

La voz en off de Sor Juana: *Tren nocturno a Georgia* y el teatro mexicano al comienzo del milenio

Alessandra Luiselli

DICK: Serás la tentadora manzana del paraíso.

STEPHANIE: No, no me gusta. Es un juego peligroso.

Tren nocturno a Georgia, María Luisa Medina

El teatro mexicano que recibe al tercer milenio presenta un panorama sumamente complejo cuya característica más sobresaliente es, sin duda alguna, la coexistencia escénica y textual de tres importantes generaciones de dramaturgos. La primera de estas generaciones surge después del medio siglo, se trata de los escritores aparecidos con posterioridad a la luminosidad autoral de Los Contemporáneos, siendo Emilio Carballido, Sergio Magaña, Maruxa Vilalta, y Luisa Josefina Hernández algunos de los autores más representativos de esta promoción. Lista a la cual debe añadirse los nombres de Elena Garro y Rosario Castellanos, autoras de contadas pero significativas obras dramáticas cuya importancia resulta crucial para la dramaturgia mexicana.

La segunda generación de escritores de obras de teatro esta integrada por aquellos autores unificados bajo la denominación “Nueva Dramaturgia Mexicana,” movimiento auspiciado por la Universidad Autónoma Metropolitana, centro de estudios superiores de la Ciudad de México, que impulso a jóvenes dramaturgos con un decisivo programa de publicación de

textos. Emergieron gracias a este proyecto universitario los nombres más representativos actualmente de la producción teatral del país: Sabina Berman, Víctor Hugo Rascón Banda, Oscar Liera y Felipe Galván entre los más destacados. Estos jóvenes y ya famosos dramaturgos, cuyas fechas de producción comienzan en los años setenta, en la actualidad comparten titulares, en cuanto a producción textual y representación teatral se refiere, con los escritores Vicente Leñero, Ignacio Solares, Carmen Boullosa y Carlos Fuentes, narradores que han publicado obras de teatro en las mismas décadas que los nuevos dramaturgos.

A la “Nueva Dramaturgia Mexicana,” cuyas obras coinciden en cartelera con las escenificaciones de los grandes maestros del medio siglo (existiendo una relación de respeto mutuo entre ambos grupos), se ha sumado la más reciente promoción de dramaturgos; una generación que, nacidos todos en los años sesenta, incluye los nombres de Estela Leñero, Hugo Salcedo, Luis Eduardo Reyes y María Luisa Medina, entre otros. Novísimo grupo que Rascón Banda, consciente de la importancia del texto impreso como el método más eficaz para el reconocimiento y la trascendencia autoral, reunió en un volumen titulado *El Nuevo Teatro*. Los autores por él antologados, diez en total, presentan características comunes ya que todos ellos, explica Rascón Banda:

Son gente de teatro completa, porque han experimentado el hecho escénico desde diferentes oficios (...). No tienen el pudor escénico de los escritores de la generación que los antecede, que asumen sólo el oficio de escribir. Son sumamente activos. No esperan en su casa la llegada de un productor odirector. Si no hay director, ellos dirigen. Si no hay productor, ellos se las ingenian para producir sus obras austeramente. Si no encuentran un actor, ellos suben al escenario. . . (11)

María Luisa Medina, autora de *Tren nocturno a Georgia* e integrante de esta novísima generación finimilenaria, representa sin embargo una excepción dentro del grupo, no sólo porque debido a su año de nacimiento – 1949 – se encuentra más cercana a la generación anterior, la generación de los “Nuevos Dramaturgos,” sino porque, según explica Rascón Banda en el esbozo biográfico mediante el cual la presenta: “es una dramaturga solitaria que no forma parte de ningún taller común, ni frecuenta los mismos círculos teatrales de sus compañeros de antología” (31). Las fechas de producción y representación de sus obras, sin embargo, nítidamente ubican a esta autora en el panorama literario finimilenario. La trayectoria profesional de María

Luisa Medina incluye esa circunstancia común a la generación teatral que recibe al nuevo milenio, ya que ha vivido el “hecho escénico,” tal como éste ha sido descrito por Rascón Banda, desde todos los oficios: como autora, como directora y como actriz, habiendo recibido importantes premios debido al desempeño de papeles tan disímiles como el de Hedda Gabler, personaje de Henrik Ibsen, Fedra, personaje de Jean Racine, y La Malinche. Como dramaturga, también premiada, sobresale en Medina el deseo de captar en toda su complejidad la problemática de ser mujer, motivo que es el aspecto central de su obra *Tren nocturno a Georgia*, nominada como obra finalista en el concurso de dramaturgia de la Sogem (Sociedad General de Escritores de México) en 1991.

