

LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

51/2
SPRING 2018

Sexuality and Performance in Tulio Carella's *Orgia*
Santiago García and Brechtian Distancing
Piñera's *Danubio* and Absurdist Revisionism
Indigenous Culture and Migration in *Hatun Yachaywasi*
Re-visiting Chicana Cultural Paradigms
Subjectivity, Death, and Violence in *La huida*
Cinco Tempos para a Morte and Collective Creation
Affect and Memory in Gambaro's *Antígona furiosa*
Space, Power, and Torture in *Cocinando con Elisa*
Patricia Zangaro's *A propósito de la duda*
Xiqu and the Trans-Pacific Circuit
Historiography: Virginia Fábregas and Teatro Independiente El Rostro
Festival and performance reports and book reviews

LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW

*a Journal Devoted to
the Theatre and Drama
of Spanish and Portuguese
America*

Editor	Jacqueline E. Bixler
Managing Editor	Stuart A. Day
Associate Editor	Vicky Unruh
Book Review Editor	Catalina Andrango-Walker
Interview Editors	Jorge Dubatti, Beatriz Rizk
Assistant Editors	Santa Arias, Antonio Luciano Tosta
Editorial Assistant	Dana Meredith
Publisher	Center of Latin American Studies The University of Kansas

Subscription information: Individuals, \$25.00 per year. Institutions, \$65.00 per year. Most back issues available; write for price list. Discount available for multiyear subscriptions.

Please send manuscripts (in MLA style) and other items to be considered for publication directly to Dr. Jacqueline E. Bixler, Editor, *Latin American Theatre Review* (jbixler@vt.edu). Please send book reviews to Dr. Catalina Andrango-Walker (candrang@vt.edu).

Please direct all business correspondence to the *Latin American Theatre Review*, Department of Spanish and Portuguese, University of Kansas, Lawrence, Kansas 66045-2168 USA (latr@ku.edu)

Manuscripts must be accompanied by an abstract of 100-125 words in English. Limitations of space require that submissions conform to the following:

Critical studies:	6500 words	Reviews:	500 words for critical study
Interviews:	2000 words		750 words for published play
Festival Reports:	2000 words		1000 words for play collection
Performance Reviews:	500 words plus photos		

Editorial Board

Gastón A. Alzate	Cal State, Los Angeles
Becky Boling	Carleton College
Gail A. Bulman	Syracuse University
Debra A. Castillo	Cornell University
Deb Cohen	Slippery Rock University
Timothy G. Compton	Northern Michigan University
Sandra Messinger Cypess	University of Maryland
Denise M. DiPuccio	U of North Carolina, Wilmington
Lucía Garavito	Kansas State University
William García	Union College
Amalia Gladhart	University of Oregon
Jean Graham-Jones	CUNY Graduate Center/Hunter
Paola Hernández	University of Wisconsin
Jorge Huerta	University of California, San Diego
Sharon Magnarelli	Quinnipiac University
Priscilla Meléndez	Trinity College
Elaine Miller	Christopher Newport College
Sarah Misemer	Texas A&M University
Cláudia Tatinge Nascimento	Macalester College
Kirsten F. Nigro	University of Texas, El Paso
Beatriz Rizk	Miami
Laurietz Seda	University of Connecticut
Camilla Stevens	Rutgers University
Margarita Vargas	The University at Buffalo
Adam Versényi	U of North Carolina, Chapel Hill
Brenda Werth	American University

Editors Emeriti

George Woodyard (Founding Editor)	John S. Brushwood
José Juan Arrom	Merlin H. Forster
Frank Dauster	Frederic M. Litto
Tamara Holzapfel	Margaret Sayers Peden
Leon F. Lyday	

The *Latin American Theatre Review* is published semi-annually, fall and spring, by the Center of Latin American Studies of the University of Kansas. The views expressed by contributors to the *LATR* do not necessarily reflect the opinions of the Center or its editorial staff. The editors are particularly interested in receiving material related to the history, criticism or bibliography of Latin American theatre. Manuscripts may be submitted in English, Spanish or Portuguese and must conform to the *MLA Style Sheet*. Scholars may, without prior permission, quote from the *LATR* to document their own work, but it is their responsibility to make proper acknowledgment and to limit quotation to what is legitimately needed. This waiver does not extend to the quotation of substantial parts of articles or to a quotation presented as primary material for its own sake. Requests for permission to reprint all or substantial parts of articles should be made to the publisher. A statement of permission from the author should accompany such requests.

La diva Virginia Fábregas: intersecciones entre su teatro y su vida, 1888-1950

Ana Lidia García Peña

A lo largo del tiempo las mujeres han sido una pieza fundamental de la historia del teatro. Sin embargo, las investigaciones sobre ellas en el fenómeno teatral no son abundantes, por lo que en este texto proponemos acercarnos a la historia de una de las principales actrices mexicanas de principios del siglo XX, Virginia Fábregas, conocida como “la gran diva dramática”.¹ Pretendemos entender el hecho escénico a través de varios intersticios de las vidas actoral, pública y privada de Fábregas, al vincular las aparentemente inconexas relaciones culturales con su práctica actoral en lo siguiente: el famoso Teatro Virginia Fábregas; la Compañía Teatral Virginia Fábregas; obras representativas de su inmenso repertorio; su estrecha relación con los gobiernos del Porfiriato y de la Revolución Mexicana; y sus lazos con sus seres queridos (hijo, nieto, esposo y diversas parejas sentimentales). Para lograr la vinculación de los elementos mencionados proponemos un eje conductor: el papel fundamental que Virginia Fábregas, desde el teatro y la actuación, tuvo en la promoción cultural del divorcio entre finales del siglo XIX y principios del XX en México.

Cabe señalar que el divorcio como práctica social y judicial tuvo un inusitado crecimiento a principios del siglo XX en la ciudad de México, pues en tan solo 20 años entre 1900 y 1920 se tramitaron 1,422 juicios; a diferencia de los 200 años anteriores con apenas 592 divorcios, por lo que el incremento fue mayor al 400%.² Esto significa que la sociedad mexicana hizo suyas nuevas prácticas culturales vinculadas a la expansión del modelo de matrimonio romántico y su inevitable divorcio: al aumentar la libertad individual en la elección de pareja, también aumentó la libertad en la disolución del vínculo. Este fundamental cambio en la historia cultural de México fue el resultado de la modernidad y paz porfiriana propiciadas por la expansión de la economía,

el crecimiento de la clase media, en especial el sector burocrático y la llegada masiva de capitales e inmigrantes extranjeros quienes ayudaron a difundir las nuevas prácticas culturales.

