

EDUARDO ARI GUZMÁN ZÁRATE*

Personajes femeninos en *Santísima*. Una obra de Revista de Sergio Magaña

Female characters in *Santísima*.
A theater revue by Sergio Magaña

Resumen

El presente artículo realiza una reflexión en torno a los personajes femeninos de *Santísima* de Sergio Magaña (obra teatral ambientada en el periodo revolucionario con los recursos dramáticos del teatro de Revista). Los personajes femeninos al ser transgresores y críticos de su condición y de su sociedad representan la idea de la mujer mexicana revolucionaria.

Palabras clave: Teatro de revista, personajes femeninos, prostitución, Revolución Mexicana, teatro mexicano

Abstract

This article brings forth a reflection on the female characters of Sergio Magaña's "Santísima" a revue theater play set in Mexico's Revolutionary period. The female characters, law-breakers who are critical of their personal and social conditions, embody the idea of the Mexican Revolutionary woman.

Key words: Theatre Magazine, female characters, prostitution, revolutionary Mexican, Mexican theatre

Somos las sacerdotisas de la diosa del amor,
ofrecemos las caricias y los besos del furor.
Encerradas en los templos de Nabucodonosor,
ilustramos los ejemplos por mandato del señor.
Sergio Magaña, *Santísima*.

No hay nada más hermoso que ver a una actriz enmascarando a una prostituta. ¡Y más si ésta baila, canta y se desnuda en escena! Como sería el caso de representar el personaje femenino de Santa, quien al ser desvirgada y burlada por Marcelino, se ve en la obligación de abandonar a su familia y de buscar en la ciudad de México una manera de sobrevivir, trabajando en el burdel de Madame Elvira donde se enfrentará al goce del amor, del placer, del dinero y de la muerte.

El objetivo del presente artículo es ofrecer una reflexión en torno a los personajes femeninos de la obra teatral *Santísima* (escrita en 1976, estrenada en 1980 y publicada póstumamente en 1991), de Sergio Magaña,¹ para ello me concentra-

ré en explicar la idea de mujer que se concretiza en el teatro, ya que estos personajes representan a prostitutas de un burdel de la ciudad de México.

El ser prostitutas las condiciona a transgredir los valores morales que intenta e impone la sociedad burguesa mexicana; también las coloca bajo una idea de pecadoras desde la religiosidad dominante, la católica. Estas dos ideas de mujer, la transgresora moral y la pecadora, son el eje conductor para hablar de los personajes femeninos en *Santísima*.

La obra está ambientada durante el periodo revolucionario y sus recursos dramáticos son los del teatro de Revista, y justo es esto, lo que ha llamado mi atención, pues para cuando la obra se estrenó, el teatro de Revista ya no estaba vigente en las carteleras teatrales, por lo tanto, considero a esta obra de Magaña como una Revista tardía. ¿Por qué se percibe que Magaña estructuró *Santísima* bajo la estética teatral de la Revista? ¿Acaso es porque con la Revista se hacía una crítica social, política y cultural?, pues no hay que olvidar que el objetivo principal de esta expresión dramática era pasarle revista (vaya la redundancia) a los temas relevantes del acontecer nacional. ¿O, quizá sea por el humor y la picardía con la que eran tratados los temas en la representación?

Para buscar respuestas a estos cuestionamientos, organizo mi argumentación de la siguiente manera: primero hablaré de la intertextualidad de *Santísima*, seguido de notas historiográficas sobre el teatro de Revista, luego explicaré la estruc-