Tren nocturno a Georgia es la obra en un acto que, a través del uso reiterado de diapositivas, música clásica y música popular, cambios escenográficos que remiten a cambios temporales, y una iluminación que privilegia el uso de cenitales, cuenta la historia de Samantha Heighs, profesora universitaria de aproximadamente cuarenta años, quien enseña literatura hispanoamericana en una universidad no identificada pero ubicada en los Estados Unidos. La obra se inicia cuando la profesora es puesta en libertad después de haber cumplido una condena de cinco años en prisión. Al volver a su casa, luego de esa temporada en la cárcel, la abatida profesora retoma un libro de sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz que reposa sobre el piano de su sala, momento que dará inicio al flashback que narrará para el espectador (o lector) ese pasado que fatalmente la condujo a prisión. Es importante señalar que, a diferencia de otras obras donde Sor Juana es llevada al escenario como personaje (siendo quizás *El eterno femenino* de Rosario Castellanos la obra que más notoriedad e influencia haya alcanzado), María Luisa Medina no retoma a Sor Juana como tal, sino que la destacada jerónima es tan sólo una presencia metadiscursiva en la obra que permitirá, a partir del doble pronunciamiento en escena del soneto “Detente, sombra de mi bien esquivo,” el desarrollo de la trama.

Juan Villegas, en su libro *Para un modelo de historia del teatro*, ha señalado que “todo discurso teatral – como toda actividad discursiva – es un acto de producción de significados,” en el cual se vuelve “imprescindible tomar en cuenta el contexto de producción del discurso” (157). De acuerdo a esta importante observación de Villegas, debe anotarse que *Tren nocturno a Georgia* se representó por primera vez en 1994, es decir, que la obra formaba parte de los festejos que la ciudad de México celebró en ocasión del tercer centenario de la muerte de Sor Juana, época de múltiples homenajes en honor

a la destacada escritora virreinal. “Mexico’s celebration honoring Sor Juana Inés de la Cruz on the 300th anniversary of her death included a number of theatre productions,” explica Timothy G. Compton en su reseña al teatro mexicano del 95, mencionando el espectáculo de Luis Torner, *Sueño del sueño* (sobre el poema máximo de Sor Juana, la silva “Primero sueño”) y la obra de Francisco de Hoyos, *Sor Juana sin hombres*. La obra de Medina, no mencionada por Compton dado que había sido representada en el 94, también formaba parte, sin embargo, de ese época de esplendor sorjuanino en el cual la enigmática sonrisa de la monja jerónima podía apreciarse desde un gigantesco retrato suyo colocado en el Paseo de la Reforma, una de las avenidas más importantes y transitadas de la capital mexicana. Fue ésta una época en la cual el imaginario nacional en torno a Sor Juana fue remodelado desde varias voces, una de ellas perteneciente a una de las actrices más destacadas del país: Ofelia Medina (quien representó a Frida Kahlo en la película del mismo nombre dirigida por Paul Leduc). Ofelia Medina montó en 1995 un espectáculo musical (un “performance”) utilizando diversas composiciones de la décima musa, logrando así que la difícil poesía manierista-barroca de Sor Juana se transformara en populares coplas rancheras.

De igual modo, María Luisa Medina, “fiel a su obsesión por un teatro sobre mujeres” (Rascón Banda, 32), retomó así mismo la figura de Sor Juana partiendo de la recuperación de un soneto suyo – el mismo soneto que Ofelia Medina transformara en canción ranchera, “Detente, sombra de mi bien esquivo” – para exponer en su obra la problemática de la sexualidad y el machismo en nuestros días. De acuerdo a este propósito dramático, los versos de Sor Juana son leídos en la obra al grupo de estudiantes que asiste a la clase de la doctora Heighs, protagonista de la historia, quien pide a sus alumnos la interpretación del soneto. A este pedido responde de inmediato un joven estudiante, Dick, quien enfáticamente declara que el soneto es “una total y absolutamente clara masturbación” (530). Samantha Heighs se suma a la risa que provoca en el grupo la grotesca respuesta (grotesca dado que produce en el espectador la simultaneidad de sensaciones características del grotesco: sorpresa, risa y disgusto), pero es evidente que se inicia a partir de ese momento un antagonismo entre el estudiante y la profesora, confrontación que llevará a Dick a idear un escabroso juego. El joven propondrá a su novia la seducción de la doctora Heighs, tan lesbiana, según él, como la propia Sor Juana. “Serás la tentadora manzana del paraíso” vaticina el estudiante a su entonces todavía complaciente novia.

Jaqueline E. Bixler, en un artículo sobre la utilización del juego en el teatro latinoamericano, sostiene que cuando los personajes aceptan representar, dentro de la obra misma, papeles diferentes a los trazados inicialmente, es decir, cuando “In addition to the conventional game of theatre itself, wherein the actors pretend to be fictional characters, there occurs a second level of game playing in which these same characters adopt new roles by means of verbal and-or physical game,” el dramaturgo efectúa en realidad, a través del recurso del metateatro, una exposición clara de los métodos coercitivos utilizados por la sociedad para controlar a los individuos (22). Este recurso, utilizado en obras de teatro tan consagradas como *El cepillo de dientes* de Jorge Díaz o *La noche de los asesinos* de José Triana, actualmente parece ser una constante en las obras de teatro escritas por mujeres. Al respecto, la crítica Catherine Larson ha afirmado que las dramaturgas hispanoamericanas parecen utilizar el juego metafórico con mucho más frecuencia que sus contrapartes masculinas (78).

