

Genealogías

Rodolfo OBREGÓN
CITRU

La irrupción de la figura del director y el paralelo desarrollo del concepto de puesta en escena en el siglo XX, vinieron a dar al teatro, entre otras muchas cosas, dos valores desconocidos hasta entonces: la apertura infinita del juego interpretativo capaz de apoyar, contrastar e incluso contradecir los significados de un texto dramático por medio de los signos escénicos empleados, y la idea de un teatro como la construcción de un discurso que trasciende la realización de uno o muchos espectáculos escénicos: un teatro —como lo ilustran los mejores ejemplos de los Teatros de Arte— con una temática, un repertorio, una escuela y unas prácticas artísticas y organizativas particulares que determinan la relación deseada con una comunidad específica.

En esa medida, la noción de director de escena está inextricablemente vinculada al concepto de Dirección Artística (función que con características muy distintas ejercieron antiguamente los “jefes de compañía”, actores-empresarios y, en nuestro país, con admirable frecuencia, primeras actrices como Esperanza Iris, Virginia Fábregas o María Tereza Montoya).

Así, la visión del mundo de los directores adquirió una jerarquía mayor a la de los autores, puesto que no está sujeta a una mediación posterior. Los actores, vasallos de quien Jean Duvignaud llamó “El amo del reino”, no fueron capaces de realizar este proceso natural de reconversión y multiplicación del sentido, sino bien avanzado el siglo XX y todavía en escasas ocasiones.

Por lo demás, de Antoine a Peter Brook, y de Julio Bracho a Julio Castillo, el oficio de director, con su consustancial don de mando, ha sido también hasta bien entrado el siglo XX, espacio para varones.

Por ello, resulta de particular interés el seguimiento de una genealogía de mujeres directoras de escena que no sólo han desarrollado un importante papel en el campo, sino que han utilizado la platina del escenario como espacio de reflexión y escudriñamiento de su propia condición genérica, que han modificado sus prácticas tradicionales y han desafiado a la sociedad con temas y enfoques que resultan parte aguas de una nueva forma de integración en la vida pública de México.

Luz Alba

Aunque el registro de obras realizadas en los teatros nacionales pueda ofrecer otros nombres, esta genealogía comienza definitivamente con la labor escénica de Luz Alba, donde es posible observar, de una manera muy evidente, todas las características mencionadas anteriormente.

Luego de una carrera como actriz en Estados Unidos donde nació (Nogales, Arizona), Enriqueta Levin se construyó el nombre artístico de Luz Alba en homenaje al difunto fotógrafo que había sido su marido y se trasladó al México de sus orígenes.

A juzgar por sus propias declaraciones,¹ sus credenciales como artista eran realmente extraordinarias: su primera maestra había sido la más tarde famosísima coreógrafa Martha Graham; durante la preparatoria habría tenido contacto con el poeta indio Rabindranath Tagore quien, aseguraba, le enseñó “el método yogi de respiración aplicada al drama”; y, luego de trabajar cinco años con el maestro Benjamin Zemach, habría estado dos más al lado del gran Max Reinhardt durante su estancia en California. Ahí mismo, Luz Alba trabajó en el cine, entre otras cosas como actriz del filme *La mujer X*, y en el Pasadena Community Playhouse, donde se graduó en 1932. Ella misma destacaba su trabajo como Salomé en la obra homónima de Oscar Wilde que más tarde llevaría a escena como directora en México.

Presentada como Luz Alva y a veces como Alba, su llegada al teatro mexicano se anuncia en múltiples notas en los diarios entre julio y octubre de 1935.² En todas ellas, a propósito del estreno en el Teatro Arbeu de la comedia de misterio *Invitación al crimen*, se enfatizan sus antecedentes actorales y su fuerte personalidad. Hacia el final de la década, participa con Fernando Wagner (también discípulo de Reinhardt) en la obra *Mexican Murals* de Ramón Naya, escrita originalmente en inglés y ganadora de un premio otorgado en 1939 por el Group Theatre de Estados Unidos.

Doce años después de su llegada a México, Luz Alba funda con Seki Sano y Alberto Galán el Teatro de la Reforma. De su experiencia en el Pasadena Community Playhouse, el primer teatro-escuela de Estados Unidos (fundado en 1918) y un centro importantísimo de difusión de la dramaturgia contemporánea, Luz Alba obtendría el concepto de Teatro de Arte que la reuniría con Sano, la idea de un repertorio orientado por temáticas específicas, con formas revitalizadas de expresión escénica y con un elenco preparado específicamente para sostener esa identidad artística.

