

Desafíos de los personajes femeninos en el teatro feminista mexicano:**Sor Juana y Elena Garro**

Mi Gang Chung

Universidad Complutense de Madrid

Sor Juana y Elena Garro son dos dramaturgas mexicanas que se han dedicado a la imagen de la mujer en la mitología cultural mexicana. Sandra Messinger¹ escribió un artículo sobre la posible vinculación entre Sor Juana y Elena Garro, destacando cómo estas escritoras realmente mostraron al mundo intelectual mexicano su capacidad para razonar y exhibir unas dotes como escritoras paralelas e iguales a la escritura de los hombres. Robles, por su parte, aporta también una teoría en la que confirma la relación de “furor en la tinta” entre Sor Juana y Elena Garro.

La presencia de escritoras en la escena mexicana ha sido escasa, sin embargo, en la promoción de la mujer y el desempeño de sus funciones como escritora, destacan por su calidad, Sor Juana y Elena Garro. Cabe señalar que a pesar de los cuatro siglos del tiempo transcurrido entre ellas, existe una vinculación tan fuerte que reivindica el poder de su palabra en el teatro. Y segundo, la correlación entre las dos dramaturgas: cómo una escritora crea su propia voz para esgrimir las, ante la dura crítica de la sociedad.² Tal vez podemos afirmar que ambas exponen un deseo de dar voz a sus personajes femeninos y subvertir el papel que le corresponde a lo cronológico o lo temático en el teatro. Gran parte de la crítica está de acuerdo en establecer un hilo conductor entre Sor Juana Inés de la Cruz, Rosario Castellanos y Elena Garro. Algunos críticos como Martha Robles y Guillermo Schmidhuber de la Mora ya destacaron la vinculación existente entre Sor Juana y Elena Garro como dos

¹ Messinger Cypess, Sandra. “Visual and verbal Distances in the Mexican Theater: The Plays of Elena Garro”. En *Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature*, de C. Virgilio y N. Lindstrom (Eds.) Missouri: The University of Missouri Press, 1985, pp. 44-45.

² En el caso de Sor Juana ha existido hasta la censura –aunque Garro ha sufrido similares casos por parte de su marido y sus compañeros escritores.

dramaturgas mexicanas dedicadas a elaborar la imagen de la mujer en temas culturales mexicanos. Sandra Messinger Cypess³ escribió un artículo sobre la posible vinculación entre Sor Juana y Elena Garro, y G. Schmidhuber de la Mora publicó *Cátedra de damas: Sor Juana Inés de la Cruz y Elena Garro* en el que analiza la correlación que existe entre ambas.⁴ Otro ensayo sobre Sor Juana, de Lorenzano ha apoyado la teoría sobre la imagen de la mujer y su estilo de escritura en las obras de Sor Juana.⁵

Gracias a estos ensayos, esta hipótesis acerca de la relación entre dichas escritoras tiene un apoyo teórico-crítico reconocido en el teatro mexicano. Esta hipótesis fue planteada por Robles, y replanteada por nosotros en el II Foro de Investigación Iberoamericana⁶ mucho antes de la publicación de Schmidhuber de la Mora. Es esencial en mi trabajo, puesto que supone un complemento para el argumento principal de esta investigación: el estudio del género teatral mexicano escrito por mujeres desde Sor Juana Inés de la Cruz, en el siglo XVII. Sor Juana fue una excepción, seguida de las escritoras mexicanas de la primera mitad del siglo XX, cuyas obras agregan a tal evidencia la de su actuación fronteriza en un medio predominantemente masculino.

La contribución que hace esta investigación al estudio del teatro mexicano es la de ofrecer los textos en los que la experiencia vital junto con la escritura forman un relato femenino y a menudo feminista. Por ello, esta investigación toma en consideración el hecho

³ Messinger Cypess, Sandra. "Visual and verbal Distances in the Mexican Theater: The Plays of Elena Garro". En *Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature*, de C. Virgilio y N. Lindstrom (Eds.) The University of Missouri Press, 1985, pp. 44-45.

⁴ Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *Cátedra de damas: Sor Juana Inés de la Cruz y Elena Garro. Ensayos*, Guadalajara (Jalisco): Universidad de Guadalajara, 2003.

⁵ Lorenzano, S. *Aproximaciones a Sor Juana*, Michoacán: El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma de Yucatán, 2005.

⁶ *Conferencia II Encuentro Iberoamericano de investigadores en España. Iberoamérica en el siglo XXI: Contribución al diseño de un modelo propio de desarrollo en el contexto mundial*. Conferencia organizada por la Asociación de Investigadores y Estudiantes Mexicanos en España (AME) entre 25 y 28 de febrero de 1998 en la UCM. Mi ponencia versaba en torno a la relación entre Elena Garro y Sor Juana Inés de la Cruz.

de que tanto Sor Juana Inés de la Cruz como Elena Garro intentasen reconstruir la imagen de la mujer mexicana a través de sus escritos con unas manifestaciones tan contundentes y claras que recibieron el rechazo social, puesto que las opiniones vertidas en sus obras fueron objeto de polémica. Tanto en las obras teatrales de Sor Juana como en las de Garro, la imagen de la mujer mexicana reconstruida por las dos dramaturgas no coincide con la de los escritores mexicanos, como en el caso arquetípico de la imagen de la Malinche, que para los escritores supone una imagen negativa y traidora, al tiempo que símbolo del abuso sexual. Rosario Castellanos en su artículo “Otra vez Sor Juana” define tres figuras en la historia de México como arquetipos en la cultura,

Hay tres figuras en la historia de México en las que encarnan, hasta sus últimos extremos, diversas posibilidades de la femeneidad. Cada una de ellas representan una símbolo, ejerce una vasta y profunda influencia en sectores amplios de la nación y suscita reacciones apasionadas. Estas figuras son la Virgen de Guadalupe, La Malinche y Sor Juana.⁷

