



University of Tennessee, Knoxville
**TRACE: Tennessee Research and Creative
Exchange**

Doctoral Dissertations

Graduate School

5-2011

Visión histórico-política de México a través de cuatro dramaturgas mexicanas

Kandace Kane Holladay
khollad3@utk.edu

Follow this and additional works at: https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Holladay, Kandace Kane, "Visión histórico-política de México a través de cuatro dramaturgas mexicanas. "
PhD diss., University of Tennessee, 2011.
https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/979

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at TRACE: Tennessee Research and Creative Exchange. It has been accepted for inclusion in Doctoral Dissertations by an authorized administrator of TRACE: Tennessee Research and Creative Exchange. For more information, please contact trace@utk.edu.

To the Graduate Council:

I am submitting herewith a dissertation written by Kandace Kane Holladay entitled "Visión histórico-política de México a través de cuatro dramaturgas mexicanas." I have examined the final electronic copy of this dissertation for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, with a major in Modern Foreign Languages.

Óscar Rivera Rodas, Major Professor

We have read this dissertation and recommend its acceptance:

Nuria Cruz-Cámara, Eurídice Silva, Jana Morgan

Accepted for the Council:

Carolyn R. Hodges

Vice Provost and Dean of the Graduate School

(Original signatures are on file with official student records.)

To the Graduate Council:

I am submitting herewith a dissertation written by Kandace Kane Holladay entitled “Visión histórico-política de México a través de cuatro dramaturgas mexicanas.” I have examined the final electronic copy of this dissertation for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, with a major in Modern Foreign Languages.

Óscar Rivera Rodas, Major Professor

We have read this dissertation
and recommend its acceptance:

Nuria Cruz-Cámara

Eurídice Silva

Jana Morgan

Accepted for the Council

Carolyn R. Hodges

Vice Provost and Dean of the Graduate School

(Original signatures are on file with official student records.)

Visión histórico-política de México a través de cuatro dramaturgas mexicanas

A Thesis prepared for the
Doctor of Philosophy Degree
The University of Tennessee, Knoxville

Kandace Kane Holladay
May 2011

DEDICATION

*To my entire family whose endless love and support has made
this a reality.*

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank Dr. Óscar Rivera Rodas and Dr. Álvaro Áyo for granting me the opportunity to complete my doctoral studies at the University of Tennessee, Knoxville.

I would also like to thank my entire dissertation committee: Dr. Óscar Rivera Rodas, Dr. Nuria Cruz-Cámara, Dr. Eurídice Silva and Dr. Jana Morgan for their invaluable suggestions regarding this study.

I am indebted to Dr. Eric Henager for showing an endless amount of enthusiasm in my first Spanish course at Rhodes College that ultimately led to this path.

There are a couple of people who have made significant contributions to the realization of this project. I would like to express my appreciation to the Mexican historian and professor of political science, Juan Brom, for graciously sharing his extensive knowledge of the rich history of his country not only through his book but through his own voice as well. It was an honor to have known him.

Finally, I would like to express my most profound and sincere gratitude to Marcela del Río, who is not only one of the authors studied in this project, but also my mentor and friend. Her passion for teaching transcends the classroom and she made me realize that the learning process never ends. Countless conversations with her about literature, film and Mexican history and politics have broadened my cultural horizons even further and honed my analytical skills. From the first literature class I took with her during my Master's studies, she has been there every step of the way in my graduate studies, offering advice and encouragement. Everything that I have learned from her has enriched my life in a way that I never expected and she will never know how much her intellectual generosity has meant to me. Muchas gracias, maestra.

ABSTRACT

This dissertation examines the historical and political vision of Mexico in the following plays: *Felipe Ángeles* by Elena Garro (1916-1998); *El eterno femenino* by Rosario Castellanos (1925-1974); *La paz ficticia* by Luisa Josefina Hernández (1928) and *Tlacaélel, Felipe Carrillo Puerto: Una flor para tu sueño y El sueño de la Malinche* by Marcela del Río (1932). The main objective of this study is to fill in the criticism void about theatre written by women in Mexico (especially their historical theatre). Another very important objective is to show how these historical plays propose the need to change the current political and social structures that have been in place for centuries so that every individual is treated equally regardless of race, sex or social-economical class.

These four women playwrights redeem not only female historical characters but also the values embedded in various social movements such as the Yaqui tribe rebellion at the end of the 19th century, the Mexican Revolution and the expropriation of the lands to the people of Spanish extraction who had stripped them from the indigenous people in the Yucatán Peninsula at the beginning of the 20th century.

Since these playwrights set their own historical characters' perspective in contrast to the perspective of them that official history has offered, this approach can be analyzed as a dialogical form, of one conscience opposite another one. Therefore, the study employs the tool for analysis provided by Mikhail Bakhtin in *The Dialogic Imagination* and *Estética de la creación verbal*. The ideological divisions presented in Del Río's play *Felipe Carrillo Puerto: Una flor para tu sueño*, are analyzed from Lucien Goldmann's concept of a utopian world. The heroes of the social movements in three of the plays: *La paz ficticia*, *Felipe Ángeles* and *Felipe Carrillo Puerto: Una flor para tu sueño* allows the application of Georg Lukacs' theory about the novel to be applied to theatre, because each one of these protagonists can be described very well with

the term “problematic individual.” The significance of intertextualities present in the play *El eterno femenino* by Rosario Castellanos is analyzed from the perspective of Gerard Genette in his book *Palimpsests*.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO 1: ÁMBITO CULTURAL DE MÉXICO (1945-1980)	12
1.1 El teatro de los años cuarentas.....	20
1.2 El teatro de los años cincuentas.....	22
1.3 El teatro de los años sesentas.....	28
1.4 El teatro de los años setentas	39
1.5 El teatro de los años ochentas y noventas.....	41
1.6 Conclusión	43
CAPÍTULO 2: EL TEATRO DE ESCRITORAS MEXICANAS	46
2.1 El vacío de la crítica	46
2.2 Conclusión	75
CAPÍTULO 3: HISTORIA Y POLÍTICA EN EL TEATRO FEMENINO	76
3.1 Estructura y argumento de <i>Tlacaélel</i>	78
3.2 Tlacaélel y los personajes del mundo político moderno.....	83
3.3 La historia como espejo de la realidad actual en <i>Tlacaélel</i>	86
3.4 Dialogicidad y reivindicación de la Malinche.....	91
3.5 Argumento de <i>El sueño de la Malinche</i>	94
3.6 Estructura de <i>El sueño de la Malinche</i>	96
3.7 Análisis textual	99
3.8 La dialogicidad en <i>El sueño de la Malinche</i>	102
3.9 La configuración de la Malinche en <i>El eterno femenino</i> (1975) de Rosario Castellanos.....	106
3.10 La relación amorosa de la Malinche con Cortés.....	112
3.11 Conclusión.....	115
CAPÍTULO 4: JUSTICIA SOCIAL EN EL TEATRO FEMENINO	115
4.1 Argumento de <i>La paz ficticia</i> (1960).....	117
4.2 Estructura.....	119
4.3 Vinculación del texto con el concepto del “Yo”.....	120
4.4 La imaginación dialógica.....	122
4.5 Las facciones revolucionarias en <i>Felipe Ángeles</i> (1967).....	127
4.5.1 El villismo, en el norte.....	130
4.5.2 El zapatismo, en el sur.....	132
4.5.3 El carrancismo, en el centro del país	134
4.6 Argumento y estructura	135
4.7 Vínculo de <i>Felipe Ángeles</i> con la estructura política de México	139
4.8 La dialogicidad en <i>Felipe Ángeles</i>	140
4.9 Visión sobre Felipe Ángeles en la historiografía.....	145
4.10 Análisis de <i>Felipe Carrillo Puerto: Una flor para tu sueño</i> (1997).....	148
4.11 La “visión de mundo” del texto	155
4.12 Texto espectacular y discurso crítico.....	160
4.13 Conclusión	162
CAPÍTULO 5: LA MUJER EN LA HISTORIA	163
5.1 Estructura y argumento.....	164
5.2 La función de la intertextualidad en el texto de Castellanos	168
5.3 Contexto histórico de Sor Juana Inés de la Cruz	169
5.4 Análisis de la representación de Juana	170
5.5 Contexto histórico de Josefa Ortiz de Domínguez “La Corregidora”	175

5.6 Análisis de la representación de Josefa	176
5.7 Contexto histórico de la Emperatriz Carlota	179
5.8 Análisis de la representación de Carlota.....	182
5.9 Contexto histórico de Rosario de la Peña.....	185
5.10 Análisis de la representación de Rosario de la Peña.....	186
5.11 Contexto histórico de la Adelita	189
5.12 Análisis de la representación de Adelita.....	190
5.13 Conclusión.....	192
CONCLUSIÓN.....	194
OBRAS CITADAS.....	196
VITA.....	205

INTRODUCCIÓN

Teniendo como objetivo en este estudio llenar una de las lagunas que hay en la historia de la literatura mexicana, me propongo estudiar la escritura dramática de escritoras mexicanas que se han preocupado por plasmar su visión histórica de México a través del teatro: Elena Garro (1916-1998), Rosario Castellanos (1925-1974), Luisa Josefina Hernández (1928) y Marcela del Río (1932). La elección de estas autoras se justifica porque, a pesar de la diferencia de edades, comparten un interés por la historia, la política y por los problemas que enfrenta la mujer que desea integrarse como Sujeto en la historia de México. Al hablar del teatro femenino no pretendo enfocarme en los postulados o actitudes feministas como objetivo central de mi trabajo, sino investigar el lugar que ha ocupado un grupo de escritoras mujeres en la historia del teatro mexicano y la importancia que han tenido sus textos dramáticos en dicho movimiento teatral.

Para investigar las coincidencias y diferencias entre la producción teatral de estas cuatro autoras, es necesario lanzar una mirada al ámbito cultural y literario en el que surgen sus textos dramáticos; sólo entonces dicho cuestionamiento sobre el lugar de enunciación que ellas construyen podrá conducir a una lectura historizada de los textos dramáticos y contribuir a abrir nuevos caminos en la historia literaria de México.

En el primer capítulo, se analizarán las reflexiones filosóficas principales sobre el ámbito cultural de México, para pasar después a un recorrido del estado del teatro mexicano en cada década a partir de los años cuarentas. También se examinará la trayectoria del teatro de las cuatro dramaturgas estudiadas.

El segundo capítulo tiene como finalidad analizar la historiografía y el discurso crítico sobre la dramaturgia, comparando la importancia que historiadores y críticos dan a la dramaturgia masculina en relación con la femenina; también introducir el debate sobre la

dramaturgia de la mujer en México y la vigencia en ese debate de las dramaturgas estudiadas, con el objeto de destacar el carácter incongruente del discurso crítico literario respecto de esa escritura y su desarrollo en el período que se estudia. El reconocimiento de tal incongruencia permitirá revalorar la producción teatral de la mujer del siglo XX en México.

El tercer capítulo se dedicará al análisis de tres textos dramáticos relativos a la historia prehispánica de México: *Tlacaélel* (1988) y *El sueño de la Malinche* (2002) de Marcela del Río y *El eterno femenino* (1974) de Rosario Castellanos.

El cuarto capítulo se dedicará al análisis de tres textos dramáticos relativos a la historia de la época independiente: el porfiriato, la revolución y el gobierno socialista de Yucatán, a través de las obras: *La paz ficticia* (1960) de Luisa Josefina Hernández; *Felipe Ángeles* (1967) de Elena Garro y *Felipe Carrillo Puerto: Una flor para tu sueño* (1997) de Marcela del Río.

El quinto capítulo está dedicado al análisis, en *El eterno femenino* (1974) de Rosario Castellanos, de cinco personajes femeninos históricos de varios períodos en la historia de México: colonia, movimiento independista del siglo XIX, romanticismo, Imperio y Revolución mexicana.

He escogido estas seis obras por las siguientes razones:

Primera: Las seis tratan un tema histórico que tiene relación directa con la política contemporánea y cuyo discurso ha sufrido distorsiones al ser abordado por la historia oficial.

Segunda: No elegí el mismo número de textos de cada autora debido a que tanto Elena Garro como Luisa Josefina Hernández escribieron un solo texto dramático de tema histórico; y Rosario Castellanos sólo escribió un texto dramático en su vida, el cual me permitía comparar la visión de la Malinche, de Castellanos, con la de Del Río; y aunque ésta escribió más textos dramáticos de tema histórico, el tema de tres de ellos permite la comparación del mundo

indígena de tres períodos históricos: 1) el anterior a la llegada de los españoles en *Tlacaélel*, 2) el período de la Conquista en *El sueño de la Malinche*, y 3) el momento en que surge un primer gobernante que plantea la reivindicación de los derechos de los indígenas mayas de Yucatán en *Felipe Carrillo Puerto: Una flor para tu sueño*. Con el análisis de estas obras aspiro a demostrar que la dramaturgia de estas autoras les sirvió para:

- a) criticar tanto la versión oficial de los acontecimientos históricos del pasado como la política contemporánea;
- b) refutar las leyendas acerca de la identidad nacional, encarnada en personajes tales como el consejero de cinco reyes aztecas, Tlacaélel, líder, sacerdote y creador de la mística guerrera del pueblo azteca; Malintzin, vista como heroína de los pueblos rebeldes al imperio azteca; Felipe Ángeles, el general villista sacrificado por el propio Francisco Villa de la Revolución Mexicana y Felipe Carrillo Puerto, el gobernador reivindicador de los derechos de los indios de Yucatán a quien actualmente ellos se refieren a él como el “Cristo rojo.”
- c) romper con los modelos estilísticos canónicos; aún cuando toda innovación, como dice Carlos Fuentes sea una inflexión de la tradición¹, ya que el romper moldes anteriores es lo que permite al arte su evolución.
- d) expresar entre otras cosas, un discurso que contrapone dos conciencias: la conciencia del México contemporáneo que ha mitificado su pasado y la conciencia del pasado histórico de México que no siempre corresponde con esa mitificación.

¹ Carlos Fuentes subraya este concepto al referirse a la literatura de Alfonso Reyes: “Me irritaba; yo leía a contrapelo de sus enseñanzas, lo moderno, lo más estridente, sin entender que estaba aprendiendo su lección: no hay creación sin tradición, ‘lo nuevo’ es una inflexión de la forma precedente, la novedad es siempre un trabajo sobre la tradición” (35). Puede decirse entonces que nada nace de la nada, esto es, todo es una reflexión sobre lo anterior. “Recuerdo de Alfonso Reyes.” *La Gaceta* 220 (1989): 35.

- e) mostrar su visión del mundo, que es fruto de la interrelación de cada autora con el grupo social al que pertenece y su reacción frente a él.
- f) incorporar intertextualidades con el objeto de dismantelar las nociones preconcebidas sobre ciertas figuras históricas.

Resumiendo: la propuesta es llenar una laguna en el conocimiento de la dramaturgia mexicana escrita por mujeres, al mismo tiempo que analizar períodos históricos de México a través de la perspectiva de cuatro dramaturgas mexicanas. Lamentablemente, algunas de las antologías de teatro mexicano ya mencionadas incorporan a ciertas dramaturgas debido principalmente a razones no literarias, como parentescos o relaciones amistosas, pero muchas veces sin dedicarles un verdadero estudio a sus textos dramáticos. Esto produce un conocimiento incompleto de la dramaturgia femenina y una falta de valoración estética por parte de la crítica al juzgar la producción teatral de las dramaturgas a las que dejan desvinculadas de los movimientos teatrales de México. Así, lo que me propongo es ligar a las dramaturgas y sus textos dramáticos con el período al que pertenecen para mostrar cómo su visión de la historia y de la política queda plasmada en sus textos dramáticos y hasta dónde esa visión ha enriquecido el movimiento teatral de México.

CAPÍTULO 1: ÁMBITO CULTURAL DE MÉXICO (1945-1980)

Dentro del ámbito cultural de México, surgen en las primeras décadas del siglo XX, dos distintas tendencias antagónicas: una, la de definir lo mexicano con el objeto de promover el nacionalismo y, otra, la de imponer los modelos extranjeros, específicamente el europeo para convertir México en un país “civilizado” de acuerdo con la noción de la “civilización” que tiene Europa. Se puede ver este choque de perspectivas culturales, por ejemplo, en los géneros artísticos de la primera mitad del siglo XX. Por un lado, el muralismo presentaba la lucha de los marginados para despertar la conciencia social del mexicano acerca de la realidad de México mientras, por otro lado, en el teatro no sólo se importaban los modelos europeos estéticos, sino también se montaban obras de teatro extranjeras que reflejaban dicha actitud estética.² De ahí, no es difícil discernir que la cultura en su totalidad de entonces no estaba al alcance de todos los mexicanos sino sólo de los que tenían acceso a una educación de índole universal. Esta disyuntiva del pensamiento la analiza profundamente el filósofo Samuel Ramos (1897-1959) en su ensayo *El perfil del Hombre y la cultura en México* (1934), la cual habrá de ser continuada por Rodolfo Usigli (1905-1979) en el epílogo del tercer volumen de su *Teatro completo* (1938) y finalmente por Octavio Paz (1914-1998) en otro ensayo canónico: *El laberinto de la soledad* (1950), los cuales se discutirán brevemente en la sección siguiente.

² El grupo que colaboraba en la revista *Contemporáneos*, que le da nombre al grupo, y que fue fundada en 1928, impulsó la cultura. Entre sus aportaciones al teatro, puede citarse: la creación del grupo teatral *Ulises* en 1928. Los dramaturgos del grupo, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza recurrieron, como una búsqueda de renovación teatral, a fuentes de inspiración de autores franceses, ingleses y no españoles, como hasta entonces se hacía. Como señala Vicky Unruh: “This gathering and the more enduring Teatro Orientación in which some group members also collaborated constituted founding events in the development of modern Mexican drama” (16). Precisamente el afán de este grupo por la experimentación, renovó el teatro mexicano de esa época.

El pensamiento de Samuel Ramos, Rodolfo Usigli y Octavio Paz parte de la búsqueda de la esencia del Ser mexicano ya que sus ideas, expresadas en la primera mitad del siglo XX, ha producido un debate de carácter filosófico y sociológico que se ha prolongado a lo largo del siglo. Y, es gracias a sus reflexiones sobre la cultura mexicana, a partir de los años sesentas, empieza a orientarse más hacia la temática de la identidad y esto se evidencia sobretodo en su literatura.

Según Samuel Ramos, en su libro *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), no se puede encontrar la cultura mexicana auténtica dado que la cultura adquirida ha sido la europea a partir de la Independencia de México en el siglo XIX. Ramos señala que es precisamente esta mirada hacia Europa lo que hace que muchos mexicanos se sientan perdidos: “No se puede negar que el interés por la cultura extranjera ha tenido para muchos mexicanos el sentido de una fuga espiritual de su propia tierra” (21). De ahí, Ramos deduce que este sentimiento contribuye a lo que llama la “autodenigración,” esto es, el sentido de inferioridad en el mexicano. De ahí nace, según el filósofo, su necesidad de copiar lo que la cultura canónica europea considera bueno para no parecer inferior. Tal hecho crea en el mexicano, especialmente la clase media acomodada, un estado psicológico que lo hace llamar despreciativamente al indígena como «el pelado» ya que el mexicano de posición social elevada quiere ser considerado como el europeo. Para él, lo mexicano no vale por sí mismo, y en cambio, lo europeo representa lo culto, por ello trata de parecer europeo: “Imita en su país las formas de civilización europea, para sentir que su valor es igual al del hombre europeo y formar dentro de sus ciudades un grupo privilegiado que se considera superior a todos aquellos mexicanos que viven fuera de la civilización” (53). De estas palabras de Ramos se deduce que los mexicanos que viven fuera de la civilización son los indígenas y para las clases sociales acomodadas, el indio es una raza primitiva cuyas costumbres

“bárbaras” no pertenecen a la sociedad “civilizada.” Esta imagen del indio es producto de la filosofía naturalista fomentada por los positivistas desde el régimen del presidente Porfirio Díaz.

El mimetismo, según Ramos, es un fenómeno inconsciente a través del cual se pretende imitar lo bueno de algo: “Creían, de buena fe, estar incorporando la civilización al país” (21-22). Como ejemplo del mimetismo, el filósofo se refiere a la influencia de la cultura francesa, especialmente antes de la caída de la clase alta porfiriana en la que el deseo de Porfirio Díaz de convertir a México en la Francia de América Latina, tiene repercusiones en la cultura mexicana. Es decir, en las escuelas, el aprendizaje del francés era un requisito especialmente si se quería ser considerado "educado". Incluso la ciudad de México tuvo un cambio de imagen con la re-decoración del Paseo de la Reforma que hizo Don Porfirio para imitar el Paseo de los *Champs Elysées* de París. La importancia dada a afrancesar México se cimienta también en el teatro debido a los esfuerzos del Teatro de Orientación (1932-1935) fundado por Celestino Gorostiza (1904-1967) que lleva a escena los textos dramáticos propios del grupo y los textos dramáticos franceses traducidos al español. Así, para Ramos, los vicios del sistema que se ha utilizado por los funcionarios para construir la cultura, son los responsables de que la cultura actual sea una copia de la europea, desechando la cultura original.

A semejanza de Ramos, pero con un tono reforzado de sarcasmo, Rodolfo Usigli examina los gestos hipócritas del mexicano en su “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano” (1938). Usigli hace un recorrido de los vicios del mexicano enfocándose principalmente en sus máscaras engañosas: “El mexicano, dije para hacer evidente mi tesis en un ejemplo afilado, es el señor que en la calle se descubre para saludar a las damas y que en su casa golpea a su mujer y a sus hijos” (454). La causticidad vibrante de Usigli pasa al foro histórico en el que señala cómo el grito de independencia emitido por el cura Miguel Hidalgo y Castilla (1753-1811) late de hipocresía por

su reconocimiento del rey español Fernando VII: “Como si aquel rey de baraja, ya carcomido en los cuerpos de sus abuelos, hubiera sido un príncipe azteca, un último renuevo del viejo tronco mexica” (459). Esta tendencia de Usigli a desenterrar las raíces socio-históricas para mostrar otra faceta de la hipocresía mexicana viene a parar en lo problemático de la falta de un teatro mexicano en esa época.

Tal como lo hace Ramos, Usigli culpa a los funcionarios por frenar la posibilidad de un teatro con temas que reflejen el estado socio-político del país. Usigli compara a estas autoridades con dueños de un mercado que vende sólo una marca y en el caso del teatro, es el teatro español. En vez de promover obras de teatro españolas de alta calidad, las autoridades optan por las que no cuestionan la ideología del régimen en el poder y el proceso de elección de los dramas montados se basa en la tendencia ideológica de los dramaturgos españoles y los actores: “Esto explica por qué ayuda a mantener vivo el astracán, la declamación cursi, lo irreal, mientras, por ejemplo, boicotea a las actrices o los autores con apariencia de izquierdistas (Margarita Xirgu y García Lorca en diversas ocasiones, aunque Lorca ahora es ya un lugar común lírico bien recibido)” (472). Lo que parece molestar a Usigli más que nada es la censura de obras de teatro de dramaturgos mexicanos tales como Carlos Díaz Dufoo (1861-1941), Juan Bustillo Oro (1904-1989) y el propio Usigli por el contenido revolucionario de sus textos. Bustillo Oro merece atención especial aquí porque junto con Mauricio Magdaleno (1906-1986) fundan la compañía teatral “Teatro de Ahora” en 1931. Ambos dramaturgos se alejan del realismo español y crean un teatro de denuncia que hace que el público piense y cambie su entorno, esto es, la realidad que está viviendo México. La prohibición del montaje de las obras teatrales de los autores dramáticos ya mencionados ratifica el sentimiento punzante de Usigli acerca de la hipocresía del mexicano en la que éste se proclama ser mexicano y sin embargo, sigue copiando el modelo español y

aplicándolo a la cultura para no parecer inferior y esta noción del complejo del mexicano corrobora con la premisa de Ramos.

A partir del mismo principio de Ramos y Usigli sobre el complejo de la inferioridad y la hipocresía del mexicano, Octavio Paz ofrece su propia visión en su ensayo *El laberinto de la soledad* (1950). Su perspectiva se desprende de haber sido testigo de la situación de los mexicanos en Los Ángeles, que se conocieron por el apelativo de “pachucos.” Lo que le llamó la atención fue su actitud ambigua en el sentido de que no parecían aceptar su nueva vida en los Estados Unidos ni tampoco mostrar señales de querer regresar a su país de origen, México: “El “pachuco” no quiere volver a su origen mexicano; tampoco –al menos en apariencia- desea fundirse a la vida norteamericana. Todo en él es impulso que se niega a sí mismo, nudo de contradicciones, enigma” (16). Esta descripción del mexicano que queda en un estado indeterminado entre dos mundos, lleva a Paz a echar un vistazo a la historia para verificar el perfil del mexicano.

Paz deduce que los acontecimientos históricos han convertido al mexicano en un ser pasivo que se deja vencer y como ejemplo de esta pasividad, la generaliza como propia de todo mexicano, lo que explica, según él, su falta de habilidad para impedir que Porfirio Díaz se convirtiera en dictador. Aunque la Revolución mexicana fue una reacción de las clases sociales marginadas en contra de las injusticias creadas por la dictadura porfirista, según Paz, el hecho de que el movimiento revolucionario no lograra establecer la igualdad entre las clases sociales, consolida más el sentimiento del mexicano de sentirse inferior. Por eso, Paz destaca cómo el mexicano recurre a la mentira para no parecer involucrado en los fracasos de los sucesos socio-histórico del pasado: “Mentimos por placer y fantasía, sí, como todos los pueblos imaginativos, pero también para ocultarnos y ponemos al abrigo de intrusos” (44). Aquí Paz se asemeja a

Usigli en cuanto a la noción de la mentira ya que éste alude al comportamiento falso del protagonista de *El gesticulador* (1947).

Otro concepto de Paz respecto a la inferioridad del mexicano es que expresa en su capítulo titulado “Los hijos de la Malinche” en el que Paz discute cómo el significado de la palabra “Chingada” se puede aplicar a las actitudes del mexicano. Primero, Paz identifica la “Chingada” como la figura mítica de la Madre, y esto implica para él que cualquier madre mexicana es víctima del acto violento insinuado en el verbo “chingar”: “El verbo denota violencia, salir de sí mismo y penetrar por la fuerza en otro” (84). Además, Paz postula que esta palabra y su connotación afecta la relación del mexicano con el resto del mundo. De acuerdo con la aplicación de esta palabra, el mexicano es producto de una violación a partir de la Conquista: “Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias” (94). Este concepto de la Conquista, según Paz, ha provocado el complejo de la inferioridad en el mexicano dado que no parece querer aceptar este episodio histórico como el origen de su existencia.

Como se ve, la crítica de la cultura mexicana por estos tres pensadores sirve para despertar la conciencia de la sociedad mexicana en los momentos de crisis nacional e internacional. En los casos de Ramos y Usigli, sus reflexiones brotan de la insistencia de los funcionarios políticos de reconstruir el país como un país europeo, específicamente, Francia. En cambio, Paz escribe su ensayo en París, después de la segunda guerra mundial, cuando muchos filósofos europeos adoptan una postura existencialista sobre la identidad y el lugar del ser humano en el mundo debido al efecto de la guerra. En relación al mexicano, puede inferirse que

el tono pesimista del ámbito que rodeaba a Paz en Europa, influye en su pensamiento sobre la esencia de ser mexicano.

El nacionalismo que late en el país debido a los proyectos socialistas de Lázaro Cárdenas tales como el reparto de tierras a los indios en distintas partes del país: la Comarca, Lagunera y Yucatán entre otras; también se presenta en el teatro de este momento. Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, inspirados por el interés de la política en el campo, fundan el “Teatro de Ahora” en 1932. Su objetivo es poner de relieve problemas rurales, de campesinos y obreros, así como económicos y sociales de la vida mexicana. El “Teatro de Ahora” corresponde a un momento trascendental de la cultura mexicana, que coincide con las primeras etapas del muralismo y de la novela de la Revolución. Las obras de teatro como, por ejemplo, *Emiliano Zapata* (1932) de Magdaleno, *San Miguel de las Espinas* (1933) y *Masas* (1933) de Bustillo Oro denuncian la injusticia económica, la opresión y la explotación que hacen las compañías extranjeras del petróleo mexicano y de sus trabajadores.

Aunque la mayoría de los grupos culturales y literarios hasta ese momento eran predominantemente masculinos, en 1934, el ascenso de Lázaro Cárdenas a la presidencia, favorece el cambio social. En las primeras décadas del siglo, un grupo de las primeras mujeres que tuvieron acceso a la cultura en México, fundaron en 1934 una asociación a la que llamaron Ateneo Mexicano de Mujeres³ siguiendo también el modelo masculino, es decir, la experiencia del Ateneo de la Juventud fundado en 1909 por un grupo de intelectuales: Alfonso Reyes (1889-1959), Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), José Vasconcelos (1882-1959) y Antonio Caso (1883-1946). Este Ateneo al que llamaron después Ateneo de México tuvo corta vida, ya que

³ Para más información sobre el Ateneo de Mujeres, véase la serie de artículos de Marcela del Río: “El Ateneo Mexicano de Mujeres (Partes I, II, III, IV, V).” *Excelsior* enero-febrero 1988.

desapareció en 1914; sin embargo, el Ateneo de las mujeres se mantuvo vivo, al menos hasta la década de 1950. Sus metas incluían la creación de una revista literaria y de una editorial para publicar la obra de las mujeres, así como la fundación de una universidad femenina: Las cumplieron todas. Entre las socias había muchas dramaturgas: su propia presidenta, Amalia González Caballero de Castillo Ledón (1899-1986); María Aurelia Reyes (Seud. Arlette) (1901-1949); Catalina D'Erzell, (Seud. Catalina Dulché Escalante) (1891-1950); Concepción Sada, (Seud. Diana Compecson) (1899-1973); María Luisa Ocampo (1907-1974); Anita Brenner (1905-1974); María Enriqueta Camarillo y Roa (1872-1968); Adela Formoso de Obregón Santacilia (1907-1981), fundadora de la Universidad Femenina donde estudió Marcela del Río; Magdalena Mondragón (1913-1988) y Margarita Urueta (1918-). La preocupación principal de estas dramaturgas es la identidad femenina. En sus textos dramáticos:

...contradican todos los supuestos valores que debía tener la conducta de una mujer en esa época, como tener muchos hijos, ser: «la madre sufrida, la reina del hogar, la abnegada, la paciente o la sacrificada» (Peña Doria 15-16).

Algunas de estas autoras, tocan otros temas, por ejemplo, María Luisa Ocampo que denuncia las injusticias dentro de la vida campesina en su drama *El corrido de Juan Saavedra* (est. 1929).

Una de estas autoras, María Aurelia Reyes, fue sobrina de Alfonso Reyes y madre de Marcela del Río. Entre sus textos dramáticos pueden citarse *Londres 21*, *La invisible* y *Desertores*, que fue estrenada por la actriz conocida por sus programas de radio, de amplísima audiencia, Pura Córdoba. La figura de su madre, inspiró a Marcela del Río para el personaje de María, en su novela *La utopía de María* (2003).

Entre los textos dramáticos de estas autoras, figuran: *Lo que sólo un hombre puede sufrir* (est. 1936) de Catalina D'Erzell; *Cubos de noria* (est. 1934), de Amalia González Caballero de Castillo Ledón; *El tercer personaje* (est. 1936), *Como yo te soñaba* (est. 1938) y *Un mundo para mí* (est. 1938) de Concepción Sada; *La casa en ruinas* (est. 1936), *Una vida de mujer* (est. 1938); *El corrido de Juan Saavedra* (est. 1929) de María Luisa Ocampo; *El muerto murió* de Anita Brenner; *El enterrador* (1927), monólogo de María Enriqueta Camarillo y Roa; *Yanalté* (1935) comedia musical de Adela Formoso de Obregón Santacilia; *Cuando Eva se vuelve Adán* (est. 1938) de Magdalena Mondragón.

1.1 El teatro de los años cuarentas

Hay un aumento en la cantidad de obras de teatro montadas debido principalmente a la creación de varias compañías teatrales en la década de los años cuarentas. Entre ellas se destacan el *Teatro de las Artes* (1941) de Seki Sano; el *Proa* (1942) de José de Jesús Aceves; el *Teatro de México* (1943) de Miguel N. Lira, Concepción Sada, Julio Castellanos, María Luisa Ocampo, Xavier Villaurrutia, Julio Prieto y Celestino Gorostiza; la *Linterna Mágica* (1946) de José Ignacio Retes, ésta patrocinado por el Sindicato Mexicano de Electricistas; el *Teatro de Arte Moderno* (1947) de Jerbert Darién y Lola Bravo y, el *Teatro de la Reforma* (1948) de Seki Sano. Estos grupos llevan al escenario obras de dramaturgos mexicanos, como por ejemplo: Rodolfo Usigli, Luis G. Basurto, Edmundo Báez, José Revueltas, Juan Bustillo Oro y Julio Jiménez Rueda. El enfoque no sólo es el teatro nacional sino también el extranjero, como cuando la *Linterna Mágica*, que pone en escena textos dramáticos de Federico García Lorca, Lillian Hellman, Eugene O'Neill, Alejandro Puchkin y A.A. Milne. Otros dramaturgos mexicanos cuyos dramas se escenifican en esta década son Margarita Urueta, Xavier Villaurrutia, Emilio

Carballido, Celestino Gorostiza, Miguel N. Lira, Agustín Lazo, Ricardo Parada León, Manuel Acuña y Wilberto Cantón.

El teatro femenino de la década de los cuarentas cobra nuevo vigor al surcar las olas que produce el progreso que han hecho los grupos socio-político femeninos en cuanto a la apertura de teatros para las obras femeninas. El aumento de obras escritas y estrenadas es notorio. Entre las obras estrenadas pueden citarse: *En silencio* de Concepción Sada en 1942, en el Teatro Virginia Fábregas. *La tarántula* de Magdalena Mondragón en el Teatro del Sindicato de Electricistas en 1943. María Luisa Ocampo y Concepción Sada ayudan a fundar la compañía teatral *Teatro de México* en 1943. Ésta monta dos obras de teatro de Margarita Urueta: *Mansión de turistas*, en mayo de ese año, y *Ave de sacrificio* en 1945. En 1944, *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz inaugura la temporada en el Teatro del Sindicato de Electricistas y en agosto de ese año se estrena *La primavera inútil* de María Luisa Algarra. Proa monta *La jauría* y *La virgen fuerte* de María Luisa Ocampo en los estados de Michoacán y Guerrero en 1946. Y en 1950 el grupo Teatro Estudiantil Autónomo estrena *La sirena que llevaba el mar* de Magdalena Mondragón en el Palacio de Bellas Artes.

La fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1946 representó una gran novedad para la cultura mexicana. Su primer director fue Carlos Chávez quien era también compositor y director de orquesta por lo que muy pronto fundó la Orquesta Sinfónica Nacional de México. Por su parte, Salvador Novo se convirtió en el primer jefe del Departamento de Teatro del INBA. La reorganización del INBA y su Departamento de Teatro facilitó los montajes de obras de teatro al ofrecer talleres de composición dramática para que los dramaturgos mejoren su técnica dramática. Sus resultados se ven en las décadas siguientes cuando la cantidad de textos dramáticos publicados y montados aumentan:

This new stimulus thrust México into one of the most important periods of theatre in its history (the 1950's and early 1960's) when more than two dozen dramatists were busy publishing and staging Mexican plays in unprecedented numbers. This period represents one of the high points in Mexican drama and includes what Argudín calls “la temporada de oro del teatro mexicano (161)” (Burgess 4).

Por fin, los artistas y los intelectuales del país tenían una sede para demostrar su talento mientras al mismo tiempo podían abrir el horizonte cultural del pueblo mexicano: “Esta institución realizó una intensa promoción de múltiples actividades artísticas, entre ellas la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida durante 20 años por Luis Herrera de la Fuente, que le dio un gran impulso” (Brom 323).

1.2 El teatro de los años cincuentas

En el campo teatral, los años cincuentas ofrecen los cimientos para otra renovación teatral, ya que en los cuarentas el teatro había perdido el aliento renovador de los años veintes y treintas, y va en los años finales de la década de los cincuentas que se comienza a verificarse el cambio de un teatro de factura realista a un teatro de búsqueda experimental y de avanzada que habrá de culminar en la siguiente década. La mayoría de los escenarios de los primeros años de esta década habían vuelto a recurrir a obras importadas de España y Francia, dentro de la categoría del teatro comercial: comedias y *vaudevilles*, y es hasta fines de la década cuando gracias a la llegada de Celestino Gorostiza a la dirección del Instituto Nacional de Bellas Artes que reviven las aspiraciones del grupo Orientación, y va a ser Salvador Novo, al frente del Departamento de Teatro, cuando vuelve a impulsarse con traducciones y escenificaciones de las obras de las vanguardias europeas, como Anouilh, Giradoux y Beckett. La dramaturgia mexicana de la época era fundamentalmente realista, aunque también buscaba una renovación, logrando

consolidar obras más neo-realistas, que realistas, probablemente debido a la influencia que tuvo Rodolfo Usigli, no sólo por su obra, *El gesticulador*, que se estrenó en 1947 y cuya estructura aunque innovaba el modelo aristotélico no dejaba de seguir los códigos estilísticos del realismo. Sin embargo, su mayor huella tal vez derivó más que del escenario, del salón de clase dado que él fue profesor de composición dramática de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Su influencia se ve en los primeros textos dramáticos de autores más jóvenes, tales como Emilio Carballido (*Rosalba y los Llaveros*, 1950), Luisa Josefina Hernández (*Aguardiente de caña*, 1951), Sergio Magaña, el menos realista (*Los signos del Zodíaco* 1951), Héctor Mendoza (*Ahogados*, 1952) y Jorge Ibargüengoitia (*Susana y los jóvenes*, 1953) que fueron sus alumnos.

En 1950, Marcela del Río inicia sus estudios teatrales en la Academia Cinematográfica de México, fundada precisamente por su director, Celestino Gorostiza, con otros de los miembros del grupo de *Contemporáneos*. Sus maestros son: Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Francisco Monterde, Xavier Villaurrutia, José de Jesús Aceves, iniciador de los “teatros de bolsillo” con su Teatro Caracol. Después, cuando Gorostiza es nombrado Director del Instituto Nacional de Bellas Artes, se lleva a los alumnos aventajados de la Academia Cinematográfica a la Escuela de Arte Teatral de las Bellas Artes, que queda bajo la égida del jefe del Departamento de Teatro, Salvador Novo. Del Río está entre el grupo que pasa a terminar su carrera en la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes, en 1952, año en el que hace su debut como actriz en la comedia *Contigo pan y cebolla* de Manuel Eduardo de Gorostiza, al lado de Manolo Fábregas y Rosa María Moreno en el Palacio de Bellas Artes, bajo la dirección de su maestro Salvador Novo.⁴ Después de concluir sus estudios en la Escuela de Arte Teatral de las Bellas Artes, continúa

⁴ Véase: Del Río, Marcela. “La vocación literaria en los años de formación.” *Alba de América* 11.20-21 (1993): 99-106.

especializándose en la Academia del gran director japonés Seki Sano. Del Río inicia ese mismo año su carrera profesional como actriz y poco después, aparece como protagonista de la comedia *Un día de octubre* de George Kaiser en el Teatro Caracol, éxito al que seguirían otros muchos, incluso la creación de un grupo de teatro *Quetzaguil* en Guatemala, del que ella fue directora y actriz. En 1958, la docencia también la ocupa, al ser nombrada por Celestino Gorostiza, como profesora, primero en Cuernavaca, y al año siguiente en la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes de México, donde había estudiado.

El Instituto Nacional de Bellas Artes patrocinó una temporada en la Sala Chopin donde se estrenó *Los sordomudos* de Luisa Josefina Hernández en 1953. El año siguiente, Celestino Gorostiza dirigió *Botica modelo*, de Hernández, en el Teatro del Seguro Social. Las dramaturgas comienzan a descollar, como lo demuestran los premios que reciben otorgados por diferentes instituciones y asociaciones. Por ejemplo, en 1954, María Luisa Algarra recibe el premio “Juan Ruiz de Alarcón” otorgado a la mejor obra teatral del año por su comedia *Los años de prueba*. La creación del grupo “Poesía en Voz Alta” en 1955, representa la primera gran oposición al teatro realista. Sus epígonos: son escritores como Octavio Paz y Juan José Arreola; directores como Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez y pintores, como Leonora Carrington y Juan Soriano. Todos ellos se inclinan hacia el surrealismo francés que André Breton define en sus manifiestos surrealistas, como una forma artística que libera el “automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (*Manifiestos del surrealismo* 44). Paz escribe su primera obra surrealista *La hija de Rappaccini* (1953) y “Poesía en Voz Alta” la monta en el Teatro del Caballito en 1955. Elena Garro estrena sus primeras obras en 1957: “Octavio Paz, quien dirigía

el grupo «Poesía en Voz Alta», le pide a Elena tres de sus piezas inéditas. Así debuta en el teatro” (Rosas Lopátegui 21). La muestra de la visión surrealista de este grupo se hace evidente en su montaje de esas tres piezas breves de Garro: *Un hogar sólido*, *Andarse por las ramas* y *Los pilares de doña Blanca*. Estos textos dramáticos denotan elementos surrealistas tales como el descenso de un personaje muerto en una cripta en *Un hogar sólido*, el acto de dibujar una puerta en el muro y abrirla por parte de un personaje en *Andarse por las ramas* y los distintos objetos que representan los corazones de los cuatro caballeros en *Los pilares de doña Blanca*. Otra característica surrealista es la forma aparentemente ilógica o incoherente en la que se desarrolla el diálogo de los personajes en los tres textos que no corresponde a la situación en la que supuestamente se encuentran ellos, pero que sí corresponde a la forma en que de acuerdo con el surrealismo, aflora el inconsciente en los sueños, por ejemplo.

En 1956, Margos de Villanueva inicia su carrera como dramaturga con *La muerte nos visita*. Otras dramaturgas que surgen en 1956 fueron Blanca de Retana con su obra de teatro *Luces del crucero*, y Emilia Zárate de Rodarte con *Bronce y nácar*.

En 1957, Luisa Josefina Hernández es profesora de composición dramática en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y como dramaturga, sigue fiel a la estructura aristotélica aprendida con su maestro Rodolfo Usigli. Cuando él renunció en 1944 para ocupar el cargo de segundo secretario de legación en Francia, Hernández quedó con la cátedra de Usigli en la UNAM.

Los textos dramáticos de Hernández más importantes de esa década son *Los frutos caídos* (1957) y *Los huéspedes reales* (1957). Este mismo año, se estrena *Los frutos caídos* en el Teatro del Granero con María Douglas como primera actriz y Seki Sano como director. Ambos textos contienen todos los elementos realistas tales como el que la acción se desarrolle dentro del

espacio de la casa en el que se mueven los personajes; las generalizaciones sobre el tiempo, que nunca es preciso, sino relativo, por contigüidad; la descripción de una realidad unívoca, vista desde una sola perspectiva y sobre todo el que las experiencias particulares de los personajes estuvieran buscadas ex profeso para que se desarrollaran en las circunstancias particulares que precisaba la autora para que dichas experiencias dieran como resultado un documento sobre la realidad, tal como los autores realistas españoles lo proclamaban.

También otros dramaturgos de esa década seguían tendencias teatrales realistas o cercanas al realismo, además de los ya mencionados alumnos de Usigli, estos fueron: Luis G. Basurto, Wilberto Cantón, Rafael Solana, Ignacio Retes, Humberto Robles Arenas y Luis Moreno, entre otros.

En junio de 1957, al ser invitada Marcela del Río al Festival de la Paz y la Amistad para presentarse en Moscú es cuando escribe su primer texto dramático, el monólogo *Fraude a la tierra* que dirige e interpreta ella misma, estrenándolo el 3 de agosto de 1957 ante más de mil personas, en el Teatro Central de los Niños, de la Plaza *Sverdlova* en el marco del Festival. Se trata de un texto de denuncia social sobre la emigración de los campesinos mexicanos a los Estados Unidos debido a la pobreza del campo mexicano. Durante la segunda guerra mundial, los Estados Unidos carecía de brazos masculinos que se dedicaran a la producción agrícola por lo que firmó un convenio con México llamado “El Programa de los Braceros” en 1942 para que los campesinos mexicanos pudieran inmigrar a Estados Unidos para trabajar el campo. Sin embargo, para el año 1957, los Estados Unidos habían olvidado el convenio. El texto de Del Río alude al abuso que sufren los campesinos mexicanos al llegar a trabajar a los campos norteamericanos. Ana María Camargo señala que aunque el monólogo se refiere a un acontecimiento histórico específico del pasado, no deja de subrayar cómo las repercusiones del tratado entre los Estados

Unidos y México afectan la realidad en la que viven los inmigrantes mexicanos hoy en día al decir que el monólogo "...no sólo sigue vigente en su problemática, sino que ésta se ha vuelto crítica, ya que la emigración del bracero no sólo ha aumentado astronómicamente, sino que enfrenta hoy por hoy, la más dura crisis de su historia debido a las nuevas leyes contra los inmigrantes en los Estados Unidos" (Camargo 2).⁵ Lo trascendental de este texto dramático es que anticipa en cincuenta años la crisis de los inmigrantes mexicanos de hoy en día. Debido al éxito que la representación obtiene en Moscú, Del Río es invitada a leerlo por radio y a visitar Rumania, Checoslovakia y Polonia para conocer el teatro que se realizaba en esos países. Al regresar a México, Del Río lo lleva a la escena, como directora también, pero ya con otra actriz, en la ciudad de Cuernavaca, porque es la escritura de ese monólogo la que la lleva a tomar la decisión de renunciar a su carrera de actriz para dedicarse a la escritura.⁶

En 1959, Rosario Castellanos muestra su primera inquietud acerca del género dramático escribiendo dos poemas dramáticos: *Salomé* y *Judith* a los que definió ella como poemas dramáticos son diálogos filosóficos al estilo clásico en los que discute acerca de las figuras de Salomé y de Judith. Habrá de pasar más de una década para que Castellanos escriba su único texto dramático *El eterno femenino*.

