



Estrategias de focalización para una memoria crítica de la Revolución mexicana en *Felipe Ángeles*, de Elena Garro, y *1910*, de Maruxa Vilalta \*

Focal strategies for a critical memory of the Mexican Revolution in Elena Garro's *Felipe Ángeles* and Maruxa Vilalta's *1910*.

---

MARAVILLAS MORENO AMOR

Universidad de Murcia. Facultad de Letras (Campus de La Merced). Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. C/Santo Cristo, 1. C.P. 30001. Murcia (España).

Dirección de correo electrónico: [maravillas.moreno@um.es](mailto:maravillas.moreno@um.es).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7912-7551>.

Recibido/Received: 17-1-2025. Aceptado/Accepted: 29-3-2025.

Cómo citar/How to cite: Moreno Amor, Maravillas (2025). “Estrategias de focalización para una memoria crítica de la Revolución mexicana en *Felipe Ángeles*, de Elena Garro, y *1910*, de Maruxa Vilalta”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 16, pp. 340-361. DOI: <https://doi.org/10.24179/cel.16.2025.340-361>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**Resumen:** Este artículo presenta un análisis de dos obras teatrales que desarrollan un ejercicio de memoria crítica sobre el mito de la Revolución mexicana: *Felipe Ángeles* (1979), de Elena Garro y *1910* (2002), de Maruxa Vilalta. Ambas piezas emprenden ejercicios de cuestionamiento de las metanarraciones que tradicionalmente han rodeado a la Revolución, proponiendo nuevos puntos de interés a los que prestar atención, pero desde focalizaciones estratégicas diferentes. Garro se inclina por el individualismo metodológico y la construcción heroica. Vilalta otorga el protagonismo a sujetos enmarcados en la cotidianidad. Este contraste abre un debate de amplio alcance sobre la agencia de la Historia, es decir, quiénes son los verdaderos motores del cambio social.

**Palabras clave:** Revolución mexicana; focalización dramática; Elena Garro; Maruxa Vilalta; memoria.

---

\* Este trabajo ha sido posible gracias a la financiación del Plan Propio de Fomento de la Investigación de la Universidad de Murcia para el contrato predoctoral FPU de la firmante y a una ayuda de movilidad internacional otorgada por la misma institución para realizar una estancia de investigación en la Universidad Nacional Autónoma de México (2022).

**Abstract:** This article presents an analysis of two plays that develop an innovative exercise of critical memory on the historical myth of the Mexican Revolution: Elena Garro's *Felipe Ángeles* (1979) and Maruxa Vilalta's *1910* (2002). Both pieces undertake exercises in questioning the meta-narratives that surrounded the Revolution, proposing new points of interest to pay attention to, but from different strategic focal points. Garro leans towards methodological individualism and heroic construction. Vilalta gives protagonism to collective subjects framed in everyday life. This contrast opens up a broader debate on the agency of History, that is, who are the real motors of social change.

**Keywords:** Mexican Revolution; dramatic focalisation; Elena Garro; Maruxa Vilalta; memory.

---

## INTRODUCCIÓN

Es indudable que la imagen del pasado que podemos (re)construir está mediada y atravesada por lo que se ha dicho acerca de él, al tiempo que con demasiada frecuencia se ha asumido vehementemente el discurso histórico oficial e institucionalizado —más aún para acercamientos mnemónicos en que ya no existen aquellos que vivieron el acontecimiento histórico como experiencia personal y este ya solo puede ser recordado mediante lo relatado por terceros—. La recuperación de cualquier hecho histórico está siempre condicionada tanto por la formación cultural y las preferencias personales del historiador que acomete esta tarea como por el contexto desde el que escribe —los códigos de interpretación y el discurso hegemónico propios de su época— (Gamboa Valles, 2018). Así, por ejemplo, Adam Schaff se percató de que la historiografía del siglo XX concibe el pasado histórico no ya como “hechos fijos”, inmutables y universales, sino como fruto de una selección y una (re)construcción valorativa: “La interpretación es, pues, la que eleva los hechos ordinarios al rango de los hechos históricos o derriba a estos de su pedestal” (Schaff, 1982, p. 281).

En el campo artístico latinoamericano, esta concienciación reveló la necesidad de fomentar y promocionar la revisión de la literatura, el arte y la historia de la región para crear espacios de debate y (re)descubrimiento sobre formas de su pasado cultural negadas durante mucho tiempo (Grützmaker, 2006). A partir de ese momento, la Historia, en tanto que disciplina, comenzó a ser problematizada con la puesta en cuestión de su solidez y su cariz científico al patentizarse su construcción sobre vínculos de poder e intereses de distribución que dieron lugar al silenciamiento de

las “otras” voces, aquellas no contempladas por los discursos oficiales<sup>1</sup>, tal y como lo expone Verónica Tozzi:

El cuestionamiento tiene una doble dimensión: política y epistémica. En términos políticos, se denuncia a la historiografía tradicional porque, en su exclusiva atención a perspectivas de élites políticas o, alternativamente por interesarse en el develamiento de los procesos históricos de gran escala que subyacen en las interacciones humanas eliminando cualquier perspectiva subjetiva, se ha “olvidado” de “otros” actores, de “otras” agencias”, “otras” voces [...] (2009, pp. 169-170).

En este sentido, algunos escritores han asumido que “la historia no es todo el pasado” (Halbwachs, 1995, p. 209); más bien, es solo una selección estratégica que interesa a quien la escribe. Conscientes de este hecho, han puesto sus productos literarios al servicio de un cuestionamiento del relato institucional del pasado<sup>2</sup> desde discursos que asumen una carga fundamental: la reflexión y la mirada crítica sobre los intereses que han guiado la historiografía, legada por algunas élites como “su” propia Historia. Sharon Magnarelli, por ejemplo, desarrolló diversos estudios sobre piezas del teatro argentino reciente —como el dedicado a *Martha Stutz*, de Javier Daulte (Magnarelli, 2001) o aquel otro sobre *Juegos de damas crueles*, de Alejandro Tantanián (Magnarelli, 2002a)—para mostrar la forma en que estas piezas cuestionan la autoridad y la hegemonía de las narraciones históricas oficiales.

Por supuesto, también en México fueron produciéndose acercamientos literarios aparejados a un creciente descontento y desilusión con la Revolución mexicana<sup>3</sup> y con el partido político de ella surgida: el

---

<sup>1</sup> En esta línea argumentativa, resulta especialmente significativo el concepto de ‘nueva crónica de Indias’ acuñado por Alejo Carpentier desde una perspectiva crítica —podríamos decir, “contrahistórica”—, con el objeto de cuestionar lo señalado por verdad en aquellos primeros relatos de la conquista y, por lo tanto, de problematizar la morfología de la Historia.