Sor Juana expresa lo que sabe de la concepción social y lingüística del concepto de “mujer”. Habla del término “úxor” que en latín sólo se refiere a las mujeres casadas y, a la vez, indica que ambas, la monja y la mujer, antes de casarse son vírgenes y problematiza la noción conceptual del término “mujer”. Como dijo Mohillo, teniendo en cuenta las estrategias defensivas que adoptan y la autoreivindicación del yo que plantean, documentos autorreflexivos como *La Respuesta* de Sor Juana Inés de la Cruz, al obispo de Puebla o las confesiones ante el tribunal de la Inquisición podrían considerarse – y de hecho se han considerado – autobiografías. S. Molloy afirma que las circunstancias en que se escribieron esos textos excluyen la autoconfrontación textual que caracteriza la escritura autobiográfica.⁸

⁷ Castellanos, Rosario. “Otra vez Sor Juana” en *El uso de la palabra*, Pacheco, José Emilio (prólogo), México: Ediciones de Excelsior-Crónicas, 1974, pág. 21.

⁸ Mohillo, Sylvia. *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México D.F.: Fondo de

Sin embargo, la autobiografía insiste en subrayar los hechos específicos que delinear un tipo de vida particular. Johnson también explica que *La Respuesta* contiene los relatos autobiográficos,

El primero de marzo de 1691 Sor Juana contestó una carta que le envió el obispo de Puebla, Don Manuel Fernández de Santa Cruz, y su respuesta contiene un insólito relato de sus primeros años de vida en la Nueva España rural. Este esquema autobiográfico es una de las pocas fuentes de información en relación con el ascenso a la fama de la eminente monja mexicana y es virtualmente la única instancia en que ella escribe de su circunstancia personal antes de ingresar al convento.⁹

Según Puertas Moya, el primer rasgo definitorio sustancial que se puede atribuir a la literatura de corte autobiográfico es la referencialidad, pues sin ella, no existiría literatura del *yo*, se trata de dilucidar por tanto a quién o a qué se dirige esta referencialidad, dando por supuesto que en los textos autobiográficos ésta se convierte en autorreferencia.

Gracias a la referencialidad es posible aplicar la teoría del pacto autobiográfico que se basa en la identificación entre el autor real (escritor) del texto, el narrador desde cuya voz se focaliza la narración (de ahí que ésta suela adoptar la primera persona del singular para su expresión) y el personaje protagonista o actante del relato, mientras que en el lector recaerá la responsabilidad de atribuir verosimilitud o consistencia a esta identificación.¹⁰

Cultura Económica, 1996, pág. 13.

⁹ Creer Jonson, J. "Autobiografía y picaresca: *La respuesta* de sor Juana Inés de la Cruz" en Gallego Ruiz, M. A. Y González, A., *Ensayos de descubrimiento y colonia*, México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1996, pág. 155.

¹⁰ Puertas Moya, Francisco Ernesto. *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2004, pág. 44.

En la referencia a sí mismo, el narrador procede a identificarse con el personaje. Así, el personaje será el narrador y el narrador el personaje. Intercambiarán incluso los papeles o roles porque como personalidades son una única personalidad, lo que permite que se produzca, empleando la terminología narratológica de Gérard Genette, una narración autodiegética. “Yo nací noble; éste fue de mi mal el primer paso, que no es pequeña desdicha nacer noble un desdichado: que aunque la nobleza sea joya de precio tan alto, es alhaja que en un triste sólo sirve de embarazo¹¹”.

Lo autobiográfico constituye un elemento esencial del feminismo – en lo que tiene de proyecto de autoconocimiento y liberación– en sus diversas manifestaciones y avatares, desde el descubrimiento inicial de voces literarias que han sido acalladas o que han permanecido en la sombra, hasta las manifestaciones recientes de la crítica feminista en las que el discurso teórico o crítico se mezcla con el testimonio personal y con las huellas de las circunstancias materiales concretas del momento de la escritura. Doris Sommer¹² saca a los testimonios de mujeres latinoamericanas de la típica posición de marginalidad en que se las sitúa con respecto a la autobiografía, para mostrar que esos testimonios presentan unas características peculiares debido a que insisten en las relaciones: relaciones entre la “voz” del testimonio y una realidad a la que necesariamente se refieren, así como relaciones con diversos códigos provenientes, del mundo de la religión, la naturaleza, la familia, etc.¹³

Lilian S. Robinson apunta que el feminismo no sólo ha reivindicado las formas de arte popular, sino que también ha expandido las fronteras de lo literario para considerar,

¹¹ De la Cruz, Sor Juana Inés. “Los empeños de una casa”. En *Sor Juana Inés de la Cruz, Obras Completas*, Francisco Monterde (Prólogo), México D.F.: Editorial Porrúa, S.A. 1992, pág. 641.

¹² Sommer, Doris. “Not Just a Personal Story”: Women’s Testimonios and the Plural Self”. En B. Brodzki y C. Schenck (Eds.) *Lfe/Lines*, pp.107-130.