¹ José Sergio Alejandro García Magaña nació el 24 de septiembre de 1924 en Tultepec, Michoacán. Inició sus estudios de educación primaria en un orfanato de padres jesuitas en Cuernavaca y los concluyó en el Distrito Federal. En 1940 intentó estudiar ciencias químicas, las cuales dejó por las leyes, que también abandonaría para formarse como dramaturgo. En 1944 Sergio Magaña se inscribió en la Facultad de Filosofía y Letras, entonces situada en el edificio llamado Casa de los Mascarones, ubicado en la avenida Ribera de San Cosme 71. En este momento, Magaña escribía narrativa y no teatro. Sus primeros cuentos fueron publicados en la revista *Tiras de colores*. Escribió dos novelas, *Sinfonía absorta* y *La ciudad inmóvil*, que continúan inéditas hasta nuestros días. Magaña se acerca al teatro a través de su amistad con Emilio Carballido. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores de la generación 1951-1952 y en 1988 le fue otorgado el Premio Nacional de Literatura "Juan Ruiz de Alarcón". Murió el 23 de agosto de 1990 a los 66 años, víctima de un

infarto al miocardio. El lunes 3 de septiembre de 1990 a las 19 hrs. se le rindió homenaje en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.

tura textual de la obra, para culminar con la descripción de los personajes femeninos y la idea de mujer que representan.

El intertexto de *Santísima* es *Santa* (1903), novela de Federico Gamboa. La propuesta de hacer una adaptación teatral de la novela de Gamboa fue de Héctor Mendoza; Magaña hizo la suya, presentó su versión, pero fue rechazada, como también lo hizo el INBA en su momento. No fue hasta que Germán Castillo la puso en escena en la UNAM² cuando *Santísima* vio la luz, escuchó los aplausos y le dio a su dramaturgo el Premio Autor del Año. En una entrevista a Germán Castillo, éste opinó sobre Magaña: "En su obra encontré siempre las mismas virtudes más una capacidad poética y dramática que creo que no ha sido valorada en su verdadera dimensión".³

Ahora bien, sobre la obra, Magaña opinó:

Bueno, *Santísima* es una obra en la que toco el tema de los peligros de la ingenuidad y de guiarse por los sentimientos. [...] Santa no pudo vivir en la competencia del burdel, de la vida; no aprende que en el mundo en el que vive no caben los sentimientos, los impulsos genero-

sos; sólo el interés y utilizar a otros. El mensaje es sutil y complejo; es una denuncia feroz a los que ganan; los que hablan, con sus obras y sus palabras.⁴

La diferencia notable entre la versión de Magaña con la novela de Gamboa es el final, pues mientras que la Santa de Gamboa se redime, la Santísima de Magaña no; ésta se cuestiona cómo habría sido su vida de no haber sido lo que fue, y el personaje de la Muerte le dice a Santa: "Te advierto que habría sido lo mismo, solamente que alegre".⁵ Como si el destino de Santa no pudiera cambiar y es en esta imposibilidad donde radica su fatalidad, la cual es representada a la manera de una Revista.

Pero, antes de continuar es necesario traer a la memoria algunas notas historiográficas sobre el teatro de Revista. Las primeras representaciones del teatro de Revista se llevaron a cabo en carpas en donde se pasaba revista –de ahí su nombre– a los acontecimientos más importantes del acontecer político-social. Los dramaturgos eran periodistas de profesión, como lo fueron Guzmán Águila y Carlos Villenave,⁶ sólo por mencionar algunos, que trabajaban a la vieja usanza, es decir, escribían el texto en el escenario y después transcribían los diálogos. Esta fue una manera de salvar la obra de la censura, pues no todo lo representado estaba escrito.

De las carpas salieron los actores que alimentaron la radio, la televisión y el cine,

² *Santísima*.

Estreno: Octubre, 1980.

Publicada: *Tramoya: cuaderno de teatro*, nueva época, Jalapa, Veracruz, núm. 26, 1991, pp. 5-55.

Dirección: Germán Castillo.

Reperto: Diana Bracho, Felio Eliel, Martha Verduzco, Olivia Obregón, Marta Meneses, Claudia Puente, Jorge Pol, Álvaro Genaro, Jorge Humberto Robles, José Antonio Arias, Humberto Yáñez, Mario Ficachi.

Música: Alicia Urreta (arreglos musicales), Sergio Magaña (música y letra de canciones).

Lugar: Teatro Santa Catarina.

³ Jaime Chabaud, "Entrevista con Germán Castillo. El hecho poético en escena", p. 8.

⁴ Leslie Zelaya et. al., *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña*, p. 178.