Los juegos de los actores en escena, juegos en los cuales asumen comportamientos distintos a los de sus personajes iniciales (como sería el caso de la joven heterosexual que acepta fingir ser lesbiana), se convierten sutilmente en espejos que reflejarán ante la audiencia los comportamientos y reacciones de conducta de una sociedad ante circunstancias críticas. Estos juegos, como se comprobará al leer *Tren nocturno a Georgia*, culminan siempre en el violento intento por restablecer el orden dislocado. Bixler efectúa una cita especialmente significativa al hablar de las dramaturgas latinoamericanas: “female dramatists have found in gamesplaying a particularly effective form of communicating their own personal feelings of repression as women in a male and power oriented Hispanic society” (22).

Siguiendo este razonamiento, el juego que el joven estudiante propone a su novia en la obra de María Luisa Medina terminará por convertirse en un juego singularmente peligroso, ya que el papel que deberá representar la joven no hará sino exponer con gran detalle la represión sexual característica de la sociedad patriarcal. Este aparente juego, en el cual la voz de Sor Juana en bellos endecasílabos ha advertido ya dos veces sobre los riesgos de convertirse en una “dulce ficción,” pondrá en crisis no sólo el mundo de la profesora, objetivo que persigue Dick – obvio emblema, desde el nombre propio que la dramaturga ha elegido otorgarle, de las normas sociales patriarcales que castigan a las mujeres que se apartan de lo establecido –, sino que el inquietante juego pondrá en crisis también el fundamento básico sobre el cual el propio joven se afirma: la heterosexualidad de su pareja.

El mundo ciertamente sorjuanino de la profesora universitaria, un mundo de lectura y estudio en soledad, en el cual la acompañan “los grandes, los eternos: Mozart, Dostoievski, Sor Juana” (239), pronto habrá de ser invadido, de acuerdo al alevoso juego, por Stephanie, la estudiante que ha aceptado jugar a ser, en palabras textuales de su novio, “la manzana del paraíso” (535). Será ella quien inicie el encuentro sexual con la profesora, luego de varias semanas en las cuales ha frecuentado su casa. La culminación erótica de esta relación, el acto sexual mismo, no ocurre en el escenario, sin embargo; las actrices no exponen sus cuerpos desnudos directamente a la mirada de la audiencia, sino que la unión sexual es sugerida al espectador mediante el uso de diapositivas que permitirán entrever, mas no atestiguar, el contacto físico ocurrido.

Es ya una referencia insoslayable al hablar sobre la exposición del desnudo femenino y su efecto en la audiencia, el nombrar a Laura Mulvey y su crítico ensayo sobre cómo, en el cine, la mirada masculina (the gaze) fetichiza el cuerpo desnudo de la mujer reduciéndola a simple objeto. La cinematografía comercial logra así, parafraseando a Mulvey, que los espectadores masculinos se tornen cómplices de un deseo voyerista que resulta denigratorio para las mujeres. Esta posición teórica, la cual reflexiona y se opone al desnudo femenino para la obtención de un placer exclusivamente masculino, ha sido compartida por María Luisa Medina, quien en sus acotaciones a *Tren nocturno a Georgia* establece los siguientes: “Stephanie se acerca poco a poco y besa a Samantha en los labios. Se oscurece su área lentamente y se ilumina el área de las diapositivas: las dos desnudas haciendo el amor en la cama. Las tomas deberán ser *un tanto difusas*” (554, énfasis mío).

A través de estas acotaciones de la autora, es obvio que María Luisa Medina ha decidido en forma absolutamente clara y contundente rechazar, al igual que Mulvey y otras importantes teóricas, las complicidades voyeuristas que caracterizan a los espectáculos comerciales. Esta toma de postura autoral, ciertamente decidida a evitar una de las convenciones más chocantes del comercialismo, permite comprobar la existencia de una dramaturgia de gran responsabilidad; una dramaturgia que participa de las reflexiones propuestas por Jill Dolan respecto a la deconstrucción de género imperante en el teatro que enfoca las relaciones sexuales entre mujeres: “the lesbian subject is in a position to denaturalize dominant codes by signifying an existence that belies the entire structure of heterosexual culture and its representations” (116). Medina, con su obra y con los métodos visuales privilegiados en ella para la

representación del desnudo femenino, remueve así mismo fundamentos primordiales del discurso heterosexual dominante.