¹³ Loureiro, Angel G.(Coord.). *El gran desafío: feminismo, autobiografía y postmodernidad*, Madrid: MEGAZUL-ENDYMION, 1992, pág. 31.

una gran variedad de formas y estilos en que se manifiestan los escritos de mujeres. De esta manera, las cartas, los diarios, las autobiografías y las historias orales obras de mujeres, así como la poesía privada, están siendo estudiados como evidencia de la conciencia y la experiencia de la mujer.¹⁴

Según Monterde,¹⁵ el segundo de los sainetes deja ver un singular aspecto en el teatro profano de Sor Juana. A pesar de su brevedad, propia de ese tipo de obras es el que más nos aproxima a ella, porque la sitúa dentro de la época en que fue escrito y representado. A través de la referencialidad en este segundo de los sainetes sobre *La Celestina*, Sor Juana nos deja recaer como contraparte del pacto, la responsabilidad de atribuir verosimilitud o consistencia a esta identificación,

Arias – Aquésa es mi mohina;
 ¿no era mejo hacer a Celestina,
 en que vos estuvisteis tan gracioso,
 que aun estoy temeroso
 y es justo que me asombre – de que sois hechicera en traje de hombre?
 Muñiz – Amigo, mejor era Celestina,
 En cuanto a ser comedia ultramarina:
 Que siempre las de España son mejores,
 y para digerirles los humores,
 son ligeras; que nunca son pesadas
 las cosas que por agua están pasadas.
 Pero la Celestina que era risa
 Os causó, era mestiza

¹⁴ Robinson, Lilian S. “Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon” En *Feminisms*, pp. 212-216.

¹⁵ Monterde, Francisco. *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas*. México: Editorial Porrúa, 1992, pág. XIII.

Y acabada a retazos,
 Y si le faltó raza, tuvo trazos,
 Y con diverso genio
 se formó de un trapiche y de un ingenio.
 Y en fin, en su poesía,
 Por lo bueno, lo malo se suplía;
 Pero aquí, ¡vive Cristo, que no puedo
 Sufrir los disparates de Acevedo!»¹⁶

La influencia de la vanguardia europea, y del surrealismo francés en México ha sido evidente.¹⁷ En el surrealismo francés, el concepto de la mujer es negativo. Cuando André Breton revisa el tema de la mujer en sus propuestas teóricas, recogidas en los Manifiestos de 1924 y 1929, se circunscribe únicamente a la visión un tanto estrecha que de ella tenían los hombres de su época. No deja en ningún instante de unir los vocablos: mujer, hombre, azar, amor, naturaleza [...] perdiendo la mujer su propia identidad con esta unión. Las obras de Breton sintetizan como ninguna otra los parámetros por los que se mueve la mujer artista y los roles adjudicados a la mujer como imagen, como objeto.¹⁸

Esta influencia mezclada con el arquetipo de La Malinche Octavio Paz la describe en 1950 en *El laberinto de la soledad* (1950) como la mujer como “esencia negativa”. Para Paz, es lo oscuro, secreto, abierto, abyecto, violado, pasivo y traidor. A partir de este ensayo de Paz se ha convertido la figura histórica de La Malinche en un arquetipo femenino mexicano negativo. En México hasta el comienzo de la década de los años cincuenta, las desigualdades

¹⁶ De la Cruz, Sor Juana. *Obras completas*, Monterde, Francisco (Prólogo), México D.F.: Editorial Porrúa, S.A., 1991, pp. 675-676.

¹⁷ Seydel, Ute, *Op. Cit.*, pág. 193.

¹⁸ Caballero Guiral, J. *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en le universo de André Breton*, Castelló: Universitat Jaume I, 2002, pp. 147-150.

eran más extremas, no sólo para la condición femenina, sino para los obreros y los campesinos. Ninguna escritora, por grande que fuera su talento, podría saltar por encima de su tiempo. Las protagonistas de Garro destacan por su ruptura con la tradición patriarcal mexicana y por su recreación a través de la escritura autobiográfica. Teresa Anta San Pedro indica,

Desde sus primeras piezas teatrales nos encontramos con personajes que son seres inconformes que rechazan el rol que les ha destinado la sociedad. El amor la convierte en un ser maravilloso pero no es el simple amor de la novela sentimental. Es el amor que le sirve para alcanzar lo trascendental. Si bien busca la felicidad, esta felicidad nada tiene que ver con una satisfacción física o material; es un llegar a sentir la vida más plenamente mediante una comunión con el universo y una realización interior.¹⁹

También podemos comparar con los arquetipos bíblicos femeninos. La Biblia proporciona un abundante repertorio de mujeres malvadas. Al igual que ocurría en la mitología, la primera mujer es ya la que presenta el estigma de la perdición. Eva, compañera de Adán, condena al género humano a todo tipo de trabajos y penurias, tras haber caído en la tentación que el mismo diablo le tendería bajo la forma de serpiente. De este modo, el cuerpo de la primera mujer de la mitología cristiana, y su sexualidad como algo peligroso, conducen al desastre y a la muerte. Sus similitudes con *Pandora* y *Lilith* son evidentes.²⁰ En la mitología cristiana será Eva el prototipo de la mujer curiosa que desea acceder al

¹⁹ San Pedro, Teresa Anta. *Ibidem*, analiza la caracterización de los personajes femeninos en la narrativa de Garro.

²⁰ Chevalier, J. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Editorial Herder, 1986, pp.647-648. « En el mito de Lilith, ella es, según la tradición cabalística, el nombre de la mujer creada antes que Eva, al mismo tiempo que Adán, pero no de una de sus costillas, sino como él directamente de la tierra. “Somos los dos iguales, dice ella, puesto que venimos de la tierra. Tales palabras suscitan una disputa entre ambos. Lilith encolerizada pronuncia el nombre de Dios y huye para iniciar una carrera demoníaca. Lilith representa las iras antifamiliares, la ira de las parejas y de los hijos. Ella no puede integrarse a los marcos de la existencia humana, de las relaciones interpersonales y comunitarias. Es rechazada al abismo, al fondo del océano, donde no cesa de recibir tormentas por la perversión del deseo que la aleja de la participación en las normas.»

