

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.

**Departamento de Lingüística, Lenguas Modernas,
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,
Lógica y Teoría de la Ciencia**

**DOCTORADO EN LINGÜÍSTICA GENERAL
Y TEORÍA DE LA LITERATURA**

**IMÁGENES DE LA MUJER
EN EL TEATRO DE LA
REVOLUCIÓN MEXICANA**

**TESIS DOCTORAL
QUE PRESENTA**

ALICIA VARGAS AMÉSQUITA

BAJO LA DIRECCIÓN DE LA DRA. LUISA MARTÍN ROJO

MADRID, OCTUBRE DE 2006

**IMÁGENES DE LA MUJER
EN EL TEATRO DE LA
REVOLUCIÓN MEXICANA**

ALICIA VARGAS AMÉSQUITA

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad de Guadalajara (México), mi Universidad, mi Alma Mater, en cuyas aulas inicié este camino profesional y de la que ahora formo parte como docente e investigadora, por el apoyo que siempre me ha brindado.

A la Doctora Luisa Martín Rojo, por su apoyo y guía incondicional; porque gracias a ella, este trabajo ha tenido un feliz término.

Al Programa de Mejoramiento del Profesorado (PROMEP), dependiente de la Secretaría de Educación Pública del Gobierno de México, por haber concedido los apoyos económicos necesarios para realizar mis estudios doctorales en Madrid, España.

A la Universidad Autónoma de Madrid, mi segunda Alma Mater.

Al Daniel Adrián Israel Fliguer, Yasmin Hosny, Doaa Sammy, Pablo Álvarez Watkins, Tania Ramírez Hernández, Ana González Ledesma, Ana María Martínez, Ana María Díaz Villa y Steven Bermúdez, por sus valiosos comentarios y aportaciones a este trabajo.

DEDICATORIA

A Javier y a Paulo, por haber sabido soportar y perdonar los largos días de estrés, los olvidos, las distancias, las ausencias... Con todo mi amor (Paulito, como ves, mi libro sí está muy gordo).

A mis padres y hermanos, en especial a mi madre, porque supo defender el derecho de sus hijas a la formación académica... porque nos enseñó a seguir defendiéndolo... porque gracias a ella, todo esto empezó.

A Dani, Anita González, Anita Díaz, Anita Martínez, Pablo, Steven, Tania, Doaa y Yasmín, por esas largas tardes y noches de tertulia, unas veces intelectual, otras personal e íntima. Por haber convertido a Madrid en una ciudad entrañable y extrañable. Por esas comidas y bebidas compartidas, con mucho, mucho cariño.

A Nancy, Humberto, Sofía, Christian y Alejandra, por haber sabido ser familia para mi familia, también con un profundo cariño, les dedico este trabajo.

A todos mis amigos y familiares que me han apoyado de una u otra forma en esta etapa, y que por no olvidar a ninguno, prefiero no enumerar; pero que ellos saben a quiénes me refiero.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	
Dedicatoria.....	
Siglas.....	
INTRODUCCIÓN.....	
PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO.....	
1. LA REVOLUCIÓN MEXICANA Y EL TEATRO DE LA REVOLUCIÓN	
1.1 La Revolución Mexicana: su percepción histórica.....	
1.2 El Teatro de la Revolución: la percepción dramática de la Revolución Mexicana.....	
2. EL ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO (ACD).....	
2.1 Concepto, orígenes y corrientes del ACD.....	
2.2 Objetivos y fundamentos teórico-conceptuales.....	
2.3 El lugar de la Literatura como práctica discursiva y social.....	
2.3.1 Las peculiaridades del discurso dramático.....	
3. COGNICIÓN Y SOCIEDAD: LA INFLUENCIA DE LOS ESTEREOTIPOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DE GÉNERO.....	
3.1 La Teoría del Prototipo desde la postura de George Lakoff.....	
3.1.1. Modelos Cognitivos Idealizados.....	
Modelos de conjunto.....	
Los modelos metonímicos: estereotipos sociales, ejemplos típicos, casos ideales y arquetipos.....	
3.1.2. Estructuras radiales de categorías radiales.....	
3.2. Cognición, discurso y sociedad.....	
Cognición social.....	
4. LA REPRESENTACIÓN DE LOS ACTORES SOCIALES: EL MODELO DE THEO VAN LEEUWEN	

4.1. La inclusión, exclusión y puesta en segundo término (backgrounding)	
4.2. La asignación de roles: activación y pasivización	
4.3. Generización y especificación.....	
4.4. Asimilación e individualización.....	
4.5. Asociación y disociación.....	
4.6. Indeterminación y diferenciación.....	
4.7. Nominación y categorización.....	
La nominación.....	
La categorización: funcionalización, identificación y apreciación.....	
4.8. Personalización e impersonalización.....	
4.9. Sobredeterminación (<i>overdetermination</i>): inversión, simbolización, connotación y destilación.....	
5. LA ASIGNACIÓN DE PAPELES SEMÁNTICOS: LOS SISTEMAS DE TRANSITIVIDAD SEGÚN HALLIDAY Y SU RELACIÓN CON LA AGENTIVIDAD.....	
5.1. Procesos materiales.....	
5.2. Procesos verbales.....	
5.3. Importancia de los procesos verbales para el análisis de la agentividad en el género gramático.....	
6. LA TEORÍA DE LOS ACTOS DE HABLA Y SU APLICACIÓN EN EL ANÁLISIS DE LA AGENTIVIDAD Y LA COMPETENCIA MODAL EN EL GÉNERO DRAMÁTICO.....	
7. LA MODALIDAD: CONCEPTO Y TIPOLOGÍA.....	