El uso de diapositivas que narran el encuentro sexual entre ambas mujeres es posteriormente transformado por Medina en las fotografías que Dick, voyeur interno de la obra, toma subrepticamente con el objeto de acusar a la profesora de corrupción y abuso de poder. Las clandestinas fotos tomadas por el estudiante son solamente sugeridas a la audiencia mediante el creativo uso de ruidos de flash que son escuchados por el público mientras se proyectan las difusas diapositivas de Stephanie y Samantha en la intimidad, indicando esos flashazos la desagradable presencia del voyeur, quien toma fotos desde un ángulo mucho más cercano que el mostrado a la audiencia con las diapositivas. Al enterarse de que su novio realmente ha sido capaz de llevar a la prensa la historia de la “morbosa catedrática corruptora de sus alumnas” (556), Stephanie abofetea a Dick, reclamándole la cobardía de su acción: “yo estoy ahí, mi cuerpo desnudo está ahí y publicaste las fotografías, te atreviste a...” (556). Reclamaciones que Dick se niega a escuchar, llegando incluso a advertir a su novia sobre el encuentro sexual con la profesora: “No me digas que lo disfrutaste porque entonces tú tampoco te salvas” (555).

Las reglas del juego inicial han sido de esta manera absolutamente modificadas por Dick sin previa advertencia. Stephanie, exasperada, golpea a su antiguo amante, quien responde arrojándola al piso. Es entonces cuando el abusivo joven pronuncia la amenaza más explícita de su fálico discurso: “Tus padres... tus amigos, tu futuro... sólo si eres la víctima te salvarás” (556). En este momento se torna evidente que el juego jugado en la obra, el engaño de la lésbica seducción, ha permitido a María Luisa Medina realizar una clara exposición del violento control ejercido sobre las mujeres en una sociedad represiva. “It should be noted,” ha afirmado Catherine Larson, “that games echo patriarchal relationships: they promote hierarchies in their oppositions of winners and losers, stress the value of following rules, and emphasize the use of power (through physical strength, intellectual machinations, or emotional manipulation) to reestablish order” (78).

Así ocurre, en efecto, en la obra *Tren nocturno a Georgia*, en la cual la victimizada Stephanie no encontrará más alternativa para el acoso a su integridad social que confirmar ante el juez todas y cada una de las acusaciones que Dick ha urdido contra la doctora Heighs. Esta última será convertida por el fiscal que la acusa en “chacal disfrazado de sabiduría... chacal que corrompe lo más valioso de un país, su juventud, es decir, su futuro” (560). La estudiante, forzada por las circunstancias controladas por

Dick a convertirse en cómplice de la planeada persecución, rendirá el siguiente testimonio sobre su profesora:

Abusó de mí, me chantajeó, estaba dispuesta a todo con tal de retenerme, me siento profundamente devaluada y herida. Fue un abuso total y absoluto, la repudio, la detesto, la odio, quiero verla pudrirse en la prisión más oscura. Arruinó mi vida, la arruinó para siempre. (565)

La doctora Heighs, quien no intenta defenderse de los cargos en su contra para no dañar también ella a su joven amante, es destituida de su cargo como profesora recibiendo una condena de cinco años en prisión debido al supuesto abuso de poder cometido en contra de su alumna. El “engaño colorido” urdido por Dick, los “falsos silogismos de colores” que levantó en un desesperado intento por salvaguardar su mundo amenazado de muerte debido a la trasgresora sexualidad entre las dos mujeres, aparentemente triunfa, restaurándose en consecuencia el orden previo. El final de la obra, sin embargo, contradice esta victoria. El engaño, esa “necia diligencia errada” que pretende “triunfar de la vejez y del olvido,” explicó alguna vez Sor Juana – y no casualmente su soneto “Este que ves, engaño colorido” también ha sido pronunciado en escena –, en realidad termina siempre por fracasar. El engaño, bien mirado, escribió la célebre religiosa del México virreinal: “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.”

María Luisa Medina, tan sorjuanina como la propia monja jerónima, decreta idéntico fracaso del engaño como final de su propia obra. Escribe así un desenlace en el cual la profesora Heighs finalmente cumple su sentencia, sale de prisión y decide, luego de vender su casa, partir en un tren que la conducirá lejos de esa sociedad que, intentando restablecer el orden por ella dislocado, la confinó en una celda durante tanto tiempo. En el andén sorpresivamente la espera Stephanie, quien, luego de narrar que durante esos cinco años vivió los tormentos de una culpa sin tregua, invita a su antigua profesora a viajar con ella a Georgia (lugar donde ha sido contratada para enseñar, también ella, literatura) y vivir juntas de ahí en adelante. La profesora permanece en silencio, y la joven decide alejarse no sin antes indicar a Samantha que la esperará en el tren nocturno a Georgia. Mientras la profesora Heighs escucha el llamado del otro tren que habrá de separarla para siempre de su antigua amante, la voz en off de Stephanie murmura: “Detente, sombra de mi bien esquivo.” Con estas palabras de Sor Juana finaliza *Tren nocturno a Georgia*, obra que cuando fue estrenada en la ciudad de México tuvo a la propia autora, María Luisa Medina, como actriz que representaba el papel de la profesora.

