

# El discurso dramático femenino en el teatro latinoamericano

De ayer, de hoy, y de mañana

## MARCELA DEL RÍO REYES

La crítica actual ha señalado ya las repercusiones negativas que ha tenido el hecho de que los textos dramáticos latinoamericanos hayan sido valorados por un discurso crítico fundado en modelos teóricos no latinoamericanos, este hecho duplica su negatividad cuando se trata de textos dramáticos escritos por mano femenina, ya que a la marginalidad dentro del marco estético europeizante se suma la del marco genérico de un discurso hegemónico masculino que ha minimizado la validez del discurso femenino, no sólo dramático, sino estético en general.

Los textos dramáticos femeninos han sido valorados como eficaces o no, dependiendo de su apego a los modelos teóricos propuestos por un discurso crítico canónico que excluye las obras que no coinciden con sus perspectivas fundadas en los supuestos de una sociedad patriarcal que ha dado privilegio al discurso masculino. Este problema no puede plantearse sólo analizando la obra realizada por la mujer, esto es, a posteriori, sino también tratando de comprender el fenómeno a priori de la escritura. No se ha señalado suficientemente la actitud de las dramaturgas latinoamericanas quienes, antes de iniciar el proceso creativo

de la escritura deben enfrentarse a tales modelos teóricos y aceptarlos, rechazarlos o tratar de renovarlos. Y es indudable que tales actitudes, sea que hayan sido de sumisión o de rebeldía, han marcado sus textos dramáticos, en los que se reafirman o renuevan dichos modelos. De ahí que se haga urgente un estudio de la especificidad del discurso dramático femenino en el teatro latinoamericano. Este trabajo no pretende sino marcar una necesidad con el objeto de que la crítica feminista o no, al tomar conciencia de ella, aborde dicho estudio desde su origen, lo que permitirá insertar en la historia del teatro latinoamericano un análisis de la especificidad del discurso dramático femenino que hasta hoy sigue si no ignorada, sí soslayada.

Podría aplicarse a los textos dramáticos femeninos, lo que afirma Juan Villegas en relación con el teatro hispanoamericano, en general:

...he estado interesado en demostrar las limitaciones, deformaciones y consecuencias negativas que origina en la lectura e historia del teatro hispanoamericano la utilización exclusiva o predominante de modelos teóricos fundados en el discurso crítico y textos teatrales no hispanoamericanos. (Villegas 1986, 57)

Por supuesto, la carencia de información sobre las dramaturgas de los siglos pasados, e incluso hasta de

las autoras de las primeras décadas del siglo *xx*, hace difícil el análisis y la historización de sus discursos. Sólo algunos nombres rescatados casi como para hacer creer que no se ha ignorado la participación de la mujer, aparecen en las enciclopedias e historias del teatro latinoamericano del siglo que acaba de terminar. Sin embargo, puede decirse que muchas autoras, a pesar de su rebeldía ante la condición de sojuzgamiento de la mujer, aceptaban los modelos dramáticos del marco teórico y del discurso dramático masculino, como para probar su dominio de tal modelización, tal el caso por ejemplo de Sor Juana Inés de la Cruz, en el siglo *xvii* o de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda y de la peruana Clorinda Matto de Turner, de mediados y finales del siglo *xix*, respectivamente. En las primeras décadas del siglo *xx*, un grupo de escritoras y profesionistas de México fundaron en 1934 una asociación a la que llamaron Ateneo Mexicano de Mujeres con metas que incluían la creación de una revista literaria, de una editorial para publicar la obra de las mujeres, así como la fundación de una universidad femenina, sin embargo, las historias del teatro mexicano y latinoamericano han ignorado su labor.

Del período que va de los años veintes a principios de los cuarentas pueden citarse entre otras autoras, a: Amalia Caballero de Castillo Ledón, Arlette (María Aurelia Reyes), Concepción Sada, María Luisa Ocampo (autora de *El corrido de Juan Saavedra*, del cual se hablará más adelante, Anita Brenner, Julia Nava de Ruisánchez, María Enriqueta [Camarillo], Catalina D'Erzell y Margarita Urueta, dramaturga de larga carrera a quien puede mencionarse entre las vanguardistas de la década de los sesentas. A mediados de este siglo muchas escritoras latinoamericanas, no sólo dramaturgas sino también poetas y novelistas, han incursionado en el teatro con obras que muchas veces son difíciles de encontrar, entre ellas: la cubana, Teresa Casuso; la chilena, Isidora Aguirre, autora de numerosos textos dramáticos: *Pacto de Medianoche*, *Carolina*, *Las Pascualas*, *Dos*