La expansión de los nuevos modelos de matrimonio también estuvo vinculada a los contenidos del teatro de la época, obsesionado con el conflicto familiar y que se difundió ampliamente debido a que el teatro fue uno de los productos predilectos de la sociedad porfiriana. Para mejor entender la relación entre el divorcio y lo cultural en el fenómeno teatral de Fábregas, las distintas etapas de esta historia serán analizadas junto con tres obras que consideramos relevantes en el repertorio de Virginia Fábregas y que nos ayudan a explicar tres momentos históricos de su vida actoral y su relación con la historia social del divorcio, todo esto enmarcado en los cambios culturales del teatro mexicano desde finales del XIX hasta mediados del XX.

El espacio teatral en los albores del siglo XX

Durante el siglo XIX mexicano y todo el Porfiriato el teatro fue un espacio fundamental de sociabilidad, mucho mayor de lo que es ahora. Antes de la llegada de los medios de comunicación masiva el teatro era el lugar por excelencia adonde las clases medias, burguesas y la élite política e intelectual iban a ver —y también a dejarse ver (Obregón 225)— el trampolín de los gustos y modas, así como la pasarela de las figuras públicas. Al ser un espacio fundamental de sociabilización, el teatro se convirtió en el principal centro de comprobación y aprobación social. Era el mejor escenario para cuidar el atavío e intercambiar las últimas novedades a través de un entramado complejo de signos y símbolos que cada día se reafirmaban y fortalecían según el “buen gusto” definido por Bourdieu.

Un elemento importante de la sociabilidad del teatro era la frecuencia con la que los grupos privilegiados asistían a él, en promedio entre dos y cuatro días a la semana. Regularmente la compañía de Virginia estrenaba una obra a la semana y cambiaba la cartelera tres o cuatro veces a la semana (martes, jueves, sábado y domingo) y para poder asistir a todas las funciones de estreno lo mejor era utilizar abonos. Así que el teatro fue todo un “sistema de enclasmiento social” burgués en el que se reafirmaban prácticas culturales de inclusión y exclusión (Bourdieu 129).

En esta dinámica cultural, el teatro de compañías dramáticas o de repertorio, como el de Virginia Fábregas, giró en torno a las divas y actores principales, quienes eran capaces de llenar todas las butacas con el solo influjo de sus cualidades. El Teatro Virginia Fábregas, ubicado en la calle de Donceles,

desde 1907 se convirtió en uno de los máximos símbolos de la sociedad del espectáculo entendida como el consumo de masas, la industria del ocio y el desarrollo mercantil (Debord). Ir al Teatro Fábregas formaba parte del *habitus* en el que se reproducían prácticas y situaciones culturales que conformaban el capital simbólico y el estilo de vida de la élite cultural y social capitalina y, como dice Bourdieu, abarcaban toda una gama de gestos y técnicas del cuerpo para manejar reglas, preceptos y códigos del vestir, hablar y comportamiento en general, elementos indispensables del “buen gusto” (549). Asimismo en las crónicas teatrales de la época se caracterizaban los elementos que hacían de Virginia una diva de distinción y buen gusto. Pero una cultura de la imagen como la de Fábregas también tuvo su lado perverso; importaba mucho más la apariencia que realmente ser o tener. Para ese tipo de teatro muchas de sus acciones eran espectacularmente falsificadas, por lo que lamentablemente mucho del legado de la diva consta sólo de anécdotas insulsas y llenas de frivolidad, poses y mentiras. En ese contexto podemos entender a Virginia Fábregas promocionando los productos de empresas como El Palacio de Hierro o Al Puerto de Veracruz. A pesar de su excelente calidad actoral, mucha de su historia quedó degradada en la publicidad y, sobre todo, en la ilusión que ella misma fabricó de su propia vida. Sin embargo, es relevante mencionar que desde que compró el teatro (antiguamente llamando El Renacimiento) en 1907 y lo transformó en Teatro Virginia Fábregas, las historias de la diva y del coliseo estuvieron estrechamente vinculadas, a tal grado que ambos el teatro y la actriz dejaron de existir en el mismo año de 1950. En las siguientes líneas trataremos de explicar algunos de estos estrechos vínculos.

Primer acto: una actriz modelo de distinción y la visión superficial del divorcio en el papel de Cipriana

La primera etapa de la vida de Virginia Fábregas y su vinculación con la historia del divorcio la centraremos entre los años noventa del siglo XIX y los inicios de la Revolución Mexicana. Su nombre completo era Virginia Fábregas y García Figueroa (1871-1950). En 1888, cuando tenía 17 años, Fábregas comenzó a participar en distintas representaciones amateur de beneficencia, pero siempre declamando, lo que fue forjando su estilo majestuoso y solemne. Inició su debut profesional a los 21 años en 1892, y desde ese año hasta sus últimas funciones en Madrid en 1949, Fábregas fue la mayor representante de las compañías de repertorio, cuyas responsabilidades eran: ejecución de papeles protagónicos, producción y dirección, selección de escenografías y vestuarios. También era gestora y productora; ajustaba los

salarios de los actores, solicitaba originales a los escritores, definía el repertorio y contratava las representaciones, además de negociar con empresarios, publicistas y gobierno todo tipo de financiamiento. Fue una mujer con poder y prestigio y, para Eduardo Contreras, la principal innovadora y renovadora de repertorios de la época (20).

En aquellos años predominaba el teatro burgués, mucho más centrado en lo local y la vida cotidiana que en las grandes tragedias. La preocupación por los problemas sociales hizo surgir el teatro naturalista, costumbrista, y de crítica social (Monsiváis 462), que buscaba el detalle de las motivaciones psicológicas de los personajes y procuraba dar consejos y mensajes morales ante la creciente problemática de la gran vulnerabilidad del núcleo familiar. En dicho teatro la cuestión del divorcio, práctica social que comenzó a crecer en el cambio de siglo, fue una temática recurrente en el inmenso repertorio de la diva. Algunas de sus obras que lo abordaron son: Victorien Sardou, *Divorciémonos* (1880), Enrique Gaspar, *Huelga de hijos* (1893); Luis Fernández, *Doña Diabla* (1900); José Echegaray, *La desequilibrada* (1904); Manuel Linares, *El aire de fuera* (1903), Marcelino Dávalos, *Indisoluble* (1915); Antonio Mediz, *Vientos de pasión* (1916); José Pérez, *El nido ajeno* (1894), *La crisis del amor* (1912) y *La garra* (1914); Federico Reparaz, *Lluvia de hijos* (1915); Jacinto Benavente, *Los intereses creados* (1907), *La Malquerida* (1913), *Cuando los hijos de Eva no son los de Adán* (1931) y *La moral del divorcio* (1932); Édouard Bourdet, *El sexo débil* (1929); Catalina D'Erzell, *Esos hombres* (1923) y *El pecado de las mujeres* (1924); Antonio Paso, *¡Engañala constante! (ya no es delito)* (1932) y Pedro Muñoz, *Anacleto se divorcia* (1932).