Sin embargo, su trabajo como directora comienza desde 1944 con la puesta en escena de *Salomé*, presentada bajo el patrocinio del Teatro Mexicano de Arte y Mar-

¹ “Luz Alba, la llama viva del teatro”, entrevista de Diana Blanco, *Revista de América*, núm. 121. México, 17 de abril de 1948.

² Todas estas notas, así como las referentes a sus puestas en escena y las de algunos diarios estadounidenses, se encuentran en una carpeta que perteneció a la directora y que conservaba el actor Ricardo Fuentes. Una copia de la carpeta me fue entregada generosamente por Roberto Fiesco quien ha trabajado sobre su influencia en la carrera de la actriz María Douglas. Ricardo Fuentes murió justamente en las fechas en que yo iniciaba mis pesquisas sobre Luz Alba.

garita Urueta de Villaseñor. Bajo este mismo cobijo, en 1945 presenta en el Palacio de Bellas Artes *Casa de muñecas* de Ibsen, una nueva temporada de *Salomé* y anuncia la puesta en escena de *Juan Gabriel Borkman*, también de Ibsen, que el actor Ricardo Fuentes³ asegura nunca realizó y fue finalmente llevada a escena por su asistente y actor Jebert Darien.

Para septiembre de 1946, Luz Alba dirige, otra vez en Bellas Artes, una última obra del Teatro Mexicano de Arte, *Cumbres borrascosas*, de Emily Bronte, en una adaptación dramática estrenada diez años antes en Nueva York.

Armando de María y Campos, férreo detractor de su trabajo escénico, asegura que en 1945, la directora estadounidense (origen que parece pesarle al cronista junto con el del resto de directores extranjeros trabajando en esos momentos en México) solicitó apoyo al comité pro campaña de Miguel Alemán para llevar a escena *Juan Gabriel Borkman* y *Cumbres borrascosas*, así como las obras *Dios de venganza* de Sholom Asch y *Deuda infinita* de Margarita Urueta. De su nota, escrita como respuesta a los críticos cinematográficos “metidos a críticos de teatro” que alababan el trabajo de la directora (crítica de cine ella misma) y denostaban los ataques de De María en su contra, se deduce que el mismo De María se encargó que no recibiera el apoyo solicitado.

A pesar de su asociación con Seki Sano, no existe constancia de ninguna puesta en escena de Luz Alba en el Teatro de la Reforma, y para noviembre de 1949, con la denominación de Teatro Estudiantil Autónomo de México, presenta en la Sala Molière *La mujer de blanco*, de Jorge A. Villaseñor, con Wolf Rubinski y Luz Salinas. De María comenta que esta obra fue patrocinada por la ANDA como compensación a los ataques que la asociación de actores había hecho a los grupos experimentales y, particularmente, a Luz Alba.

Luego de una temporada de regreso por razones económicas a Estados Unidos, donde crea en 1950 la obra *Ángeles y payasos*, firmada por Ronn Marvin, pero concebida en conjunto con ella y Tamara Garina para el Pasadena Community Playhouse (50 y 51), viene a estrenarla en el Teatro Esperanza Iris en octubre de 1952. Con aspiraciones abiertamente comerciales, la obra, con una “suntuosa” producción y escenografía de Antonio López Mancera, costó a su directora todos sus recursos, pues, según De María y Campos, ésta “empeñó hasta su reloj de pulsera” unos días antes del estreno. No sabemos si la directora lo perdió todo o logró recuperar parte de su inversión; pero ésa fue su última experiencia en el teatro mexicano.

En todo caso, es evidente que su primer repertorio responde a su más profunda aspiración artística y denota una preocupación particular por el universo femenino: las pasiones de Salomé y la heroína de *Cumbres borrascosas*, el lugar de la mujer en la sociedad y su relación de confrontación con el sexo masculino en *Casa de muñecas* (y, presumiblemente, en *Borkman*). Del mismo modo, la elección de sus elencos y, específicamente, de sus protagonistas, evidencian un acento en las grandes mujeres independientemente de su formación o sus capacidades actorales. María Douglas,

³ En entrevista inédita concedida a Roberto Fiesco.

hasta entonces sólo conocida por papeles pequeños con su maestro Seki Sano, fue la intensa princesa Salomé y Guadalupe “Pita” Amor, quien ensayó algún tiempo el papel de Herodías, representó una personalísima Nora en *Casa de muñecas*. Para *Cumbres borrascosas*, la Douglas repetiría en el papel de la hermana, mientras que el personaje de Cathy correspondería a la entonces debutante Stella Inda. A ellas habría que sumar su permanente colaboración con la bailarina Tamara Garina, quien participó en *Salomé* preparando a un grupo que cobijaba coreográficamente a la protagonista y, aprovechando la extrañeza de su fisonomía y su acento, en el papel de Herodías; y que, como hemos mencionado, fue corresponsable en la creación de *Ángeles y payasos* y participó en su puesta en escena en México.