*más dos son cinco*, *La Pérgola de las flores*, *Los papeleos*, *La dama del canasto* y *Población Esperanza* (en colaboración con Manuel Rojas); las españolas, refugiadas en México, María Luisa Algarra, autora de *La primavera inútil*, *Cassandra*, *Los años de prueba*, los tres textos escenificados entre los años 1944 a 1954 y Luisa Carnés, autora del texto dramático *Vendedores de miedo*; y las argentinas: Griselda Gambaro, cuya obra *Los siameses* marca un hito en la historia del teatro argentino, y Alfonsina Storni que, aunque poeta, fue autora de varios textos dramáticos: *El amo del mundo*, *Bambalinas* y *2 Farsas pirotécnicas*; la uruguaya, Juana de Ibarbourou, quien aunque ha sido también reconocida como poeta, sin embargo, escribió para el teatro en 1945 *Los sueños de Natacha*; en el teatro brasileño destaca Dinah Silveira de Queiroz, autora de *O oitavo Dia* [El octavo día]; y en décadas que traspasan el medio siglo, en el teatro mexicano, Rosario Castellanos quien escribió además de su obra novelística, textos dramáticos doblemente interesantes porque marcan el principio y el final de su producción literaria: *Salomé* y *Judit*, en 1957 y *El eterno femenino* en 1975; Elena Garro, cuyas obras estrenadas y publicadas en la década de los cincuentas introducen el surrealismo en el teatro mexicano y Luisa Josefina Hernández en donde sus textos asimilan la teoría dramática de Rodolfo Usigli, pero también introducen la técnica brechtiana; en la Colombia del exilio, puede citarse a Albalucía Ángel, autora de *Siete lunas* y *un espejo* y de *La manzana de piedra* que es una adaptación teatral, hecha por ella misma, de su novela *Misiá Señora*. Suspendo la enumeración porque a partir de los sesentas, la voz autoral femenina en el teatro latinoamericano se ha multiplicado al grado que la lista de las dramaturgas rebasaría los límites de este ensayo, sin embargo hay que señalar que en muchos países de América el discurso dramático femenino no sólo ha estado a la vanguardia, sino que, en muchos casos, ha sido el que ha producido la renovación teatral.

El Ateneo Mexicano de Mujeres mencionado, ha sido una de las pocas experiencias grupales de las dramaturgas latinoamericanas, ya que casi siempre las autoras trabajan en soledad y si se revisan sus biografías, tanto de las del pasado mediato como del inmediato, se descubre, primero, que su producción, lejos de haber nacido merced a una influencia directa o a una interrelación interpersonal con otras autoras o autores, como es el caso de muchos dramaturgos, su obra fue producto de una combinación de dos factores: uno vivencial y otro intertextual. A la introspección y observación de su problemática como mujeres aisladas, las autoras de los siglos pasados sumaron la asimilación cultural del discurso dramático masculino, de acuerdo a las lecturas a las que tuvieron acceso.

No se crea que la relación entre la actitud previa de sumisión frente al modelo teórico tiene siempre como consecuencia posterior la confirmación del modelo, o que la relación previa de rebeldía produce siempre un

texto renovador. No es difícil encontrar ejemplos en los que la asunción total del modelo teórico produjo, sin embargo, textos renovadores, así como, contradictoriamente, se produjeron textos que seguían al pie de la letra la modelización teórica aunque eran producto de dramaturgas que tenían actitudes rebeldes frente a su sociedad, pero que al escribir se proponían como en un reto, demostrar que ellas eran capaces de producir obras tan válidas y eficaces como sus propios modelos, el mejor ejemplo sería en la Colonia, el de la rebelde Juana de Asbaje. Así, en las obras de las dramaturgas latinoamericanas del pasado pueden encontrarse muchas referencias intertextuales que expresan su preocupación por mantener al día su información cultural o por insertarse en la corriente estilística de su época. A pesar de ello, si se revisan las historias y antologías del teatro latinoamericano o de cada país, no sólo del pasado sino incluso del presente, puede comprobarse la ausencia de obras femeninas incluidas en las antologías, y la carencia de estudios y datos sobre los textos dramáticos o espectaculares<sup>1</sup> de las dramaturgas en las historias del teatro, incluso de aquéllas que recibieron el reconocimiento del público y de la crítica periodística, cuando sus obras fueron llevadas a la escena. En la mayoría de los casos, cuando se hace referencia a ellas, en lugar de incluirlas en el movimiento estético que les corresponde, se las agrupa, por su condición femenina, en un capítulo que viene a ser una especie de ghetto textual.