SEGUNDA PARTE: LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LA REPRESENTACIÓN FEMENINA

1. LA MUJER COMO CATEGORÍA SOCIAL EN EL TEATRO DE LA REVOLUCIÓN.....

1.1. Las categorías de actores sociales según su representación
general.....

1.2. Las formas de designación.....

1.3 La identificación física y moral.....

2. LA AGENTIVIDAD DE LOS ACTORES SOCIALES FEMENINOS.....

2.1. La agentividad verbal en el ámbito privado.....

2.2. La agentividad verbal de la mujer en la interacción pública.....

2.3. La agentividad material.....

3. LAS COMPETENCIAS MODALES DE LOS ACTORES SOCIALES FEMENINOS.....

TERCERA PARTE: LAS IMÁGENES GENERADAS POR LA REPRESENTACIÓN: LOS ESTEREOTIPOS SOCIALES FEMENINOS...

1. LA MUJER.....

1.1 La importancia de la apariencia física.....

1.2 La mujer angelical.....

1.3 La decencia como deber femenino.....

1.4 Tonta y estúpida o el fingimiento de la mujer que no sabe.....

1.5 La mujer sin responsabilidades vs. la mujer solidaria.....

2. LA MADRE: CONSTRUCCIÓN CONTINUADA DE UNA IMAGEN

Dejar de ser mujer para se madre.....

La madre protectora, educadora, guía y censora de los hijos.

La madre, fuente de consuelo.....

La madre, mediadora entre padre e hijos.....

Las metáforas de la maternidad.....	
2.1. Una parada teórica: la construcción sociocognitiva de las subcategorías de madre.....	
2.2. La madre abnegada.....	
La madre abnegada como madre sufrida.....	
Madre abnegada, ¿madre proveedora?.....	
2.3. La madre controladora.....	
2.4. La madre solapadora.....	
2.5. La madre soltera.....	
2.6. La mujer sin hijos.....	
3. LA ESPOSA.....	
3.1 La esposa abnegada.....	
3.2 La esposa controladora.....	
4. LA MUJER CAÍDA.....	
4.1. La mujer mancillada: violadas y seducidas.....	
4.2. La mujer seductora y casquivana.....	
4.3. La prostituta.....	
Las causas de la prostitución: pobreza, revolución y herencia. Pervertidas y ridículas.....	
Las alegres muchachas.....	
Los espacios físicos y sociales de la prostituta y la prostitución. Las metáforas de la prostituta y la prostitución.....	
La prostituta madre.....	
5. OTRAS IMÁGENES.....	
4.1. La chismosa, solterona y gazmoña.....	
4.2. La mujer trabajadora.....	
4.3. La soldadera.....	

IV. CONCLUSIONES

V. BIBLIOGRAFÍA

ANEXO I: BIOBIBLIOGRAFÍA DE AUTORES

SIGLAS

Los fragmentos de obras que hemos usado para ejemplificar el análisis van acompañados de una referencia corta que indica el texto del que se han extraído, seguida de la página en la que se pueden encontrar. Hemos anexado un DVD con las obras digitalizadas para facilitar su consulta. Las referencias bibliográficas completas se hallan en el apartado correspondiente a la bibliografía.

ALZ	<i>Los alzados</i> (1935) de Luis Octavio Madero (1908 ó 9?-1964)
CIU	<i>Lo que devuelve la ciudad</i> (1935) de Rafael Pérez Taylor (1887-1936)
DOR	<i>Doroteo</i> (1960) de Federico S. Inclán (1910-1981)
ESC	<i>Esclavos</i> (1915) de Carlos Barrera (1888- ?)
EZ	<i>Emiliano Zapata</i> (1932) de Mauricio Magdaleno (1906-1986)
FUG	<i>Fugitivos</i> (1950) de Rodolfo Usigli (1905-1979)
GES	<i>El gesticulador</i> (1937) de Rodolfo Usigli (1905-1979)
GLE	<i>La venganza de la gleba</i> (1904) de Federico Gamboa (1864-1939)
HAM	<i>Del hampa</i> (1935) de Rafael Pérez Taylor (1887-1936)
JSA	<i>Justicia S. A.</i> (1931) de Juan Bustillo Oro (1904-1989)
LIN	<i>Linda</i> (1937) de Miguel N. Lira (1908 ó 9?-1964)
MAD	<i>Las madres (las madres y los hijos)</i> (?) de Rodolfo Usigli (1905-1979)
MAS	<i>Masas</i> (1931) de Juan Bustillo Oro (1904-1989)
MUJ	<i>...Y la mujer hizo al hombre</i> (1964) de Alejandro Galindo (1906-?)
PAZ	<i>La paz contigo o el martirio del Padre Pro</i> (1955) de Rafael Bernal (1915-?)
PUE	<i>Detrás de esa puerta...</i> (1959) de Federico S. Inclán(1910-1981)
P137	<i>Pánuco 137</i> (1931) de Mauricio Magdaleno (1906-1986)
SIN	<i>Sindicato</i> (1936) de Luis Octavio Madero (1908 ó 9?-1964)
SIR	<i>La Sirena Roja</i> (1908) de Marcelino Dávalos (1871-1923)
SME	<i>San Miguel de las Espinas</i> (1933) de Juan Bustillo Oro (1904-1989)
SOM	<i>Sombras de mariposas</i> (1936) de Carlos Díaz Dufoo (1861-1941)
TRA	<i>Trapos viejos</i> (1944) de Carlos Barrera (1888- ?)
TYL	<i>Tierra y libertad</i> (1915) de Ricardo Flores Magón (1873 ó 74?-1922)
UNG	<i>Un gesto</i> (1916) de Rafael Pérez Taylor (1887-1936)
VIC	<i>Verdugos y víctimas</i> (1917-1918) de Ricardo Flores Magón (1873?-1922)
VID	<i>Contrastes de la vida</i> (1935) de Rafael Pérez Taylor (1887-1936)