El mejor ejemplo de la relación entre el repertorio de la diva y la cuestión del divorcio fue, sin lugar a dudas, la obra de Victorien Sardou, *Divorciémonos* (1880), cuyo papel protagónico de Cipriana fue uno de los personajes más famosos y aplaudidos de la diva. Con esa obra Fábregas debutó en 1892 y actuó por primera vez en España en 1904. También la representó durante muchos años en México al tiempo que aumentaban exponencialmente las demandas de divorcio en los tribunales mexicanos (García).³ Será a través de Cipriana y sus diálogos que podemos ir conociendo una visión cultural del divorcio que la propia diva hizo suya años después.

CIPRIANA. La causa primordial y casi única que aleja a las gentes del matrimonio es la imposibilidad de deshacerlo... Entre la mujer y el hombre hay un abismo . . . ¡el matrimonio! ¿Qué es el matrimonio?

Para nosotras [las mujeres], la primera campaña: para ustedes [los hombres], el cuartel de inválidos. (Sardou 29)

Por su parte, en alguna de sus entrevistas Virginia aseguraba que cuando se había casado lo hizo porque no lo pensó y con frivolidad se quejaba de que el matrimonio era serio y aburrido (*Blanco y Negro*).

En los últimos veinte años del siglo XIX, tanto en Francia como en México, el ambiente cultural estaba impregnado de múltiples debates en torno al divorcio; era un tema polémico, de discusión constante en prensa, congresos, novelas y teatro. Así que *Divorciémonos* reprodujo el ambiente que se vivió en Francia durante los debates del congreso sobre la “Ley de Divorcio de Naquet” (finalmente aprobada en 1884) que reintrodujo el divorcio vincular en Francia, y que la prensa mexicana ampliamente publicitó y comentó. Los personajes de Cipriana y su esposo Enrique están aburridos del matrimonio y deciden divorciarse, gracias a la ley del divorcio y a la presencia de un prospecto de amante para ella. Pero, por la astucia del marido, Cipriana recapacita y se da cuenta de que el amor divertido lo tiene al lado de su esposo, así que el divorcio se cancela.

La gran popularidad de Virginia en uno de sus mejores papeles como el de Cipriana tuvo que ver con la construcción de su imagen pública estrechamente vinculada al estilo actoral de la época con sus signos e interpretaciones. La semiótica teatral giraba en torno al cuidado excesivo en los lenguajes cifrados o codificados de los ademanes y las posturas corporales y una gestualidad mecánica con un apego literal a la línea del texto dramático; no había interpretación sino solo lectura. Por momentos, actuar era como llevar el temperamento a flor de piel pero con una codificación corporal rígida. Dichas características hacían que las obras de teatro de la época fueran verdaderos “culebrones melodramáticos”, como los llama Clementina Otero (Ortíz 296).

Así que el estilo actoral de Fábregas estuvo muy acorde con la época; recitaba a la perfección, declamaba más que actuar, además de manejar a la perfección el clásico ceceo español considerado como signo de elegancia y valor artístico (Contreras 21). Asimismo, cabe señalar que el amaneramiento de la vida teatral se caracterizaba también por muchos actos protocolarios: dianas, aclamaciones, repiques de bastones, vivas, aplausos, cestos de rosas, encajes de palomas. Incluso el éxito de una representación se medía por la cantidad de coronas naturales que recibía la diva o cuantas veces regresaba al escenario tras los nutridos aplausos (*Álbum* 9).

Al finalizar el siglo XIX, y con la ayuda del que sería su esposo, Francisco Cardona, pudo fundar en 1896 la Compañía Virginia Fábregas, una de

las primeras industrias del espectáculo en nuestro país, y desde entonces ella siempre fue la primera actriz de su empresa, desempeñando los protagónicos, incluso cuando tenía más de 60 años y actuaba los papeles de mujeres jóvenes. En muy pocos años su repertorio comenzó a crecer a pasos agigantados, pues en tan solo cuatro años puso en escena 62 obras; en promedio montaba una obra cada semana. Al final de su vida, se cuentan alrededor de tres mil obras estrenadas. Había construido un enorme repertorio dramático convencional, con autores franceses, españoles, italianos y en menor medida ingleses y alemanes, y desde las primeras décadas del XX, dramaturgos mexicanos y latinoamericanos.

Ya para el cambio de siglo, Virginia se fue convirtiendo en la diva modelo de distinción y estilización que muchos cronistas teatrales hicieron crecer en función de su imagen y ademanes. Poco a poco se fueron creando nuevas pseudo-necesidades en un público cada vez más consumidor y necesitado de falsas imágenes fabricadas por la publicidad. Cabe señalar que las notas periodísticas sobre el teatro más que analíticas eran crónicas descriptivas que solo se centraban en la elegancia y buen vestir de Virginia; el *Diario del Hogar* del 29 de junio 1900 la llamaba “la musa aristocrática de la bohemia dorada de la metrópoli” (“Por el Arbeu”). También se narraban anécdotas insulsas como el caro abrigo que utilizó en su obra de *Divorciémonos*, valuado en más de \$180 pesos, y que rápidamente se convirtió en una moda capitalina.

Dos hechos se volvieron fundamentales en la “estilización de la vida” de Virginia y la proyectaron como una de las mayores representantes de la *belle époque* a la mexicana, como la llama Monsiváis (446 y ss.). El primero fue su incansable actitud andariega que la llevó por todos los escenarios de América Latina y algunos de España, en los que pudo proyectar su imagen cosmopolita. El segundo hecho fue haber recibido las Palmas Académicas del Gobierno Francés en 1908, debido a los exitosos estrenos del repertorio francés de su compañía y cuya ceremonia de premiación estuvo apadrinada por el propio presidente Porfirio Díaz (Contreras 22), distinción que en el medio teatral de la época sólo tenían figuras como Eleonora Duse o Sara Bernhardt. Este suceso tuvo un gran simbolismo en la vida profesional de Virginia; no sólo ayudó a derrumbar el menosprecio que todavía existía hacia la profesión actoral, sino que le permitió convertirse en uno de los íconos preferidos de la burguesía mexicana de elegancia y “espíritu contemporáneo”.