<sup>2</sup> Llegados a este punto cabría, no obstante, distinguir entre aquellas obras literarias en cuya función teleológica se encuentra construir un ejercicio mnemónico expreso de la Revolución de aquellas otras que la tratan tangencialmente o la emplean como contextualización o ambiente —como es el caso de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo—.

<sup>3</sup> La Revolución mexicana (1910-1917) fue un conflicto sociopolítico armado surgido como consecuencia del descontento popular con la dictadura de Porfirio Díaz e impulsado por líderes como Francisco I. Madero, Emiliano Zapata, Pancho Villa y Venustiano Carranza. Las divisiones internas y el cainismo que caracterizó las relaciones entre sus caudillos dieron lugar a un complejo conflicto de facciones que derivó en una guerra civil.

PRI —Partido Revolucionario Institucional—. Casi desde el principio del conflicto, la degeneración y la pérdida de sentido de la propia Revolución, movida por la inercia durante más de cuatro décadas, sumada a las cuantiosas causas de corrupción política en que se ha visto involucrado el PRI dieron como resultado en el ámbito literario numerosas metanarraciones que hacían ver la Revolución mexicana como una suerte de creación discursiva o, como tan lúcidamente lo definió Thomas Benjamin (2000), un “discurso de la memoria” constituido en torno a los intereses de quienes han ostentado el poder. De esta forma, el relato que ha penetrado en la memoria de la ciudadanía es más bien un producto manufacturado por la manipulación y la modificación operada a través de discursos e interpretaciones pretendidas por los grupos hegemónicos para justificar y legitimar sus fines políticos al tiempo que tratan de borrar las disonancias y los enfrentamientos producidos por la Revolución. Desde esta perspectiva, Roger Bartra se preguntaba en su ensayo *La jaula de la melancolía* hasta qué punto la Revolución mexicana no fue constituida voluntariamente como mito para lograr unificar a la población:

La Revolución fue un estallido de mitos, el más importante de los cuales es precisamente el de la propia Revolución. [...] El mito de la Revolución es un inmenso espacio unificado, repleto de símbolos que entrechocan y que aparentemente se contradicen; pero a fin de cuentas son identificados por la uniformidad de la cultura nacional (2007, p. 215).

Aunque es la narrativa el género que desde el principio, sin lugar a duda, ha dado mayores producciones en torno a la Revolución mexicana desde una perspectiva crítica y contrahegemónica—pensemos, por ejemplo, en la temprana narración de Mariano Azuela *Los de abajo* (1915) o la archiconocida novela de Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (1962)—, también otros autores y autoras se han acercado a un cuestionamiento de su recurrencia discursiva desde el teatro. Así, por ejemplo, textos como *Felipe Ángeles* (1979), de Elena Garro; *El juicio* (1972), de Vicente Leñero; *Entre Villa y una mujer desnuda* (1993) y *Krisis* (1996), de Sabina Berman; *1910* (2002), de Maruxa Vilalta, o *El día más violento* (2011), de Bárbara Colio son algunos ejemplos paradigmáticos de esta tendencia contradiscursiva con la “verdad” de la Revolución que también ha penetrado en otros ámbitos de la cultura, como el historiográfico —con textos tan relevantes como *The Myth of the*

*Mexican Revolution* (1986), de Illene O'Malley, *La Revolución* (2000) de Thomas Benjamin, por mencionar solo algunas—.

Sin embargo, mientras diversas novelas sobre la Revolución se han consolidado en el canon literario mexicano y universal —como las anteriormente citadas de Fuentes y Azuela—, son muy pocas las obras teatrales en torno a este *locus* que han recibido suficiente atención académica. En todo caso, solo cabría señalar como excepción la pieza ampliamente estudiada de Rodolfo Usigli, *El gesticulador* (1938), sin perder de vista que se trata del considerado padre del teatro mexicano, reconocido por la tendencia al androcentrismo de su sistema literario. Pero si se hace un rastreo bibliográfico de análisis académicos o críticos sobre las piezas de Garro, Berman, Vilalta o Colio, los escasos resultados de la búsqueda pueden conducir al investigador más “forésico” a la frustración.

En esta ocasión nos centramos en el análisis de dos de estas piezas teatrales para mostrarlas como ejercicios de cuestionamiento de la retórica y las metanarraciones que rodeaban a la Revolución mexicana y su mitología desde focalizaciones estratégicas diferentes, como tendremos ocasión de comprobar: *Felipe Ángeles*, de Elena Garro y *1910*, de Maruxa Vilalta. Significativamente, ambas piezas se escriben en dos momentos clave que contextualmente remiten a una necesidad de reformulación o revisitación de la mitología revolucionaria. Así, cuando en 1954 Elena Garro comienza a escribir *Felipe Ángeles* la Revolución era todavía un proyecto social activo y, por lo tanto, escaseaban las fuentes de estudio que garantizaran un conocimiento más o menos veraz. De hecho, fue en ese mismo año cuando se creó la primera cátedra sobre el tema y se empezó a impartir docencia en torno a este acontecimiento histórico en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (Garciadiego, 2021, p. 251). Tan solo un año antes se había fundado el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución mexicana (INEHRM) con el objetivo de garantizar un “mejor conocimiento” del periodo, pero su creación no fue precisamente pensada para servir de espacio académico que facilitara la investigación, sino como “órgano de consulta gubernamental” y, por tanto, a partir de intereses institucionales<sup>4</sup>. Por otra parte, aunque por esas fechas ya existían ciertas fuentes historiográficas de la Revolución mexicana, estas respondían a dos

---

<sup>4</sup> Así consta en el Decreto Presidencial publicado en el *Diario Oficial de la Federación* del 29 de agosto de 1953, firmado por el entonces presidente de México, Adolfo Ruiz Cortines.

motivaciones, cualquiera de las cuales, no obstante, conducía a la tendenciosidad (Garciadiego, 2021).