Omito la relación de una completa historiografía, ya que abarcaría todo el espacio de este ensayo. Sólo, como una muestra, cito los siguientes ejemplos de antologías: El teatro hispanoamericano contemporáneo, de Carlos Solórzano publicado en México-Argentina por el Fondo de Cultura Económica en 1964, incluye 14 textos en dos volúmenes, todos escritos por mano masculina. Los autores que incluyó Solórzano son todos nacidos dentro de un lapso que va de 1909 a 1931. ¿Significa esto que en ese período no hubo ninguna mujer que mereciera el



Peter Saxer

privilegio de ser incluida? Sin embargo, entre las autoras de textos dramáticos, nacidas entre esos años pueden citarse además de muchas otras a: María Luisa Ocampo, Magdalena Mondragón, de quien se hablará también más adelante, Amalia Caballero de Castillo Ledón, María Enriqueta Camarillo, Elena Garro, Rosario Castellanos, Margarita Urueta y Luisa Josefina Hernández, sólo en México; Griselda Gambaro en Argentina; Isidora Aguirre y Gabriela Roepke, en Chile; Teresa Casuso, en Cuba, etc.

En cada país es necesario buscar y rebuscar para encontrar los textos dramáticos de las autoras, ya que tal como las omite Solórzano, otros antologistas también las ignoran y baste citar, para dar fin al ejemplo, la colección de Teatro contemporáneo [de cada país] publicada por la editorial Aguilar, cuyos volúmenes antológicos de cada nación debieran titularse “Teatro masculino contemporáneo” ya que no aparece en ellos ninguna obra escrita por una mujer, y eso no sólo en los volúmenes del teatro argentino, cubano, guatemalteco, peruano y uruguayo, por ejemplo, sino tampoco en los que compilan el teatro de Norteamérica así como el de diferentes países de Europa: Alemania, Bélgica, Francia, Inglaterra, Italia, Holanda, Noruega, Portugal, Suecia, y del Este, el del teatro japonés y el del teatro cómico soviético, por ejemplo. ¿Puede creerse que en todos esos países no haya habido, en nuestra época –ya que son antologías de teatro contemporáneo– ninguna obra producida por mano femenina que mereciera ser incluida en ellas?

Ya Ortega y Gasset afirmó en su tiempo que el “yo” no está completo si no incluye su circunstancia social, política, cultural, racial, económica, etc. Por ello, hay preguntas que no puede evitar hacerse una mujer que escribe y analiza la circunstancia cultural en la que vive, entre ellas: “¿Cuál puede ser la razón de mi marginación? y ¿cómo salvarla? ¿Debo seguir los modelos teóricos del discurso teórico masculino o intentar forjar mi propio marco teórico?” La respuesta que cada autora dé a esas preguntas y a otras relacionadas, va seguramen-

te a determinar la forma de abordar el acto de la escritura y su modelización. Y aquí partiré de un cuestionamiento hipotético para tratar de acercarme a la comprensión de las diferentes respuestas. Son éstas las que habrán de producir diferentes actitudes y a marcar el proceso creativo que ayudará a delinear, finalmente, la especificidad del discurso dramático femenino. Tomaré como punto de partida: la temática, ya que los temas que interesan a una autora pueden ser diferentes de los que interesan a un autor.

Suponiendo que una autora piense que por más que haya habido autores que hayan creado personajes femeninos de gran rebeldía, como la Antígona de Sófocles o la Nora de Ibsen, cree que la temática del discurso dramático masculino está incompleto, ya que éste es incapaz de reflexionar sobre la condición femenina desde el punto de vista de la propia mujer; una respuesta a tal supuesto podría decidirla a analizar desde su perspectiva femenina, las limitaciones que la condición femenina le imponen a la mujer en su sociedad, por lo que su discurso dramático quedará marcado según la actitud que asuma frente a esas limitaciones. Tal actitud puede ser de aceptación total o parcial de esas limitantes o de rebeldía total o parcial frente a ellas. De cualquier forma, el texto que resulte de su actitud podría considerarse específico del discurso dramático femenino, ya que ni la actitud de rebeldía ni la de aceptación frente a su propia condición femenina, es asumible por una voz autoral masculina.