Luz María Servín recibe el premio a la mejor obra durante el festival dramático de teatro del Distrito Federal auspiciado por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1959, por su pieza teatral *El paraje de la luna rota* dirigido por Jesús Cervantes. El *Teatro Club* dirigido por Emma

⁵ Véase el ensayo inédito siguiente: Camargo, Ana María. "Testimonio social vigente a cuarenta años de distancia, a través de la figura femenina en *Fraude a la tierra* de Marcela del Río." Inédito, 1997.

⁶ Véase: Shafer, Yvonne. "Interview with Marcela del Río." *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 8.2 (1994): 157-62.

Teresa Armendáriz y Rafael López Miarnau monta *Arpas blancas... conejos dorados* de Luisa Josefina Hernández ese mismo año en el Teatro Orientación.

1.3 El teatro de los años sesentas

México entra a la década de los años sesentas, con contradicciones sociales, que llevan a al gobierno a confrontarse con la sociedad. Gustavo Díaz Ordaz es elegido presidente en 1964 y una de sus primeras acciones es la de llevar a Carlos Madrazo como presidente del Partido Revolucionario Institucional (PRI) con el objeto de cambiar la fachada de su partido político. Madrazo trata de promover el proceso democrático dentro del PRI, reducir el poder de los jefes locales y estatales y traer a más mujeres al PRI. Este cambio estratégico fracasa debido a las manifestaciones de protesta ocurridas a mediados de los años sesentas que agitan el clima político. En 1966, tiene lugar una huelga masiva en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) que produce la renuncia del rector. Este mismo año, el gobierno envía las tropas federales a las universidades en Michoacán y Sonora para restaurar el orden. Lo que hay que señalar es que estas acciones estudiantiles provienen del reconocimiento del carácter corrupto del PRI que se manifiesta en la realización de sus propias ambiciones políticas en vez de enfocarse en el bienestar de la nación.

No obstante el ámbito político inestable del país, los años sesentas representan un período de prosperidad en la cultura con respecto al teatro como lo afirma el crítico Ignacio Taibo, al comentar ese momento histórico, él reconoce como precursor de visiones posmodernas al teatro mexicano femenino de los años sesentas. Exalta a un grupo específico de dramaturgas: Marcela del Río, Luisa Josefina Hernández, Elena Garro, Maruxa Vilalta y Margarita Urueta cuya producción teatral es principalmente experimental, en el sentido de que ellas prueban nuevos caminos que representan una innovación en el teatro de la época: “Las cinco escritoras son, casi,

las únicas que hacen teatro en forma regular; y todas ellas crean un teatro experimentador, nuevo, que busca el triunfo no en los bien probados sistemas sino que quiere bucear en mundos que son prácticamente ajenos a la temática teatral mexicana” (Taibo 98).

Los textos de estas dramaturgas demuestran una variedad de técnicas dramáticas dentro del teatro experimental de la década. De esas cinco autoras, tres se estudiarán en esta tesis: Hernández, Del Río y Garro, debido a que escribieron teatro histórico, que es el tema del presente estudio; y las tres avanzan por caminos de índole experimental, aunque lo hacen a través de diferentes trayectorias: Hernández, un forma épica, de técnica brechtiana; Del Río, una perspectiva relativista; y Garro, los moldes del surrealismo:

a) Luisa Josefina Hernández en esta década ha pasado del realismo al teatro épico. Utiliza la teoría de Bertolt Brecht acerca del teatro en *La paz ficticia* (1960). En el “Pequeño Organon para el Teatro” (1948), Brecht postula que una de las funciones importantes del teatro es entretener a la gente, educarla y convertirla de público pasivo a miembro activo de su sociedad. Para él, el teatro debe provocar asombro en el público y esto lo logra por medio de la técnica del distanciamiento que consiste en romper la empatía que pueda sentir el público con el protagonista. Luisa Josefina Hernández parece seguir puntualmente en sus textos de ese período los lineamientos que Brecht postula en sus “Ensayos” (1930): 1) el uso de un narrador; 2) el que un espectador se vuelva observador con objeto de despertar su actividad (conciencia social); 3) que la acción dramática se proponga que el espectador estudie la acción críticamente; 4) cada escena debe funcionar para sí misma y no para la siguiente; 5) el que el teatro sea un espejo donde el público vea sus disfraces y se reconozca y quiera cambiarlos por un rostro verdadero. Es decir, que el público vea su realidad y la rechace para crear una realidad mejor; 6) el que el

público se distancie del héroe para que no se identifique con él y sea capaz de criticarlo; 7) el que el autor dramático se proponga impedir la «katarsis».

El *Teatro Club* escenifica *La paz ficticia* de Luisa Josefina Hernández dirigida por Fernando Wagner en 1960. Lo que hay que subrayar es que Hernández escribió esta obra de teatro en un aniversario de la Revolución mexicana y los profesores de secundaria llevaban a sus alumnos al teatro para ver la obra. En esa época, la mayoría de las escuelas católicas no estaban de acuerdo con las ideas de la Revolución, como por ejemplo, el derecho de los yaquis a poseer la tierra en la que trabajaran que precisamente es el tema que se presenta en *La paz ficticia*.

b) Marcela del Río se pronuncia en favor de una renovación del teatro, con sus textos dramáticos: *En las manos de uno* (1960); *Miralina, Claudia y Arnot* y *El hijo de trapo* (1962) y *La tercera cara de la Luna* (1965). Al publicar sus textos los agrupa como resultado de su teoría relativista aunque no dicha teoría no la publica como Manifiesto sino hasta después del 5 de octubre de 1965, en el que Fernando Wagner abre su temporada estrenando en un solo programa *Miralina* de Marcela del Río y *El 9* de Maruxa Vilalta, en el Teatro del Granero de la Ciudad de México. 1965. En *Miralina* (1962), por ejemplo, la protagonista Miralina vive una serie de realidades distintas según el personaje con el que convive. Es decir, en cada escena del texto, Miralina se encuentra con un personaje masculino diferente y trata a cada uno de una manera distinta y hasta contraria, y es precisamente ese cambio de trato el que refleja el significado de la relación de la protagonista con cada uno de los cinco personajes masculinos. Incluso, en la voz didascálica se advierte la apariencia física no estática de Miralina; a lo largo de sus diálogos con los personajes que la rodean se advierte cómo ellos van mutilándola, el primero de la ilusión, el segundo de la belleza, el tercero del movimiento; el cuarto, de la comunicación y el quinto trata de restituírle todo su pasado. Simbólicamente, estas mutilaciones se manifiestan cuando cada uno

de los personajes masculinos va quitando sucesivamente una sílaba de su nombre. Así, el primero, la llama: “Miralina”, el segundo: “Miralí”, el tercero: “Mira”, el cuarto: “Mí” y el quinto, rememorando su pasado le devuelve su nombre completo. Estos componentes indican que la realidad está en constante modificación de acuerdo con los planteamientos de Del Río en su manifiesto relativista para quien no hay una realidad, sino tantas como personas o personaje participan en ella.

A Fernando Arrabal, uno de los autores más vanguardistas de la época, lo convence tanto el carácter experimental de *Miralina* que le escribe un poema para que sirva de prólogo a la segunda edición de la obra. Otros escritores y directores manifestaron también su entusiasmo o admiración. Según Juan José Arreola, el personaje de Miralina muestra el proceso de construir la identidad: “Miralina quiere construir, construirse a sí misma mediante la percepción ajena, y nos hace una admirable descripción del “ser siendo,” del ser arrojado a la nada de un solar vacío, en medio del caos citadino.”⁷ Juan Rulfo resalta de *Miralina* cómo el entorno del ser humano libera los conflictos que éste tiene guardados en su conciencia: “Con *Miralina*, la autora somete los conflictos de la conciencia a intensos actos de contrición; actos encajonados por los prejuicios y sujetos a las trabas propias o ajenas que había que condenar al olvido o al disimulo, tal y como el hombre acostumbra guardar para sí mismo la fugaz palpitación de sus escombrados anhelos”; Fernando Sánchez Mayans recalca la poesía en *Miralina*: “Marcela del Río ha estrenado una hermosa, difícil e inquietante pieza teatral que con el título de *Miralina* nos coloca ante un sustento de poesía en un escenario”; El dramaturgo Wilberto Cantón alaba de Marcela del Río sus conocimientos de la composición dramática y de la psicología: “En su pieza en un acto

⁷ Las citas de todos estos autores, directores y críticos están tomadas de la misma publicación, en el diario *Excelsior*, Sec. Diorama de la Cultura, el 24 de octubre de 1965.

Miralina, Marcela del Río muestra al mismo tiempo que conocimientos dramáticos y afiliada pluma, un temperamento poético muy delicado y una sabiduría psicológica que deben envidiarle muchos otros autores.”

El psicoanalista Dr. Rafael Barajas en una carta que le envía a la autora, alaba los conocimientos de Del Río acerca de la inconsciencia: “Tiene usted una sensibilidad muy fina hacia los procesos del inconsciente, y mecanismos muy sutiles de la emoción humana son particularmente nítidos y claros para usted” (1).

El director Alexandro Jodorowsky se refiere a los vínculos establecidos con la realidad cambiante en *Miralina*: “En esta obra desfilan los fantasmas que pueblan el espíritu de una mujer, sus primeras fijaciones sexuales, sus actos sádicos y masoquistas, su búsqueda de liberación, y por sobre todas las cosas, el enorme deseo de encontrar un vínculo real con el mundo” (1).

Según Miguel Sabido, *Miralina* le da nueva vida al género del auto sacramental: “*Miralina* es un auto sacramental bien estructurado y buen síntoma de una revalorización del género que cayera en desuso durante dos siglos completos” (6).

La crítica y también directora de teatro, Lya Engel, interpreta *Miralina* como un estudio psicológico: “*Miralina* es un interesante estudio psicológico de la vida de una mujer dicho en lenguaje poético, donde cada frase y cada actitud tienen un hondo significado” (25).

María Luisa Mendoza indica su sorpresa acerca del conocimiento del psicoanálisis de Marcela Del Río en *Miralina*: “Marcela del Río, con un sorpresivo conocimiento de la simbología psicoanalítica, explica lúcida su anécdota y lleva al espectador hasta el final de una neurosis o tal vez esquizofrenia [...] que termina con el enfrentamiento de la protagonista a su yo verdadero...” (3).

Carlos Solórzano destaca el uso de elementos derivados del surrealismo: “...*Miralina* se motiva en hechos del acontecer subjuntivo y pone en práctica algunos procedimientos derivados del Surrealismo...” (22).

El conjunto de los comentarios de este grupo de escritores, directores y críticos de teatro supera la crítica superficial de críticos como Antonio Magaña-Esquivel cuya unívoca visión del teatro lo ciega a otras expresiones teatrales y se atreve a omitir a Marcela del Río en la antología del quinto volumen del Fondo de Cultura Económica dedicado al teatro de vanguardia en cuyo prólogo trata de justificar su omisión con un razonamiento contradictorio:

No aparece en este volumen Marcela del Río, porque sus esfuerzos para afiliarse al teatro del absurdo no pasan de ser, todavía, una ligera intoxicación. Obras breves como *Miralina*, *El hijo de trapo* y *Claudia y Arnot* plantean conflictos psicoanalíticos, cuestiones de conciencia y de imaginación aplastados por prejuicios, arrepentimientos y actos de contrición; algunos la elogiaron, y *los más y los mejores* permanecieron en silencio... (1970, 15-16).

Puede deducirse que Magaña-Esquivel no considera a Juan Rulfo, a Juan José Arreola, a Fernando Arrabal y a Alexandro Jodorowsky entre “los mejores” y, por lo demás, Marcela del Río nunca intentó afiliarse al teatro del absurdo, ya que su propia teoría dramática la proclamó en su manifiesto “Por un Teatro Relativista” en el que detallaba sus concepciones del teatro, muy contrarias a las del teatro del absurdo. La perspectiva relativista de Del Río vuelve a verificarse en sus textos documentales e históricos, como *El pulpo*, *Tragedia de los hermanos Kennedy*, *Entre hermanos*, estrenada en Checoslovaquia y luego en Guanajuato y Ciudad de México; *Una flor para tu sueño*, *Felipe Carrillo Puerto*, estrenada en Mérida y *El sueño de la Malinche*, que se estrena en Edimburgo en 2005.

c) Elena Garro vuelve a mostrar su tendencia surrealista al estrenar Alexandro Jodorowsky su drama *La señora en su balcón* (1963) que se escenifica en el Teatro 5 de Diciembre. Es en el diálogo poético donde se plasma la visión surrealista de Garro, cuando el personaje Clarita concibe la memoria, por ejemplo, como un lugar físico y esta concepción corresponde a la forma en la que aflora el inconsciente en los sueños. Después de su estreno en México, la obra es llevada a la escena en varios países de América Central por el grupo del “Teatro Estudio de México.” En su síntesis sobre esta representación de Alexandro, Mara Reyes (seudónimo de Marcela del Río en el Suplemento Cultural del diario *Excélsior*) pone énfasis en los elementos de la vida diaria que estorban al ser humano de alcanzar la felicidad verdadera: “La señora en su balcón” es el drama de la frustración, de la soledad, de la incomunicación y la angustia que se vive en nuestros días.”⁸

Aunque en las entrevistas, Garro no se declare “feminista,”⁹ su rebeldía en contra de lo establecido, esto es, de la estructura hegemónica masculina se pone en evidencia tanto en la conducta dentro de su mundo real como en su escritura dentro del mundo literario. Así, en *La señora en su balcón* (1960), el deseo de la mujer de liberarse del mundo patriarcal le que impone tantas restricciones, se puede vincular con el anhelo de justicia de los campesinos cuyos derechos han sido conculcados por el gobierno. Los campesinos nunca han podido ver completada la Reforma Agraria que les restituiría la tierra que les fue arrebatada desde la Conquista española. Puede deducirse que Garro parte de la marginación de la mujer para destacar las fuerzas opresoras que operan también en el entorno de los campesinos.

⁸ Mara Reyes, “La señora en su balcón,” [Reseña] *Excélsior* Sec. Diorama de la Cultura. 28 abril 1963.

⁹ Aunque aquí empleo el término “feminista,” mi análisis del texto dramático histórico de Garro, como los demás textos de las otras dramaturgas tratados aquí, no parte de un enfoque feminista.

La dramaturgia femenina mexicana se desvía del teatro realista frecuentado por los dramaturgos hombres para establecer un nuevo teatro y es precisamente el carácter experimental de este teatro su característica principal.

El Instituto Nacional de Bellas Artes patrocina el Primer Festival de Teatro Mexicano que tiene lugar en distintos teatros en 1960. Durante ese festival, se estrena *Los desorientados* de Maruxa Vilalta, en el Teatro de la Esfera, dirigida por Enrique Alonso. También aparece otra dramaturga ese año, Marissa Garrido, de quien se estrena su comedia *Departamento de soltero*. En 1963, Xavier Rojas monta *Los duendes*, de Hernández, en el Teatro del Granero. Mara Reyes recalca el carácter experimental del texto espectacular al referirse al personaje de la abuela: “El personaje de la abuela, que es el que sirve de enlace entre todos los personajes, es también el que con su contrapeso da ligereza a la obra, su acción es la que rompe cualquier posible monotonía en el tono, y la que da el sabor de irrealidad desde el primer momento;”¹⁰ Lo que se puede deducir del comentario de Reyes es que el ámbito irreal de la obra muestra la versatilidad de la autora en utilizar elementos no-realistas con éxito. Frank Dauster concuerda con Reyes sobre los aspectos experimentales del texto dramático cuando dice: “*Los duendes*, escrita en 1952, pero estrenada en 1963, es una comedia del subconsciente o de la fantasía; más que hilo reconocible, existen relaciones de tipo mágico e interacción de estados de ánimo” (*Historia del teatro hispanoamericano* 102). Aunque Hernández ofrece más textos realistas en la década de los cincuentas que tratan de la vida de la provincia, también experimenta con otras formas dramáticas como se ve con *Los duendes* en el que aparecen elementos de irrealidad fantástica,

¹⁰ Mara Reyes, “Los duendes,” [Reseña] *Excelsior* Sec. Diorama de la Cultura 27 enero 1963: 3.

pero que no llega al escenario hasta los años sesentas en los que el experimentalismo teatral ha tomado vuelo.

También la década de los sesentas es prolífica para otras dramaturgas. En 1961, Alexandro Jodorowsky estrena la obra surrealista *Penélope* de la pintora Leonora Carrington. Xavier Rojas dirige *Un país feliz* de Maruxa Vilalta en el Teatro del Granero en 1964. Más tarde, ese mismo año, Rojas escenifica el monólogo *Soliloquio del tiempo*, de Vilalta, en el Teatro Orientación. Alexandro Jodorowsky dirige *Poderoso caballero es don Dinero* de Margarita Urueta, en 1965, en su propio Teatro Jesús Urueta, al que nombra así en honor de su padre. En 1966, suben a los escenarios mexicanos: *Cuestión de narices* de Vilalta, en el Teatro Orientación, dirigida por Óscar Ledesma; *Los dedos de la tierra*, de Luz María Servín; y *Juegos dramáticos* de Lya Engel.

Se estrena *El hijo de trapo* de Marcela del Río durante el tercer Concurso Nacional de Teatro en Mérida en 1967. Como en *Miralina*, su teoría relativista se pone de relieve en este texto dramático al mostrar la relación de los personajes de dos madres con su hijo y con su marido. Es decir, a la Madre A, a quien sólo le interesa su hijo y para quien el esposo es prácticamente un estorbo para su relación maternal con su bebé. A partir de esto, las necesidades del hijo condicionan el entorno de Madre A. En cambio, la Madre B no se ocupa del cuidado de su hijo sino sólo de su relación con su marido. Así, ella vive su realidad de acuerdo con su papel como esposa en vez de madre. La reseña periodística sobre su montaje por el grupo TESCA (Teatro de la Escuela Superior de Comercio y Administración) de Toluca en la Teatro de la Universidad en Mérida, en 1968, relaciona el relativismo en la obra con el teatro del absurdo: “Fue ciertamente una obra difícil por sus particulares características de absurdo...”¹¹ Se

comprueba aquí que el crítico considera inmediatamente cualquier aspecto experimental en la obra como representativo del teatro del absurdo (como parece ser que le ocurría a Magaña Esquivel), sin tomar en cuenta otros recursos estilísticos o de técnica dramática tales como el relativismo que Del Río expone en su manifiesto “Por un teatro relativista” o cualquiera otro que salga de una copia mimética de la realidad.

Felipe Ángeles de Garro se publica en la revista *Cóatl* en 1967. En 1968, se publica *Quetzalcóatl* de Hernández en la que rescata la herencia indígena de México para que el público tenga conciencia de ella. Rosalina Perales destaca la apariencia de tres obras de teatro entre 1967 y 1968 que “señalan el camino del teatro mexicano en los próximos veinte años...” (29) por su carácter de crítica social. Los dramas en cuestión son *El señor y la señora* (1967) de Óscar Villegas, *Los arrieros con sus burros por la hermosa Capital* (1967) de Willebaldo López y *Pueblo rechazado* (1968) de Vicente Leñero. Y en 1969, se monta *Confesiones de Sor Juana Inés de la Cruz* de Margarita Urueta.

El momento climático del movimiento estudiantil llega el 2 de octubre de 1968 cuando los estudiantes se reunieron en la Plaza de Tres Culturas en Tlatelolco para pedir el diálogo con el gobierno y demandar el cumplimiento de sus exigencias y fueron masacrados. Este asunto estudiantil se convirtió en una cuestión nacional en el sentido de que representó la insatisfacción de la clase media por la corrupción en todos los niveles del gobierno: “Diez años más tarde, la República se vio sacudida por un movimiento estudiantil que expresaba sobre todo el descontento de las capas medias de la población” (Brom 310). Su manifestación es pacífica pero termina con el derramamiento de sangre al entrar las tropas federales que les disparan matando a varios cientos de personas.

¹¹ “El hijo de trapo.” [Reseña] *Diario Yucatán* 27 marzo 1968: S/P.

La masacre de Tlatelolco sacude a toda la sociedad mexicana, inclusive la intelectualidad tarda en responder literariamente, ya que el miedo a las represalias detiene a muchos intelectuales al ver cuántos de ellos ya habían sido encarcelados. En el caso de Elena Garro, las fuerzas gubernamentales la acusan de haber planeado derrocar al gobierno del presidente y a partir de la masacre de Tlatelolco, comienza a ser perseguida.¹² Después de ver una cantidad infinita de obras de teatro llevadas al escenario, la tragedia del 1968 congela la producción teatral debido a la censura por parte del gobierno.

En esta década, Rosario Castellanos no ha escrito aún su único texto dramático *El eterno femenino* (1975), ella cultiva la narrativa y la poesía, y es una de las voces feministas más reconocidas. Dedicó tiempo a la enseñanza después de obtener la posición de profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM donde impartiría clases de literatura comparada, novela contemporánea y crítica literaria, de 1961 a 1971, año en que sale de México, nombrada por el presidente Luis Echeverría para ocupar el cargo de Embajadora de México, en Israel.

En cuanto a los géneros literarios, Rosario Castellanos cultiva la poesía primero y en este género, se siente obligada a reflexionar críticamente sobre una sociedad que fomenta la creencia en la inferioridad de la mujer frente al hombre. Esta actitud machista le preocupa tanto que se sirve de su poesía para denunciar la imagen estereotípica de la mujer en México como expresa Perla Schwartz: “*Trayectoria del polvo* (su poemario) marca el surgimiento de una voz liberadora para la mujer en México. Una voz que siempre se proyectará clara, sin estancarse en el llanto o en el silencio. Una voz encauzada hacia la lucha, el pensamiento eficaz y la acción continua” (34). Esa posición ideológica de Castellanos que señala Schwartz, se manifiesta en sus

¹² Véase: Rosas Lopátegui, Patricia. *Yo sólo soy Memoria: Biografía visual de Elena Garro*. Monterrey: Ediciones Castillo, 2000.

novelas, especialmente en *Oficio de tinieblas* (1962) y en su texto dramático *El eterno femenino* donde denuncia esa estructura hegemónica masculina, que la llevó a ser contestataria de ella.

Su conciencia feminista se ilumina aun más cuando escribe su tesis de Maestría titulada *Sobre la cultura femenina* en 1950. El análisis se centra en la mujer como un ser autónomo capaz de tomar sus propias decisiones, como dice Schwartz: “La Tesis *Sobre la cultura femenina* es un análisis a conciencia acerca de la mujer y el mundo posible donde ella tiene la opción, de habitar y desarrollarse, siempre que éste sea su propósito auténtico” (38). Los planteamientos progresistas de Castellanos apuntan hacia el concepto de que la mujer no tiene que conformarse al modelo de la mujer ideal creado por el hombre.

1.4 El teatro de los años setentas

En 1970, el estreno de la obra teatral *El pulpo. Tragedia de los hermanos Kennedy*, de Marcela del Río, en el Teatro del Bosque dirigido por Jorge Esmá, sorprende al público mexicano. La afluencia inusitada de público que llena noche a noche el Teatro del Bosque convierte al teatro en un foro de debate público, ya que cotidianamente, después de la función se abría al público la discusión sobre la obra. En esas discusiones, el público denuncia la corrupción política en México valiéndose de un acontecimiento de los Estados Unidos.¹³ En este texto dramático, se plasman cómo las fuerzas socio-económica y política del país operan en todas las facetas de la sociedad y, al ver a un individuo como obstáculo en la realización de sus intenciones, se sirven del poder armado para quitarlo de su camino. Sandra Messenger Cypess alude a lo que según ella es el objetivo de Del Río al escribir esta obra de teatro: “El fin de Marcela del Río no es presentar el misterio de una muerte con el asesinato en sí como su desarrollo, sino explorar las razones que están detrás de la tragedia individual y encajarlas dentro

¹³ Véase: Del Río, Marcela. “La vocación literaria en los años de formación.” *Alba de América* 11.20-21 (1993): 99-106.

del gran cuadro socio-económico de los eventos pasados y las repercusiones futuras” (“¿Quién ha oído hablar de ellas?” 60). Los debates públicos ocurren cada noche, al terminar la función. Se suceden en el domicilio de la autora las llamadas telefónicas aconsejándole que se esconda, para evadir posibles persecuciones. La obra recibió el premio “Juan Ruiz de Alarcón” de la Asociación de Críticos, como la mejor obra del año. Dos años después, sale también de México nombrada Agregada Cultural a la Embajada de México en Checoslovaquia.

También ese año de 1970 tuvo lugar el estreno de *Esta noche juntos, amándonos tanto*, de Maruxa Vilalta, en el Teatro del Granero bajo la dirección de la propia autora, que también fue laureada con el premio “Juan Ruiz de Alarcón.”

En el foro político de los años setentas, surge una ‘nueva ola’ de feminismo en México. Una de sus primeras manifestaciones fue la publicación de un artículo de Rosario Castellanos en *Excélsior*, en el que daba un resumen de la marcha de las mujeres norteamericanas, en ocasión del aniversario de la obtención del voto femenino en los Estados Unidos. Castellanos logra reavivar la conciencia feminista en México y no ha faltado crítica que considere este artículo como un detonador de la ola del feminismo en México.

La preocupación con la imagen de la mujer, la pareja hombre-mujer y el papel de ella en la sociedad mexicana se asienta en la dramaturgia de dos autoras: Rosario Castellanos y Carlota O’Neill. Castellanos escribe *El eterno femenino* en 1974 que se lleva a la escena después de su muerte por el grupo *Teatro Club*, bajo la dirección de Rafael López Miarnau, en 1976. En el capítulo tres de este estudio, se encontrará la comparación del personaje de la Malinche en la obra de Castellanos, con el mismo personaje en *El sueño de la Malinche* (2002) de Marcela del Río. La presencia de las dramaturgas en los escenarios se fortalece al seguir estrenándose obras como *Circe y los cerdos* (1974) de Carlota O’Neill y otros dramas escritos por mano femenina.

Otros autores cuyas obras de teatro salen a la luz durante esta década son por ejemplo: Vicente Leñero, Héctor Azar, Carlos Fuentes, Willebaldo López, Federico S. Inclán, Federico Steiner, Alberto Dallal, Miguel González, Felipe Santander, Reynaldo Carballido, Héctor Berthier, José López Arellano, Sergio Peregrina, Ignacio Arriola, Pedro Casanova, Antonio Argudín, Eugenio Rulvacaba, Miguel Ángel Tenorio, Óscar Liera, Gerardo Velázquez, Hugo Hiriart, Carlos Olmos, José Agustín y Óscar Villegas entre otros.

La década da fin con el estreno del drama histórico de Elena Garro: *Felipe Ángeles* (1967) el 13 de octubre de 1978 en el Teatro de Ciudad Universitaria, bajo la dirección de Hugo Galarza. El análisis de esta obra va en el cuarto capítulo, así como una comparación con los protagonistas de *La paz ficticia* (1960) de Luisa Josefina Hernández y de *Felipe Carrillo Puerto: Una flor para tu sueño* (1997) de Marcela del Río.

1.5 El teatro de los años ochentas y noventas

La producción dramática de los años ochentas, según Sebastian Doggart, se orientó hacia los temas socio-políticos y a los interpersonales, destacando la sexualidad, el género, la identidad personal y la influencia de la cultura de masas como se ve, por ejemplo, en la obra de teatro de Carlos Fuentes, *Orquídeas a la luz de la luna* (1982), al tomar como protagonistas de su drama a dos divas mexicanas: María Félix y Dolores del Río.¹⁴

Por su parte, Marcela del Río dirige su propio monólogo *De camino al Concierto* en el *Little Theatre de Lincoln Heights*, de la Fundación Bilingüe de las Artes en Los Ángeles, California, el 25 de abril de 1984, con el cual recibe el Premio César por parte de la “Pan-American Theater Association” de Los Ángeles. El estreno del monólogo en México tiene lugar

¹⁴ Para más información sobre el teatro latinoamericano de los años ochentas, véase: Sebastian Doggart, “An Introduction to Latin American Theatre.” *Latin American Plays*. Ed. Sebastian Doggart. (Londres: Nick Hern Books, 1996) vii-xxv.

el 5 de octubre de 1983 en el Teatro Benito Juárez donde cumple cien representaciones, y es nominada para recibir nuevamente el premio Juan Ruiz de Alarcón, que le fue otorgado finalmente a Emilio Carballido. *De camino al Concierto* no solamente es un homenaje al esposo fallecido de Del Río, el violinista Hermilo Novelo, sino también una denuncia de la corrupción de las autoridades mexicanas como lo afirma Maruxa Vilalta:

Dedo sobre el renglón para subrayar una situación que no puede ser más actual: nuestro país y el ninguneo al artista, nuestro país y la violación y robo que no respetan a la muerte misma; nuestro país y el asesinato de la cultura, y las optimistas promesas de los políticos, y las palabras, palabras, palabras, palabras... demagogia y retórica que a la corrupción tratan de vestir de seda (*Excelsior* 29 octubre 1984).

Muchos dramaturgos en esta década tratan temas relacionados con el contexto histórico-social de México para dar a entender el estado actual de las cuestiones sociales en el país. como lo hace Del Río en *Año nuevo, vida nueva* (1989), incluso cuando utiliza el teatro histórico como recurso para denunciar otras formas de corrupción, como en *Tlacaélel* (1988) donde hace ver cómo la corrupción del pasado prehispánico sigue teniendo vigencia en el presente, tragedia que el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) le encarga escribir para ser representada por la Compañía de Repertorio, sin embargo, el INBA no cumple con el contrato y no la escenifica. También Luisa Josefina Hernández estrena dos obras en esta década: *Historia de un anillo* (1987) y *La calle de la gran ocasión* (1988). La primera es una denuncia de los políticos y del clero, mientras la segunda es una serie de siete diálogos unidos por la temática de denuncia de las imposiciones de la iglesia, haciéndolas pasar por valores de la sociedad.

Otras dramaturgas que estaban escribiendo teatro en México durante la década de los ochentas entre ellas: Maruxa Vilalta, *Una mujer, dos hombres y un balazo* y *Pequeña historia de horror*, ambos textos dramáticos publicados en 1981; Sabina Berman, *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, estrenada y publicada en 1993; *Muerte súbita*, estrenada en 1987 y publicada en 1989, *Águila o sol*, publicada en 1985; Carmen Boullosa, *Los totoles*, estrenada en 1985, *Xe bubulú*, estrenada en 1984 y *Cocinar hombres*, estrenada en 1985 y otras más: Julieta Campos, Nancy Cárdenas, Olivia de Montelongo y Leonor Azcárate.

Una característica fundamental del teatro mexicano de este momento, es el interés en la historia de México. Algunos dramaturgos empiezan a rescatar temas históricos y esto se pone de relieve especialmente cuando ellos se encuentran en otro país, porque se sienten desvinculados de los acontecimientos que están ocurriendo en el país, utilizan la historia como medio para vincularse. Como ejemplo de esto, se pueden citar los textos dramático-históricos de Del Río: *Felipe Carrillo Puerto: Una flor para tu sueño* (1997) que trata de la lucha del ex-gobernador yucateco por los derechos de los mayas y que se estrena en el Teatro Mérida en Yucatán bajo la dirección de Willebaldo López en el año 2000, y *El sueño de la Malinche* (2002), que reivindica al personaje controvertido de la historia de México, Malintzin, que se estrena en el 2005 en Edimburgo.

1.6 Conclusión

En resumen, durante el siglo XX, las tendencias culturales estaban matizadas por las ideologías de quienes las sustentaban por lo que evolucionaron por diferentes caminos hacia distintas metas. El nacionalismo buscaba sus fuentes de inspiración en el pasado nacional, en la realidad del país, lo que llevó al teatro de la Revolución a dirigirse a las masas con el objeto de

despertar su conciencia social mientras que la novela de la Revolución reflejaba la decepción de los resultados logrados por la Revolución.

El "Ateneo de la Juventud," grupo elitista de orientación universalista se nutrió de conceptos humanistas volviendo a subrayar la importancia de la literatura clásica. Estos intelectuales querían romper con el positivismo heredado de la dictadura de Porfirio Díaz, para promover el humanismo; esas preocupaciones produjeron, por ejemplo, que se tradujera a los clásicos; Alfonso Reyes traduce en verso *La Ilíada*, aunque no por ello dejó de interesarse en los problemas de México, como lo demuestra una gran multitud de sus ensayos.

El espíritu innovador e imaginativo del estridentismo condujo hacia una búsqueda de lo nuevo que llevó hacia una tendencia futurista. Uno de los frutos de la Revolución fue el reparto de las tierras que constituyó la base de la reforma agraria promovida por Lázaro Cárdenas y este acontecimiento unido a la mirada que lanza el mundo literario hacia el indio, va a conducir la mirada de los escritores hacia los problemas del campo. De ese interés van a escribirse textos indigenistas muy diferentes al *indianismo* anterior, ya que lo que tratan de indagar los escritores del siglo XX son los verdaderos problemas del indígena campesino y su situación social real.

La tendencia universalista en el campo teatral se manifestó fundamentalmente dentro del grupo de Orientación, cuyos miembros participaron en el montaje de obras teatrales europeas, que traducían ellos mismos, sin embargo, no se limitaron a seguir dicha tendencia. El grupo auspició, en 1934 una temporada de teatro mexicano en el Palacio de Bellas Artes que sólo dura un año y otra que dura tres años, en la década de los cincuentas, en las que se monta sólo a autores mexicanos.

Otra tendencia importante que aparece desde principios del siglo XX, es la feminista, en la que concurren dos vertientes: una, que pretende destacar la diferencia de género sin que por

ello se devalore a la mujer, y otra, la que recalca la similitud de capacidades y derechos, en relación con el hombre. En la primera se enfatizó la feminidad de la mujer, en la segunda la mujer imitó el comportamiento masculino.

La enumeración de estas tendencias no significa que hayan sido las únicas, pero sí, las más significativas del siglo.

Como se ha podido deducir de la descripción del ámbito cultural y literario mexicano de del siglo XX, el teatro produce tendencias ideológicas y estilísticas así como debates que se manifiestan a través de distintos foros públicos, publicaciones y escenarios teatrales de México.

CAPÍTULO 2: EL TEATRO DE ESCRITORAS MEXICANAS

2.1 El vacío de la crítica

Para un investigador de la literatura mexicana que desee enfocar su estudio en las obras de las escritoras que en “el mundo han sido,” puede ser muy decepcionante comprobar que el discurso crítico literario se ha preocupado mucho por el papel que los escritores varones han desempeñado dentro de sus respectivos campos literarios, pero no así por el que han ocupado las escritoras. Con respecto a la dramaturgia, éste es el primer desequilibrio que se advierte al revisar la mayoría de las historias y antologías del teatro no sólo de México, sino de América Latina. Cuando no excluyen por completo a las escritoras, las sitúan en un apartado, a todas juntas, como si conformaran un verdadero *ghetto*, y muy excepcionalmente las colocan en el lugar que les corresponde de acuerdo con los aportes de cada una de ellas. El segundo desequilibrio se produce debido a una dicotomía del discurso crítico, que se ofrece por un lado a través de los medios periodísticos y por otro, a través de los medios académicos. El de los medios periodísticos se enfoca en el espectáculo teatral, y el académico, en el texto dramático publicado. En ambos, sin embargo puede hallarse una tendencia de los críticos a sólo sintetizar los argumentos de las obras, sin un verdadero análisis de ellas, especialmente cuando se refieren a las escritas por mano femenina, y en ocasiones, ni siquiera esa síntesis. Como ejemplo de esto, pueden citarse las palabras de Armando de Maria y Campos, al hablar de su propia crítica sobre *Cumbres de nieve* de Catalina D'Erzell:

Asistí al estreno y aun escribí una crónica, pero por quién sabe por qué causas que ahora he olvidado, únicamente me limité –hágame usted el favor, lector– a darle consejos a la autora. De la obra, nada. Una ligera alusión a una escena... (195-96).

Aunque este estudio se enfoca en la segunda mitad del siglo XX, el análisis de las publicaciones del discurso crítico se iniciará con un recorrido cronológico desde los antecedentes, esto es, las historias y antologías aparecidas desde 1928, para mostrar esos desequilibrios en las publicaciones que van de 1950 a 1999.

El crítico Carlos González Peña, en su *Historia de la literatura mexicana: desde los orígenes hasta nuestros días* (1928), al hablar del siglo XX, cubre a los autores/as nacidos/as de 1900 a 1940, y en este período sólo consigna a cuatro escritoras: María Luisa Ocampo, Carmen Toscano, Elena Garro y Luisa Josefina Hernández. Aunque el discurso crítico parece apreciar hasta cierto punto la calidad del teatro de ellas, su falla es la omisión de muchas otras dramaturgas nacidas en ese período tales como: Luz María Servín, Emilia Zárate de Rodarte, Blanca de Retana, Amalia González Caballero de Castillo Ledón, María Aurelia Reyes “Arlette,” María Luisa Algarra, Catalina D’Erzell, Concepción Sada, Anita Brenner, María Enriqueta Camarillo y Roa, Adela Formoso de Obregón Santacilia, Magdalena Mondragón, Margarita Urueta, Leonora Carrington, Rosario Castellanos, Marcela del Río y Maruxa Vilalta. En contraste, González Peña selecciona de la producción teatral masculina de ese lapso a diecisiete dramaturgos nacidos durante el mismo período: Luis Octavio Madero, Federico S. Inclán, Edmundo Báez, Rafael Solana, Luis G. Basurto, Carlos Solórzano, Carlos Prieto, Wilberto Cantón, Sergio Magaña, Fernando Sánchez Mayans, Emilio Carballido, Jorge Ibarguengoitia, Héctor Azar, Miguel Barbachano Ponce, Antonio González Caballero, Héctor Mendoza y Hugo Argüelles.

Pasando ya a la década de los años cincuentas, Francisco Monterde, el editor del primer volumen del *Teatro mexicano del siglo XX* (1956), incluye solamente un texto dramático de una dramaturga: *Al otro día*, de María Luisa Ocampo, sin hacer ningún comentario analítico sobre él,

en la introducción, cuando en cambio incluye a once dramaturgos: Manuel José Othon, Marcelino Dávalos, Federico Gamboa, José Joaquín Gamboa, Carlos Noriega Hope, Víctor Manuel Díez Barroso, Ricardo Parada León, Lázaro y Carlos Lozano García, Julio Jiménez Rueda y Carlos Díaz Dufóo. Lo que es más sorprendente es que Monterde menciona también en dicha introducción a otras dramaturgas: Teresa Farías de Isassi, Mimí Derbes, Eugenia Torres, Catalina D'Erzell y Amalia de Castillo Ledón. Lo que Monterde no parece valorar es la estatura de algunas de estas escritoras que eran reconocidas en su tiempo, muchas veces más que algunos de ellos, por ejemplo: Teresa Farías de Isassi, había sido premiada por su drama *Cerebro y corazón* en 1907; Eugenia Torres era colaboradora junto con el propio Monterde en la fundación de la Unión de Autores Dramáticos, en 1923, y Amalia González Caballero de Castillo Ledón quien tenía numerosos méritos como escritora y funcionaria, ya que fue fundadora y presidenta del Ateneo Mexicano de Mujeres, y de la Alianza de Mujeres, miembro del Seminario de Cultura Mexicana y fundadora de la compañía teatral *La Comedia Mexicana*, que llevó a escena no sólo sus obras, entre ellas: *Cuando las hojas caen* (1929), *Cubos de noria* (1934), *Coqueta* (1937) sino muchas de autores mexicanos. Años después estrena *Bajo el mismo techo* (1955), un año antes de la publicación de Monterde.

Antonio Magaña-Esquivel quien edita el segundo volumen de la misma publicación del Fondo de Cultura Económica, *Teatro mexicano del siglo XX* (1956), sigue las huellas de Monterde en el sentido de dar preferencia a los textos dramáticos escritos por mano masculina al incluir los de Francisco Monterde, Juan Bustillo Oro, Mauricio Magdaleno, Celestino Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Alfonso Reyes, Rodolfo Usigli, Miguel N. Lira, Luis G. Basurto y Edmundo Báez. Magaña-Esquivel elige un sólo texto escrito por mano femenina a pesar de reconocer las cualidades de una cantidad considerable de autoras. Él menciona los “ensayos novelescos” con

sus tramas amorosas, como en *Divorciadas* de Julia Guzmán. Acepta como una depuración de la realidad mexicana, la concepción sobre la libertad femenina que expone la autora en *¡Quiero vivir mi vida!* y en *La casa sin ventanas*; así como las propuestas irónicas de Margarita Urueta en *San Lunes*, *Mansión para turistas*, *Una hora de vida* y *Ave de sacrificio*; y los temas sensuales de Magdalena Mondragón, en *Cuando Eva se vuelve Adán* y *La sirena que llevaba el mar*. El crítico coloca a Catalina D'Erzell en la frontera entre la forma benaventina y el nacionalismo mexicano en el melodrama *Lo que sólo un hombre puede sufrir*. Magaña Esquivel reconoce el discurso feminista de María Luisa Ocampo en sus dramas *Más allá de los hombres*, *Castillos en el aire* y *La casa de ruinas*. Destaca el planteamiento de los conflictos sociales en el campo, en su texto dramático: *Al otro día*; en cuanto a Amalia de Castillo Ledón, opina que reivindica la imagen de la mujer en *Cuando las hojas caen* y *Cubos de noria*. Resumiendo, agrega:

Entre las escritoras mexicanas que en el teatro dan sus prendas mejores, Catalina D'Erzell inicia el avance en el camino que siguen luego María Luisa Ocampo, Amalia Castillo Ledón, Julia Guzmán, Concepción Sada, Magdalena Mondragón, y que más tarde, con las nuevas promociones, fortalecen Luisa Josefina Hernández y María Luisa Algarra, en quienes el aire se renueva para serenar los vértigos sentimentales (28) (subrayado mío) .

Con esas palabras parece reconocer la calidad de las obras de teatro producidas por las dramaturgas, sin embargo, con el simple vocabulario, al decir “*prendas*“ está asociando los atributos del cuerpo femenino, con sus cualidades literarias, lo cual refleja su íntimo pensamiento machista, ya que si se hubiera tratado de autores hombres, nunca habría usado el término “*prendas*” para referirse a sus atributos literarios. Y, probablemente, por esa postura machista, excluye a muchas de ellas de la antología, tomando un sólo texto dramático: *Un mundo para mí*

de Concepción Sada. Y aquí habría que preguntarse por qué elige solamente a esta autora. Un dato que no deja de ser interesante, y permite elucubrar sobre la “conveniencia” de esta inclusión, es que ella era Jefa del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. El no incluirla, debió pensar el crítico, podría repercutir en su perjuicio, ya que Sada detentaba en ese momento un poder de influencia sobre editoriales, directores de teatro e instituciones teatrales y no hay que olvidar que Magaña Esquivel también era autor de teatro y le interesaba que se publicaran o editaran. Y así, no tuvo empacho en elegirla como la única representante de la dramaturgia femenina, en la antología, lo que denota que su elección tenía un interés personal.

El editor del tercer volumen de la antología *Teatro mexicano del siglo XX* (1956), fue Celestino Gorostiza, quien, en su prólogo, parece implicar que el estilo dramático de Luisa Josefina Hernández es mecánico y que esto disminuye su efecto sobre el público, en comparación con el teatro de Emilio Carballido: “Más minuciosa, como mujer, Luisa Josefina se recrea principalmente en el detalle y en las calidades del diálogo, trabajado con la preciosidad de un tejido de agujas, lo que impide a sus obras proyectarse ante el gran público con el impacto que logran los trazos esquemáticos y vigorosos de las piezas de Carballido” (19-20) (subrayado mío).

Este comentario de Gorostiza puede relacionarse con el de las “prendas” de Magaña, ya que la acción de “tejer con agujas” también es relativo a la mujer como parte de sus quehaceres domésticos, por lo que aquí cabe hacer una reflexión teórica deconstructivista. Según Jacques Derrida, el concepto de un término, no está ligado solamente a la linealidad de su significado sino “a todo un sistema de implicaciones (teleología, escatología, acumulación relevante e interiorizante del sentido, un cierto tipo de tradicionalismo, un cierto concepto de continuidad, de

verdad, etc.).”¹⁵ En este caso esos términos de “prendas” y “tejido de agujas” como atributos femeninos están ligados a un sistema de implicaciones machistas. Ambos críticos interpretan el aporte literario de la mujer a partir de los estereotipos que la han estigmatizado a lo largo de los siglos: su cuerpo, como única fuente de valoración, y a sus quehaceres domésticos como únicos representantes de sus habilidades. En vez de reconocer los méritos de las dramaturgas derivados de su propia inteligencia y capacidad intelectual como escritoras, Magaña Esquivel y Gorostiza los relacionan con ese “tradicionalismo” que ve los atributos y acciones de la mujer solamente como extensiones del cuerpo femenino.