⁵ Sergio Magaña, *Santísima. Espectáculo musical en dos partes*, p. 406.

⁶ Socorro Merlín, *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950*, p. 17.

expresiones que hallarían su consolidación en 1950.⁷ Aunado a esto, existía otro espacio donde se presentaban los artistas de carpas: el cabaret.⁸ En este sitio, el sueldo era mayor, incluso mejor que en la radio, "porque el cabaret, al igual que la carpa, funcionaba todos los días del año, no así otros medios en donde los contrataban por temporadas".⁹

La vida entre los años 1930-1950 fueron para el teatro de Revista los de mayor esplendor, pues a la carpa asistía público de distintos extractos sociales, hasta los intelectuales del momento que veían a la Revista "como un enemigo del teatro 'serio', 'dramático', sin percatarse de que muchas de las innovaciones escénicas se estaban dando precisamente en ese espacio".¹⁰

La rica y variada vida teatral de la ciudad de México transcurrió en dos ámbitos. Por un lado, la gente con más dinero podía pagar y, tal vez, disfrutar una representación en el Palacio de Bellas Artes, donde, por ejemplo, Celestino Goroostiza ponía en escena obras de autores extranjeros. Por otro lado, la gente de pocos recursos económicos asistía a las

carpas y agotaba las entradas de todas las tandas.

El teatro de Revista convivió con el Teatro Ulises. Estas dos manifestaciones se nutrieron mutuamente y, por extraño que parezca, el primero resultó ser, sin proponérselo, más experimental que el segundo. Un ejemplo de ello es la revista 19-20 de José F. Elizondo con música de Eduardo Vigil y Robles, "estrenada el 31 de diciembre de 1919 en el Teatro Principal que ocasiona gran escándalo porque en uno de los cuadros aparece el general Porfirio Díaz. De esta obra se popularizaron las canciones "La Norteña" y "Las Cuatro Milpas".¹¹ En esta obra aparecen innovaciones escénicas como una pantalla donde se proyecta un ferrocarril.

Ya para 1950, el teatro de Revista sufriría el inexorable paso de la modernización de la ciudad de México, pues su vida en las carpas y el cabaret ya no sería la misma. Los cambios en la geografía de la ciudad orillaron a las carpas hacia la periferia y la televisión ofrecía entretenimiento desde la comodidad del hogar. Poco a poco las personas acogieron las imágenes que les brindaba la pantalla chica, en la cual veían a los artistas de las carpas. Ante esta inevitable transformación, la Revista vivió su proceso de extinción, el público ya no era el mismo.¹²

⁷ La XEW se inaugura en 1930 bajo la dirección de Emilio Azcárraga. A ella llegan artistas mediante dos vías, por un lado, la convocatoria para los concursos de aficionados y, por otro, las contrataciones de artistas de revistas. También los productores de cine realizaron numerosas películas con artistas de revistas como Gloria Marín, Meche Barba, Amparito Arozamena, *Resortes*, *Cantinflas*, *Clavillazo*, *El Chicote*, *Tin Tan*, *Palillo*, entre otros. Véase, *Ibid.*, p. 23-30.

⁸ Algunos cabarets importantes fueron: el Agua Azul, la Linterna Verde, el Estambul, el Chop Suey, el Burro, entre otros. *Ibid.*, p. 31.

⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, p. 166.

¹¹ Véase Alfonso Morales, *El país de las tandas. Teatro de Revista 1900-1940*. Socorro Merlín, *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950*. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*.

¹² La Revista culminaría con la obra *Yo Colón* de Alfredo Robledo y Carlos León, estrenada en el Teatro de los Insurgentes, la música fue de Federico Ruiz, y la actuación del cómico Mario Moreno *Cantinflas*.