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, los estudios de género han cobrado una importancia inusitada en el campo de las ciencias sociales y las humanidades. El análisis y la valoración del papel que la mujer ha desempeñado en la historia del mundo y su trascendencia en la configuración de la sociedad contemporánea, se han vuelto objetivo de antropólogos, historiadores, lingüistas, sociólogos, psicólogos, literatos, filósofos, analistas del discurso, etc. Tal es el caso de numerosas investigaciones llevadas a cabo en instituciones como El Colegio de México, la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, la Escuela Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana, la Universidad de Guadalajara y la Universidad Nacional Autónoma de México, entre otras, con respecto al caso de la mujer mexicana, quien será el tema de nuestra disertación.

Como parte de ese esfuerzo reivindicativo de la figura de la mujer mexicana y del rol necesariamente sustancial que tuvo y que sigue teniendo en el establecimiento, mantenimiento y modificación del orden social y la identidad de México, nos interesa comprender cómo se ha conformado su identidad hasta nuestros días: los cambios que ha significado y los mecanismos de tan variada índole (discursivos, sociales, culturales, políticos, económicos, etc.), que la cultura androcéntrica ha usado para construir dicha identidad. Para ello adoptaremos una perspectiva multidisciplinaria que va de lo lingüístico a lo histórico, antropológico y sociológico.

Pero no se puede hablar de la mujer mexicana sin caer en visiones simplistas y generalizadas. Hablar de mujeres en México, implica hablar de una diversidad que es imposible materializar en un solo modelo de mujer o en una sola identidad de mujer. Tendremos que expresarnos en términos de especificidad, puntualizando los diferentes momentos históricos, las diferentes clases sociales, las diferentes generaciones, los diferentes enclaves geográficos, incluso, las diferentes etnias. Solo así podremos

armar el mosaico de valores, creencias, ideas, opiniones, representaciones que conforman las identidades femeninas a la largo de la historia de México.

Por tanto, enfocaremos nuestro trabajo en un aspecto muy particular: la representación que se hace de la mujer en el llamado "Teatro de la Revolución Mexicana".

Pero ¿por qué elegir la Revolución Mexicana y por qué solo obras de teatro de autores masculinos para estudiar las representaciones femeninas? En primer lugar, la Revolución Mexicana se significa como el acontecimiento socio-político y cultural más importante del México del siglo XX. Los cambios que trajo consigo, pusieron sobre la palestra la eterna búsqueda de identidad del mexicano y detonaron el sentimiento nacionalista que configurará muchas de las manifestaciones artísticas del México moderno. Dentro de esta oleada de recuperación y exaltación de la identidad nacional, numerosos intelectuales, ya desde una postura crítica, ya desde una alineada al nuevo estado-gobierno revolucionario, ayudaron a conformar los ideales institucionales que se necesitaban para legitimar la Revolución y plasmarla, tanto a nivel nacional como internacional, como el movimiento liberador del pueblo mexicano. Así, la identidad del nuevo mexicano se ve ligada a un pasado glorioso, a un presente heroico y a un futuro prometedor¹.

Sin embargo, no queda claro cuál fue el papel que jugó la mujer mexicana en la configuración de esta nueva identidad nacional. ¿Su participación en el movimiento armado fue realmente tan activa e importante como para que cambiaran las formas tradicionales de concebir al "bello sexo"?

Estamos hablando de que la Revolución constituyó, indudablemente, una coyuntura de cambios sociales sin precedentes para muchos de los aspectos de la vida nacional y sus actores sociales. La mujer no quedó exenta de ese influjo; no obstante, hay que matizarlo. Se dice que la mujer

¹ Una presentación más exhaustiva sobre lo que significó la Revolución Mexicana institucionalizada en la conformación de la identidad nacional del México moderno, se encuentra en BARTRA (1986, 1987 y 1993).

participó activamente en la Revolución Mexicana; que su presencia en uno u otros bandos, ha definido lo que como sujeto social es hoy. Fruto de este optimismo histórico son las figuras mitificadas de la soldadera y la Adelita, ambas, desde nuestro juicio, estereotipos de un ideal de mujer que legitima el movimiento Revolucionario y su consecuente institucionalización, como el producto del esfuerzo conjunto de hombres y mujeres, o sea, del pueblo mexicano.

Sin embargo, si no todas las regiones geográficas del país participaron de igual manera en el movimiento, es obvio que tampoco todas las mujeres se involucraron igual. Incluso en las zonas de mayor efervescencia política y militar, no todas las clases sociales se integraron a la lucha; y lo mismo pasó con las mujeres. Las que pertenecían a clases altas, siguieron ajenas a los cambios políticos que implicaba la lucha; y las pocas evidencias que les llegaban eran los necesarios cambios en la rutina de la vida cotidiana en los momentos y zonas de mayor choque. Por el contrario, las mujeres de la incipiente clase media y la abundante clase baja capitalina, se vieron puestas de golpe en la vida de lo público. Participaron como correos, empleadas, transportistas, enfermeras, periodistas, secretarias; suplieron la mano de obra masculina en las fábricas, en los talleres, etc. La participación de la mujer en estas actividades tuvo que haber amenazado de alguna manera el patrón familiar tradicional en algunos estratos.