Como ejemplos de esas facetas de la especificidad del discurso dramático femenino pueden considerarse dos textos *El eterno femenino* de la escritora mexicana Rosario Castellanos<sup>2</sup> y *Solas en su madriguera* de la dramaturga argentina: Cristina Escofet<sup>3</sup>. La rebeldía de ambas escritoras es de matiz diferente. Rosario Castellanos acepta su identidad femenina, rebelándose frente a las limitantes que le impone a la mujer su entor-

no social, en tanto que Cristina Escofet cuestiona su propia identidad femenina, rebelándose no sólo frente a su entorno social, sino ante su propia geografía corporal.

Supé de modo primario que no siempre la palabra nombra lo que menta... Me llamaban como varón, pero era mujer. Luego comprendí que había nacido con el género frágil y la desconfianza fuerte. ¿Sería de verdad una niña?... Mi nombre era tan solo una etiqueta, un tatuaje verbal y, lo que es peor, mi nombre era una palabra, como cualquiera, y con seguridad escondía más de un significado... Quiebre fatal. No sólo estaba instalada en un desconocimiento acerca de mi geografía corporal y su origen, sino también en una desconfianza hacia lo que me comunicaba con todo lo existente: la palabra. (Escofet 9)

Los textos dramáticos de ambas escritoras evidencian una introspección significativa de su experiencia individual dentro de un contexto social que les es hostil y ante el cual se rebelan. La coincidencia discursiva de estos textos radica en que en ambos puede descubrirse una voluntad de encontrar modelos teóricos propios. La configuración cubista de los personajes grotescos que desfilan por el salón de belleza, en *El eterno femenino* se emparenta con la encarnación satírica que en el monólogo *Solas* en su madriguera realiza la protagonista-actriz cuando ensaya para su programa de radio. Tanto en el texto de Castellanos, como en el de Escofet hay una desmitificación de las instituciones sociales y una voluntad de remodelar tanto la condición femenina, como la masculina.

MEROLICO: Señoras, señores, distinguido público, ¡pasen, pasen a ver el fenómeno más extraordinario del mundo: la Mujer que se volvió Serpiente por desobediente! Señora, muéstrele usted este ejemplo a su hija, para que se enseñe a ser dócil. Joven, pase usted a mirarse en este espejo de cuerpo entero. Distinguido público: éste es un espectáculo para toda la familia, un espectáculo recomendado por las autoridades, tanto eclesiásticas como civiles. Un espectáculo en el que se combinan la diversión y la ense-

ñanza de los sagrados principios morales. Diviértase y haga patria, ayudando a preservar las sacrosantas tradiciones de las que se nutre nuestra idiosincrasia. Por un peso ¡fíjese usted bien, por un solo peso! usted lo consigue todo: distracción sana y protección segura contra las ideas exóticas. (Castellanos 72-73)

Es evidente, en Castellanos, la configuración de un destinatario potencial popular al cual va dirigido su mensaje, y en esto también coincide con Escofet. Cuando la protagonista del monólogo *Solas* en su madriguera interpreta al señor Eduardo Motta, el día en que se graduó en la Universidad del Matrimonio, el texto ironiza sobre esas "sacrosantas tradiciones" citadas por Castellanos:

Como ejerzo el acto de ser hombre, comenzaré esta pequeña charla con una pregunta a mis congéneres: ¿Cuántos de vosotros estáis dispuestos a salir con vuestra mujer para una escapadita de fin de semana? ¿Ninguno? Grave error. La mujer no es un sobretodo al que se pueda colgar en un armario mientras uno se va por ahí con mujeres livianas, fáciles.

¿Y ellas? ¿Se quedarán así como así, sumisas, mirando desde el ropero cómo las polillas se comen los asquerosos trajes de sus maridos? Muy bien, debo ser taxativo y puntual. El tío que adopta un proceder tal es el que merece el apelativo de cornudo. Me los conozco de sobra a estos cortapisas que el día de la boda agitan los brazos como aspas repitiendo como ornitorrincos: Tendrás mucama, mi amor, tendrás mucama» y después, las pobrecitas, ahí como unas Dulcineas del repasador y la aguja, conteniendo el estornudo para que los señoritos puedan dormir tranquilos. (Escofet 79)