conocimiento del bien y del mal y será la que desobedezca las órdenes divinas al tomar Adán el fruto del árbol de la ciencia. Esta interpretación de la transgresión ya no en términos exclusivamente sexuales, sino como el acceso al saber, ha sido utilizado por las autoras contemporáneas que reclaman el derecho de Eva y de todas las mujeres a acceder a su autoconocimiento, a la ciencia y a la lengua.²¹ Junto a las tradiciones que tienen como modelo a la mujer-celestial, marcada por el espíritu de la devoción mariana existen otras de signo distinto que, partiendo de la mujer-infernal, la que parte del mito de Eva, y el pecado original, lleva derroteros de misoginia muy evidente.²²

Otro arquetipo de la mujer es la mujer mala, *femme fatal*. E. Showalter apunta la razones por las cuales Salomé fue la favorita de todas las mujeres fatales que la historia guardaba tan celosamente. Showalter nos recuerda que en el fin de siglo muchas figuras de la sexualidad femenina son representadas en ambientes exóticos y cubiertas por un velo. Son lo que ella llama las “veiled women²³”, de las cuales Salomé es la más famosa. Los significados que este velo puede tener son tres, según dicha autora: el velo como una asociación de los misterios de Oriente, la mujer velada como la mujer inaccesible y el encanto que ésta suscita en el hombre, y, por último, una trasposición del himen y una correlación con la castidad²⁴. Según Litvak, Salomé conjuga la mezcla satánica de belleza ultrarrefinada, voluptuosidad, crueldad y astucia. Supone la fatal sujeción a las pasiones que hacían llevar la vida a un plano diferente del vulgar lugar común.²⁵ Salomé es una mujer

²¹ González Arias, L. M. *Cuerpo, mito y teoría feminista: re/visiones de Eva en autoras irlandesas contemporáneas*. Oviedo: Consejería de Cultura, Secretaria de la Mujer, Universidad de Oviedo. 1998. pág.120.

²² Díaz-Diocaretz, Myriam (Coord.). *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglo XI al XX*. Madrid: Ediciones Tuero, 1992.

²³ Showalter, E. *Sexual Anarchy*. Penguin. New York. 1991. pág.144.

²⁴ Rodríguez Fonseca, D. P., *Salomé : la influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*. Oviedo : Universidad de Oviedo. 1997. pp. 36-37.

²⁵ Litvak, Lily. *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*.

subversiva que rompe los moldes de la sociedad masculina, y por tanto, ha de ser eliminada. El escritor español, Valle-Inclán, en un pasaje de *La cara de Dios*, hace hablar al protagonista, Víctor, de la pasión que siente por Paca la Gallarda a su amigo Plomero, quien le responde,²⁶ “Casi todos los hombres de tu temperamento tienen en la vida una mujer así. La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas, otros que se extravían”.

Desde una postura muy diferente con las palabras distintas de la autora confrontamos a la identidad del nacionalismo mexicano en el cual el arquetipo de la mujer mexicana, La Maliche, representada por la esencia negativa, reconstruye su arquetipo. Las reflexiones de Octavio Paz sobre el cuerpo femenino y su sexualidad, particularmente en *La Malinche* han cuestionado la identidad de ella en muchas escritoras hispanoamericanas, incluyendo a Elena Garro.

Octavio Paz coincide con la apreciación de las connotaciones autobiográficas de Sor Juana, así lo afirma en *¿Azar o justicia?*, prólogo para la edición de la comedia. Algunos de los rasgos de Beatriz y algunas de las expresiones de *Celestina* (el desdén por los amoríos, el culto al estudio retirado) son también los de Leonor, retrato de Sor Juana y heroína de *Los empeños de una casa*. En *La segunda Celestina* hay una incidencia de textos biográficos similares a los incorporados en *Los empeños de una casa*, aunque menos elocuentes y pormenorizados. Bien es sabido que el personaje Leonor, de *Los empeños de una casa*, es un retrato elaborado por sor Juana, “no sin coquetería ella misma se pinta en la hermosa y culta doña Leonor”, nos dice Octavio Paz, y agrega más adelante, “es famoso, en el primer acto, el

Madrid : Taurus. 1986. pág.234.

²⁶ Valle-Inclán, R. del. *La cara de Dios*, Madrid: Taurus, 1972, pág. 273.

largo parlamento de doña Leonor, la heroína, que cuenta su vida, transparente transposición de la de Juana Inés²⁷”.

Subvirtiendo las previas imágenes masculinas de la mujer, ya sea revirtiéndolas o adaptándolas, Sor Juana instaba a los hombres a ver más allá de los conceptos erróneos del pasado y formular una percepción más realista de la mujer. Ofreciéndose a sí misma como modelo actual, tuvo la esperanza de crear un lugar en la sociedad para la mujer, dentro del cual poder contribuir al desarrollo y progreso del género humano y finalmente determinar su propio destino. Sus obras teatrales muestra su empeño a través de las convenciones teatrales masculinas. Así se enfrentó a la iglesia católica como una mujer escritora bajo el pseudónimo, y a la vez, defiende los derechos de las mujeres a la educación en la *Respuesta*. En las comedias, *Los empeños de una casa* y *El Amor es más laberinto* idealizó a las heroínas que buscan a su héroe. Las heroínas angélicas se encuentran con otras heroínas monstruosas que consiguen su objetivo,

The idealized heroine-mediator and angel-shares certain of his attributes whether in latent or already actualized form. The love of the potential doubles, the mediator and the object of desire, begs to be realized. Yet between the two (ill-) fated lovers intervenes the second female, monster agent of division and, fittingly, other half of the divided woman. The monster woman, who in these plays invariably displays boundless creative energies, will deploy them in plots and schemes designed to separate mediator from object and/or to win the object for herself.²⁸

En ambas comedias la intención autobiográfica no es explícita, pero implícitamente sí lo son el contenido, la selección temática y la estructura textual. Teniendo en cuenta que Ute

²⁷ Paz, Octavio. *Sor Juana: trampas ó la las trampas de la fé*, Barcelona: Seix Barral, 1982, pág. 128.

