

# Una propuesta anómala de un teatro nacional. El caso de tres dramaturgas posrevolucionarias: Amalia Caballero de Castillo Ledón, Concepción Sada y María Luisa Ocampo

Edith Ibarra

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli –  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura  

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.94128>

Recibido: 29 de enero de 2024 • Aceptado: 11 de abril de 2024

**ES Resumen:** En este ensayo se hace la presentación de tres textos emblemáticos escritos por Amalia Caballero de Castillo Ledón, Concepción Sada y María Luisa Ocampo en los que se observan representaciones femeninas anómalas que rebasan la norma impuesta. Esta dramaturgia contrasta con el discurso revolucionario que intentaba imaginar lo mexicano, lo nacional, como producto único y verdadero de la Revolución mexicana.

**Palabras clave:** Dramaturgia mexicana. Representación femenina. Revolución mexicana

## ENG An Anomalous Proposal for a National Theatre: The Case of Three Post-Revolutionary Playwrights: Amalia Caballero de Castillo Ledón, Concepción Sada, and María Luisa Ocampo

**Abstract:** This essay presents three emblematic dramas written by Amalia Caballero de Castillo Ledón, Concepción Sada and María Luisa Ocampo in which anomalous female representations that go beyond the imposed norm. This dramaturgy contrasts with the revolutionary discourse that tried to imagine what was Mexican, what was national, as a unique and true product of the Mexican Revolution.

**Keywords:** Mexican drama. Female representation. Mexican Revolution

**Sumario:** Introducción. Antecedentes. La Comedia Mexicana: el reparto sensible de la Revolución mexicana. La anomalía en *Cubos de noria*, *El tercer personaje* y *La virgen fuerte*. *Cubos de noria*: la revolución espiritual de las mujeres. *El tercer personaje*: la disputa entre dos fuerzas. *La virgen fuerte*: la vinculación de los cuerpos en escena. Conclusiones. Bibliografía.

**Cómo citar:** Ibarra, E. (2024). “Una propuesta anómala de un teatro nacional. El caso de tres dramaturgas posrevolucionarias: Amalia Caballero de Castillo Ledón, Concepción Sada y María Luisa Ocampo”, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 6, 29-37.

### Introducción

El nuevo Estado mexicano procuró la construcción de una nueva identidad nacional con la ayuda de los movimientos artísticos del momento como el muralismo, la música, la danza y algunos movimientos literarios. De este modo, el teatro, en tanto práctica, y los gobiernos de la Revolución mexicana, como política, se conectaron para producir una dialéctica entre afectos e ideologías. En esta una nueva relación, entre el poder y los creadores, se estaba articulando un consenso con el discurso revolucionario que intentaba imaginar lo mexicano, lo nacional, la

identitario como producto único y verdadero de la Revolución mexicana.

El proyecto teatral la Comedia Mexicana se inscribe dentro de este proceso de subjetivación que buscaba establecer los márgenes de lo mexicano a través de su producción dramática y escénica: con su dramaturgia y sus nueve temporadas en escena buscaron configurar la experiencia de los espectadores desde un imaginario nacionalista y lograron, con muchas dificultades, que su proyecto fuera cobijado por un Estado que empezaba a perfilarse como protector de la cultura y el arte mexicano.

## Antecedentes

Existieron varios movimientos anteriores al de la Comedia Mexicana, en los que se intentó impulsar a la dramaturgia escrita por los nacidos en México, así como promover otro tipo de representación escénica, como podemos notar en el manifiesto que lanza el grupo de los Siete Autores, en 1926, donde se hace evidente el hartazgo ante los modos teatrales del Porfiriato:

QUEREMOS QUE SE ARCHIVE PARA SIEMPRE el repertorio anticuado de obras y comedias que ya no pueden soportarse, por lo ridículo e insulso que resultan en nuestros días.

QUE SE EXPULSE DE LOS TEATROS a los mercaderes que ven en ellos, únicamente un medio de vida ajeno al arte; [...] a los llamados “directores artísticos”, que no son ni artistas ni directores y si los responsables en gran parte, de que el criterio del público se relaje más [...]. a los empresarios que en la exhibición de las obras más imbéciles han encontrado un medio cómodo para salir adelante y que todavía se disculpan diciendo que en México no hay público cuya altura teatral merezca tomarse en cuenta; ya es tiempo de sacarlos de su error no asistiendo a esos espectáculos para evitar que se burlen del mismo público que los sostiene [Manifiesto citado por Merlín 2000: 334].

El manifiesto del grupo de los Siete Autores hace patente el agotamiento de los modos de representación de la escena teatral de los años veinte en México pues es producto del proceso de colonización que formó una clase, cercana al poder, “española” en gustos, opiniones, moral e intelecto. Si bien el movimiento de independencia había sucedido hace más de cien años, resulta interesante notar cómo la escena teatral seguía subordinada a los modos de representación de la escena española. De ahí que resulte comprensible que los intentos por transformar la escena mexicana mostraran una especie de discurso anticolonialista, como se puede notar en las críticas que aparecieron con la visita, en 1921, de la actriz argentina Camila Quiroga, en la Ciudad de México. Pongamos por ejemplo las palabras del célebre crítico Júbilo, que coincide en que había una escena muerta y una urgencia por revitalizarla:

Decir en México “vamos a la comedia” significaba decir: vamos a ver si nos divertimos o echamos una siestecita. Cuando por casualidad se representaba una obra francesa, era del viejo y conocido repertorio.

No era posible. No había más remedio que refugiarse en el género vacío de la revista. [...] ¡Ah, señores! Pero vino la Quiroga con sus obras argentinas y su escuela no española. El paisaje teatral varió de aspecto. El teatro español lo encontramos pobre y anémico y sus nuevos autores anacrónicos, sin alas de audacia en el espíritu [...] Y todas esas impresiones se han reafirmado con la actuación de la compañía argentina [...]. [Citado por Ortiz 2005:169]

La Revolución mexicana había producido un vacío en la representación de lo mexicano y las obras

que habían sido representadas hasta el cansancio en el régimen anterior no daban cuenta de un país convulsionado por un movimiento revolucionario que requería llenar ese vacío con representaciones cercanas a lo que se estaba viviendo.