Vale la pena señalar que parte de la estrategia de Fábregas para ir a la moda en los tipos de montajes europeos era realizar pequeños viajes de tres meses al viejo continente para estudiar a los principales teatreros y hacer

acopio de todos los datos necesarios de sus vestuarios, decorados, *atrezzos* y obras de éxito. En el archivo histórico del Distrito Federal se pueden consultar los programas de las obras de Fábregas que muy frecuentemente incluían la leyenda de que la obra en exhibición era un éxito en España o Francia, que los trajes fueron traídos de Europa y que ya existían locales específicos para la venta de boletos para que el público pudiera adquirirlos cómodamente sin ninguna premura.⁴

Era un momento social y cultural en el que México ingresaba al mundo civilizado por medio de la sociedad del espectáculo y el consumo de masas a través de convenios industriales y comerciales durante el Porfiriato. La persona de Virginia Fábregas se movió entre su escandalosa y nada convencional vida privada y su imagen pública, acorde a una sociedad del espectáculo, cuya presencia siempre proyectó con excesivo cuidado de su persona, su cuerpo, sus gestos, su voz, sus modales, sus formas de reír, de caminar, de convivir, sus miradas siempre por encima del lente del fotógrafo, sus ricos y preciosos toillettes, sus peinados y maquillajes y sus escenografías. En el escenario, y fuera de él, Virginia se volvió su propio teatro. Tenía una voz grave y bien impostada, con un acento majestuoso. Su dicción era lenta y desenvuelta y ricamente articulada. Y poseía una sonrisa distante y segura, además de manejar un lenguaje controlado para cualquier escenario o situación de la vida cotidiana (María 146). Así la gran diva dramática se convirtió en la apoteosis capitalina del “buen gusto”.

Segundo acto: la invención del nuevo teatro y la diva se tambalea en su papel de Carola la egoísta

La segunda etapa en la historia de los intersticios entre la vida teatral de Virginia Fábregas y el divorcio está caracterizada por los múltiples problemas sentimentales y económicos que agobiaron a la diva desde la segunda década del siglo XX hasta el final de sus días. Durante varias décadas la empresa Cardona-Fábregas y su coliseo frecuentemente estuvieron demandados por incumplimientos mercantiles, además de que el teatro fue hipotecado en diversas ocasiones.⁵ A lo anterior habría que sumar los conflictos conyugales de la pareja y la llegada del inevitable divorcio.

Un hecho fundamental de esta época fue la reforma del divorcio emprendida en 1914 por uno de los principales personajes de la Revolución Mexicana, Venustiano Carranza. Como más adelante se explicará, dicha reforma transformó la vida matrimonial de los mexicanos, ya que desde ese año el matrimonio se puede disolver libremente. Lo que resulta más importante

para los intereses de este artículo es que Virginia Fábregas y el dramaturgo Marcelino Dávalos estuvieron estrechamente vinculados a dicha reforma. A petición expresa de Carranza, Dávalos escribió el drama *Indisoluble* en 1915 y Virginia lo estrenó en Veracruz en un acto propagandístico a favor de la reforma del movimiento constitucionalista.

En *Indisoluble*, el personaje de Carola expresa muchas de las facetas de Fábregas tanto de su vida personal como de la pública, experta en la exageración y la hipérbole, pues como dice el drama,

PERSONAJE. la gente de teatro ni en artículo de muerte dejará de ser teatral . . . ¿Pero la has oído? De cinco palabras tuyas, cuatro son mentiras. (207)

Pareciera que la caracterización de Carola logró simbolizar mucho del debacle emocional que comenzó a vivir la diva. El dramaturgo Dávalos —pareja sentimental de Virginia— tuvo la habilidad de construir el papel de Carola con extraordinaria semejanza a la personalidad de su entrañable “amiga”: una teatrera cuya vida es egoísta, frívola y llena de mentiras, con relaciones emocionales desastrosas, pero rodeada de lujos, automóviles, viajes, retratos en los periódicos y los miles de detalles de su buen vestir.

PERIODISTA QUE DESCRIBE A CAROLA. Se trata de una criatura a la altura de su siglo; una esteta y una artista, que ha encontrado el secreto de su éxito, en hacer pasar a través de su temperamento las bajas pasiones de los que la escuchan. (10)

Lo interesante de esta obra teatral, en comparación con la analizada en la primera sección de este texto es que la problemática del divorcio se acentuó y pasó de un planteamiento de comedia y de la emulación del estilo de vida francés en *Divorciémonos* a una problemática nacional, propia y profundamente realista, con un carácter cada vez más introspectivo en el drama *Indisoluble*.

Bajo la continua comercialización y la consolidación de la figura de Fábregas como la gran diva dramática, llegó el deterioro de su matrimonio y continuas crisis familiares. Desde 1908 fue claro el quebranto de su relación con su esposo Francisco Cardona. Aunque las fuentes no lo aclaran, podemos suponer que Francisco no soportó la presión y la competencia de vivir junto a una mujer que era mucho más vista que él, así que el alcoholismo y sus múltiples aventuras amorosas minaron la relación. Según María y Campos los conflictos iniciaron en 1908 cuando Virginia recibió las Palmas de la Academia francesa; después de seis años de trabajar en pareja y de producir, actuar y negociar conjuntamente, Francisco fue ignorado por el gobierno francés, y toda su labor no fue vista (208). Para el ego de un actor, semejante

indiferencia tuvo que calar hondo. El *Heraldo* de Madrid de 1911 narra así la ruptura entre la “exitosa” Virginia y el “fracasado” Francisco;

La campanada del día la dio la gentil farandulera al separarse de su marido. Este asunto ha sido la comidilla del populacho y de la aristocracia en México durante algunos meses; sus incidencias han rodado por las columnas de los periódicos constituyendo el tema de más palpitante actualidad. Sabido es que la señora Fábregas y su marido no han aspirado nunca a pasar por un modelo de matrimonios. Uniéronse enamorados, como se unen casi todas las parejas de novios; deleitáronse con las dulzuras de su luna de miel, y cuando mezcláronse con las mieles los primeros goterones de acíbar, no sustituyeron los encadenados el amor que se les escapaba con la amistad tranquila y confortadora. La Fábregas [. . .] se refugió en el campo apacible de su arte; y su esposo, tal vez con menos ambición o con alas más débiles para volar, cultivó el arte como un honrado industrial y representó comedias como si hubiese vendido rábanos. (“Un divorcio de artistas”)

Cuando la relación se enfrió por completo; llegó el divorcio, en dos distintos juicios tramitados en el Juzgado 2° de lo civil del Distrito Federal; el primero en 1910 cuando se pelearon por la propiedad del Teatro Virginia Fábregas y el segundo en 1911 cuando se exhibió un convenio de separación en el que Cardona de nuevo se sintió manipulado y utilizado por Virginia, pues ella presentó un arreglo que él nunca revisó. Finalmente la sentencia no se emitió debido a las siguientes razones: la disputa por el teatro, los problemas ocasionados por sus obligaciones hipotecarias y el tráfico de influencias que promovió Fábregas durante el juicio.⁶ Dos años después de los juicios inconclusos de divorcio, en una entrevista que le hiciera en Colombia el diario *La Crónica* el 10 de marzo de 1913, Virginia decía que nunca iba a regresar a México porque: “Vive allí quien labró mi ruina, quien hizo llorar a mi hijo, quien me hizo padecer todos los tormentos y no quiero ni saber más de él” (*Álbum*). Finalmente Cardona murió por cirrosis hepática en ese mismo año e inmediatamente Fábregas se presentó en México como heredera, cónyuge supérstite y propietaria del teatro y la compañía hasta casi el final de su vida.