La primera de estas líneas historiográficas remitía a textos producidos durante el conflicto armado y presentaba, por ende, claras filiaciones faccionales. En la mayoría de los casos, se trataba de biografías o memorias escritas por sus protagonistas o por personajes cercanos a la facción en cuestión. La segunda remitía a un intento por lograr el consenso, la unificación a la que se refería Tozzi, entre los diversos grupos revolucionarios y, por tanto, del pueblo mexicano. Así pues, ambas líneas de la producción historiográfica hasta el momento eran favorables a la Revolución y reforzaban su “mitologización”. Por su parte, la escritura de *1910* también tiene lugar en un momento de encrucijada. Por un lado, las elecciones federales del año 2000 certificaron el colapso del PRI, que abandonaba el poder tras 71 años como consecuencia de la victoria del Partido de Acción Nacional (PAN), situado este último lejos de la herencia revolucionaria. Al mismo tiempo, ese mismo año debía celebrarse el 90 aniversario del estallido revolucionario de noviembre del año 1910, en un cambio de milenio que se sintió en el mundo entero como el fin de una era —la de los Estados-nación modernos— y el inicio de otra —la posmodernidad global y fragmentaria que anulaba los grandes relatos (Lyotard, 1987)—.

En última instancia, esperamos que por medio del análisis comparativo de estas dos piezas este artículo logre el objetivo de aportar claves analíticas para pensar los procesos de revisión crítica de la Historia y, más concretamente, de aquellos eventos que constituyen hitos utilizados para la construcción de identidades nacionales a través de la literatura.

## **1. ESCENIFICAR LA HISTORIA. DOS ESTRATEGIAS DE FOCALIZACIÓN PARA UN DISCURSO HISTÓRICO CONTRAHEGEMÓNICO**

“La historia trata de los seres humanos y no podemos hacer abstracción de su humanidad” (Hobsbawm, 1987, p. 26).

¿Cuáles son los riesgos a los que nos exponemos al contar una única historia? (Ngozi, 2018). ¿Qué voces y qué relatos se pierden en el marco de esta perspectiva? Resulta crucial considerar las historias que elegimos contar en la medida en que a partir de ellas es posible construir nuevas narrativas. De igual forma, también importa centrar la atención en las

focalizaciones desde las que escogemos contar las historias para generar nuevas formas de pensamiento emanadas de las imágenes que observamos y que sirven de base para imaginar y (re)crear otras realidades (Strathern, 1992; Haraway, 2022, p. 12). En la construcción de la historia, a menudo las narrativas hegemónicas han configurado un discurso único que reduce y simplifica la realidad natural, más prosaica y contradictoria que épica.

Resulta muy ilustrativo que, desde la segunda mitad del siglo pasado, la inmensa mayoría de los acercamientos de autores hispanoamericanos a temas históricos parta, precisamente, de un claro “deseo de cuestionar y reescribir la versión estereotipada del pasado” (Grützmacher, 2006, p. 148) y que, para ello, se hayan recuperado figuras olvidadas del pasado más controvertido. En *La condición humana* (1998), Hannah Arendt ya señaló la necesidad de contar las historias de quienes fueron silenciados al afirmar que la narración es la forma más primitiva de hacer justicia al pasado. En esta línea de una sintomática actitud crítica ante las narrativas del discurso histórico oficial podríamos situar las dos obras de teatro objeto de estudio en estas páginas: *Felipe Ángeles* (1979)<sup>5</sup>, de Elena Garro y *1910* (2002)<sup>6</sup>,

---

<sup>5</sup> Elena Garro comenzó la escritura de esta pieza en tres actos en 1954, pero fue publicada por primera vez en 1966, en una edición de corto tiraje que llevó a cabo la revista *Coatl*. Finalmente, fue estrenada el 13 de octubre de 1978 en el teatro de la UNAM y publicada un año después por esta misma institución. Esta obra resulta bastante distante respecto de las anteriores: del realismo mágico que caracterizó su literatura previa, Garro avanza al realismo histórico y comprometido.

<sup>6</sup> Obra de teatro estrenada el 27 de noviembre del 2000 en el Teatro El Granero de la Ciudad de México y publicada dos años más tarde por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México. Esta pieza supone la ruptura de uno de los denominadores comunes de la dramaturgia vilaltiana. Durante el transcurso de esta investigación, en una entrevista, le preguntábamos con el licenciado Gonzalo Yáñez Vilalta, hijo de la dramaturga, las razones que podrían haberla llevado a componer una obra sobre la Revolución. En su respuesta, Yáñez Vilalta aseguraba que el origen podría hallarse en una preocupación compartida por la dramaturga en una conversación con el secretario de Educación Pública de ese momento sobre el conocimiento de las nuevas generaciones en torno a un evento decisivo de la historia nacional. Esta hipótesis podría justificar por qué, por primera vez, el teatro vilaltiano se acerca en términos históricos a la realidad de México. Hasta ese momento, su dramaturgia había rehuido conscientemente la circunscripción histórica, abogando por una comprensión humanística del teatro que se ocupase de los problemas sociales en clave universal. Así, por ejemplo, aunque la dramaturga reconoce en el prólogo que el detonante y el referente de su pieza *Un país feliz* (1964) se encontraba en la lectura de una noticia sobre la trágica situación de España durante la dictadura franquista, su historia no quedaría delimitada contextualmente para que el país de su obra fuera cualquiera en que no pudiera ser representada (Vilalta, 1972). En este sentido, *1910* supone un hito singular de su producción teatral.

de Maruxa Vilalta. Ambas piezas siguen un similar cuestionamiento de los grandes metadiscursos dominantes de la Revolución mexicana de forma original. La singularidad radica, en cambio, en la focalización que adoptan para transmitir dicho mensaje y, por lo tanto, la agencia de la Historia que permea cada una de ellas, en la medida en que la diferenciación de estos dos enfoques dramáticos y epistemológicos acarrea también una disparidad en las formas de comprensión del pasado.

En estos ejercicios dramáticos cristaliza un debate ya clásico en torno a la historia: ¿Sobre quién recae la agencia de la Historia? ¿Sobre los grandes hombres o sobre el pueblo socialmente unido? Según el primer enfoque —“desde arriba”—, la historia se configura como una sucesión de eventos monumentales cuyo único motor de cambio posible radica en las acciones individuales de sujetos excepcionales. Esta comprensión histórica que reduce los conceptos de agencia y causalidad a la centralidad de grandes personalidades fue mayoritaria durante el siglo XIX. Así, en *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841), Thomas Carlyle sostenía que la historia del mundo no es más que la biografía de los grandes hombres, al tiempo que Hegel planteaba en su ensayo *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* (1837) que solo los “grandes hombres de la historia” pueden representar el espíritu de su tiempo (*Zeitgeist*) y actuar como agentes de la razón. Estas concepciones reforzarían la teoría de que las figuras históricas monumentales no solo son protagonistas de los cambios sociales, sino también su catalizador. En cambio, toda vez que el relato de las élites invisibiliza el sufrimiento de las mayorías y perpetúa las desigualdades (Zinn, 2021), un segundo enfoque apostaría por una comprensión de la historia mucho más descentralizada. La perspectiva “desde abajo” (Hobsbawm, 1987) otorga la voz a las experiencias de las personas comunes y a los grupos hegemónicamente silenciados que pasan a ser concebidos como sujetos agentes en su desarrollo.