²⁸ Merrim, S. (Ed.). *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, Cit. pág. 101.

Seydal²⁹ insiste en el cruce entre los discursos de ficción e histórico posibilitó modificar la imagen del pasado. Las historias de las mujeres narradas de su vida cotidiana y privada impulsaron a deconstruir la historia oficial mexicana y los mitos de los héroes nacionales en la ficción histórica escrita por los hombres. Según Margarita Alfaro Amieiro en “Búsqueda de una identidad autobiográfica” yo y alteridad se hacen el díptico necesario.

La autobiografía deja de ser una parcela reductora para enriquecerse con múltiples visiones y con distintas miradas que perfilan con sus experiencias y testimonios esa búsqueda. El yo cae en un juego de apariencias y de espejismos fomentado por la visión de la imagen dispersa de la alteridad y del propio ser biográfico. La biografía deja de ser única y singular para hacerse múltiple, compuesta de vidas paralelas, y por ello, falta de autenticidad biográfica, nunca asible y siempre inacabada o imperfecta. Estamos ante una estructura circular y un relato se integra en otro relato. Recuerdo y memoria tienen un valor primordial para el narrador.³⁰ Al definir lo autobiográfico Scarano explica como “el tránsito desde un pasado al orden de los signos para configurar un sujeto desde sí misma³¹”.

Así observamos que la comedia de Sor Juana posee elementos autobiográficos de los criterios segundo y tercero. En el resto de las obras teatrales de Sor Juana no existen contenidos autobiográficos de tal importancia, a excepción hecha de dos de sus villancicos. Hay una mención autobiográfica de importancia en *Los villancicos de la Asunción* (1685), en ella un vizcaíno sirve de vocero de la autora, al mencionar “la lengua cortada de mis

²⁹ Seydal, Ute. “Los recuerdos del porvenir de Elena Garro, una novela de la microhistoria” en *Narrar historia(s) : La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas*, Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa, Madrid: Iberoamericana, 2007, pág. 178.

³⁰ Lejeune, Ph., “El pacto autobiográfico.” *Suplementos Anthropos*. N° 29 pp.47-61, *recit. Escritura autobiográfica*, José Romera, Alicia Yllera, García-Page, Mario y Calvet, Rosa (Eds.), *Actas del II seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral*, Madrid: Visio Libros, 1993, pp.69-75.

³¹ Scarano, L. “El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura”. En Florencio Sevilla y Carlos Alvar (Eds.) *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, III Hispanoamericana, Lingüística, Teoría Literaria*, Madrid: Castalia / Fundación Duques de Soria, pág.695.

abuelos”, pues es bien sabido que el padre de Sor Juana era vizcaíno. En los villancicos de santa Catarina hay alusiones de esta docta santa que también conllevan ecos sorjuaninos. Sor Juana utilizó la voz de Doña Beatriz en *La segunda celestina*.³²

Doña Beatriz:

Pues ahora para que veas

A donde llegan de amor

Las no entendidas cautelas.....

Libre del amor vivía

Tan sin temor de sus plumas,

Que en mí los desprecios eran

Naturaleza, porque

Si no son naturaleza

Tienen visos de favores

Los desdenes que se afectan.....

Tan dueña de mi albedrío

Vivía, que las violencias

Del amor, vuelvo a decir,

Despreciaba.....

Pues mi padre casarme en Cádiz intenta

A pesar de mi albedrío:

¡Ah tirana ley severa

del honor! ¡Ah duro yugo

en que padece violencia,

no menos que un alma!

³² Salazar y Torres, A. *La segunda Celestina: una comedia perdida de Sor Juana*, cit., pp. 109-110.

En los personajes de Beatriz y Leonor se encuentran perfiladas la virtud de la reciedumbre femenina y la preponderancia del intelecto aún en cuestiones de amor. Según Díaz-Diocaretz Melibea en *La Celestina* lucha en defensa de su propio y de su dignidad y libertad,

Pues lo cierto es que la hija de Pleberio ha sostenido una heroica e inútil lucha en defensa de su propio yo y de su dignidad y libertad... Pero su suicidio exige alguna consideración más detallada. También aquí da muestras, de su carácter animoso y decidido, tras aquellas extraordinarias palabras de “todo se ha hecho a mi voluntad”, un carácter en que no entran en modo alguno el arrepentimiento, la mala conciencia o la idea del pecado. Antes al contrario, pide “campanas para sepultar mi cuerpo”, pide que se cadáver y el de Calisto sean enterrados juntos, sin temor a leyes sociales ni divinas.

Esa idea de libertad, sin que pese ningún tipo de temor a las leyes sociales ni divinas convirtiéndose en una mujer liberada con su decisión firme, podemos deducir que es lo que quería ser Sor Juana durante toda su vida. Además, el descubrimiento de esta comedia permite descodificar acertadamente el parlamento “celestinesco” del segundo sainete de *Los empeños de una casa* con información autobiográfica. En su perfil autobiográfico, Sor Juana rompe con el patrón de las numerosas “vidas” que se producían en la Hispanoamérica colonial. Estos relatos, generalmente, presentaban a doncellas quienes hacían frente a la adversidad con una determinación angelical o de mártir, incluyendo ocasionalmente descripciones de experiencias místicas y hasta milagros. Manteniendo una apariencia de sumisión y fomentando a la vez una perspectiva irónica, Sor Juana transforma la manera de escribir las “vidas” al narrar sucesos de su propia bribonería obrando así en contra del halo de piedad que supuestamente rodeaba a las notables mujeres religiosas.