Otros temas que pueden ser específicos del discurso dramático femenino son el de la maternidad, ya que sólo puede ser vivido por la mujer, así como el de la imagen del hombre, visto desde la perspectiva de la mujer. Dentro de estos temas hay innumerables subtemas, tales como el de la aceptación o rebeldía ante la "sumisión" y "docilidad"

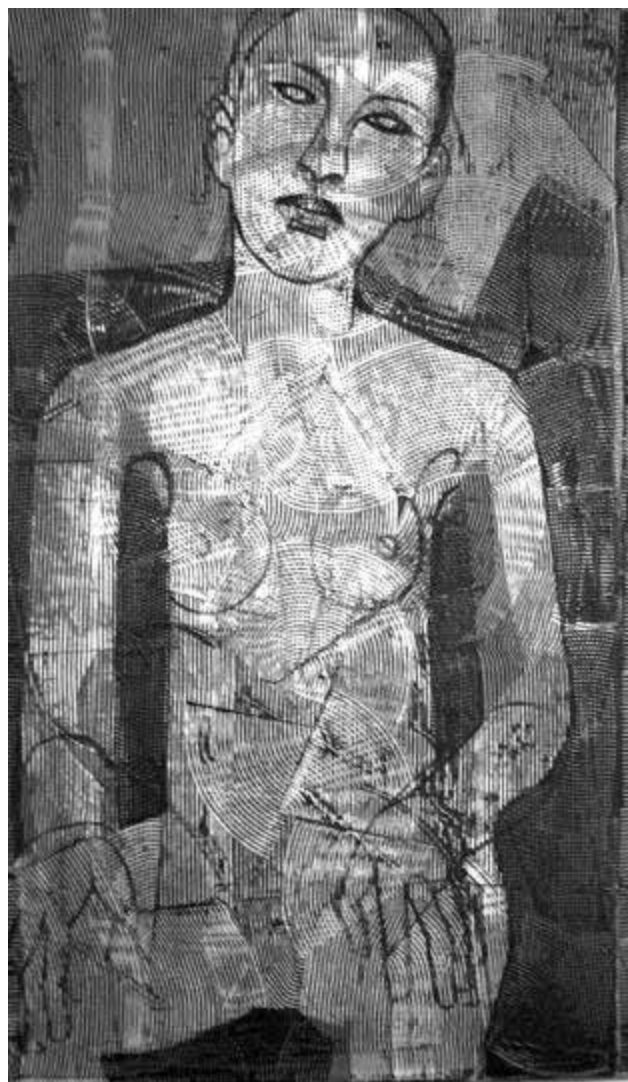
que se espera de la mujer, la necesidad o imposibilidad de escapar del dominio masculino en el hogar, la impotencia frente a la fuerza bruta del hombre y tantos otros.

Tales temas han sido tratados en el teatro latinoamericano por autoras de diferentes épocas, desde Sor Juana Inés de la Cruz, en el siglo XVII hasta las del siglo XX, y en muchos casos, tales textos han sido renovadores o anticipadores en relación con la estilística de su época, sin haber obtenido un reconocimiento por ello. En México, entre otros ejemplos, está el de dos autoras de la primera mitad de este siglo: María Luisa Ocampo y Magdalena Mondragón. La primera, con su texto *El corrido de Juan Saavedra*<sup>4</sup> y la segunda con *La sirena que llevaba el mar*<sup>5</sup>.

*El corrido de Juan Saavedra* de Ocampo es una obra enmarcada dentro del teatro de la Revolución Mexicana, con un protagonista que representa a Emiliano Zapata, sin embargo, el personaje no es históricamente mimético, por el contrario, se trata de una representación idealizada del caudillo revolucionario. En una época en que el marco teórico era de carácter aristotélico, María Luisa Ocampo rompe el canon y se anticipa a Bertolt Brecht, al dar a su texto todas las características que habrá de señalar el autor alemán sobre su propio teatro, cuando lo definió como “épico” en su *Pequeño Organon*. Es imposible hablar de intertextualidad teórica entre ambos autores, porque la fecha del texto de María Luisa Ocampo, 1929, es anterior a los ensayos teóricos dados a la luz pública por Brecht entre 1930 y 1933 y al *Pequeño Organon para el teatro* [Kleines Organon fuer das Theater], que es de 1948, y en los cuales Brecht desarrolló los lineamientos de su teatro épico y sus diferencias con el teatro aristotélico<sup>6</sup>. En 1934, cuando la obra de Ocampo se estrena, no se había traducido al español, ni había llegado a México, ninguno de los primeros textos de Brecht, ya que en esa década los nazis prohibieron y quemaron sus obras. El texto de María Luisa Ocampo, sin embargo, tiene los mismos rasgos