Por su parte, las mujeres campesinas se involucraron de una manera muy diferente. Dado el sistema de haciendas implantado en todo el país, para una familia campesina no era sencillo perder al hombre de la casa, ya que quedaba totalmente desamparada. En las regiones en las que la lucha armada se vivió con más fuerza, los campesinos que eran llevados por la leva, o bien dejaban a las mujeres abandonadas, con hijos que mantener; o, las llevaban con ellos para seguir cumpliendo labores domésticas y de carga: cocinar, cargar los aperos militares y domésticos, cuidar a los heridos, etc. Y no debemos olvidar a aquellas mujeres que acompañaban a las tropas

en calidad de servidoras sexuales, aspecto puesto en evidencia a raíz del estudio que se ha realizado al Archivo Fotográfico Casasola (MRAZ, 2000).

Pero estos son los aspectos historiados de la mujer en el movimiento armado. Aquí lo que nos interesa es ver si esta participación influyó en la visión que de la mujer se tenía y si este cambio se ve reflejado en las representaciones que de ella se hacen.

Ahora bien, elegir textos teatrales para rastrear estos elementos, responde a la intención representativa, mimética que es la génesis del género dramático. Además, como menciona Marcela del Río (1993: 7), el teatro tiene *capacidad de representación de la realidad, posibilidad reflexiva sobre ella y potencial de comunicación entre emisores y receptores*, por lo que el discurso teatral adquiere una trascendencia metaliteraria, muchas veces intentando modificar la sociedad que lo produjo. Asimismo, el texto dramático intenta representar no sólo la visión del escritor-emisor; sino que a través de él se manifiestan otras visiones que conviven en el mismo momento histórico-social. Debemos recordar que, aunque la finalidad última del teatro escrito es la escenificación, donde nuevos emisores dan nuevos sentidos al texto escrito y lo lanzan a un receptor colectivo, convirtiéndolo en espectáculo; también es válido el estudio del texto dramático, como texto literario en sí mismo y como objeto de análisis discursivo y social. Así pues, enfocaremos el texto dramático de la Revolución Mexicana, considerando las perspectivas discursiva, ideológica, cultural y social con que la mujer fue representada en el discurso dramático-teatral.

Aquí tenemos que hacer una precisión sobre lo que entendemos por discurso dramático y por discurso teatral. Fernando de Toro en su ***Semiótica del teatro*** (1987), hace una diferenciación entre el texto dramático y el texto espectacular, entre la dimensión literaria y la dimensión escénica del teatro. Así, cuando se habla de texto dramático nos referimos al texto literario como tal, es decir, al texto escrito y, por tanto, al discurso dramático. En cambio el texto espectacular es el que encarna el discurso teatral y reúne tanto la dimensión literaria como la espectacular, es decir el texto dramático puesto en escena.

Por otro lado, el objetivo de tomar sólo autores masculinos tiene que ver con nuestro interés por desentrañar el papel que jugó la hegemonía de la visión masculina en la pervivencia o modificación de la identidad femenina, en este caso, a través de la representación que de ella se hizo desde la literatura, especialmente desde el teatro. Ciertamente, el discurso teatral no permite la plena identificación de un emisor específico, ya que aparece mediado por los personajes, en el discurso dramático, y por los comediantes, en el espectáculo. De esta manera, pareciera que el discurso teatral no tuviera un sujeto de enunciación, sino una serie de voces que dispersan y atomizan al yo del escritor-locutor. No obstante, sus huellas se presentan de otras formas: en la distribución de los roles de los actores sociales representados y en los discursos que se les atribuyen; en la estructura de los diálogos; en la estructura del texto espectacular; en la carga ideológica del texto; en las acotaciones; etcétera.

Hay que puntualizar que nuestro trabajo abordará los diferentes aspectos del análisis desde una perspectiva de género; y hablar de género implica tratar con una categoría de la realidad social, cultural e histórica que involucra las relaciones entre los sexos y dentro de los sexos. Por eso, la categoría de género va más allá de la definición biológica de sexo, de manera que hombres y mujeres se convierten en categorías de análisis socialmente construidas. En nuestro trabajo, concebiremos el género, según la definición que da Fernández Poncela, como *un conjunto de valores y creencias, normas y prácticas, símbolos y representaciones acerca de la manera en que se comportan los hombres y las mujeres a partir de su diferencia sexual, con significados sociales, psicológicos y culturales* (FERNÁNDEZ Poncela, 2000:14).

Por ello, nos centraremos en el estudio de esos valores, creencias, norma, prácticas, símbolos y representaciones involucrados en las relaciones de varones y mujeres y que conforman la identidad de unos y otras; especialmente la de estas últimas.

Asimismo, veremos si estas relaciones de género presentan un equilibrio o, por el contrario, manifiestan desigualdades de poder, jerarquización y, desde luego, visiones sexistas desfavorables a la mujer.

Dados los objetivos de nuestro trabajo, hemos considerado que la mejor herramienta para lograrlos es el llamado Análisis Crítico del Discurso (ACD), ya que es la perspectiva crítica la que más enriquecerá nuestro trabajo al observar el trasfondo histórico de la identidad femenina mexicana actual; y porque permitirá abordar el estudio desde diferentes perspectivas disciplinares, no centrándose solo en lo lingüístico y discursivo, sino que su fin último es desvelar las implicaciones sociales de dicho manejo.