Dicho lo anterior, doy paso a la estructura textual de *Santísima*. Una primera particularidad es el subtítulo, *Espectáculo musical en dos partes*, en el cual la palabra “musical” (además de ser una cualidad que caracteriza la dramaturgia de Magaña) cobra relevancia en esta obra al ser un rasgo genérico, ya que los números musicales que la constituyen (bailados y cantados) son una suerte de homenaje para el teatro de Revista.¹³

Cabe recordar que la música y letras de las canciones de *Santísima* fueron escritas por el propio autor, al respecto, cuento con el testimonio de Malkah Rabell sobre la representación de la obra:

¹³La genealogía del Teatro de Revista me lleva a ubicar a su ancestro, la ópera, que entre los siglos XVI y XVIII comienza a ser un género importante dentro de los círculos de poder. Cabe señalar que la ópera, como lo menciona George Steiner, fue la nueva manera de concebir la tragedia griega en los escenarios italianos. En este sentido, es importante no perder de vista que el teatro tiene la peculiaridad de acomodarse a las necesidades de la sociedad y, muy en particular, a los círculos de poder. Así, la ópera será el constructo y el fiel espejo de las sociedades en transformación de dichos siglos.

Para el siglo XIX, la ópera sufrirá notables cambios como son el surgimiento de subgéneros tales como la ópera bufa, donde las obras de Rossini son un buen ejemplo; la ópera *bel canto* con las obras de Verdi, Puccini y Wagner; la opereta, la cual contaba historias pícaras impregnadas de erotismo, un ejemplo es la obra *La bella Elena*. A la opereta se le ha denominado género chico por estar caracterizada por los ambientes populares y lo “vulgar” que resultan sus personajes y el público a quien iba dirigida, en comparación con la ópera.

Aunado a estas manifestaciones, dentro del género chico está la zarzuela española, la cual, desde tiempos de Calderón de la Barca, gozaba de buena acogida y un ejemplo de ello son las obras representadas en el Teatro de la Zarzuela; el sainete, el Can-Can y el Cabaret, por lo que el teatro de Revista, en México, sería el heredero de éstas manifestaciones.

La música, original de Sergio Magaña, con arreglos de esta estupenda compositora que es Alicia Urreta, sin llegar a grandes alturas, ni siquiera en su propio género de música popular, resulta empero muy alegre. Y tuvimos en el escenario una polka, un vals, un tango, un paso doble, un bolero y hasta un blues. La mayor parte de la música la transmitían las grabaciones y como de costumbre no estaban muy bien sincronizadas con las voces en el escenario.¹⁴

Magaña sitúa su obra en el México revolucionario y en aquellos años la Revista se consolidaba como una expresión teatral de importancia:

El teatro de Revista fue el espacio privilegiado de confluencia social en donde la vida social, política y cultural del momento era puesta en escena con una audacia creativa y con humor chocarreo, muy sano y catártico, para una ciudad y un país que vivía entre los sobresaltos de la guerra y la precariedad económica.¹⁵

Desde esta perspectiva, la música en *Santísima* está cerca de la teatralidad de la Revista:

La música comienza a adquirir un papel de mayor envergadura, en virtud justamente de las características que de suyo debe tener la música incidental para el teatro, que en un espectáculo se determina como un componente estilístico, así como un referente de ubicación histórica,

¹⁴Malkah Rabell, *Decenio de teatro 1975-1985*, p. 118.

¹⁵Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “Orígenes y desarrollo del teatro de revista en México (1869-1953)”, p. 53.

de sentimientos o de estados de ánimo por su capacidad de evocación.¹⁶

El subtítulo, *Espectáculo musical en dos partes*, también señala la división en dos partes de la obra. Cada una conformada por 34 escenas, lo que le da el equilibrio que igualmente se puede ver en el principio y fin musicalizados de *Santísima*, “¡Viva la Pepa!” y “Las sacerdotisas”, respectivamente. El primero está dedicado a exaltar el desbarajuste, la despreocupación, el vivir para la obtención del placer que brinda el dinero y el sexo; el segundo musical se repite dos veces, la primera en la escena 13 de la primera parte, donde las mujeres se definen como el medio por el cual se tiene acceso al placer, y también se confiesan como maestras en el arte de la pasión. La segunda ocasión en que se repite este musical es al final de la obra, con Santa viviendo su alegre agonía, antes de fallecer.