Sor Juana nos ofrece a la mujer un nuevo modelo a seguir poniendo a reto la forma limitada de la expresión femenil representada por la vida. Aunque los relatos que a la mujer estimulaban a escribir, de hecho, permitieron un avance módico en la expresión desde la perspectiva femenil, con frecuencia no eran censurados, especialmente porque aparecían expresados en términos místicos, éstos se basaban en el desarrollo de un espacio interno para la mujer. Sor Juana reclama su derecho a la palabra, al verbo, al que generalmente la mujer del Siglo de Oro no ha tenido acceso. De esta manera construye su propia identidad y va más allá de las oposiciones binarias vigentes en el pensamiento de su sociedad. Al yuxtaponer las posiciones de lo masculino y lo femenino, crea un juego semántico interminable entre los dos conceptos. Su lenguaje, firmemente arraigado en la estética barroca, realza la esencia transitoria y cambiante del significado y destruye su jerarquía implícita. La autora explica que su elección de vivir como monja niega la verificación de su sexo biológico y por tanto niega que su condición femenina esté sujeta a la aprobación social.³³

Yo no entiendo de esas cosas;

Sólo sé que aquí me vine

porque, si es que soy mujer,

ninguno lo verifique.

Y también sé que, en latín,

sólo a las casadas dicen

uxor, o mujer, y que

es común de dos lo virgen.....

Y sólo sé que mi cuerpo

Sin que a uno u otro se incline,

³³ Rojas-Trempe, L., Vallejo, C. *Poética de escritoras hispanoamericanas al alba del próximo milenio*. Miami: Universal, 1998, pp.13-16.

Es neutro, o abstracto, cuanto

Sólo el Alma deposite.³⁴

Desde su niñez, Sor Juana repetidamente desafió el papel que la sociedad colonial otorgaba a la mujer. Convencida de que el sexo de una persona no debería determinar sus derechos y privilegios, ella protestó el sistema patriarcal que le imponían los integrantes masculinos tanto del clero como seculares, atacando la retórica que proyectaba y perpetuaba los mitos acerca la mujer. En el romance de Sor Juana “Sobre si es atrevimiento”, el poema renuncia al propósito de pintar a Elvira; Sor Juana afirma que la mentalidad de materialidad y la opacidad de la mujer que reside en aquella época están tan extendidas, que aparece como representación de la mujer en la sociedad. Schmidhuber explica porqué las tres comedias sorjuaninas, *La segunda Celestina*, *El empeño de una casa* y *El amor es más laberinto*, no pertenecen al género de “capa y espada”, “El género de “capa y espada” no define a la comedia sorjuaninas porque las damas son las protagonistas porque son ellas las que determinan la acción dramática, mientras los galanes son receptores de las acciones femeninas. Por eso he propuesto un nuevo género: comedia de falda y empeño.”³⁵

El lenguaje es el arma más poderosa en la época de Sor Juana. Sin embargo, el prestigio estaba encargado al hombre. Lacan³⁶ muestra que la sociedad valora el discurso del hombre y se organiza de acuerdo a tal discurso falocéntrico. La mujer, aunque sí puede moverse en el discurso simbólico de la palabra, es excluida de ese orden cual ella se constituye. A Sor Juana no le interesaba lo femenino en el lenguaje de las heroínas sino que

³⁴ De la Cruz, J.I. *El sueño*. México: Imprenta Universitaria, 1951, pág. 35.

³⁵ Schmidhuber, G. “La primera dramaturga en lengua moderna, Sor Juana Inés de la Cruz” en *Hispanista*, revista electrónica de los Hispanistas de Brasil, VºIV, Nº15, octubre-diciembre, 2003.

³⁶ Lacan, J. *Écrits: A Section*, Trad. A. Sheridan, New York: W.W. Norton, 1977, pág. 287.

su proceso se puede describir como un nuevo arquetipo distinto de la mujer pecaminosa para re-evaluar. Es un esquivar donde procesa a un nuevo tipo de sujeto.³⁷

Según Guiral, la mujer – sujeto o las mujeres artistas, englobadas o aglutinadas en el movimiento surrealista reclamaron para sí, por medio de su trabajo, un espacio más amplio y menos constrictor que aquél al cual fueron abandonadas por los hombres artistas³⁸. Sin embargo, en la época de Sor Juana esta reclamación de un espacio propio sería una violación y transgresión de la sociedad de hombres y cristianos. En vez de enfrentar a las normas de la sociedad Sor Juana utilizaba la voz de las protagonistas femeninas autobiográficas. Así Sor Juana dividió en dos a sus heroínas –ángel y monstruo que podemos interpretar como dos signos sociales. En el teatro de Sor Juana, la relación entre las dos heroínas, destaca la combinación de dos elementos, monstruo y ángel, y sujeto–mediador. Comparada con el teatro del Siglo de Oro, la mujer monstruosa –mujer esquivada– suele encontrar defectos, y la angelical reúne un amor virtuoso y equilibrado: “Faithful to the conventions of Golden Age Theater, the creative monster woman-often a mujer esquivada- will meet with defeat, and the angel will be reunited with her equally virtuous lover³⁹”.

De Sor Juana ya encontramos numerosas investigaciones, sin embargo, el estudio vinculado con Elena Garro que revela sus deseos de romper el orden de la sociedad mexicana a través de las perspectivas autobiográfica y feminista es escaso. Por este motivo he intentado recopilar todos los datos que posibilite y estreche la relación de estas dos dramaturgas mexicanas a pesar de casi cuatro siglos entre ellas. Margo Glanz afirma que “se ha cometido una violación y es evidente que el adjetivo indecente señala un acto de transgresión, como si

³⁷ Franco, J. *Plotting Women: Gender & Representation in México*, New York: Columbia University Press, 1989, pág. 30. La traducción es nuestra.

³⁸ Guiral, Juncal Caballero. *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Bretón*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2002, pág. 69.