Trece escenas conforman la totalidad de este acto único, en el cual se entreteteje continuamente el pasado con el presente en un tiempo narrativo no cronológico que el espectador debe ir reconstruyendo para captar la historia, la cual ha sido contada no sólo a través de los parlamentos de los actores, sino a través también de múltiples diapositivas, del uso reiterado de voces en off, del cambio de luces repetido y de una musicalización que concede idéntico tratamiento a las manifestaciones de la alta cultura y de la cultura urbana popular (fragmentos de Mozart y Chopin alternan en la obra con extractos de canciones como “¡Money, Money!” de la película *Cabaret* o “Midnight Train to Georgia” en voz de Gladys Knight, como exigen las acotaciones de la autora).

Tren nocturno a Georgia se presenta así como el discurso postmoderno de una dramaturga ubicada en el teatro mexicano al final del milenio. Una escritora que bajo la propuesta de un juego aparentemente sin consecuencias, desenmascara a sus personajes para mostrar a la audiencia el verdadero rostro de la sociedad que representan. El juego jugado en la obra disloca el orden heterosexual establecido, permitiendo el triunfo de una sexualidad alternativa, la cual es expuesta a la audiencia de una manera también alternativa dado que la dramaturga prefiere no volverse cómplice del voyeurismo visual masculino. El “desorden” sexual es controlado inmediatamente, condenando a prisión a quien se atreve a no arrepentirse de haber trasgredido las normas establecidas. La joven que no tiene el valor de oponerse a esa sociedad represiva y controladora, con la cual incluso ha de colaborar para evitar su propia condena, termina sin embargo por rechazar los principios de esa sociedad que no duda en manipularla recurriendo a las amenazas y la coerción. El final de la obra, un final en el cual la autora no entrega a su audiencia el consabido gesto de reunir a ambas mujeres en un conciliatorio, apasionado abrazo, no es sin embargo un final ambiguo. La obra ha cumplido con un objetivo primordial: hacer reflexionar a la audiencia sobre la imposición compulsiva de la heterosexualidad como única forma de conducta sexual aceptable, conduciendo también al cuestionamiento los métodos de control de la sociedad (métodos que incluyen la explotación visual del desnudo femenino). Sería injusto que frente a estos catárticos e importantes logros se afirmase que faltó en la obra ese último paso en cuanto a la desestabilización del discurso dominante: el triunfo de una unión física no heterosexual, sobre todo porque el final de *Tren nocturno a Georgia* coincide con los endecasílabos que cierran el soneto de Sor Juana, “Detente, sombra de mi bien esquivo,” el cual indica claramente que “poco importa burlar brazos y pecho / si te labra

prisión mi fantasía.” Es evidente que a pesar de no haber finalizado la obra con una apasionada reconciliación entre la profesora y su ex-alumna, ambas mujeres han transgredido ya irrevocablemente los límites trazados por la heterosexualidad dominante.

Quizá la propia autora se dio cuenta de la importancia de este reconocimiento. Quizá debido a ese íntimo saber María Luisa Medina escribió (y dirigió) su siguiente obra basada en la trasgresora relación existente entre Sor Juana Inés de la Cruz y la distinguida virreina María Luisa, condesa de Paredes y marquesa de la Laguna, la “siempre divina Lisi” de los romances, sonetos y loas de Sor Juana. *La marquesa llegó a las cinco*, título de la subsecuente obra de Medina, en la cual esta vez sí aparece Sor Juana como personaje, presenta una marquesa de la Laguna enamorada de la inteligente religiosa. Y si bien ese amor tampoco hubo de concretarse físicamente en escena (“No os atrevistéis,” es la acusación nada casual formulada repetidamente a la marquesa), no por ello la historia de esta trasgresora pasión resulta menos contundente.

Resulta imprescindible comentar, para finalizar, que María Luisa Medina no ubica su obra *Tren nocturno a Georgia* en México ni llevan sus personajes nombres hispanos, habiendo preferido la autora situar su drama en los Estados Unidos y otorgar a sus personajes apellidos anglosajones. Este recurso no parece ser sino una prolongación del juego inicial propuesto por la dramaturga: la denuncia de vivir actualmente en una sociedad tan represiva y autoritaria como la que hace tres siglos castigó a Sor Juana (“otra mujer aniquilada por un hombre lleno de prejuicio” (560), comenta el abogado defensor de la profesora), fue una denuncia expresada disimuladamente a través del juego. Al jugar también a que sus personajes son estadounidenses, Medina conduce al espectador a reconocer que esos personajes aparentemente extranjeros en realidad portan máscaras, máscaras que en el fondo resultan tan reconocibles y familiares como la propia voz de Sor Juana, cuyos no pronunciadas, sí recordadas redondillas “Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón” atraviesan la obra de principio a fin.