Los personajes femeninos en *Santísima* son: Madame Elvira, Juana, Gaditana, Rosa y Santa. Ellas se hacen nombrar como las sacerdotisas del amor y del placer, cualidades que las hacen ser el objeto del deseo para los hombres; son también mujeres ambiciosas de poder, de dinero; igualmente pueden ser guerrilleras y unirse al movimiento revolucionario; incluso, son mujeres en busca del amor pero en el camino encuentran la muerte. Así, desde la matrona Madame Elvira hasta la última de las putas como Santa, estos personajes femeninos representan un tipo de mujer que no tenía espacio dentro de la sociedad mexicana de aquellos años revolucionarios, al transgredir los

valores morales y religiosos de la sociedad católica.

Todas ellas, desde el punto de vista social y religioso, son transgresoras porque representan el pecado, lo prohibido; son la antítesis de lo que debería ser la buena mujer que, al menos en idea, debía ser madre abnegada, esposa fiel y novia virginal entre otras cualidades. La idea de prostituta señala a una mujer erótica y, en consecuencia, se opone a la idea de la mujer esposa, fiel, virtuosa.¹⁷ La diferencia sustancial entre éstas es la maternidad, pues la primera vive una sexualidad estéril, mientras que la segunda es rica en fertilidad, lo que dará continuidad a la prole del hombre.

Para describir los personajes femeninos en *Santísima*, los he dividido en dos grupos. En el primero están: Juana, Rosa y Gaditana, quienes representan distintas maneras de ser mujer; en el segundo: Madame Elvira y Santa, donde su confrontación las conjuga para poner en tela de juicio los ideales femeninos del ser mujer de los años treinta mexicanos.

Los personajes femeninos del primer grupo, Juana, Rosa y Gaditana, cumplen con una transformación dramática, pues de ser prostitutas del burdel de Madame Elvira pasan a ser guerrilleras para luchar en favor de la causa revolucionaria.

Para observar esta transición contraste dos números musicales: “Las sacerdotisas”, escena 13 de la primera parte,

¹⁷ “Putas es un concepto genérico que designa a las mujeres definidas por el erotismo, en una cultura que lo ha construido como tabú para ellas. [...] La prostituta es la mujer social y culturalmente estructurada en torno a su cuerpo erótico, en torno a la transgresión”. Véase Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*.

¹⁶ Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *op. cit.*, p. 129.

con “Las guerrilleras”, escena 22 de la segunda parte. En el primero se cantan estos pícaros versos:

Somos las sacerdotisas de la diosa del amor,
ofrecemos las caricias y los besos del furor.
Encerradas en los templos de Nabucodonosor,
ilustramos los ejemplos por mandato del señor.
[...]
Ven, ven, ven,
a que te enseñe por favor
lo que en pasión
es buena educación...
¡Pública!¹⁸

En el segundo número cantan:

[...]
Que me quiten la camisa
que me quiten el calzón,
que me dejen sólo en cueros
por la gran revolución.
[...]
De las casas elegantes
salimos de prisioneras,
si antes fuimos explotadas
ahora somos guerrilleras (p. 394).

Unirse a la bola es una oportunidad para luchar por un cambio en su vida, “Estoy cansada de mantener a tanto infeliz padrote y a tantos policías” (p. 393), dice Gaditana. Dejar de ser sacerdotisas del amor y ser guerrilleras es una idea que

no puede pasar desapercibida, ya que las tres gritan al unísono: “¡Vamos a defender nuestro derecho de estar siquiera sindicalizadas!” (p. 393). Este grito viene de tres prostitutas que demuestran tener conciencia social y política, ellas lucharán para tener derechos y no para sólo seguir a su hombre en la bola. Estas tres mujeres son algo parecido a una Adelita, lucharán por y para sí mismas.

En los personajes femeninos (Juana, Rosa y Gaditana) de *Santísima*, se concretiza la idea de la mujer que toma conciencia de su posición dentro de la sociedad, y el hecho de decidir ya no ser prostitutas y convertirse en guerrilleras le da a la obra un tono de crítica social.