PRIMERA PARTE

MARCO TEÓRICO- METODOLÓGICO

I. MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

1. LA REVOLUCIÓN MEXICANA Y EL TEATRO DE LA REVOLUCIÓN

1.1 La Revolución Mexicana: su percepción histórica²

La Revolución Mexicana tiene una importante trascendencia histórica por haber sido el primer movimiento civil del siglo XX. De manera oficial, el 20 de noviembre de 1910 se identifica como la fecha de su inicio, correspondiendo con el día señalado en el Plan de San Luis —redactado y avalado por Francisco I. Madero— para levantarse en armas contra el dictador Porfirio Díaz (1880-1911), que tras más de treinta años de mandato había sumido en la miseria a las clases desprotegidas, y había dado protección y privilegios a las clases más poderosas: los aristócratas, los industriales y los hacendados. Sin embargo, ya desde principios del siglo empiezan a surgir las primeras manifestaciones de inconformidad, encabezadas principalmente por obreros y campesinos, en demanda de mejores condiciones de trabajo y el reparto de las tierras de cultivo. Entre los movimientos obreros más importantes tanto por la novedad de su actuación como por la violencia inusitada con que fueron reprimidas, encontramos la huelga minera de Cananea (1906), en Sonora; y la de las fábricas textiles de Río Blanco (1907), en Orizaba, Veracruz. En cuanto a la resistencia campesina, sobre sale la emprendida por los campesinos de Cuernavaca en 1902, quienes inician el movimiento agrarista que más tarde encabezaría Emiliano Zapata.

Asimismo, surgen voces disidentes que denuncian los abusos del gobierno y de las clases que lo apoyaban. Estos grupos antagónicos se identifican como anarquistas, socialista o liberales, pero también hay

² El resumen de los eventos históricos que rodearon a la Revolución Mexicana están basados en la *Historia General de México* (1977), editada por El Colegio de México.

generales y funcionarios del gobierno que no están de acuerdo con las políticas impuestas por el grupo de intelectuales positivistas de los que se rodeó Porfirio Díaz para asesorarse y dar “progreso y modernidad” a México. Entre los más destacados por su acérrima lucha mediática e intelectual, está Ricardo Flores Magón, quien funda en 1900 el periódico **Regeneración** y en 1902 dirige **El hijo del ahuizote**, desde los cuales alienta la subversión.

En 1908, Porfirio Díaz declara que México está listo para la democracia y que no se va a reelegir. Esto provoca una efervescencia política inusual que se manifiesta en los diferentes niveles de la sociedad. Pero quizás lo que más intrigaba era quién sería el sucesor del Dictador y cómo se haría la transición. Respondiendo a estas incógnitas, Francisco I. Madero escribe el libro **La sucesión presidencial**, y se lanza a la campaña por la presidencia de la República. Tras perder las elecciones contra Porfirio Díaz, en un proceso fraudulento, Madero redacta su Plan de San Luis y convoca al levantamiento almaro el 20 de noviembre de 1910.

De esta manera, los inicios en forma de la revolución, tienen su principal foco insurgente en el norte del país, la región mexicana que había conocido el mayor crecimiento de toda la nación y que en su momento se había opuesto a las maniobras reeleccionistas del porfiriato, porque cerraban el camino al poder de las élites norteamericanas. Para impulsar el movimiento, Madero y sus seguidores no se limitaron a enumerar las reivindicaciones de mayor participación política propias de la élite norteamericana, sino que supieron incorporar ciertas reclamaciones del campesinado, dando cabida tanto al movimiento encabezado por Zapata en el sur como a los de Pascual Orozco y Pancho Villa, convertidos en importantes caudillos de las masas campesinas del norte del país.

En poco tiempo conquistaron Chihuahua, Baja California y Veracruz y en marzo de 1911 tomaron Ciudad Juárez. El 21 de mayo los maderistas llegaron a un acuerdo con los representantes de Díaz para acabar con el conflicto. A los pocos días renunció el dictador, que partió hacia Francia, y el gobierno provisional convocó elecciones generales. La descomposición del régimen porfirista fue fulminante, lo que permitió el acceso de Madero a la

presidencia. Sin embargo, el rápido derrumbe del régimen y la salida negociada permitieron dejar intactas algunas de las bases de poder del porfirismo, como la administración o el ejército federal. La constitución del primer gobierno revolucionario supuso la posibilidad para todos los grupos postergados de presentar su particular lista de agravios. La imposibilidad de atender satisfactoriamente tantas, y tan contradictorias, demandas condujo al inicio de los conflictos entre los distintos grupos revolucionarios. Los enfrentamientos entre las distintas facciones serían constantes a lo largo de todo el proceso y se mantendrían hasta la primera institucionalización de la revolución, con la fundación del Partido Nacional Revolucionario (PRN), propuesta por Plutarco Elías Calles, en 1928.

Uno de los máximos conflictos se produjo con Zapata, que se negó a desarmar a los campesinos alistados en sus filas. Madero, con su vocación constitucionalista, era contrario a la violencia y a la profundización de la revolución a través de medidas expropiatorias. Las contradicciones aumentaron en el plano político cuando el presidente incorporó a porfiristas y liberales a su gabinete, en el que había sólo dos revolucionarios. Para colmo, tras disolver el Partido Antirreeleccionista que le permitió acabar con el porfiriato, creó el Partido Constitucional Progresista, de planteamientos más moderados. La revolución comenzó a verse de muy diversas maneras según el punto de referencia regional desde el cual se interpretaba su marcha: unos hablaban de una revolución agraria o de una revolución social; otros de una revolución indígena, una revolución obrera o incluso una revolución burguesa. Las diferencias regionales permitieron la pervivencia de distintos revolucionarios, lo que explica la virulencia y la larga duración de los enfrentamientos armados que siguieron al triunfo de la revolución, así como las grandes contradicciones que opusieron entre sí a los principales líderes y caudillos revolucionarios y sus seguidores.