Partiendo de estas premisas, la pieza de Elena Garro transita la Historia no oficial de la Revolución mexicana a partir de una focalización fija (Genette, 1989) o “desde arriba” que centra el protagonismo en una de sus figuras más controvertidas: el general Felipe Ángeles<sup>7</sup>. Partiendo de un

---

<sup>7</sup> Felipe Ángeles (1868-1919) fue un general mexicano destacado por el papel ejercido por su inteligencia estratégica durante la Revolución mexicana. Ángeles se unió al movimiento revolucionario bajo el liderazgo de Francisco I. Madero y posteriormente apoyó a Pancho Villa en un afán por defender los ideales democráticos. Después de una serie de desavenencias con los villistas, Ángeles fue denunciado por su propio

esquema analítico que parece fundamentarse en los principios del individualismo metodológico (Weber, 1978), el punto de vista de los eventos se mantiene en torno a la experiencia y las reflexiones de Ángeles en todo momento. Entre los anclajes de esta focalización dramática desde arriba se encuentran:

a. La caracterización heroica y mítica del protagonista. La centralidad mítica de Felipe Ángeles radica en una doble condición: es, al tiempo, héroe y mártir. Para los militares, es un héroe de la Revolución, que combatió y luchó justamente por el pueblo mexicano, pero también es un mártir de dicha Revolución, asesinado por esos mismos militares: “Se equivoca... esta muerte no quedará clara; porque Ángeles es un revolucionario y todavía no está claro si fuimos nosotros o ellos los disidentes” (Garro, 1979, p. 19); “mi muerte violenta prueba la ineficacia de mi acción y fortifica la violencia establecida” (Garro, 1979, pp. 51-52). En esta lectura mítica de la pieza y su protagonista, resulta especialmente significativo el vínculo simbólico que parece entablarse entre Ángeles y Jesucristo (Toruño, 1996, p. 110). A lo largo de toda la obra Garro parece insinuar un paralelismo entre ambos destinos: como Jesús, recibido en el Domingo de Ramos con palmas y júbilo, a Felipe Ángeles una muchedumbre deshecha en admiración por su héroe le recibe en la estación —“no se resignan a ver en el prisionero de hoy al héroe de ayer” (Garro, 1979, p. 11)—; como Jesús, apresado en el Monte de los Olivos, es hecho prisionero en el Valle de los Olivos; como el discípulo, Judas, que traiciona y entrega a Jesús, es Sandoval, un antiguo soldado suyo, quien informa del paradero de Ángeles (Toruño, 1996). Son muchas otras las sinergias que se podrían señalar entre ambas figuraciones —como la rayana cercanía entre las conductas ambiguas de Pilatos y de los Generales, que reconocen su inocencia y al tiempo buscan excusas para condenarlo, o el sacrificio voluntario: “si al menos mi muerte sirviera de algo... con un hombre que se viera en mi sangre mi muerte no sería inútil” (Garro, 1979, p. 71)—, pero el paralelismo parece ser ya lo suficientemente claro. El héroe histórico queda, así, elevado a mesías, de tal forma que el devoto pueblo encuentra en él una guía espiritual.

---

guardaespaldas, Sandoval, y hecho prisionero. Finalmente, tras un Consejo de Guerra celebrado en Chihuahua, fue ejecutado en 1919.

b. En relación con lo anterior, su historia se configura estilística y estructuralmente bajo los esquemas de la tragedia clásica. Como en ellas, a Ángeles no solo le depara un final trágico, sino la serena aceptación de que su destino parece ser inmutable y estar predeterminado. También Jesucristo supo que su final estaba ya escrito. De hecho, esta idea se repite en diversas ocasiones: “Señor Gómez Luna, no creo que mi problema sea un problema de abogados, sino el de un destino determinado” (Garro, 1979, p. 23); “Por eso debo de morir mañana al amanecer, entre las cinco y las siete de la mañana y nada podrá salvarme... [...] Y si el mundo entero pidiera mi vida, también sería ejecutado. Así lo ha resuelto un hombre sentado en el principio de la infabilidad personal” (Garro, 1979, p. 23). En lo referente a su estructura, la pieza respeta los cánones aristotélicos de tiempo, acción y espacio: sus tres actos que se corresponden con el paradigma tradicional de introducción, nudo y desenlace se desarrollan en un lapso temporal de 24 horas. Asimismo, cada uno de los actos se vincula a un único espacio: el primer acto tiene lugar frente a la fachada del Teatro de los Héroe de Chihuahua, donde se va a celebrar el Consejo de Guerra para ajusticiar a Ángeles; el segundo, el interior de dicho teatro, haciendo las veces de juzgado, y el tercero, en una celda improvisada, acoge el fusilamiento del héroe. Para Girard, la práctica de mitos desde la óptica de la tragedia clásica acaba conduciendo a teoría de la víctima sustituta —o chivo expiatorio— para lograr proteger al resto de los miembros de la sociedad (1984, p. 4), un rasgo que indudablemente también cumple el Felipe Ángeles que la pieza construye, confirmando así su condición de víctima sacrificial y de héroe trágico: “En mí castigan los pecados de nuestro movimiento” (Garro, 1979, p. 52).

c. La selección de un personaje histórico concreto, identificable por su nombre y apellidos. La historia de la Revolución mexicana en *Felipe Ángeles* se representa mediante una visión centralizada y unificada: Ángeles es retratado como un hombre idealista, íntegro y comprometido con los valores de democracia y justicia que encarna los ideales traicionados de la Revolución. No podemos obviar que la obra de Garro ha sido clasificada tradicionalmente bajo el paraguas del “teatro documental” en la medida en que este ejercicio literario remite a una investigación biográfica profunda de este líder estratégico traicionado y asesinado por sus propios correligionarios. Así expone la dramaturga en una entrevista con Emmanuel Carballo la ardua tarea de investigación que culminó en la composición de la pieza:

En México, en 1954, empecé a investigar sobre Felipe Ángeles. Era un caso difícil. Pasé muchos días en la Hemeroteca Nacional, busqué la ayuda del general Zapata Vela para ver los archivos militares, busqué al profesor Azuela... Al final de 1956 terminé la obra en tres actos. Muy mala. La corregí en París en 1961 (Carballo, 1986, p. 504).