## La Comedia Mexicana: el reparto sensible de la Revolución mexicana

Es interesante notar cómo el malestar que produjo la cartelera teatral de los años veinte en la ciudad de México pudo crear un espacio común. Y aunque ese disgusto estuvo formado por diversas causas dejó de ser una incomodidad personal para adquirir un carácter colectivo. No todos se congregaron en el proyecto del grupo de los Siete Autores o se concentraron en materializar un teatro que pudiera dar cuenta de un “nosotros”, como deseaba María Luisa Ocampo, artífice del movimiento, ya que en el reparto de lo sensible hay recortes, partes distintas en las que éste se distribuye.

“Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas” [Rancière 2009: 9]. Algunas de estas partes fueron la Comedia Mexicana, el Teatro de Ulises, el Teatro Mexicano del Murciélago, por nombrar a algunas de las agrupaciones en las que el común era el hartazgo de la producción teatral dominante, aunque cada una de estas partes hizo teatro de distinta manera, pues siguiendo a Rancière: “Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas [9]. Como parte exclusiva, considero que— si tenemos en cuenta los manifiestos del grupo de los Siete Autores— esta cultura teatral subalterna buscaba adquirir un estatus dialógico, es decir, buscaba producir un discurso que lo representara, en el que pudieran aparecer, desde la escena nacional, lo que se pensaba y se sentía en ese momento.

Continuando con Rancière: “Esta repartición de partes y lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto (9). Esta premisa necesita detallarse porque en ella se puede evidenciar la racionalidad política, es decir, hacer visible a los que tienen derecho a tener parte de lo común “en función de lo que [hacen], del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce” [10]. Con esto quiero sugerir que cuando la Comedia Mexicana se organiza para producir un capital simbólico que dé cuenta de lo nacional, como una conquista fundamental de la Revolución mexicana, irremediadamente provoca un ajuste en las percepciones, afectos y formas de conocimiento de la realidad, de ahí que podríamos considerar que este movimiento que buscaba transformar la escena nacional también funcionó “como un sistema de inclusiones y exclusiones donde lo estético está dominado por lo político— y lo ideológico— y donde las formas de expresión y participación en los simbólicos dependen de los posicionamientos sociales” [Moraña 316].

Si revisamos el discurso de algunos de los integrantes, ante el posicionamiento de la Comedia

Mexicana como el proyecto de teatro mexicano, podemos notar que su participación dramática se relaciona como parte del discurso político que pretendía legitimarse:

Carlos Lozano: Los componentes de la Comedia Mexicana son discutibles, pero la obra que se realiza es indiscutible.

Lázaro Lozano: La Comedia Mexicana ya es algo cuando tantos la atacan.

Parada León: La realización del teatro mexicano no es sólo la ambición de los autores nacionales, sino el deseo sincero de todo mexicano culto.

Víctor Manuel Diez Barroso: La trascendencia de la obra emprendida por la Comedia Mexicana cada día va siendo más comprendida y por consiguiente más apreciada. A los que de mala fe la atacan, el tiempo se encargará de estigmatizar.

Amalia de Castillo Ledón: Creo en el teatro mexicano como la expresión más fuerte de nuestra personalidad.

María Luisa Ocampo: Hemos luchado y vencido. La Comedia Mexicana ya no es una fantasía.

[Citados por Merlín 2016: 78]

Si bien el ambiente entre los propios creadores y los críticos era bastante mezquino, no podemos dejar de notar la consigna de no ser criticados ni juzgados simple y llanamente porque consideran que el proyecto no sólo es de ellos sino de todos los mexicanos, de los mexicanos cultos, agregaría Parada León. De este modo, podemos notar cómo los productos culturales de la Revolución también pretenden reunir las opiniones en un consenso. Como señala Rancière, las formas de reparto de lo sensible “estructuran la manera en que las artes puede ser percibidas y pensadas como artes y como formas de inscripción en el sentido de la comunidad” [2009:12]. Siguiendo esta idea, podemos decir que la Comedia Mexicana no sólo buscaba que sus obras fueran reconocidas como parte del movimiento de renovación de la escena; también querían que se le reconociera como un movimiento que iba “luchando” codo a codo con la Revolución, como se puede percibir en un texto que aparece en el programa de mano de una de las obras representadas, donde los integrantes del grupo hacen la siguiente declaración:

La Comedia Mexicana no es una simple empresa teatral, es una institución que lucha por la significación y enaltecimiento del teatro mexicano. Si es usted consciente y se preocupa por los problemas de su país, no puede atacarla. Las instituciones están por encima de los hombres. [Citado por Merlín 2016: 77]

Los gobiernos posrevolucionarios en su afán por perdurar comienzan un trabajo tenaz por fundar estas “instituciones” del Estado que les garanticen presencia, fuerza, consenso, lealtad y obediencia. Lo importante a remarcar es que esta misma aspiración

la comparte este grupo de dramaturgos y creadores teatrales.

Si bien María Luisa Ocampo, Amalia Caballero fueron entusiastas organizadoras de la Comedia Mexicana, en algunos de sus textos ponen en duda las maneras en las que se organiza su mundo y, por medio de las mujeres representadas en sus textos, proponen otro de tipo de organización y de existencia para estas. Al leer *Cubos de noria* (1934), *El tercer personaje* (1936) y *La virgen fuerte* (1941) podemos notar que hay, en cada texto, una mirada distinta de la nación mexicana que no encaja con el discurso oficial de la Revolución mexicana que buscaba aglutinar en una unidad los diversos discursos para poder sobrevivir políticamente. Por un lado, las protagonistas son mujeres, y el punto a remarcar es que, si bien las mujeres representadas en estas obras son las mujeres aliadas de la Revolución, es decir, mujeres médicas y maestras que se suman al proyecto posrevolucionario, hay algo en su hacer que nos hace notar que aún no encuentran su nación, que no existe todavía el espacio material en el que puedan intentar otros modos de existencia sin ser recapturadas por el sistema y excluidas del ámbito público.