Así, Madero tuvo que hacer frente a una creciente conflictividad. Ante la timidez de las medidas adoptadas por el gobierno en materia agraria, Zapata se enfrentó al presidente y posteriormente la situación se agravó con el alzamiento de Pascual Orozco en Chihuahua. El 28 de noviembre de

1911, Zapata lanzó el Plan de Ayala, que reconocía las reivindicaciones de los campesinos y consideraba la expropiación, previa indemnización, de la tercera parte de los grandes latifundios. Simultáneamente, Zapata reconoció a Orozco como jefe de la revolución.

Es entonces cuando Madero decide reprimir a los rebeldes. Para tal cometido, elige al general Victoriano Huerta, un militar proveniente del ejército porfirista. Una vez sofocado el levantamiento en el sur, Huerta es enviado a la Ciudad de México a someter un alzamiento de Félix Díaz, un sobrino del ex dictador. Tras un enfrentamiento algo teatral en el centro de México, Huerta y Díaz, con la bendición del representante norteamericano, se ponen de acuerdo para derrocar a Madero. El presidente es apresado, y luego rápidamente asesinado.

El terrible magnicidio sólo logra profundizar los conflictos entre las diferentes facciones, que una vez más pierden la brújula de la democracia y la justicia. Huerta se tiene que enfrentar a la oposición de Pancho Villa, que tenía su base de actuación en el estado de Chihuahua, y a la de Venustiano Carranza, un rico hacendado que había sido senador porfirista y gobernador maderista del estado de Coahuila. Es precisamente Carranza quien, a través del el Plan de Guadalupe, planteaba la Revolución Constitucionalista contra el usurpador Huerta, que termina desplazando de la dirección del movimiento revolucionario. El 20 de agosto de 1914, el gobierno de Huerta cae y los constitucionalistas ocupan la Ciudad de México, abriéndose una nueva etapa en el proceso revolucionario.

La derrota de Huerta y la disolución del gobierno central supusieron un duro golpe a la gobernabilidad del estado revolucionario mexicano. La fragmentación amenazó al país y los principales caudillos rurales (que carecían de experiencia política) y sus bandas armadas se hicieron con el poder en las distintas regiones y comenzaron a tomar decisiones políticas que muchas veces contravenían las dictadas por el gobierno central. Con el objetivo de acabar con esa anarquía, ampliar el consenso social y facilitar la gobernabilidad del país, los principales líderes constitucionalistas comenzaron a esgrimir con mayor determinación las promesas de reforma

agraria e intentaron crear alianzas entre las distintas facciones. No obstante, el protagonismo de Carranza lo llevó a querer hacerse con la Jefatura Suprema, a lo que tanto Villa como Zapata se opusieron a sus propósitos, reanudándose así los enfrentamientos armados. Carranza se refugió en Veracruz; y, con el apoyo de Álvaro Obregón, líder de los revolucionarios de Sonora, y de los Estados Unidos, Carranza reconquistó el poder, tras acabar con los agraristas, cada vez más divididos. Obregón se mostró como el verdadero hombre fuerte del régimen y aumentó su influencia en el entorno de Carranza, cuyo gobierno fue reconocido por los Estados Unidos en octubre de 1916.

Uno de los objetivos del gobierno de Carranza era la progresiva institucionalización y consolidación de la revolución. Estando en Veracruz incluyó entre las consignas constitucionalistas, la reforma agraria, la sindicalización de los obreros y el derecho de huelga. Asimismo, su actuación posterior sobre varios flancos sería decisiva en la pacificación del país: en 1915, derrotó a Pancho Villa, en Celaya, lo que permitió que la conflictividad impulsada por Villa y Zapata comenzara a remitir; y, al mismo tiempo, disolvió al ejército federal, eliminado así una de las escasas bases de poder que le quedaban a la oligarquía porfirista.

El 5 de febrero de 1917 se promulga la nueva Constitución de los Estados Unidos Mexicanos, redactada en el Congreso Constituyente de 1916. La nueva constitución introdujo algunos conceptos sociales muy avanzados para su época, como las relaciones obrero-patronales, que quedaron plasmadas en el artículo 123^o; las reformas educativa y agraria, contenidas en los artículos 3^o y 27^o, respectivamente.

Hacia 1920, Carranza intenta imponer como presidente de la República a un civil, el Ing. Ignacio Bonillas, lo que provocó el desacuerdo del general Álvaro Obregón, quien se desempeñaba como secretario de Guerra. Álvaro Obregón, ahora enfrentado a Carranza, lanza el Plan de Agua Prieta, que culmina con el asesinato de aquél, en Tlaxcalantongo, Puebla, el 21 de mayo de 1920.

Tras verificarse las elecciones de Poderes Federales, Obregón resulta triunfador, y se hace cargo de la presidencia en noviembre de 1920, sometiendo a sus órdenes a todos los grupos rebeldes. Inicia una serie de reformas laborales, agrarias y educativas, para las que contó con la colaboración tanto de los grupos obreros y campesinos como de intelectuales y políticos. A pesar de que su aplicación del programa revolucionario de 1917 encuentra una fuerte resistencia en los grupos conservadores y en la Iglesia católica, logra su cometido y su mandato se afianza con el reconocimiento formal de su gobierno por parte de Estados Unidos mediante los tratados de Bucareli, en 1923. Plutarco Elías Calles lo sucedió en el cargo presidencial, en el período de 1924 a 1928. No obstante, tras ser reformada la Constitución, que lo impedía, Obregón es reelegido presidente en 1928; pero antes de poder tomar posesión del cargo, es asesinado en un banquete que se celebraba en su honor.