Gorostiza en este mismo volumen se refiere a siete dramas de Hernández: *Aguardiente de caña* (1951), *Los sordomudos* (1953), *Botica modelo* (1954), *Los duendes*, *La llave del cielo*, *La corona del ángel* y *Los frutos caídos* (1957), sin hacer ningún comentario crítico, y de éstos elige el último para incluirlo en la antología, al lado de nueve textos dramáticos de los siguientes autores: Salvador Novo, Agustín Lazo, Emilio Carballido, Sergio Magaña, Federico Schroeder Inclán, Rafael Solana, Héctor Mendoza, Ignacio Retes y Jorge Ibarguengoitia.

Otro ejemplo de desequilibrio en la publicación de obra dramática femenina es la que puede verse en la *Colección de Teatro Mexicano* creada y dirigida por Álvaro Arauz en la década de los años cincuenta. Los autores publicados hasta 1959 fueron: Rafael Solana, Federico S. Inclán, Sergio Magaña, Carlos Solórzano, Dagoberto de Cervantes, Xavier Villaurrutia, Juan Miguel de Mora, Rodolfo Usigli, Wilberto Cantón, Emilio Carballido, Carlos Prieto y Luis G. Basurto. Las únicas dramaturgas publicadas por Arauz en ese período fueron Margos de Villanueva y Maruxa Vilalta, quien posteriormente realiza la selección de cuatro antologías de

¹⁵ “Entrevista de Jean-Louis Houdebine et Guy Scarpetta con Jacques Derrida” en Derrida, J., *Posiciones*, Traducción de M. Arranz. Valencia: Pre-Textos, 1977. 51-131.

obras en un acto publicadas dentro de la colección. En la *Primera antología de obras en un acto* (1960), Maruxa Vilalta incluye a: Héctor Azar, Celestino Gorostiza, Sergio Magaña, Octavio Paz y Rafael Solana. En la *Segunda...* (1960) aparecen: Álvaro Arauz, Emilio Carballido, Federico S. Inclán, Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. En la *Tercera...* (1960), otros tres autores: Wilberto Cantón, Carlos Solórzano y Rodolfo Usigli y una sola autora: Elena Garro. La *Cuarta Antología...* (1965) tiene la misma proporción: tres hombres: Luis Moreno, Alfonso Reyes y Fernando Sánchez Mayans, y una mujer: Luisa Josefina Hernández. Esto ratifica que ni siquiera cuando la mujer es editora de una publicación se encuentra un mayor equilibrio en la selección de los textos escritos por mano masculina y mano femenina.

Al aludir a Luisa Josefina Hernández, Antonio Espina, en su prólogo de la segunda edición de la antología *Teatro mexicano contemporáneo* (1962), ni siquiera hace mención de la producción teatral de Hernández, como en cambio, sí lo hace cuando se refiere a la dramaturgia de los otros autores incluidos:

Ya hemos señalado antes algunos nombres culminantes de la hora actual en el teatro mexicano, Luisa Josefina Hernández y Jorge Ibargüengoitia –éxito grande y merecido de este autor fue, en 1955, «Clotilde en su casa o el adulterio exquisito»-, entre otros,... (21).

El desequilibrio que brota de este comentario en cuanto a la falta de referencia a la obra teatral de Hernández, incita a la pregunta ¿con qué propósito incluye Espina *Los frutos caídos* en su antología si no habla de ella en el prólogo? Además de exaltar a Ibargüengoitia, Espina dedica párrafos enteros en dicho prólogo a los otros dramaturgos y a los textos dramáticos que se reúnen en esta antología: ¿*En qué piensas?*, *Parece mentira* y *Sea usted breve* de Xavier

Villaurrutia; *El color de nuestro piel* de Celestino Gorostiza, *El gesticulador* de Rodolfo Usigli y *Cada quien su vida* de Luis G. Basurto.

Siguiendo la tónica de Espina, Agustín Del Saz en los capítulos sobre el teatro mexicano del siglo XX de su historia crítica *Teatro hispanoamericano II* (1963), usa la misma proporción de una autora por cada cinco autores. Las ocho autoras que comenta son María Luisa Ocampo, Concepción Sada, Catalina D'Erzell, Amalia G. C. de Castillo Ledón, Luisa Josefina Hernández, Marissa Garrido Arozamena, de Rosa Margot Ochoa y Maruxa Vilalta. Sin embargo, su crítica se limita a enumerar de sus obras: la temática, el argumento o el año del estreno de cada una. En cambio, Del Saz le dedica párrafos amplios a cada uno de los treinta y siete autores que comenta, analizando con mayor profundidad *El gesticulador* y *Corona de sombra* de Rodolfo Usigli a quien le dedica dieciocho páginas.

Carlos Solórzano en su historia del *Teatro latinoamericano del siglo XX* (1964), al referirse a la primera producción teatral de Luisa Josefina Hernández, subraya la tendencia realista de la autora mientras que hace notar la influencia del teatro brechtiano en la producción teatral posterior. Como representación de teatro realista, Solórzano alude a *Botica modelo*, *Los duendes* y *Los frutos caídos*; sin embargo, no incluye *Los huéspedes reales* en este grupo, y como ejemplo de la influencia del teatro épico en la autora, Solórzano cita *El anillo* y *Escándalo en Puerto Santo*. ¿Dónde está *La paz ficticia* que corresponde también a esta categoría? En cuanto al teatro de María Luisa Algarra, Solórzano parece aquilatarla con una oración de dos líneas: “María Luisa Algarra en su obra *Los años de prueba*, trató el problema del desajuste de los adolescentes en sus propios hogares;...” (179). No agrega nada más ¿Tal resumen del argumento de este drama puede considerarse una forma idónea de valoración? Del teatro de las tres dramaturgas comentadas, Solórzano se inclina más hacia el de Elena Garro. La diferencia de

Solórzano con los editores anteriormente citados es que tiene una actitud menos machista. No solamente recalca los elementos surrealistas, mágicos e históricos de los textos dramáticos de Elena Garro: *Un hogar sólido*, *Andarse por las ramas*, *Los pilares de doña Blanca*, *El encanto*, *tendajón mixto* y *Felipe Ángeles*; sino también elogia sus cualidades como escritora:

Mujer de excepcional talento y de extraordinaria receptividad, Elena Garro es un buen ejemplo de la agilidad mental de los latinoamericanos cultos, de su gracia, de su abandono intencionado ante la rigidez de ciertas estructuras literarias, y de ese encanto que combina la ironía con la más profunda capacidad de análisis (181).

Aunque Garro sí merece este elogio, la crítica de Solórzano acerca del teatro mexicano femenino es aún incongruente por las siguientes razones: 1) él no habla de Luisa Josefina Hernández ni de María Luisa Algarra como dramaturgas que han hecho una contribución importante al teatro mexicano y, 2) excluye a dramaturgas que como las comentadas por él, también habían destacado en el mismo período. ¿Dónde están por ejemplo: María Luisa Ocampo, Magdalena Mondragón, Marcela del Río, Margarita Urueta y Maruxa Vilalta, entre muchas otras? En cambio, Solórzano analiza los textos dramáticos de veintidós dramaturgos: Agustín Lazo, José Revueltas, Federico Inclán, Ignacio Retes, Celestino Gorostiza, Rafael Solana, Salvador Novo, Luis G. Basurto, Miguel N. Lira, Edmundo Báez, Rodolfo Usigli, Sergio Magaña, Emilio Carballido, Héctor Mendoza, Juan García Ponce, Miguel Barbachano Ponce, Jorge Ibarguengoitia, Carlos Prieto, Héctor Azar, Wilberto Cantón, Juan José Arreola, e incluso a sí mismo.

La elección de los textos dramáticos producidos entre 1957 y 1964 para el cuarto volumen antológico del *Teatro mexicano del siglo XX* (1970), del Fondo de Cultura Económica,

descansa sobre su carácter realista porque en el prólogo, Antonio Magaña-Esquivel, parece querer rescatar de nuevo el realismo en el teatro que había sido abandonado por los autores con tendencias experimentales en los años sesentas. La actitud negativa de Magaña-Esquivel acerca del teatro de experimentación se manifiesta en el comentario siguiente:

De nada valen las empeñosas clasificaciones del teatro del absurdo de Ionesco, Beckett, Genet, del teatro de la crueldad de Antonin Artaud, ni mucho menos del teatro-pánico que en México falsea Alexandro Jodorowsky (17).

Su rechazo del experimentalismo teatral hace que él conceptualice al teatro mexicano como un teatro unidimensional.

Magaña Esquivel no solamente dirige su rechazo hacia el teatro experimental, sino también hacia la dramaturgia femenina, especialmente la experimental, por lo que al elegir un drama de una autora, incluye de Luisa Josefina Hernández uno de sus textos realistas: *Los huéspedes reales* (1957). No obstante, parece que se ve obligado a incluirla en la antología debido a que ella estudió la carrera de teatro en la UNAM junto a Emilio Carballido y a Sergio Magaña, entre otros, y, a haber heredado la cátedra de Rodolfo Usigli en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM: “Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández y Sergio Magaña aparecen incorporados al mismo grupo, con igual formación en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM” (20).

En vez de incorporar otro texto dramático femenino en la antología, Magaña Esquivel se deja llevar por el egoísmo y se incluye a sí mismo, considerándose como uno de los grandes dramaturgos mexicanos del siglo XX: “Están representados en el presente volumen Magaña Esquivel, García Ponce, Inclán, al mismo tiempo que Salvador Novo y Rodolfo Usigli por su

condición de consagrados” (17). Su carácter ególatra vuelve a la superficie en otra parte del prólogo donde se elogia a sí mismo por haber ganado premios de novela y teatro:

Al igual que tras de su primera novela (de Antonio Magaña Esquivel), *El ventrílocuo*, su segunda confirmó su prestigio al punto de hacerle ganar un premio –*La tierra enrojecida* (1951) obtuvo el Premio Nacional de Novela “Ciudad de México”–, ocurrió que su segunda obra teatral mereció, como aval de su habilidad creativa, un premio: se trata del que entonces otorgaba el periódico *El Nacional*, en concurso nacional (23-24).

Lo que no logra Magaña Esquivel es esconder el ego detrás de la narración en tercera persona del prólogo. En conclusión, la combinación de su visión monosémica del teatro, su discriminación del sexo femenino, y su propia vanidad crea un desequilibrio en su crítica que no le permite ver el cuadro completo de la dramaturgia mexicana.

En cuanto al teatro de ese momento histórico, el crítico Ignacio Taibo reconoce como precursor de visiones posmodernas al teatro mexicano femenino de los años sesentas. Exalta a un grupo específico de dramaturgas: Marcela del Río, Luisa Josefina Hernández, Elena Garro, Maruxa Vilalta y Margarita Urueta cuya producción teatral es principalmente experimental debido a que que ellas prueban nuevos caminos que representan un experimentalismo en el teatro de la época: “Las cinco escritoras son, casi, las únicas que hacen teatro en forma regular; y todas ellas crean un teatro experimentador, nuevo, que busca el triunfo no en los bien probados sistemas, sino que quiere bucear en mundos que son prácticamente ajenos a la temática teatral mexicana” (Taibo 98). A pesar de la posición de apertura que tiene este crítico hacia el teatro experimental, de corrientes el relativismo de Del Río; el teatro épico de Hernández; el surrealismo de Garro y el del teatro del absurdo de Vilalta y de Urueta, Magaña Esquivel, se

resiste aun cuando el Fondo de Cultura Económica le encomienda el quinto tomo de la antología a Antonio Magaña Esquivel, que estaría dedicado a recopilar el teatro de experimento de los autores mexicanos del momento, el cual había comenzado a conquistar los escenarios de la capital mexicana. El tema no se aviene a su concepción teatral, ya que siempre mostró su rechazo por el teatro no realista, pero, además, el que Marcela del Río fuera una de las autoras que primero mostró su rebeldía contra el realismo, lo confrontaba con otro problema: la lucha que mantuvo contra ella dentro de la Asociación de Críticos, en la que Del Río, junto con María Luisa Mendoza lucharon porque la Asociación reconociera a los actores, directores y autores de teatro experimental de los escenarios, lucha que llevó incluso a Del Río y a Mendoza a renunciar a la Asociación, debido a los fraudes en las votaciones que negaban los premios que merecían actores como Carlos Ancira y directores como Jodorowsky, por representar un teatro que Magaña Esquivel rechazaba. Cuando el crítico escribe su prólogo a dicha antología entra en flagrante contradicción cuando intenta justificar la omisión que hace de Del Río:

...sus esfuerzos (de Marcela del Río) para afiliarse al teatro del absurdo no pasan de ser, todavía, una ligera intoxicación. Obras breves como *Miralina*, *El hijo de trapo* y *Claudia y Arnot* plantean conflictos psicoanalíticos, cuestiones de conciencia y de imaginación aplastados por prejuicios, arrepentimientos y actos de contrición; algunos la elogiaron, y los más y los mejores permanecieron en silencio, prudentemente, para no estropear aquellos estudios psicológicos ni aquel realismo fantasmagórico de sus amigas. No es tanto ni tan poco, como se dijo entonces; y quiero esperar de ella la consolidación de una idea teatral, bien

lograda y mejor realizada, que determine, de veras, el enfrentamiento de sus ansias a su yo verdadero (15-16).

Lo que Magaña Esquivel parece no reconocer es que la dramaturgia de Del Río no tenía nada que ver con el movimiento del teatro del absurdo, sino que era una nueva propuesta para interpretar dramáticamente la realidad, a través de una perspectiva relativista, por lo que ésta significaba el advenimiento de una nueva modalidad dramática en México. Lo que se deduce del comentario de Magaña Esquivel es que el crítico tenía su juicio basado en una visión realista del teatro, esto es, la percepción de la realidad de manera unívoca y mimética que muestra las experiencias particulares de los personajes en circunstancias particulares y todo lo que no se ajustara a esa representación de la realidad, para Magaña Esquivel era “teatro del absurdo” que era el movimiento teatral recién desempacado de Europa, como el de Eugene Ionesco y Samuel Beckett. Tal vez, por eso, le costaba trabajo al crítico admitir, por un lado, otra forma dramática que no fuera la mimética, y por el otro, que el nuevo teatro en México tenía que ser forzosamente importado e identificado con el que estaban proponiendo esos autores y los demás dramaturgos europeos de esa corriente.

Magaña Esquivel incluye los textos dramáticos de Elena Garro, Maruxa Vilalta y Margarita Urueta, y de seis dramaturgos: Octavio Paz, Antonio González Caballero, Héctor Azar, Emilio Carballido, Hugo Arguelles y Vicente Leñero.

En *Testimonios teatrales de México* (1973), Carlos Solórzano compila en el capítulo “Resúmenes anuales de 1963 a 1969” su crítica de los textos espectaculares a los que asistió durante este período. Del año 1963, Solórzano destaca a seis dramaturgos cuyas obras de teatro se montaron en teatros distintos de la Ciudad de México: Luis G. Basurto, Felipe Santander, Salvador Novo, Rafael Solana, Emilio Carballido y Wilberto Cantón. En cuanto a la producción

teatral femenina de este mismo año, Solórzano habla de los montajes de *La verdad escondida* de Amalia Castillo Ledón, *Ventura Allende* de Elena Garro y *El señor perro* de Margarita Urueta. Como se advierte la disparidad genérica ha disminuido del cinco autores por una a autora, anteriormente, a dos a una, pero esta proporción no continúa al año siguiente (1964), al destacar los textos espectaculares de seis dramaturgos: Héctor Azar, Alfonso Reyes, Juan García Ponce, Federico S. Inclán, Antonio González Caballero y Rodolfo Usigli en contraste a la mención de una autora: Margarita Urueta por su obra *El hombre y su máscara*. En 1965, Solórzano no hace hincapié en ningún texto espectacular mexicano sino pone de relieve la escenificación de varios dramas extranjeros en México tales como *Yerma* de Federico García Lorca, *El burgués gentilhomme* de Moliere, *El inspector* de Gogol, *Rómulo Magno* y *Los hombres del cielo* de Durrenmatt, *El hilo rojo* de Henry Denker, *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo de Cota, *Leoncio y Lena* de Georg Buchner y *Troilo y Cresida* de Shakespeare. Su razón por la cual la dramaturgia mexicana no forma parte de su repertorio crítico se basa en los problemas burocráticos de las instituciones que patrocinan los grupos teatrales. Al decir que “1965 fue un año infortunado para la escena mexicana...” (119) Solórzano excluye en su resumen de este año el doble estreno de *Miralina* de Marcela del Río y de *El 9* de Maruxa Vilalta en el Teatro del Granero. En el resumen del año siguiente, Solórzano alaba los montajes de *La señora en su balcón* de Elena Garro y *Cuestión de narices* de Maruxa Vilalta en 1966, pero sigue poniendo más énfasis en las escenificaciones de obras teatrales importadas de Europa y de los Estados Unidos. En 1967, Solórzano se sirve del Festival de Primavera y del Festival de Otoño auspiciados por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) para analizar dramas tales como *Sobre los orígenes del hombre* de Eduardo Rodríguez Solís y *Los argonautas* de Sergio Magaña.

Con respecto al teatro escrito por mano femenina, en este año, Solórzano indica la baja

calidad del montaje de *La dama boba* de Elena Garro. Solórzano vuelve a la dramaturgia de autores varones al aludir a los textos espectaculares de: *Olímpica* de Héctor Azar, *Malditos* de Wilberto Cantón, *Con la frente en el polvo* de Luis G. Basurto, *Te juro Juana que tengo ganas* de Emilio Carballido y *La ronda de la hechizada* de Hugo Arguelles. Solórzano considera los Juegos Olímpicos en 1968 como factor influyente en el teatro montado este año y se ve la diversidad internacional en el repertorio de autores dramáticos extranjeros: Eugene Ionesco, Calderón de la Barca, Esquilo, Eurípides, Virgilio Piñera, Peter Weiss, Osvaldo Dragún, Antón Arrufat, José de Jesús Martínez, el propio Carlos Solórzano, Óscar Manzur, Pedro Juan Soto, Demetrio Alguilera, Gustavo Andrade Rivera, Román Chalbaud, Silveira Sampaio, Iván García, Alberto Cañas, Rolando Sener, Josefina Pla, Julio Ortega, Álvaro Menén Desleal y Isidora Aguirre. El único texto espectacular de dramaturga mexicana que Solórzano resalta este año es *La señora en su balcón* de Elena Garro, escenificado en el Primer Festival de Teatro Nuevo de Latinoamérica. Solórzano vuelve a mostrar un desequilibrio en su crítica cuando habla de nuevo de la dramaturgia mexicana de los escritores: Sergio Magaña, Emilio Carballido, Héctor Azar y Vicente Leñero. El crítico termina su recorrido de los textos espectaculares escenificados en 1969 sin tomar en cuenta ninguna obra teatral escrita por una dramaturga.

En el último capítulo de su libro, Solórzano da un resumen del estado del teatro hispanoamericano y mexicano del período que va entre 1969 y la fecha de publicación del volumen, 1973, que no abarcó en sus resúmenes. De los dramaturgos mexicanos, Solórzano sólo elige a dos mujeres: Elena Garro y Marcela del Río al lado de siete hombres: Rodolfo Usigli, Celestino Gorostiza, Luis G. Basurto, Antonio González Caballero, Pablo Salinas, Wilberto Cantón y Sergio Magaña.

El capítulo “El nuevo teatro mexicano” de la segunda edición de *Historia del teatro hispanoamericano* (1973) de Frank Dauster, hace una selección de los dramaturgos mexicanos cuyas obras teatrales se producen durante la segunda mitad del siglo XX. Con respecto a la dramaturgia femenina, Dauster habla de Luisa Josefina Hernández, Elena Garro, Maruxa Vilalta, Margarita Urueta, María Luisa Algarra y Marcela del Río.

En cuanto a Hernández, Dauster divide su producción teatral en dos tendencias: realista y experimental. Los textos dramáticos de Hernández que encabezan la tendencia realista son *Aguardiente de caña* (1951), *Los sordomudos* (1953), *Botica modelo* (1954), *Los frutos caídos* (1957), *Los huéspedes reales* (1957) y *Arpas blancas y conejos dorados* (1959). Según Dauster, las obras de teatro que tienen influencia del teatro épico son: *La paz ficticia* (1960), *Escándalo en Puerto Santo* (1962), *Clemencia* (1963) e *Historia de un anillo* (1967). También hace hincapié en que sus textos dramáticos didácticos tratan de despertar la conciencia del público acerca de la nación: *Popol Vuh* (1967) y *Quetzalcóatl* (1968).

Dauster afilia el teatro temprano de Garro al teatro del absurdo debido al tema sobre la falta de comunicación en *Un hogar sólido* (1957) y *Andarse por las ramas* (1957). El crítico no toma en cuenta la influencia del surrealismo que palpita a lo largo de estos dos textos dramáticos y de *Los pilares de doña Blanca* (1957). Cuando Dauster comenta *La mudanza* y *La señora en su balcón* (1963) señala que muestra el conflicto entre dos realidades. Finalmente, en un breve comentario resume el argumento de dos obras teatrales largas de Garro: *La dama boba* (1968) y *Felipe Ángeles* (1967).

En cuanto a Maruxa Vilalta, que se dio a conocer como dramaturga con *Desorientados* (1960), Dauster enfatiza el hecho de que este drama se basa en una idea novelística. Después, menciona más obras teatrales suyas de la década de los sesentas: *Trío* (1964) y *Un país feliz*

(1964), al que describe como un estudio psicológico de tendencia realista, prosigue con *El 9* (1965) y *Cuestión de narices* (1966). Para Dauster, Vilalta alcanza el dominio de la forma teatral con *Esta noche juntos, amándonos tanto* (1970) debido a su poder dramático.

El teatro de Margarita Urueta, según Dauster, es tan vanguardista que termina en la exageración. Incluye los textos dramáticos representativos de ese experimentalismo: *La mujer transparente* (1960), *Grajú* (1961), *El señor perro* (1963), *El hombre y sus máscaras* (1964), *Poderoso caballero es don Dinero* (1965) y *Confesiones de Sor Juana Inés de la Cruz* (1969).

Debido a la muerte prematura de María Luisa Algarra, Dauster solamente puede nombrar tres textos dramáticos suyos: *La primavera inútil* (1944), *Cassandra* (1954) y *Los años de prueba* (1954) al que Dauster considera como el mejor.

Aunque Dauster no se limita a enlistar los textos dramáticos escritos por mano femenina, es poco riguroso en sus apreciaciones sobre el teatro de Marcela del Río. Primero, la considera como uno de los nuevos (subrayado mío) dramaturgos, colocándola generacionalmente junto a Oscar Villegas y a Willebaldo López, quien fue alumno de Del Río, a pesar de que para esa fecha la autora llevaba veinticuatro años escribiendo teatro. Segundo, en vez de poner el título correcto de su texto dramático premiado *El pulpo* (1970), Dauster lo redacta como *Pulpos*. Aunque elogia la obra, no le dedica un análisis. ¿Dónde están por ejemplo, *Fraude a la tierra* (1957), *Miralina* (1961), *Claudia y Arnot* (1963-64) y *El hijo de trapo* (1962)? El omitirlas obliga a sacar como conclusión que Dauster desconocía el resto de la producción de Del Río, por lo que su resumen resulta incompleto. En un volumen posterior en el que publica Dauster *Ensayos sobre teatro hispanoamericano* (1975) disminuye la cifra de dramaturgas, al ocuparse sólo de dos: Elena Garro y Luisa Josefina Hernández.

En 1988, Marina Gálvez Acero publica una introducción a *El teatro hispanoamericano* en la que reconoce la carencia de estudios sobre el mismo cuando dice: “En relación con los otros géneros, el teatro hispanoamericano ha sido tradicionalmente el más desatendido por lectores y estudiosos” (11). Aunque Gálvez Acero tiene razón acerca de la falta de interés crítico hacia el teatro, su propia elección de los dramaturgos representativos del teatro mexicano del siglo XX se basa en tres categorías:

- 1) Generación realista que trata de los textos dramáticos escritos o publicados entre 1900 y 1920;
- 2) Generación vanguardista que cubre el período de 1920 a 1950 y,
- 3) Generación actual que perfila los años 1950 a 1980. (pag)

En cuanto a la Generación realista, Gálvez Acero resalta *La venganza de la gleba* (1907) de Federico Gamboa y *Así pasan* (1908) de Marcelino Dávalos. Un olvido indisculpable de esta generación por parte de Gálvez Acero es la dramaturga premiada Teresa Farías de Isassi cuya obra de teatro *Cerebro y corazón* (1907) gana el primer premio en un concurso de la Secretaría de Instrucción Pública. Para Gálvez Acero, los siguientes dramaturgos pertenecen a la Generación vanguardista: Juan Bustillo Oro, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Francisco Monterde, Rodolfo Usigli y Salvador Novo. No se ocupa de las dramaturgas cuya producción teatral también corresponde a estos años: Catalina D’Erzell, María Luisa Ocampo, Amalia Caballero de Castillo Ledón, Concepción Sada, Magdalena Mondragón, Margarita Urueta y María Luisa Algarra (española emigrada e integrada a México). A partir de estas dos categorías, Gálvez Acero parece conceptualizar el teatro mexicano como un género masculino. Según ella, la Generación actual se compone de siete autores dramáticos: Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Héctor Azar, Luis G. Basurto, Maruxa Vilalta y Elena Garro. Aunque incluye a tres dramaturgas en este grupo, sus subcategorías de corrientes teatrales no

necesariamente corresponden a los textos dramáticos de las autoras, como se ve en la clasificación que hace de *La paz ficticia* (1960) de Luisa Josefina Hernández a la que coloca como ejemplo de *realismo costumbrista* aunque no da pruebas que justifiquen tal clasificación. Es decir, el rescate de un período de la historia (el porfiriato) y de la lucha de los yaquis para que su tribu sobreviva no hace a este texto dramático ni realista ni costumbrista, más bien sería histórico. En cuanto a su estructura, la obra de Hernández modela el teatro épico por lo que lo convierte en una obra experimental para México. Otra muestra de este mismo tipo de juicio crítico poco certero, es la de colocar a *Un hogar sólido* (1958) de Elena Garro, (cuyo título cambia Gálvez Acero al nombrarlo como *Un lugar sórdido*), al que sitúa bajo la corriente del teatro del absurdo, pero sin ningún tipo de análisis de la obra o justificación de tal inclusión. Se puede colegir entonces que Gálvez Acero entiende la forma ilógica o incoherente del diálogo de esta obra, como característica de la falta de comunicación que es propia del teatro del absurdo, cuando en realidad, el diálogo de Garro corresponde a la fórmula onírica del surrealismo, en la que el inconsciente aflora en los sueños.

Aparte de Hernández y Garro, Gálvez Acero resalta el nombre de Maruxa Vilalta y su texto dramático *Cuestión de narices* (1967) como representativo del teatro neopsicológico y social. El hecho de dejar a un lado a las otras muchas dramaturgas mexicanas de esta generación, especialmente las experimentadoras como Marcela del Río y Margarita Urueta, hace que el panorama del teatro mexicano que da Gálvez Acero en su historia sea incompleto.

En la compilación de ensayos críticos sobre la literatura mexicana: *Mexican Literature: A History* (1994) de David William Foster, el capítulo dedicado al teatro mexicano del siglo XX lo escribe Kirsten Nigro. A pesar de que el título de dicho capítulo se supone que abarca todo ese período del teatro mexicano, sin embargo ella sólo discute los discursos dramáticos

homosexuales, el llamado teatro de la calle, el teatro de vecindad y el teatro fronterizo. Nigro ni siquiera hace mención de la dramaturgia mexicana femenina sino en una nota de pie de página en la que explica su omisión y solamente se refiere al éxito creciente de cinco dramaturgas. Ella justifica su elección diciendo que son los discursos más marginados del teatro mexicano, lo que implica que no considera que el discurso femenino esté dentro de los marginados, como lo explica en dicha nota de pie de página nº 4:

The exclusion of women's theater in this discussion of canons is not an oversight. However, given the space constraints, gay theater, which has had no access to legitimate stages, seemed a better choice for discussion. This does not mean, of course, that women have found all theater doors opened to them in Mexico, but playwrights like Luisa Josefina Hernández, Maruxa Vilalta, Elena Garro, and, more recently, Sabina Berman and Carmen Boullosa have had success with getting works staged (Foster 237).

Sin embargo, Nigro no hace una distinción entre la temática marginada y los autores marginados. Si se habla de las dramaturgas, la marginación tiene que ver con el hecho de ser mujeres. Si se habla de dramaturgos homosexuales, no hay marginación, puesto que es reconocida la homosexualidad de dramaturgos exitosos, canónicos, como lo han sido: Salvador Novo, Emilio Carballido, Sergio Magaña o Wilberto Cantón y otros como Hugo Argüelles o Luis Moreno.

Karl Kohut en su *Literatura mexicana hoy: Del 68 al ocaso de la Revolución* (1995) que consiste en seis capítulos sobre la literatura, ninguno sobre el teatro, y en cuanto a la literatura de

la mujer, sólo hay un ensayo de Juan Bruce-Novoa sobre la novela *Hasta no verte Jesús mío* (1968) de Elena Poniatowska.

Del *Teatro latinoamericano de los setenta –Autoritarismo, cuestionamiento y cambio-* (1995), editado por Osvaldo Pellettieri, que trata de los teatros: argentino, centroamericano, chileno, uruguayo, venezolano y mexicano, el dedicado al teatro mexicano es el de Frank Dauster quien se enfoca los años setentas. Dauster hace una breve revisión del movimiento teatral después de la masacre de Tlatelolco de 1968, en el cual nace el teatro callejero y en el que se crea el grupo Mascarones que representa un tipo de teatro político militante en contra de la censura de los medios masivos de comunicación.

Cuando Dauster comenta el teatro documental, generaliza en el sentido de que está “relacionado en su propósito con el teatro de guerrilla aunque en formas estéticas enteramente opuestas” (283), sin embargo, no da ejemplos de este género teatral. Lo sorprendente de la referencia que hace Dauster sobre el teatro documental de la década es que cita por ejemplo *La mudanza* (que no es documental) de Vicente Leñero por haber recibido el premio “Juan Ruiz de Alarcón” en 1979, pero en cambio, no cita *El pulpo* de Marcela del Río que sí es documental y que recibió el mismo premio en 1970.

En cuanto a los quehaceres teatrales de las dramaturgas durante esta década, Dauster solamente repasa los de cuatro autoras dramáticas: Luisa Josefina Hernández, Elena Garro, Maruxa Vilalta y Sabina Berman. ¿Dónde están Marcela del Río y Rosario Castellanos cuyos textos dramáticos: *El pulpo* (1970) y *Entre hermanos* (1974) de Del Río y, *El eterno femenino* (1976) de Castellanos se estrenan en esta década también? En cambio, Dauster recorre la actividad teatral y no teatral de veintiséis dramaturgos: Rodolfo Usigli, Salvador Novo, Sergio Magaña, Wilberto Cantón, Héctor Mendoza, Héctor Azar, Jorge Ibarguengoitia, Emilio

Carballido, Hugo Argüelles, Eduardo Rodríguez Solís, Vicente Leñero, Felipe Santander, Oscar Villegas, Willebaldo López, Dante del Castillo, Gerardo Velásquez, Miguel Ángel Tenorio, Jesús González Dávila, José Agustín, Oscar Liera, Víctor Hugo Rascón Banda, Tomás Espinoza, Carlos Olmos, Juan Tovar, Guillermo Schmidhuber de la Mora y Alejandro Licona.

Antes de discutir la labor teatral de las dramaturgas ya mencionadas, Dauster menciona la muerte de María Luisa Ocampo junto a las de Salvador Novo, Rodolfo Usigli, y Wilberto Cantón a lo largo de esta década. Con respecto a Luisa Josefina Hernández, Dauster nota que no se estrenan muchas de las obras de teatro que ha escrito, sin embargo, él no las menciona como por ejemplo, *Danza del urogallo múltiple* (1971) y, *La pavana de Aranzazú* (1975). Aunque Elena Garro se ocupa principalmente de la narrativa en estos años, se monta su obra de teatro histórico *Felipe Ángeles* en 1978, y Dauster da una síntesis de ella: “Es un estudio dramático penetrante de una de las figuras más polémicas y honradas de la época revolucionaria” (283). Dauster alude al hecho de que Maruxa Vilalta haya ganado dos veces el Premio Juan Ruíz de Alarcón por sus obras de teatro: *Esta noche juntos amándonos tanto* (1970) y *Nada como el piso 16* (1975). Dauster no solamente se refiere a esos dos textos dramáticos de Vilalta, sino también al estreno de su obra teatral *Historia de él* en 1978. Es aquí donde se esperaría que Dauster mencionara a que Marcela del Río quien también recibió el mismo premio por *El pulpo* en 1970 y estrenó *Claudia y Arnot* en 1971.

La nueva promoción de dramaturgos, según Dauster, se debe a los esfuerzos de la Universidad Autónoma Metropolitana, la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), entre los cuales destaca a Sabina Berman por su concepción de que los textos siguen en proceso, aunque se estrenen o publiquen, porque cada vez que se re-publican, aparecen en una versión diferente (287). De las obras de Berman, *Bill* recibe

el premio nacional de teatro del INBA en 1979. Lo que se puede entresacar del panorama que presenta Dauster del teatro mexicano de los años setentas es que Dauster carece de datos sobre la dramaturgia femenina de la década, lo cual deja incompleta su revisión.

En el volumen *El advenimiento del teatro mexicano (años de esperanza y curiosidad)* (1999), de Guillermo Schmidhuber de la Mora, el crítico presenta un panorama del teatro mexicano a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. En este recorrido, nota la influencia de Rodolfo Usigli en la generación de los cincuentas dado que muchos dramaturgos de estos años fueron sus alumnos tales como Wilberto Cantón, Emilio Carballido, Rafael Bernal, Federico S. Inclán, Sergio Magaña y Luisa Josefina Hernández, entre otros. Lo que no menciona Schmidhuber de la Mora es que Magdalena Mondragón también escribe teatro durante los años cincuentas y su texto dramático *La sirena que llevaba el mar* se estrena en 1951 y Marcela del Río se da a conocer como dramaturga con su monólogo *Fraude a la tierra* en 1957.

Schmidhuber de la Mora nota el papel que desempeña “Poesía en Voz Alta” en el que participan Elena Garro, Octavio Paz, Juan José Arreola, Héctor Mendoza, Juan Soriano y Leonora Carrington. Destaca que el objetivo del grupo era “devolver al teatro su calidad prístina de poesía; sirvió de plataforma para iniciar la conceptualización de la dirección como eje primordial de la puesta escénica” (213). Sin embargo, no discute la visión surrealista del grupo en el montaje de las primeras tres piezas de Garro con las que se da a conocer como dramaturga.

Sigue comentando los dramas de los años cincuentas y sesentas: *Debiera haber obispas* (1953) de Rafael Solana; *Los prodigiosos* (1956), *Los cuervos están de luto* (1960) y *El tejedor de milagros* (1961) de Hugo Argüelles; *Rosalba y los llaveros* y *Te juro, Juana, que tengo ganas* (1965), de Emilio Carballido; las obras de Federico S. Inclán, y de Antonio González Caballero,

entre otros, sin mencionar sus títulos. Parece que el teatro mexicano sólo contara con dramaturgos hombres y que no hubiera ninguna mujer que escribiera y escenificara teatro.

Según Schmidhuber de la Mora, el vanguardismo de la segunda mitad del siglo XX se manifiesta en la dirección teatral, así, no parece considerar la dramaturgia vanguardista de los años sesentas de autoras como Margarita Urueta, Marcela del Río, Elena Garro y Maruxa Vilalta. Se contradice, sin embargo, cuando habla de las corrientes vanguardistas como por ejemplo, el teatro épico en *Un pequeño día de ira* (1962), *¡Silencio, pollos pelones!* (1963), *Yo también hablo de la rosa* (1965) de Emilio Carballido y, *La paz ficticia* (1960) de Luisa Josefina Hernández.

Schmidhuber de la Mora comenta que las dramaturgas de las nuevas generaciones no han tenido el mismo impacto en el teatro mexicano que han tenido las dramaturgas de la generación de 1954 que las precede: Rosario Castellanos, Elena Garro, Luisa Josefina Hernández y Maruxa Vilalta. Aquí se puede deducir que basa su concepto de las generaciones en el esquema generacional de José Juan Arrom en las que los autores nacidos desde 1925 pertenecen a la generación de 1950 a 1957.¹⁶ Aunque Elena Garro nace en 1916, comienza a publicar en los años cincuentas. Y, es solamente en las notas de pie de página del epílogo donde agrega el nombre de Marcela del Río a la generación de 1954, entre otras once dramaturgas: María Luisa Algarra, Marissa Garrido, María Alicia Martínez Medrano, Carlota O'Neill, Luz María Servín, Altaír Tejeda de Tamez, Carmen Toscano, Margarita Urueta, Alicia María Uzcanga, Teresa Valenzuela, y Yolanda Vargas Dulché. En su breve discusión sobre *Felipe Ángeles* (1967) de Garro, desentraña sus semejanzas con *El gesticulador* (1947) de Usigli, en términos de su refutación del discurso oficial sobre la Revolución Mexicana.

¹⁶ Véase: José Juan Arrom. *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*. Segunda ed. (Bogotá: Biblioteca de Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1977) 19.

El hecho de que Schmidhuber de la Mora dedique más espacio a la dramaturgia masculina, muestra su esfuerzo mínimo en abarcar el teatro de ambos sexos. A diferencia de las escasas referencias a cuatro textos dramáticos escritos por mano femenina, Schmidhuber de la Mora dedica el 90% de su espacio a veinticuatro textos dramáticos de autores masculinos.

En cuanto al teatro espectacular, es decir de los grupos teatrales que excluían a las dramaturgas en sus temporadas teatrales, un ejemplo fehaciente es el de los grupos Orientación y Teatro de Ahora.

Celestino Gorostiza (1904-1967) funda el *Teatro de Orientación* en 1932. Este grupo teatral rechaza los modos caducos del teatro español decimonónico y busca otros horizontes y modelos europeos, lo que lleva a los miembros del grupo a adoptar definitivamente los modelos del teatro europeo moderno.¹⁷ El Teatro de Orientación lleva a la escena obras de Sófocles, Shakespeare, Moliere, Cervantes, Chejov, Jules Romains, Bernard Shaw, Molnar, Lenormand, Giraudoux, Bontempelli y O'Neill entre otros. Al montar obras teatrales de autores europeos, Gorostiza buscaba que el Teatro de Orientación se dirigiera a un nuevo destinatario más culto. Esto significaba que el pueblo no podía comprender dicho teatro, por lo que no asistía a las temporadas del *Teatro de Orientación* no solamente por razones económicas sino porque su horizonte cultural era más limitado. No obstante esa inclinación europeizante, durante la cuarta temporada, de agosto de 1934, este grupo montó cuatro obras de teatro de dramaturgos mexicanos: *El barco* de Carlos Díaz Dufoo Jr., *¿En qué piensas?* de Xavier Villaurrutia, *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes y *Ser o no ser* de Celestino Gorostiza. Para Antonio Magaña-Esquivel, este fenómeno afirma la necesidad de tener un teatro nacional y es precisamente al mes siguiente,

¹⁷ Para más detalles sobre Teatro de Orientación, véase: Antonio Magaña Esquivel, *Medio siglo de teatro mexicano [1900/1961]*. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964).

que tal necesidad se hace patente al inaugurarse el Palacio de Bellas Artes, el 29 de septiembre de 1934. Pero ¿dónde estaba el teatro femenino?

Mauricio Magdaleno (1906-1986) y Juan Bustillo Oro (1904-1989), rebelándose frente a un teatro que consideraban elitista, fundan el “Teatro de Ahora,” inspirados por el teatro político de Erwin Piscator. Las primeras lecturas de sus obras se hicieron el 27 de octubre y el 3 de noviembre de 1931, siguiendo a éstas dos temporadas teatrales, la primera en 1932, y la segunda en 1933. Su objetivo era poner de relieve problemas económicos y político-sociales sobre todo de los campesinos y obreros:

El teatro ha de enraizarse en la realidad histórica de su momento si quiere chupar savia suficiente de vida auténtica: tiene que traducir esta implacable realidad social del momento, tiene que ser, en este sentido, fiel a la trágica angustia económica de nuestro tiempo, reflejo de la absorción política; en una palabra, tiene que ser político.¹⁸

El “Teatro de Ahora” corresponde a un momento trascendental de la cultura mexicana, que coincide con las primeras etapas del muralismo y de la novela de la Revolución. Las obras de teatro, como por ejemplo: *Emiliano Zapata* (Est. 1932) y *Panuco 137* (Est. 1932) de Magdaleno, *San Miguel de las Espinas* (Est. y Publ. 1933) y *Masas* (Publ. 1933) de Bustillo Oro denuncian la injusticia económica, la opresión y la explotación que hacen las compañías extranjeras del petróleo mexicano y de sus trabajadores. En estos textos dramáticos, se plasma la oposición al abuso del poder político y es precisamente este tipo de rechazo de cualquier sistema que contribuye a las condiciones sofocantes en las que vive el pueblo mexicano lo que representa

¹⁸ Palabras pronunciadas por Juan Bustillo Oro, en la lectura de *Masas*, en el Paraninfo de la Universidad Nacional Autónoma de México, el 3 de noviembre de 1931.

una fisura en la temática del teatro de la época. Otro ejemplo de la denuncia del capitalismo se plasma en *Los que vuelven* (est. 1932) de Bustillo Oro en donde recalca el abuso que padecen los braceros o sea, los mexicanos que emigran a los Estados Unidos en busca de trabajo. A la caída de la bolsa en 1929 en Nueva York, los braceros se quedan sin trabajo y no tienen manera de regresar a México. Su sufrimiento en el extranjero hace que Bustillo Oro también recrimine al gobierno mexicano por no proveer oportunidades de trabajo en el campo, ya que de existir, los campesinos mexicanos no tendrían que viajar al extranjero para poder sobrevivir económicamente:

En cuanto al mensaje del autor, puede decirse que está sintetizado en ese último reconocimiento que hace el personaje Chema de su culpabilidad, al señalar que no debemos traicionar nuestra tierra, sino trabajarla y defenderla, y no irnos al extranjero a ser despreciados y a que nos asesinen. Si vemos cualquier noticiero, o leemos cualquier periódico, reconoceremos que nunca ha sido tan vigente como ahora el tema desarrollado por Juan Bustillo Oro en esta tragedia. (Del Río en *El Teatro de Ahora: un primer ensayo de teatro político en México* 11).

Resumiendo lo que fue el *Teatro de Ahora*, puede decirse que fue un grupo de dos autores que al encontrar las puertas cerradas en otros grupos elitistas, decidiendo crear su propia compañía para montar las obras de ellos dos, y por esta razón no se preocuparon de incluir dramaturgas, ni a otros dramaturgos hombres.

Finalmente, la falta de estudios sobre la dramaturgia femenina hace necesario que se analice más la producción teatral de la mujer para superar tales desequilibrios y omisiones. Los

ejemplos anteriores son sólo algunos de historias, antologías y grupos teatrales.

Afortunadamente, la nueva crítica está cambiando, como lo muestran estudios críticos como el de Juan Villegas, quien en su publicación *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina* (1988) se percata de esa tendencia crítica de apartar el teatro escrito por mujeres del bloque canónico del teatro de un país. Para Villegas, las antologías e historias del teatro español e hispanoamericano ofrecen un desequilibrio total entre el estudio de los textos dramáticos masculinos y el de los femeninos. Villegas profundiza sobre esta cuestión cuando recalca que el discurso teatral femenino no corresponde al discurso hegemónico y como resultado, termina en el desplazamiento de los textos dramáticos femeninos en las historias del teatro:

Naturalmente, la discrepancia ideológica entre discurso crítico hegemónico y los discursos teatrales relega a los no coincidentes a la marginalidad teatral. Para algunos éste podría ser el caso del teatro producido por mujeres a lo largo de la historia del teatro hispanoamericano o español, en los cuales son muy pocos los nombres de mujeres que figuran como destacados (133).

Como señala Villegas, ese desequilibrio crea un panorama incompleto del teatro iberoamericano dado que los críticos han fallado en su papel de analistas, historiadores y cronistas al no haber documentado y aquilatado debidamente el teatro escrito por mano femenina.

Otra marginación que sufre el teatro, especialmente el de crítica política, es la que señala Villegas al referirse a la que proviene del productor y a la de los destinatarios potenciales ya que la crítica especializada periodística asiste sólo a los teatros canónicos. A este respecto puede comprobarse cómo en los teatros canónicos, concurre un público solvente económicamente y no

un público popular. En cambio, cuando se trata de un texto dramático, por ejemplo, de protesta social, que se representa en foros de los suburbios de las ciudades, o en sindicatos, y otro tipo de escenarios no canónicos, los críticos no asisten a esos foros. Villegas señala que también existe una crítica marginal, como lo explica en ese mismo ensayo teórico:

El discurso que, coexistiendo con los discursos hegemónicos, se ve considerado por éstos como de menor valor o carente de relevancia. Generalmente esta marginalidad del discurso emerge de la marginalidad del productor o la marginalidad de los destinatarios potenciales. La crítica feminista bien podría considerarse en muchos países de América Latina y España como un discurso crítico marginal (115).

Un ejemplo de esto fue la respuesta crítica casi nula que recibió la obra de denuncia social *Al otro día* de María Luisa Ocampo, estrenada por la compañía de *La comedia mexicana*, en 1929.

En resumen, Villegas plantea que los textos dramáticos femeninos sufren tres tipos de marginación: una, por el hecho de que los textos sean dramáticos lo margina frente a los otros géneros literarios; otra, por el hecho de que dichos textos dramáticos provengan de mano femenina, los margina frente a los textos escritos por mano masculina y, la tercera, por el hecho de que la crítica feminista que intenta reivindicarlos, sea también un discurso marginal. Como corroboración de la premisa de Villegas, se ofrecen enseguida algunas pruebas de la marginación del discurso crítico que sufre el teatro femenino mexicano en el siglo XX.