A Madame Elvira y Santa las he ubicado en el segundo grupo porque en su relación se pone de manifiesto el conflicto de la obra. En la primera, se concretiza la idea de la corrupción, mientras que en la segunda, la inocencia.

En Madame Elvira se concretiza la idea de la “mala mujer” y representa la idea de la corrupción que se pone en evidencia en escena cuando convence a Santa de trabajar en su burdel para obtener riqueza mediante el intercambio de su cuerpo por dinero:

ELVIRA: [...] Una campesina vestida de seda, se convierte en dama de abolen-go, se mete en un gobernador y brilla en las más altas esferas, para ayudar a los niños pobres. [...] Una cama suave de plumas de polluelo, y todos los imbéciles hombres a tus pies, adorándote como a una reina (p. 338).

Madame Elvira es la matrona del burdel que hace dinero por medio de la prostitución de sus muchachas. Ella es vieja y tiene

¹⁸Sergio Magaña, *Santísima. Espectáculo musical en dos partes*, p. 345. En adelante el número de la página de las citas de la obra las colocaré en paréntesis a renglón seguido.

un lema para ello: "Hazte vieja, y nadie te paga" (p. 347). Es consciente de su condición de mujer:

La primera condición femenina es resistir al hombre o aparentarlo, de ese modo las narices del macho se inflan y cae redondo en lo que una quiere. En otras palabras, para afirmar su masculinidad, el hombre necesita creerse conquistador de la mujer (p. 346).

La posición de Madame Elvira frente al movimiento revolucionario se pone de manifiesto cuando llega a su burdel Esteban, hermano de Santa, a querer llevarse-la para luchar por la causa; Madame dice: "Putas somos de este lado y lo seremos del otro. Somos escoria igual que tú, pero aquí al menos comemos. Luchamos por nosotras. [...] ¡Si yo no fuera puta, sería comunista!" (p. 396)

Al final de la obra Madame Elvira se queda sola, pues tres de sus muchachas se fueron de guerrilleras y Santa murió; sin embargo, y como le dice Rubio, nosotros sobreviviremos después de consumarse la Revolución. Ella, una matrona y él, un político corrupto. En estos dos personajes se concretiza la idea de la clase social que detenta el poder: los burgueses, los vencedores, el partido de la Revolución que, dicho sea de paso, ha regresado a ocupar la silla presidencial.

Ahorabien, Madame Elvira realiza una inspección minuciosa del cuerpo de Santa para ver si ésta puede ejercer de puta en su burdel:

ELVIRA: (*Le toca los pechos*) Duros y bien duros, de muchacha campesina... ¡Magníficos! ¡Y muy sensibles! Cuídalos mucho. No dejes que los machos te

los maltraten. Si te los tocan, sube la tarifa. (*Tocándole la cintura*) Breve... Todavía se tocan los huesitos, ¡perfecta! A muchos hombres les gusta eso. Pien-san que están abrazando a un muchacho adolescente. Será que los machos son muy raros. (*Tocándole los muslos*) ¡Eso es! Fuertes como de mula. [...] (*Tocando las nalgas de Santa*) ¡Ma chérie! ¡Es un tesoro como el de Alí Babá! Y ahora vamos a ver la cueva de los ladrones. Te repito que no es voluptuosidad. Es un examen estrictamente profesional. (*Palpándole la vulva*) [...] Serás una sensación, criatura (p. 347).

Todos los atributos enumerados por Madame Elvira conforman la idea de la "mujer mala", "la puta", "la pecadora", y Santa los encarna a la perfección, además de que esta escena es teatralmente erótica y llena de humor, basta con imaginar los gestos de Santa, cada vez que la matrona la toca ha de desatar la risa en el lector/espectador. Santa, al ingresar al mundo de la prostitución, queda deslumbrada de la aparente felicidad, del contagioso placer que le brinda la prostitución.