Al centrarse en Ángeles, Garro logra humanizarlo y mostrarlo no solo como el líder militar que fue, sino como un hombre reflexivo y ético enmarcado en un contexto hostil. Esta focalización fija en el héroe histórico restringe la perspectiva del lector-espectador, lo que refuerza la sensación de aislamiento y desamparo del protagonista en los días previos a su ejecución. En paralelo, se propone conocer la historia general a través de un acercamiento a la historia particular. La vida de un solo hombre nos enseña las lecciones más valiosas de lo que sucedió.

d. La focalización fija de la pieza se halla anticipada en el propio título. No es casual que la obra adopte el nombre de su protagonista, mostrando así manifiestamente las intenciones de Garro, que no son otras que centrar toda su atención en uno de esos líderes que no encajaron en la narrativa triunfalista de la Revolución por representar verdades incómodas.

La selección de esta focalización “desde arriba” no rivaliza, en cambio, con su intención subversiva. No pretende glorificar la Revolución; más bien, subvierte las expectativas de narrativa tradicional “desde arriba” al mostrar a Ángeles como una víctima de las intrigas políticas y de las contradicciones del movimiento revolucionario. La focalización de Garro permite poner en tela de juicio las narrativas oficiales de la Revolución mexicana, que han tendido a la glorificación del papel de las élites políticas mientras figuras incómodas como Ángeles han sido intencionalmente silenciadas: “Empecé a investigar y vi que era una figura prohibida oficialmente. Como me gusta lo que no es oficial, dije... allá debe de ser lo bueno. Quise descifrarlo en el Archivo Militar del Ministerio de Guerra y no me dejaron ver el expediente” (Muncy, 1986, p. 66).

De esta forma, la pieza garricana revela las contradicciones de un proceso revolucionario que, pese a su retórica de justicia e igualdad, perpetuó dinámicas de represión y de exclusión. Por otra parte, la selección de una voz marginada por las estructuras de poder de la Revolución permite a Garro desafiar la visión monolítica de la historia de México,

narrada siempre épicamente bajo la forma de una gesta protagonizada por sus líderes más reconocidos (Carranza, Villa o Zapata). Precisamente, la comparación entre ellos y Ángeles arroja la oportunidad de evidenciar las ambiciones y las traiciones que guiaron este periodo revolucionario. Consecuentemente, Elena Garro rescata del polvo a Felipe Ángeles para 1) erigir una crítica a las narrativas oficiales de la Revolución mexicana y, a la vez, 2) rescatar una figura marginada por la Historia. A partir de una focalización fija y una visión de la historia “desde arriba” subvertida, la dramaturga consigue configurar un universo dramático que desafía las estructuras históricas y de poder hegemónicas al tiempo que reclama una necesidad de repensar el pasado desde perspectivas alternativas.

Por su parte, la construcción dramática de *1910* (2002) cuestiona la exclusividad y la hegemonía de la narrativa revolucionaria tradicional desde una focalización múltiple o coral (Genette, 1989) —en términos narratológicos clásicos— y una comprensión de la historia “desde abajo”. En *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (1992), Hayden White ya exponía el modo en que un análisis de la estructura profunda de la imaginación histórica podía revelar que las narrativas históricas tienden a adoptar perspectivas múltiples para cuestionar la tradicional comprensión de los hechos y abrir el camino a interpretaciones más complejas e inclusivas. Cercana a esta estrategia de focalización, Maruxa Vilalta aboga en esta pieza por un acercamiento posmoderno a la Revolución, desde una perspectiva múltiple que permita al lector-espectador explorar la subjetividad de los personajes y comprender, por ende, el evento desde diversas ópticas. Aunque la propia Vilalta y los críticos que a ella se acercaron singularizaron la obra como un “mural” (García Ramírez, 2002, p. 20), un “impresionante fresco histórico en torno a la Revolución” (Enríquez, 2002, p. 17), la propuesta de este trabajo es entender *1910* como una serie de escenas-cuadros que devienen imágenes, fragmentos y esquirlas visuales, transmitidos a través de palabras. Relegando a lugar secundario el relato grandilocuente y monumentalizable que envolvió a la llamada “literatura de la Revolución mexicana”, Vilalta sitúa el foco en la pequeña historia, la cotidianidad de los héroes olvidados, anónimos, y por medio de una decisión estilística coherente con la fragmentación de dichas historias individuales. Esta idea queda fantásticamente condensada en una reflexión de José Ramón Enríquez en el prólogo de la obra y que, por ilustrativa, recuperamos aquí:

[1910 llega] tras un cambio político fundamental que, segura y felizmente, ha dejado atrás las tan insoportables como contraproducentes mitificaciones oficialistas. Pero no solo por aparecer como un sólido testimonio en tiempos de nuevos vientos en el panteón oficialista [...]. Lo es, sobre todo, por la forma de entremezclar la entraña misma de los más pequeños y desconocidos personajes que, con su sangre y su esperanza, construyeron aquella gesta (2002, p. 17).

Por el mural de un momento gravitante de la historia de México (de 1910 a 1917) que representa la pieza vilaltiana, transitan más de 168 personajes que vienen a desperdigar escenas con anécdotas mínimas. Los fragmentos de vida de estos personajes son narrados desde una austeridad que conspira con un afán de visualidad y un objetivo mucho más expositivo que narrativo: “Mi interés al escribir esta obra no se dirigió a análisis políticos o sociológicos, sino a *proyectar* —compartir con el público— *imágenes, instantáneas, impactos*; sabor cruel y a la vez poético de la Revolución” (Vilalta, 2002, p. 23; la cursiva enfática es mía). En este sentido, la cuestión de la memoria colectiva frente a la individual —que sí predominaba en la pieza garricana— cobra aquí una potente fuerza dramática. Esta opción estética tan visual como austera conduce a un abordaje de la crudeza de los hechos violentos desde una mirada tan solo esbozada, mínima y pobremente narrativa. Más que impulsar acciones, Vilalta presenta hechos multipolares, lo que deriva en una estructura fundamentalmente elíptica, repleta de silencios y de vacíos que el lector-espectador debe llenar para lograr una interpretación. En este orden de cosas, una de las cuestiones más interesantes de 1910 es, por ejemplo, la forma en que la dramaturga escenifica la violencia.