Lo que visibilizan estas mujeres son modos de existencia distintos al discurso nacionalista de la Revolución, pues siguiendo a Bhabha, “[...] los discursos nacionalistas [persisten en producir] la idea de nación como una narrativa continua del progreso nacional [...] [Bhabha 2010: 11]”, y los dichos de estas mujeres son momentos de detención de esta idea del progreso, son “desviaciones” que fluyen a campos desconocidos, a espacios donde pueden decir, como Adriana en *El tercer personaje*: “[...] necesito un marido... y por lo tanto voy a comprarlo” [Sada 14]; o como Luisa en *La virgen fuerte* cuando es cuestionada por haber recetado una doble dosis de morfina a una paciente en agonía: “¿Un crimen? [...] Lo habría hecho de todos modos” [Ocampo 1941: 58]; o como Chole en *Cubos de noria* cuando le dice a su novio: “[...] No quiero [...] que vayas a engrosar las filas de políticos hambrientos que van allí sin preparación y sin méritos ningunos para asaltar los puestos públicos [...]” [De Castillo Ledón en Peña 2005: 181]. Estos dichos, que estas mujeres son capaces de enunciar, revelan una escritura que pone en la mesa temas como la compra de un marido, la eutanasia, o la abierta crítica a los generales que traicionaron los ideales de la Revolución.

Los textos mencionados, escritos durante el periodo posrevolucionario (1917-1940),<sup>1</sup> han encontrado demasiada resistencia para ser incluidos como parte de la literatura dramática mexicana. No es casual que estas dramaturgas sean poco conocidas y que sean principalmente mujeres investigadoras, como Olga Marta Peña Doria, quienes se den a la tarea de revisar esta dramaturgia en textos como “La dramaturgia femenina mexicana, 1900-1940”, además de los libros que dedicó al estudio y publicación de la obra de Amalia Caballero de Castillo Ledón. De ahí que este ensayo busque llamar la atención sobre estas tres dramaturgas que se atreven a narrar otra

<sup>1</sup> Si bien no hay un consenso entre los historiadores, podríamos ubicar a este periodo de la historia nacional a partir de la promulgación de la Constitución de 1917 y hasta el fin del gobierno del presidente Lázaro Cárdenas el 1º de diciembre de 1940.

nación, una en la que la mujer es protagonista y hace el marco de la ley para poder realizar su existencia.

### **La anomalía en *Cubos de noria*, *El tercer personaje* y *La virgen fuerte***

El teatro revela los modos de existencia de una comunidad humana sin que esa singularidad sea tomada como excepción o como rareza por el público pues, siguiendo a Badiou, el teatro “amplifica su propio acontecimiento en una dirección colectiva [...] y el público representa a la humanidad como tal” [Badiou 2005: 123]. Esta característica del teatro hace posible que podamos recibir, como lectores, textos escritos en el periodo posrevolucionario en los que podemos notar cierto contraste entre la producción ficcional del Estado moderno mexicano y la producción imaginaria de tres dramaturgas singulares como son Amalia Caballero, Concepción Sada y María Luisa Ocampo.

Dicha discordancia, presente *Cubos de noria*, *El tercer personaje*, y *La virgen fuerte*, haría visible tanto las lógicas políticas del nuevo orden, así como la existencia de una serie de mujeres que intentan incluirse en el terreno social desde un distinto sistema de representación femenino. Cada texto, desde su singularidad, presenta las dificultades de dos mujeres médicas y una maestra, para poder participar en la nueva configuración nacional. ¿Y por qué el teatro daría cuenta de esta nueva configuración política y del disenso que surge en ella? Nuevamente recuperaré el concepto de teatro en Badiou para intentar explicarlo:

El teatro organiza [es] una actividad esencialmente (y no accidentalmente) pública, algo que — notémoslo— el texto de una obra no es modo alguno por sí mismo. Acontecimiento (como efectividad de lo virtual) y experiencia (como artificio compuesto de un tiempo) son *para* el público. Es lo que llamaré la dimensión cuasipolítica de la verdad teatral. [2005: 122]

Amalia Caballero de Castillo Ledón, Concepción Sada y María Luisa Ocampo, autoras de estos textos, materializan la experiencia del disenso de algunas mujeres ante esta nación que deviene “una representación cuya compulsión cultural reside en la unidad imposible de la nación como fuerza simbólica” [Bhabha 2010: 11]. De esta unidad impuesta por el nacionalismo mexicano era necesario hablar en estos encuentros sociales— como pueden ser la reunión de hombres y mujeres en un teatro— y de la marginación a la que las mujeres eran sometidas nuevamente pues la nación revolucionaria estaba armando su propia narración heroica y desconocía la historia “multiforme, diversa, plural, desacompañada y divergente, que está muy lejos de la [...] construcción de la historia oficial de México” [Aguirre 2011: 18]. De este modo, enunciar, en 1934, los modos en los que los Generales se enriquecieron y traicionaron los ideales revolucionarios, en *Cubos de noria*, no podía ser parte de esta narración aterciopelada, pero sí dar cuenta del desacuerdo que iban generando los gobiernos posrevolucionarios; tener en escena, en un espacio público, a una mujer con dinero para poder comprarse un marido no significó poca cosa en 1936 cuando se presentó *El tercer personaje*; hacer

visible la perturbación de un cuerpo femenino en escena, ante la muerte de otra, en 1941, significaba también enfrentar imposiciones de género y de tradición literaria como lo hizo *La virgen fuerte* de María Luisa Ocampo. Escribir para la escena implicó para Concepción Sada, María Luisa Ocampo y Amalia Caballero, poner en duda la convención moral de la época y retar a la opinión generalizada para hacer aparecer otros modos de estar mujer y rebasar la ficción “heroica, tersa, gloriosa, lineal y homogénea” de la nación mexicana [Aguirre 2011: 18].