con los que podrían describirse, especialmente, las piezas didácticas de Brecht:

a) Diégesis en episodios cerrados, en los que cada motivo tiene un desarrollo autónomo dentro de cada cuadro. Lo que da fondo a la acción en *El corrido de Juan Saavedra* es el desenvolvimiento del devenir bélico tal como ocurre, por ejemplo, en *Madre coraje* de Brecht, y no el desarrollo de un conflicto particular cuya intriga se dirija hacia un clímax hasta su desenlace, como en el teatro aristotélico. Incluso en la obra de Ocampo hay una mayor independencia estructural entre cuadro y cuadro, ya que en *Madre coraje* la muerte de los hijos en la guerra sí llega a constituir el clímax de un conflicto particular en una diégesis general.



Guillermo Ceniceros

b) Inclusión de la voz narrativa que en este caso es la del corrido que el cantor-narrador canta anunciando lo que ha sucedido o sucederá.

c) Lenguaje coloquial dirigido expresamente a un destinatario potencial de los sectores populares.

d) Rompimientos de la acción por cantos y bailes.

e) Ideología revolucionaria, puesto que cada cuadro, representa la denuncia de una forma de injusticia social, contra la que Juan Saavedra se rebela poniéndose de parte del oprimido y en contra del que abusa al ejercer cualquier clase de poder.

f) Intención de hacer del espectador un observador pero despertando su actividad para obligarlo a tomar decisiones, al presentar una imagen del mundo que lo lleva a tomar conciencia, frente a la acción.

f) Finalmente, la intención didáctica con la propuesta metateatral del subtexto que busca que el espectador tome conciencia social y sea capaz de descubrir en las acciones cotidianas de su entorno, la injusticia de que es objeto.

Aun cuando Ocampo no escribe un discurso teórico sobre su teatro, ni habla del distanciamiento entre el espectador y los personajes, como lo hace Brecht, el conjunto de esas características produce el mismo efecto: romper la empatía del espectador y anular la catarsis. No deja de ser extraordinario el hecho de que en la misma época en que Brecht escribe sus textos, en México se esté produciendo un teatro con un parentesco tan acusado, sin que haya la posibilidad de establecer una intertextualidad. La diferencia específica entre las obras de Brecht y la de Ocampo, es que el destinatario potencial de Brecht era la clase proletaria en general (no sólo la alemana), en cambio en el texto dramático-espectacular de María Luisa Ocampo, los elementos folklóricos que incluye parecen estar configurando un destinatario potencial perteneciente más que a la clase proletaria universal, a las clases populares específicamente mexicanas.

El texto dramático *La sirena que llevaba el mar* de Magdalena Mondragón es posterior, ya que fue escrito en 1945 y representado en 1950. Y este año marca el inicio en Europa del teatro del absurdo por Eugène Ionesco con el estreno de *La cantante calva*. En 1959, Ionesco estrena *Rinocerontes* obra que recibe un amplio reconocimiento internacional. Es por su relación especialmente con este texto, por lo que *La sirena que llevaba el mar* de Magdalena Mondragón puede ser calificada como un texto anticipador de la alegoría ionesquiiana, sin embargo, si el teatro de Ionesco no se explica sin los movimientos existencialista y sobrerrealista, que lo precedieron, puede decirse que el teatro de Magdalena Mondragón, tampoco se explica sin el mundo mágico indígena que enmarca contextualmente la obra.

Aunque las diferencias en ambos textos parecen provenir de la especificidad de los discursos masculino y femenino, las similitudes podrían explicarse también por ellas. En *Rinocerontes* Berenger, el protagonista, se resiste a transformarse en rinoceronte, tal como lo hacen los personajes que lo rodean al contagiarse del virus del nazismo. Este virus puede interpretarse como la aceptación de cualquier totalitarismo que masifique a los pueblos. La resistencia de Berenger significa una rebeldía ante esa masificación del ser humano y un grito de independencia.