Tulane University

Notas

1. La producción teatral de Elena Garro ha sido motivo de una reciente y muy exitosa escenificación, la cual ha recibido una acogida crítica realmente positiva. Se trata de la obra titulada *Este paisaje de Elenas*, en la cual Sandra Félix reúne en una misma producción tres obras en un acto

de Garro: *Andarse por las ramas*, *La señora en su balcón* y *Un hogar sólido*. Ver la reseña de Roselyn Costantino.

2. Esta generación de dramaturgos ha sido estudiada detalladamente por Ronald D. Burgess en un cuidadoso estudio que va de finales de los años sesenta a mediados de los ochenta.

3. Explica Fernando de Ita que durante la crisis del teatro mexicano en los años ochenta (época de gran desconcierto institucional en las escuelas de arte dramático, época también en la que se imponía la autoridad y preponderancia del director sobre el dramaturgo) no hubo una crisis de talento, ya que en esa década “Argüelles, Carballido, Magaña, Basurto, Solana y Azar reffendaron su lugar en la escena nacional como autores y parteros de la ya mencionada generación de nuevos dramaturgos” (116, énfasis mío). Esta cita ayuda a explicar que lejos de rivalizar con los jóvenes autores, los dramaturgos ya consagrados les brindaron todo su apoyo, siendo particularmente meritorio el esfuerzo común en ayudar a la publicación de las obras de los nuevos escritores. Ha dicho Carballido: “México es actualmente uno de los países más fértiles en dramaturgia profesional... No dejan de aparecer autores jóvenes; tal pareciera que panoramas desalentadores son el abono más rico para la gestación de creadores” (94).

4. Como dramaturga, María Luisa Medina es autora de diez obras, siete de las cuales han sido representadas. De las diez obras de su autoría, solamente una ha sido publicada: *Tren nocturno a Georgia*, la cual aparece en la antología de Rascón Banda. Los títulos de sus obras no publicadas son: *La tía Genoveva*, *El dedal mágico*, *Triptico pasional*, *Concierto para un corazón marchito* (premiada por la Asociación de Críticos de Teatro), *La Condesa llegó a las cinco*, *Tres meseras y un pachuco*, *Ayer su silencio, hoy su voz*, y *El color de las bugambilias* (finalista del importante Concurso de Teatro Sogem en 1998).

5. Resulta interesante destacar el hecho de que en el texto publicado de *Tren nocturno a Georgia* el lugar preciso donde transcurre la acción nunca es mencionado. El programa que, sin embargo, fue repartido a los espectadores en Teatro El Galeón de la ciudad de México indica que la obra transcurre en la ciudad de Brighton, Texas, así como señala el invierno de 1978 como fecha en la cual comienza la historia.

6. La obra *El eterno femenino*, ha indicado Kirsten F. Nigro, es una obra clave en la dramaturgia mexicana escrita por mujeres, ya que posee una estrategia decididamente feminista que trasgrede todos y cada uno de los límites patriarcales. Nigro ve en la obra de Castellanos el antecedente que explica la dramaturgia tanto de Sabina Berman como de Carmen Bouillosa. Es también, sin duda alguna, una influencia importantísima en la dramaturgia de Medina. Respecto al tema de Sor Juana como personaje dramático, Frederick Luciani ha investigado algunas recientes obras de teatro, escasamente conocidas, en las cuales se recrea la figura de Sor Juana.

7. Este soneto es quizás uno de los sonetos más conocidos y comentados de Sor Juana:

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias atractivo
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar no puedes, satisfecho,
de que triunfa de mí tu tiranía,
que aunque dejas burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho,
si te labra prisión mi fantasía.

8. La polémica en torno a este poema radica en su esquivia interpretación: ¿se trata de un soneto de amor divino como sostiene Emil Volek, o es más bien un soneto de humana pasión como indican tanto Dario Puccini como Octavio Paz? Es difícil sostener la propuesta de Volek respecto a una Sor Juana mística, dada la intelectualidad que siempre rigió la vida y la escritura de la llamada "décima musa"; sin embargo, la ambigüedad propia del soneto permitió a María Luisa Medina proponer tangencialmente una interpretación que desarrollará en su obra: el ser amado por la voz poética del soneto dirige sus amorosos ruegos no a un hombre ni a un dios, sino a una mujer.