Lo interesante de esta historia de intersticios es que casi al mismo tiempo de su divorcio, Fábregas se convirtió en una de las principales promotoras de la reforma carrancista del divorcio vincular en 1915. Por lo que es relevante señalar que las obras teatrales de la época hicieron eco de la política nacional y toda la conflagración que significó la Revolución Mexicana.

En el personaje de Carola, Dávalos dramatizó lo asfixiante que era para los mexicanos vivir su matrimonio como indisoluble y Virginia lo representó con excelsitud pues en ella seguían abiertas las heridas de su propio divorcio,

CAROLA. ¿No era bastante no haber encontrado en él mi felicidad? Al unir nuestras vidas, otra idea me soñé de la felicidad. Perdona mi franqueza, pero con nadie hice pacto para cubrir las bajas del ejército humano...el amor es una batalla y no es justo que seamos reclutas, cuando los hombres son divisionarios. [. . .] ¡Ay, si hubiera encontrado en ti al menos al marido que al amigo. Yo no supe lo que fue un esposo; conocí ¡al amo!, al juez. (214)

Durante la segunda década del siglo XX, y al tiempo que Virginia enfrentó sus distintos conflictos personales, el teatro mexicano también sufrió su propia revolución que mermó la imagen de la diva como símbolo de distinción. Surgieron diversas corrientes de teatro vanguardista, que significaron una nueva manera de entender la teatralidad en búsqueda de otras experiencias más simbólicas y abstractas y que desde entonces hasta nuestros días dividieron al teatro en dos tipos: artístico y comercial. En su exploración, el teatro vanguardista asumió una actitud crítica hacia la escena de su tiempo, en particular en contra de las compañías de repertorio, como la de Virginia, que tenían una actitud muy comercial.

Son ampliamente conocidas las historias de *Contemporáneos*, el Teatro Ulises, el Teatro Orientación y el papel fundamental de personajes como Antonieta Rivas Mercado, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, José y Celestino Gorostiza y posteriormente Julio Bracho y Rodolfo Usigli. Gracias a la participación de todos ellos, se reorganizó tanto la técnica actoral —más natural, con voces menos intensas y sin la exaltada gesticulación— como el espacio escénico que transitó del telón pintado a la escena plástica (Recchia 238; Ortiz 298). En lo que respecta al hecho escénico, el fenómeno más determinante del nuevo lenguaje lo constituyó la aparición del director de escena como creador, transformando el arte escénico en una forma de expresión en sí misma. Ya no se trataba simplemente de la traducción literal del texto y su mera ejecución, como si fuese una repetición artesanal (Hormigón 22). En el ámbito de la actuación se fue abandonando el uso y abuso tanto del apuntador oculto en su concha como del amaneramiento actoral. Además se promovían nuevos textos extranjeros a contrape-lo del gusto español y francés. Desde la década de los treinta se comenzó a

dejar el ceceo y los actores hicieron gala de su acento mexicano (Monsiváis 462).

Con todos estos cambios en la dirección, la producción y la actuación, el teatro de las compañías de repertorio fue perdiendo su característica de enclavamiento burgués. Y así como dejaron de tener relevancia el buen gusto y los amaneramientos, también los actores y los públicos se diversificaron y surgieron pequeñas salas y distintas prácticas de identidad cultural que terminaron con la hegemonía del teatro dramático que giraba en torno a una gran diva. El tiempo también pasaba y Virginia ya no era una jovencita; entrada ya en sus cuarentas comenzó a competir contra la juventud y belleza de las nuevas divas, como Tereza Montoya o María Conesa en el género chico.

Por todo lo anterior, la imagen de distinción de Virginia comenzó a tambalearse, pero todavía pasaría mucho tiempo antes de que se derrumbara; tuvo la habilidad de reinventarse en esa época de renovación teatral. Muchos de sus amigos formaban parte del grupo cultural de vanguardistas y rápidamente se convirtió en una de las principales promotoras de los dramaturgos mexicanos. Para Rodolfo Usigli, Fábregas contribuyó a modernizar el teatro y transformar la escena nacional al promover la dramaturgia mexicana como ninguna otra compañía de repertorio de su época (Ixii).

En esta nueva faceta de la Fábregas como promotora de la dramaturgia nacional, con contenido político y con montajes de actualidad, debemos ubicar el estreno de *Indisoluble* en el Teatro Principal de Veracruz, la noche del 15 de abril de 1915. Una obra intimista, escrita por un mexicano y que llevó al escenario la problemática de la reforma revolucionaria carrancista del divorcio total. El presidente Venustiano Carranza y su gente fueron sensibles a la necesidad social de disolver un matrimonio infeliz y poder crear una nueva pareja legal, por lo que es muy probable que el propio Carranza o alguno de sus allegados, como Félix Palavicini, le hayan pedido a Marcelino y Virginia —considerados amigos y “carrancistas fieles”— escribir y estrenar una obra de teatro a favor de la reforma (Carranza 1917). Así que a escasos dos meses de la última reforma del divorcio, Virginia y Dávalos montaron la obra de teatro *Indisoluble*, a cuyo estreno acudió toda la plana mayor del gobierno carrancista (Reyes 137).

Indisoluble representó el drama que muchas parejas mexicanas estaban viviendo a principios del siglo XX, cuando el divorcio se convirtió en una creciente necesidad social y el matrimonio seguía siendo para toda la vida. Era una obra de tesis, con una gran efectividad sentimental y profundo rea-

lismo al dramatizar la absoluta incompatibilidad de una pareja cuyo matrimonio fue un error de la juventud pero que, debido a la indisolubilidad, no se podía terminar.

En la trama contrasta por un lado la vida disipada de “la bella Carola” que, al igual que Virginia, siempre está rodeada de automóviles, admiradores, periodistas, publicistas, encuentros inesperados en su camerino, recepciones, fiestas y mucho alcohol. Por otro lado está su esposo Teodoro, profesionista respetuoso quien se hace cargo de la hija que Carola abandona por seguir su carrera del espectáculo. El error de un momento en el que se unió la pareja se convierte en el drama de toda una vida y más cuando va de por medio la estabilidad emocional de la hija, quien ignora su verdadero origen. En un momento de desesperación, Carola alcoholizada se lamenta de la vida que le ha dado el teatro:

CAROLA. ¡Mi vicio gravitaba sobre mis espaldas, aun antes de saber lo que era el vicio! ¡Por eso tengo tal odio a esta vida que me estigmatizó de antemano y sin tener yo culpa! . . . ¿Cómo puedo yo con esta carga, si me abrumba, coger en brazos a esa niña y salvar a mi hija . . . ¿cómo? ¿cómo? (*llora desgarradoramente*). (245)

Finalmente, después de destrozarse la vida de su esposo e hija, Carola termina por alejarse de nuevo, pero no sin antes decirle a su rival:

CAROLA. Algo más espantoso: tengo miedo de convencerme de que no seré ya nunca buena . . . ¡Ten lástima de mí, pues no sé en qué lugar reclinaré mi cabeza cuando el dolor me haya vencido! (246)

Lo importante es que para esta época tanto Dávalos como Fábregas, a quienes los unía algo más que una estrecha amistad (Rojas 77; Carballido 96), se convirtieron en defensores del nacionalismo revolucionario y en propagadores del bando Constitucionalista.