### ***Cubos de noria*: la revolución espiritual de las mujeres**

La narración de la nación mexicana, elaborada por los gobiernos posrevolucionarios, intentará armar su genealogía de manera lineal; es decir, la historia se elaborará a partir de un discurso que sólo reconocerá el paulatino “progreso” del estado revolucionario. La tarea de construir este “nuevo” origen implica, como señala Foucault, hacer:

[...] creer que en sus comienzos las cosas estaban en su perfección; que salieron rutilantes de las manos del creador, o de la luz sin sombra del primer amanecer. El origen está siempre antes de la caída, antes del cuerpo, antes del mundo y del tiempo; está del lado de los dioses, y al narrarlo se canta siempre una teogonía. Pero el comienzo histórico es bajo, no en el sentido de modesto o de discreto como el paso de la paloma, sino irrisorio, irónico, propicio a deshacer las fatuidades. [Foucault, 1979: 10]

De ahí que parte de este discurso presente al movimiento revolucionario como el precursor de la modernidad de la nación, sin reconocer que las condiciones materiales de la Modernidad ya se habían hecho presentes en el norte del país desde el Porfiriato:

[...] el norte se coloca [...] durante el régimen porfirista a la vanguardia del desarrollo capitalista nacional, así como de los avances sociales, económicos, políticos y culturales que corresponden a esa nueva figura capitalista moderna del país, dando lugar a un verdadero *desplazamiento de larga duración*, respecto de la tradicional y secular *ubicación del núcleo histórico general o del centro de gravitación histórico global* de lo que hoy es la nación mexicana. [Aguirre 2011: 63]

La Revolución mexicana no “modernizó” al país, estrictamente hablando, pues la Modernidad descansa en el desarrollo material del capitalismo y éste, no está limitado a un país ni a un deseo de renovación; es una condición a la que se han inscrito los pueblos conquistados. El mismo gobierno de Porfirio Díaz se debatía con los problemas que provoca la Modernidad: continuar con la tradición o apostar por lo nuevo y su apuesta fue por un juego moderado que consistió en:

[...] agilizar el comercio, a veces incluso floreciente, de los excedentes de esa gran propiedad cerealera, junto a la venta de los artículos de lujo importados en beneficio de los

hacendados o los intercambios diversos entre el campo y las ciudades, y el manejo limitado de las rentas y fondos monetarios de los propios terratenientes, a través del pequeño sistema de bancos locales, regionales y tan múltiples como reducidos en sus funciones y capacidad. [Aguirre 2011: 67]

Desmentir la aparente inmovilidad de las fuerzas económicas y políticas durante el Porfiriato nos permite entender “cómo hemos sido atrapados en nuestra propia historia” [Foucault 1979: 5] pues el discurso de la nación moderna, producto de la Revolución, inicia una nueva captura de los cuerpos, donde el cuerpo es [...]“objeto y blanco de poder” [Foucault 2002: 125]; de muchas maneras, el discurso aglutinador de los generales revolucionarios someterá a los otros cuerpos que devendrán en cuerpos manipulables, obedientes, que responderán sin replicar a lo que el jerarca en turno ordene; son cuerpos útiles, que pueden ser usados para llevar a cabo las aspiraciones del nuevo grupo en el poder.

Esta breve explicación nos permite situar a *Cubos de Noria*, estrenada el 16 de marzo de 1934 en el teatro Virginia Fábregas. El texto presenta a Chole, una joven maestra de primaria que idealiza a la Revolución mexicana, y a Andrés, su novio, un estudiante de leyes que tiene prisa por figurar en el mundo de la política. Este quiere que Chole, quien conoce al general más poderoso del momento, se lo presente ya que se considera “uno de los tantos proletarios necesitados de la política para vivir” [De Castillo Ledón en Peña 2005:181]. Desde el primer acto, empezamos a notar dos posturas distintas ante la práctica política; una, la que encarna Andrés, que busca el camino rápido y fácil para tener dinero y poder, y otra, que representa Chole, que imagina que la causa revolucionaria podría cumplir las garantías sociales y los derechos que establece la Constitución de 1917, que incluye las demandas de los grupos que protagonizaron la Revolución mexicana.

El deseo de Chole, por participar en el proyecto de renovación nacional de la Revolución mexicana, le hace creer que la futura unión con Andrés será la alianza perfecta para alcanzar esa meta; ante esto, necesita que él encarne el modelo de político ejemplar y que reúna los valores necesarios para materializar un proyecto educativo capaz de generar el cambio idealizado por ella. De ahí su insistencia para que Andrés no dejé la carrera de leyes ante sus aspiraciones políticas.

ANDRÉS: Por eso quiero cortar mi carrera para entrar de lleno en la política y triunfar y tenerte a mi lado. [...]

CHOLE: No, Andrés, no cortarás tu carrera; prométeme que no lo harás.

ANDRÉS: No puedo.

CHOLE: Yo deseo casarme con un profesional maduro y serio, que además sea político para que ayude a nuestra causa revolucionaria. No quiero de ninguna manera que vayas a engrosar las filas de los políticos hambrientos que van allí sin preparación ni méritos ningunos, para asaltar los puestos públicos, a los que no tienen derecho [...]. [De Castillo Ledón en Peña 2005:181]

Parece que el magisterio ha hecho que Chole comparta la visión de José Vasconcelos, el “apóstol de la educación”, quien consideraba que la revolución debería ser moral antes que agrarista, obrerista o nacionalista. Chole, en tanto profesora, se encuentra convencida de tal principio pues encuentra que la improvisación y la falta de preparación impacta en detrimento de la causa revolucionaria.

Es importante señalar que la idea de unión romántica de Chole no descansa únicamente en sentir y prodigar la fuerza de su emoción, sino que está atravesada por un halo productivo; ahora, estar en pareja implica necesariamente la ganancia de algo más que el afecto pues aparece un nuevo modelo, el modelo del amor como trabajo donde:

El compromiso sustituye el poder sobrecogedor de la pasión, la relatividad suplanta el carácter absoluto del amor y el control consciente reemplaza los arranques de espontaneidad. El “trabajo” se ha transformado así en una de las metáforas más generalizadas para hablar de las relaciones. Si uno desea tener una relación próspera hace falta el trabajo inicial de “sentar las bases” sobre las cuales ésta se construirá más adelante. En este sentido, los integrantes de la pareja son “compañeros” que realizan un “trabajo en equipo”, las personas “invierten” tiempo y esfuerzo en sus relaciones para obtener “beneficios”. [Illouz 2009: 257]

De este modo, el proyecto amoroso de Chole es más un plan de trabajo que forma parte de la lucha política, en la que ella y Andrés reunirán sus esfuerzos para lograr el triunfo de la Revolución. Sin embargo, su entusiasmo no la ayuda a distinguir la condescendencia de Andrés, quien juega con sus fantasías con tal de que ella lo presente con el General Gómez Partida y así lograr el tan ansiado lugar en la Cámara de Diputados.