9. Es interesante notar que la película de Paul Leduc, *Frida, naturaleza viva* (1983) es estudiada por uno de los críticos de cine mexicano más destacados, Jorge Ayala Blanco, junto con la biografía cinematográfica realizada por Alfredo Joskowicz, *Constelaciones* (1978) en torno a Sor Juana Inés de la Cruz. Ayala Blanco también incluye en su estudio tripartita la película de Carlos Saura, *Antonietta* (1982), sobre la escritora mexicana que trágicamente se suicidara en la catedral de Notre Dame en el París de 1931. Antonietta Rivas Mercado, junto con Frida Kahlo y Sor Juana, dramática tríada mexicana, emblematican lo que también define a la trágica protagonista de *Tren nocturno a Georgia*; afirma Ayala Blanco: "Lo que Joskowicz, Leduc y Saura exaltan en sus heroínas son las desgracias multiformes e inagotablemente sobrehumanas: sus tormentos sexuales, sus frustraciones, sus abandonos, sus soledades, sus resistencias y claudicaciones al dolor, sus martirios sagrados o espiritualmente profanos, sus derrotas finales" (245).

10. La grabación *Sor Juana, hoy* (Warner Music, 1995) fue realizada por Ofelia Medina musicalizando algunas de las poesías más destacadas de la célebre religiosa.

11. Ver el libro de J. Berringer, específicamente el capítulo titulado "The Postmodern Body in Performance," en el cual se afirma lo siguiente: "Any intervention into visual representation today will need to take into account the problematics of voyeurism, fetichism, scopophilia, and the gaze... developed by feminist theory and extended into a larger cultural critique" (214).

12. Resulta de particular interés asistir a representaciones futuras de *Tren nocturno a Georgia* y comprobar si los directores de teatro que escenifiquen la obra decidirán respetar o no las acotaciones de su autora sobre la sutileza del desnudo femenino.

13. El soneto "Este que ves, engaño colorido" representa también una de las más célebres y comentadas composiciones de Sor Juana:

Este que ves, engaño colorido
que del arte ostentando los primores
con falsos silogismos de colores,
es cauteloso engaño del sentido.

Este, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado,

es una necia diligencia errada,

es un afán caduco, y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

14. El anafórico soneto es aparentemente una reacción de la monja jerónima ante la visión de su propio retrato, ese “engaño colorido.” Se trata, por lo tanto, de un comentario sobre la fugacidad de la vida y la banalidad de querer preservar la belleza física, temas característicos de la literatura del Siglo de Oro. El poema, sin embargo, rebasa los límites de esta interpretación para constituirse no sólo en una lograda enmienda manierista al célebre soneto de Góngora “Mientras por competir por tu cabello” (Luiselli, 45) , sino en una verdadera disquisición filosófica sobre el (des)engaño.

15. La obra se estrenó en septiembre de 1994 en el Teatro El Galeón, bajo la dirección de Mario Ficachi. La obra fue una producción de CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), a través del Instituto Nacional de Bellas Artes.

16. Una discusión sobresaliente sobre la representación lésbica en las artes visuales es sostenida por Teresa de Lauretis en su artículo “Sexual Indifference and Lesbian Representation,” en el cual la autora plantea la dificultad y la necesidad de establecer una “nueva economía del deseo” a través de una representación visual del deseo lésbico, el cual debe diferenciarse de los consabidos lugares comunes que el deseo masculino ha formulado respecto al cuerpo femenino.

17. Quizá la composición poética de Sor Juana más inquietante respecto a la naturaleza de su relación con la virreina sea el romance epistolar Lo atrevido de un pincel, en el cual afirma Sor Juana:

Ser mujer y estar ausente
no es de amarte impedimento,
pues sabes tú que las almas
distancia ignoran y sexo.

18. Ver una inteligente discusión y resumen de este aspecto en el artículo de Nina M. Scott.

19. La obra *La marquesa llegó a las cinco* fue representada en el Foro de la Conchita de la ciudad de México en 1996, bajo la dirección de la propia dramaturga, con el patrocinio del Departamento de Difusión Cultural de la UNAM. En la no convencional obra conversan Virginia Woolf, la virreina María Luisa, marquesa de la Laguna, Sor Juana, el confesor de Sor Juana, Núñez de Miranda, y Carlos de Sigüenza y Góngora, sabio virreinal, gran amigo y frecuente interlocutor de Sor Juana. La obra desafortunadamente no ha sido publicada.

20. María Luisa Medina presenta en esta obra una interesante reversión con respecto a la bibliografía crítica existente en torno a la notable escritora jerónima, pues si bien todos los comentaristas sorjuaninos han discutido siempre el amor de Sor Juana por la virreina (véase, por ejemplo, el artículo de E. L. Bergmann el el cual discute la posibilidad de leer los poemas de Sor Juana a la marquesa como “expresiones de deseo lésbico”), Medina, en cambio, representa en su obra *La marquesa llegó a las cinco* la atracción de la virreina por Sor Juana. Reversión que con anterioridad a ella sólo había sido sutilmente sugerida por otra mujer dedicada, como Medina, a la representación visual: la cineasta chilena María Luisa Bemberg y su película sobre la vida de Sor Juana, *Yo, la peor de todas* (1991).