Si decíamos que el estilo dramático de la pieza se fundamenta en una clara austeridad narrativa, la eliminación absoluta de todo procedimiento efectista o artificioso por parte de Vilalta para hacer intuir la brutalidad del periodo refuerza esta idea de imagen sugerente para la interpretación. Lejos de entregarse a una exposición detenida en la presentación del dolor y la crudeza de la realidad —que solo daría con una caída en el paroxismo y desplazaría o amortiguaría el foco de atención colectivo—, la dramaturga desconcierta con el filtro apoyado en una óptica jocosa y cotidiana de unos personajes absolutamente vulgares. Resulta especialmente significativo que el discurso permanezca anclado a la recurrencia de aparición de un “gracioso”, el Artillero. Es uno de los pocos personajes que reaparecen con relativa frecuencia en la pieza y viene a salpicar las escenas con su humor

tragicómico, siempre acompañado de un cañón que no funciona al que ha llamado Sebastián —el único “personaje” no histórico que recibe un nombre—. De diferentes formas, este cañón viene a constituir una metáfora de la Revolución (Magnarelli, 2002b). Va a todas partes con el Artillero y, aunque no funciona, no se pierde la esperanza de que algún día pueda recomponerse: “Órale, pinche Sebastián, no sirves para nada. Bueno, no te enojas, sí sirves. Bueno, no sirves. No puedes. No disparas” (Vilalta, 2002, p. 47). Pero, de forma tragicómica, el cañón le traiciona cuando ante a unos soldados villistas pretende probar su inutilidad y, finalmente, sí dispara. Como resultado, matan al Artillero, que perece evocando la forma en que también todo aquel desprovisto de todo ideal revolucionario acabó siendo víctima de los mismos: “Siempre sí me quebraron” (Vilalta, 2002, p. 80). En este sentido, lo interesante de la propuesta de Vilalta es que su mirada no radica en la historia de los ciudadanos 1, 2, 3... —tal y como son denominados en la pieza— sino la de toda una nación.

Al contrario que Elena Garro en *Felipe Ángeles*, Maruxa Vilalta utiliza estrategias estilísticas y compositivas para “deslocalizar” la focalización de su obra, de forma que la perspectiva múltiple y coral nos permita husmear en la verdadera realidad del pueblo mexicano, narrarla y mantenerlos en el imaginario —bajo la apariencia de lo que fueron: una masa heterogénea— como verdaderos actantes de la Historia.

a. El verdadero protagonista es el pueblo mexicano. Vilalta pretende descentralizar las figuras que la tradición ha señalado como ejes de la Historia, gravitando en torno al papel activo y al sufrimiento de la masa anónima y así lo afirma en la advertencia que pone al frente del texto: “Antes que los acontecimientos reseñados en los manuales, la Revolución por quienes la vivieron y por quienes murieron en ella. Tampoco grandes papeles protagónicos. Antes que los héroes o los traidores, el soldado muerto en combate” (2002, p. 23). La pregunta que subyace a la misma construcción dramática de la obra se encuentra, asimismo, verbalizada en su interior: “¿Y el pueblo? ¿Cómo vivió la Revolución? ¿Qué pueden decirnos de la Revolución los que más la padecieron? Oigamos al pueblo”, se pregunta en determinada ocasión el Constituyente (Vilalta, 2002, p. 101). La respuesta nos la da, precisamente, un personaje colectivo compuesto de 11 grupos dispuestos en el escenario y elocuentemente llamado “El pueblo”. En una enumeración prolija y detallada, se nos van ofreciendo situaciones y eventos en que se conjuga lo perverso con lo cotidiano custodiando siempre suspendida la incisiva categorización de la

experiencia: “Fue peor que cuando tiembla la tierra. Yo estaba en mi casa y empezamos a oír balazos, y hasta granadas, y mi viejo me dijo: no salgas. Y no salí, pero al rato se nos metió la Revolución en la casa y una pared se vino abajo, como si fuera un temblor” (2002, p. 102).

b. Este intento de aproximación desde la masa, heterogénea y múltiple, lleva a Vilalta a prescindir de nombres propios y de caracterización para sus personajes. Salvo los personajes históricos, localizables en los manuales, y el singular caso del cañón Sebastián, ningún personaje está onomásticamente designado. Su identificación radica, en cambio, en su condición o el rol ocupado: ciudadano, campesina, villista, huertista, artillero... Su anonimato y su disolución en la masa se refuerza cuando directamente se prescinde también de denominaciones arquetípicas y pasan a ser una consecución no correlativa de números —ya que, por ejemplo, a veces se pasa del 1 al 4 sin que en toda la obra logremos encontrar una frase pronunciada por el 2—. Toda vez que los campesinos, las mujeres, los trabajadores y los *donnadies* han sido ignorados por los relatos trascendentes, *1910* aprovecha esa situación para transfigurar metonímicamente este olvido en el anonimato de las masas. La ausencia de nombres que pudieran hacer identificables a sus personajes —y, por tanto, obstaculizasen la abstracción— refuerza la despersonalización del sacrificio y la idea de sufrimiento generalizado en su concepción de la Revolución. Al mismo tiempo, en una didascalia inicial Maruxa Vilalta renuncia a caracterizaciones de sus personajes durante la puesta en escena en una decisión que nada tiene que ver con un ahorro presupuestario: “Cada intérprete logrará su personaje mediante actuación, no con disfraces. Vestirán todos igual, de principio a fin de la obra: camisa blanca, pantalón color caqui y zapatos cafés. No se recurrirá a sombreros, pelucas ni caracterización alguna” (2002, p. 25). La lectura es evidente por lo incisivo: los problemas estructurales que condujeron a la Revolución —la pobreza, la desigualdad, la explotación— son lastres cíclicos que afectan a generaciones enteras y no a personas aisladas. Los personajes de antaño son los ciudadanos de hoy; el mensaje se extiende a otras luchas populares en contextos similares, y el testimonio cobra mayor fuerza.

c. El uso de un narrador cuya función es enmarcar históricamente los cuadros para que así se resalten las pequeñas historias sobre las que se asienta la Revolución. A lo largo de la pieza, el Narrador contextualiza y fija los sucesos que nos son contados, guiándonos por la caótica cronología

de la Revolución y detallando quién es cada uno de los personajes históricos que van apareciendo en la escena:

Narrador: El discurso es de fecha 23 de septiembre de 1913. El 8 de octubre Belisario Domínguez es asesinado. Se supo que por órdenes de Huerta los criminales le cortaron la lengua antes de matarlo (Vilalta, 2002, p. 56).