ANDRÉS: [...] Ya verás, tú y yo seremos dos fuerzas de unidad que venceremos de todo lo que interponga a nuestro paso. ¡Conquistaremos el mundo!

CHOLE: ¿Y me amarás siempre?

ANDRÉS: Cada día más que el anterior. Estaremos unidos intelectual y espiritualmente. ¿Comprendes? Pocas veces existe amor más perfecto. Tienes una dualidad de fuerza y rebeldía hermanada con una gran ternura, capaz de todos los sacrificios y del amor más puro. Te quiero, Chole, te querré toda mi vida. [De Castillo Ledón en Peña 2005: 182]

El plan romántico de hacer la revolución juntos no dura mucho pues Andrés traiciona a Chole para casarse con Eva, la sobrina del General y ascender rápido en su carrera como político del partido oficial. Si bien Chole pierde su lugar en la relación con Andrés, ella se procura un nuevo escenario y protagonismo en el que deviene guía y sostén de todas las mujeres que han sido desplazadas por otras, como se puede notar en el siguiente diálogo cuando Andrés termina con ella.

CHOLE: (*Habla, grita, casi con exaltada y desgarradora*) Yo haré la revolución espiritual de las mujeres. Arrastraré a todas las desamparadas,

a las novias olvidadas y marchitas, a las madres abandonadas con los hijos a cuestas... Todas clamarán justicia y yo iré a la cabeza. Iremos de casa en casa a reclamar lo nuestro, nuestro amor, nuestros hombres que nos han arrebatado las mujeres poderosas... Tú seguirás amándome, y ese será tu castigo. En la conciencia de todos los hombres hay siempre un rincón de remordimientos. Yo estaré allí... eternamente, en tu corazón. ¡Tú corazón es mío! [De Castillo Ledón en Peña 2005: 209].

Incluso es capaz de colocar una singular demanda de justicia social al hacer la abierta denuncia del despojo que sufren, ella y sus futuras representadas, por parte de las mujeres poderosas. Si bien la referencia es claramente hacia la sobrina del general, hay otras más, muchas más, que han tomado hombres y relaciones para su beneficio, dejando en desamparo a las mujeres que no tienen ni poder ni medios. Chole crea su propia participación en el mundo pues, como ella lo reconoce, solo le queda una revolución de carácter espiritual porque no existe el espacio histórico para participar en el proyecto revolucionario.

Chole huye a la sierra para trabajar como maestra rural, como lo dice el resumen del cuarto acto, y:

“Desarrolla una amplia labor social, verdaderamente revolucionaria, entre los campesinos de la región. Ayuda a las mujeres a mejorar su vida de hogar, se ha convertido en líder agrarista para los hombres, dirige las pequeñas industrias, enseña a leer a los niños, ha llenado con esto la vida que su amor infortunado dejó vacía” [De Castillo Ledón en Peña 2005: 229].

Esta imagen de Chole, replegada en la montaña, una especie de espacio mítico en el que se pueden llevar a cabo las fantasías revolucionarias, prefigura las futuras luchas y proyectos revolucionarios articulados por las guerrillas como la Liga Comunista 23 de Septiembre, el Partido de los Pobres, el Movimiento Revolucionario del Pueblo, los Comandos Armados de Chihuahua, el Ejército Popular Revolucionario, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, por mencionar algunos, en un intento por actuar en lo común y en los polos marginales que no fueron incluidos por el proyecto de la Revolución Mexicana más que de manera propagandística y aislada.

Sorprende entonces que un texto dramático de 1934 haga evidente que la causa revolucionaria poco tiene que ver con un poder que se legitima a partir de una mayoría que se impone y que aglutina en sí todas las posibilidades, así como de un aparato estatal que busca pervivir sin incluir otras voces, otras miradas. En esta sierra mítica no existe la amplificación del poder, es decir, no aparecen las grandes concentraciones de apoyo que sostienen la narrativa oficial ni está presente el mito de la unidad ni se muestra a la vista la supuesta renovación nacional. Lo que hay es un trabajo común, liderado por una mujer que se aferra a que la Revolución mexicana se materialice en cambios sustantivos en las vidas humanas.

### **El tercer personaje: la disputa entre dos fuerzas**

En este texto, estrenado el 8 de agosto de 1936, por la Compañía de María Teresa Montoya, se advierte

una expresión de la diferencia en la serie de actos de Adriana Pradel, personaje principal, por hacerse de un marido y así conseguir al hijo anhelado. Para tal efecto, pone un anuncio, en varios periódicos, en donde ofrece dinero a cambio de matrimonio. Entrevista a tres candidatos y elige a un ex hacendado que busca recuperar su riqueza por medio de una serie de demandas al gobierno. Ella le da el dinero que le solicita a cambio de un pagaré que lo obliga a devolver el préstamo.

Una vez que ha cerrado el trato, comparte su alegría con su amiga y confidente, Magda, pero esta le hace saber que su manera de actuar puede revertirse en contra de ella. Esta sutil coerción se sustenta en la creencia de que las mujeres deben observar la norma para no ponerse en riesgo, como si su obediencia les garantizara una vida exenta de problemas.

MAGDA.— Me temo que ese joven te resulte un cheque falso, con sobregiro fraudulento con cargo a la vida. [...] Este me parece peligroso.  
ADRIANA.— ¿Peligroso... por qué? Es tal como yo lo deseo. [Sada 28]

La construcción de una posible autonomía en Adriana tiene que ver, irónicamente, en agenciarse un hijo, para poder cumplir con el mandato social de la madre. Tal es la fuerza de estos imperativos sociales que la situación de Adriana permite “detectar las dificultades que tienen las mujeres como sujetos particulares y como género, para cumplir con sus deberes genéricos” [Lagarde 70] porque están obligadas a hacerlo dentro de las normas que delimita la misma vida social. De este modo, la existencia de las mujeres se convierte en un constante acto de obediencia, no solo con los mandatos que hay que cumplir, sino con el modo en que se deben de efectuar.