Esta segunda etapa de la vida de Fábregas estuvo caracterizada por una infinidad de hechos que fueron tambaleando la figura de la gran diva —la difusión de un nuevo teatro vanguardista, sus conflictos matrimoniales y financieros, su incapacidad para amar libremente a un hombre y sus continuos escándalos— al tiempo que se convirtió en una de las primeras promotoras, desde el escenario, de nuevas prácticas sociales del divorcio en México.

Tercer acto: el final de la diva y de su teatro de distinción en su último papel de Verónica, vieja y deprimida

La tercera etapa de la historia de Virginia Fábregas y sus intersticios teatrales, públicos y privados sucede al final de nuestra historia. En los años

treinta y después de tener más de 60 años de edad, la diva se iba agotando y, aunque siguió trabajando, incansablemente comenzó a llamar a sus temporadas teatrales “gira de despedida”. La cuestión del divorcio dejó de ser relevante en su vida personal y actoral, así que esta última época solo la centraremos en cómo sucedió el fin de la diva. Durante casi toda su vida actoral, Virginia estuvo muy vinculada a su espacio teatral, hasta llegar a fundirse los dos. Virginia y su teatro fueron el símbolo predilecto de la sociedad del espectáculo, el teatro de distinción y el buen gusto. Por lo tanto, no es de extrañar que la consumación de los dos (actriz y espacio teatral) ocurriera al mismo tiempo; 1950 marcó tanto la demolición del Teatro Virginia Fábregas como el deceso de la gran diva dramática.

Para explicar los cambios que tanto Virginia como su teatro sufrieron en esta última época, utilizaremos el personaje de Verónica Muro en la obra de Rodolfo Usigli, *Función de despedida*, que escribió en 1949 expresamente para Virginia, pero quien no pudo representarla debido a su deteriorada salud. Verónica es la mejor metáfora que Usigli pudo escribir para explicar los cambios en la Fábregas y el fin de su teatro —una actriz que pasó de moda pero que seguía viviendo la ilusión generalizada de ser la gran diva del teatro— a tal grado que el espectáculo se convirtió en el sinónimo de su propia vida, incluso en sus últimos días, cuando terminó enferma debido a la fatiga que le provocó ser siempre un personaje diferente, mezclando la realidad con el escenario. El mismo proceso vivió Virginia Fábregas, de quien la prensa decía que “por un raro efecto de auto-sugestión” sabía vivir sus personajes a tal grado que los cronistas teatrales quedaban confundidos entre ficción y realidad (“Virginia” 17).

La trama de *Función de despedida* es la siguiente: la actriz sexagenaria, Verónica Muro, regresa a su pueblo natal con un grupo de actores para representar sus viejos éxitos. Después de una representación poco concurrida, Verónica intenta suicidarse con una sobredosis de píldoras, y aunque no consigue su propósito, la anécdota le da publicidad y respaldo financiero. Sin embargo, ella rehúsa abandonar su cama y regresar al teatro, y de nuevo intenta suicidarse; para su mala suerte, de nuevo sobrevive. Durante su convalecencia, los recuerdos de su vida y su carrera vienen a su mente; las vidas de las personas a su alrededor reiteradamente tropiezan con sus pensamientos y su reencuentro con su antiguo novio agudiza su falta de juicio. Finalmente resuelve participar en la función de despedida (Beardsell 226).

Esta última etapa de la vida de Virginia estuvo claramente marcada por el retroceso del teatro, la expansión del cine y su nueva cultura del espectá-

culo masivo, en el que ya no importaba la posición social del espectador o la butaca que ocupara en salas oscuras y en las que no había distinciones sociales. Por dicho motivo, Bourdieu llama al cine uno de los campos menos consagrados para la distinción (309). Aunque el cine llegó a principios del siglo XX, fue durante los años treinta y cuarenta cuando desplazó al teatro, en particular el de las grandes divas y su teatro de distinción. Al mismo tiempo, como señala Luis de Tavira, sus artistas iniciaron un tránsito conflictivo de intermediación hacia el cine y, sobre todo, hacia la televisión (69).

El personaje de Verónica representa muy bien esta angustia que siempre vivió Virginia por la llegada avasalladora del cine. A través de la depresión de Verónica, Usigli expresa las quejas de la gente del teatro en México. En un prolongado monólogo Verónica deja ver la fatiga de siempre buscar la ganancia material y tener que representar una obra diferente cada semana y vivir constantemente en apuros económicos.

Al igual que el personaje de Verónica, Virginia también estaba agotada por los años y las enfermedades que fueron mermando muchas de sus cualidades; le fue cada vez más difícil mantener a una gran compañía teatral con actores, taquilleros, porteros, acomodadores, apuntadores, traspuntes, músicos, tramoyistas y otros. Por lo tanto, durante muchas temporadas rentó su teatro a otras compañías para liberar la hipoteca de su querido teatro. En declaraciones a *El Excelsior*, Virginia se declaraba cansada:

Estoy agotada. Tanto viaje y tanta desvelada me tienen abrumada. Ayer arribé en la mañana, mal dormida, y sin haber pegado los ojos aquí me tiene trabajando y en espera de que suenen las seis de la mañana para abordar el tren para unirme con mi compañía . . . (“Doña Virginia tiene la sensación de que el teatro se acaba”)

De igual manera, el personaje de Verónica pensaba:

VERÓNICA. Y esta cosa hueca que es teatro. Tiré mi vida en el teatro como una piedra. Hizo onditas: pasiones de hombres, crónicas interesadas, publicidad vendida, ¡publicidad! . . . Y la pesadilla de tener que comer y dar de comer a tanta gente. Desde hace tantos años el mismo programa; una obra por semana. (Usigli 283)

Sin embargo, después de toda una vida de distinción y espectáculo, Virginia no iba a renunciar tan fácilmente a su imagen de ícono del buen gusto, así que se afanó por seguir actuando y comenzó a coquetear con el cine. En sus declaraciones a la prensa emitía juicios contradictorios, en algunos momentos rechazaba al cine porque no le permitía proyectar sus verdaderos sentimientos, si cada escena se repetía diez veces y se hacía en forma salteada,

de modo que el actor —según sus ideas— no podía meterse en situación y el resultado era lógicamente falso; pero en otras entrevistas señalaba que el teatro había muerto y que había llegado la nueva época del celuloide (Reyes 192).