Esas características, que parecieron desconcertar a Antonio Magaña Esquivel, “Mi imagen de ese teatro, con los grupos experimentales en marcha y cercándolo, fue de un rostro asfixiante por el exceso de preocupaciones femeninas. Había una línea que iba de Salomé desnuda a una Nora psicópata. Y, sin embargo, fue un teatro fragmentario”,⁴ resultan *a posteriori* un foco de gran interés. En efecto, la fuerza del deseo encarnada en Salomé es evidente en las imágenes que se conservan de la puesta en escena y en el testimonio de otros cronistas y críticos. En *El Nacional*, Sánchez de Ocaña consigna que “la figura de María Douglas flota en el recuerdo del espectador por la riqueza de su temperamento artístico: en ella lo patético se hermana con lo sentimental, lo ingenio con la sensualidad desbordada y morbosa”.⁵

Del mismo modo, el escritor y periodista español Ceferino R. Avecilla, elogia *Casa de muñecas* como la mejor representación de esta “comedia” que considera lo menos bueno (igual que otros críticos, entre ellos De María y Campos que afirma está “vieja”) y equipara el trabajo de Luz Alba al de los renovadores franceses como Gaston Baty, para finalmente elogiar a Pita Amor por hacer a Nora “de un modo tan personal que no deja espacio en el juicio para los puntos medios: o se le acepta como expresión y hallazgo de un modo nuevo de representar o se le rechaza con enfado”.⁶ Y dice que esa última es la reacción de quienes defienden la declamación (como, de hecho, lo hace De María y Campos en sus duros ataques a esta obra). El sentido que Avecilla descubre en la interpretación de la poetisa y musa de tantos pintores parece coincidir con las más recientes interpretaciones de Ibsen:⁷

Su expresión infantil, no exaltando las apariencias de un juguete mecánico, que es la tentación más peligrosa y superficial, sino sugiriendo a los espectadores el

⁴ Antonio Magaña Esquivel, *Imagen y realidad del teatro en México*. México, Escenología/INBA, 2000, p. 238.

⁵ Rafael Sánchez de Ocaña, “Vida teatral. Salomé de Óscar Wilde”, en *El Nacional*. México, 17 de octubre de 1944, primera sección, p. 3.

⁶ Ceferino R. Avecilla, *El teatro 1943-1945 —opiniones—*. México, 1946, p. 237.

⁷ Por ejemplo, la presentada por Franco Perrelli en México (UNAM, FFYL, 2006) para el centenario del fallecimiento del autor noruego, donde analiza a Nora desde la convención decimonónica de “la ingenua” y el valor infantil que le otorga al personaje y con el que se deleita una sociedad patriarcal.

concepto asiático de la mujer, tan próximo a lo que sin duda quiso Ibsen expresar. He aquí por qué hay momentos en que Nora parece una geisha. [...] ni cuando el curso de la vida de su Nora produce en ella reacciones hondamente humanas, deja de ser visible a manera de fondo desvanecido su condición infantil, que la deshumaniza irremediadamente.⁸

Entre el erotismo —una vez más— de la mujer-niña y la ingenuidad señalada por Lou Andreas Salomé que constituye “su encanto, su peligro y su destino”, una Nora así sería capaz de revelar el fondo de las cosas, el enfrentamiento con el género masculino, la mediocridad que implican los privilegios otorgados a sus “pequeñas personalidades subalternas”, sin temores ni prejuicios, con la contundencia desinteresada de los niños y la experiencia vital de la mujer que ha decidido crecer.