La propia Marcela del Río Reyes, en su *Perfil y muestra del teatro de la Revolución mexicana* (1997), explica que esto se debe al hecho de que la crítica académica frecuenta poco los espacios teatrales, dejando su análisis en manos de los periodistas de espectáculos, que en su

mayoría no están especializados en la dramaturgia, pero que sin embargo, son los que asisten a las representaciones y hacen sus reseñas sobre ellas en los periódicos. Para Del Río Reyes:

Las consecuencias (de la crítica periodística) han sido que el análisis de los textos espectaculares (representados) ha desplazado al análisis de los textos dramáticos (leídos), y también que éstos hayan sido estudiados sólo en función histórica, para acomodarlos de acuerdo con la fecha de su montaje escénico dentro del periodo que les corresponde en las “historias” del teatro de cada país, y casi siempre tomando en consideración su ajuste a las corrientes estéticas de la época (8).

Se puede deducir entonces que hay un gran vacío en la crítica de la dramaturgia porque la crítica periodística no toma en consideración el texto escrito, sino el espectacular, y la crítica académica no toma en cuenta el espectáculo, sino el texto escrito y casi siempre su análisis es extemporáneo a la escenificación. Por esto, el análisis de los textos dramático-espectaculares es incompleto. Tal perspectiva incompleta por parte de ambas críticas hace que el estudio del teatro sea parcial en las antologías y en las historias del teatro.

2.2 Conclusión

Como se ha podido ver, las antologías y las historias del teatro más tempranas no dedican mucho espacio a las dramaturgas; y es sólo a partir de la séptima década cuando se nota un mayor incremento en los estudios de la dramaturgia femenina y en la historiografía. Esto quiere decir que muchas de las antologías e historias del teatro no dedican un espacio justo al trabajo de la mujer, más bien pareciera que la dramaturgia femenina no existió o que sus montajes no formara parte del teatro mexicano. Aunque las dramaturgas han logrado ver escenificadas sus obras de teatro, esto no ha sido un factor determinante para que el discurso crítico se ocupe de ellas.

CAPÍTULO 3: HISTORIA Y POLÍTICA EN EL TEATRO FEMENINO

El México moderno que abarca desde el movimiento de la Independencia y de la Reforma, hasta el movimiento revolucionario y su institucionalización como gobierno, tiene sus raíces en los acontecimientos históricos previos, específicamente, en dos períodos que son su base: la época anterior a la Conquista y la colonial. La identidad mexicana actual tuvo su origen en la fusión de dos culturas y dos cosmogonías. Si se parte de que la construcción de esa identidad es el resultado de la fusión de ambos mundos –indígena y español-, *Tlacaélel* (1988) y *El sueño de la Malinche* (2002)¹⁹ de Marcela del Río representan precisamente el origen de cada uno de esos mundos. Tlacaélel, por ser el creador del Imperio Azteca, generador del culto a Huitzilopochtli y la mística guerrera que hizo posible la prosperidad de Tenochtitlan como centro y ombligo del mundo y, Malintzin, la traductora de Cortés, o como se la llamó: “la lengua de Cortés,” mujer que simboliza la fusión de las razas indígenas con la española, y que habrá de vincular estos dos mundos tanto por crear el mestizaje, como por fundir ambas religiones: la pagana y la cristiana, ya que fue educada en la religión pagana, y al ser entregada a Cortés, como esclava, fue bautizada con el nombre de Marina y catequizada por los misioneros cristianos.

El mejor ejemplo de la fusión sincrética entre el mundo pagano y el cristiano, puede encontrarse en la fusión que hicieron los indígenas entre la diosa *Tonantzin* y la Virgen de Guadalupe. Fray Bernardino de Sahagún, al referirse a Tonantzin, explica que el nombre significa “Nuestra madre”²⁰ que es el epíteto usado por los indígenas al referirse a Tonantzin, mismo que utilizan para referirse a la Virgen de Guadalupe. Los indígenas pintaban y esculpían a

¹⁹ Todas las citas están sacadas de la antología en la que aparece el texto de Del Río: *Viajero sin equipaje* Ed. Román Calvo. México: Pax, 2007. 53-102.

²⁰ Véase la relación que hace fray Bernardino de Sahagún, en su *Historia de las cosas de la Nueva España*. Tomo I. México: Porrúa, 1956, pag. 46.

Tonantzin parada sobre la luna en cuarto creciente, y la veneraban en el cerro del Tepeyac, donde precisamente dice la leyenda que se le apareció la Virgen de Guadalupe al indio Diego, que fue santificado por Juan Pablo II poco antes de morir. Tal como Tonantzin, la imagen de la Virgen guadalupana aparece siempre de pie sobre el cuerno de la luna. El fanatismo pagano-cristiano que cada año lleva a millones de peregrinos al cerro del Tepeyac donde se levantó la Basílica de Guadalupe, hace suponer a los investigadores que originalmente los indígenas utilizaron a la Virgen de Guadalupe como un disfraz para seguir adorando a su antigua diosa madre, Tonantzin, en la imagen cristiana, para evitar ser perseguidos por la Santa Inquisición, y hoy por hoy, las ofrendas a la Virgen de Guadalupe, dan muestra más de un rito pagano, que de uno cristiano, como lo asienta Walter Krickeberg:

En este mismo sitio se encontraba en tiempos de los aztecas el templo de la Madre de los dioses (Teteo Innan), o “Nuestra Madrecita“ (Tonantzin). Como la llamaban cariñosamente los indígenas. (...) Aunque la virgen había ocupado el lugar de la diosa pagana ya a fines del siglo XVI, ni los mismos nombres tuvieron que cambiarse. La madre de Dios es también “la Madrecita“ para los peregrinos indígenas que se reúnen el 12 de diciembre de cada año. Venidos de todas las partes del país, en número increíble...(125).

Tal sincretismo, habrá de irse deslindando a través del análisis de los textos estudiados en este capítulo. Se analizará la relación que existe entre el personaje histórico de Tlacaélel, con figuras políticas del México de la segunda mitad del siglo XX, para aquilatar hasta dónde esa raíz histórica puede rastrearse hasta el pasado prehispánico, a veces mítico, y comparar la conducta de ciertos personajes del mundo moderno de México, por ejemplo, en líderes como Fidel Velázquez y en partidos políticos como el Partido Revolucionario Institucional (PRI), que

durante setenta años, como Tlacaélel, representó el poder detrás del gobernante en turno. En cuanto a *El sueño de la Malinche*, se verá cómo la interpretación que se le ha dado a la figura de Malinalli o Malintzin ha sido resultado de una visión machista, que ha desvirtuado el papel que ella jugó en la Conquista y los porqués de su conducta. Para ello, se revisarán las interpretaciones del discurso oficial sobre la Malinche, según algunos escritores e historiadores, y la interpretación de la figura histórica de Malinalli (su nombre original) o Malintzin (ya con el sufijo de respeto “tzin”²¹) con que se le llamó después de restaurarse su linaje real, a la luz de una perspectiva diferente, no machista, y su papel en la Conquista. Se relacionará el análisis del texto de Del Río con la interpretación del mismo personaje en el texto dramático *El eterno femenino* (1975) de Rosario Castellanos (1925-1974).

El análisis permitirá demostrar cómo el poder político llega a convertirse en una enfermedad que termina por destruir al propio Tlacaélel, tal como la autora lo demuestra. También se verá cómo la Malinche lejos de que pueda ser considerada una traidora a su raza, - que no era la azteca, ya que pertenecía a un reino subyugado por los aztecas- llega a convertirse, a través de su inteligencia y su lucha contra la tiranía, en madre de la raza mestiza, por lo que su personaje simboliza el nacimiento del México contemporáneo, vinculado a su vez, con el mundo pagano de sus ancestros.

3.1 Estructura y argumento de *Tlacaélel*

Conviene hacer una síntesis del argumento y de cómo está estructurada la obra, antes de entrar de lleno al análisis para entender después la importancia de los personajes, sus relaciones entre ellos y su posible vinculación con el mundo moderno. La obra está dividida en un prólogo

²¹ El sufijo “tzin” de respeto, no se aplicaba a las niñas, sino hasta que llegaban a la edad adulta. Cuando ella es niña –que es cuando su madre la regala a los mercaderes de Tabasco, aún no llegaba siquiera a la adolescencia, por eso se llama Malinalli y no se aplica el sufijo “tzin.” Tal como en España, por ejemplo no se le dice “doña” a una niña.

y dos actos, divididos cada uno en dos cuadros. Aunque la obra no contiene elementos corales, sin embargo, toma de la estructura de la tragedia griega las fases que señala Aristóteles en su *Arte poética*, desde la preparación del nudo, siguiendo con el conflicto, la peripecia, la anagnórisis, la final autodestrucción del héroe trágico y su desenlace catastrófico.

El tiempo histórico se precisa desde el Prólogo en el que las voces didascálicas indican el año que precede el comienzo de la acción dramática, Año 13 Caña (1427 D.C.), cuando a Tlacaélel, sobrino del rey Itzcóatl, se le aparece la visión de Huitzilopochtli, dios solar de la guerra, que le revela que ha sido elegido como guía del Pueblo del Sol, y que la prosperidad dependerá de que los aztecas le rindan culto para que el sol pueda seguir moviéndose en el universo, por lo cual requiere que se le ofrenden corazones humanos. Al mismo tiempo, el dios le anuncia durante esa aparición, que su hermano será rey y que mientras los reyes aztecas sean descendientes de su hermano, el Pueblo del Sol no tendrá nada que temer. Tlacaélel, entonces, jura que hará cumplir los deseos de Huitzilopochtli y agrega: “Esta noche un pueblo comienza su historia” (27).

El primer cuadro del acto primero tiene como escenario el palacio de Itzcóatl, cuarto rey de México Tenochtitlan y tío de Tlacaélel. Da principio con una escena en la que muestra cómo la situación política en ese momento no era nada favorable para los aztecas asentados en Tenochtitlan, ya que le pagaban tributo al rey tepaneca, Maxtlaton, de Azcapotzalco, quien está a punto de declararles la guerra. La presentación del conflicto va centrándose en la decisión de Tlacaélel de construir el Imperio Azteca de acuerdo con la premonición de Huitzilopochtli al aceptar ir a Azcapotzalco como Embajador del rey para negociar con Maxtlaton y evitar la guerra. La representación del personaje histórico muestra a Tlacaélel capaz de amenazar a

alguien más poderoso que él, y hablar con tanta convicción que logra que el rey Maxtlaton acepte dejarse uncir por Tlacaélel, tal como los aztecas acostumbraban uncir a sus muertos.

MAXTLATON.- ¿Quién eres, Tlacaélel?

TLACAÉLEL.- Soy un mexicano que ama a su patria. Y yo te prometo, rey Maxtla, si nos haces la guerra: te destruiremos a ti y a los tuyos (38).

Al regresar a Tenochtitlan después de advertir a Maxtlaton que debe darse por muerto, Tlacaélel sugiere a su tío que lo mejor es unirse con los chichimecas para poder vencer al rey Maxtla. El rey Itzcoatl acepta y nombra a Tlacaélel Jefe Supremo del ejército.

El segundo cuadro ocurre tres años después ya vencido el rey de Atzacapotzalco. El presentar a Maquitzzin, esposa de Tlacaélel, embarazada con su primer hijo, funciona como información de que continuará el linaje de Tlacaélel. Durante la escena en la que Tlacaélel y Maquitzzin hablan sobre la triple alianza entre Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan (aztecas, chichimecas y tepanecas de Atzacapotzalco) que logra establecer Tlacaélel, Maquitzzin le da la idea de convertir a los otros tepanecas enemigos, en aliados, repartiendo con ellos el botín de guerra, para asegurar su lealtad. Cuando ella agrega que Tlacaélel debe tener cuidado en la elección del nuevo rey, él le sonrío condescendiente como indica la voz didascálica. Aquí se ve claramente cómo Tlacaélel ya está cumpliendo con la visión de Huitzilopochtli en cuanto a los reyes que encabezarán el Imperio Azteca. Otro instante que ilumina la acumulación de poder de Tlacaélel es cuando manda a quemar los antiguos libros de pinturas que son sus libros de historia, porque según él, fueron escritos cuando los aztecas aún eran tributarios de otros pueblos, y no los vencedores que son ahora, lo que produce fricciones entre Tlacaélel y su sobrino, el rey poeta de Texcoco, Nezahualcoyotl:

NEZAHUALCOYOTL.- Sólo hay una verdad.

TLACAÉLEL.- Tal vez, pero hay muchos puntos desde donde mirarla. Y según desde donde la observes, la verás derecha o torcida. Yo te aseguro, que la de esos códices es una historia torcida que guarda mucha mentira. (...) Por eso, hay que volver a tomar el rojo y negro y escribir otros libros, con nuestros ojos de hoy, con nuestra verdad para mañana. Habrá muchos grandes guerreros de los cuales nos convenga que la gente ignore su grandeza, porque ésta irá en contra de nuestra propia fama (58).

Tal perspectiva relativista que tiene Tlacaélel sobre la historia revela su intención de cimentar el Imperio Azteca como el punto de partida de la historia de Tenochtitlan porque precisamente él quiere verse en la historia como el gran creador del Imperio Azteca.

Al final del segundo cuadro, antes de morir, Itzcóatl revela a Tlacaélel que desea que éste sea el rey. El discurso de la manipulación se configura cuando Tlacaélel habla con otros integrantes del Consejo Real para que sea elegido de entre ellos el nuevo rey. Al mismo tiempo que rechaza la propuesta que le hace el Consejo de que sea él el sucesor del rey fallecido. Tlacaélel agradece el apoyo al Consejo Real, y el acto termina con la revelación que hace a su hermano, Motecuhzoma: de que logrará que la elección recaiga en él, sin confesarle que ése fue el deseo del dios Huitzilopochtli.

Abre el segundo acto con la continuación de las guerras doce años después, bajo el mando de Tlacaélel. El reino de Motecuhzoma se beneficia de ellas al recibir tributos de los nuevos pueblos conquistados. Tlacaélel es nombrado por su hermano Ministro Cihuacóatl quien tiene como sacerdote tiene a su cargo todos los rituales a los dioses y cuyo poder en el Imperio

Azteca es equivalente o superior al poder del emperador. Es así como Tlacaélel representa la voz de Dios, el vínculo entre el mundo divino y el terrenal. De ahí, su extremo poder detrás del trono, a través del cual manipula todo el desarrollo político del imperio. Una de las primeras acciones que hace Tlacaélel en su nuevo papel de Ministro Cihuacóatl es ordenar la construcción del Templo Mayor a Huitzilopochtli para que el pueblo no sufra más por la sequía que está padeciendo y que según Tlacaélel es producto del enojo de Huitzilopochtli por no tener construido su templo.

Además de las guerras de conquista, Tlacaélel inicia otras nuevas guerras conocidas como “guerras floridas” cuya finalidad era la de obtener prisioneros de los pueblos cercanos para sacrificarlos al dios Huitzilopochtli, ya que para que el Sol siguiera moviéndose en la bóveda celeste se requería de corazones de hombres. Cuando Motecuhzoma siente que está próximo a morir, expresa a Tlacaélel su deseo de que lo suceda en el poder, y es cuando éste le confiesa por primera vez, que fue el propio dios quien le dijo que los reyes sucesivos debían ser los descendientes de su hermano Motecuhzoma, y que mientras ellos fueran reyes, el Imperio Azteca sería indestructible.

Se suceden así los siguientes reinados consecutivos con sus respectivas elecciones siempre manipuladas por Tlacaélel para que sean reyes los cuatro hijos de Motecuhzoma, que Tlacaélel propicia a base de manipulaciones políticas. Incluso, cuando uno de esos reyes le resulta pacifista, lo que iba en contra de su mística guerrera, Tlacaélel sugiere a uno de sus súbditos, que vea la forma de darle una “agüita”²² poco saludable, y que él lo recompensará.

²² El vocablo de “agua” en diminutivo, lo utiliza el personaje como una forma de disfrazar la sugerencia que hace a sus seguidores para que envenenen al rey (o tlatoani) cuya actitud pacifista, iba en contra de su mística guerrera.

Cerca del final de la obra, durante la celebración del nacimiento del nieto de Tlacaélel el Agorero predice a Tlacaélel que su imperio caerá, por la llegada de un hombre blanco y un nuevo dios. Este anuncio desconcierta a Tlacaélel que lo hace dudar de su Dios, sin embargo, termina afirmando que a estas alturas de su vida (tiene 98 años y unos 80 de estar manipulando la política de su nación) no puede cambiar, y ordena que lo pongan en andas para comandar la batalla que se avecina. Logra vencer a sus enemigos, aún muerto, a semejanza del Cid Campeador con lo que da fin la obra. Hasta aquí, el esquema de la estructura argumental.

3.2 Tlacaélel y los personajes del mundo político moderno

La figura de Tlacaélel en el México de la segunda mitad del siglo XX, puede compararse con la de ciertos políticos, como Fidel Velázquez (1900-1997), el eterno líder de la Confederación de Trabajadores de México (CTM) y Maximino Ávila Camacho (1891-1945), hermano mayor del presidente priista de México, general Manuel Ávila Camacho (1897-1955). El primer paso del análisis será comparar las maniobras de Tlacaélel con las de Fidel Velázquez, porque es a través de sus maquinaciones políticas, éste lograba hacer elegir a sus candidatos como diputados, senadores o presidentes. En el caso de Tlacaélel, él se encargaba de imponer a los futuros reyes del Imperio Azteca:

TLACAÉLEL.- ...será en tu tiempo que México Tenochtitlan surja como el más grande poder de esta tierra. Yo te lo prometo.

MOTECUHZOMA.- ¿Desde cuándo eres agorero?

TLACAÉLEL.- Que te baste saber que lo soy. Y que será en tu tiempo que todos los pueblos que nos rodean, queden sujetos bajo tu mando, y que serás temido y venerado como emperador (56).

De manera semejante al nepotismo de Tlacaélel, Fidel Velázquez movía los hilos para que surgiera los candidatos que él prefería del partido en el poder, el PRI, para que ocuparan los cargos de elección popular, en especial el de la presidencia de la República. Y así como Tlacaélel manejó la política del imperio, durante varias décadas, así Fidel Velázquez ocupó el liderazgo de la CTM durante cincuenta y ocho años en connivencia con el PRI dirigiendo o manipulando todos los comités dentro de la CTM:

A diferencia de la CNC (Confederación Nacional Campesina), en donde al término de cada período presidencial las nuevas autoridades impusieron a los líderes que consideraron más adecuados, la CTM conservó sus mismos cuadros dirigentes, encabezados por Fidel Velázquez lo que constituyó un indicador de autonomía relativa (Meyer, *Historia de México* 904-905).

Otra forma de manifestación de las maniobras de Velázquez fue su amenaza de renunciar a la CTM y llevarse consigo a todas las organizaciones sindicales que lo apoyaban. Esto provocó el retiro del candidato para secretario de organización, Miguel A. Velasco, que había propuesto el Partido Comunista, lo que favoreció a Velázquez a consolidar su victoria: “Ante la amenaza de Fidel Velázquez de retirarse de la Central junto con las numerosas organizaciones pequeñas que encabezaba, los comunistas, “en aras de la unidad de la clase obrera,” retiraron la candidatura de su compañero y el puesto fue ocupado por Fidel Velázquez” (Brom 291).

El tráfico de influencias familiares se convierte en un camino de doble sentido y esto se evidencia en la obra de Del Río cuando Tlacaélel nombra a su medio hermano, Motecuhzoma rey y éste le devuelve el favor y lo designa Ministro Cihuacóatl:

MOTECUHZOMA.-Levántate. (*Hace seña al sacerdote Quequetzalcoa de que le entregue el manto, lo toma y se dispone a ponerlo sobre los hombros de*

Tlacaélel.) Recibe, Tlacaélel el manto que te corresponde como Ministro Cihuacóatl (*Se lo pone.*) (71).

Se pueden rastrear las acciones de índole político-nepótica de los creadores del Imperio Azteca en las prácticas de los políticos contemporáneos, especialmente, los del partido en poder. Al subir el general Manuel Ávila Camacho a la presidencia de la República mexicana en 1940, su hermano mayor Maximino siente que los privilegios que le otorgan a su hermano por el hecho de ser presidente de la República, también deben corresponderle a él. Como muestra de esta actitud arrogante, Maximino se hace Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas sin la aprobación del presidente mismo, además de tomar decisiones que le pertenecen al presidente, tal como lo explica Enrique Krauze: “Ya siendo su hermano presidente de la República, un buen día tomó por sus pistolas la Secretaría de Comunicaciones, corrió al ministro, se sentó en la silla sin haber rendido primero protesta ante el presidente” (12).

Esta relación entre el pasado prehispánico y el presente republicano, la confirma René Avilés Fabila, en su artículo “Marcela del Río o la literatura”:

Tlacaélel, eminencia gris, personaje tras el trono, consejero de reyes, se nos presenta no como algo inerte, como objeto del pasado, sino como algo actual. El pasado se convierte en presente y debemos reflexionar hoy que la sociedad mexicana vuelve a ponerse en movimiento para sacudirse una suerte de larga dictadura (*Excélsior* 1988, 4).

De la conducta de estas figuras de poder, en el texto dramático de *Del Río*, puede entresacarse un ideologema: que cuando se ejerce cualquier tipo de violencia, sea física o religiosa o ideológica, el resultado es negativo para quien la ejerce ya que termina autodestruyéndolo. La ambición de ejercer el poder se convierte en una enfermedad letal, como

lo muestra la obra, y que dicha enfermedad en Tlacaélel es comparable a la de los líderes modernos, como Fidel Velázquez. En *Tlacaélel* esa enfermedad se manifiesta con la imposición durante sesenta años de los *tlatoanis* o gobernantes, y en Fidel Velázquez, de candidatos a quienes les aseguraba una mayoría de votantes, por un lapso parecido. Y como toda enfermedad letal produce la autodestrucción, el PRI hubo de caer como partido en el poder, en el año 2000, tal como en la época del Imperio Azteca el odio de los pueblos sojuzgados por los aztecas hubo de llevarlos a aliarse con los españoles para destruir el Imperio. En cuanto a Fidel Velázquez, su enfermedad de poder creó a los disidentes que se sublevaron saliendo del PRI, como es el caso de Cuauhtémoc Cárdenas, quien se separó del partido para crear el Partido de la Revolución Democrática (PRD) en 1987, que habría de ser seguida pronto por otros priistas, como Andrés Manuel López Obrador. Este cisma ideológico hubo de debilitar al PRI y de provocar el nacimiento de una reforma democrática que desembocó en el derrocamiento del partido en el poder, como se dijo antes, en el año 2000, al subir a la presidencia de México por primera vez en setenta años un presidente que venía de la oposición, Vicente Fox Quesada, del Partido de Acción Nacional (PAN) y un Jefe de Gobierno de la Ciudad de México, Andrés Manuel López Obrador quien ascendía ya no desde las filas del PRI, sino de las del Partido de la Revolución Democrática (PRD).

3.3 La historia como espejo de la realidad actual en *Tlacaélel*

El enfrentamiento ideológico entre Tlacaélel y su hermano Zacatzin muestra cómo la historia es un espejo de la realidad contemporánea de México, por actitudes heredadas de la época prehispánica, como el de la manipulación de las “fuerzas vivas“ que hacen los líderes actuales, tan semejantes a las de Tlacaélel, según el texto de Del Río. Es decir, la corrupción representada por Tlacaélel y la honestidad representada por Zacatzin puede relacionarse, por

ejemplo, con la elección presidencial mexicana del 2006, en la que el partido en el poder recurrió a la guerra sucia para asegurar la derrota del candidato del partido de la oposición. La crítica María Elena Reuben ya señala desde 1988 la relación entre el pasado prehispánico y el presente al afirmar: “La obra (*Tlacaélel*) no es sólo una proyección del pasado azteca, sino una proyección del presente sistema gubernamental” (15).

Al escuchar la estrategia que va a usar Tlacaélel para poder vencer a Maxtla, Zacatzin se da cuenta de la sagacidad de su hermano para ganar las guerras:

TLACAÉLEL.- Hemos ideado una estratagema. Sabemos cuánto temen al tecolote que les anuncia la muerte. La víspera del combate, soltaremos varios tecolotes²³ en las inmediaciones. Cuando oigan su canto, se replegarán hacia nosotros. También el tecolote será nuestro cómplice.

ZACATZIN.- (*Haciéndose visible.*) Eres listo, Tlacaélel (42).

Tal reconocimiento apunta hacia el concepto de que Tlacaélel está dispuesto a utilizar cualquier método para asegurar la victoria y agrandar su propio poder en el Imperio Azteca.

Si bien Tlacaélel y Zacatzin están relacionados por lazos familiares (son hermanos de padre) y políticos, la ideología de cada uno es divergente en cuanto a que: la de Tlacaélel proviene del culto a Huitzilopochtli, a quien había que ofrendarle corazones de prisioneros en la guerra, para que el sol siguiera moviéndose. Culto que lleva a Tlacaélel a crear una mística guerrera que obligaba a los aztecas a luchar contra los pueblos vecinos para imponerles tributos; En cambio, Zacatzin, ve en la política de su hermano un autoritarismo que crea en él un sentimiento de rebeldía ante el poder ejercido por Tlacaélel para doblegar a los aztecas y obligarlos a guerrear contra otros pueblos. A esa rebeldía se suma al rencor de no haber sido

²³ En México, son búhos.

tomado en cuenta para ser elegido rey, ya que se considera merecedor, por su condición de miembro del Consejo Real y hermano del sacerdote Cihuacóatl Tlacaélel. Como resultado de los puntos de vista opuestos entre estos dos hombres, Tlacaélel crea una intriga que da fin cuando Motecuhzoma manda quemar a Zacatzin, de donde México hereda el hábito de considerar a un político “quemado” cuando ha caído en desgracia frente al Poder.

La denuncia de Zacatzin acerca del abuso del poder y la corrupción de las autoridades imperiales, alimentada por las manipulaciones de Tlacaélel, tiene lugar después de la conversación entre Tlacaélel y su esposa, Maquitzin:

ZACATZIN.- ¿Intereses aztecas? O intereses personales de algunos privilegiados. (*Burlón.*) El Señor Motecuhzoma prohíbe que nadie use corona de oro en la cabeza, salvo él. El Señor Motecuhzoma cambia todas las leyes internas del palacio sólo para ser distinto del rey anterior. El Señor Motecuhzoma pone a disposición de su esposa, más de un millar de esclavos, para que la atiendan. El Señor Motecuhzoma manda matar cien guajolotes cada día para que coman sus guardías, sus escribanos, sus hechiceros. El Señor Motecuhzoma... (74).

La crítica de Zacatzin puede leerse como denuncia del abuso del poder en el mundo contemporáneo, sobre los beneficios que tenían las autoridades del PRI en el gobierno desde hacía más de sesenta años, que impedían el establecimiento de una democracia en el México de 1988, año en que Del Río escribe la obra. Al discurso de Zacatzin Tlacaélel contradice con un parlamento fatalista sobre la consecuencia de cuestionar el manejo del poder:

TLACAÉLEL.- No soy yo quien te obliga, hermano querido, eres tú mismo. Y si lo que me estás anunciando es una traición, debes saber que en este reino a los traidores se les quema (76).

Para Tlacaélel, el enriquecimiento del Imperio Azteca es una meta superior a la de la justicia, así, las acciones que se toman para alcanzar tal objetivo van a determinar el futuro de los aztecas. Esta perspectiva parecía ser típica de la convicción de la política del partido en el poder en la época contemporánea, como lo señala Juan Brom: “El PRI, a pesar de mantener sus declaraciones revolucionarias, apoyaba la que favorecía el enriquecimiento de las clases propietarias y ensanchaba la diferencia entre éstas y las masas populares” (326). Puede deducirse entonces que, según los políticos contemporáneos, cumplir con la justicia social daría como resultado la pérdida del control del escenario político y de sus beneficios monetarios.

Quedan, así, los discursos de Zacatzin y Tlacaélel como base del retrato del Imperio Azteca como un mundo especular en la década de 1980. Es decir, el liderazgo honesto del Imperio Azteca corresponde a la visión utópica de Zacatzin mientras que el de Tlacaélel representa la construcción jerárquica del nepotismo y del abuso de poder. Esta visión de Tlacaélel puede verse también en el siguiente diálogo:

ZACATZIN.- No hables conmigo como si yo fuera un macehual,²⁴ soy tu hermano.

TLACAÉLEL.- Y por ello, has heredado la silla que tenía Motecuhzoma en el Consejo Real (73).

Lo curioso aquí es que cuando se trata de una supuesta democracia, se asume que uno de los candidatos conteniendo por el liderazgo de cualquier nación o estado es elegido por el pueblo, y no por el partido que ejerce el poder en ese momento en el país. Sin embargo, en la época del Imperio Azteca, se suponía que al morir el *tlatoani*, equivalente a un rey absoluto, eran

²⁴ Originalmente, era el nombre que se daba a los seres nacidos gracias a la penitencia que hizo el dios Quetzalcóatl. Posteriormente se aplicó ese nombre a los individuos de clase social inferior: a la gente del pueblo.

los descendientes del primer rey o *tlatoni* (Acamapich) los que formando el Consejo Real, elegían al siguiente rey o *tlatoni*. Pero Tlacaélel antes de la elección, manipulaba a cada uno de los miembros del Consejo Real para que eligieran al “sucesor”: léase en la democracia “candidato” corrompiendo así el proceso del nombramiento para que fuera elegido el escogido por él. Un ejemplo de la manipulación: Tlacaélel le inventaba al miembro “A” del Consejo, que el miembro “B” había sugerido como sucesor a Ahuízotl, y le preguntaba si él estaría de acuerdo con esa elección. El miembro “A” respondía que sí. Después iba con el miembro “B” y le decía que el miembro “A” había sugerido a Ahuízotl, y le preguntaba si él estaría de acuerdo. Y así sucesivamente iba engañando a cada uno para lograr que Ahuízotl quedara como *sucesor*. Su proceder corrupto se refleja en muchos de los actores del teatro político contemporáneo de México, como ha podido verse en las campañas electorales, y en los *spots* televisivos en los que se ha hecho patente la guerra sucia de un partido contra otro. En el texto dramático de Del Río la conducta de Tlacaélel contrasta con el deseo de Zacatzin de que la elección sea justa, como él sugiere cuando habla de cómo se llevó a efecto, específicamente, la elección de su hermano Motecuhzoma en la sesión del Consejo Real (léase dentro del mundo contemporáneo: partido en el poder):

ZACATZIN.- (*Dejando finalmente su tono malicioso.*) Dime: ¿por qué lo escogiste a él? Yo tenía más derecho. He ganado más guerras. He hecho más cautivos en una sola batalla, de los que él ha apresado en toda su vida (74).

La conciencia ética de Zacatzin alude a la necesidad de reformar las leyes del proceso de elección con objeto de establecer un nuevo criterio en el que los hechos y los méritos de los posibles sucesores (que tenían que ser del Consejo Real, como en el México contemporáneo, los candidatos deben ser del mismo Partido), fueran la base de la elección y no sólo la predilección o

del hombre en el poder detrás del trono. Así, las huellas de la corrupción y del favoritismo se crean en el mundo prehispánico y siguen siendo vigentes hoy en día en el foro político mexicano.

3.4 Dialogicidad y reivindicación de la Malinche

Antes de emplear el término dialógico para el análisis de *El sueño de la Malinche*, se hace necesario aclarar cual de las variantes de la teoría de Mijail Bajtin (1895-1975) sobre la dialogicidad, es la que permite su aplicación en el análisis de este texto, especialmente por tratarse de un texto dramático, ya que el teórico siempre se refirió a la dialogicidad en cuanto sus estudios sobre el género de la novela. Para ello haré una breve sinopsis de los conceptos que Bajtín manejaba en sus textos teóricos:

- El **Enunciado**. Es más que la palabra, la palabra contextualizada.
- La **Voz**. El enunciado siempre se expresa desde un determinado punto de vista, ligado a un ambiente social determinado. Por lo tanto las mismas palabras de acuerdo al sujeto que las emite en un contexto también determinado pueden significar cosas diferentes.
- La **Significación**. Ésta sólo puede existir cuando dos o más voces se ponen en contacto: la voz de un oyente responde a la voz de un hablante.
- La **Comprensión**. Consiste en vincular la palabra del hablante a una palabra alternativa del repertorio del oyente. Comprender el enunciado de otra persona implica un proceso en el que entran en contacto diferentes enunciados que se confrontan. Por lo tanto, en teatro por ejemplo, la comprensión en el enunciado dramático, lo que un parlamento es para el siguiente. El oyente debe orientarse con respecto al enunciado escuchado para encontrar el lugar correcto en la trama de enunciados, de acuerdo con el contexto correspondiente.
- La **Polifonía del discurso**. Para Bajtín el “yo” es esencialmente social. Cada individuo se constituye como un colectivo de numerosos “yo” que ha asimilado a lo largo de su vida, al estar en contacto con las distintas “**voces**” escuchadas que de alguna manera van

conformando una ideología. Según lo explica Booth: “hablamos con nuestra ideología (nuestra colección de lenguajes, de palabras cargadas con valores)” (257)²⁵

- La **Translingüística**. Bajtín critica la lingüística tradicional por su análisis, abstraído de todo significado, de la palabra y la oración y reivindica la unión inexorable entre palabra e intencionalidad. Es por ello que el análisis de la lengua conduce a la polifonía, es decir, al conjunto de las “voces” no simplemente lingüístico que sólo ofrece una perspectiva monológica y abstracta.
- La **Heteroglosia**. La naturaleza ambigua de la palabra y la diversidad significativa del lenguaje en su proyección histórica, así como el **dialogismo**, que consiste en la inscripción del discurso en una pragmática comunicativa, se traduce en una modificación del **estatus quo** del discurso, del texto, del autor y del lector.

Por supuesto pueden añadirse más variantes de los conceptos bajtinianos, derivados del formalismo ruso, tales como la ventrilocución, la construcción híbrida, el cronotopo, el cuerpo grotesco, etc, pero estaríamos abarcando terrenos no propios de este estudio.²⁶

El drama, para Bajtín, es una representación monológica ofrecida en forma de un diálogo entre personajes y no una expresión dialógica entre distintas visiones del mundo:

²⁵ Véase: Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Trad. Alina Clej y Stefan Stoenescu. Bucarest: Ediciones Univers, 1976.

²⁶ Pueden consultarse las siguientes obras de Mijail Bajtín, en español: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona: Seix Barral, 1974; Madrid: Alianza 1987. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986. *Problemas literarios y estéticos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986. *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989. *El problema de los géneros discursivos*, México: Siglo XXI, 1989. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, São Paulo: Hucitec, 1992. *El método formal en los estudios literarios*, Madrid: Alianza 1994, con el seudónimo Medvedev. *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1995. Además de las siguientes fuentes: Todorov, Tzvetan, *M. Bakhtine, le principe dialogique*, París: Le Seuil, 1981. Todorov, Tzvetan, "Jakobson y Bajtin", *La experiencia totalitaria*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 115-150. Gary Saul Morson y Caryl Emerson, *Mijail Bakhtin. Creation of Prosaics*, Stanford: Stanford University, 1990. Michael Holoquist, *Bakhtin and his World*, Londres-Nueva York: Routledge, 1990.

The whole concept of a dramatic action as that which resolves all dialogic oppositions, is purely monologic. A true multiplicity of levels would destroy drama, because dramatic action, relying as it does upon the unity of the world, could not link those levels together or resolve them (*Problems of Dostoevsky's Poetics* 17).

Sin embargo, Max Harris discute la noción bajtiniana de que el drama es un género monológico, afirmando que el simple hecho de que el emisor escriba su texto para un destinatario que no es el público sino el director de la escena ya está planteando una dialogicidad ya que la representación va a depender de la visión del mundo del director de escena (14).

Bajtín afirma que el género dramático no se presta estructuralmente para apoyar una pluralidad de conciencias cuando dice: “In drama, it is impossible to combine several integral fields of vision in a unity that encompasses and stands above them all, because the structure of drama offers no support for such a unity” (*Problems of Dostoevsky's Poetics* 17) sin embargo, su idea del teatro como un discurso monolítico se debe a que el teatro que él conoció fue el teatro realista, que es fundamentalmente un teatro monológico, igual que la novela realista que él critica. No pudo conocer el teatro de las corrientes vanguardistas que sí tienen enfoques que pueden corresponder a la dialogicidad, a la heteroglosia y a la otredad porque vivió en exilio interior, aislado del mundo durante la mayor parte de su vida.²⁷ Y en especial en este texto, en el que la conciencia del personaje se representa dividida en dos personajes de distinta época aunque del mismo nombre, la dialogicidad es evidente.

En el *El sueño de la Malinche* (2002) de Marcela del Río, me propongo destacar la dialogicidad sobre la que está construida la obra, a través de los discursos emitidos por la historia

²⁷ Véase: Katerina Clark y Michael Holquist. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge y Londres: Harvard University Press, 1984.

oficial, en contraposición con la visión reivindicadora que hace del Río del personaje histórico de la Malinche.

El marco teórico que circunscribe a este aspecto dialógico, aunque procede de Mijail Bajtín, también recurre a otros críticos que han propuesto diversas perspectivas sobre el personaje de Malinalli Tenepan. Finalmente, se destacarán las semejanzas y diferencias entre la interpretación teatral del personaje histórico de la Malinche que hace Del Río con la interpretación del mismo personaje que hace Rosario Castellanos en su texto dramático *El eterno femenino* (1975). Antes de iniciar el análisis del texto dramático, se explicará su estructura dramática y se resumirá el argumento para facilitar las referencias posteriores al texto.

3.5 Argumento de *El sueño de la Malinche*

El texto es definido por la autora como sueño-histórico-dramático en dos actos. Como se indicó al analizar la estructura, este texto visto por el público del teatro como texto espectacular, no le da esa información previa, sino que lo sorprende hasta pasadas varias escenas y no en forma de voz didascálica, como en el texto dramático, sino como parte del diálogo.

Como texto dramático es la voz didascálica con que da principio el primer acto, cuando el lector se encuentra con la lista de personajes y la descripción del escenario que incluye los signos icónicos que denotan la época prehispánica: “*Se ve al fondo de una pirámide y un teocalli*²⁸ *en el poblado de Painalá,...* (...) *...al tonalpouhque*²⁹, *quien, vestido con taparrabo y manta de algodón blanco sobre los hombros...* (...) *Se escucha el tam-tam de un teponaztle*” (55).

Además, a diferencia del receptor-espectador, el receptor-lector puede encontrar la definición de las palabras en náhuatl en el glosario que se encuentra al final del texto dramático. Para el

²⁸ Adoratorio del templo. Palabra náhuatl de teotl-dios y calli-casa: Casa de dios.

²⁹ Sacerdote especializado en la interpretación de los agujeros consignados en el Tonalpohualli, encargado de leer en él las profecías sobre los recién nacidos.

espectador, existe un elemento de sorpresa cuando escucha la palabra “corte” y se entera de que no es la historia misma la que se le está presentando, sino la filmación de una película; en cambio para el lector, este elemento sorpresivo se anula dado que la voz didascálica le informa desde un principio que el espacio representado en el escenario es en realidad un *set* cinematográfico.

Tanto en el primer acto como en el segundo, una gran parte del diálogo proviene de textos históricos tales como *Historia de la Conquista de la Nueva España* (1632) de Bernal Díaz del Castillo, *Cartas de relación* (1519, 1520, 1522, 1524, 1526) de Hernán Cortés y *Poesía náhuatl* (1528) de Ángel María Garibay y el receptor-lector ve estas referencias históricas en las notas de pie de página de la obra. Este recurso parece borrar especialmente en el texto espectacular la frontera entre historia y ficción en el sentido de que el espectador no sabe a ciencia cierta hasta qué punto el discurso fílmico del director de la película en el texto de Del Río manipula la historia y hasta qué punto la historia –representada por los personajes presentados como “históricos” manipulan el elemento ficcional de la filmación.

El telón se abre y se ve la ceremonia en la que Cimatl, la madre de Ce Malinalli está escuchando la premonición sobre el futuro de su bebé dada por El Agorero, o sacerdote-intérprete del libro adivinatorio. De pronto el receptor descubre que no está inmerso en el siglo XVI, sino presenciando la filmación de una película sobre la Malinche, cuando Emilio, el director, grita: “¡Corte!” (57) Después de que los actores discuten la escena anterior con Emilio, –tal vez alusión al director de cine Emilio “el indio” Fernández– él sigue con la filmación de las siguientes secuencias. Al filmar la escena del primer encuentro entre Cortés y la Malinche, aparece el propio personaje histórico de Malintzin, para rechazar la interpretación que hace el director de la película, dándole su propia versión de cómo sucedieron los acontecimientos en

aquellos años de principios del siglo XVI. Este discurso dialógico y metateatral provoca la confrontación de dos tiempos: el contemporáneo y el de la Conquista, y dos espacios: el del México visto como nación unitaria, y el del Imperio Azteca visto como un pueblo dominante, rodeado de señores de carácter feudal tributarios del imperio o en estado de rebeldía. A partir de ese momento los actores funcionan en algunas ocasiones sólo como “personajes” de la época de la conquista y en otras como actores de la época actual, creándose una dialogización, como diría Bajtín, al confrontar la visión del mundo de un actor, en función de personaje, con la del actor, en función de actor. La obra termina con el diálogo entre Malinche y el ex-capitán español, Gonzalo Guerrero, en el que se reconocen ellos mismos como los fundadores del mestizaje en México.

3.6 Estructura de *El sueño de la Malinche*

La representación de los siglos XVI y XXI en este texto se establece a través de una estructura que contrapone dos líneas históricas de trayectoria inversa. Una viene de la “Conquista” (en tanto pasado) hacia el presente, configurada por Malintzin, heroína y la otra, que va del presente hacia el pasado, a través de la “filmación de una película sobre la Malinche.” El conflicto se produce en el momento en el que el director de la película, Emilio, tratar de fundir la realidad histórica de la Conquista con la idea contemporánea sobre la vida de la Malinche en una sola línea. Si se analizan las fases funcionales del canon aristotélico en este texto dramático, se verá la complejidad con que está estructurado debido principalmente a la contraposición de los dos tiempos.

El sueño de la Malinche, como texto dramático da principio con la lista de los personajes, en la que se descubre que hay actores que representarán a los ficcionales de la película, y otros, a los supuestamente de la realidad histórica. El receptor está informado así de esa doble

representación debida a la simultaneidad de los dos espacios temporales. En cambio para el receptor del texto espectacular, esa simultaneidad no se le entrega en forma previa, sino dentro de la primera fase aristotélica, con el diálogo mismo, al aparecer la Malinche, supuestamente histórica que niega la realidad que ofrece el director de la película corresponda a la realidad de su vida verdadera. Dentro de esa primera fase siguiendo con la estructura aristotélica, se desarrollan las escenas que corresponden a la presentación de los antecedentes previos al inicio de la acción: la escena en la que el Agorero interpreta los vaticinios nada halagüeños, sobre la bebé que acaba de nacer, hija del rey de Olutla y Xaltipan y su esposa Címatl, Malinalli, que con el sufijo de realeza “tzin” queda como *Malintzin*. Los vaticinios los hacía el Agorero de acuerdo con la fecha del nacimiento que fue, el día Ce Malinalli del mes Tóxcatl del año 11 Acatl (Caña). Enseguida viene una escena que ya representa un cambio de tiempo, en la que Gonzalo Guerrero (un soldado español que fue hecho prisionero durante una expedición española anterior a la de Cortés, pero que al enviudar la esposa de un cacique maya, ésta se casa con él, convirtiéndolo así en cacique de la tribu) se niega a incorporarse al ejército de Hernán Cortés, porque no quiere abandonar a su nueva familia ni perder su poder como cacique. En la última escena que corresponde a los antecedentes previos al inicio de la acción, se ve el encuentro de Cortés con los indios de Tabasco (zona maya) que le traen regalos, entre ellos a doce esclavas mayas, una de las cuales era: Malinalli. En la siguiente fase da principio a la acción, a través de la lucha discursiva entre Malintzin y Emilio que dentro del espacio temporal contemporáneo funciona como antagonista. Y es Malintzin quien primero la expone al reprobar abiertamente la falsedad del carácter pacífico de los españoles:

MALINTZIN: ¡No, no fue así, señor director! (...) ...soy una y
soy todas, pero las cosas no son tan simples como las pintas. Antes

de darnos nuevos nombres, los soldados bajo las órdenes del capitán Hernán Cortés, sin cortesía ninguna destruyeron el templo haciendo rodar a nuestros dioses por la escalinata de la pirámide (61).

La siguiente fase, la revelación de cuál será el conflicto de la obra, se inicia cuando Emilio quiere filmar una escena del juicio de la Malinche. La Malinche pregunta la razón el juicio y Cortés responde que lo será por haber traicionado a su raza. Malintzin rechazar la imagen que la sociedad contemporánea ha creado de ella como traidora de su raza y de México.

El acto termina con el encuentro de Malintzin y Moctezuma, en el que ella le hace recordar sus actos bárbaros:

MALINTZIN: ...¿Y recuerdas lo que hiciste / tú el más valiente guerrero? / A un pueblo que te amaba / lo asesinaste completo, / con sus hombres y mujeres, / mi padre cayó el primero. / Tú sus casas incendiaste / y desde entonces mi pueblo / quedó borrado en los mapas / quedó en cenizas su templo (79).