Calles, para poner orden en lo que se vislumbra como un nuevo brote de rebeldías, restituye la no reelección y funda el Partido Nacional Revolucionario (PNR), transformado en el actual Partido Revolucionario Institucional (PRI), con lo que da comienzo el período de la revolución se institucionaliza. La etapa comprendida entre 1928 y 1924, a la que se da en llamar “Maximato” por precisamente Plutarco Elías Calles la máxima figura de la política mexicana, aunque ya no ostente el poder presidencial, será la última etapa del movimiento revolucionario propiamente.

1.2 El Teatro de la Revolución: la percepción dramática de la Revolución Mexicana

Como varios críticos apuntan (MAGAÑA, 1956; CANTÓN, 1982; RÍO, 1992), difícilmente se puede hablar de un teatro de la Revolución Mexicana desde una perspectiva estética o estilística; más bien se trata de una producción literaria que trascendió también a la narrativa, cuyo punto en

común es la Revolución como tema y objeto de la obra literaria. Por eso, dentro de lo que se llama Teatro de la Revolución, se agrupan todas aquellas obras que abordan la problemática revolucionaria en cualquiera de sus diferentes facetas: la profecía — como la llama Marcela del Río— del estallido revolucionario (la pobreza del campo y la ciudad, las huelgas sindicales, la represión del régimen, los abusos de la clase dominante sobre los desprotegidos); el movimiento armado como tal (sus caudillos, sus traiciones y sus batallas); y el triunfo y la institucionalización la revolución (el arribismo, la corrupción, el desencanto ante los resultados de tantos años de lucha, o la mitificación de los héroes y batallas). No importa la época en que hayan sido escritas, ni las posturas ideológicas o estéticas de los escritores, dentro de la etiqueta encontramos obras de principios de siglo, como es el caso de ***La venganza de la gleba*** (1904) de Federico Gamboa; hasta algunas producidas ya pasado el medio siglo, como ***El atentado*** (1963) de Jorge Ibargüengoitia; u obras casi panfletarias, como las escritas por el anarquista Ricardo Flores Magón denunciando los abusos de los ricos (***Verdugos y víctimas*** y ***Tierra y libertad***); y otras de carácter triunfalista, como ***Detrás de esa puerta***, escrita por Federico S. Inclán.

Para Marcela del Río, el teatro de la revolución Mexicana es un «drama histórico», definido así por ser un “texto dramático-teatral en el que se representa el momento y el espacio determinados en los que se produce una 'colisión social', es decir, una fase de un proceso o un rompimiento que cambia el orden social” y que es reconstruido o recreado por los autores contemporáneos del evento (DEL RÍO, 1993:11).

Para Wilberto Cantón, el teatro de la revolución es el reflejo de los avatares políticos y sociales del México de la época:

A principios de siglo comenzó a manifestar ciertas inquietudes sociales y a buscar los tipos nacionales que pudieran poblar la escena. Durante los años de lucha [...] expresó las disensiones que oponían a la ciudadanía. Más adelante examinó los problemas que originaron el movimiento y juzgó a los héroes famosos o anónimos que en él intervinieron. (1982:9-10)

De lo que no cabe duda es que hablar de teatro de la revolución mexicana es hablar de un conjunto de obras disímiles, variadas y heterogéneas que difícilmente pueden encontrar puntos en común como no sea su referencia al período histórico del cual toman sus temas. Sin embargo, es precisamente esa heterogeneidad la que enriquece su estudio, porque permite vislumbrar un amplio abanico de posturas ideológicas, culturales y sociales, a través de las representaciones sociales realizadas por los escritores de la época.

Para nuestro trabajo en particular, se han seleccionado únicamente aquellas obras de teatro escritas por autores varones que hayan vivido el proceso revolucionario, es decir, dentro de alguna de las cuatro décadas que abarcan los períodos prerrevolucionario (1900-1910), revolucionario (1910-1920) y posrevolucionario (1920-1930), y cuya representación del fenómeno sea producto de la interacción directa con los eventos históricos, y no como resultado de un aprendizaje posterior, en el cual ya están involucradas valoraciones pedagógicas e institucionales. Así, un autor nacido en 1930 que escribe Teatro de la Revolución, tiene una serie de referencias mediatizadas por los discursos históricos, políticos, culturales y académicos, y por las representaciones sociales ya enquistadas que circulan en su entorno social y que influyen en su propia visión y representación de unos eventos que no le tocó vivir. Como dice Del Río (1993), sobre los discursos de interpretación histórica, pesan ya los juicios académicos, didácticos y políticos que han intervenido en su valoración histórica. En cambio, un autor que escribe sobre sucesos en los que fue participante y que estuvo inmerso en el clima socio-cultural y político de dicho período, podrá ofrecer una construcción de la realidad social y su actores, sólo permeada por sus propias posturas ideológicas y por participación directa en los eventos. Las percepciones de unos y de otros son necesariamente distintas, ya que los discursos se corresponden con el orden de discurso imperante en el momento de la enunciación.