Por lo demás, en el comentario de AVECILLA, habría que acentuar el progreso estilístico aportado por Luz Alba y enfatizado por él mismo a propósito de la reposición de *Salomé*, otra “realización extraordinaria” pues

En ella se comprende desde la estilización magnífica del decorado —la maravillosa perspectiva de la inmensidad de la terraza; la sugerencia del palacio colosal a merced de una columna única— y aun de la de algunos personajes, tales que los soldados de la cisterna, hasta los movimientos de las figuras, cuya composición tiene en todos los momentos calidad pictórica.⁹

Esta característica, así como el énfasis en la sensualidad de unos cuerpos expuestos en el teatro sin los pudores de la época, coincide con el testimonio de Ricardo Fuentes, quien recuerda que la directora combinaba la plástica (la herencia de Reinhardt, seguramente) con la emoción, y pedía a sus actores la intención del texto que resultaba “en un ritmo verdaderamente asombroso”.

Ante la ausencia de comentarios sobre *Cumbres borrascosas*, bastará con comentar dos últimos elementos interesantes en la trayectoria de Luz Alba: el empleo abierto y desenfadado de tres bailarines homosexuales en *Ángeles y payasos*, que según De María y Campos “dan alegre nota, extraña y pintoresca”, y el hecho consignado en varias fuentes de que en 1947, Luz Alba llevó teatro al centro penitenciario de las Islas Marías e, incluso, se jactaba de que tanto el local adaptado para ello como el grupo teatral de internos con quienes trabajó llevaban desde entonces su nombre.

Ambos hechos resultan representativos, pues como veremos adelante, dos de sus principales continuadoras abordarán el tema de la homosexualidad en su teatro y derivarán su actividad escénica hacia la acción política o social.

⁸ C. R. AVECILLA, *op. cit.*

⁹ *Idem.*

La herencia

Desde luego no sólo no existe ningún vínculo directo entre Luz Alba y posteriores directoras de escena como Nancy Cárdenas y Jesusa Rodríguez, sino que entre ellas hay un salto de varios años. En todo caso, la línea artística e influencia de Luz Alba continuaría en el trabajo de Jebert Darien y, como dato de curiosidad, habría que citar el caso de Dolores Puche, intelectual española y compañera sentimental de Pina Pellicer con quien realizó su único esfuerzo de dirección escénica: *Margarita Gauthier (La dama de las camelias)*, octubre de 1960 en la Sala Chopin.¹⁰

Sin embargo, no dejan de ser notables las similitudes y la natural progresión que esta línea de exploración escénica adquiere en las directoras mencionadas de acuerdo con las condiciones sociales que les corresponden.

Nancy Cárdenas

Nancy Cárdenas llegó al teatro durante la prodigiosa aventura de *Poesía en voz alta*, y su debut como directora (*Picnic en el frente de batalla* de Fernando Arrabal, 1962) estuvo seguido de una intensa actividad política como miembro del Partido Comunista y como participante del Movimiento Estudiantil de 1968.

Para la década de las setentas, Nancy Cárdenas, quien realizó su propia versión de *Casa de muñecas* en Coahuila y se decía “hija de María Tereza Montoya” por el impacto que le causó verla de muy joven, montó obras con grandes personalidades femeninas (*El efecto de los rayos gamma sobre las caléndulas*, 1970, con Carmen Montejo, Dunia Zaldívar y Angelina Peláez) y abrió la escena mexicana a la exposición del mundo homosexual con su polémico y exitoso montaje de *Los chicos de la banda* (1974).

Para los ochentas, una década cuyo gran tema fue para ella “la identidad sexual”, la directora llevó la problemática homosexual al terreno específico de las relaciones lésbicas con una trilogía integrada por *Claudina en la escuela*, a partir de Colette (1979), *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* de R. W. Fassbinder (1980) y su propia obra, *El día que pisamos la luna* (198?).¹¹

En *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant*, Cárdenas desempeñó el papel de la fiel secretaria eternamente enamorada de la diseñadora y la pasión destructora de Petra, al enamorarse de una joven oportunista interpretada por Vera Larrosa, fue encarnada por una Beatriz Sheridan en la cima de su poderosísima fuerza actoral. Con Sheridan, Cárdenas había realizado también una adaptación de *La Dorotea*, un proyecto frustrado de *Poesía en voz alta*.

¹⁰ En el elenco de esta pieza, rebautizada por Salvador Novo como “La cama de las damelias”, participó también Alberto Galán, fundador del Teatro de la Reforma, y Pita Amor giraba, por esa época, en torno de Dolores Puche. Los datos del montaje se encuentran en: Reynol Pérez Vázquez y Ana Pellicer, *Pina Pellicer luz de tristeza*. México, UNAM/Cineteca Nacional/UANL, 2006.