Para Sharon Magnarelli, además, esta figura —más propia de la narrativa que del teatro— viene a recordar constantemente “las raíces discursivas de la Revolución”, recalcando el papel de la palabra —esto es, de la narración, de la ideología— en la constitución y el diseminado de la misma (2002b, p. 4). La obra expone, entonces, un paralelismo: así como lo escrito en el guion del narrador condiciona las acciones de los personajes, las narrativas de la Revolución han ocasionado determinadas acciones/actitudes por parte de los ciudadanos.

d. Su título resulta elocuente para la evocación de una memoria histórica sin idealización ni individualismos. La estrategia es inversa a la adoptada por Garro en *Felipe Ángeles*. En tanto que la obra no solo prescinde sino que enjuicia toda narrativa personalista, el título no podía sino encapsular el espíritu de un pueblo en lucha. De esta forma, el título rememora la fecha que marca el inicio formal de la Revolución como un punto de inflexión del devenir de la sociedad: “la Revolución Mexicana no fue nada más batallas y asesinatos. Fue también una Revolución social” (2002, p. 100).

En definitiva, tanto *Felipe Ángeles* como *1910* componen perspectivas críticas que sacan de su silencio a sujetos contrahegemónicos aunque deriven en ejercicios de sustrato ideológico enfrentado en la composición de sus liderazgos: uno claramente individualista —que entroncaría con la Teoría del gran hombre (Dowd, 1936)— y otra de corte más horizontal y popular —emparentada con las teorías humanísticas de liderazgo (Maslow, 1965)—, respectivamente.

## 2. OTROS PASADOS OLVIDADOS POR LA NARRATIVA DE LA REVOLUCIÓN

“La cuestión apremiante es cómo nos unimos para contar las historias necesarias, construir los mundos necesarios y hacer enmudecer a los mortíferos”  
(Haraway, 2022, p. 19).

Si la memoria es una reivindicación, ¿qué pretenden las autoras reivindicar con estos ejercicios mnemónicos? Se trata de denunciar un orden lingüístico que ha legitimado, en términos benjaminianos (2010), un orden social atravesado vertical —a partir de la selección de sus protagonistas— y longitudinalmente —con los hechos que se ha decidido contar— por la injusticia. La propuesta de lectura que ambas dramaturgas construyen abre espacios de visibilidad de aquellas figuras que quedaron relegadas a los márgenes de la historia oficial: Elena Garro da voz a una “figura prohibida oficialmente” (Muncy, 1986, p. 66), la del general Felipe Ángeles —primero héroe y luego mártir de la Revolución—, cuyo papel ha sido minimizado o tergiversado por la historia oficial; Maruxa Vilalta “nos pone frente a frente con hombres y mujeres anónimos: ni héroes ni dioses; apenas los seres humanos, de camisa blanca y pantalón caqui” (García Ramírez, 2002, p. 18).

En estas dos obras de teatro se traduce a términos literarios un intento por enfrentar conflictivamente la memoria hegemónica con las memorias individuales, las memorias sueltas (Stern, 2000), desjerarquizadas, caóticas y rebeldes. Estas piezas nos hablan de memoria en su acepción más amenazante: aquella que se hace problemática cuando se pretende afrontar desde una lectura unívoca de la Historia. En sus páginas radica un mensaje común: el silencio y el olvido son herramientas que el poder ha empleado para consolidar su hegemonía, borrando así toda voz disidente. Tanto *Felipe Ángeles* como *1910* abordan una narrativa filosófica de la historia que asume compromisos de justicia con los pasados olvidados de la Revolución y desafía el heroísmo tradicional de los discursos oficiales, aunque para lograrlo adopten perspectivas y estrategias de focalización dramática dispares. Por caminos distintos, tanto Garro como Vilalta revelan que el heroísmo tradicional no es otra cosa que una construcción que oculta las contradicciones de la Revolución: el relato mítico revolucionario no solo ha venido silenciando las agencias marginales, sino que, además, encubre el cainismo y los fracasos que definieron el proceso revolucionario.

Por otra parte, ambas piezas ofrecen la posibilidad de observar una parte de la historia de México con una mirada doblemente marginal desde puntos de vista que desafían los estereotipos que circunscriben la narración bélica como un escenario tradicionalmente épico y exclusivamente masculino: la de aquellos que no encajaron en la narrativa triunfalista de la Revolución —millones de muertos y víctimas que sufrieron las

consecuencias de “la bola”<sup>8</sup> (Vilalta, 2002, p. 80)— y la de las mujeres. Cabe dirigir, así, la atención sobre el papel fundamental ejercido por los personajes femeninos en las dos obras objeto de análisis.

Resulta desafiante el rol que Garro asigna a las mujeres en su pieza, dándoles a ellas la voz de la razón y una férrea conciencia crítica. En la pieza, un trío de mujeres —las señoras Revilla, Galván y Seijas— ejercen de representantes del Comité Prodefensa de Felipe Ángeles al tiempo que se constituyen en “la voz del pueblo de Chihuahua” (Toruño, 1996, p. 81). Son ellas quienes se encargan de contratar a los abogados defensores y quienes señalan los puntos clave que han de utilizarse en el juicio. Estas voces femeninas son fuertes, valientes y el motor de sus acciones la razón, no la emoción. Esta vulneración de los tradicionales roles de género que deja ver la pieza se enfrenta en determinada ocasión dentro de la pieza con esa concepción. Así, cuando el general Diéguez —a las órdenes de Carranza— les pregunta si su defensa de Ángeles estaba “impulsada por la piedad”, la respuesta de la señora Revilla es lapidaria: “No, general, la justicia se parece poco a la piedad” (Garro, 1979, p. 14).

Por su parte, también Maruxa Vilalta pone a las mujeres al frente de roles tradicionalmente masculinos (Magnarelli, 2003), llegando incluso a llamar nuestra atención con la declinación de género de los sustantivos que las definen:

*Entra la Coronela, con fusil y cartucheras.*

Coronela: Buenos días. ¿Consiguieron más rifles?

1: Sí, mi coronela, se los quitamos a los pelones (2002, p. 61).

En esta historia no son las mujeres las que se quedan en casa, a la espera de un más que probable futuro duelo, sino que, independientemente de su edad, ejercen un papel activo:

Vieja: Coronela, yo también voy con usted.

Viejo: Estate silencio.

Vieja: ¿Por qué? Yo también quiero irme a la guerra, como los hombres.

Viejo: ¡Como los hombres! Hasta risa me da. [...].

---

<sup>8</sup> La metáfora de la Revolución como una bola que cae desde una pendiente sin que nada ni nadie pueda ya frenarla, movida por la mera inercia y la velocidad de movimiento, que recupera Vilalta en su pieza estaba ya presente en la obra más temprana sobre el periodo revolucionario: *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela.