³⁹ Merrim, S. *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, Michigan: Wayne State University, 1991, pp. 101-102.

tanto la monja elogiada hubiese violado el voto de castidad, que había jurado al hacer profesión, favoreciendo la producción, de ruido, una de las formas de ruido más nociva, la que atrae la atención de la Inquisición”⁴⁰. Los personajes femeninos en las obras teatrales de Sor Juana y de Elena Garro desafiaron al realismo y, paralelamente siguieron el camino a la fantasía.

Elena Garro destaca a los indígenas que pueden retomar el pasado en un sentido positivo para re/visiones del arquetipo negativo de La Malinche. Garro intenta romper el signo de la subordinación de La Malinche para poder ver este símbolo desde una nueva perspectiva positiva a través de la escritura. Al hacer el papel de algún tipo de personaje, este “role-playing” ha sido un punto de partida para Elena Garro y para Sor Juana. Son significativas las palabras de G. Gambaro quien, además, destaca algunos nombres de las dramaturgas al introducir el teatro escrito por mujeres.⁴¹ Según Winkler, esta técnica de “role-playing” se destaca en varias obras teatrales como en *La dama boba* y en *Felipe Ángeles*, “In these plays, the characters all live their lives playing roles, not roles of their own choosing, but rather those assigned to them by society. The impossibility of breaking free of these roles and of the control exerted by society leads to inaction and hopelessness.”⁴²

⁴⁰ Glantz, Margo. *Obras reunidas: Ensayos sobre literatura colonial*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006, pág. 15.

⁴¹ Gambaro, Griselda. “¿Es posible una dramaturga específicamente femenina?”, *Latin American Theatre Review*, Suppl. Summer 1980, (13/2):20: «La contribución al teatro que podemos hacer las escritoras es independiente de nuestro sexo, y sin embargo, nacerá de nuestra propia identidad, que también contiene al sexo, naturalmente. Una escritora asume su identidad vivamente, en su vida personal y social, y por lo tanto, traducirá esa identidad implícitamente en todo lo que haga. Sólo cuando las mujeres pudieron asumir su identidad, pudieron expresarse en el teatro, que es un arte social y colectivo por excelencia. Porque este motivo hay pocos nombres de dramaturgas. En América Latina, con una explosión que comienza aproximadamente hacia 1950, contamos con mujeres que escriben teatro con continuidad, como las chilenas María Asunción Requena, Isidora Aguirre, Gabriela Roepke. También las venezolanas Elisa Lerner, Lucía Quintero, Elisabeth Schon. A estos nombres cabe agregar los de las mexicanas **Elena Garro**, Maruxa Vilalta, Luisa Josefina Hernández, los de las argentinas Roma Mahien, Nora Andrade, Susana Torres, y estos no agota la lista de las dramaturgas de los restantes países hispanoamericanos. Nombres de conocidos algunos, pero que forman ya como una “generación” de dramaturgas en sus respectivos países, dramaturgas que incluso no escriben como “mujeres”».

⁴² Winkler, Julie A. *Light into Shadow: Marginality and Alienation in the Work of Elena Garro*, New York: Peter Lang Publishing, 2001, pág. 118.

Igual que otras escritoras mexicanas, la autora rompe los arquetipos de la mujer con una nueva escritura, como lo recalca su compañera Elena Poniatowska: «Escribimos para ser. Escribimos para que no nos borren del mapa»⁴³. Así Garro intenta rescatar mediante el discurso a las mujeres que conducen a una revelación de lo nuevo femenino, de manera que, desde esta perspectiva, la mujer deja de tener implicaciones negativas, retratando los símbolos de la feminidad colectiva como si se construyera una otredad positiva. En las obras de Garro encontramos nuevos arquetipos, y de la relación con estos arquetipos destaca el carácter mágico de la mujer:

Las palabra de Isabel abrieron una bahía oscura e irremediable. Aún resuenan en el pabellón y ese momento de asombro allí sigue como la premonición de un destino inesperado. Los tres hermanos se miraron a los ojos como si se vieron de niños corriendo en yeguas desbocadas cerca de las tapias del cementerio cuando un mente secreto e invisible los unía. Había algo infinitamente patético en sus ojos. Parecieron siempre mejor dotados para la muerte.⁴⁴

Los soldados españoles y después los misioneros católicos enseñaron su modelo de mujer a las mexicanas. El papel de la mujer mexicana se reducía a tener hijos. Pero gracias a la acción de las escritoras y especialmente las dramaturgas mexicanas, la mujer demostró la lógica, la voluntad e inteligencia suficientes como para defenderse a sí misma y para manifestar su igualdad como ser humano enfrentándose a los que creen que las mujeres en la sociedad mexicana no tienen el mismo valor. En este sentido, la autora ha intentado que las mujeres mexicanas tengan acceso al orden simbólico –escritura– en la historia oficial escrita por los hombres. El poder corrupto de la Revolución es la clave de la autora,

⁴³ Poniatowska, E. “Mujer y Literatura en América Latina” en *Fuerte es el silencio*. México DF : Era. pág. 470.

⁴⁴ Garro, E. *Felipe Ángeles*. pág. 119.

In Garro's opinión, power corrupted the revolutionary leaders when it became an end in itself. The struggle for power among the leaders of the Revolution caused numerous deaths, among them that of Francisco I. Madero and Emilio Zapata. In fact one way of ensuring that the leaders who lost their position did not return or attempt to regain power was to have them killed.⁴⁵

En *Felipe Ángeles*, los generales discuten para condenar al general Felipe Ángeles contra la Revolución Mexicana y contra sus voluntades. No serían capaces de obrar en justicia y juzgar a Felipe Ángeles aún sabiendo que el general Ángeles no es culpable, sino que es una víctima del poder. Pero los generales deben acatar las órdenes de su superior, mediante un discurso pasivo, "Diéguez: Pero ¿no comprende, general, que el crimen de matar a Ángeles justificará muchos asesinatos en el futuro? El mío, el de usted, el de Carranza... Y mientras tanto la opinión mundial y el país entero piden clemencia. Y no hay respuesta. El Primer Jefe no responde⁴⁶".