El segundo acto da principio con la filmación de la escena entre la actriz Aurora, que interpreta el papel de Malintzin, el actor Fernando como Hernán Cortés y la Malintzin verdadera, que se queda en escena como una sombra de Aurora–Malinche–. La yuxtaposición de la voz de Malintzin en la escena tiene la función de preparar el conflicto principal de la obra: la distorsión que la época contemporánea ha hecho de la historia de la vida de Malintzin y de la Conquista de México. La preparación del nudo la entrega el texto a través de varias instancias en las que Malintzin discute con Emilio su interpretación de la historia.

En cuanto a la configuración de la peripecia, que tradicionalmente trata de una acción que se vuelve en contra del protagonista, o sea de signo negativo, en *El sueño de la Malinche*, se da con un cambio de signo de negativo a positivo, ya que el recurso metateatral de la filmación de la película –que viene a ser la acción principal– no se vuelve en contra de la Malinche, sino en su favor, ya que logra convencer a Emilio, de que la visión equivocada es la suya, ya que él termina cambiando el libreto de acuerdo con lo que ella considera es la verdadera visión, contraria a la visión oficial de su papel en la historia.

El desenlace no llega en forma de catástrofe, debido a que no se trata de una tragedia, sino más bien de una antitragedia, ya que su final feliz (al que los griegos llamaban final *lieto*) se plantea como destrucción de la destrucción que se ha hecho de la imagen de Malintzin, esto es, una reconstrucción de su historia, en forma de reflexión sobre el futuro y el pasado. En la penúltima escena entre Aurora y el Agorero, se dan a conocer los destinos de los hijos de la Malinche, como para establecer un lazo entre el pasado prehispánico y el futuro del México Independiente. En la última escena, la del desenlace, Malintzin y Gonzalo Guerrero discuten el papel del amor en sus propias vidas, ya que fue el amor el que dio origen al nacimiento de una nueva raza mestiza. De ahí puede deducirse el mensaje que quiere comunicar la autora del texto: la única esperanza de salvación para cualquier nación es que sus pueblos aprendan a no negar su historia y a resolver sus diferencias sin discriminaciones, ni a la mujer ni al indígena, sino aceptando la verdad histórica.

3.7 Análisis textual

La primera visión de la Malinche que salta a la vista, es en la escena previa al primer encuentro entre Cortés y Malintzin, que prefigura a Emilio como un hombre machista, al hablar con el actor que desempeña el papel de Cortés:

EMILIO: ¿Cuánto tiempo llevan esos hombres sin mujer? Y en especial, Cortés, ¿crees que fuera un...impotente? (59).

Se puede deducir que Emilio quiere basar la relación de Cortés y Malintzin sólo en el deseo sexual del hombre, sea que consiga de la mujer la entrega voluntaria o por violación, implicando siempre una relación basada de Sujeto-Objeto.

En su *Antropología estructural*, Claude Lévi-Strauss considera como problemática la tendencia a utilizar una única versión cuando se estudian los mitos. Aunque sin pretender realizar un análisis estructuralista, esta visión pluralista de Lévi-Strauss puede utilizarse cuando se estudia, dentro de un texto literario, a un personaje histórico que tiene una relación tan estrecha con el mito. Seguiré pues su propuesta de tomar en cuenta, para el análisis, las distintas versiones que hay sobre el tema.

En *El sueño de la Malinche*, Marcela del Río, utiliza la técnica dialógica para poner de relieve dos visiones diferentes del personaje de la Malinche en la Conquista de México, la de ella como traidora, que es la visión contemporánea, y la de Malintzin como heroína que luchó en contra del conquistador de su pueblo: el Imperio Azteca, lucha que fue el origen de su alianza con Cortés para vencer al emperador Moctezuma. asesino de su padre. Una de las representaciones de ella en el texto, puede interpretarse, según la teoría de Bajtín como la representación de la conciencia de México contemporáneo y su búsqueda de identidad basada en una falsedad, en contraste con la de la leyenda de la Malinche traidora a su raza mexicana (cuando en aquella época, México no existía como nación, ya que eran ciudades-Estado en lucha contra el dominante imperio azteca) Al dividir Del Río a la Malinche en dos personajes: la verdadera Malintzin histórica, y la representada por la actriz Aurora, utiliza la técnica del

metateatro, dado que la filmación de la película funciona en dos niveles, como revelación de la verdad histórica para los actores y el director de la película, y a la vez, para el público del teatro.

Como ejemplo de exposiciones que exploran el espacio extratextual entre literatura y mito puede citarse el texto de Sandra Messinger Cypess, quien describe los discursos negativos que han contribuido a la construcción de la figura controvertida de la Malinche convirtiéndola en mito. Una de las distorsiones notables desde el primer momento que se estudia este personaje es la de su nombre que pasa de Malinalli o Malintzin, (cuando se le agrega el sufijo “tzin” que era un tratamiento de respeto o dignidad, como en Inglaterra se hace al llamar “lady” a una dama o en España “doña” a una mujer de alta dignidad) a “Malinche” por la incapacidad de los españoles para pronunciarlo. Messinger Cypess hace una revisión de la imagen popular de la Malinche y su papel en la historia de México: “For too long, false myths have distorted the images of women, and especially in México, the myth of La Malinche has been one of the most restrictive” (*La Malinche in Mexican ...* 6). Así, Messinger Cypess reconoce la distorsión que ha sufrido la imagen de la Malinche inclinándose hacia la necesidad de romper con la connotación negativa actual que se le ha dado al personaje, como primer paso en el cambio de los estereotipos de la cultura mexicana. Punto en el que coincide con Marcela del Río, cuando el personaje le recalca al director del filme, que su nombre es Malinalli o Malintzin.

Uno de esos discursos negativos parte del ensayo de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, como cuando dice que: “El símbolo de la entrega es la Malinche, la amante de Cortés” (94). Este discurso ha generado, según Messinger Cypess, la actitud contemporánea despreciativa hacia la Malinche: “Although Paz did not invent the negative role for La Malinche, the synthesis found in his essay serves as a norm for most of the texts written during this period” (*La Malinche in Mexican...11*).

3.8 La dialogicidad en *El sueño de la Malinche*

La dicotomía ideológica se manifiesta en el texto de Del Río a través de la representación de la época por parte de los personajes y las referencias extratextuales del espacio histórico; paralelismo que produce un rompimiento de la frontera temporal y espacial. El hecho de que aparezca el personaje verdadero de Malintzin para rebatirle al director del filme los hechos que está filmando, provoca en el eventual espectador la apertura a una nueva perspectiva sobre el personaje histórico-legendario, y sobre cómo pudieron ser los acontecimientos históricos de la Conquista. Gracias a la re-interpretación de éstos, se va desmantelando el papel que se le ha asignado a la Malinche como traidora a su raza, para plantearlo como heroína al haber sido consciente de su colaboración en la caída de un imperio que sojuzgaba a los pueblos a su alrededor, y como mujer, como fundadora del mestizaje que habrá de ser fuente de una nueva identidad en la historia de México.

Al filmar la escena del primer encuentro entre Cortés y Malinche, aparece el propio personaje histórico de Malintzin, como ya se dijo, para rechazar la interpretación que hace de Cortés el director de la película, dando su propia versión de su relación con Cortés:

EMILIO: ¿Y te dejaste seducir por él?

MALINTZIN: (*Estalla en una carcajada*) No...no seas inocente...fui yo quien lo sedujo...¡Yo...yo lo seduje a él!

EMILIO: ¿Tú? ¿Tú sedujiste a un Dios?

MALINTZIN: No entiendes nada. Hernán era un hombre. Yo lo convertí en Dios.

EMILIO: Un Dios que nunca te dio su nombre...

MALINTZIN: Te digo que no entiendes nada...revisa tu historia, Emilio de los Escapularios...Fui yo quien lo bautizó...Malinche le llamó el pueblo, no don

Hernán, ni don Hernando, no capitán Cortés ni Marqués del Valle...Malinche, le llamaron por mí...el fue el señor Malinche...por mí... (61).

Puede decirse que Malinche seduce a Cortés como un acto necesario para lograr su venganza sobre los aztecas que le habían arrebatado su posición social, su reino y a su propia familia al vencer y matar a su padre en la guerra.

A partir de ese momento los actores funcionan en algunas ocasiones sólo como “personajes” de la época de la conquista y en otras como actores de la época actual, creándose una dialogización, como diría Bajtín, al confrontar la visión del mundo de un actor, en función de personaje, con la del mismo actor, en función de actor.

Cuando Messinger Cypess, cita una parte del diálogo en *El sueño de la Malinche*:

MALINZTIN: ...Cada acción de nuestra vida tiene repercusiones insondables que ningún agorero es capaz de prever... (166)

ella infiere que el resultado de la relación entre Cortés y la Malinche es el sufrimiento y la violencia: “Es decir, no era posible que la Malinche, mujer del siglo XVI, hubiera podido prever que al aliarse con Cortés para librar a su pueblo del yugo azteca, causaría tanta muerte y sufrimiento” (Messinger Cypess 110) Sin embargo, Messinger Cypess no toma en cuenta que precisamente el fruto de la relación entre Cortés y la Malinche es el mestizaje cuando ésta da a luz un hijo. Además, si Messinger Cypess considera la caída del Imperio Azteca como un acto de violencia detonado por la relación entre Cortés y la Malinche, también, habría que reflexionar sobre la violencia que tuvieron los aztecas sobre el propio pueblo de la Malinche antes de la llegada de los españoles y que da como resultado la muerte de su padre y la pérdida para Malinalli de su herencia del trono de su pueblo.

Otra representación de la Malinche en el texto puede interpretarse según la teoría de Bajtín, como la representación dialógica de la conciencia de México y su búsqueda de identidad, en contraste con la de la leyenda que ha creado la distorsión del personaje de la Malinche. El texto dramático muestra así la confrontación entre esa conciencia o sea el concepto que sobre la Malinche tiene la época contemporánea y, en forma simultánea, la del personaje histórico del siglo XVI, que se alía con los enemigos de su propio enemigo.

También Del Río desmantela el concepto de raza, cuando Malintzin se enfrenta a Emilio, negando que ella haya traicionado a su raza india:

MALINTZIN: Yo no traicioné a nadie.

EMILIO: ¿Ah no? Fuiste desleal a tu raza india.

MALINTZIN: ¿Raza india? En mi época no existía ni la palabra “raza” ni la palabra “indio.” Sólo había pueblos y familias.

EMILIO: ¿Cómo puedes negar Malinche, que colaboraste con el español siendo mexicana? (134)

Malintzin desencadena un discurso que muestra cómo el México de entonces era un mundo feudal, muy diferente al concepto contemporáneo de nación:

MALINTZIN: ¿Mexicana? (*Sonríe sarcásticamente*) Yo no era mexicana. No existía entonces una nación llamada México. México Tenochtitlan era el nombre de una ciudad Estado, tal como en España había reinos separados: El reino de Navarra y el de León, el reino de Castilla y el de Aragón... Yo nací con una mano olmeca y otra totonaca, con un pie popoloca y otro tlaxcalteca, nací princesa en un reino sometido por los mexicanos ... (69).

Esta imagen de los aztecas como dominadores imperiales muestra el por qué Malintzin deseaba vengarse de los aztecas que habían sometido a su pueblo, matando a su padre, lo que tuvo como resultado que la madre de Malinalli,³⁰ al casarse de nuevo y tener un hijo hombre acepta la petición de su nuevo esposo de regalar a Malinalli a unos mercaderes de Tabasco que la vendieron después como esclava a los mayas. El interés del nuevo esposo de la madre de Malinalli era que su hijo pudiera heredar el reino que le correspondía a la hija mayor, Malinalli. Así, no era posible que Malintzin traicionara a “México”, primero porque en esa época “México” no existía como un país unitario que abarcara todo el territorio que hoy abarca, ya que su sistema era aún feudal, en el que cada pueblo se regía a sí mismo, mientras no fuera dominado por otro pueblo, en cuyo caso no se integraba a él, sino que le pagaba tributo, tal como ocurría en el feudalismo europeo. Por todo ello, queda claro que Malintzin no tenía por qué estar de parte de los aztecas, puesto que eran los enemigos de su pueblo, los dominadores, los imperialistas que sojuzgaron y mataron a su padre.

Este discurso dialógico y metateatral provoca la confrontación de dos tiempos: el contemporáneo y el de la Conquista, y dos espacios: el del México visto como nación unitaria, y el del Imperio Azteca visto como un pueblo de carácter feudal dominante, rodeado de pueblos y señoríos también feudales tributarios del imperio o en estado de rebeldía.

El texto de Del Río toma en cuenta cómo el hecho de hablar tres lenguas es señal de la inteligencia de Malintzin y esto implica que ella tendría la capacidad para analizar las situaciones y conductas que la rodeaban. Malintzin conoce su facultad intelectual y no solamente es hábil en

³⁰ El sufijo “tzin” de respeto, no se aplicaba a las niñas, sino hasta que llegaban a la edad adulta. Cuando ella es niña –que es cuando su madre la regala a los mercaderes de Tabasco, aún no llegaba siquiera a la adolescencia, por eso se llama Malinalli y no se aplica el sufijo “tzin.” Tal como en España, por ejemplo no se le dice “doña” a una niña.

su relación con Cortés, sino también para saber aquilatar la inteligencia y la capacidad de la mujer en general, como se ve en el diálogo con su madre, Cimatl:

CIMATL: La mujer es débil de brazo...

MALINTZIN: Pero fuerte de inteligencia y voluntad... (87).

Así, el discurso feminista que subyace en el texto de Del Río refuta los postulados sobre el supuesto sometimiento a la requisitoria sexual del capitán español y sobre la también supuesta pasividad con que Malintzin cumplía sus obligaciones como intérprete de Cortés.

3.9 La configuración de la Malinche en *El eterno femenino* (1975) de Rosario Castellanos

Se ha analizado la visión que tiene Del Río de Malintzin, ahora, se verán las coincidencias y divergencias que tiene dicha visión con la de otra autora: Rosario Castellanos. Cabe mencionar aquí que el personaje de la Malinche es sólo uno de los seis personajes históricos femeninos que incluye Rosario Castellanos en *El eterno femenino*. Por esto, aquí sólo se compara la representación que ambas autoras hacen de la Malinche, y el capítulo cinco se dedicará al estudio de esos otros cinco personajes históricos.

Estructuralmente, Castellanos abre un nuevo camino al teatro mexicano al configurar su texto como farsa posmoderna en la que se manifiestan elementos sacados del imaginario popular y su carácter altamente paródico. Esta configuración da a su vez una proyección universal al discurso feminista. Entre los elementos posmodernos que se encuentran en *El eterno femenino* están, por ejemplo, la referencia al primer acto como obertura, los títulos temáticos de las escenas, la introducción de imágenes fílmicas y corridos mexicanos y, por supuesto, el uso del lenguaje popular. Un rasgo de la posmodernidad es que la referencialidad no es canónica, y en esto coincide con Del Río, ya que la Malinche en ambos textos dramáticos no es representativa de la historia oficial. La diferencia con Del Río, es que en *El sueño de la Malinche*, hay una

propuesta de reconstrucción histórica, en cambio en *El eterno femenino*, la visión histórica es paródica y el lector no necesita tener conocimientos de la historia de México para entender al personaje. Otro rasgo posmoderno de Castellanos en *El eterno femenino* es la negación de la existencia de un orden lineal; la noción de verosimilitud al colocar en un mismo plano temporal a seis personajes de diferentes épocas, así como una unidad ni de acción ni de espacio.

Dentro de este esquema estructural, la representación de los distintos papeles de la mujer en el texto dramático apunta hacia el concepto de que no sólo la mujer intelectual debe ser capaz de reconocer el hecho de que el hombre ha condicionado su entorno social, para poder mudar su condición de sometimiento, sino que todas las mujeres tienen la capacidad para reconocerlo y para cambiarlo.

A partir de los primeros diálogos entre Malinche y Cortés en *El eterno femenino*, el tono satírico que adopta ella en sus comentarios muestra su valor al hacer ver a Cortés que también los indígenas saben retribuir el mal que les ha causado la llegada de los españoles, con algo inherente a su propia cultura:

MALINCHE: ...El tabaco es un vicio que acaban de descubrir tus soldados. Es nuestra manera de corresponder el regalo de la sífilis que ustedes nos trajeron (88).

Ella logra dismantelar la imagen estereotipada de los indígenas como “bárbaros” que necesitan ser “civilizados” por los españoles y en el proceso de hacerlo, los españoles terminan siendo los “bárbaros” por su falta de escrúpulos morales que los llevó a contraer dicha enfermedad.

Cortés y Malinche invierten sus posiciones en el texto dramático *El eterno femenino* en cuanto al hecho de tomar decisiones estratégicas frente al conflicto con los aztecas. Es decir,

Malinche ve en Cortés la manera de vengarse de los aztecas por la pérdida de su herencia real que ellos ocasionaron. Sin embargo, Cortés no se presenta como un gran militar sino como un ser dependiente. La visión acertada de la Malinche sobre los acontecimientos históricos del siglo XVI se ilumina aquí, contrarrestando la imagen que la historia oficial tiene de su papel en la Conquista como una esclava sumisa de Cortés. En Castellanos, Malinche es quien sustenta el poder político ya que es ella quien le da consejos a Cortés para que él venza a los aztecas porque ella sabe más que él sobre el modo de pensar del indígena:

CORTÉS: Que, según tú, consiste en que yo me derrita dentro de la armadura.

MALINCHE: Si te despojas de ella (la armadura) los indios verán lo que he visto yo y me callo: que eres un hombre como cualquier otro. Quizá más débil que algunos. Armado te semejas a un dios (89).

Cuando Malinche compara a Cortés con un dios, ella se refiere específicamente al dios Pájaro-Serpiente, o Quetzalcóatl, adorado por los aztecas. Quetzalcóatl, al abandonar al pueblo azteca que había anunciado que regresaría en el año *Ce Ácatl* (Uno-Caña, es decir, el primero de los trece años Caña del ciclo de 52 años) y es precisamente un año *Ce Ácatl*, en el que Cortés llega al Imperio Azteca:

MALINCHE (*Sonriendo con indulgencia ante la vanidad de Cortés.*): Un dios cuyo regreso aguardan los indios desde el principio. Lo aguardan para rendirse a él, para devolverle lo que le pertenece: el mando. Porque todas las profecías anuncian su retorno y también su victoria (90).

Esta Malinche se sirve del halago para convencer a Cortés de que puede vencer a Moctezuma si él hace caso de los consejos que ella le da, porque para ella, los aztecas van a identificar a Cortés, el hombre blanco y barbado como Quetzalcóatl. Igualmente, en el texto de Del Río, la Malinche se sirve de la alabanza para lograr seducir a Cortés:

MALINTZIN: Entonces ¿cómo puedes dudar de que dentro de ti anide (el dios) Quetzalcóatl... (Del Río, *El sueño de la Malinche*, 65).

La alabanza utilizada por la Malinche en ambos textos desmantela la visión histórica hegemónica de la sociedad patriarcal que ha marcado la consecuencia de la relación amorosa entre Cortés y la Malinche como el símbolo de la violación de México y por extensión, de América Latina. Puede hacerse la concordancia de la negación bajtiniana del discurso oficial con la inteligencia de esta Malinche y, cómo tal, marca las diferencias entre las versiones de la Conquista.

A semejanza del proceder de la Malinche en el texto de Del Río, en *El eterno femenino* la Malinche recuerda a Cortés que los pueblos subyugados por Moctezuma quieren liberarse de su tiranía y por ello se alían con los españoles para derrotarlo:

MALINCHE: Pero es posible. Muchos lo odian. Ese imperio, que tú ves alzarse ante ti como una gran muralla, está lleno de cuarteaduras. Por cualquiera de ellas podrías infiltrarte con tu ejército (*El eterno femenino* 90).

Esta imagen de la Malinche corrobora el comentario de Messinger Cypess sobre su configuración en el texto de Castellanos:

Al contrario de la tradición, la versión que Castellanos nos ofrece muestra a una Malinche no arrebatada ni desarraigada; no parece ser traidora al pueblo indígena

porque no existe tal unidad sino un país con muchas tribus en conflicto. La relación degradante con la cual siempre ha sido asociada se convierte en una alianza política que ella quiere utilizar en contra de los aztecas (*La Malinche, sus padres y sus hijos* 272).

En el encuentro entre Malintzin y Moctezuma en el texto de Del Río, Malintzin muestra resentimiento hacia Moctezuma por haber ejercido la violencia sobre los otros pueblos y por haber matado a su padre a traición:

MOCTEZUMA: ¿Te atreves a erigirte en juez de mis acciones ahora que soy tu prisionero?

MALINZTIN: Ni soy tu juez ni eres mi prisionero. Son tus pueblos vencidos, sus nobles arrodillados, tus prisioneros muertos en la piedra solar del sacrificio, quienes habrán de juzgar no sólo tu mandato, sino el de todos los sacros emperadores de tu pueblo que sojuzgaron hombres y mujeres, violentando las leyes de la justicia humana (77).

Esta actitud de reprensión enfatiza el hecho de que Malintzin pertenecía a uno de los pueblos oprimidos por los aztecas y por eso, no tenía ninguna razón para ser leal a los opresores de su propio pueblo.

La Malinche en *El eterno femenino* también denuncia el carácter despótico de Moctezuma para incitar aun más a Cortés a luchar contra Moctezuma, ya que al derrotarlo ella obtendrá su venganza:

MALINCHE: Me gusta que Moctezuma beba una taza de su propio chocolate. Es un amo cruel.

CORTÉS: ¿Más que yo?

MALINCHE: Tú eres brutal, porque tienes prisa. Él se cree dueño de la eternidad (90).

La caracterización que hace Malinche de Moctezuma y Cortés derrama luz sobre cómo Malinche es capaz de aceptar las acciones de Cortés porque para ella, el plan de Cortés consiste en llegar, conquistar y regresar a España mientras en cambio, el de Moctezuma es subyugar a los pueblos que rodean a México Tenochtitlan, la ciudad capital del Imperio Azteca, para que estos le paguen tributos o para obtener prisioneros en las guerras floridas para sacrificarlos a su dios Huitzilopochtli.

Del Río y Castellanos establecen un diálogo coincidente entre ellas, pero en discordancia con la connotación negativa actual que se le ha dado a la Malinche, como Octavio Paz lo afirma: “Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche” (Paz, *El laberinto de la soledad* 94).

Castellanos contrarresta la imagen estereotipada de la Malinche como la Madre violada, al subrayar el papel de Sujeto que ella asume en su relación con Cortés, tal como lo subraya Alicia Rivero-Potter al señalar que la Malinche “...es mucho más que mera traductora en *El eterno femenino*: ingenia la Conquista de México y utiliza a Cortés para destronar a Moctezuma” (594). Es decir, es ella quien le aconseja cómo debe prepararse para su batalla con los aztecas, lo que indica que la Malinche asume una posición de estrategia militar, como un “poder detrás del

trono” lo que desmantela la visión que tiene Octavio Paz de ella como la mujer “chingada.”³¹
Así, la perspectiva de Castellanos coincide totalmente con la de Del Río.

3.10 La relación amorosa de la Malinche con Cortés

El trato de la relación amorosa de la Malinche con Cortés es más explícito en el texto de Del Río que en el texto de Castellanos.

MALINTZIN: ¿Crees que iba a hacer todo lo que hice por él, si no lo hubiera amado? (Del Río, *El sueño de la Malinche* 85).

También el texto afirma que el amor entre ellos es recíproco:

CORTÉS: En la alquimia de mi cuerpo / se encierra toda mi ciencia / pero en tu mano, Marina / conservas mi corazón. Apenas miré tus ojos / mi aliento se me escapó / y en tocando tus cabellos / la vida entera volvió (72-73).

Su amor lo demuestra no sólo en la escena de amor entre ellos sino también en las propias acciones de Cortés, como por ejemplo, el envío de su capitán Alonso Hernández Puerto Carrero a España, que era el capitán a quién Cortés le había entregado a Malinalli originalmente, cuando se la regalaron como esclava, para poder quedarse él como su amo e iniciar así su relación con ella. También cuando obliga a Címatl, la madre de Malintzin, ya para entonces doña Marina, a devolverle a su hija las tierras que le correspondían por derecho, como herencia, a la muerte de su padre:

CORTÉS: Ya la habéis oído, estáis perdonados, y podéis volveros a vuestra casa, pero para castigo de vuestra inhumana conducta, sabed que desde hoy, doña Marina es dueña y señora de todas las tierras así como de sus vasallos, esclavos o señores, que en herencia debió recibir de su padre.

³¹ Véase: Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Segunda ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

(...)

MALINTZIN: (A *Emilio*) Como ves no fui yo quien exigió la devolución de las tierras que me correspondían por derecho... (87-88).

En cambio, en la única escena entre la Malinche y Cortés en *El eterno femenino* destaca el papel de ella como consejera de Cortés sin tocar el aspecto amoroso de su relación. Sin embargo, en la escena siguiente, donde el personaje de Lupita le recuerda a la propia Malinche que estaba enamorada de Cortés, ésta responde que no sabe lo que significa estar enamorada. Y, es solamente cuando Sor Juana añade su opinión sobre la relación, infiriendo que Cortés probablemente no se familiariza con el término amor, lo que deja en el aire el tipo de sentimiento que la Malinche por Cortés:

SOR JUANA (*Didáctica*): Probablemente la señorita se refiere al amor, un producto netamente occidental, una invención de los trovadores provenzales y de las castellanas del siglo XII europeo. Es probable que Cortés, a pesar de su estancia en Salamanca, no lo haya conocido ni practicado.

MALINCHE: Por lo pronto, no lo exportó a América... (92).

Este comentario de Malinche es una referencia al “malinchismo,” término de la cultura popular mexicana que se utiliza para caracterizar una preferencia de lo extranjero frente a lo mexicano.³² Aquí se implica que el concepto del amor no proviene de España, y que Cortés no le enseñó a tener dicho sentimiento.

Como se ha podido ver, Marcela del Río en *El sueño de la Malinche* confronta dos visiones del mundo y dos concepciones de la historia, a través de la utilización de la dialogicidad y la técnica del metateatro, abriendo una interpretación sobre la Malinche como heroína,

³² Véase: Menéndez, Miguel. *Malintzin*. Populibros La Prensa, 218.

rechazando la victimización con que se la ha querido presentar en la historia oficial. Además, Del Río la presenta como un personaje consciente de su papel de madre del mestizaje del México de hoy. Como se ha visto, en el texto de Del Río, la filmación de la película sobre Malintzin provoca la intervención del personaje histórico en la filmación de los acontecimientos de la Conquista para discutir el discurso histórico contemporáneo.

En cuanto a la relación del texto de Del Río con las dos escenas en las que aparece la Malinche en *El eterno femenino* puede señalarse que ambas autoras discuten la forma en que ella aconseja a Cortés para que pueda vencer a Moctezuma, aspecto en el cual ambas autoras coinciden. Del Río, enfatiza la importancia de Malintzin como personaje histórico, como Sujeto de su propia vida, venciendo todos los obstáculos que ésta le pone en su camino. En *El eterno femenino*, Castellanos pone énfasis en cómo la Malinche le quita el papel de Sujeto político a Cortés, y que su relación fue más política que sentimental, y que gracias a los consejos de su traductora pudo vencer a los aztecas. De manera semejante en el texto de Del Río, Malintzin utiliza a Cortés como vehículo para lograr la caída de ese imperio que sojuzgó a todos los pueblos a su alrededor, lo que la confirma como heroína.

La estrategia dialógica y metateatral de Del Río deja abiertas las interpretaciones de la historia de México para analizarla sin prejuicios. Esta libertad para contrastar una época histórica con la contemporánea tiene como función que el receptor se identifique con el mundo interior de Malintzin, lo cual significa que es una propuesta que permite dismantelar los esquemas y estereotipos del paradigma hegemónico patriarcal y reivindicar a una heroína de la historia de México, Malinalli Tenepan: Malintzin (la heroína) o Malinche (la traidora).

3.11 Conclusión

Se ha podido comprobar con el análisis de *Tlacaélel*, que la visión histórica del Imperio Azteca funciona como modelo que saca a la luz ciertas actitudes del mundo político contemporáneo, tales como: la corrupción, el autoritarismo, el nepotismo y el abuso del poder.

En el análisis de la figura de Malintzin en *El sueño de la Malinche* y en *El eterno femenino* se pudo comprobar que ambas dramaturgas reivindican al personaje histórico dando la visión de que fue una heroína y no una traidora tal como el discurso oficial ha pretendido retratarla.

Durante las últimas décadas del siglo XIX que marcan la primera presidencia de Porfirio Díaz, muchos grupos indígenas se encuentran a merced del régimen porfirista debido principalmente a la filosofía positivista que le servía de lema. Bajo el lema de “orden y progreso,” el gobierno comenzó a confiscar las tierras de los yaquis, entre otros grupos indígenas porque para él, el valle fértil del estado Sonora (donde residía este grupo étnico) era una “mina de oro” dado que el gobierno podría obtener ganancias venderla a hacendados ricos o a empresas estadounidenses. Sin embargo, los yaquis no se dieron por vencidos y reaccionaron contra la invasión gubernamental de sus tierras: “Una primera sublevación, en 1875, encabezada por José María Leyva, conocido como “Cajeme,” les permitió mantener durante un tiempo su territorio y su organización comunal” (Brom 243). No obstante, esta pequeña victoria duró poco tiempo porque en 1885, el ejército mexicano destruyó muchas de las aldeas que habían construido los yaquis y el gobierno confiscó, finalmente, las tierras.

Textos dramáticos como *La paz ficticia* (1960) de Luisa Josefina Hernández, *Felipe Ángeles* (1967) de Elena Garro y *Felipe Carrillo Puerto: Una flor para tu sueño* (1997) de Marcela del Río, se ocupan de ese pasaje de la historia de México. Por ello, se analizará cómo las divisiones ideológicas reflejadas en estos textos dramáticos entre distintos grupos –socio-políticos- y distintas instituciones impiden la consolidación de valores nacionales aceptados por todos los grupos o regiones. Para concretar el procedimiento de esta ruptura, el análisis se enfocará fundamentalmente en a) el conflicto armado entre los yaquis y el gobierno porfirista, en *La paz ficticia*; b) la incongruencia entre la conciencia del pueblo mexicano y el de la pequeña burguesía en *Felipe Ángeles*; y c) el enfrentamiento de los hacendados y militares contra los indígenas mayas y el proyecto agrario del gobierno socialista de Yucatán, en *Felipe Carrillo Puerto: Una flor para tu sueño*. Tal análisis permitirá demostrar que la lucha por el poder tanto a

nivel individual como a nivel colectivo frena el movimiento hacia la transformación de México hacia un mundo justo donde todos los seres humanos sean iguales sin importar la raza, la religión, el sexo o la clase social.

4.1 Argumento de *La paz ficticia* (1960)

En la primera escena de la primera parte del texto dramático, los códigos vestuarios y musicales acentúan la clase social de los personajes: “Una escena vacía. Salen una dama y un caballero vestidos a la moda de 1880. Una música delicada los acompaña” (13). El diálogo que sostienen la dama y el caballero es indicativo de su apoyo del régimen de Porfirio Díaz. En cambio, en la segunda escena, aparecen varios grupos de personas: obreros, indios, revolucionarios y periodistas. Cada grupo habla del tipo de opresión que ha sufrido a manos del gobierno porfirista. El ámbito de la escena no parece mantener la misma aparente placidez de la paz porfiriana que se destaca en la primera escena debido al discurso de denuncia de cada grupo. Esto se concreta con el gesto irónico de dos personajes como indica la voz didascálica: “Se retiran, pasan dos personas llevando un largo cartel manchado de sangre, con estas palabras: Paz del Porfiriato” (20). Es en este punto donde se establece la contraposición de las dos perspectivas del porfirismo.

La introducción del personaje principal José María Leiva ocurre en las tercera y cuarta escenas al relatar el pueblo yaqui la vida de su líder, Leiva y su subsiguiente aparición física en la que da consejos a los yaquis sobre el cuidado de su tierra. Súbitamente, en la quinta escena, el diálogo adquiere un tono narrativo: las mujeres hablan sobre la lluvia, sus pueblos y las enseñanzas guerreras del Gran Cajeme, título con el que honran los yaquis a Leiva.

Es en las dos escenas siguientes cuando se inicia la trama principal, esto es, la persecución de Leiva por el gobierno de Sonora. Lo significativo de ambas escenas descansa en

la denuncia que hace Leiva de los métodos corruptos del gobierno para acabar con el líder, y que coincide con el mensaje emanado de los personajes revolucionarios en la segunda escena. En la octava escena, hay otro rompimiento de la acción en el que una mujer narra un resumen de lo que pasó en las escenas anteriores. En la décima escena, la acción vuelve a transcurrir durante la batalla entre los soldados federales y los yaquis. Termina la primera parte del texto con la pequeña victoria de los yaquis sobre los soldados federales, al matar a muchos de éstos y lograr escaparse del fuerte Añil, antes de la emboscada de los soldados federales.

La segunda parte empieza con la huida de los yaquis del fuerte Añil debido a la cantidad cada vez mayor de soldados federales que los asedian. Se escapan a la sierra de Buatachive donde encuentran refugio, llevándose su ganado. La acción se interrumpe en la escena siguiente cuando una vieja relata al público cómo los yaquis aguantaron la lluvia, padecieron las enfermedades y el hambre en Buatachive, sin quejas. A partir de este momento, la visión optimista con la que había terminado la primera parte se vuelve pesimista, al presentir que se acerca un destino fatal para los yaquis por la cantidad de enfermos y hambrientos. Esta imagen se consolida en la séptima escena cuando una madre yaqui enferma canta a su bebé hambriento, intuyendo que su muerte es inminente:

Duerme niño, no llores.
Sueña que comes pan.
No hay pan sobre la tierra.
No hay maíz en el campo.
Duerme niño que nunca come.
Duerme que al fin y al cabo,
La muerte es blanda.
La muerte es buena.
La muerte está contigo (47).

En la décima escena, la voz didascálica revela que Leiva ha sido detenido. En la escena siguiente, Leiva está en la oficina del gobernador de Sonora donde se sabe que van a fusilarlo por

traición a la patria. Mientras espera su ejecución en la cárcel, Leiva enseña a escribir a su hijo anhelando que la nueva generación de yaquis sea alfabeta, porque para él la educación es la única arma con la que se puede vencer a los gobernantes corruptos. Termina la obra con los sonidos de un fusilamiento que se da por entendido que es el de Leiva, y la dama y el caballero de la primera parte de la obra vuelven a aparecer alabando el porfiriato y a México como un país donde se puede vivir felizmente. Sin embargo, la voz didascálica que marca la última escena es de índole premonitoria dado que se refiere a la Revolución Mexicana: “El vals toma fuerza y parece muy vivo. De pronto, se para en seco y sigue una animada música de las consideradas características de la Revolución mexicana” (56). De ahí, se puede concebir la estructura de este texto dramático de Hernández como una especie de silogismo:

tesis = justicia social
antítesis = corrupción política
síntesis = revolución

Silogismo que se corresponde con una concepción materialista de la historia y con la estructura de carácter dialéctico de la teoría dramática de Bertolt Brecht.

4.2 Estructura

Luisa Josefina Hernández recurre en este texto dramático a la teoría de Bertolt Brecht en sus lineamientos del teatro épico, que ella sigue puntualmente, lo que puede verse en el tratamiento, en la estructura episódica cerrada en la que cada escena de la obra no determina la acción que transcurre en la escena siguiente, es decir, la acción de cada escena es independiente y, un ejemplo de esto en *La paz ficticia* puede verse en las primeras dos escenas: en la primera, una dama y un caballero hablan sobre el porfiriato y en la segunda, obreros, indígenas, revolucionarios y periodistas hablan sobre su propia opresión. La independencia de estas escenas podría probarse cambiando el orden de ellas, lo que no cambiaría en lo absoluto el mensaje del

discurso. También sigue los lineamientos con la inclusión de voces narrativas de obreros, indígenas, revolucionarios y periodistas que cuentan lo que ha sucedido en la obra de Hernández; así como por los rompimientos de la acción a través de danzas y reflexiones filosóficas de personajes y por la intención didáctica, proponiendo que las acciones cotidianas del entorno y la injusticia de que es objeto el pueblo por parte del gobierno porfirista, tiene como consecuencia la opresión, al negarle todos sus derechos a las clases populares de indígenas, campesinos y obreros.

4.3 Vinculación del texto con el concepto del “Yo”

En este texto de Luisa Josefina Hernández, se manifiesta el concepto bajtiniano del Yo y el Otro, representados por las dos conciencias de nación que tienen por una parte el gobierno porfirista y por la otra el protagonista José María Leiva, líder de los indios yaquis. El choque de las fuerzas que representan esas conciencias produce no sólo la derrota del líder, sino la pérdida que sufren los yaquis de su territorio. En este análisis me propongo destacar el discurso dialógico entre esos dos conceptos de nación y cómo el poder traiciona su identidad nacional, llevando a su pueblo al sacrificio con tal de adoptar una identidad falsa, disfrazada de un europeísmo, que no le corresponde.

La perspectiva crítica de Bajtín define al Yo como una construcción múltiple, dado que el Yo se conforma a través de la visión del Otro. Es decir, el Yo adquiere su existencia en la medida en que el Otro le asigne una identidad. En cuanto al lado inverso de esta relación, el Otro también actúa como un Yo puesto que un “tú eres” puede ser la forma alternativa de un “yo soy” o el fragmento o proyección del Yo. Así, el Yo se vuelve una entidad fluida, cambiante y sin cuerpo tal como lo explica cuando dice en su *Estética de la creación verbal*:

En resumen de una manera constante e intensa acechamos y captamos los reflejos de nuestra vida en la conciencia de otras personas hablando tanto de momentos parciales de nuestra vida como de su totalidad; tomamos en cuenta también un coeficiente de valores muy específico que marca nuestra vida para el Otro y que es totalmente distinto de aquel con que vivimos nuestra propia vida para nosotros mismos (23).

Tal postulado refuta el concepto positivista³³ de la identidad unívoca que consiste en el rechazo de toda noción a priori de la representación del “Yo.” De ahí puede deducirse que el Yo, según la percepción bajtiniana, se constituye por una pluralidad cambiante de conciencias y es precisamente esto lo que caracteriza a la comunicación y al discurso.

En este texto de Hernández, la modelización de la estructura dialógica entre el Yo y el Otro está marcada por dos conciencias distintas. Los miembros del ejército revelan su concepto de nación que proviene de la ideología europea fomentada por Díaz:

SARGENTO: Dejarse fascinar por un grupo de indios es traición a la patria (38).

Esa conciencia o concepto de México como un país criollo y aristocrático contrasta con la percepción de los yaquis para quienes la patria se vincula a la tierra misma, tal como podía haberlo sido en la época prehispánica en la que cada pueblo se regía a sí mismo:

LEIVA: Pensaba que la patria era un gran trozo de tierra que se basta a sí mismo, trabajado y gozado por los que nacieron en ella; pensaba que sólo ellos, los que la trabajan, los que la cuidan, tienen derecho a llamarse mexicanos. No los que la venden, los que la disfrutan sin trabajar y viven del trabajo de otros. Creo que estos son los traidores, y creo que algún día cercano serán juzgados (51).

³³ Véase: Juan Brom, 212, 238-39.

Estas dos percepciones, se convierten en dos conciencias de México que se oponen dentro de un mismo discurso que por ello resulta dialógico.

4.4 La imaginación dialógica

En el tejido que es la cultura, Bajtín ve los modelos canónicos que corresponden a la cultura oficial (el cosmopolitismo) y los contramodelos que son lo periférico y lo subversivo de la cultura popular. A fines del siglo XIX y a principios del siglo XX, el afrancesamiento invade a hombres y mujeres de la alta sociedad porfiriana. Ellos se convierten en “*dandys*”, y las mujeres burguesas se sirven de la educación francesa para distinguirse de las mujeres de las otras clases sociales. Incluso, la ciudad de México tuvo un cambio de imagen con la re-decoración del Paseo de la Reforma que hizo don Porfirio para imitar el Paseo de los *Champs Elysées* de París. Es precisamente este tipo de elitismo que define la cultura mexicana de esa época y cualquier desviación de esta imagen europeizante se consideraba marginal. En *La paz ficticia*, se ve esta actitud de esnobismo afrancesado en la Dama y el Caballero:

DAMA: Ahora puede hablarse de refinamiento, de bailes, de trajes lucidos.

CABALLERO: Han empezado a funcionar las influencias. Tenemos las puertas abiertas (14).

La cultura oficial domina la sociedad aristocrática, porfiriana, y la cultura popular se siente oprimida o desplazada. Lo primero que se descubre al comparar los discursos de los personajes en las dos primeras escenas es que hay una discordancia ideológica cuando se habla del gobierno porfirista. Para la dama y el caballero que son representativos de la clase alta porfiriana, la persecución y la opresión de los indios son necesarios para mejorar el país, en la primera escena:

DAMA: Y que hay que quitarle la tierra a los indios; no sirven para poseerlas, sólo para cultivarlas.

CABALLERO: Cuando nosotros administramos las tierras, dan lo que deben. Les hacemos un bien librándolos de un problema que por su ignorancia no pueden solucionar (14).

Por eso, al indio solamente le queda la única opción de recurrir a la violencia para defender sus derechos. Es precisamente por este tipo de reacción por la que las autoridades del régimen porfirista los considera “bárbaros” que no forman parte de la “civilización.” Sin embargo, el gobierno no toma en cuenta que sus propias acciones opresivas hacen que los indios se rebelen. En la segunda escena, el discurso marginal se filtra a través de obreros, indios, revolucionarios y periodistas. Cada grupo explica cómo la lucha por los derechos de huelga, de propiedad, de libertad, y de libertad de prensa da como resultado su persecución y su muerte.

Los obreros que llevan carteles con los nombres de Cananea y Río Blanco, se refieren precisamente a huelgas que tuvieron lugar en esas ciudades a principios del siglo XX. Lo que detonó la huelga en Cananea fue la desigualdad de sueldos y de las condiciones de trabajo entre los obreros mexicanos de la mina de cobre, propiedad de los Estados Unidos, y los trabajadores estadounidenses. El año siguiente, los obreros de Río Blanco estuvieron en huelga contra los empleados de la tienda de raya de la fábrica. Ambas huelgas terminaron en la matanza debido a que las fuerzas armadas del ejército las reprimió: “Entre las muchas huelgas realizadas, reprimidas siempre con violencia, destacaron las de Cananea y de Río Blanco, en 1906 y 1907, respectivamente” (Brom 249). En la obra de Hernández, los obreros se sirven de la ironía para denunciar la respuesta violenta del gobierno:

(OBRERO DE) CANANEA: No quedó casi nadie. Entre los federales, los jefes políticos y los dueños, nos mataron a todos..., no quedaron ni viejos, ni mujeres, ni niños.

(OBRERO DE) RIO BLANCO: Solucionaron el problema (16).

En el caso del periodismo, los diarios subversivos como *Regeneración*, *El colmillo público*, *El paladin*, *La República* y *La voz de Juárez* se representan en la escena por sus respectivos periodistas, con objeto de denunciar el régimen de Porfirio Díaz. *Regeneración* (1ª época 1900-1901; 2ª época 1904-1905; 3ª época 1906; 4ª época 1910-1918), fundado por los hermanos Ricardo (1874-1922) y Jesús Flores Magón (1871-1930), se dedica a denunciar la manipulación de las leyes por el gobierno y a llamar la atención sobre la necesidad de un cambio económico y social en el país, sin embargo, sus denuncias provocan que el gobierno porfirista los reprima y los encarcele: “La represión y la cárcel acabaron con este segundo período en la publicación de *Regeneración* y originaron un viraje definitivo en la política del periódico y del Partido Liberal” (Bartra en *Regeneración...* 23). No obstante la censura, el mensaje del periódico le llega al pueblo y éste reacciona en contra de las injusticias cometidas por el gobierno tal como lo dice el personaje periodista de *Regeneración*:

REGENERACIÓN: Nos escucharon. Escribimos para Puebla, para Yucatán, para Sonora, para Veracruz, para Tabasco. Los sucesos confirman que fuimos escuchados (19).

Bajtín reconoce que hay fuerzas centrífugas y centrípetas que incluso se muevan en el lenguaje. Éstas sirven para unificar y desunificar el mundo en los propios espacios ideológicos de la periferia y del centro, respectivamente:

The processes of centralization and decentralization, of unification and disunification, intersect in the utterance; the utterance not only answers the requirements of its own language as an individualized embodiment of a speech act, but it answers the requirements of heteroglossia as well; it is in fact an active participant in speech diversity (*The Dialogic Imagination* 272).

Se puede deducir que el enunciado no solamente refleja su lugar ideológico de enunciación en la sociedad sino también que desempeña un papel activo en la construcción de los lenguajes diversos o heteroglosia.

En contraste al vals que acompaña a la dama y al caballero en la primera escena que abre la obra y a las primeras palabras de la dama: “DAMA: El porfiriato ha sido un periodo de paz (13)”, la segunda escena termina con la aparición de un cartel manchado de sangre que dice “Paz del Porfiriato.” El manejo de la ironía en estas dos escenas logra desestabilizar el concepto hegemónico del discurso oficial porfirista. Y este rompimiento con lo establecido permite que el receptor se distancie del discurso hegemónico para poder criticarlo como afirmaría Bajtín.

Al hablar de José María Leiva, el líder de los yaquis, los propios yaquis y mayos³⁴ no dejan de alabar su carácter generoso al referirse a su ayuda y a su dirección:

(INDIOS) MAYOS: Nos entregó todo lo que sabía, no guardó nada para su provecho, no pensó en sí mismo. Todo nos lo entregó (22).