Al tiempo que Virginia zigzagueaba entre sus efímeros acercamientos al cine y sus constantes regresos al escenario, su Teatro Virginia Fábregas también vivió su propia decadencia. Durante muchos años el inmueble estuvo en disputa judicial debido a las diversas hipotecas que realizaron tanto Cardona como la propia Fábregas. Entre 1936 y 1946 el inmueble fue hipotecado por lo menos dos veces (en favor del Puerto de Veracruz por \$71,000 pesos mexicanos y el Nacional Monte de Piedad por \$100,000 pesos) hasta que finalmente en 1945 Virginia tuvo que vender todas sus acciones a cambio de lo que ella misma llamó “un plato de lentejas”. Es así que en los últimos años de su existencia el Teatro Virginia Fábregas quedó reducido a un simple espacio de espectáculos en el que se representaban todo tipo de compañías de opereta y zarzuelas pero ya no de arte dramático. Finalmente, ante la insolvencia del deudor, fue rematado en 1946 por \$200,000 pesos. El teatro duró poco tiempo cerrado, pero el final llegó una fría mañana de febrero de 1950 cuando el viejo edificio comenzó a ser demolido, cayendo para siempre uno de los últimos vestigios del teatro de distinción.⁷

Sin poder soportar el fin de su teatro, Virginia cayó enferma a los dos meses de la demolición y pareciera que quería que los enterraran juntos, a ella y a su teatro. Por lo que pronto quedó incapacitada para actuar debido a sus cataratas, continuas congestiones pulmonares y las caídas que finalmente le provocaron rompimiento de cadera. Virginia estuvo hospitalizada durante siete largos meses hasta que finalmente falleció el 17 de noviembre de 1950 a los 79 años de edad. Y como dice Rafael Solana, cuando murió la excelsa actriz ya era su propio monumento (*El Universal*, 24 de marzo de 1980).

Reflexiones finales

A lo largo de este texto hemos tratado de construir algunos puntos de conexión entre las vidas pública y privada de Virginia y su teatro con su estrecha participación en la historia del divorcio en México. Retomar sus diferentes etapas actorales y comparar la esfera pública de su imagen de distinción y de buen gusto, con la privada de un escandaloso divorcio y una vida personal que no se ajustaba a los valores moralistas de la sociedad burguesa de la época, nos permite comprender un poco más los claros-os-

curos de la biografía de la “gran diva dramática”. Al iniciar el siglo XX, en un momento en que la sociedad de consumo se expandía en nuestro país, Virginia supo moverse muy bien entre su gran calidad actoral y la creación de una imagen del espectáculo que giró en torno al teatro de las compañías de repertorio. En esa época la problemática del divorcio cobró relevancia y diversas obras del repertorio de la diva lo abordaron. Posteriormente, al llegar la Revolución Mexicana Fábregas incursionó en la dramaturgia nacional, y dentro del escenario y la actuación, asumió el compromiso político de promover la reforma carrancista del divorcio total.

Durante 79 años, Virginia Fábregas construyó de su vida toda una escenificación que se materializó en su teatro. Ella era la actriz, pero también el personaje, y al cerrar el telón la obra continuaba en su hijo fuera de matrimonio, en su intenso matrimonio, en su escandaloso divorcio, en la mitología de su belleza, en su incapacidad para amar, en su buen gusto —le llamaban “la mujer de los trajes elegantísimos y de las alhajas cegadoras” (Reyes 107)—, en sus frivolidades y en su actitud moralista y educada de “señora de bien”. El Teatro Virginia Fábregas fue múltiples espacios: dramático, escenográfico y escénico. Fue de distinción, de socialización, de imagen, de falsedad, de comercialización, de espectáculo, de publicidad. Fue donde se amplificaban todos los vicios, todos los pecados, todas las pasiones de los seres comunes y corrientes, pero corporalizados en la gran diva. Para ella el teatro era toda su vida; no había nada más importante que actuar. Lo que Virginia hizo durante su vida fue una larga e interminable obra de teatro, para que su público la viera, dentro y fuera del escenario. El teatro fue su persona y todo su ser, pero finalmente el telón cayó para siempre.

Universidad Autónoma del Estado de México

Notas

1 Las tres grandes divas en México de principios del siglo fueron: Virginia Fábregas, María Tereza Montoya y Esperanza Iris (María, 167; Pérez, 61).

2 Para profundizar en la historia del divorcio en la ciudad de México consultar García Peña, 2006, 2009 y 2016.

3 Conviene abrir un paréntesis y explicar los distintos tipos de divorcio que han existido en México. Desde la Colonia hasta nuestros días el divorcio ha tenido tres distintas formas jurídicas: el primero fue el eclesiástico por separación de cuerpos (durante toda la Colonia hasta 1859); el segundo fue el civil por separación de cuerpos (desde 1859 a 1914) y el tercero es el civil vincular o total (desde 1914 hasta nuestros días). El primero era un divorcio autorizado y sancionado por la Iglesia y sus tribunales ecle-

siásticos, permitía la separación pero permanecían casados hasta que la muerte los separara. El segundo, normado por el estado liberal y tramitado ante jueces civiles fue secularizado, pero tampoco permitía la disolución del matrimonio. El tercero y último, fue producto de la Revolución Mexicana y permite la disolución del vínculo marital. Es decir, el divorcio vincular o total, vigente en la actualidad, faculta a los ex-cónyuges para que se vuelvan a casar después de un determinado tiempo de haber sido dictada la sentencia. (García 2016)

4 AHDF, A, GDF, D, “El Señor Francisco Cardona pide permiso para que se separe su señora esposa Virginia Fábregas por espacio de tres a cuatro meses del Teatro Hidalgo” marzo de 1903, vol. 806, Exp.1266. 2fs.

5 AGN, TSJDF, JM, “Juicio Jurisdicción voluntaria. Actor: José de la Macorra como representante de las galerías El Teatro, Biblioteca Lírico Dramática y Teatro Cómico solicita compulsas de los libros contables de la empresa Macedo y Compañía así como de la Compañía Dramática Virginia Fábregas”, 1900, Caja 0030, Exp.002358, 8 fs.

6 AGN, TSJDF, JOC, “Juzgado 2° de lo Civil. Actor: Cardona, Francisco y Fábregas de Cardona Virginia. Juicio. Ordinario Civil. Divorcio voluntario”. Comenzó el 10 de marzo de 1911.