MAGDA.—[...] vas a destrozar tu carrera, tu vida.  
ADRIANA.—Mi vida es mía, de nadie espera ni a nadie debe nada. ¿No puedo hacer de ella lo que me plazca?..  
MAGDA.—[...] Nada, absolutamente nada es tuyo, ni tu alma, ni tu cuerpo. Nos debemos a “ALGO” que no tiene nombre. Todo lo nuestro responde como un eco a las vidas que fueron, se suma como un latido más a las vidas que frente a nosotros se desenvuelven. [Sada 28]

Ese “ALGO que no tiene nombre” puede relacionarse con la *doxa*, y como nota Magda, en tanto miembro de un grupo social, se está obligado a cumplir con los compromisos que impone, sin importar que, en el cumplimiento, se deje la vida en ello o que lo que surja en ese deber ser vaya en contra de los deseos. En ese sentido, la *doxa* sí aparece como la dueña de las vidas porque es ella la que administra lo vivo bajo una serie de presiones invisibles. Por eso los actos de Adriana son vistos por su amiga como un acto de transgresión que no respeta las normas para agenciarse un marido y, por lo tanto, alteran el orden establecido. Ante el desajuste que provoca Adriana, Magda intenta redirigirla, devolverla al cauce de la vida normada.

MAGDA.— Me parece... que te olvidas de alguien. (*Despacio*)  
ADRIANA.— ¿De quién?

MAGDA.— De un tercer personaje, oculto, desconocido... pero inevitable. De una fuerza que no depende de tí (*sic*) ni de Alfredo Noriega; que nos arrolla, nos obliga a hacer aquello que nunca nos hubiésemos creído capaces de aceptar.

ADRIANA.— ¿Vas ahora a hablarme de la fatalidad... del destino... [...]

MAGDA.— ¿No crees que existe ese... llamémosle “personaje” que eleva o destruye nuestra vida, que aniquila o afirma nuestro corazón? ¿No crees que hay algo superior a nuestra voluntad? [28-29]

En este adoctrinamiento, que se realiza de una mujer a otra, el tercer personaje aparece como el operador de la dominación en la ficción política de Magda; a saber, ella conjura a esta presencia para hacer evidente, ante Adriana, la fuerza y el modo en que ese poder interviene en la vida cotidiana y determina la vida a través de una serie de actos de sumisión. Magda invoca al tercer personaje como advertencia para Adriana, como la amenaza necesaria para que esta no interrumpa la reproducción del mundo dado.

ADRIANA.— Magda, sinceramente, ¿crees que una potencia superior, un autócrata celestial dispuso que tú fueras viuda y yo soltera?

MAGDA.— No me gusta el nombre que le das...

ADRIANA.— Pues ahora, con cualquier nombre que tenga, va a llevarse un gran chasco, porque estoy resuelta a disputarle la dirección de mis asuntos [29].

Si concedemos que las relaciones de poder y la disputa por la dominación son el *a priori* de la política, entonces se podría señalar que el acto de Adriana es un acto que descansa en esta tensión; en otras palabras, lo que Adriana dispone para su nueva vida devela el enfrentamiento entre dos fuerzas que reclaman para sí el mismo derecho: el de establecer condiciones para su vida. De este modo, el primer poder lo representa el mencionado tercer personaje que, en tanto encarnación de la *doxa*, será capaz de aplicar su fuerza sobre Adriana; el segundo, lo constituye el intento de ella por decidir y actuar en beneficio de su propia vida. Esta disputa es histórica ya que la política produce este tipo de conflictos dado que implica:

la institucionalización de relaciones de poder a partir de las cuales los integrantes con más privilegios dentro de una sociedad intentaran construir un orden político que legitime el dominio necesario para perpetuar la satisfacción de sus propios sus propios intereses [...]. Por su parte, los menos beneficiados pondrán en juego la capacidad de organizarse para resistir o, en su caso, revertir “las reglas del juego político” que les impide satisfacer sus necesidades y el disfrute y goce de sus deseos [Santillana 2014:118].

En este caso, se puede observar que Adriana ocupa el lugar vulnerable en esta relación de poder; no está por demás subrayar que no se debe a su circunstancia económica sino a la desigualdad genérica que produce el ser mujer, o sea, al tener las

mujeres un lugar de subordinación en la distribución social, Adriana está destinada a realizar su vida dentro de las normas establecidas para su género. No obstante, ella busca opciones para su vida, y aunque pertenezca al grupo sexo-genérico oprimido, renegocia su posibilidad de acción para satisfacer su deseo de ser madre y paliar su soledad, a pesar de que esta opción implique la compra de un marido. Por todo esto, el acto de Adriana hace ver que si bien hay una disposición del mundo en el que las mujeres tienen un lugar de subordinación asignado, sus acciones pueden dejar de ser la repetición de lo ya fue establecido para hacer funcionar algo nuevo.

El deseo de Adriana, por consiguiente, hace patente el desequilibrio que se produce cuando alguien deja de identificarse con lo que rige a la organización social, y pone de manifiesto la posibilidad de la disolución de esta serie de pequeños ordenes que reglamentan la vida en común. Siguiendo con la anécdota, Magda se rinde al ver que no puede reintegrar a Adriana a la vida social imperante y se despidió al no poder convencerla. Como el acto de Adriana vulnera el poder del tercer personaje y entra en conflicto el aparente equilibrio de la norma, este aparece entonces para hacer énfasis en que en esa disputa el predominio de su ley está asegurado.