¹¹ Expediente Nancy Cárdenas, Archivo Vertical CITRU/INBA.

La fuerza destructora de la pasión en un ámbito de sofisticación cultural y aparente indiferencia, las diversas posibilidades del amor entre mujeres fueron el eje de una puesta en escena de impecable factura, cuyos acentos melodramáticos (si se compara con el filme del autor) se debían más a una tendencia artística local que a una voluntaria exaltación de los sentimientos. La puesta, que presentaba escenas entonces desconcertantes para el público conservador, se realizó con un elenco exclusivamente femenino; mas se trata en este caso del planteamiento original del autor y no de una estrategia discursiva como se verá en directoras de escena posteriores.

Al término de su “trilogía lésbica”, el crítico Bruce Swansey señalaba ya, desde las páginas de *Proceso*, la “pérdida artística” que significaba el tránsito de la directora de los terrenos puramente estéticos a los de la lucha social. Tal pérdida, o el claro cambio de orientación en la labor escénica de Nancy Cárdenas, es evidente en los títulos de sus siguientes espectáculos: *Sexualidad 1* (sobre la bisexualidad masculina), *Sexualidad 2* (sobre la bisexualidad femenina) y *Sida... así es la vida* (1988). El enfoque de divulgación y el carácter de denuncia de su actividad permanece constante hasta su muerte, en 1994, que interrumpe la redacción de un guión cinematográfico sobre la persecución de homosexuales en Chiapas. La sensibilidad artística de Nancy Cárdenas parece haberse refugiado durante sus últimos años en los terrenos de la poesía.

Jesusa Rodríguez

Alumna predilecta de Julio Castillo y heredera de la renovación visual que representa el teatro universitario de los setentas, Jesusa Rodríguez había colaborado como escenógrafa y actriz en la puesta en escena de Castillo, *Vacio* (1980), sobre la vida y muerte de Sylvia Plath. El espectáculo, interpretado por tres mujeres, acentuaba la relación de la espléndida poeta con la maternidad y dejaba de lado la violencia de su vida con el también poeta Ted Hughes, misma que explotan otras versiones dramáticas.

Para 1983, Jesusa realizó su obra emblemática: *Don Giovanni* que, significativamente, cambió su título con el tiempo por el de *Donna Giovanni*.

La muy justificada irreverencia de presentar el “drama cómico” de Mozart y Da Ponte como “Teatro cantado, en itañol antiguo”, encontró su equivalente en un tratamiento temático de franca genialidad al representar una de las más complejas versiones del arquetipo masculino por excelencia con un elenco integrado exclusivamente por mujeres (actrices y no cantantes, para colmo de la osadía).

Con Leporello como eje, el resto del elenco representaba diferentes personajes de la obra y alternaba el papel de Don Juan. El tiouvivo de identidades y confusión sexual se cobijaba bajo una escenografía que reproducía en tres planos la imagen del “Éxtasis de Santa Teresa” de Bernini, símbolo de un universo femenino entregado por completo a su exclusivo erotismo. Así lo señaló, luego de su triunfo en Europa, una crítica teatral que reaccionó muy tardíamente a la ciega crítica musical que atacó con

furia a la realización al momento de su estreno:¹² “El goce, el puro goce sensual —de allí que la plasticidad sea un elemento imprescindible— y la abundancia del desnudo femenino, nos hablan de una libertad sin límites”.¹³

Y así se enfatizaba en el programa de mano de su primera temporada en México, por medio de una cita de Kierkegaard: “El genio de la sensualidad es el objeto absoluto de la música, y eso es lo que constituye precisamente a Don Giovanni: la genialidad inmediata de eros...”

Realizada como un homenaje a Fionna Alexander y no exenta del humor desmitificador tan característico de Jesusa, esta puesta en escena basada en la pintura manierista, que instalaba la trasgresión como divisa vital, se convirtió en el referente fundamental de Jesusa Rodríguez, otorgó su denominación asociativa al grupo Divas A. C. y una de sus extraordinarias imágenes, la reproducción del cuadro de la Escuela de Fontainebleau en el cual una mujer pellizca coquetamente el pezón a su compañera de baño, se convirtió en su emblema.