Esta imagen de Leiva contrarresta la imagen que ofrecen algunos libros de historia los cuales lo pintan como un egoísta, tal como se ve en la siguiente descripción:

Cajeme, violating the traditional basis of the town authorities in his initial efforts to consolidate himself in a position of power in the late 1870's, alienated many

³⁴ Este grupo indígena también proviene del estado de Sonora.

Yaquis. His decisions as “judge,” or alcalde-mayor of the whole Yaqui district, were unpopular; to many Yaquis they seemed personally motivated (Spicer 155-56).

En *La paz ficticia*, durante el primer encuentro entre Leiva y el gobernador de Sonora, el líder se sirve de su propia inteligencia para invertir el discurso del gobernador con respecto al paradero de Loreto Medina, quien trató de matar a Leiva:

GOBERNADOR: (*En el fondo tratando de enredarlo.*) No necesariamente. A veces no mienten los hombres sino los hechos, Loreto Medina no está aquí.

LEIVA: Ese hecho, que Loreto Medina no está aquí, está lleno de mentira. A veces los hombres son los que llenan los hechos de mentira (32).

Merced a respuestas como la anterior, el gobernador, re-evalúa el concepto que tenía del líder como el de un salvaje que solamente sabía matar, ya que no esperaba que Leiva le diera argumentos tan bien estructurados a lo largo de su discusión:

GOBERNADOR: ¡Cállese de una vez! (*Pausa.*) Este hombre, de todas maneras, no se comporta como un indio (34).

Otro instante en el que el gobierno es consciente de la inteligencia de los yaquis es cuando los soldados federales no pueden penetrar en el fuerte que los indígenas han construido:

SOLDADO 4: Ese fuerte no lo hace cualquiera. Apuesto a que casi no tienen heridos. En cambio, nosotros... (37).

Esto implica que el estereotipo de salvaje que le ha sido impuesto al indio es desmantelado aquí por los mismos individuos que asocian al indio con el salvajismo.

Tales reflexiones sobre la aptitud de los yaquis apuntan hacia el concepto de que ocupan un rango superior al de los soldados federales en cuanto a entrenamiento guerrero. Esta cuestión

concuenda con la descripción del fuerte llamado Añil en la que se destaca su estructura sencilla pero sólida:

The structure was very simple, consisting of a mound of earth enclosing an area of a half-acre or more, where stores of food and water could be placed underground for the defending troops to use. The outer edges of the mound were made steep and planted with wooden stakes and other defenses designed to make it difficult to take the fort by storm (Spicer 147).

El éxito temporal que tienen los yaquis al desviar a las tropas federales en Vícam, gracias a las defensas de su fuerte Añil, contradice la noción racista del general sobre los yaquis como la de una raza inferior:

GENERAL: ...Y yo añado: no es posible que un grupo de indios hambrientos nos dé lecciones de estrategia (41).

Este comentario es producto de haber visto a sus soldados esforzarse en sus ataques contra los yaquis debilitados por el hambre y las enfermedades. Para el gobierno porfirista, todos los aspectos de la cultura yaqui son inferiores y no podrían superar a la cultura criolla.

Estas diferencias dialógicas entre los yaquis y el gobierno porfirista demuestran cómo el enunciado de Leiva (que representa la conciencia de lo indígena) hecho desde lo marginal, desplaza al discurso hegemónico del centro (que representa la conciencia gubernamental) hacia la periferia, lo cual comprueba la función que tienen las fuerzas –centrífuga y centrípeta- sobre los acontecimientos históricos, según la teoría de Bajtín.

4.5 Las facciones revolucionarias en *Felipe Ángeles* (1967)

La representatividad de la Revolución Mexicana se manifiesta en el personaje protagónico en la forma de un héroe problemático, tal como lo define Georg Lukács, aunque este

teórico se refiere al héroe de la novela.³⁵ Sin embargo, me propongo destacar cómo en este texto de Elena Garro, es evidente la discrepancia entre los valores que defiende Ángeles en su lucha, y la degradación que han sufrido tales valores dentro del movimiento revolucionario, no sólo en el entorno villista, donde se mueve el protagonista, sino en varias de las facciones, especialmente en las que comienzan a detentar el poder, por ejemplo, entre los carrancistas. Tal discrepancia, lleva Ángeles a ser la víctima de esa degradación, como lo son los héroes problemáticos que describe Lukács.

Cuando Porfirio Díaz vivía la última década de su gobierno, esto es, entre 1900 y 1910, se cumplía el final de su sexto período como presidente, y decidió volver a reelegirse, iniciando nuevamente su campaña como candidato para un séptimo mandato presidencial. Los campesinos mexicanos habían llegado a una situación económica muy precaria. Habían perdido sus propias tierras y tenían que soportar condiciones muy opresivas en las haciendas donde se veían obligados a trabajar por salarios miserables jornadas de dieciocho horas.³⁶

La primera década del siglo XX está marcada por el crecimiento del anarquismo de los Flores Magón quienes sufren encarcelamientos continuos y del Partido Liberal que apoya al general Bernardo Reyes para las elecciones de 1909 con objeto de que suceda a Porfirio Díaz en la presidencia. Este movimiento conocido como el reyismo,³⁷ cobra impulso a partir de la entrevista de Díaz con el periodista norteamericano James Creelman, el 3 de marzo de 1908, en la que deja ver que está dispuesto a dejar la presidencia: “Puedo dejar la presidencia de México

³⁵ Véase: Lukács, Georg. *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Trad. Manuel Sacristán. México: Grijalbo, 1964.

³⁶ Véase: Juan Brom, 253.

³⁷ Véase: Josefina G. de Arellano, *Bernardo Reyes y el movimiento reyista en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1982.

sin ningún remordimiento, pero lo que no puedo hacer es dejar de servir a este país mientras viva” (*Entrevista Díaz-Creelman*. Prólogo de José María Luján. Trad. Mario Julio de Campo. México: UNAM, 1963). Díaz temiendo que Reyes le arrebatase la presidencia, lo exilia a Francia bajo el disfraz de una misión militar. Esto defrauda a los partidarios de Reyes que se vuelcan hacia el Partido Anti-Reeleccionista al salir a la luz el libro de Francisco I. Madero, *La sucesión presidencial*.³⁸

Al presentarse en 1909, como candidato presidencial de la oposición, Madero recibió el apoyo de las clases marginadas que estaban en contra de Porfirio Díaz, sin embargo, durante su campaña, ocurrieron, simultáneamente sublevaciones campesinas y huelgas obreras, por lo que el gobierno porfirista lo encarceló. Díaz justificó su encarcelamiento diciendo que se había rebelado en contra de las autoridades gubernamentales. Cuando Díaz se declaró triunfador de las elecciones, Madero logró escapar de la cárcel y huir a los Estados Unidos, donde escribió y publicó el “Plan de San Luis”, en el que destacaba que no debería haber reelecciones y proponía examinar el problema sobre el saqueo que los campesinos habían sufrido con respecto a sus tierras. Esta publicación produjo el no reconocimiento del triunfo de Díaz en las elecciones y detonó el levantamiento del pueblo mexicano el 20 de noviembre de 1910. Para mayo de 1911, la rebelión había cobrado fuerza (Brom 254) para derrocar a Díaz, quien sale exiliado, quedando Madero en el poder. Sin embargo, se levantan Félix Díaz, sobrino de Porfirio Díaz y el general Bernardo Reyes, cae en combate contra las guardias del palacio en el zócalo. Estos hechos desencadenan la llamada “Decena trágica” en la que toma el poder Victoriano Huerta, encarcelando a Madero y al vicepresidente Pino Suárez y asesinandolos después. El descontento

³⁸ Francisco I. Madero, *La sucesión presidencial en 1910*. San Pedro, Coahuila: El Partido Democrático, 1908.

contra Huerta produce nuevas rebeliones quedando finalmente tres facciones revolucionarias que no estaban de acuerdo siquiera entre ellas mismas, de hacia donde va la revolución. Estas facciones están encabezadas respectivamente por Francisco Villa, en el norte; Emiliano Zapata, en el sur y Venustiano Carranza en el centro del país.

Con objeto de conocer más profundamente el momento histórico que vivía el país hacia el final de la década, que es sobre el que tiene lugar uno de los textos históricos, aquí analizados, *Felipe Ángeles*, me apoyé en citas textuales de varios historiadores para sacar a la luz la configuración ideológica y orgánica que tenían dichas facciones revolucionarias. El siguiente bloque es una síntesis de los movimientos revolucionarios encabezados por Francisco Villa, Emiliano Zapata y Venustiano Carranza.

4.5.1 El villismo, en el norte

Francisco Villa nació el 6 de junio de 1878 en el municipio de San Juan del Río, Durango. Él apoyó a Madero, que estaba en contra de la dictadura de Porfirio Díaz. Al traicionar Pascual Orozco a Villa y ponerse bajo el mando de Victoriano Huerta, Villa los combate, Huerta estaba en contra de Villa porque lo despreciaba, ya que se consideraba que él era un oficial de carrera y en cambio Villa era un bandido que robaba vacas. McLynn refiere el incidente que ocurrió cuando Huerta acusó a Villa de haberse robado un caballo por lo que lo condenó a muerte: “Further petty clashes between the two men over horses, with Villa being insubordinate in Huerta’s eyes, led to unacceptable tension” (McLynn 140). Sin embargo, hubo algunas intervenciones por parte de Raúl Madero, el hermano del presidente, para impedir la pena de muerte, y el propio Madero ordenó que trasladaran a Villa a México donde estuvo preso en la cárcel militar de Santiago Tlatelolco. Poco antes de que cayera Madero, el 25 de diciembre de 1912, Villa se escapa de la prisión, y huye a los Estados Unidos. Cuando toma fuerza la rebelión

de Venustiano Carranza, el 4 de marzo de 1913, Villa regresa a México, teniendo ya un prestigio adquirido. Dos días después, inicia las primeras rebeliones en Chihuahua y Durango, en las que lo acompañan sólo algunos partidarios. Poco tiempo después, organiza la División del Norte, un ejército de diez mil hombres que llega a ser el más grande de la Revolución. Con estas fuerzas, Villa toma las ciudades de Torreón, Ciudad Juárez, los estados enteros de Chihuahua y Zacatecas.³⁹ En 1920, después de la muerte de Venustiano Carranza, el presidente provisional, Adolfo de la Huerta, le ofrece la paz y le entrega el pueblo de Canutillo con una escolta de cincuenta hombres o más, pagada por el ejército.

Aunque Villa no tenía un plan definido para la implementación de un gobierno, sí tenía un sentido de clase que lo llevaba a tratar de mejorar la vida de la gente. Era consciente de que al otorgarle buenos salarios, seguridad, educación y participación en el gobierno mejorarían las condiciones no sólo de su propia vida, sino la del país. Algunos historiadores piensan que aunque el villismo tenía rasgos de socialismo por su claro intento de ayudar al pueblo, había contradicciones en sus decisiones, principalmente cuando Villa fue gobernador interino de Chihuahua de 1913 a 1914, que le impidieron establecer el socialismo como proyecto nacional: “The principal reason was a dual set of ‘contradictions’ – both between Villa’s utopian dreams and the everyday realities of running a state, and between the competing demands of peacetime and wartime economies” (McLynn 192). No obstante que no logró implementar un gobierno socialista en el estado de Chihuahua, Villa no se dio por vencido y logró atraer a muchas familias a su causa revolucionaria.

En 1923, al acercarse el fin del gobierno de Álvaro Obregón, éste tuvo miedo de que Villa se aliara con Huerta, que se había distanciado de él, así que, según conjeturan varios

³⁹ Véase: Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer, 43-44.

historiadores, fue Obregón quien mandó a asesinarlo: “There can be no serious doubt that Obregón planned Villa’s assassination” (McLynn 394). Villa murió en camino de Parral, donde había visitado a visitar a su amante, Manuela Casas, hacia Canutillo, cuando fue balaceado el auto que lo conducía, el 20 de julio de ese año.

4.5.2 El zapatismo, en el sur

Emiliano Zapata nació el 8 de agosto de 1879 en Anenecuilco, Morelos. Cuando niño, vio el efecto que produjo el robo de las tierras a los campesinos, cometido por el régimen porfirista. Esta experiencia lo lleva a exigir un cambio profundo con respecto al agrarismo. En cuanto a su formación ideológica, es influido por el anarquista ruso Kropotkin y por el periódico anarquista *Regeneración* de los hermanos Flores Magón. El 12 de septiembre de 1909, los campesinos de Anenecuilco lo eligieron líder, y a partir de ese momento nace el zapatismo. A mediados de 1910, Zapata toma las tierras de Anenecuilco y para el año siguiente, controla la región central de Morelos. Escribe y hace público un proyecto que se conoce como Plan de Ayala, en el que establece el significado y las metas de la lucha zapatista, que fue firmado el 25 de noviembre de 1911: “It stipulated that the towns and citizens that had been dispossessed of land, hills, and water would immediately regain the property of these assets,...” (Aguilar Camín y Meyer 27). El Plan de Ayala se basaba en la voluntad de los pueblos de distribuir equitativamente la tierra, y por tanto, se oponía a los planes de Venustiano Carranza a quien le interesaba proteger la propiedad privada, pequeña o grande, pero sobretudo la gran propiedad: la hacienda.

Zapata como Villa no tenía ninguna visión o proyecto nacional para el país pero sí abogaba muy claramente por el reparto de la tierra entre los campesinos. Por esta razón, se

volvió la esperanza de los campesinos, y una inspiración para que se rebelaran en Oaxaca y Veracruz contra los hacendados (McLynn 102).

Zapata quería una Revolución de fondo, y se basaba en los pueblos campesinos organizados, especialmente en el centro y en el sur del país porque tenían una gran tradición comunitaria. El Ejército Libertador del Sur, encabezado por Zapata logró apoderarse de Puebla, Tlaxcala, el Estado de México, la Ciudad de México y Guerrero. Los zapatistas no pudieron ser vencidos en su región por muchos años aunque nunca alcanzaron crear un movimiento nacional. En 1916, ellos realizaron la reforma agraria únicamente en el estado de Morelos, gracias a la cual devolvieron sus tierras a los campesinos, pero cuando llegaron los carrancistas anularon esa reforma agraria y Zapata volvió a la lucha guerrillera sin poder vencer a Carranza, quien, finalmente lo manda asesinar, a través de un subterfugio elaborado por Pablo González, quien utiliza a un coronel de sus propias fuerzas, de nombre Jesús Guajardo, para que le haga creer a Zapata que se unirá a sus fuerzas y de ese modo tener la oportunidad de tenderle una trampa.

Zapata es asesinado a traición el 10 de abril de 1919 en Chinameca, Morelos, por Jesús Guajardo, por lo que recibe de manos de Venustiano Carranza un asenso y un premio de 50,000.00 pesos:

In 1918, for the second time since 1915, Pablo González, following Carranza's instructions, began his task of cleaning up Morelos, a historical task that concluded in typical fashion, with treachery and betrayal: Emiliano Zapata was asked to come to the hacienda of Chinameca on the morning of April 10, 1919, where the Gonzalista troops riddled him with bullets after saluting him (Aguilar Camín y Meyer 65).

Puede deducirse entonces que Carranza vio a Zapata como amenaza a su candidatura para ganar la presidencia en 1920.

4.5.3 El carrancismo, en el centro del país

El 4 de marzo de 1913, un grupo de oficiales del ejército eligió a Venustiano Carranza como el Primer Jefe del Ejército Constitucionalista; la presidencia de Victoriano Huerta fue declarada ilegal e inconstitucional (McLynn 163). Este desconocimiento que hace Carranza del gobierno de Huerta se manifiesta en el Plan de Guadalupe que básicamente era una llamada política para derrotar a Huerta. Con este documento, nace la organización de un nuevo gobierno encabezado por Carranza. Lo que quería Carranza era el orden porfirista con una diferencia importante: limitar la fuerza gubernamental y el predominio del capital extranjero, sobretodo el capital norteamericano, y dar más poder al desarrollo de la empresaria mexicana. Sin embargo, el movimiento campesino es tan fuerte que Carranza proclama una ley agraria el 6 de enero de 1915 en Veracruz para frenar la oleada agraria de los zapatistas y entre los años 1915 y 1916, destruye la División del Norte de Villa. En 1916, los constitucionalistas que apoyan a Carranza tienen dominado toda la república.

Cuando Carranza plantea la Constitución de 1857, hay dos elementos que se la impiden:

- 1) por una parte, Carranza tiene una fuerza mayor de presidente frente a la cámara o a las cámaras, que Porfirio Díaz había logrado de hecho, porque realmente tenía la fuerza para decidir quienes van a ser diputados o senadores, así, las cámaras hacían lo que él quería. Carranza quería hacer la Constitución más bien institucional porque pensó en que la Revolución había creado muchos focos locales de poder que si no les imponía un límite a los diputados y a los senadores, éstos iban a dejar al presidente como una persona muy débil; y, 2) si Carranza no atendía algunas demandas populares de los campesinos por una parte de los obreros por otra, no iba a tener

fuerza. Sin embargo, Carranza con Álvaro Obregón como principal jefe militar tuvo la fuerza para convocar un congreso constituyente en el que expresamente no podían formar parte del congreso quienes habían aceptado a Huerta.

En contraste a Villa y Zapata, Carranza sí tenía una visión nacional y quería un régimen fuerte capitalista basado en la protección de la propiedad privada y eso fue su propuesta del Artículo 27, que el sector más revolucionario le cambió. Carranza fue asesinado el 14 de mayo de 1917, en camino a Veracruz, por el ex-rebelde Rodolfo Herrero y sus correligionarios.

En resumen, la descripción de estas facciones revolucionarias y las ideologías cimentadas en cada una, sirve como punto de partida para comprender el trasfondo del texto y el mundo en que se coloca el protagonista. Este estudio procede al análisis textual del argumento y de la estructura.

4.6 Argumento y estructura

Bajo el subtítulo de “Obra en tres actos” el texto *Felipe Ángeles* (1967) tiene la estructura tradicional de planteamiento, conflicto y desenlace. Se inicia con un manifiesto en el que Felipe Ángeles denuncia la traición de Victoriano Huerta en la que éste da un golpe de estado durante la llamada “Decena trágica”, para colocarse en la presidencia en 1913. En la misma fase del planteamiento la autora desenmascara el poder despótico de Venustiano Carranza y la falsedad de su conducta pseudo democrática. El general Ángeles termina el manifiesto con la justificación de su exilio en los Estados Unidos porque para él era mejor vivir en el exilio que estar a merced de un dictador, y subraya su afiliación con las ideas de Emiliano Zapata y de Francisco Villa, quienes encarnan, según él, los verdaderos valores de la Revolución: la justicia y la libertad.

Los tres actos sitúan la acción el 26 de noviembre de 1919, en el Teatro de los Héroes de la ciudad de Chihuahua. Al principio del primer acto, el general Diéguez y el coronel Bautista

esperan la llegada de Felipe Ángeles al “Teatro de los Héroes”, en Chihuahua, donde se llevará a cabo el juicio del general Ángeles. Cuando entra a escena Sandoval, un soldado federal, los tres comentan cómo Félix Salas que era miembro del ejército de Ángeles acepta el soborno económico que le ofrece Carranza para traicionar a Ángeles. Después de que Sandoval revela que sus hombres dispararon a Ángeles durante una batalla, Diéguez explica que tiene que distorsionar la verdad sobre este hecho durante el juicio, porque no quiere que el Consejo de Guerra piense que hay parcialidad de parte de ellos. Por eso, va a acusar a Ángeles de rebelión militar.

Se puede inferir que Garro incorpora a su texto la presencia de la voz femenina para destacar cómo la conciencia aguda de la mujer acerca de la realidad que la rodea repudia la imagen sobre la Revolución mexicana que han distorsionado los políticos de los gobiernos posteriores. Los únicos personajes femeninos en la obra de Garro, que se oponen a dicha imagen son tres señoras, denominadas sólo con sus apellidos: Revilla, Seijas y Galván, enviadas por los comités Pro-Felipe Ángeles, quienes regresan con dos abogados, Gómez Luna y López Hermosa, para defender al general Ángeles. Antes de entrar al vestíbulo, discuten sobre la injusticia de la acusación y el fracaso de la Revolución.

Como puede verse, desde el principio se plantea el motivo de la traición política como una columna vertebral que estructura todo el texto.

El segundo acto es el final del Juicio Sumario de Ángeles en el que los testigos falsifican sus testimonios sobre el general enjuiciado. Sin embargo, el soldado Sandoval se deja llevar por su conciencia y confiesa que ni Ángeles ni sus hombres trataron de dispararle, hecho que da como resultado el fracaso del juego de torcer la verdad por parte del general Diéguez. Otro testigo, el soldado Félix Salas se refiere al momento en el que el general Ángeles lo salvó de ser

fusilado por los villistas explicando cómo se integró después al contingente de Ángeles. Una de las escenas muestra cómo Ángeles se da cuenta de que los otros testigos que van a dar sus propias interpretaciones de los hechos están escondidos en la orilla izquierda del escenario del “Teatro de los Héroes” escuchando para escuchar la declaración de Salas y así, no contradecir los hechos cuando les toque testificar. Ángeles comenta el círculo vicioso de la mentira que se repite y se vuelve en contra de todos, y explica los motivos que le llevaron a participar en el movimiento revolucionario. Termina su discurso al pedir a los constitucionalistas que lleguen a un acuerdo con el pueblo para crear una verdadera democracia. No obstante, concluye el segundo acto con la noticia de que el Consejo de Guerra ha condenado a muerte a Ángeles.

En este acto, el conflicto central de la acusación de traición que los testigos le hacen a Ángeles, y su distorsión de los hechos verdaderos, derraman luz sobre cómo se fracturó el *establishment* político después de la Revolución. Y es precisamente esta fisura la que produce la corrupción que compromete la verdad y sacrifica a un héroe que para Garro representa los valores de la Revolución.

El tercer acto empieza con el encarcelamiento de Ángeles. El general Escobar llega a su celda y le confiesa que no tiene la culpa de que lo hayan condenado a muerte, sino que es víctima de las circunstancias políticas. Después de la salida de Escobar, Ángeles reflexiona filosóficamente sobre lo que ha sido su vida y recuerda algunos momentos de su infancia en un monólogo que rompe con la tendencia neo-realista de la obra al iluminar el mundo interior de Ángeles, justo al momento de hallarse frente a la muerte. Lo que hay que destacar es la comunicación que se establece entre el Yo y el Otro constituido por el Felipe Ángeles-hombre y el Felipe Ángeles-niño; es precisamente en esta dualidad la que muestra una anticipación de la técnica surrealista que manejará Garro en su teatro posterior, muy especialmente con *La señora*

en su balcón, escrita nueve años después (Marcela del Río Reyes en *Los colores de la memoria...* 102).

El carcelero, coronel Bautista, regresa a la celda para llevar a Ángeles al lugar donde van a ejecutarlo; Ángeles le pide como favor que sea él quien dé la orden de fuego. Al día siguiente de la ejecución, Bautista se encuentra con las tres señoras del comité que pretendían salvar al general Ángeles, y les informa que pueden recoger el cuerpo del general que se encuentra en el patio. La obra termina cuando el abogado Gómez Luna llega corriendo blandiendo en la mano el amparo, que correspondería en las leyes norteamericanas a un *Habeas corpus*, por el cual se habría salvado la vida del general.

En cuanto a la estructura, se ve que Elena Garro no quiso depender del elemento de sorpresa del desenlace final, para producir interés en el público puesto que desde un principio, el manifiesto indica que Ángeles será fusilado al final. En cambio, utiliza recursos para sostener la tensión a un nivel más profundo, por ejemplo, el metateatro del que se sirve durante las escenas del juicio que ocurren dentro de un teatro con un público, de suerte que los discursos de Ángeles sobre la justicia tienen impacto por duplicado al estar dirigidos a dos públicos, el de su propio juicio que es como un doble del público que llena el teatro real. Por otra parte, el monólogo final de Ángeles es una síntesis de los valores que se esperaba que tuvieran los revolucionarios, y que pueden compararse al areté de los griegos: Fortaleza, Templanza, Sabiduría y Valor⁴⁰ en lugar de la corrupción que muestran con sus acciones traidoras y su ambición de poder.

⁴⁰ Véase: Aristóteles, *El Arte Poética*. Tercera ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.

4.7 Vínculo de *Felipe Ángeles* con la estructura política de México

La muestra de la corrupción política de los adversarios de Felipe Ángeles ocurre antes del comienzo del juicio de Ángeles en la escena donde el general Diéguez admite que Félix Salas recibió un soborno monetario para traicionar al general Ángeles:

DIÉGUEZ. Salas desertó de su General Ángeles, para entregarlo y ganar el dinero que ofreció el Primer Jefe por su captura (343).

A partir de este descubrimiento, se sabe que las acusaciones en contra de Ángeles están apoyadas en la mentira y en la manipulación. Para asegurar el veredicto de culpable, Diéguez no solamente abusa de su poder como general, sino también recurre al soborno económico al soldado Sandoval para que éste altere los hechos de Ángeles:

DIÉGUEZ. No te preocupes por lo que griten. Tú lo único que tienes que hacer es declarar que Ángeles y sus hombres hicieron fuego sobre ustedes. ¡No lo olvides, son órdenes superiores!

(...)

DIÉGUEZ. Después haremos las gestiones para que te paguen. Ahora sube al teatro, ahí te dirán a dónde deberás esperar (345).

Se pueden relacionar las acciones de Diéguez con las de Carranza, el Primer Jefe, ya que a través del diálogo el espectador se percata de que está siguiendo sus órdenes: “Mas el carrancismo no era uniforme. En su seno se encontraba la tendencia del Primer Jefe, dispuesto sólo a dar a los movimientos de las masas pobres las concesiones indispensables para obtener la victoria y mantener el poder” (Brom 268). En los casos de Carranza y Diéguez, ambos esconden sus intereses personales detrás de la máscara de revolucionarios, que supuestamente debieran obedecer los ideales de una Revolución que se hizo para que todos los mexicanos fueran iguales

en el nivel socio-económico. Este tipo de hipocresía se vuelve un elemento primordial de las instituciones políticas mexicanas posteriores al gobierno del general Lázaro Cárdenas cuya estructura "...se fundamentaba en un Estado basado en organizaciones sindicales, campesinas y "populares" (de burócratas y capas medias), cuyos miembros recibían ciertos beneficios y aseguraban el apoyo de sus afiliados a las acciones del gobierno, voluntariamente o mediante la coerción" (Brom 329).

Diéguez se sirve del pretexto de la Revolución para fortalecer su influencia sobre sus peones obligándolos a dar falsos testimonios, para lograr la derrota de Ángeles. Y ésta es la única manera de hacer a un lado el modelo del líder honesto que representa Ángeles para poner en su lugar, el modelo del caudillismo corrupto. Esta falta de escrúpulos es típica de todos los que manipulan el poder en nombre de una idea, pero buscando el beneficio para su propio bolsillo. Según Sandra Messinger Cypess: "Para Garro, «los vencedores» en México, o sea, los que ejercen el poder y escriben los discursos oficiales, se aprovecharon de la mentira para ganar y silenciar a los verdaderos héroes – hombres como el Felipe Ángeles histórico" (*Baúl de recuerdos* 86).

Del texto de Garro se deduce que la filosofía de los caudillos inmorales se basa en el uso de cualquier método para obtener el poder y el reconocimiento de la historia, sin tomar en consideración los valores derivados de la verdad; y esa ambición es justificada con decir que sus acciones van en favor del pueblo.

4.8 La dialogicidad en *Felipe Ángeles*

La representación dialógica de la conciencia del pueblo mexicano y de la pequeña burguesía acerca de la Revolución mexicana en *Felipe Ángeles* se hace evidente durante el juicio del general Felipe Ángeles. Al enfrentar la visión del mundo del general y sus seguidores con la

de Carranza y los suyos, los revolucionarios, se crea de nuevo una dialogicidad en el sentido de Bajtín, porque representan dos diferentes conciencias de México.

En el confrontamiento de las tres señoras Revilla, Seijas y Galván con Diéguez, nacen fuerzas conflictivas que producen una lucha ideológica entre el concepto de la Revolución que tiene cada uno. Esta lucha cobra vida en la discusión sobre la política, el poder, la justicia y la verdad entre la señora Revilla y Diéguez:

DIÉGUEZ. ¡Señora!...Hay hechos que usted olvida: la Revolución triunfó y ella es la única que puede absolver o condenar a sus enemigos.

SEÑORA REVILLA. ¿La Revolución? ¿Llama usted la Revolución a una camarilla de ambiciosos que están sacrificando a todos los que se oponen a sus intereses personales? (348).

La serie de protestas hechas por las señoras Revilla, Seijas y Galván muestran cómo dos enunciados se determinan por las disparidades ideológicas dentro de un mismo lenguaje, por ejemplo:

SEÑORA REVILLA. Pero existen los hechos, y para juzgar a un hombre hay que revisar los hechos cometidos por él y no en la imaginación de sus enemigos.

DIÉGUEZ. Los hechos existen en relación con los demás. Un hecho no es algo aislado. Tiene múltiples aspectos y consecuencias imprevisibles, aun para el que lo comete. El mismo hecho puede ser bueno para usted y malo para mí, señora.

SEÑORA SEIJAS. Los hechos del General Ángeles no son malos sino para una camarilla en el poder (393).

Este diálogo, que corresponde al año 1954 en que Garro lo escribe, parecería extraído de un periódico como *La jornada* de México o de la revista *Proceso*, durante las elecciones

presidenciales de julio del 2006, en las que el PAN (Partido de Acción Nacional), el partido conservador, realizó la guerra sucia con propaganda televisivos al candidato presidencial de la izquierda, Andrés Manuel López Obrador, al referirse a él constantemente como “un peligro para México,” con objeto de convencer al pueblo a no votar por él y lograr que ganara su candidato Felipe Calderón.

La batalla discursiva entre Diéguez y las señoras, pone de relieve la inteligencia de ellas y su habilidad para debatir cuestiones políticas con argumentos bien apoyados en la historia tal como lo ratifica Eladio Cortés: “They are intelligent women of high social status who possess knowledge of the Revolution and its leaders, of its causes and immediate effects; and they have the courage to challenge those in power in order to uphold their principles. Not only are they loyal to the Revolution, but they also voice the conscience of their community” (81). El origen de las conversaciones entre las señoras y Diéguez parte de la necesidad de luchar por las víctimas de la injusticia, entre éstas, la propia mujer, porque también su voz ha sido opacada y marginada.

La ideología de Ángeles es expuesta a lo largo de la obra como un discurso que representa su conciencia y que entra en controversia con la conciencia de los carrancistas corruptos. Sin embargo, aún puede descubrirse un tejido contradictorio, dialógico, en las acciones de los carrancistas, ya que algunos no logran quedar convencidos por las ideas de Carranza, y actúan impulsados por su conciencia, más coincidente con la que tiene Garro de México, que con la que tenía Carranza. Entre los que se oponen a la ideología de la autora, está el general Diéguez, quien conceptúa a la Revolución como un club de caudillos cuyo único interés es el beneficio personal; y que toda persona que se oponga a esos intereses se considera rebelde:

DIÉGUEZ: ...La voluntad de Felipe Ángeles es una voluntad opuesta a la voluntad del Primer Jefe. Eso basta para que Ángeles deje de ser inocente (388).

Ángeles se refiere a la ambición como el poder destructivo de la Revolución auténtica la cual una vez corrompida, le cede el paso a la entronización de las dictaduras:

ÁNGELES. ...Cuando vi que Venustiano Carranza reunía algunas firmas para constituirse en jefe, supe que la Revolución estaba perdida. Las ideas encarnan en los hombres, de ahí que degeneren. El crimen de Zapata y el de tantos otros lo demuestran. A eso volví a México, a decirles que habíamos hecho de la Revolución un fin en sí mismo, y que por eso endiosamos a sus jefes y perpetuamos con distintos nombres la esclavitud y el horror (383).

Al darse cuenta de que la Revolución se ha convertido en un ciclo de violencia sin fin, Ángeles relaciona el concepto de la enfermedad política con la enfermedad militar, y como resultado desconstruye los argumentos de sus adversarios como se ve en su juicio:

FISCAL. ...El testigo de cargo Félix Salas, asegura que usted tomó parte en el combate de Camargo y que cuando usted le salvó la vida, así como a muchos de sus compañeros, fue para ganar hombres para las fuerzas traidoras.

(...)

ÁNGELES. ...Cuando unidos derrotamos a la reacción, la unidad también se rompió entre nosotros, y el triunfo del pueblo se convirtió en botín de generales ambiciosos. Desde ese día el grupo que tomó el poder, traicionando a la Convención, se dedicó a exterminar al grupo que quiso respetar las decisiones tomadas en la

Convención...Desde ese instante andamos perdidos en el laberinto del crimen y de la política personal (372).

Lo que hay que subrayar es que el propósito de la Convención de 1914 en Aguascalientes fue romper con las tres facciones y establecer un nuevo frente que diera fin a la guerra civil, por eso, nombraron a Eulalio Gutiérrez presidente interino porque parecía ser el mejor representante de los líderes revolucionarios debido a su política moderada (Aguilar Camín y Meyer 48-49). A su vez, Ángeles alude a los carrancistas y rechaza las resoluciones en la Convención, lo que causó otra fisura en el movimiento revolucionario. En cuanto al discurso crítico sobre el enfoque del texto en esta etapa histórica de la Revolución, Catherine Larson afirma que las actitudes de las dos fuerzas revolucionarias, son como “un gran juego” entre dos facciones, sean militares, políticas, entre géneros o de carácter personal (*Baúl de recuerdos*), cuando la crítica comenta una entrevista de Michèle Muncy con Garro en la que la dramaturga afirmó que: “(Ángeles) Es el típico personaje de la Revolución que se ha olvidado. Todas las revoluciones sufren el mismo proceso: se autodevoran” (74).

En los parlamentos de los personajes, se advierte la incongruencia del discurso de los caudillos corruptos, quienes invierten el significado del término revolucionario, como se ve cuando acusan a Ángeles de haber traicionado la Revolución por no someterse a sus ambiciones personales. Para los contrincantes de Ángeles, ser revolucionario es apoyar a los jefes que toman el poder para satisfacer intereses propios, y en el proceso, sacrifican al pueblo, por quien supuestamente están haciendo la Revolución. Esta incongruencia provoca no solamente la discrepancia entre Ángeles y sus acusadores, sino también entre éstos mismos:

DIÉGUEZ: ...Ángeles habla en nombre de la Revolución y sus ideas son hermosas, pero en la realidad, su prédica ataca a los hombres que han organizado

a la Revolución y así destruye en su raíz aquello que pretende defender. La Revolución tiene su propia lógica, y los que pecan contra ella mueren.

ESCOBAR: Eso no es la Revolución, es el viejo juego del poder, el quítate tú para ponerme yo (390-91).

Este discurso muestra cómo la enfermedad del poder ciega a los caudillos, que se aprovechan de la realidad desdichada en la que se encuentran los campesinos. Además, si ellos abrieran su pecho a la clase proletaria entonces tendrían que dejar a un lado sus intereses personales y sus privilegios, que para ellos tienen más importancia que la fraternidad y la igualdad entre todos los mexicanos, por la que supuestamente están luchando.

4.9 Visión sobre Felipe Ángeles en la historiografía

Muchos textos de la historia de México pintan una imagen positiva de Felipe Ángeles con respecto a: la cercanía que tenía con el pensamiento de Francisco Villa y de Emiliano Zapata; su papel como estratega intelectual de Villa durante la lucha armada y su rechazo a la violencia con que se manejaban los caudillos. Estas características del general Ángeles se pueden corroborar en el discurso dramático de la obra de Garro.

Ángeles proclama su afiliación con las ideas revolucionarias de Villa y de Zapata, por un lado, y por otro lado rechaza el caudillismo encarnado por Venustiano Carranza y Victoriano Huerta en el manifiesto que toma Garro para iniciar el texto dramático: “Pues sepan los carrancistas y huertistas, que estoy con Villa, y con Zapata y con Genovevo de la O., y con todos los pobres que no se someten a la injusticia y que no presentan las espaldas al látigo de los dictadores, que me enorgullezco de ello;...” (339). Este discurso que respalda la justicia y la libertad es revelador del carácter de Ángeles y precisamente a Villa le llama la atención para tenerlo como partidario tal como afirma el historiador Enrique Krauze: “...; [Villa] conocía la

benevolencia de su trato [el de Ángeles] con los zapatistas; admiraba su amor por la música y los libros, su honradez, su sensibilidad a las causas populares, su piedad” (163). Así, este retrato histórico de Ángeles concuerda con el personaje en la obra de teatro respecto a la elocuencia de su habla, su cultura y su apoyo incondicional al pueblo mexicano. En cuanto a su relación con Villa, Ángeles se vuelve su estrategia militar e intelectual⁴¹ porque comparte la misma visión del mundo que quiere ver la democracia en México y porque para él, Villa es el revolucionario que puede alcanzar tal meta; cuando, en cambio, sus adversarios consideran a Villa un bandido, Ángeles refuta esta imagen en el texto de Garro al criticar a los intelectuales del país que no son capaces de luchar por la democracia como Villa:

...me entristece el pensar que entre todo el montón de intelectuales del país, no hay un hombre de las energías de Villa que, (...) sea capaz de salvarlos del pertinaz azote de la dictadura (338).

Volviendo al papel de Ángeles como estrategia militar de Villa, Jesús Silva Herzog destaca la justificación que le da Ángeles a Villa de no llevar a cabo el combate en el centro del país:

El general Felipe Ángeles, según lo refiere el ingeniero Federico Cervantes en su libro *Felipe Ángeles y la Revolución de 1913*, sugirió al jefe de la División del Norte que no combatiera en el centro del país porque podría ser derrotado; que lo sensato era

⁴¹ El historiador McLynn resalta cómo la habilidad de Ángeles permitía que Villa procediera con más confianza a lo largo de la lucha armada y lograra triunfar en sus batallas militares: “He [Villa] was supremely confident, having at his side the much-admired Felipe Ángeles, friend of Madero, brilliant intellect, master of ballistics and mechanised warfare, and shrewd reader of human nature” (224). Se puede deducir entonces que Villa apreciaba no sólo las tácticas militares de Ángeles, sino también su comprensión de la naturaleza humana que servía como una herramienta más en determinar qué estrategias necesitaba implementar.

replegarse al norte; reunir el mayor número posible de elementos de toda índole y allí esperar a Obregón (218-19).

El rechazo a la violencia gratuita es otro rasgo que define a Ángeles y lo pone de relieve durante su juicio en la obra de Garro para justificar la razón de su regreso a México después de un exilio de dos años en los Estados Unidos:

ÁNGELES. ...Ya dije que soy enemigo de la violencia, y que si volvía a mi país, después de dos años de destierro, como consecuencia de la división entre los jefes revolucionarios, fue para conciliar a los mexicanos y terminar con esa guerra fratricida entre los generales que traicionaron a la Convención y a los principios por los cuales luchamos todos antes de que entraran en juego las ambiciones personales (371).

Una muestra de su compasión en la lucha armada es precisamente cuando salva la vida de algunos de los enemigos porque como ya se ha señalado, la violencia, para él, entre los revolucionarios no es el modo de obtener la democracia: “En Paredón, Ángeles intercede ante Villa y salva la vida de dos mil prisioneros; lo haría muchas veces más” (Krauze 153). De acuerdo con esta imagen de Ángeles, puede decirse que él representa el espíritu verdadero de la Revolución puesto que seguía el lineamiento de romper con la dictadura para construir una democracia sin tener que recurrir a la violencia.⁴²

⁴² Lo curioso es que algunos libros de historia recalcan el furor que desencadenó Ángeles durante la fase armada de la Revolución: “Ángeles finalmente cambió el sistema de patrulla por el de columnas volantes, recurrió al bombardeo y al incendio de las poblaciones, así como a las ejecuciones en masa, pero jamás al grado en que lo hicieron sus antecesores, Robles y Casso López” (Berta Ulloa, “La lucha armada (1911-1920)” en *Historia general de México* 1095).

La imagen de Ángeles como un hombre despiadado que reacciona con horror ante su propia violencia, Garro la sugiere apoyando su redención y justificando sus acciones posteriores:

ÁNGELES. ...Más tarde, al darme cuenta de que la violencia desemboca en la violencia, tuve horror del soldado que fui, y maté al militar (que hay en mí) (381).

Aquí se muestra la autocrítica de Ángeles y su capacidad para reconocer sus propios errores y modificar su conducta.

El enfoque socio-económico de Ángeles es un elemento que no toca Garro en su texto dramático pero que sí tiene relevancia porque muestra la preocupación de Ángeles del futuro de México y tal inquietud proviene de la transformación de la Revolución en una lucha por el poder personal.⁴³

En resumen, aunque Garro coincide con la imagen de Ángeles presentada por los historiadores citados, su discurso contestatario reside en considerar a Ángeles como la figura representativa de los valores democráticos de la Revolución Mexicana, más que la de los héroes considerados por la historia oficial como los paladines del movimiento revolucionario, esto es, Carranza, y Obregón y Madero.

4.10 Análisis de *Felipe Carrillo Puerto: Una flor para tu sueño* (1997)

En este texto de Marcela del Río, se hace evidente que, como diría Lucien Goldmann, los grupos sociales tienen cada uno una visión del mundo diferente. Me propongo analizar cómo se asocian por un lado los hacendados y los militares, y por el otro los indios mayas con el gobierno

⁴³ Otra faceta que no tratan los historiadores anteriores es la mirada de Ángeles hacia el extranjero para ayudar a México económicamente después de la lucha armada, porque según Ángeles, las reformas graduales serían la solución a la economía: “The Villista strategist Felipe Ángeles was also an obstacle to the Conventionalist radicalism; he believed in gradual reforms, after the armed struggle, and saw in foreign influence an important source of capital, science, and the example that underdeveloped countries such as Mexico required (Aguilar Camín y Meyer 55-56).”

socialista de Carrillo Puerto, lo que forma dos bloques en conflicto, que van a llevar al protagonista a su destino trágico.

El texto es definido por la autora como tragedia histórica en dos actos, el segundo dividido en dos cuadros. Los personajes pertenecen a cuatro sectores en pugna: socialistas, mayas, hacendados y militares. El conflicto se mantiene a través de la trama social que se configura a través del motivo de la devolución de las tierras a los mayas, sus verdaderos dueños, con fuerzas opuestas a las que se enfrentan: Felipe Carrillo Puerto, el gobernador socialista de Yucatán y los mayas, que luchan en contra de los hacendados: Milario Oleguino, Rogelio Cantón, Avelino Solís, Arcadio Campos y Pastor Escobedo, que se habían apoderado de esas tierras y, los militares de Adolfo de la Huerta, con los que se alían los hacendados para asesinar a Carrillo Puerto.

Lo primero que salta a la vista en cuanto a la estructura, es que ésta no es lineal, sino que se verifica con saltos temporales entre presente, pasado y futuro. A primera vista, el texto está estructurado de acuerdo con el canon aristotélico, utilizando un protagonista trágico, que provoca su propia destrucción, y siguiendo las fases dramáticas de la tragedia: orden anterior, inicio de la acción, revelación, conflicto, peripecia, anagnórisis, desenlace catastrófico y establecimiento de un nuevo orden. Sin embargo, la forma de elaborar tanto el desarrollo estructural de la acción es innovadora por la inserción de escenas anteriores o posteriores a la fecha de la acción y escenas intemporales a lo largo de la obra, además del uso de una narradora.

En el prólogo, el escenario es descrito por la voz didascálica como una reproducción de la imagen de “La última cena” en un cuadro plástico, sólo que en lugar de Jesús y los apóstoles están Carrillo Puerto y sus doce colaboradores. Es “la sala donde se está verificando el Consejo de Guerra a Felipe Carrillo Puerto, sus tres hermanos y nueve de sus compañeros y

colaboradores” (8). La anciana maya, Xbatab, se dirige al público citando un fragmento del *Popol Vuh*, libro cosmogónico que recoge las antiguas historias de los indios quiches de Guatemala, en el que se distribuyen las obligaciones de cada especie animal tras de su creación. Después, la información de los antecedentes se produce rápidamente:

PERIODIQUERO 1: Fueron asesinados don Felipe Carrillo Puerto y sus tres hermanos. Fueron asesinados don Felipe Carrillo Puerto y sus tres hermanos... (9).

Tres mujeres, Elvia, Isabel y Alma, hermana, esposa y amante, respectivamente, de Carrillo Puerto, entran a escena y ofrecen su propia perspectiva de la relación que tenía Carrillo Puerto con los mayas y de cómo las afectó. Durante los parlamentos de las mujeres, Felipe se levanta de su lugar en el cuadro plástico y habla a Isabel y Alma. Cierran el prólogo las palabras de Xbatab que refieren el hecho de que el destino trágico de Felipe, quien para ellos encarna al héroe legendario Yaax Ich, ya estaba escrito desde la época prehispánica.

El primer acto, el planteamiento, se inicia con el desarrollo del Consejo de Guerra a Carrillo Puerto y sus doce compañeros y colaboradores, después de que los militares han dado un golpe de Estado al gobierno de Carrillo Puerto. En el interrogatorio al gobernador, el juez lo acusa de haber autorizado la muerte de los partidarios de Adolfo de la Huerta, quien intentó dar un golpe de Estado al gobierno de la República encabezado por Álvaro Obregón. La escena siguiente representa un salto temporal hacia atrás, al momento en que Carrillo Puerto toma posesión del cargo de gobernador del Estado de Yucatán. Después de su juramento, Carrillo Puerto hace su discurso de protesta en maya dirigiéndose a los indios que llenan la plaza. Mientras habla Carrillo Puerto en maya, el personaje mítico, Xbatab, va traduciendo su discurso al español para el público del teatro. En éste, el gobernador explica que el pueblo indígena

gozará de los derechos al trabajo, a la educación, y, que su gobierno socialista les devolverá las tierras que les fueron arrebatadas por los hacendados.