Vieja: Ya me cansé de quedarme aquí nada más esperando y sufriendo. [...].

Coronela: Puedes venir con nosotras, pero déjale el rifle a tu hombre. A lo mejor lo necesita (2002, p. 62).

## CONCLUSIONES

Tanto *1910* de Maruxa Vilalta como *Felipe Ángeles* de Elena Garro son obras fundamentales que, a través de estrategias narrativas distintas — la coralidad anónima en el caso de Vilalta y la focalización fija en la figura trágica de Ángeles en el caso de Garro—, subvierten el relato hegemónico de la Revolución mexicana. Ambas piezas cuestionan el heroísmo tradicional, recuperan voces y figuras olvidadas y presentan una crítica incisiva a la degeneración de los ideales revolucionarios —al más puro estilo orwelliano—, especialmente a través del cainismo y las divisiones internas. Estas obras no solo invitan a una revisión crítica del pasado, sino que también abren un espacio para reflexionar sobre las formas en que se construyen y legitiman las narrativas históricas.

Pero ¿tienen estos muertos, cuerpos cercenados, eliminados en su tiempo y arrojados al espesor del olvido en el presente, algo que aportar hoy? En sus ejercicios dramáticos, las dramaturgas no solo reconstruyen narrativas problemáticas y olvidadas del pasado, sino que también nos interrogan por la forma en que estas ausencias afectan a nuestra comprensión del presente. En el acto de devolver el protagonismo a quienes fueron borrados del relato oficial, estas obras generan un espacio para la reparación y la justicia histórica, en la medida en que el pasado no está muerto, sino que vive en el presente en los relatos que elijamos preservar (Benjamin, 2005). De esta forma, las reflexiones que tanto Garro como Vilalta ponen sobre las tablas actúan como un catalizador para reimaginar el pasado y, al hacerlo, contribuyen a la construcción de futuros más inclusivos y justos. Por consiguiente, la recuperación de las voces marginadas por los discursos oficialistas no solo restaura la memoria histórica, sino que también redefine las formas en que representamos artísticamente quiénes somos y de dónde venimos.

## BIBLIOGRAFÍA

Bartra, Roger (1996). *La jaula de la melancolía*. México D.F.: Grijalbo.

Benjamin, Thomas (2000). *La Revolución: Mexico's Great Revolution as Memory, Myth, and History*. Austin: University of Texas Press.

Benjamin, Walter (2005). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: Contrahistorias.

Benjamin, Walter (2010). "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres". En *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, pp. 127-148.

Carballo, Emmanuel (1986). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México D.F.: Ediciones del Ermitaño.

Dowd, Jerome (1936). *Control in Human Societies*. Nueva York: Appleton-Century.

Enríquez, José Ramón (2002). "Introducción". En Maruxa Vilalta, *1910 y tres obras más*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, p. 17.

Gamboa Valles, Jesús Manuel (2018). "Adaptación y legitimación: el aprovechamiento del material histórico de *Felipe Ángeles*, de Elena Garro". *Literatura Mexicana*, 30. 1, pp. 67-88.

García Ramírez, Sergio (2002). "Presentación". En Maruxa Vilalta, *1910 y tres obras más*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 18-20.

Garciadiego, Javier (2001). "La Revolución mexicana: el reto de la Historia reciente". *Historia mexicana*, 71. 1, pp. 249-270.

Garro, Elena (1979). *Felipe Ángeles*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Girard, René (1984). *Violence and the Sacred*. Trad. Patrick Gregory. Baltimore: Johns Hopkins UP.

- Grützmacher, Lukasz (2006). “Las tramas del concepto «nueva novela histórica» y de la retórica de la *historia postoficial*”. *Acta Poética*, 27. 1, pp. 141-167.
- Halbwachs, Maurice (1995). “Memoria colectiva y memoria histórica”. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 69, pp. 209-222.
- Haraway, Donna (2022). *La teoría de la bolsa de la ficción*. Buenos Aires: Rara Avis.
- Hobsbawm, Eric (1987). *El mundo del trabajo. Estudios históricos sobre la formación y evolución de la clase obrera*. Barcelona: Crítica.
- Liotard, Jean-François (1987). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Magnarelli, Sharon (2001). “Telling Stories: *Martha Stutz* de Javier Daulte”. *Latin American Theatre Review*, 35. 1, pp. 5-16.
- Magnarelli, Sharon (2002a). “Narrative Games in Alejandro Tantanián’s *Juegos de damas crueles*”. *Gestos*, 34, pp. 93-106.
- Magnarelli, Sharon (2002b). “La historia puesta en escena: *1910* de Maruxa Vilalta”. *Teatro XXI. Revista del Getea*, 14, pp. 3-7.
- Magnarelli, Sharon (2003). “Women and Revolution: Maruxa Vilalta’s *1910*”. *Latin American Theatre Review*, 37. 1, pp. 5-23.
- Maslow, Abraham (1965). “Humanistic Science and Transcendent Experiences”. *Journal of Humanistic Psychology*, 5. 2, pp. 219-227. DOI: <https://doi.org/10.1177/002216786500500211>.
- Muncy, Michele (1986). “Encuentro con Elena Garro”. *Hispanic Journal*, 7(2), p. 70.
- Ngozi, Chimamanda (2018). *El peligro de la historia única*. Barcelona: Literatura Random House.

Schaff, Adam (1982). *Historia y verdad. Ensayo sobre la objetividad del conocimiento histórico*. México: Grijalbo.

Stern, Steve (2000). “De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como procesos históricos (Chile, 1973-1998)”. En Miriam Olguín Tenorio (ed.). *Memoria para un nuevo siglo. Chile: miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago: LOM Ediciones, pp. 11-33.

Strathern, Marilyn (1992). *Reproducing the Future: Essays on Anthropology, Kinship and the New Reproductive Technologies*. Manchester: Manchester University Press.

Toruño, Rhina (1996). *Tiempo, destino y opresión en la obra de Elena Garro Lewiston/Grand Turk*: Mellen University Press.

Tozzi, Verónica (2009). *La historia según la nueva filosofía de la historia*. Buenos Aires: Prometeo.

Vilalta, Maruxa (1972). *Teatro I*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica Europea.

Vilalta, Maruxa (2002). *1910 y tres obras más*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México.

Weber, Max (1978). *Ensayos sobre metodología sociológica*. Buenos Aires: Amorrortu.

White, Hayden (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Zinn, Howard (2021). *La otra historia de los Estados Unidos*. Logroño: Pepitas de Calabaza.