7 TSJDF, JM, “Juzgado 14° de lo Civil. Sumario hipotecario. Actor Nacional Monte de Piedad. Demandado T. Virginia Fábregas, S.A.”, 28 de abril de 1941. Caja 3365, Exp.618320. 106 fs.; “Sumario. Actor Teatro Virginia Fábregas, S.A. Demandado Francisco Fuentes Pioján” 12 de julio de 1946. Caja 3861, Exp. 680106. 140 fs.; TSJDF, JM, “Juzgado 14° de lo Civil. Sumario hipotecario. Actor Nacional Monte de Piedad. Demandado T. Virginia Fábregas, S.A.”, 28 de abril de 1941. Caja 3365, Exp.618320. 106 fs.; “Sumario. Actor Teatro Virginia Fábregas, S.A. Demandado Francisco Fuentes Pioján” 12 de julio de 1946. Caja 3861, Exp. 680106. 140 fs.

Archivos

AGN, TSJDF, JOC: Archivo General de la Nación, Fondo Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, Juicios Ordinarios Civiles, 1900-1908; 1936-1946.

AGN, TSJDF, JM: Archivo General de la Nación, Fondo Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, Juicios Mercantiles, 1900-1910, 1941, 1946.

AGN, MAC: Archivo General de la Nación, Fondo Manuel Ávila Camacho

AHDF, A, GDF, D: Archivo Histórico del Distrito Federal, Fondo Ayuntamiento, Sección Gobierno del Distrito Federal, Serie Diversiones, 1903-1922

Obras citadas

Álbum de recortes de Virginia Fábregas, 1911-1918, UNAM, Hemeroteca Nacional, Fondo Reservado.

Appia, Adolphe. “El concepto de espacio escénico”. *Compañía Nexoteatro Antzerki Taldea*. Consultado 3 ago. 2012.

Beardsell, Peter. *Teatro para caníbales. Rodolfo Usigli y el teatro mexicano. Siglo XXI*, 2002.

- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, 2012.
- Bryan, Susan. "Teatro popular y sociedad durante el porfiriato". *Historia Mexicana*, vol. 33, núm. 1, 1983, págs. 130-69.
- Carballido, Emilio. "Marcelino Dávalos y sus críticos". *Tramoya*, núm. 58, 1999, págs. 96-120.
- Carranza, Venustiano. *Ley de Relaciones Familiares, expedida por el C. Venustiano Carranza. Primer Jefe del Ejército Constitucionalista encargado del Poder Ejecutivo de la Nación*. Imprenta del Gobierno, 1917.
- Contreras Soto, Eduardo. "A caballo entre mundos y estilos. Las dramaturgias mexicanas y sus vidas escénicas en los inicios del siglo XX". *Un siglo de teatro en México*, coordinado por David Olguín, FCE/CONACULTA, 2011, págs. 17-39.
- Dávalos, Marcelino. *Indisoluble. Drama en cuatro actos*. Estrenada en Teatro Principal de Veracruz, 15 abr. 1915. Consultado 17 mar. 2014.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos, 2010.
- "Doña Virginia Fábregas, la más grande actriz mexicana que llenó la escena durante 50 años ha muerto." *El Universal*, 18 nov. 1950.
- "Doña Virginia tiene la sensación de que el teatro se acaba". *El Excelsior. El periódico de la vida nacional*, 13 mar. 1934.
- García Peña, Ana Lidia. "El divorcio en el Distrito Federal en los albores del siglo XX: la rebelión de los hombres". *Signos Históricos*, núm. 36, 2016, págs. 118-47.
- . "Continuidades y cambios en las relaciones de género en la familia del Porfiriato a la Revolución Mexicana". *Voces del viejo régimen. Representaciones, sociedad y gobierno en el México contemporáneo*, coordinado por M. Pérez y E. Mijangos, Instituto Mora, UMSNH, 2009, págs. 309-39.
- . *El fracaso del amor: género e individualismo en el siglo XIX mexicano*. Colmex, UAEM, 2006.
- Hormigón, Juan Antonio. "Directoras de escena en la historia del teatro español". *Directoras en la historia del teatro español (1550-2002)*, coordinado por Juan Antonio Hormigón, vol. I, Asociación de Directores de Escena de España, 2003, págs. 17-30.
- María y Campos, Armando de. *Nacida para la gloria. Virginia Fábregas, una vida dedicada al teatro*. Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, 1995.
- Martínez de la Riva, Ramón. "Virginia Fábregas y su arte". *Blanco y Negro*. Madrid, 18 sept. 1921, pág. 27.
- Martínez Soto, Juan Pedro. "Teatro de revista y la Revolución Mexicana: una visión histórica desde la farándula". Tesis de licenciatura en historia, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2009.
- Monsiváis, Carlos. *La cultura mexicana en el siglo XX*. Colmex, 2010.

- “Murió Doña Virginia Fábregas”. *Novedades*, 18 nov. 1950.
- Obregón, Rodolfo. “México y el mundo, un teatro cosmopolita para un público provinciano”. *Un siglo de teatro en México*, coordinado por David Olgúin, FCE/CONACULTA, 2011, págs. 225-34.
- Olgúin, David, coordinador. *Un siglo de teatro en México*. FCE, CONACULTA, 2011.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*. Cuadernos de América sin Nombre, 2007.
- Pérez Monfort, Ricardo. “Circo, teatro y variedades. Diversiones en la ciudad de México a fines del porfiriato”. *Alteridades*, vol. 13, núm. 26, 2003, págs. 57-66.
- “Por el Arbeu. Presentación de la Dolores”. *El Diario del Hogar*, 9 jun. 1900.
- Recchia S., Giovanna. “Escenarios del siglo XX”. *Un siglo de teatro en México*, coordinado por David Olgúin, FCE/CONACULTA, 2011, págs. 235-62.
- Reyes de la Maza, Luis y Fela Fábregas. *Virginia Fábregas. Actriz, pilar del teatro en México*. Azabache, 2010.
- Rojas Garcidueñas, José. “Centenario de Marcelino Dávalos: 1971”. *Letras Vivas*, coordinado por José Rojas Garcidueñas, et al., SEP, 1972, págs. 70-82.
- Sardou, Victorien. *Divorciémonos: comedia en tres actos y en prosa*. Sociedad de Autores Españoles, 1922.
- Tavira, Luis de. “La mujer y el teatro en México”. *Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral*, INBA, 1992, págs. 53-74.
- “Un divorcio de artistas muy comentado. Virginia Fábregas la notable actriz mejicana, último retrato”. *El Heraldo de Madrid*, 2 sept. 1911. *Biblioteca Digital Hispánica*. Consultado 5 mayo 2015.
- Usigli, Rodolfo. “Función de despedida. Comedia en tres actos” [1949]. *Teatro completo*, vol. 2., FCE, 1997, págs. 257-334.
- “Virginia Fábregas, su debut con Burón, en el teatro de su nombre, su éxito en el Teatro de La Princesa de Madrid, su tournee por la América Latina”. *El Universal Ilustrado. Semanario artístico popular*, 20 jul. 1917.