21. El final de Sor Juana fue realmente un final de conjuración masculina en su contra, efectuada esta confabulación por tres prelados de la Iglesia que determinaron su trágico renunciamento a las letras y, en última instancia, su muerte: el Arzobispo de México, Francisco Aguiar y Seijas, el propio confesor de Sor Juana, el padre Antonio Núñez de Miranda, y el Obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz. Gracias a las investigaciones del historiador Elías Trabulse hoy, al final del siglo veinte, ha podido comprobarse que durante los años de 1693-1694

se dictó un proceso episcopal secreto en contra Sor Juana, proceso que concluyó exigiéndosele su abjuración a las letras (63). Este determinante dato pone punto final a las especulaciones de muchos biógrafos respecto a la supuesta "conversión final" de la inteligente jerónima, quien un año después del proceso dictado en su contra murió en el convento de San Jerónimo de la ciudad de México.

Obras Citadas

- Ayala Blanco, Jorge. *La condición del cine mexicano*. México: Editorial Posada, 1986.
- Bergmann, Emilie L. "Fictions of Sor Juana / Fictions of Sappho," *Confluencia* 9:2 (Spring 1994): 9-15
- Birringer, Johannes. *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Bixler, Jacqueline E. "Games and Reality on the Latin American Stage," *Latin American Literary Review* XII. 24 (Spring-Summer 1984): 22-35.
- Burgess, Ronald D. *The New Dramatists of Mexico 1967-1985*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1991.
- Carballido, Emilio. "Publicar teatro," *Latin American Theatre Review* 29:1 (Fall 1995): 93-94.
- Castellanos, Rosario. *El eterno femenino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Compton, Timothy G. "Mexico City Theatre, Summers 1995 and 1996," *Latin American Theatre Review* 30: 1 (Fall 1996): 135-150.
- Costantino, Roselyn. "Theatre in Mexico: New Changes, New Visions," *Latin American Theatre Review* 28:2 (Spring 1995): 133-139.
- Cruz, Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Lírica Personal, Vol. I. Edición de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Díaz, Jorge. *El cepillo de dientes*. Santiago: Editorial Universitaria, 1972.
- Dolan, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1988.
- Garro, Elena. *Un hogar sólido*. Jalapa: Universidad Veracruzana, 1983.
- Ita, Fernando de. "La paradoja de los 80's: una visión particular del teatro en México," *Latin American Theatre Review* 25:2 (Spring 1992): 113-122.
- Larson, Catherine. "Playwrights of Passage: Women and Game-Playing on the Stage," *Latin American Literary Review* XIX. 38 (July-December 1991): 77-89.

- Lauretis, Teresa de. "Sexual Indifference and Lesbian Representation," *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*. Edición de Sue-Ellen Case. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1990: 17-39.
- Luciani, Frederick. "Recreaciones de Sor Juana en la narrativa y teatro hispano/norteamericano," Y diversa de mí misma, entre vuestras plumas ando. *Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. Edición de Sara Poot Herrera. México: El Colegio de México, 1993. 395-408
- Luiselli, Alessandra. *El sueño manierista de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1993.
- Medina, María Luisa. *Tren nocturno a Georgia*. en *El nuevo teatro*. Selección e Introducción de Victor Hugo Rascón Banda. México: Ediciones El Milagro, CONACULTA, 1997.
- Medina, Ofelia. *Sor Juana, Hoy*. Mexico: Warner Music, 1995.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*. Edición de Robert Davis y Ronald Schleifer. New York: Longman, 1998. 448-456.
- Nigro, Kirsten. "Inventions and Transgressions: A Fractured Narrative on Feminist Theatre in Mexico," *Negotiating Performance. Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*. Edición de Diana Taylor y Juan Villegas. Durham: Duke University Press, 1994. 137-158
- Paz, Octavio. *Las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Puccini, Darío. *Una mujer en soledad: Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. *El nuevo teatro*. México: Ediciones El Milagro, CONACULTA, 1997.
- Scott, Nina M. "Ser mujer ni estar ausente, / no es de amarte impedimento": los poemas de Sor Juana a la Condesa de Paredes," Y diversa de mí misma, entre vuestras plumas ando. *Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. Edición de Sara Poot Herrera. México: El Colegio de México, 1993. 159-169.
- Trabulse, Elías. *La muerte de Sor Juana*. México: Condumex, 1999.
- Triana, José de. *La noche de los asesinos. Nueve dramaturgos hispanoamericanos*, Vol. 1. Edición de Drank Dauster, Leon Lyday y George Woodyard. Ottawa: Girol, 1979.

Villegas, Juan. Para un modelo de historia del teatro. Irvine: Ediciones Gestos, 1997.

Volek, Emil. "Un soneto de Sor Juana, 'Detente, sombra de mi bien esquivo'," *Cuadernos Americanos* CCXXIII. 2 (1979): 196-211.