ADRIANA.— (*Da unos pasos y se recarga, de espaldas, de espaldas en el escritorio. Estudia detenidamente el pagaré de Alfredo. Queda luego pensativa. Poco a poco empieza a dibujarse la sombra del Tercer Personaje. Debe hacer ademanes discretos, y hablar con voz natural, casi jovial, evitando ahuecarla o darle tonos sepulcrales.*)

TERCER PERSONAJE.— ¡Criatura!... ¡Criatura!... ¿Cómo osas hablar de mí con tal desprecio? ¿Crees tener tu suerte en las manos, crees poder allanar tu propio camino? ... ¡Ilusa!... Y bien... estás sola, sola en mitad de la vida, empuñando tu propio remo, guiando tu propia nave. Acepto tu reto. Él y tú están frente a frente, libres para luchar y defenderse... abandonados a sus propios instintos... Juega, juega tú ahora... Eres soberbia e insensata... (*Con voz débil*) Audaz e ingenua... Juega... juega tú... ahora... [Sada 30]

Dentro de las pedagogías del poder es necesario ejemplificar el desatino de los cuerpos que reaccionan ante las coacciones invisibles para así reproducir el entendido de que lo que posibilita la gobernabilidad de una sociedad, como parte de la estrategia para la dominación, es la disolución de los deseos singulares para garantizar el equilibrio y la armonía social. Es por eso, que el tercer personaje, en tanto *doxa*, le hace saber a los lectores que Adriana cuenta con su permiso para jugar su parte: juego que ella no es capaz de realizar en la noche de bodas porque no se atreve a revelar al esposo comprado que lo necesita para tener un hijo y prefiere que él piense que su acto corresponde a mera vanidad.

(*La sombra del Tercer Personaje se empieza a dibujar en la pared del fondo. Dice con voz burlona.*)

TERCER PERSONAJE.— “Mis felicitaciones Adriana... he aquí tu obra, impotencia...

desolación... derrota. ¿Estás vencida ya?... ¿No puedes luchar? ¡Cobarde! ... te abandonas bien pronto a la corriente. ¡Pobres hojas muertas... os creéis (sic) fortalezas inexpugnables y os deshace la suela del primero que pasa! ¡Me inspiras piedad! ... Pudiste hablar, una palabra, una sola palabra hubiera bastado, y el pudor, ese sentimiento del que reniegan los seres civilizados, te detuvo... ¡Me inspiras piedad! ¡Voy a intervenir! ¡Estad alerta! ahora empiezo yo a jugar..." (*La sombra se esfuma poco a poco.*) [Sada 39]

La imposibilidad de Adriana, de materializar su maternidad, sirve para que el tercer personaje refuerce su papel protagónico en la vida de ella y utiliza su derrota para denigrar su intento. De haber sido de otro modo, hubiera significado la disolución del orden dado o, al menos, la aparición de un nuevo principio que permitiera la compra manifiesta de maridos, por parte de las mujeres, lo que implicaría invertir el lugar de sumisión asignado a ellas, así como una reorganización del mundo social donde se perturbaría el dominio masculino.

### **La virgen fuerte: la vinculación de los cuerpos en escena**

*La virgen fuerte*, obra dramática de María Luisa Ocampo, se divide en tres actos. En el primero, se nos presenta a Luisa, una joven estudiante de medicina, que termina la relación afectiva con su novio Pedro porque éste le pide que se vaya con él a estudiar a los Estados Unidos sin haberse casado. En el segundo, vemos a otra Luisa, cinco años después, que ya es médica y trabaja en el hospital de beneficencia de su tía Ildelfonsa. Compadecida por el dolor de una paciente accidentada toma la determinación de acortar la agonía de ésta y le indica al enfermero aplicar una dosis mayor de sedante para ayudarla a morir. En el tercero, Luisa enfrenta a las autoridades médicas de la clínica a causa de su acto, así como a Pedro, el antiguo novio, quien es esposo de la mujer moribunda.

En este último apartado, me concentraré en la perturbación que padece Luisa a partir de que ve el cuerpo agonizante de la mujer accidentada, no solo por la rebeldía que implica salirse de la norma médica que establece que los médicos no deben involucrarse afectivamente con los pacientes sino porque implica otra teatralidad, otro manejo corporal y afectivo que propone este texto escrito en 1941.

Es importante aclarar que la representación de estos cuerpos, el de Luisa y el de la paciente, sucede en el texto de modo distinto. En escena sí vemos todas las manifestaciones corporales del estado de implicación en el que se encuentra Luisa, pero todo lo que se refiere a la paciente es lo que dice el personal del hospital, incluida Luisa. Los espectadores nunca ven a la mujer accidentada, solo la escuchan gritar y es a partir de sus gritos que Luisa se afecta y da cuenta de este proceso en escena.

GAMEZ.— ¿Por qué le ha impresionado tanto esa mujer? [...].

LUISA.— [...] Cuando la reconocí, una sensación desconocida me hacía temblar las manos. Después... sus gritos me taladraron el oído [...]

LUISA.— [...] Sentí yo también una desesperación sin límites ante mi impotencia, porque de pronto me di cuenta de que no hay derecho para exigir el máximo de sufrimiento a una pobre criatura humana. [Ocampo 1941: 46]

La insubordinación de Luisa no está articulada exclusivamente en un discurso verbal; también es pronunciada por el cuerpo o, mejor dicho, por lo que el cuerpo puede hacer para mostrar su inconformidad ante el orden que administra lo vivo. Como señala Judith Butler, "[...] el reconocimiento caracteriza un acto, una práctica o, incluso, un escenario entre sujetos [...]" [Butler 2010:19]; esto podría explicar por qué Luisa no dice que vio, sino que reconoció a la mujer en agonía. Su encuentro con la paciente es el escenario de dos cuerpos que se relacionan y se plantean varias preguntas: ¿qué es una vida?, ¿qué condiciones exige la vida para que se mantenga como tal? Ambos cuerpos padecen representaciones extremas en su corporalidad. Sensaciones desconocidas envuelven el cuerpo de Luisa mientras el miedo a la muerte de esta mujer en agonía perfora sus oídos. De tal modo, lo que presenciamos en escena es la posibilidad de ser cuerpo: cuerpos volcados, trastornados, vinculados, pues la mujer accidentada le ha devuelto la carnalidad a la médica que ahora se resiste a ser una espectadora complaciente ante el horror que le provoca el fin de su vida.

Siguiendo con la anécdota, Humberto, el enfermero, entra en escena para informar a Luisa que la paciente sigue gritando que no quiere morir, que tiene miedo a morir y que ha roto las sábanas. [Ocampo 1941: 47].

HUMBERTO.— [...] Da espanto verla. [47]

La perturbación de la paciente en agonía trastorna también al cuerpo del enfermero. Y es que los cuerpos tienen la capacidad de relacionarse, de hallar entre ellos un parentesco, algo que los conecta, que los afecta y desde ahí surgen intercambios. Por eso puede sentir cómo este cuerpo en agonía se vuelca, se derrama en otros, en él. Los gritos de la mujer agónica son experiencia viva que atraviesan la corporalidad del hombre que la ve rompiendo la sábana; esos gritos son la expresión de una individualidad que padece la angustia de dejar de ser y devenir vacío de la vida.