Antes de fracasar en el intento de un *Lear* feminizado y abandonarse definitivamente al espectáculo de cabaret y la acrítica militancia política, Jesusa realizó todavía otro espectáculo donde reaparecen sus aspiraciones plásticas y una óptica ligada estrechamente al universo femenino: *Yourcenar o cada quien su Marguerite*, un espectáculo de imágenes que “dan una idea al tiempo primitiva e ingenua de lo eterno, lo natural del amor, la vida y la muerte. [...] que nos remiten a la vida primigenia como raíz de nuestros sentidos y nuestras historias colectivas antes de acercarnos a las ramas de la inteligencia y los frutos del talento y la belleza”.¹⁴

Últimas generaciones

Despojado el camino de la escena de tabúes y censuras, un amplio grupo de mujeres ha colocado su mirada particular sobre la platina del escenario. De entre muchas de ellas, habría que señalar las inquietudes dramáticas y escénicas de Elena Guiochins alrededor de la identidad sexual femenina en obras como *Plagio de palabras*, y las prácticas de Ana Francis Mor, quien trabajó estrechamente al lado de Gerardo Mancebo en su incipiente exploración de un teatro que invertía los estereotipos y trastocaba los roles sexuales con un gran sentido lúdico (*Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho*).

Antes de tomar con su grupo, “Las reinas chulas”, la estafeta del cabaret de Jesusa, Ana Francis realizó un homenaje a su amigo recién fallecido poniendo en escena su paráfrasis de *Noche de epifanía* con el título *La noche que raptaron a Epifanía*. En

¹² Excepción hecha de José Antonio Alcaraz, *Proceso*, núms. 371 y 372, diciembre de 1983, y del autor de estas notas en *Casa del Tiempo*. México, UAM, núm. 37, febrero de 1984.

¹³ Olga Harmony, “Espectáculos para la memoria”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica 3*. Madrid, Centro de Documentación Teatral de España, 1992, p. 170.

¹⁴ O. Harmony, *Ires y venires del teatro en México*. México, Conaculta, 1996 (Periodismo cultural), p. 319.

esta “ópera tecno”, la elección de la directora de representar todos los personajes con mujeres multiplicaba la ambigüedad sexual de la comedia shakespeariana y el juego de travestismos propuesto por Mancebo. Por desgracia, la elección se convirtió en receta al realizar una paráfrasis de *Tito Andrónico* con un elenco formado en exclusiva por varones.

Pero el caso más representativo y consistente de la búsqueda de una temática, una estética y unas prácticas escénicas guiadas por un enfoque genérico en la más reciente generación de directoras de escena, es sin lugar a dudas el de Juliana Faesler. Prácticamente toda su obra como directora es una exploración de la conducta de la mujer y su posición en la sociedad contemporánea.

El gesto provocativo de invertir el sexo de los personajes en *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* de Tom Stoppard, abrió el camino para la observación de la inteligencia y la capacidad de sufrimiento de las mujeres en *Alicia en la cama*, de Susan Sontag.

Es ésta, a diferencia de sus compañeras y antecesoras, la nota predominante de su teatro: el desplazamiento del conflicto erótico, de la sensualidad o la homosexualidad femenina a los terrenos de una condición aceptada, inútil de cuestionar, y su sustitución por los conflictos de una mujer que vive plenamente su autonomía del mundo masculino.

Así, su obra central viene a ser el díptico escénico compuesto a la manera de un *work in progress* por las obras *Frankenstein o el moderno Prometeo* y *La Eva futura*. En la primera, la elección de la novela de Mary Shelly resulta de entrada una afirmación sobre el genio artístico de las mujeres y su radical adaptación, donde se mezcla la novela clásica con información científica contemporánea (particularmente sobre la clonación), implica la creación de un monstruo de sexo femenino encarnado por su cómplice y actriz emblemática, Clarissa Malheiros.

La idea de la reproducción exenta de implicaciones sexuales proyecta todo un universo de posibilidades para la autonomía de las mujeres, así como la definitiva creación de vida artificial explorada en *La Eva futura*, adaptación de la novela de Villiers D’Isle-Adam. En esta obra, mezclada nuevamente con información científica y una discusión bioética, la directora apuesta, ya no por la aceptación de la otredad de la mujer (una causa tan evidente que no requiere de reivindicaciones) sino por la aceptación de lo otro como diversas formas de vida.

Conclusión

Así, en un lapso de apenas sesenta años, la escena mexicana, por medio de estas singulares directoras de escena y los elencos que las han acompañado, ha transitado del “exceso de preocupaciones femeninas”, de la simple asunción de la sensualidad y las problemáticas específicas de la mujer, a un universo autónomo, liberado de atavismos y restricciones que se expresa en la complejidad de un teatro simplemente humano.