Santa representa la idea de la mujer ingenua, primero por ser la pueblerina en busca de una vida digna en la ciudad y, en segundo, por creer que Marcelino se casaría con ella después de haberla desvirgado. El deseo de Santa es el matrimonio, para ello coloca sus esperanzas en sus dos enamorados: Rubio y El Jarameño. Para el primero, Santa es "el ánfora vacía: el hombre, el vino que la llena. La mujer elige; el hombre, escoge" (p. 350). Para el Jarameño, Santa es el amor, pero como ella es una puta, la rechaza pues no soporta que esté con otros hombres. Santa muere y su destino y su condición

no cambian, lo cual es lamentable porque a diferencia de Juana, Rosa y Gaditana, incluso Madame Elvira, Santa no se libera, ni con la muerte, de su fatal destino: ser una mujer burlada y, por lo tanto, condenada a no ser la mujer respetable que otorga el matrimonio (lo cual es una suerte de castigo por transgredir los valores de la doble moral burguesa); a no ser la mujer pura y virginal sino a encarnar a la mujer pecadora (transgresión del ser mujer desde la religiosidad católica).

Así, la teatralidad de los números musicales de *Santísima* responde a los de una Revista. Esto en cuanto a los recursos dramáticos empleados en la escena, tales como: el baile, el canto, la sensualidad emanada del primer número musical, la convicción con la que gritan ser revolucionarias en el segundo número; los chistes, las frases y versos pícaros de las canciones, la denuncia social, etc.

La idea de la mujer mexicana revolucionaria queda concretizada en estos personajes femeninos de *Santísima* que son transgresores y críticos de su condición y de su sociedad. Con excepción de Madame Elvira, quien termina siendo parte de la clase social que asciende al poder después de la consumación de la Revolución, las guerrilleras no logran ningún cambio significativo en su vida, porque con la Revolución Mexicana no hubo cambios sustanciales para las clases marginales (campesinos, obreros, indígenas, prostitutas, etc.), éstas quedaron igual o peor; y Santa... Santísima sólo obtuvo su muerte que, en comparación con su vida, es una bella y alegre muerte.

Sólo Sergio Magaña para escribir una obra de una crítica punzante donde deja en una angustiada fatalidad a sus personajes femeninos, como si estos fueran

una alegoría por medio de la cual critica la idea del ser mujer. Me pregunto, si Magaña continuara vivo ¿qué teatralizaría de esta nuestra realidad mexicana?

Bibliografía

- Adame, Domingo. *Teatros y teatralidad en México Siglo xx*. México, Universidad Veracruzana, 2004.
- Diccionario de la literatura mexicana siglo xx*. Armando Pereira. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2004.
- Fernández Perera, Manuel. *La literatura mexicana del siglo xx*. México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ALDUS, 2008.
- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997 (Colección Posgrado).
- Magaña, Sergio. "Santísima". *Teatro ciudad de México posrevolucionario. Volumen 3*. México, Escenología/Departamento del Distrito Federal, 1997.
- Merlín, Socorro. *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.
- Morales, Alfonso. *El país de las tandas. Teatro de Revista 1900-1940*. México, Museo Nacional de Culturas Populares/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.
- Ocampo, Aurora et al. *Diccionario de escritores mexicanos. De las generaciones del Ateneo y Novelistas de la revolución hasta nuestros días*. México,

- Universidad Nacional Autónoma de México/IFLL, 2007.
- Olguín, David. *Un siglo de teatro en México*. México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2005.
- . "Orígenes y desarrollo del teatro de revista en México (1869-1953)". David Olguín. *Un siglo de teatro en México*. México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1980.
- Rabell, Malkah. *Decenio de teatro 1975-1985*. México, *El Día*, 1986.
- Zelaya, Leslie et al. *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña*. México, Secretaría de Cultura de Michoacán/CITRU/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.

Hemerografía

- Chabaud, Jaime. "Entrevista con Germán Castillo. El hecho poético en escena". *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, julio/agosto/septiembre, núm. 38. México, 2009, pp. 8-11.
- Revista *Documenta*, núm. 3. Número dedicado a Sergio Magaña. Nueva época, 2000.
- Zelaya, Leslie y Julio César López. "Sergio Magaña, un dramaturgo de la generación de los 50". *Escénica: revista de teatro de la UNAM*, núm. 3. Nueva época, enero-febrero, 1991.