¡Qué feo soy! ¡Pobre del que quiere conservar su originalidad! (De pronto, reacciona bruscamente.) ¡Pues bien, tanto peor! ¡Me defenderé contra todo el mundo! ¡Mi carabina, mi carabina! (Se vuelve hacia la pared del fondo donde siguen fijas las cabezas de los rinocerontes, y grita:) ¡Contra todo el mundo, me defenderé contra todo el mundo, me defenderé! ¡Soy el último hombre, seguiré siéndolo hasta el fin! ¡Yo no capitulo!<sup>7</sup>

Este grito final al quedar Berenger como único hombre –ser específicamente del género masculino– en medio de una masa de rinocerontes es como la imagen especular de la transformación en sirena que va

sufriendo Nereida, la protagonista de la obra de Mondragón. Aunque a través de actos opuestos, ya que Berenger ni sufre la transformación ni la desea, y Nereida sí comienza a transformarse en sirena y lo acepta. Ambos actos son producto de la misma actitud de rebeldía, ya que en Nereida su voluntad de transformarse en sirena, es la que representa su rebeldía ante su entorno conyugal, a la vez que su anhelo de encarnar el ideal femenino buscado por el hombre.

Como en espejo, el resultado de ambas actitudes es invertido. Berenger triunfa en su deseo de no transformarse y Nereida fracasa en su intención de transformarse en la mujer ideal a pesar de ir transformándose en sirena. Al contrario que en el texto de Ionesco, donde los rinocerontes contagian su irracionalidad, el canto de las sirenas que invitan a Nereida a que ésta se transforme es un llamado para que la mujer se rebele y rechace el papel de mujer conformista y sumisa que la sociedad patriarcal le ha impuesto hegemónicamente.

NEREIDA: ...No quieren entender que ya no soy mujer, que soy una sirena, y que poco a poco la transformación se está operando en **mí**. Dentro de unos días me perderé en el mar para siempre.

JOSÉ: ¿Serías capaz de dejarme?

NEREIDA: Es una fuerza más poderosa que yo. Por las noches, las sirenas me llaman. Óyelas, ¿no las escuchas?

JOSÉ: Yo no oigo nada. Ya tus pies también tienen fosforescencias.

Nereida: Y todo mi cuerpo. Mira mis piernas

JOSÉ: Siempre quise ver una sirena... pero no quiero que mi mujer lo sea.

Este último parlamento del esposo es la clave para acercarse a la comprensión de lo que significa el cambio de Nereida de mujer en sirena. Al contrario de la aceptación del arribismo social que significa la transformación de todos los personajes que rodean a Berenger en rinocerontes, Nereida desea ser la encarnación del ideal

femenino soñado por el hombre, quien busca fuera del hogar a la mujer ideal, como la niña del cuento de Maeterlinck que sale a buscar el pájaro azul sin ver que lo tiene en una jaula en su propio hogar. Es decir, el discurso dramático en Mondragón, es específicamente femenino, ya que proviene directamente de la perspectiva que la mujer tiene de su entorno conyugal en lo particular, y de la sociedad patriarcal que la rodea, en lo general, así como de la situación que la lleva a someterse a la dictadura del esposo, ya que a pesar de su rebeldía, no logra modificar su entorno, sino sacrificarse a sí misma, por ello, Nereida se pierde en el mar, sin lograr su objetivo de cambiar la situación de la mujer. Es decir, el discurso de Ocampo es específicamente femenino, en cambio el discurso dramático en Ionesco no es específicamente masculino, ya que Berenger puede representar a cualquier ser humano, hombre o mujer, que se niegue a masificarse en una sociedad enajenada.

En cuanto al marco teórico y al reconocimiento recibido, hay que señalar que si en ambos textos dramáticos puede encontrarse una relación estética intertextual con el surrealismo, sin embargo, este recurso de transformación humana en otra cosa, para representar la rebeldía, aparece en La sirena que llevaba el mar quince años antes que en la estética ionescuiana. Y se impone la pregunta: ¿Ha recibido acaso Magdalena Mondragón un reconocimiento equiparable al de Ionesco por la renovación dramático-espectacular que significaba la presentación de su obra en México el mismo año en que se estrenaba en París la primera obra de Ionesco: La cantante calva?