LUISA.— [...] (*Parece decidirse*) Deme usted el recetario.

HUMBERTO.— Aquí lo tiene usted. (*Luisa escribe rápidamente y entrega la receta a Humberto.*)

LUISA.— Que la sirvan.

HUMBERTO.— (*Mira la receta*) ¿Doble?

LUISA.— Tal como está.

HUMBERTO.— ¿No cree usted que sería matarla?

LUISA.— Bajo mi responsabilidad.

HUMBERTO.— Perfectamente. [47-48]

Lo que presenciamos son dos cuerpos atravesados por la temporalidad, el dolor y la muerte. Como nota Jean-Luc Nancy, "un cuerpo empieza y termina con otro cuerpo" [2007:13]; de ahí que el cuerpo de la mujer herida termine en el cuerpo de Luisa. Como médico, ella recibió al cuerpo herido y, en ese primer

momento, procedió como dicta la norma de su profesión. Después, el cuerpo herido le pide algo singular y el sufrimiento de ese cuerpo asalta al cuerpo de Luisa. Al prescribir una doble dosis de morfina subvierte el espacio médico que habita e inaugura un nuevo lugar donde situar la práctica médica pues su acto es un “sí a” terminar con el terror a la muerte de la mujer que agoniza porque así lo exige ese terror. Un “sí” que surge de la paciente accidentada, porque sólo ella puedes decir— “sí”, acaba con este padecer, y que Luisa reconoce y no permite que siga sufriendo esa agonía:

*(Luisa queda de pie en el centro de la escena. Con la cabeza y los brazos colgados. Sumida en una profunda meditación). [...] [Ocampo 1941: 48]*

Si consideramos que el teatro “es una mediación pública entre el Estado y su exterior: la multitud reunida [During 22], entonces el cuerpo de Luisa, con la cabeza y los brazos colgando, podría representar esta intervención mediadora entre una verdad que sostiene que la vida debe ser perdurable y minimiza la posibilidad de la muerte, y otra que reconoce la precariedad de dicha vida y así como la posibilidad de una muerte asistida. Ella ha puesto en acto su pensamiento y, de este modo, pone en duda la verdad compartida por el poder político y social. Ante la gente reunida en el teatro, Luisa está en el centro de

la escena haciendo evidente este dilema y pidiendo la capacidad de respuesta del público, de su responsabilidad ante este suceso.

El cuerpo de la mujer en agonía ha dejado de gritar y el cuerpo de Luisa se detiene en medio de la escena, en el centro de las miradas del público, recibiendo toda serie de afectos que ha desencadenado su acto. No cualquier actriz, no las de las revistas musicales ni la de las compañías españolas podría haber encarnado a este personaje: fue Clemetina Otero, actriz de los movimientos teatrales de vanguardia en la Ciudad de México, quien actuó por primera vez este texto.

## Conclusiones

Amalia Caballero de Castillo Ledón, Concepción Sada y María Luisa Ocampo, autoras de los textos presentados, son dramaturgas desconocidas en la historia teatral mexicana a pesar de que sus obras son el precedente literario en el que se expresa el deseo, de muchas mujeres, de poder ser agentes de cambio en la renovación nacional. *Cubos de noria*, *El tercer personaje* y *La virgen fuerte* dan cuenta de cómo estas mujeres representan un antagonismo político pues su rebeldía muestra, aunque sea en escena, un mundo posible en el que se podrían materializar otros deseos.

## Bibliografía

- Aguirre Rojas, Carlos Antonio (2011): *Contrahistoria de la Revolución Mexicana*, México, Facultad de Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Badiou, Alain (2005): *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial.
- Bhabha, Homi K. (2010): *Nación y narración*, Argentina, S. XXI.
- Butler, Judith (2010): *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Buenos Aires, Paidós.
- Caballero, Amalia (2005): “Cubos de noria”, en Peña Doria, Martha Olga (ed), *Amalia de Castillo Ledón. Sufragista, feminista, escritora. El alcance intelectual de una mujer*, México, Instituto Tamaulipeco para Cultura: 177-230.
- During, Elie. “Un teatro de la operación. Entrevista con Alain Badiou” Recurso web <[https://img.macba.cat/public/PDFs/alain\\_badiou\\_elie\\_during\\_teatre\\_cas.pdf](https://img.macba.cat/public/PDFs/alain_badiou_elie_during_teatre_cas.pdf)>, Fecha de consulta: 10-I-2024.
- Foucault, Michel (1979): *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta.
- Foucault, Michel (2002): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Argentina, Siglo XXI.
- Illouz, Eva (2009): *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*, España, Katz Editores.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela (2015): *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, UNAM.
- Merlín, Socorro (2000) *María Luisa Ocampo mujer de teatro*, México, Gobierno del Estado de Guerrero, INBA/CITRU.
- Merlín, Socorro (2016): *El nacionalismo de los autores dramáticos de la década 1920-1930*, México, INBA/CITRU.
- Moraña, Mabel, “Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas”, Recurso web <<https://pages.wustl.edu/files/pages/imce/mabelmorana/sbmw3mab.pdf>>, Fecha de consulta: 26-V-2021.
- Nancy, Jean Luc (2007): *58 indicios sobre el cuerpo: extensión del alma*, Buenos Aires, La cebra.
- Ocampo, María Luisa [1941]: *La virgen fuerte*, México.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro (2005): *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario*, México, UAM-Azcapotzalco.
- Peña Doria, Martha Olga (2005): *Amalia de Castillo Ledón. Sufragista, feminista, escritora. El alcance intelectual de una mujer*, México, Instituto Tamaulipeco para Cultura, Tomo I.
- Rancière, Jacques (2009): *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, LOM Ediciones.
- Sada, Consuelo (s/a): *El tercer personaje*, México, Sociedad General de Autores de México.
- Santillana Andraca, Arturo (2014): “Michel Foucault: la biopolítica y el nacimiento del Estado moderno”, *Pensamiento político contemporáneo*:117-152.