Hay otro salto temporal retrospectivo a la época en que Carrillo Puerto se encuentra en la casa de sus padres con el padre Serafín, cuando discuten sobre si los mayas necesitan educación o enseñanza, ya que para el padre Serafín, ellos tienen su propia educación, y que solo carecen de los conocimientos y la historia del mundo occidental, lo cual requieren para poder gobernarse a sí mismos.

En la escena intemporal siguiente, que supuestamente ocurre después de la muerte del gobernador y sus colaboradores, las tres mujeres relacionadas con Carrillo Puerto intervienen para expresar cada una su propia visión de las acciones de Carrillo Puerto. En la escena siguiente el tiempo vuelve hacia atrás, al momento en que Carrillo Puerto convence a los campesinos para que vayan a votar el día de las elecciones, aunque ellos no creen en que su situación vaya a cambiar, porque el que manda en el campo es el hacendado y no importa quién esté en el poder ellos siempre pierden; aún así, a pesar de su visión pesimista, los campesinos confirman que votarán.

La acción vuelve al presente, en la que Carrillo Puerto recibe un anónimo amenazándolo de muerte, Isabel lo lee y la familia le advierte que si no deja de lado sus acciones en favor de los campesinos mayas, pone en peligro su vida. Carrillo Puerto explica que el anónimo indica que sus proyectos están teniendo éxito y por ello sus adversarios reaccionan con amenazas, pero su esposa no sólo no está de acuerdo, sino que le dice que está loco.

El tiempo se adelanta al futuro, al momento en que Isabel explica que se casó con Carrillo Puerto, a pesar de la objeción de su familia, porque era diferente a los otros pretendientes, entre ellos Pino Suárez. De pronto se ilumina Alma Reed quien está hablando con

su abogado sobre su testamento en el que quiere que se asiente su deseo de que al morir, sus restos sean enterrados junto al sepulcro de Carrillo Puerto.

Regresa la acción hacia el presente. En la reunión de los terratenientes, Milario Oleguino, sus yernos y Arcadio Campos discuten sobre cómo frenar la implementación de las leyes sociales del gobierno. Cuando llegan los “gringos” para hablar sobre el mercado del henequén, Milario y su yerno, Rogelio Cantón, conversan sobre las cifras de la producción de sus haciendas y las de Campos y, cómo van a pagar los servicios de Néstor a quien le encargan que asesine al gobernador. Sobreviene el atentado cuando Carrillo Puerto sale del mercado, y se encuentra con su amigo Efraín. Sale entonces, Néstor Arjonilla quien da un puñetazo a Carrillo Puerto tirando al suelo su sombrero y la bolsa que llevaba en la mano. Arjonilla le dispara pero falla el tiro porque en ese momento Carrillo Puerto se agacha para recoger su sombrero. Cuando Arjonilla vuelve a apuntarle y se dispone a tirar de nuevo su arma, Carrillo Puerto se adelanta, saca la pistola que llevaba al cinto, dispara y lo mata.

Carrillo Puerto, ya encarcelado, recibe la visita de Elvia quien le da la mala noticia de que el gobernador Pino Suárez negó su petición de libertad, sin tomar en cuenta que su acción fue en defensa propia. Elvia, su hermana, también le informa que va bien su movimiento de emancipación femenina con las campesinas. Carrillo Puerto le entrega la traducción al maya de la Constitución de Juárez que ha hecho durante su encierro carcelario, para que ella se la enseñe a los indios. Cierra el primer acto una escena del presente con un discurso de Carrillo Puerto en el que acepta el cargo de Presidente del Partido Socialista de Yucatán y promete promover la causa de la revolución social.

Al principio del segundo acto, Xbatab echa la culpa a los españoles por el sufrimiento de los indios. Después, Carrillo Puerto, sus hermanos, Benjamín, Edesio, Wilfredo y, varios

compañeros del Partido Socialista de Yucatán entran a escena y discuten el efecto de la muerte de Emiliano Zapata y de cómo deben seguir el lema de Zapata, esto es, el de dar a los campesinos “Tierra y Libertad.” Benjamín anuncia que han incendiado la Liga Central de Resistencia y que han quemado todos sus archivos también. Carrillo Puerto y sus colaboradores de la Liga Central de Resistencia discuten las reformas sobre la educación, destacando la separación de la religión de la enseñanza escolar. Se descubre que los jueves agrarios que creó Carrillo Puerto han causado la entrega de cientos de miles hectáreas de tierra a más de treinta mil familias. También el gobernador firma un decreto sobre el matrimonio que se plantea solamente como un contrato civil y nada más, es decir que el matrimonio religioso no es el que da status civil. En cuanto al divorcio, Carrillo Puerto quiere que esté claro que si una pareja deja de amarse, entonces, el matrimonio deja de existir, y cualquiera de las partes puede solicitar el “divorcio socialista” para que su vínculo matrimonial quede automáticamente disuelto.

Carrillo Puerto, Edesio, Antonio Cortés y Pedro Ruíz proponen la construcción de la carretera a Chichén Itzá cuando llega Milario Oleguino. Éste le reprocha el haberles entregado muchas hectáreas a los campesinos, que según él, le pertenecen. Después, Oleguino lo amenaza diciéndole que si no deroga la Ley de Expropiación, entonces, pagará las consecuencias.

Alma Reed, una periodista de Nueva York, viene a Yucatán para hacerle una entrevista a Carrillo Puerto sobre los problemas que ha tenido que enfrentar como gobernador del Estado. Carrillo Puerto va explicándole la distribución desigual de la riqueza del Estado y de las condiciones despreciables que tienen que aguantar los indios.

En el segundo cuadro del segundo acto, Carrillo Puerto llega a conversar con Xbatab sobre su divorcio de Isabel, su amor por Alma y su matrimonio pendiente con ella. Xbatab le pregunta si cuando firmó la ley del divorcio socialista, lo hizo para poder casarse con Alma.

Carrillo Puerto le explica que decretó la Ley del Divorcio Socialista un año antes de conocer a Alma Reed.

Carrillo Puerto pide la mano a Alma en el parque de Chapultepec y ella acepta su proposición de matrimonio. Carrillo Puerto le ofrece la canción de “Peregrina” que había encargado al poeta Luis Rosado Vega. Canción que todo el país conoce y que pertenece al legado folklórico de México.

Tiene lugar otra reunión de los terratenientes en la hacienda de Milario Oleguino en la que discuten cómo van a deshacerse de Carrillo Puerto. Oleguino menciona que tienen que aprovecharse de la rebelión de Adolfo de la Huerta en contra del presidente Obregón y sobornar a los militares y convencerlos de que den un golpe de estado.

Carrillo Puerto recibe un telegrama del presidente Obregón en el que se ve que subestima el movimiento rebelde del general Sánchez en favor de Adolfo de la Huerta. Después de leerlo, ordena al coronel Carlos Robinson ir a Campeche con el batallón 18º a luchar contra los levantados.

En San Francisco, California, Alma, en la casa de su familia está leyendo una carta de Carrillo Puerto en la que le relata todo lo que ha pasado en Yucatán. La escena salta de nuevo a Mérida, donde Carrillo Puerto manda advertir a los hacendados que tienen cuarenta y ocho horas para irse de Yucatán. Elvia le anuncia que el teniente coronel Valle se apoderó del palacio municipal. Carrillo Puerto le dice que debe irse ella con las mujeres de su Liga Femenil y que él y los otros se van de Mérida para conseguir armas para su defensa.

En la siguiente escena, el general delahuertista Ricárdez Broca y el coronel Rafael Durazzo se han apoderado ya del palacio de gobierno, y por los parlamentos de los militares, el destinatario se entera de que Carrillo Puerto ya ha sido encarcelado y Broca se aut nombra

gobernador. Llega el abogado de Carrillo Puerto y ofrece cien mil pesos por la libertad del gobernador, Broca acepta la oferta pero con la condición de que Carrillo Puerto le entregue el dinero en el momento de firmar la orden de libertad. El trato es un engaño, porque los hacendados junto con los militares usan el dinero para financiar el Consejo de Guerra y la ejecución de Carrillo Puerto.

Termina el acto con el Consejo de Guerra que sentencia a Carrillo Puerto y a sus doce colaboradores a la pena capital, por fusilamiento. Se ven las sombras de Carrillo Puerto y las del batallón de fusilamiento. Xbatab se halla en el cementerio al lado del “cuadro plástico” tal como se vio al principio de la obra. Ella termina confirmando que el destino de Carrillo Puerto estaba escrito. Elvia rechaza las palabras de Xbatab y Alma entra a escena con una flor en su mano ofreciéndosela a los indios. Poco a poco, van entrando los mayas, campesinos y partidarios con dos flores en sus manos. Lanzan una de las flores hacia el centro del cuadro plástico y tiran la segunda flor sobre los cuerpos de los fusilados.

4.11 La “visión de mundo” del texto

Para Lucien Goldmann, la literatura representa en su totalidad un conjunto de visiones del mundo y éstas “...no son hechos individuales, sino sociales” (284). Sin embargo, los grupos sociales que se ponen de relieve en el texto literario no tienen que corresponder necesariamente a la clase social del autor debido al hecho de que el ámbito en el que vive el autor puede provocar en sí mismo, el rechazo de tal entorno, la adaptación a él o el descubrimiento de nuevas ideas en él.

Goldmann reconoce que cuando se estudia un texto, la biografía de un autor cobra importancia en tanto que ésta produce una determinada visión del mundo, pero advierte que el análisis debe enfocarse vinculando la visión del mundo del autor con las visiones del mundo de

las clases sociales representadas en el texto. Partiendo de este concepto de Goldmann puede decirse que la autora de *Felipe Carrillo Puerto: una flor para tu sueño*, se identifica con la visión del mundo del protagonista y su lucha por la justicia social, ya que el texto significa una denuncia de la injusta conducta de los hacendados y de los militares que asesinan al líder de los mayas. Aquí hay que relacionar cómo Carrillo Puerto, a pesar de provenir de una clase media acomodada, se identifica con la visión del mundo de los indígenas, tal como lo hace Marcela del Río, quien a su vez proviene de una familia de intelectuales, que si bien no eran ricos, no tenían las necesidades apremiantes de las clases sociales marginadas. Según Goldmann:

El filósofo y el escritor piensan o sienten esta visión hasta sus últimas consecuencias y la expresan mediante la lengua, en el plano conceptual o sensible. Ahora bien, para ello es preciso que dicha visión exista o, al menos, que esté en proceso de nacimiento; pero el medio social en el que se desarrolla, la clase social que expresa, no son necesariamente los mismos en los que el escritor o el filósofo han pasado su juventud o una gran parte de su vida (285).

En *Felipe Carrillo Puerto: Una flor para tu sueño*, si bien los motivos de los hacendados y el gobierno socialista de Yucatán están relacionados por tener una raíz política, son divergentes en cuanto que emiten diferentes ideologías: una proviene del pensamiento antagonista al gobierno por defender valores tales como los derechos de los indios mayas, específicamente, ser dueños de la tierra en la que trabajan; otra por reconocer los métodos injustos que los hacendados han utilizados al ejercer su autoridad sobre los indios. Como representantes de la ideología contraria a la política del gobierno están los hacendados: Milario Oleguino, Avelino Solís, Rogelio Cantón, Arcadio Campos y Pastor Escobedo y, como portavoz del gobierno: Carrillo Puerto. El resultado de las visiones del mundo que entran en conflicto es el asesinato de Carrillo

Puerto, instrumentado por los militares y hacendados para dar el golpe de estado y tomar posesión del gobierno de Yucatán. Las opuestas visiones del mundo de Carrillo Puerto y de los hacendados son entregadas a lo largo de la obra. Los discursos de Carrillo Puerto son de carácter denunciatorio y progresista y esta doble naturaleza de su discurso se ve en sus comentarios acerca de la necesidad de cambiar el sistema económico que está a merced de los ricos que no se sirven de las ganancias de los productos agrícolas para el desarrollo de la región sino para enriquecerse aún más individualmente:

XBATAB: Decía [Carrillo Puerto] que era necesario que dijéramos a los «todopoderosos» que el trabajo existió antes que el capital, por lo que era de justicia que los que todo lo producían tuvieran derecho a la posesión de todo lo existente, no tan sólo una minoría que todo lo absorbía sin desarrollar esfuerzo alguno (15-16).

La propuesta de la devolución de las tierras a los indios como medio para borrar el desequilibrio socio-económico que los ha afectado, permitiría que los indios recuperaran su dignidad para poder integrarse de nuevo como Sujetos en el desarrollo de la nación. Milario rechaza este discurso con unos parlamentos reaccionarios en contra de la reforma agraria y en favor de la prosperidad de su negocio:

MILARIO: ...Ahora que ya no soy Ministro, tenemos que concentrarnos en no perder nuestro comercio, especialmente con la Harvester, por eso es necesario mover nuestros hilos bajo el agua para que las leyes sociales que dejó proyectadas en su gubernatura interina no sean aprobadas por el Congreso local (30).

Para Milario, su propio enriquecimiento es más importante que el bienestar socio-económico de la región y del país. Esta perspectiva es típica de la convicción de los otros

hacendados como señala Teresa Smotherman al decir que: “La educación de los indios no se alcanzó sin la resistencia de los poderosos, que no quieren ver a los indios, a quienes siempre han tratado como objetos, convertirse en hombres liberados” (150).

Puede deducirse entonces que según los hacendados, los indios son incultos y si llegan a ser educados ocasionarán la pérdida del poder económico de los hacendados. Sin embargo, según Carrillo Puerto, los indios son educados y lo que necesitan es la enseñanza para estar enterados de cómo funciona el gobierno y de cuáles son sus propios derechos como seres humanos; por eso, Carrillo Puerto les traduce al maya la Constitución de Yucatán, la Ley del Trabajo y la Constitución de la República. Él traduce la Ley del Trabajo con el objeto de evitar la oscilación entre la proporción del empleo y la del desempleo, como lo asienta la historia:

Por otra parte, la ley del trabajo del 2 de octubre de 1918, fue obra del siguiente gobernador Felipe Carrillo Puerto: estableció la libertad y la obligatoriedad del trabajo; excluyó de la calidad de los patrones a los poderes del estado y a los municipios; protegió a las compañías teatrales y circenses; obligó a los patrones a que le entregaran el 5% de las utilidades a la tesorería del estado para crear un fondo que remediara el desempleo; estableció la semana inglesa, fijó doble salario para los trabajadores que se desempeñaran en horas extras o en días feriados y creó una bolsa de trabajo (*Historia general de México* 810).

Puede verse en el análisis textual, que el mundo utópico para cada uno de los contendientes protagónicos, es totalmente opuesto: Para Carrillo Puerto, es que tanto los criollos como los indios gocen de los mismos derechos; mientras que para Milario el mundo utópico es el de que el rango jerárquico del patrón sea el que reciba todos los beneficios económicos y

sociales, aunque esto determine que los indios sean sacrificados, lo cual no es importante. Se puede ver la visión del mundo de Milario en el diálogo siguiente con Felipe:

MILARIO: ...¿quién es usted para llamarlo “su pueblo”? Un arribista, un loco, un... Para que lo entienda de una vez, éste es mi pueblo, mi tierra, mi casa, mi Estado, y no es un socialista loco el que va a quitarme lo que es mío, ¡se lo advierto! (*Se dirige hacia la salida y antes de salir, voltea hacia Felipe, que lo mira retadoramente*) ¡Al primer acre de tierra que quiera expropiarme, nos veremos las caras! (48).

Aquí se destaca una correlación entre los hacendados y los militares en la que ambos comparten el mismo anhelo de autoridad, aunque el tipo de autoridad que desean los hacendados es el económico y el de los militares es el político. Por esto, Milario y los otros hacendados sobornan a los oficiales rebeldes delahuertistas y de ahí nace la alianza que quiebra la realización de los proyectos socialistas de Carrillo Puerto y que le cuesta la vida. Estos comportamientos ambiciosos contrastan con la mirada de Carrillo Puerto dirigida hacia el lema “Tierra y Libertad” de Emiliano Zapata ya que cuando Felipe fue exiliado de Yucatán por el gobernador Eleuterio Ávila se unió a los zapatistas, lo que explica sus ideas sobre el derecho de los campesinos a recuperar sus tierras:

FELIPE (*Encarnando a Zapata*): ...Se lanzó a la revuelta no para conquistar ilusorios derechos políticos, sino para procurarse el pedazo de tierra que ha de proporcionarle alimento y libertad, un hogar dichoso y un porvenir de independencia y engrandecimiento (42-43).

Este referente histórico alude a lo que no logró la Revolución en términos de poder: romper con el poder dictatorial que empobreció aun más a la clase proletaria. Sin embargo, las

huellas de tanta opresión se pueden rastrear en la época de la Conquista a la que se refiere

Xbatab:

XBATAB: Si no hubieran venido los hombres con el nombre de Dios en la boca no habría despojos, no habría codicia, ni menosprecio de la sangre de los otros hombres (38).

Lo que hay que destacar es que la iglesia también somete a los indios a los abusos de los criollos poderosos porque está conforme con la filosofía cristiana de los españoles de la época de la Conquista, que argumentaban que el indio era una raza primitiva cuyas costumbres “bárbaras” no pertenecían a la “civilización”:

PADRE GODÍNEZ: ...Por ello, hijos míos, deben recordar cómo Jesús, en su “Sermón de la montaña dijo: “Bienaventurados los mansos, porque ellos poseerán la tierra.” Por ello, todas esas nuevas leyes agrarias van en contra de las enseñanzas de Jesucristo (46).

Además, si la iglesia favoreciera al indio en el sentido de ayudarlo a reclamar sus derechos frente a los hacendados, entonces éstos dejarían de dar dinero a la Iglesia, y los sacerdotes no disfrutarían de la vida acomodada que llevan, lo que para ellos era más importante que el cumplir con la misión caritativa que se supone debe realizar la iglesia.

4.12 Texto espectacular y discurso crítico

El estreno de *Felipe Carrillo Puerto: Una flor para tu sueño* tuvo lugar el 20 de octubre del 2000, en el Teatro Mérida, como inauguración del “XVII Otoño Cultural del Mayab” y la “XXI Muestra Nacional de Teatro,” bajo los auspicios del Gobierno del Estado, a través del Instituto de Cultura de Yucatán, en coordinación con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, bajo la dirección de Willebaldo López.

En una reseña periodística, Rafael Mis Cobá pone de relieve la síntesis histórica de la obra que hizo el gobernador de Yucatán, Víctor Cervera Pacheco, quien asistió al estreno con su esposa, la Magistrada Amira Hernández Guerra, en la que destaca su vigencia en el mundo moderno: “En el mundo entero siempre habrá una lucha permanente del pueblo contra el opresor en la búsqueda de un proceso de desarrollo social justo,…” (*Por Esto!* s/p). En cuanto al contenido del texto espectacular, Cervera Pacheco afirmó que la obra es un intento de reflejar un acontecimiento social de la época de los veintes. Lo curioso es que el gobernador Cervera Pacheco era miembro del PRI, partido que no siempre se ha pronunciado por los protagonistas históricos de la izquierda mexicana; sin embargo, él era del ala revolucionaria del PRI, por eso, compartía la visión del mundo que tuvo Carrillo Puerto y en vez de hacer él mismo el discurso de inauguración del Teatro Mérida, pidió a Del Río que hable en su nombre: “Los sueños como las ideas nunca mueren porque siempre habrá alguien que tome la antorcha, y en esta ocasión el que ha tomado la antorcha ha sido el gobernador del Estado, quien siempre ha admirado a Felipe Carrillo Puerto como todos los yucatecos” (*Diario del sureste* 1)⁴⁴.

Rafael Gómez Chi, por su parte, expresa que la obra es “...una puesta en escena que al mismo tiempo que reivindica las luchas del socialismo, pone en evidencia a la ultraderecha reaccionaria que acabó con el sueño del motuleño fusilado en una pared del Cementerio General” (*Por Esto!* 13). Lo que hay que subrayar es que el año del estreno también representa un cambio en el rumbo político del país con la entrada de la derecha en la política mexicana dado que Vicente Fox, candidato del Partido Acción Nacional (PAN) gana la presidencia y para ese momento ya era presidente electo, y como insinuó Gómez Chi, los funcionarios de la derecha, en su momento, tuvieron la culpa del fusilamiento de Carrillo Puerto. Además, el hecho de no

⁴⁴ El nombre del autor no aparece en esta crítica periodística de la obra de Del Río.

compartir Gómez Chi la ideología derechista de los panistas, lo lleva a contemplar lo que diría la crítica conservadora sobre la obra de Del Río: “Es una obra que no debe perderse de vista y también es una escena que valdría la pena reflexionar ahora que la derecha está en el poder. Falta ver qué va a escribir al respecto la ultraderecha panista sobre ella” (*Por Esto!* 13). Sin embargo, la ultraderecha se quedó en silencio, quizá para no ponerse en contra del gobernador que regía en ese momento los destinos de los yucatecos.

En cuanto a la dirección de Willebaldo López, hay que subrayar que él cambió el final del texto dramático en el que según Del Río, los partidarios de Carrillo Puerto tiran flores sobre su cadáver; en cambio, el director puso a los adversarios del gobernador asesinado pasar en fila por el sitio donde fue fusilado y, uno por uno, vuelven a disparar al cadáver que yace en el suelo. Este final, hizo aún más explosivo el discurso crítico de la obra.

4.13 Conclusión

Como se ha podido ver, Luisa Josefina Hernández, Elena Garro y Marcela del Río se sirven de tres antecedentes históricos de México: el porfiriato, la Revolución y el gobierno socialista yucateco para denunciar el abuso del poder político. Cada protagonista de los tres textos analizados en este capítulo, ha sido víctima de las ambiciones personales y del abuso del poder, porque su propia lucha por la justicia social en favor de los marginados, termina con su fusilamiento a manos de los poderosos que representan la corrupción de una sociedad política.

CAPÍTULO 5: LA MUJER EN LA HISTORIA

En este capítulo se analizará el texto dramático, *El eterno femenino*⁴⁵ de Rosario Castellanos, enfocándose especialmente en la representación de cinco personajes femeninos históricos que la autora introduce: la Malinche, Sor Juana Inés de la Cruz, Josefa Ortiz de Domínguez “La Corregidora,” la emperatriz Carlota, Rosario de la Peña y la Adelita. Debido a que el análisis de la Malinche quedó incluido en el capítulo tres de este estudio, el análisis de este personaje se omitirá en este capítulo.

A lo largo de la historia de México, las mujeres que desempeñaron un papel preponderante sea durante la Conquista, la época colonial, la Independencia, el doble gobierno:

⁴⁵ Rosario Castellanos, convencida por la actriz Emma Teresa Armendáriz y el director de teatro Rafael López Miarnau para que escribiera una obra teatral para su *Teatro Club* que había ya montado a los más altos valores del teatro universal, escribe al fin para el teatro la que será prácticamente su única pieza teatral y su última producción literaria: *El eterno femenino* (1974), que se llevó a la escena después de su fallecimiento.

el imperial y el reformista, siempre han sido juzgadas desde la óptica de la sociedad patriarcal. Tal perspectiva derrama una luz negativa sobre ellas porque sus acciones se interpretan de acuerdo con el estereotipo de la mujer y como consecuencia, esta visión se convierte en canónica merced al discurso histórico oficial. Partiendo de este postulado, se demostrará cómo los retratos de dichos personajes históricos en el texto dramático de Castellanos desconstruyen la imagen distorsionada de ellos al parodiar un episodio histórico conocido que les tocó vivir otorgándoles una voz que explica y defiende sus acciones.

5.1 Estructura y argumento

A pesar de ser dividido en tres actos, no existe una unidad definida en el texto en cuanto a la estructura aristotélica: plantamiento, conflicto y desenlace. Esto se ve especialmente en el segundo acto donde la voz didascálica indica que no hay continuidad entre el acto anterior y el siguiente. Este rompimiento en la acción es típico del teatro épico en el que cada acto es autónomo y si cambiara el orden de ellos, no cambiaría el mensaje del texto dramático. Abre el primer acto la discusión entre tres personajes: la dueña (del salón de belleza), la peinadora y el agente de ventas, que llega al salón de belleza para promover un aparato diseñado para invocar el sueño en la clientela femenina mientras se encuentra sentada debajo de la secadora de cabello. En esta escena, el diálogo está matizado de ironía especialmente cuando el agente defiende el efecto positivo de su producto en la clientela. A través de sus parlamentos se deduce que él opina que la mujer debe corresponder con la imagen estereotípica que ha creado la sociedad patriarcal sobre la condición femenina, sin cuestionarla:

PEINADORA: ¿Y qué sueña (la mujer)?

AGENTE: Lo que quiera. Mire, aquí, operando este botón, se obtiene el control absoluto del material. Hay un catálogo completo

de variantes: sueña que es la mujer más bonita del mundo; que todos los hombres se enamoran de ella; que todas las mujeres la envidian; que a su marido le suben el sueldo; que no hay alza de precios en los artículos de primera necesidad; que consigue una criada eficiente y barata; que este mes queda embarazada; que este mes no queda embarazada; que sus hijos sacan diez de promedio en la escuela; que sus hijas necesitan brassiere; que se muere su suegra; que se queda viuda y cobra un gran seguro de vida...en fin, hay para todas las situaciones y para todos los gustos (30).

Termina la escena cuando la peinadora sugiere que la protagonista Lupita sea la primera víctima de este nuevo aparato y el agente asiente al hablarle directamente al público diciendo que lo que sigue es una obra sobre el futuro de la mujer. Las escenas que siguen en el primer acto hilvanan una serie de sueños que marcan varias etapas en la vida de Lupita y que van conformando la estructura de secuencias episódicas separadas con los siguientes subtítulos: Luna de miel, La anunciación, La cruda realidad, Crepusculario y Apoteosis.

En el primer sueño: “Luna de miel” que representa la noche de la boda de Lupita y su marido, Juan, el discurso feminista de Castellanos se dirige contra la institución del matrimonio instaurada por la Iglesia y como producto de la hegemonía masculina en la sociedad patriarcal: la mujer es la que tiene que obedecer al esposo y tiene que llegar al matrimonio pura mientras estas mismas expectativas no se imponen sobre el hombre. El diálogo en el sueño siguiente “La anunciación” contrapone la visión positiva de Lupita acerca de la maternidad frente a la experiencia negativa de la maternidad de su madre como representante de la generación anterior a la de ella. Después de un choque de la experiencia negativa del embarazo, el sueño que sigue,

“La cruda realidad,” muestra a Lupita ya como madre. El tono que ella lleva en esta escena es satírico en su perspectiva de la realidad ya que se insinúa que también el padre debe asumir su responsabilidad en la crianza de los hijos. Lo que hace Castellanos en el sueño “Crepusculario” es llamar la atención sobre la necesidad de romper las fronteras con respecto al espacio del hombre y al espacio de la mujer y el derecho que ella tiene de construir su propio destino. El último sueño del primer acto “Apoteosis” trata de la connotación negativa asociada con la mujer como Sujeto de su propia vida. Castellanos denuncia la noción de que una mujer carece de valor si ella elige a no ser madre, al satirizar el encuentro entre Lupita y el Animador cuando éste le recuerda a ella que su valor precisamente proviene de haber tenido hijos.

Termina el acto con gritos de Lupita quien sale del secador horrorizada por lo que vio en cada sueño. En resumen, los sueños tienen la función de mostrar cómo el entorno de la mujer ha sido condicionado por el hombre y cualquier intento de romper con tal molde se ve con desprecio. Aunque Castellanos presenta las etapas diferentes en la vida de la mujer con humor, esto no oculta su militancia discursiva en denunciar cómo las normas creadas por el hombre a las que se debe adherir la mujer provocan su marginación.

En el segundo acto, al caer dormida otra vez bajo el secador, Lupita se vuelve espectadora cuando presencia las reinterpretaciones de la historia bíblica, contadas por Eva y de la historia mexicana por la Malinche, Sor Juana Inés de la Cruz, Josefa Ortiz, Carlota, Rosario de la Peña y Adelita. Tal como en el primer acto, Castellanos incorpora el humor en cada discurso de estos personajes femeninos y según Pamela J. McNab, este recurso despierta la conciencia histórica del receptor para que se dé cuenta de la percepción equivocada de la historia que tiene:

Now, in the second act, we are asked to laugh at our own erroneous notions of history, which stray significantly from the truth (or so Castellanos would have us believe) (82).

Cada personaje histórico logra reivindicarse y poner en ridículo la cultura de masas que ha hecho que la gente se trague el discurso histórico oficial sin cuestionarlo. Al final del acto, Lupita reconoce el carácter frívolo de sus preocupaciones en el siglo XX como mujer en comparación con las de la mujer en los siglos previos. Sin embargo, tal comentario de Lupita no frena la voz autoral feminista sino mostrar el origen de la discriminación de la mujer y cómo se ha vuelto un ciclo vicioso. Dentro de este esquema estructural, Castellanos se sirve de las representaciones de los personajes históricos femeninos en el segundo acto para despertar la conciencia social de la mujer tradicional y empujarla a asumir un papel en la historia.

A diferencia del primer acto en el que el enfoque de los sueños de Lupita es la mujer como esposa y madre, en el tercer acto, sale a la vista la mujer como la “Otra,” esto es, la soltera, la prostituta, amante, la profesional y la intelectual. El discurso feminista en este acto se fundamenta en la hipocresía de la ideología patriarcal con respecto a la identidad de la mujer construida por el hombre, la discriminación del sexo femenino en cuanto a su posibilidad de conseguir empleo, así como la amante del hombre casado y la prostituta en sus relaciones amorosas y sexuales fuera del matrimonio y en cuanto al desprecio que sienten los hombres por la mujer culta.

Al final del acto, Castellanos se sirve del metateatro para criticar a la mujer de la clase burguesa por su ignorancia de la cultura mexicana. Cuando Lupita comienza a referirse a la obra *El eterno femenino*, las señoras de la clase burguesa automáticamente piensan que un hombre lo escribió porque han vivido en un ambiente en el que los hombres son los únicos que escriben.

Sin embargo, ésta no es la única muestra de su ignorancia de la literatura mexicana porque más adelante, Lupita les da un dato erróneo que ellas lo interpretan como la verdad:

LUPITA: ...Rosario Castellanos es la autora de un libro que no está del todo mal si se toma en cuenta que trata de indios. Me refiero a su novela *Chilam Balam*.

Todas escriben aplicadamente este dato. Así se hace la historia (185).

A través de este recurso metateatral en el que la autora se refiere a su propia creación literaria, Castellanos logra denunciar la noción de la cultura “oficial” como el mundo de las telenovelas, los chismes sobre la vida de las celebridades y las revistas sobre la belleza femenina.

Cierran el texto dos corridos que parodian la historia de la creación del mundo según la Biblia y que reivindican la imagen de la mujer no sólo mexicana sino universal.

5.2 La función de la intertextualidad en el texto de Castellanos

Julia Kristeva introdujo la noción semiótica de la intertextualidad en 1966 al referirse a los textos en términos de dos ejes: un eje horizontal que conecta al autor con el lector y un eje vertical que conecta el texto con otros textos⁴⁶ (Kristeva 69). Más adelante, en 1982, Gerard Genette condensa el concepto de la intertextualidad aun más: “For my part I define it (intertextuality) no doubt in a more restrictive sense, as a relationship of copresence between two texts or among several texts: that is to say, eidetically and typically as the actual presence of one text within another” (1997 1-2). En cuanto al texto de Castellanos, la autora hace que los personajes históricos femeninos de distintas épocas hablen entre sí sobre su entorno para refutar lo que ha sido escrito y considerado como la versión oficial de los acontecimientos históricos en

⁴⁶ Véase: Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Nueva York: Columbia University Press, 1980.

los que estaban involucrados dichos personajes, el postulado de Genette sobre la presencia de otros textos dentro de un único texto es más relevante para el análisis de los personajes históricos femeninos porque hay referencias concretas a textos no sólo pertenecientes a las figuras históricas incluidas por Castellanos en su obra, sino, como en el caso del personaje de Sor Juana que citan o se refieren a textos ajenos, como es, la carta que le escribiera a Sor Juana, el Obispo de Puebla, bajo el seudónimo de Sor Filotea.

5.3 Contexto histórico de Sor Juana Inés de la Cruz

Antes de analizar a Sor Juana como personaje, es preciso colocarla como persona en su tiempo y en su medio social, para comprender mejor su escritura y por ende, las referencias de Castellanos a la obra y a persona de aquella escritora.

Durante la colonia, la mujer estaba siempre subordinada al hombre. Bajo tal autoridad masculina pasaba de una casa a otra sin modificación de su estatus de subordinación, ya que tanto la española como la criolla vivían bajo el control del padre hasta que se casaban y después, bajo el del marido, aunque retenían el derecho a sus propiedades personales, si las tenían, pero siempre manejadas por el esposo. En el caso de que el padre muriera o de que la madre fuera madre soltera, las hijas tenían dos opciones: el matrimonio o el convento. Si la mujer no deseaba casarse, su única salida de la casa era para ingresar a un convento y hacerse monja. Este ámbito restrictivo en el que vivía la mujer también prohibía su acceso a la educación, aunque la mujer de la clase alta podía recibir instrucción escolar en su casa o en instituciones en las que enseñaban maestras provenientes de España (Brom 107), generalmente monjas.

Juana de Asbaje, hija natural de una criolla, contrariando los deseos de su madre rechazaba el matrimonio como opción, ya que su ambición de sabiduría solamente podría cumplirse dentro de un convento, donde tendría a su disposición los libros de las disciplinas tanto

literarias como científicas y teológicas, por lo que no es de extrañar que entrara a la vida monástica.

El hecho de que Sor Juana viviera una buena parte de su juventud en la corte virreinal le permitió presenciar el comportamiento de los cortesanos y las cortesanas. En cuanto a su literatura, tuvo una doble mirada frente a su sociedad. Por un lado, retrataba el mundo artificioso cortesano a través de su comedia y sus sainetes, mientras por otro, reflexionaba sobre la mística que le imponía la vida monacal en sus autos sacramentales y loas. Esta doble mirada también se observa en su poesía que refleja las pasiones humanas tanto ajenas como propias, en poemas que pueden llegar a la ironía crítica de su sociedad tanto como a la reflexión filosófica, lo mismo sobre el amor que sobre Dios.

Al no ser Juana, hija legítima, su mejor opción era el convento, ya que además de no tener padre, tampoco tenía dote que ofrecer a un posible marido. Si a esto se suma su ambición de sabiduría, se colige que su único camino tuvo que ser el convento.

5.4 Análisis de la representación de Juana

Castellanos se sirve de varios textos poéticos y de la “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz” de Sor Juana para consolidar la construcción paródica del personaje en las escenas que tratan de varios aspectos de su vida, tales como la monástica y la intelectual. Este recurso intertextual es el punto de partida del cual el personaje Juana Inés refuta algunos de los mitos con que han querido definirla a lo largo de los siglos.

En la primera escena que trata de la vida de Sor Juana, el personaje Juana recita algunos versos del poema más extenso de Sor Juana *Primero sueño* que ha sido considerado por Octavio Paz como un poema innovador:

En primer término hay que subrayar la absoluta originalidad de Sor Juana, por lo que toca al asunto y al fondo de su poema: no hay en toda la literatura y la poesía españolas de los siglos XVI y XVII nada que se parezca al *Primero sueño*. Tampoco encuentro antecedentes en los siglos anteriores (474).

Paz no es el único escritor del siglo XX que reconoce el carácter novedoso de la poesía de Sor Juana. Alfonso Reyes va más allá de lo que dice Paz al afirmar que su poesía nace y se nutre de ella misma:

Pero aquel lirismo arrebatado y dionisiaco a lo divino; el borbollón de lágrimas que fluye en los versos de amor; el vértigo de poesía pánica a que llegó un instante –ese ascender angustioso hasta los límites de la posibilidad humana, aunque sea para fracasar y postrarse ante la angélica-, ni tienen nombre, ni época, ni lugar, ni pertenecen más que a ella (372).

La Juana de Castellanos ironiza sobre el efecto negativo que los elogios de la sociedad producen en el escritor puesto que al alcanzar tanta fama por una obra particular, el autor no se siente capaz de crear algo que lo supere:

JUANA: ...En cambio ahora: desvanecida en frivolidades, golosa de todo: del queso, que vuelve romos los ingenios más agudos, de los chismes de la corte, del elogio de los doctos y de la admiración de los imbéciles, ávida del aplauso universal (100-101).

Así, la reflexión poética a gran escala que logra hacer Sor Juana en *Primero sueño* con gran facilidad se vuelve problemática para el personaje de la Juana de *El eterno femenino*, ya que

después de recitar algunas estrofas, no puede recordar los versos que siguen y siente frustración por su falta de memoria, la cual atribuye a haber confiado demasiado en los enaltecimientos que ha recibido y que la han llevado a dormirse en sus laureles. Estas estrofas también tienen resonancia intertextual en el texto de Sor Juana: *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*:

“Acuérdome que en estos tiempos, siendo mi golosina la que es ordinaria en aquella edad, me abstenía de comer queso, porque oí decir que hacía rudos, y podía conmigo más el deseo de saber que el de comer, siendo éste tan poderoso en los niños” (830).

En el segundo acto, después de cortarse el pelo como una forma de autocastigo, Juana cita cuatro versos del *Romance* de Sor Juana “Respondiendo a un caballero del Perú que le envió unos barros diciéndole que se volviese hombre”, con objeto de burlarse de la imagen estereotípica de la apariencia física de la mujer:

JUANA: ...sólo sé que aquí me vine para que, si soy mujer,
ninguno lo verifique..... (101).

Sor Juana parece explicar, en este *Romance*, que ingresó al convento porque no quiso casarse y al cortarse el pelo, ella sabe que nadie la va a reconocer porque la idea del pelo largo se asocia con la mujer mientras el pelo corto se relaciona con el hombre. Otra vez el diálogo de la Juana de Castellanos establece un vínculo con la voz verdadera de Sor Juana en *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*:

Empecé a deprender gramática, en que creo no llegaron a veinte las
lecciones que tomé; y era tan intenso mi cuidado, que siendo así
que en las mujeres –y más en tan florida juventud- es tan
apreciable el adorno natural del cabello, yo me cortaba de él cuatro
o seis dedos, midiendo hasta donde llegaba antes, e imponiéndome

ley de que si cuando volviese a crecer hasta allí no sabía tal o tal cosa que me había propuesto deprender en tanto que crecía, me lo había de volver a cortar en pena de la rudeza (831).

El acto de cortarse el pelo por parte de la Juana de Castellanos parece tener la función de destacar el castigo que Sor Juana se imponía de niña cada vez que fallaba en sus lecciones de gramática. Aunque en este texto dramático, uno de los motivos de Castellanos parece contradecir la idea de que la identidad de la mujer depende de su apariencia física, Sor Juana también intenta romper las barreras que se han impuesto a los derechos de la mujer.

El personaje de Celia muestra también en sus parlamentos una relación intertextual con la Celia, de la comedia *Los empeños de una casa* de Sor Juana porque es el personaje responsable de las equivocaciones de identidad en la comedia. Sin embargo, en *El eterno femenino*, es Juana la que se encarga de disfrazarse y Celia es la receptora de este juego de disfraces. Este personaje pone de relieve como se suman las inquietudes de Castellanos y de Sor Juana sobre los derechos de la mujer, a lo largo de la discusión que tienen ambos personajes: Juana y Celia, sobre el carácter verdadero de Sor Juana, porque debido al nuevo peinado de Juana, Celia está convencida de que ella es su amado y le recita la primera estrofa del soneto “Detente sombra...” de Sor Juana:

CELIA: (*A tientas, tratando de alcanzar un bulto que se le escapa. Celia y Juana avanzan y retroceden con movimientos regulados y armoniosos como de danza.*) :

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien dichosa muero,

dulce ficción por quien penosa vivo (102).

Se ve aquí en esta intertextualidad una inversión de personajes, ya que es Celia quien asume la voz de Sor Juana no es la Juana de Castellanos, sino Celia, es decir, el personaje de la comedia *Los empeños...* A su vez, Juana, después de burlarse del intento de Celia de hablar en nombre de Sor Juana expresa en un aparte, (al estilo de las comedias del siglo XVII) se vuelve militante en la defensa de su inteligencia, al aclarar que son su talento y sabiduría como pensador y escritor lo que la hacen famosa y no su personalidad atrevida. Esta cuestión del valor intelectual de Sor Juana, Celia no lo considera como el valor verdadero de la mujer y precisamente expresa su desdén a través de una metáfora:

CELIA: Con cuatro bachillerías por dote y, bajo las faldas, nada más que silogismos... ¡Busca una rival que valga! (104).

Al decir Celia: “con cuatro bachillerías...,” alude a la “Respuesta...” de Sor Juana en la que finge ser ignorante para burlarse del obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, quien se sirve del seudónimo Sor Filotea de la Cruz, como un modo de ocultar su identidad verdadera:

...y así, es la ordinaria respuesta a los que me instan, y más si es asunto sagrado: ¿Qué entendimiento tengo yo, qué estudio, qué materiales, ni qué noticias para eso, sino *cuatro bachillerías superficiales?* (829).

Aquí se ve claramente cómo Celia está exponiendo que la sociedad colonial del siglo XVII subrayaba la importancia de que la mujer tuviera una dote económica y no de sabiduría, para poder dársela al hombre con el que se va a casar. En vez de conformarse con tal modelo,

Sor Juana opta por ingresar al convento lo cual es explicado por la Sor Juana, de Castellanos, al final de la farsa:

SOR JUANA: Pero yo no fui al convento ni por vocación ni por desengaño, sino por sentido práctico. No sé por qué se empeñan en inventar tantos motivos cuando yo dejé, muy claramente escrito en una carta, que ingresaba al claustro, más que atraída por esa forma de vida, empujada por “la total repugnancia que me inspiraba el matrimonio” (108).

Además de la referencia a la “Respuesta..” que es explícita en el diálogo anterior con la palabra carta, se encuentra otra referencia intertextual a la “Respuesta...” al final de este mismo diálogo cuando reconoce: “...la total negación que tenía al matrimonio...” (831).

5.5 Contexto histórico de Josefa Ortiz de Domínguez “La Corregidora”

La situación de la mujer al principio de la época de la Independencia no es muy diferente del período colonial anterior en el que la mujer estaba sometida al marido, no era considerada por la sociedad patriarcal ser que sabía reflexionar sobre sí misma y sobre su entorno; y su propio espacio estaba limitado al hogar en el que sus actividades diarias consistían en los quehaceres domésticos y el cuidado de los hijos. Tal ámbito sofocante hacía difícil que la mujer triunfara sobre dicha situación puesto que no tenía apoyo ni familiar ni social e, incluso, las instituciones eclesiásticas estaban regidas por la estructura hegemónica patriarcal; así que la mujer no podía buscar refugio ni en la Iglesia.

Sin embargo, durante la lucha por la Independencia algunas mujeres se rebelan en contra de su imagen estereotipada y apoyan el movimiento independentista. Una de ellas, Josefa Ortiz, casada con quien ocupaba el puesto de Corregidor de Querétaro o sea, el alcaide de la ciudad,

logró salirse de la burbuja de silencio en la que vivía la mujer de ese período gracias a su unión con el grupo de criollos insurgentes encabezado por el cura Miguel Hidalgo, que buscaba un nuevo camino para el país. Los otros partidarios eran Ignacio Allende, Juan Aldama y Mariano Abasolo. Ellos se reunían en la casa de Miguel Domínguez, el “Corregidor” bajo el pretexto de asistir a tertulias literarias. Cuando ella averiguó que su esposo iba a delatar a los partidarios del movimiento, el Corregidor la encierra en sus habitaciones. No obstante, Ortiz dio golpes en el piso para llamar a Ignacio Pérez, íntimo amigo y el alcaide de la prisión que estaba debajo de sus habitaciones. Al subir Pérez, ella, a través del ojo de la cerradura, le contó lo que pasaba y pidió que avisara a Allende de los sucesos. Pérez salió enseguida para Dolores, hoy de Hidalgo, en donde estaban los conspiradores. Después de recibir la noticia de la acción del Corregidor, el cura Hidalgo y sus partidarios liberaron a los presos de la cárcel y encerraron a los funcionarios españoles. En vez de guardar silencio como una esposa obediente, Josefa Ortiz desafió a su marido al servirse de sus facultades de mujer inteligente para que el movimiento independentista siguiera su camino.

5.6 Análisis de la representación de Josefa

En el texto de Castellanos, el personaje Josefa finge sumisión frente a su marido, el Corregidor, al presentarse como esposa obediente que reconoce su lugar inferior en la casa, esto es, sentada en la sala cosiendo u ocupándose de la servidumbre. Sin embargo, cuando ella participa en la conversación entre su esposo y el Canónigo que trata de la posibilidad de la rebelión del pueblo, sus cuestionamientos muestran una perspectiva acertada sobre el efecto sofocante que tiene el colonialismo en las clases sociales oprimidas:

CORREGIDOR: El pueblo es embelequero siempre; no hay que hacerle mucho caso. Pan y circo, aconsejaban los romanos, y se les cayó el imperio. Pan y palo, digo yo. Y basta.

JOSEFA (*Sin poder contenerse*): ¿Y si no basta?

CORREGIDOR: ¿No bastar el ejército? ¿No ser suficiente la furia española para ahogar en sangre...qué? Algo que ni siquiera tiene forma, que no alcanza a darse un nombre.