Sin embargo, las tres señoras de los Comités Pro-Felipe Ángeles a través de la personificación masculina en el inconsciente de la mujer – el *ánimus*⁴⁷ – muestran su fuerza y la voluntad para salvar al general Felipe Ángeles en la batalla del interés político tras la Revolución Mexicana. Las señoras Revilla y Seijas ofrecen ejemplos específicos del caso cuando dicen, "Sabe que está cometiendo un crimen en el nombre de unos intereses en los

⁴⁵ Tavera Rivera, M. "Strategies for the dismantling power relations: The dramatic texts of Elena Garro". Stanford University. 1986. Tesis doctoral. Pág. 112.

⁴⁶ Garro, E. *Felipe Ángeles*, Cit. pág. 29.

⁴⁷ Gustav Jung, C. *El hombre y sus símbolos*. Traducción de Luis Escolar Bareño. Barcelona : Paidós. 1997. pág. 189.

que no cree” y refiriéndose a los carrancistas, o sea que en este aspecto Garro plantea el deseo del poder por el poder del grupo militar⁴⁸”.

Estas tres mujeres se enfrentan a los militares que quieren ejecutarle. Estas dos fuerzas opuestas representan el contraste de cómo se enfrentan la lógica femenina no dominante y la lógica masculina dominante. Son portavoces de las mujeres oprimidas en la sociedad mexicana:

La personificación masculina en el inconsciente de la mujer – el ánimos – muestra aspectos buenos y aspectos malos, como le ocurre al ánima en el hombre. Pero el ánimos no aparece con tanta frecuencia en forma de fantasía o modalidad erótica; es más apto para tomar la forma de convicción “sagrada” oculta. Cuando tal convicción es predicada con voz fuerte, insistente, masculina o impuesta a otros por medio de escenas de brutal emotividad, se reconoce fácilmente la masculinidad subyacente en una mujer.⁴⁹

Las tres señoras y Felipe Ángeles son víctimas del poder político y a la vez de la autoridad masculina, pero son realmente héroes de la Revolución. En este sentido, la autora intenta rescatar el sentido y el significado del general Felipe Ángeles y el papel de la mujer mexicana durante la Revolución. La señora Revilla quien aparece como el símbolo de Garro y del pueblo mexicano, critica la Revolución: “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!⁵⁰”. La mujer se apropia la voz de la denuncia del General de Felipe Ángeles, cuando la señora Revilla habla con el abogado López Hermosa. Llama “ambiciosos

⁴⁸ Robinson, L. “Dwelling in Decencies: Radical Criticism and the Feminist Perspective”, *Revista College English*, 32/8, 1981, pág. 889.

⁴⁹ Gustav Jung, C. *El hombre y sus símbolos*. Cit. pág. 189.

⁵⁰ Garro, E. *Felipe Ángeles*, Cit. pág. 25.

asesinos” a los generales que forman el tribunal: “López Hermosa : Son capaces de hacerlo entrar al teatro por alguna puertecilla de salida de actores. No creo que lo dejen comunicarse con nosotros. Señora Revilla: Sí, estos ambiciosos son capaces de todo, con tal de asesinarlo rápidamente⁵¹”.

Garro ha mostrado la necesidad de una escritura nueva tanto la historia escrita por los hombres, en este caso la Revolución Mexicana, como el fracaso femenino a través de los símbolos masculinizados invitando a las mujeres mexicanas a que se escriba sobre ellas mismas para que algún día se transformaran sus escrituras anunciando la ruptura del estereotipo de la mujer subordinada y encerrada en el género de la cultura.

Sin duda, el teatro de Elena Garro es una de las primeras aportaciones mexicanas de una dramaturga al teatro de las vanguardias europeas de la posguerra. Garro elabora una teoría antropológica paralela a la de su marido Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, si bien su único interés se centra exclusivamente en las mujeres. Como en el sueño, sus ambientes escenifican varios planos con fenómenos que se antojan imposibles durante la vigilia. Es pionera de las teorías esgrimidas por la posmodernidad y enfrenta los discursos dominantes del mundo occidental con una crisis de legitimación, cuestionando sus presupuestos principales: el Hombre, el Sujeto, la Verdad, la Historia.

De esta forma las protagonistas de estas dos dramaturgas mexicanas escapan del mundo hipócrita e ingresan a la esfera imaginaria para que no sirvan meramente como un ejemplo crítico histórico y didáctico a la sociedad sino para que se funda sueño y vida en la obra al estilo autobiográfico, con una esperanza firme, posteriormente tal y como dice Cixous,

Escribir es precisamente la posibilidad misma del cambio, el espacio que puede servir de trampolín para el pensamiento subversivo, el movimiento

⁵¹ Garro, E. *Felipe Ángeles*, *Op. Cit.* pág. 21.

precursor de una transformación de las estructuras sociales y culturales. Al escribir, desde y hacia la mujer, y aceptando el desafío del discurso regido por el falo, la mujer asentará a la mujer en un lugar distinto de aquel reservado para ella en y por lo simbólico, es decir, el silencio. Que salga de la trampa del silencio.⁵²

Garro establece una continuidad en la dramaturgia mexicana que aboga, como Sor Juana, por una actitud activa en pos de los derechos de la mujer. Esta es la causa original que justifica el análisis de las dramaturgas que marcan la vinculación teatral entre Sor Juana y Elena Garro.

⁵² Cixous, Hélène. *La risa de la Medusa: Ensayos sobre la escritura*. Ed. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos, 1995, pág. 56.