Es conveniente acudir a la categorización que hace Juan Villegas sobre los discursos críticos, a los que tipifica en cuatro grupos fundamentales:

- a) hegemónicos
- b) desplazados,

- c) marginales, y
- d) subyugados<sup>8</sup>

Tal categorización se basa en una relación ideológica historizada. Así, el discurso crítico hegemónico es el que corresponde a “la práctica discursiva del poder cultural dominante dentro de una formación social” (Villegas 1988, 108), el desplazado, es aquél que pierde su vigencia en un determinado momento histórico, por un cambio en el sistema social, por ejemplo: la canonización del realismo socialista en la Unión Soviética y en los países del bloque socialista, se ha desplazado al ocurrir el desmembramiento de los países y la democratización de las nuevas naciones. Es decir, estas dos primeras categorías del discurso crítico dependen directamente del Poder que es capaz de ejercer la voz canónica, en cambio, la tercera categoría, la de la marginalidad de un discurso crítico, no proviene tanto de la voz de su emisor, como del autor del texto dramático del cual emerge y de la marginalidad de los destinatarios potenciales a los que va dirigido tanto el texto dramático como el crítico. Finalmente, la última categoría, la del discurso crítico subyugado, es eminentemente ideológica, ya que se trata del discurso que ha sido declarado prohibido por contener conceptos discrepantes frente a los códigos hegemónicos, sea dentro de la política, como dentro de la moral o de la estética, por ejemplo: una crítica marxista, en una sociedad capitalista.

Lo que resulta paradójico es que la práctica discursiva de las cuatro categorías ha colocado al discurso dramático femenino en casilleros marginales, generalmente con etiqueta impuesta o equivocada, cuando no en cajones olvidados. La falta de reconocimiento que ha recibido el teatro de la mujer por parte del discurso crítico, aunque probablemente tenga relación con la práctica discursiva ideológica, puede entenderse si a ésta se suma el análisis de las relaciones de fuerza entre los grupos sociales, entendiendo al conjunto mas-

culino como el dominante y al femenino, como el dominado. Puede entonces comprenderse por qué un texto innovador como el de María Luisa Ocampo fue descrito por el crítico Armando de María y Campos como una “viva estampa del folklore guerreroense”<sup>9</sup> cuando contenía una acerba denuncia social sobre las injusticias que se sucedían durante la Revolución Mexicana, cometidas incluso por los revolucionarios.

En resumen, para encontrar respuestas al problema de la especificidad y al reconocimiento del discurso dramático femenino, hay que plantear primero las preguntas: ¿cómo reconocer su especificidad y cómo valorarla? ¿De acuerdo a qué cánones van a historiarse los textos dramáticos y espectaculares de las autoras cuya temática, intereses y marcos teóricos no sean canónicos? ¿Será capaz la crítica postmoderna de evaluar el papel que ha jugado el discurso dramático femenino en el teatro latinoamericano?

Es decir, debemos cuestionar todos los discursos, desde el origen, para encontrar respuestas a éstas y a otras preguntas. ■

<sup>1</sup> Usando la terminología de Fernando de Toro, llamo texto “dramático” cuando se hace referencia al texto escrito y llamo texto “espectacular” cuando se hace referencia al espectáculo teatral que incluye no sólo los códigos lingüísticos, sino todos los escénicos. Cf. Fernando de Toro, *Semiótica del teatro*. Del texto a la puesta en escena. Buenos Aires: Galerna, 1987.

<sup>2</sup> Rosario Castellanos, *El eterno femenino*. México-Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1975.

<sup>3</sup> Cristina Escofet, *Teatro completo*. Volumen I: Té de tías, Solas en la Madruguera, Nunca usarás medias de seda, Ritos del corazón, Señoritas en concierto. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1993.

<sup>4</sup> María Luisa Ocampo, *El corrido de Juan Saavedra*. Ilus. Julio Prieto. México: Imprenta Mundial, 1934.

<sup>5</sup> Magdalena Mondragón, *La sirena que llevaba el mar*. México: Unión Nacional de Autores, s/f. [Estrenada en 1951]

<sup>6</sup> La primera vez que se reprodujeron en español las diferencias entre el teatro épico y el aristotélico, señaladas por Brecht en sus diferentes notas y ensayos, fue en: Siegfried Melchinger, “Bertolt Brecht” *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht*. Trad. Jose Pérez Ruiz. Buenos Aires: Compañía Nacional Fabril Editora, 1959, 79-84.

<sup>7</sup> Eugène Ionesco, *Rinocerontes*. Trad. María Martínez Sierra. Buenos Aires: Losada, 1982, 201. [1a. ed. en francés: *Rhinoceros*. Paris: Gallimard, 1959.]

<sup>8</sup> Juan Villegas. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis, The Prisma Institute, 1988, 108.

<sup>9</sup> Armando de María y Campos *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*. México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1957, 229.