JOSEFA (*Terca.*): ¿Y si no basta?

Su insistencia en dismantelar la ideología conservadora hegemónica del marido denuncia su capacidad política, la cual, finalmente, la lleva a salvar al movimiento independentista, cuando le hace llegar la voz de alerta a Hidalgo. El diálogo entre Josefa y el Corregidor muestra claramente cómo la contraposición de la visión cerrada del esposo y la visión abierta de la esposa hace que ella termine siendo el Ser progresista en la relación mientras él se ahoga en sus principios agotados, tal como lo denota Juan José Pulido Jiménez al referirse a Josefa Ortiz de Domínguez: "...la mujer es la que encarna la razón, la capacidad de análisis, mientras que el hombre queda estancado en su instinto primario..." (485).

Otro instante en el que Josefa Ortiz desafía a su marido es cuando se hace la inocente y confirma la suposición de él respecto a que ella es analfabeta. Al poder hacer creer al Corregidor que ella corresponde a la imagen estereotipada de la mujer que él tiene, Josefa esencialmente se convierte en la titiritera de su marido porque ella le dice lo que él quiere oír; un ejemplo de este tipo de manipulación se ve en el siguiente diálogo:

CORREGIDOR: ...Josefa, ¿sabes leer?

JOSEFA: No, mi señor marido.

CORREGIDOR: ¿Sabe leer alguna de tus criadas, de tus parientas, de tus amigas?

JOSEFA: Ninguna, señor.

CORREGIDOR: (*Al canónigo, triunfante.*): ¿Lo ve usted? Es sencillísimo. Así no hay manera de que se enteren de nada ni de que propaguen nada (113).

Josefa Ortiz también se sirve de la ironía para burlarse del Corregidor. Para convencer a su marido de que ella lo considera un intelectual, Josefa califica la conversación entre él y el Canónigo de primer nivel después de que el Canónigo piensa que a Josefa no le interesa el tema:

JOSEFA: ¡Oh, no, de ninguna manera! ¿Quién soy yo para aburrirme junto a tan doctos personajes? (114).

Poco después, el Canónigo se da cuenta de que Josefa está aliada con los insurgentes y trata de obligarla a confesar, pero ella otra vez recurre a la manipulación:

CANÓNIGO: A buen entendedor, pocas palabras, señora. Lo único que me resta aconsejarle es que se desligue usted, cuanto antes, de personas que están a punto de caer en manos de la ley.

JOSEFA: Mi marido es aquí la ley, y yo caí en sus manos hace ya mucho tiempo. Mírelo usted, ¡ronca como un bendito! Si tiene usted la misma suerte que yo he tenido, no va a lograr despertarlo (118).

Aunque Josefa admite más adelante que es partidaria de los insurgentes, lo hace de una manera tranquila que asombra al Canónigo. En vez de guardar esta información, él le revela al

Corregidor la participación de su mujer en el movimiento revolucionario. A primera vista, el Corregidor no parece aceptar esa verdad hasta que Josefa suelta su voz de modo desafiante:

CORREGIDOR (*Haciendo un esfuerzo por ordenar sus ideas, que son pocas, pero que no se dejan manejar fácilmente.*): ¿Mi mujer?

¿Un complot en el que interviene MI MUJER?

JOSEFA (*Súbitamente fiera.*): Sí, tu Josefita, por la que no habrías dado ni cinco centavos (120).

Como se ha visto, Josefa Ortiz invierte su papel de objeto-esposa en sujeto-mujer revolucionaria al volver los valores del Corregidor en contra de él para que no estorbe la realización de su papel en el movimiento independentista de los insurgentes.

5.7 Contexto histórico de la Emperatriz Carlota

La princesa cuyo nombre es traducido en algunos libros como Carlota Amelia, y en otros como Carlota Amalia, era hija de Leopoldo I rey de Bélgica, y de la reina Luisa de Bélgica. Se casó en 1856, con el archiduque Fernando Maximiliano de Habsburgo (1832-1867), hermano menor del emperador de Austria, Francisco José I. Al principio de su matrimonio, vivieron en el palacio *Miramar* construido por Maximiliano a orillas del mar Adriático. En ese entonces, Maximiliano era gobernador de la Lombardía y de Venecia.

Los conservadores mexicanos no estaban de acuerdo con las reformas que hacía el presidente, Benito Juárez, porque en ellas se planteaba la separación de la Iglesia y del Estado y la enajenación de los bienes de manos muertas, es decir, que iban a ser expropiados los bienes de la Iglesia que no pagaban impuestos, o que siendo tierras de labranza, no se sembraban y se mantenían estériles. Los conservadores mexicanos pensaron que la solución, para que no fueran expropiados los bienes eclesiásticos era la instauración de una monarquía, por lo que decidieron

invitar al príncipe austriaco, Maximiliano de Habsburgo para aceptara la corona de México. Maximiliano, puso como condición para aceptar, la de “contar con la opinión favorable del pueblo mexicano” (*Historia de México* Tomo 9, 2068). Napoleón III aseguró su dominio sobre el archiduque Maximiliano, cuando Francisco José, emperador y hermano mayor de Maximiliano “manifestó su aprobación con tal de que el archiduque renunciara a sus derechos de sucesión al trono austríaco” (Brom 199). Maximiliano vaciló en aceptar esta condición, por lo que Carlota intervino, procurando convencer a Francisco José. Pero cuando no lo consiguió, ella convenció a Maximiliano de que cumpliera con la petición de su hermano. Maximiliano, finalmente se coronó Emperador de México, el 10 de abril de 1864. Sin embargo, en México, sólo los conservadores lo recibieron como Emperador, porque los liberales sostuvieron el régimen republicano con Benito Juárez como presidente.

Maximiliano y Carlota salieron de Austria el 14 de abril de 1864 y llegaron a Veracruz el 24 de mayo, donde el pueblo mexicano los recibió fríamente. En contraste a la hostilidad de los veracruzanos, “... en el trayecto a la ciudad de México y en esta misma, fue saludado con entusiasmo” (Brom 200). Una vez instalados como emperadores en el castillo de Chapultepec de la ciudad de México, la vida cortesana reflejaba gastos exorbitantes de sus majestades que querían rodearse de un lujo semejante al europeo, derrochando grandes cantidades de dinero en fiestas de gran elegancia para crear una aristocracia mexicana semejante a la europea. Los sueldos que cobraban como emperadores, indican la desmesura e incomprensión de la realidad que México vivía, como muestra el hecho de que “Maximiliano se asignó un sueldo anual de un millón y medio de pesos, y 200 mil a su esposa Carlota” (Brom 201).

La actitud de Carlota, no era la de una esposa sumisa que deja a su marido la tarea de gobernar, ella se inmiscuía en los asuntos de Estado y cuando Maximiliano estaba de gira en el

país intentando ganarse el apoyo del pueblo, Carlota gobernaba en su lugar e incluso redactaba documentos de índole política para que él los incorporara en su gobierno.

Por su parte, Maximiliano, en vez de rechazar las leyes de la Reforma generadas por el gobierno de Juárez, las aprobó a su vez, al “elaborar el *Estatuto provisional del Imperio Mexicano* (expedido en abril de 1865), que ratificaba en lo esencial los principios de la Reforma, la separación entre el Estado y la Iglesia, la nacionalización de los bienes de ésta y la libertad de opinión y de cultos, en el marco de una monarquía católica” (Brom 201). Es precisamente este acto de aprobar las leyes de Reforma lo que decepcionó a Francia y al Papa. Cuando empieza el retiro del ejército francés ordenado por Napoleón III, en marzo de 1866, Carlota trata de convencer a Maximiliano de que ella puede convencer a Napoleón III y al Papa para que no le retiren su apoyo.

La ausencia del ejército francés y el apoyo que los Estados Unidos les daba a los republicanos mexicanos, hizo que Maximiliano tratara de abdicar. Carlota lo convenció de que no abdicara y como muestra de su fe en él, se marchó a Europa para tratar de ganar apoyo para su esposo. Llegó a Francia el 8 de agosto de 1866 y recibió un telegrama de Napoleón III informándole que él estaba enfermo. No obstante, Carlota viajó a París y se instaló en el “Grand Hotel.” El día siguiente, la Emperatriz Eugenia, esposa española de Napoleón III, la visitó y gracias a su intervención, Carlota logró entrevistarse con Napoleón III. Durante su primera reunión, Carlota les explicó a Napoleón y a sus consejeros cómo se podía salvar el Imperio mexicano, pero ellos no le hicieron caso. En la segunda entrevista, Carlota se mostró perturbada y empezó a llorar histéricamente. El comportamiento de Carlota no afectó a Napoleón III, y en su última conversación, corroboró el retiro del ejército francés de las tierras mexicanas.

Durante ese período, las tensiones emocionales profundas que se acentuaron desde 1864 se hicieron más evidentes cuando llegó a ver al Papa. Cuando entró, se arrodilló frente a él y gritó que su servidumbre trataba de envenenarla. Ese mismo día, insistió en que el Papa la dejara pasar la noche en el Vaticano. El Papa, asombrado, mandó preparar una cama para ella en la biblioteca. Fue la única vez que una mujer durmió en el Vaticano.

Posteriormente, Maximiliano recibe una carta de Carlota en la que le dice que el viaje fue un fracaso: “Nada he conseguido” (*Historia de México* Tomo 9, 2096). A pesar de que el viaje de la Emperatriz había sido en vano, Maximiliano no abdica y toma la decisión de enfrentarse al ejército juarista en el centro de la república. Llega a Querétaro, en 1867, donde los partidarios de Benito Juárez lo vencen. El propósito de Juárez al negar el indulto era hacer que los monarcas europeos desistieran, de una vez por todas, de sus intentos por colonizar México, y con él, los demás países de América (Brom 205).

Como muestra de protesta en contra del Imperio, el general republicano Vicente Riva Palacio compuso el corrido “Adiós mamá Carlota” en 1867, que fue cantado por el pueblo de México y que aún llegó a cantarse en parodia.

Carlota, después de la muerte de su marido, enloquece, y sobrevive al Emperador exactamente sesenta años, los cuales pasa en el castillo de Miramar.

5.8 Análisis de la representación de Carlota

Rosario Castellanos construye el personaje de Carlota, en su texto dramático, como el sujeto en la relación con su esposo, el Emperador Maximiliano, en lugar de enfocarlo a través de su locura tal como lo hace la historia oficial cuando se refiere a la Emperatriz. Esta inversión de los papeles de Carlota y Maximiliano en *El eterno femenino* muestra que la locura de Carlota no es la única característica que la define como personaje histórico.

Lo primero que llama la atención sobre el diálogo entre los personajes históricos es el uso del diminutivo Max al referirse Carlota a Maximiliano. Sin embargo, esta expresión de cariño también se usa cuando Carlota no está de acuerdo con la decisión de Maximiliano de regresar a Europa: “CARLOTA (*Furiosa*): ¿Estás loco? Seríamos el hazmerreír de Europa” (125). A semejanza de la Carlota en el texto de Castellanos, la Carlota en el texto dramático *Corona de sombra* (1943) de Rodolfo Usigli también se sirve del diminutivo Max en el instante en el que ella está enojada con su concepto del Imperio: “CARLOTA: ¡Estás loco, Max! Has perdido el sentido de todo. El Imperio es para ti y para mí, nada más” (Usigli 165). En ambos textos dramáticos, se reflejan precisamente el carácter débil del personaje Maximiliano ya que no se porta como emperador sino como un principiante político que todavía no está seguro de las decisiones que debe tomar con respecto a gobernar un país y el carácter ambicioso de Carlota. Esto refleja precisamente el carácter del personaje ya que no se porta como emperador sino como un principiante político que todavía no está seguro de las decisiones que debe tomar con respecto a gobernar un país.

Desde el principio de la escena entre Carlota y Maximiliano, se advierte que Carlota no confía en que su esposo sepa manejar la política en México y que las consecuencias puedan volverse fatales para él:

MAX: ¿Por qué? Los nativos no son unos salvajes. Y si lo fueran, ya Rousseau ha demostrado que los salvajes son, por esencia, buenos.

CARLOTA: No es el caso. Los mexicanos han sido corrompidos, a medias, por la civilización. Eso es lo que los vuelve peligrosos (122).

Esta imagen de una Carlota preocupada por el futuro de Maximiliano en México contrasta con la Carlota ambiciosa en el texto de Usigli, en el sentido de que la de Castellanos es más realista en cuanto a su preocupación sobre el medio ambiente que los rodea en México, mientras la de Usigli asume que todos los mexicanos van a aceptarlos como los nuevos emperadores de su país por ser europeos “civilizados”:

CARLOTA.-...Nos admirarán, los deslumbraremos, son una raza mixta, inferior... (Usigli 165).

El asunto de tener un hijo es tratado por la Carlota en el texto de Castellanos como un estorbo al éxito del Imperio dado que Maximiliano no ha ganado el apoyo del pueblo mexicano y antes de tener uno, ella quiere que su futuro este seguro:

CARLOTA: Mientras no le haya preparado un buen lugar en el mundo, no. Un hijo, como tú o como yo, desclasado, a la merced de cualquier aventurero, a la caza de cualquier corona, ¡no, y mil veces no! (Castellanos 123).

Tal actitud estratégica por parte de Carlota no se encuentra en la Carlota del texto de Usigli porque ésta automáticamente presupone que el futuro de sus hijos sí está seguro por el único hecho de que sus padres sean emperadores:

CARLOTA.-...Si tuviéramos hijos me dejaría engordar como las princesas alemanas, y dedicaría mi vida a cuidarlos con la esperanza de que alguno de ellos llegara a reinar un día –en Bélgica o en Austria, por un azar cualquiera. Creo que haría calceta y política, y si tuviera una hija la casaría con un monarca poderoso (Usigli 162).

Sin embargo, ambas Carlotas comparten el anhelo de no dejar que el Imperio se destruya al decidir regresar a Europa para intentar convencer a Napoleón de no retirar al ejército francés de México. En *El eterno femenino*, Carlota habla con convicción y se dirige con actitud terca a Maximiliano:

CARLOTA: Una reina con voluntad. Yo te juro, Maximiliano, que voy a triunfar o a morir en la demanda (Castellanos 127).

Se comprueba aquí que Carlota no se da por vencida, lo que contrasta con la disposición resignada de Maximiliano quien parece dudar sobre el resultado del viaje de Carlota. De manera semejante, la Carlota de *Corona de sombra* no hace caso de los ruegos de Maximiliano, de no irse a Europa y muestra una visión más acertada de su situación en México que su propio esposo:

CARLOTA.-¡Iluso, iluso, iluso! Nuestro mal no está en México, está en Europa, en Francia. Nuestro mal es Napoleón, y hay que acabar con él (Usigli 187).

En resumen, la imagen de Carlota en el texto de Castellanos aunque se muestra menos ambiciosa que en el texto de Usigli, comparte con la visión usigliana el hecho de estar dispuesta a sacrificar la vida con tal de salvar el Imperio y el lujo al que ella está acostumbrada.

5.9 Contexto histórico de Rosario de la Peña

La inspiración para Manuel Acuña en “Nocturno a Rosario.” Rosario de la Peña (1847-1924), era hija de Don Juan de la Peña, un rico hacendado y de Margarita Llerena. Ella vivía en una casona de la Plaza de Santa Isabel en la Ciudad de México. En su casa, se reunían muchos intelectuales tales como Ignacio Ramírez, Ignacio Manuel Altamirano, Francisco Zarco, Ireneo Paz, Justo Sierra, Vicente Riva Palacio, José María Iglesias y Luis G. Urbina, entre otros.

Manuel Acuña, estudiante de medicina y escritor también asistía a las tertulias literarias que tenían lugar en la casa de la Peña y es precisamente allí en donde él se enamoró de Rosario de la Peña. Sin embargo, su amor no fue correspondido por ella debido principalmente al hecho de que de la Peña ya se había comprometido con su primo Juan Espinoza en 1868, aunque nunca se realizó el matrimonio por la muerte de Espinoza en un duelo ese mismo año. En 1874, Acuña buscó a de la Peña y después de descubrir que ella no se encontraba en su casa, él escribió el poema “Nocturno a Rosario” y se suicida.

La sociedad de la época le echó la culpa a de la Peña por el suicidio de Acuña. No obstante, de la Peña seguía recibiendo propuestas de matrimonio de más de quince poetas en los años posteriores a la muerte de Acuña, aunque rechazó todas. Cuando ella tenía veintiséis años, se casó con Ignacio Ramírez el Nigromante, quien le llevaba veintinueve años. Se puede deducir que por esta razón, el matrimonio tuvo corta vida. Había un único hombre que despertó en ella una pasión verdadera y él era el poeta poblano, Manuel María Flores. Su relación amorosa duró once años pero nunca se casaron porque Flores contrajo una enfermedad de transmisión sexual y se murió. La muerte de él sacudió a de la Peña emocionalmente y supuestamente nunca volvió a enamorarse. Se dice que en los últimos años de su vida, se interesó por el misticismo.⁴⁷

5.10 Análisis de la representación de Rosario de la Peña

Castellanos invierte la situación entre Rosario de la Peña y Manuel Acuña en su texto para hacer claro que Acuña no muere por estar enamorado de De la Peña como sugiere la historia oficial, sino por dos factores que se conjugan en él: el de su complejo edípico y el de su deseo de imitar el ideal romántico parisino, como lo señala la voz didascálica:

⁴⁷ Estos datos sobre la vida de Rosario de la Peña están sacados del artículo siguiente: Lugo, Carmen. “La Musa de México.” *Revista Relatos e Historias de México* 21 (mayo 2010).

Oscuro. Aparece una buhardilla paupérrima de joven romántico del siglo XIX mexicano que quiere parecerse al joven romántico del siglo XIX parisino. Manuel Acuña tiene todos los signos nobiliarios de la desnutrición, del insomnio y, quizá, de algún vicio (93).

Así, Castellanos usa una inversión de la irrealidad y la realidad para poner de manifiesto que el amor ideal de Manuel Acuña enmascara el amor por su madre.

A primera vista, Castellanos da a entender que De la Peña es la que está enamorada de Acuña, lo que se pone de manifiesto cuando ella llega a verlo en su habitación, para proponerle matrimonio. La reacción violenta del Acuña de Castellanos apunta hacia el hecho de que con la acción de entrar a la habitación de un soltero, Rosario de la Peña mancha la idealización que él había construido sobre ella, por lo tanto ha destruido su amor por ella:

MANUEL: Naturalmente. Con el paso que acaba usted de dar lo ha destruido todo. Mis más caras ilusiones: las de vivir en un mundo de ensueño en el que tú estarías siempre enamorada y yo siempre satisfecho. (*Se paraliza un instante y corre a escribir lo que exclama en voz alta.*) “Y en medio de nosotros, mi madre como un Dios!” (96).

La intertextualidad en el parlamento anterior del Manuel Acuña de Castellanos es la última frase que es precisamente un verso del poema “Nocturno a Rosario” de Manuel Acuña que establece claramente una relación edípica entre el poeta y su madre. El personaje de Rosario parece darse cuenta de los sentimientos que Acuña siente por su madre, aunque sea inhibidos:

ROSARIO (*Retrocede*): Ahora comienzo a comprender: en medio de nosotros, su madre como un Dios. Como la espada entre Tristán e Isolda (96).

Lo importante del parlamento de Rosario, es que en él señala la analogía entre la función que cumple la madre de Acuña, en la relación entre Acuña y ella, con la función que cumple la espada en la ópera de Wagner, esto es, la de impedir que se realice el acto amoroso para que la relación se quede siempre en el nivel del amor ideal, que es uno de los rasgos principales del romanticismo. La configuración triple de estas intertextualidades reafirma la noción del planteamiento de Genette en el que subraya cómo la intertextualidad es una relación de presencia entre muchos textos: el texto de Castellanos, el poema “Nocturno a Rosario” de Acuña y la ópera de Wagner, *Tristán e Isolda*.

La entrada del personaje de la Lavandera en el texto de Castellanos ocurre precisamente después del descubrimiento que el personaje de Rosario ha hecho sobre el tipo de sentimiento que tiene Acuña por su madre. El trato maternal que tiene la Lavandera en relación con el poeta, al referirse siempre a él como “niño” permite presuponer que el personaje de Acuña, visto por Castellanos, ve a la Lavandera como figura materna:

LAVANDERA: Santas y buenas tardes, Manolo. (*Al advertir la presencia de Rosario, se turba.*) Niño Manuel ¿por qué no me avisó que tendría visita? Yo le habría preparado algo para agradecerla. Un té de hojas, un cafecito... (97).

Cuando el poeta está harto de la interferencia constante de Lavandera en la conversación con Rosario, y la manda a callar, Rosario nota que Acuña no ha colocado una división entre la

Lavandera y él, como lo ha hecho con ella, aunque destaca el hecho de que le desagrade la vulgaridad de la Lavandera:

ROSARIO (*Reprobatoria, a Manuel*): Se avergüenza usted de ella, pero no desaprovecha ni su generosidad, ni su ignorancia, ni su condición humilde. Se ve bien que no ha colocado usted a su madre como una figura protectora entre esta mujer y usted... (98).

Por esto, no es difícil discernir que la visión que tiene Castellanos del suicidio de Acuña después de recitar los últimos versos de su “Nocturno a Rosario” es la de que Rosario no es la razón de su suicidio, sino el amor imposible con su madre. Esta representación de la Rosario de Acuña, refuta la interpretación oficializada de que ella fue la culpable del suicidio de Acuña.

5.11 Contexto histórico de la Adelita

Durante la Revolución mexicana, había mujeres que participaron en la lucha como soldados, cocineras, enfermeras o ayudantes y desde entonces se les ha dado el nombre de soldaderas. Adela Velarde Pérez (nieta de Rafael Velarde quien era amigo de Benito Juárez), era enfermera de Ciudad Juárez e inspiró el corrido popular *Adelita*.

Velarde Pérez atendía a los soldados heridos de la División del Norte (el ejército de Francisco Villa) como parte de la Brigada de la Cruz que formó la señora Leonor Villegas de Manón. En 1914, Velarde Pérez atendía al soldado herido, Antonio del Río Armenta, quien le compuso el famoso corrido. Años después, el General Francisco Villa la homenajeó declarándola veterana de guerra.

Su corrido no sólo recorrió los campos revolucionarios, sino que ha traspasado las fronteras y es conocido en muchos países del mundo. Incluso su historia ha sido llevada al cine bajo el título *Si Adelita fuera con otro* y la voz que canta el corrido en esta película es la de Jorge

Negrete. Y en las celebraciones de la Revolución en México en las escuelas, las niñas se disfrazan de Adelita como parte de la fiesta conmemorativa.

5.12 Análisis de la representación de Adelita

Como ya se ha mencionado en el contexto histórico de la “Adelita,” este nombre no sólo implica el aspecto personal de la “Adelita” real sino su cualidad representativa de todas las soldaderas por lo cual, en ocasiones, se refiere a las “Adelitas” para nombrar a todas las soldaderas. Así, en el texto de Castellanos, la autora retoma el tema de la Revolución mexicana para mostrar la conciencia de la mujer durante la lucha revolucionaria.

El carácter rebelde del personaje de Adelita se manifiesta desde el principio de la escena en la que uno de los generales la considera como madre por el único hecho de ser mujer en vez de soldadera, y ella rechaza esta definición de su identidad femenina y para recalcarlo, repite la palabra madre, cambiando los signos de interrogación por los de admiración, que indica un cambio de subtexto:

GENERAL 2: Pos yo ya me había encomendado a nuestra
Morenita del Tepeyac y ella, de seguro, me guió hasta usted. ¿Y
quién mejor? Usted, con su corazón de madre...

ADELITA: ¿Yo? ¿Madre? ¡Madre! (130).

Si el primer “¿Madre?” indica que ella no es madre aún, el segundo “¡Madre!” tiene la connotación del insulto mexicano “chingue a su madre.” Además de que Adelita advierte la actitud condescendiente de los dos generales de facciones revolucionarias diferentes, que creen que tienen el derecho de ascenderse en los rangos militares sin la autorización de un oficial legítimo. Ella condena este método ilegítimo por lo que el General 2 se burla de ella sin tomar en cuenta que tiene la razón:

ADELITA: Porque usted (*Señalando al General 1.*) no tiene ninguna potestad sobre éste, (*Señalando al General 2.*) como no sea para fusilarlo.

GENERAL 2: Mire nomás. ¡Tan bonita y tan rejega! ¿Por qué me habían de fusilar?

ADELITA: Porque usted es el enemigo (131).

En cuanto al concepto del enemigo, el personaje de Adelita tiene la función de advertir a los coroneles que ellos se están viendo como enemigos entre sí por ser de facciones diferentes de los revolucionarios. Estos generales, al emborracharse juntos, piensan que dejan de ser enemigos. Y Adelita, les señala que siguen siendo de facciones contrarias. Adelita observa cómo los generales se regodean con el poder, cuando se nombran generales uno al otro a pesar de considerarse enemigos. Adelita como mujer, advierte cómo los coroneles autonombrados generales, han perdido los valores que supuestamente están defendiendo como revolucionarios; su engolosinamiento con el poder los ha hecho perder la brújula hacia dónde debe ir la Revolución y, termina haciéndoles ver que ambos son revolucionarios, aunque sean de diferentes facciones y que luchan contra los ricos que les han privado de sus derechos, y que no deben luchar entre ellos mismos:

ADELITA: ...Ahora los dos juntan sus fuerzas y a darle, como en las posadas se le da a la piñata.

GENERAL 2: ¿Cuál es la piñata?

ADELITA: ¿Pos qué no la ve? Panzona, meciéndose muy por encima de todos, llena de dulces, de frutas, de cosas que se deben de regalar, de repartir entre todos. ¡La piñata son los ricos!

GENERAL 1: Pero contra quienes andamos dando palos de ciego
es contra los otros pobres como nosotros (136).

En donde se concreta la visión de Adelita como conciencia de México es cuando comenta que la Revolución no dejó sino “diez millones de muertos” (136) y estos muertos no eran precisamente de ricos. Y ella termina confirmando que la Revolución no triunfó como lo demuestra el que la cliente del salón de belleza, Lupita y otras de su clase social porque siguen viviendo bien acomodadas económicamente mientras la clase proletaria aún vive en la miseria hasta el momento en que Castellanos escribe la obra.

5.13 Conclusión

En resumen, el humorismo que maneja Castellanos en su texto enfatiza su denuncia de los códigos masculinos que han impuesto a la mujer en la sociedad a lo largo de los siglos, y los ridiculiza. Esto lleva al receptor a reconocer la necesidad de respetar el derecho de la mujer a elegir su propio camino sin hacer juicios basados en lo que el hombre cree que la mujer debe ser y hacer en su vida.

Cómo se ha visto, los cinco personajes históricos femeninos reaccionan en rebeldía frente a la sociedad hegemónica que trata de manipularlos, para convertirse en sujetos de sus acciones dentro de esa sociedad. La crítica Ana Bundgaard en su ensayo sobre este texto de Castellanos señala:

Y estas mujeres, desde siempre mitificadas, alabadas hasta la divinización en unos casos o acusadas en otros como peligrosas, seductoras o destructoras de los principios estables de la racionalidad de la cultura establecida, van una a una poniendo en ridículo a los hombres que las han hecho famosas, quedando así

desarticulados, de forma cómica, los clichés culturales y los arquetipos míticos (14).

Así, la crítica que logra hacer cada personaje del ámbito que lo rodea a través de sus acciones, produce una fisura en la versión oficial de los acontecimientos que les toca vivir en los siglos correspondientes a cada una de ellas. En cuanto a Sor Juana, ella no aceptó la norma que una mujer debía ser madre y esposa para ser definida como mujer; 2) Josefa Ortiz usó la sumisión para manipular a su marido y salvar el movimiento independentista; 3) Castellanos prefirió analizar la ambición de Carlota tal como lo hizo Usigli en su texto dramático *Corona de sombra*, en lugar de la locura; 4) Rosario de la Peña desmanteló la imagen que la sociedad decimonónica tenía de ella como la “mujer fatal” por el hecho de ser admirada por muchos hombres intelectuales y, 5) La “Adelita” de Castellanos rompe el molde que la historia oficial ha hecho de las soldaderas como compañeras de los “juanes,” mostrándoles a los soldados revolucionarios sus errores.

Lupita, en el texto de Castellanos, es la mujer estereotipada creada por la sociedad y por esto, se vuelve el conejillo de Indias al experimentar las realidades del matrimonio y de la maternidad en la serie de sueños. Frente a los personajes históricos femeninos, Lupita representa la mujer pasiva que no toma control de su propio destino en contraste al carácter independiente de la Malinche, Sor Juana, Josefa Ortiz, Carlota, Rosario de la Peña y la Adelita. Y finalmente, frente a la sociedad mexicana, Lupita representa la mujer autónoma que es capaz de criticar las actitudes hipócritas de la sociedad con respecto al papel de la mujer.

CONCLUSIÓN

En el primer capítulo, se ha podido revisar el debate entre el pensamiento universalista y el nacionalista sobre la cultura de México en la primera mitad del siglo XX. Su influencia en el teatro mexicano sólo ha sido estudiada en la dramaturgia masculina, marginando al teatro escrito por mano femenina. La segunda mitad del siglo XX en el teatro mexicano descubre a la mujer como renovadora de la dramaturgia mexicana. Quizá el acontecimiento literario más sobresaliente es, precisamente, la introducción del teatro experimental en los años sesentas y setentas por las dramaturgas estudiadas: Elena Garro, Luisa Josefina Hernández, Marcela del Río y Rosario Castellanos.

En el segundo capítulo se ha visto que aunque la mayoría de la crítica contemporánea reconoce que existió una producción teatral de dramaturgas mexicanas desde fines del siglo XIX, aun no la estudia suficientemente, permitiendo verdaderas lagunas y desequilibrios en los estudios historiográficos. Gran parte del discurso crítico no valora la aportación de la dramaturgia femenina al teatro mexicano. Algunos críticos sólo eligen dos o tres autoras de su preferencia y comentan su vida más que estudiar su obra, olvidándose de todas las demás y cuando las introducen en sus antologías lo hacen en forma condescendiente, en una proporción mínima si se compara con los estudios que realizan de la dramaturgia masculina.

En cuanto al tercer capítulo, se pudo deducir del análisis de los textos dramáticos *Tlacaélel* (1988) y *El sueño de la Malinche* (2002) de Marcela del Río y *El eterno femenino* (1974) de Rosario Castellanos, que hay un desacuerdo entre el discurso histórico-político oficial y el discurso autoral de estas dramaturgas, respecto a los protagonistas de la historia del México precolombino. En *Tlacaélel*, Del Río señala un vínculo entre el mundo prehispánico y el

contemporáneo, ya que al estudiar las acciones de los líderes de entonces explican en cierta forma las actitudes de los líderes actuales.

En cuanto al personaje de la Malinche, tanto Marcela del Río como Rosario Castellanos la muestran como una mujer fuerte, que fue capaz de dominar al “conquistador” y no una mujer sumisa doblegada por él; es decir, que ella fue no sólo su traductora, sino que desempeñó el papel de Sujeto en la relación entre ambos.

En el cuarto capítulo pudo descubrirse cómo tres personajes trágicos de la historia de México, tuvieron el mismo destino: morir fusilados, debido a su lucha en favor de los desamparados, marginados, indígenas o campesinos. Precisamente tres dramaturgas, Luisa Josefina Hernández, Elena Garro y Marcela del Río tomaron la antorcha de su lucha para hacer conocer y denunciar la injusticia que se cometió con esos héroes.

En el quinto capítulo, los discursos de los personajes históricos femeninos en *El eterno femenino* (1974) de Rosario Castellanos sirven para incitar a la mujer tradicional a romper con el molde de acciones y actitudes que ha sido impuesto sobre ella por la sociedad patriarcal y, asumir un papel más activo en la historia de México.

Puede concluirse la visión histórica de estas cuatro dramaturgas, se logró reivindicar a ciertos personajes históricos que había trascender las fronteras que dividían a los universalistas de los nacionalistas. Esto logra que su literatura (porque no sólo son dramaturgas) sea universal, posición desde la cual miran el acontecer nacional y lo cuestionan.

OBRAS CITADAS

- Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer. *In The Shadow of the Mexican Revolution: Contemporary Mexican History, 1910-1989*. Trad. Luis Alberto Fierro. Austin: University of Texas Press, 1993.
- Avilés Fabila, René. "Marcela del Río o la literatura." *Excélsior* 1988: 4.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Décima ed. México: Siglo XXI, 1999.
- . *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Tr. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas, 1998.
- . *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. y Trad. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Trad. Alina Clej y Stefan Stoenescu. Bucarest: Ediciones Univers, 1976.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Sexta ed. Trad. Andrés Bosch. Barcelona: Labor, 1995.
- Brom, Juan. *Esbozo de historia de México*. Segunda ed. México: Grijalbo, 2005.
- Bundgaard, Ana. "Interdiscursividad y cultura popular en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos." *Texto crítico* 10 (2002): 7-19.
- Burgess, Ronald D. *The New Dramatists of México 1967-1985*. Lexington: University Press of Kentucky, 1991.
- Camargo, Ana María. "Testimonio social vigente a cuarenta años de distancia, a través de la figura femenina en *Fraude a la tierra* de Marcela del Río." Inédito, 1997.
- Castellanos, Rosario. *El eterno femenino*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

- Cortés, Eladio. “Felipe Ángeles, Theater of Heroes.” *A Different Reality: Studies on the Work of Elena Garro*. Ed. Anita K. Stoll. Lewisburg: Bucknell University Press, 1990. 80-89.
- Cuarta antología de obras en un acto*. Ed. Rafael Peregrina. México: Colección Teatro Mexicano, 1965.
- Dauster, Frank. “Raising the Curtain: Great Ladies of the Theater.” *Performance, Pathos, Política de los sexos: Teatro postcolonial de autoras latinoamericanas*. Eds. Heidrun Adler y Kati Röttger. Frankfurt: Vervuert, 1999. 23-40.
- . “El teatro mexicano de los setentas.” *Teatro latinoamericano de los 70: Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Corregidor, 1995.
- . *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. México: Secretaría de Educación Pública, 1975.
- . *Historia del teatro hispanoamericano: Siglos XIX y XX*. Segunda ed. México: Ediciones de Andrea, 1973.
- De la Cruz, Sor Juana Inés. “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz.” *Obras completas*. Prólogo de Francisco Monterde. Octava ed. México: Porrúa, 1992.
- Del Río, Marcela. *Claudia y Arnot*. 1964. *Opus Nueve*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- . “El Ateneo Mexicano de Mujeres (Parte I, II, III, IV, V).” *Excelsior* enero-febrero 1988.
- . *El hijo de trapo*. 1962. *Opus Nueve*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978. 155-170.
- . “El Teatro de Ahora: un primer ensayo de teatro político en México.” Inédito, 2010.
- . “El sueño de la Malinche.” *Viajero sin equipaje*. Ed. Román Calvo. México: Pax, 2007. 53-102.

- . *En las manos de uno*. 1961. *Opus Nueve*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978. 207-242.
- . “Especificidad y reconocimiento del discurso dramático femenino en el teatro latinoamericano.” *Performance, Pathos, Política de los sexos: Teatro postcolonial de autoras latinoamericanas*. Eds. Heidrun Adler y Kati Röttger. Frankfurt: Vervuert, 1999. 41-54.
- . *Felipe Carrillo Puerto: Una flor para tu sueño*. Inédito. 1997.
- . “La catarsis autoral vs. la búsqueda estilística de Elena Garro.” *Los colores de la memoria: Percepciones sobre Elena Garro*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007.
- . *Miralina*. 1962. *Opus Nueve*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978. 171-206.
- . *Perfil y muestra del teatro de la Revolución mexicana*. Segunda ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- . “Por un teatro relativista.” *Excélsior* 7 noviembre 1965: 3.
- . *Tlacaélel*. México: Obra Citada, 1988.
- Del Saz, Agustín. *Teatro hispanoamericano II*. Barcelona: Vergara, 1963.
- “El hijo de trapo.” [Reseña] *Diario Yucatán* 27 marzo 1968: s/p.
- Engel, Lya. “Teatro.” [Reseña sobre *Miralina*] *Impacto* 20 octubre 1965: 25.
- Entrevista Díaz-Creelman*. Prólogo de José María Luján. Trad. Mario Julio de Campo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963.
- Flores Magón, Ricardo, Práxedes Guerrero, Juan Sarabia, Enrique Flores Magón, Librado Rivera y otros. *Regeneración 1900-1918: La corriente más radical de la revolución mexicana de*

- 1910 a través de su periódico de combate*. Prólogo, selección y notas de Armando Bartra. Quinta ed. México: Era, 1985.
- Gálvez Acero, Marina. *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Taurus, 1988.
- García Cantú, Gastón. *El desafío de la derecha*. México: Joaquín Mortiz y Planeta, 1987.
- Garro, Elena. *Felipe Ángeles*. 1967. *Teatro mexicano contemporáneo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1991. 337-427.
- Genette, Gerard. *Palimpsests Literature in the Second Degree*. Trad. Channa Newman y Claude Doubinsky. Omaha: University of Nebraska Press, 1997.
- Goldmann, Lucien. "Creación literaria, visión del mundo y vida social." *Estética y marxismo*. Tomo 1. Presentación y selección de los textos de Adolfo Sánchez Vázquez. Quinta ed. México: Era, 1983.
- Gómez Chi, Rafael. "Escenificado análisis histórico de la muerte de Carrillo Puerto." *Por Esto!* 21 octubre 2000: 13.
- González Peña, Carlos. *Historia de la literatura mexicana*. Segunda ed. México: Porrúa, 1975.
- Harris, Max. *The Dialogical Theatre: Dramatizations of the Conquest of México and the Question of the Other*. Nueva York: St. Martin's Press, 1993.
- Hernández, Luisa Josefina. *La paz ficticia*. México: Gaceta, 1994.
- Isaac, Jorge. "Llegó a 100 impactantes puestas la obra *De camino al concierto*." *El Universal* 6 diciembre 1984: 3-4.
- Jodorowsky, Alexandro, Fernando Sánchez Mayans y Rafael Barajas. "Miralina." *Excélsior* Sec. Diorama de la Cultura. 24 octubre 1965: 1.
- Kohut, Karl. *Literatura mexicana hoy: Del 68 al ocaso de la Revolución*. Madrid: Iberoamericana, 1995.

- Krauze, Enrique. *Biografía del poder: caudillos de la Revolución mexicana (1910-1940)*.
Barcelona: Tusquets, 1997.
- Krickeberg, Walter. *Las antiguas culturas mexicanas*. México: Fondo de Cultura Económica,
1961.
- Larson, Catherine. "El juego de la historia en *Felipe Ángeles*." *Baúl de recuerdos: Homenaje a
Elena Garro*. Eds. Mara L. García y Robert K. Anderson. Tlaxcala: El Prestidigitador,
1999. 73-84.
- Magaña Esquivel, Antonio. *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*. Ed. Edgar
Ceballos. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Escenología, 2000.
- . *Medio siglo de teatro mexicano [1900/1961]*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes,
1964.
- McLynn, Frank. *Villa and Zapata: A Biography of the Mexican Revolution*. Nueva York: Carroll
y Graf, 2000.
- McNab, Pamela J. "Humor in Castellanos' *El eterno femenino*: The Fractured Female Image."
Latin American Theatre Review (2000): 79-91.
- Melchinger, Siegfried. *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht*. Trad. José Pérez
Ruiz. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1959.
- Mendoza, María Luisa. "El teatro." [Reseña sobre *Miralina*] *El Día* 17 octubre 1965: 3.
- Messinger Cypess, Sandra. "Re-Visión de la figura de la Malinche en la dramaturgia mexicana
contemporánea." *La Malinche, sus padres y sus hijos*. Ed. Margo Glantz. México:
Taurus, 2001. 257-76.
- . "Del corpus dramático al corpus político." *Baúl de recuerdos: Homenaje a Elena Garro*.
Eds. Mara L. García y Robert K. Anderson. Tlaxcala: El Prestidigitador, 1999. 85-97.

- . *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- . “¿Quién ha oído hablar de ellas?” Trad. Sergio González Levet. *Texto crítico* 10 (1978): 55-64.
- Mexican Literature: A History*. Ed. David William Foster. Austin: University of Texas Press, 1994.
- Meyer, Lorenzo. “De la estabilidad al cambio.” *Historia general de México*. México: El Colegio de México, 2000. 885-943.
- Meyer, Michael C., William L. Sherman y Susan M. Deeds. *The Course of Mexican History*. Sexta ed. Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Mis Cobá, Rafael. “Una flor para tu sueño” engalana inicio del Otoño Cultural del Mayab.” *Por Esto!* 21 octubre 2000: s/p.
- Muncy, Michèle. “Encuentro con Elena Garro.” *Hispanic Journal* 7.2 (1985): 69-76.
- Nigro, Kirsten F. “Theatre, Women, and Mexican Society: A Few Exemplary Cases.” *Perspectives on Contemporary Spanish American Theatre*. Ed. Frank Dauster. Lewisburg: Bucknell University Press, 1996. 53-66.
- . “Twentieth-Century Theater.” *Mexican Literature: A History*. Ed. David William Foster. Austin: University of Texas Press, 1994. 213-42.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Segunda ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Peña, Margarita. “Literatura femenina en México en la antesala del año 2000.” *Revista Iberoamericana* 55.148-149 (1989): 761-69.

- Peña Doria, Olga Martha. "Elena Garro y la dramaturgia de la Revolución mexicana." *Baúl de recuerdos: Homenaje a Elena Garro*. Eds. Mara L. García y Robert K. Anderson. Tlaxcala: El Prestidigitador, 1999. 47-54.
- Primera antología de obras en un acto*. Ed. Maruxa Vilalta. México: Colección Teatro Mexicano, 1953.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Decimonoveno ed. México: Espasa-Calpe, 1992.
- Reyes, Mara. "La señora en su balcón." [Reseña] *Excélsior* Sec. Diorama de la cultura 28 abril 1963.
- . "Los duendes." [Reseña] *Excélsior* Sec. Diorama de la cultura 27 enero 1963: 3.
- Rivero-Potter, Alicia. "La crónica de la Malinche en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos." *Conquista y contraconquista: La escritura del Nuevo Mundo*. Eds. Julio Ortega y José Amor y Vázquez. México: El Colegio de México, 1994. 587-96.
- Rosas Lopátegui, Patricia. *Yo sólo soy memoria: Biografía visual de Elena Garro*. Monterrey: Ediciones Castillo, 2000.
- Sabido, Miguel. "Miralina." [Reseña] *El Universal* 17 octubre 1965: 6.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *El advenimiento del teatro mexicano (años de esperanza y curiosidad)*. San Luis Potosí: Ponciano Arriaga, 1999.
- Schwartz, Perla. *Rosario Castellanos: Mujer que supo latín...* México: Katún, 1984.
- Segunda antología de obras en un acto*. Ed. Maruxa Vilalta. México: Colección Teatro Mexicano, 1956.
- Silva Herzog, Jesús. *Breve historia de la Revolución mexicana: La etapa constitucionalista y la lucha de facciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

Smotherman, Teresa. "La filosofía de la liberación en la nueva novela indigenista." *Cuadernos Americanos* 5.35 (1992): 145-57.

Solórzano, Carlos. *Teatro latinoamericano en el siglo XX*. México: Pormaca, 1964.

---. "Marcela del Río y Maruxa Vilalta: dos jóvenes que prometen." [Reseña sobre *Miralina*] *Siempre!* 646 16 noviembre 1965: 22.

---. *Testimonios teatrales de México*. México: Universidad Autónoma de México, 1973.

Spicer, Edward H. *The Yaquis: A Cultural History*. Tucson: University of Arizona Press, 1980.

Taibo, Ignacio. "De la ovación al silencio." *Kena* 15 diciembre 1965: 98-99.

"Teatro Mérida representa rescate de nuestra historia." *Diario del sureste* Segunda sección. 21 octubre 2000: 1.

Teatro mexicano contemporáneo. Prólogo de Antonio Espina. Segunda ed. Madrid: Aguilar, 1962.

Teatro mexicano del siglo XX. Selección, prólogo y notas de Francisco Monterde. Vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Teatro mexicano del siglo XX. Selección, prólogo y notas de Antonio Magaña Esquivel. Vol. 2. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Teatro mexicano del siglo XX. Selección, prólogo y notas de Celestino Gorostiza. Vol. 3. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Teatro mexicano del siglo XX. Selección, prólogo y notas de Antonio Magaña Esquivel. Vol. 4. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.

Teatro mexicano del siglo XX. Selección, prólogo y notas de Antonio Magaña Esquivel. Vol. 5. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.

- Tercera antología de obras en un acto*. Ed. Maruxa Vilalta. México: Colección Teatro Mexicano, 1960.
- Ulloa, Berta. "La lucha armada (1911-1920)." *Historia general de México*. México: El Colegio de México, 2000. 759-821.
- Unruh, Vicky. *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press, 1994.
- Usigli, Rodolfo. "Epílogo sobre la hipocresía del mexicano." 1938. *Teatro completo III*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- . "Corona de sombra." *Teatro completo II*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979. 147-222.
- Villegas, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1988.

VITA

Kandace Kane Holladay was born in Coral Gables, Florida in 1974. She attended Rhodes College in Memphis, Tennessee, where she completed her Bachelor's Degree in Spanish in 1996. In 1997, Kandace began working on her Master's Degree in Spanish at the University of Central Florida in Orlando, Florida where she completed it in 2000. She completed her Ph.D. in Modern Foreign Languages at the University of Tennessee in 2011. Kandace currently resides in Knoxville, Tennessee.