También, debemos aclarar que hemos privilegiado aquellas obras con una clara intención realista; excluyendo las de carácter simbólico o alegórico, como es el caso de ***Ifigenia cruel***, de Alfonso Reyes. También estuvimos tentados de eliminar de la selección el monólogo ***Doroteo***, de Federico S. Inclán. Sin embargo, después de una segunda lectura, decidimos incluirlo por que reconstruía de una manera muy verosímil, diálogos imaginados entre el caudillo y las posibles mujeres que le rodearon: su madre, sus amantes y las mujeres raptadas.

Ahora bien, tomar obras de cuatro décadas consecutivas, nos permitirá localizar si hay una evolución en la percepción y representación de la mujer como actor social, durante esta época de marcados cambios políticos y sociales. Desde luego, es insoslayable considerar la perspectiva ideológica del emisor-escritor, sus códigos culturales y los destinatarios potenciales de las obras escritas; porque cada autor representa una visión de su realidad particular, según su enclave social, político y cultural. De esta forma, podemos localizar cómo se representa a la mujer desde una perspectiva ideológica e histórica, dentro de ese movimiento armado que a su vez, también es representado.

Por todo esto, las obras elegidas para nuestro estudio, son aquellas escritas por autores nacidos hasta 1915, siguiendo el criterio propuesto por Marcela del Río en su trabajo sobre el Teatro de la Revolución. Como es obvio, hemos puesto mucha más atención a aquellas en las que la representación de las diferencias de los géneros es más evidente, es decir, aquellas en las que hay personajes femeninos que fungen como los principales o comparsas, y que, por tanto, son trascendentes en la semiótica de las obras. Las obras en las que la presencia femenina es menor o sólo está referida, nos han servido, en todo caso, para apoyar nuestras hipótesis sobre la postergación y asimetría en la representación que se hace de la mujer. Las obras seleccionadas son las siguientes:

1. ***La venganza de la gleba*** (1904) de Federico Gamboa (1864-1939)
2. ***La Sirena Roja*** (1908) de Marcelino Dávalos (1871-1923)

3. **Tierra y libertad** (1915) } de Ricardo Flores Magón
 4. **Verdugos y víctimas** (1917-1918) } (1873 ó 74?-1922)
5. **El gesticulador** (1937) }
 6. **Las madres (las madres y los hijos)** (?) } de Rodolfo Usigli (1905-1979)
 7. **Fugitivos** (1950) }
8. **Los alzados** (1935) } de Luis Octavio Madero (1908 ó 9?-1964)
 9. **Sindicato** (1936) }
10. **Linda** (1937) de Miguel N. Lira (1908 ó 9?-1964)
11. **Pánuco 137** (1931) } de Mauricio Magdaleno (1906-1986)
 12. **Emiliano Zapata**³ (1932) }
13. **Esclavos** (1915) } de Carlos Barrera (1888- ?)
 14. **Trapos viejos** (1944) }
15. **Detrás de esa puerta...** (1959) } de Federico S. Inclán
 16. **Doroteo**⁴ (1960) } (1910-1981)

³ Emiliano Zapata (1879-1919) fue uno de los caudillos más importantes y enigmáticos de la Revolución Mexicana. De extracción humilde y casi sin instrucción, en 1902 se unió al movimiento agrarista en el sur de México; y para 1911 fue designado «jefe supremo del movimiento revolucionario del Sur». Al grito de “Tierra y Libertad” exigió que las tierras de las haciendas se repartieran entre los que las trabajaban, es decir los peones. Enfrentado con el gobierno constitucionalista de Carranza, fue asesinado en 1919 tras ser engañado y traicionado por Jesús Guajardo, el general que tenía a su cargo su persecución y captura. Para una introducción al movimiento revolucionario mexicano y sus actores ver SILVA HERZOG (1961); para una revisión más profunda de Zapata y su participación en la Revolución, recomendamos el estudio de WOMACK (1969) —todo un clásico—, y los dos más novedosos de BRUNCK (1995) y ÁVILA (2001).

⁴ Doroteo Arango Arámbula, alias Pancho Villa, encabezó una de las facciones revolucionarias más activas y sanguinarias del movimiento armado en México. Comenzó sus andanzas a las órdenes del iniciador del movimiento revolucionario, Francisco I. Madero. Después del asesinato de este último, se unió a Venustiano Carranza para luchar contra el usurpador, Victoriano Huerta, al mando de la División del Norte. Sin embargo, después del triunfo de los constitucionalistas, rompió relaciones con Carranza porque éste nunca reconoció la calidad de Ejército de su división, ni lo nombró General. Fue asesinado

17. **...Y la mujer hizo al hombre** (1964) de Alejandro Galindo (1906-?)
18. **La paz contigo o el martirio del Padre Pro** (1955) de Rafael Bernal (1915- ?)
19. **Justicia S. A. (el que juzga hombres)** (1931) } de Juan Bustillo Oro
20. **Masas** (1931) } (1904-1989)
21. **San Miguel de las Espinas** (1933) }
22. **Sombras de mariposas** (1936) de Carlos Díaz Dufoo (1861-1941)
23. **Un gesto** (1916) }
24. **Del hampa** (1935) } de Rafael Pérez Taylor (1887-1936)
25. **Lo que devuelve la ciudad** (1935) }
26. **Contrastes de la vida** (1935) }

Para esta selección hemos tomado en cuenta los estudios hechos al respecto por Wilberto Cantón (1982) y Marcela del Río (1993), quienes han estudiado a profundidad en teatro con esta temática y en sus textos nos ofrecen una buena muestra de obras que de otra forma difícilmente se podrían conseguir.

en 1923 cuando se dirigía a Parral, en el estado de Chihuahua. Un exhaustivo estudio sobre la vida de Pancho Villa y su participación en la Revolución Mexicana lo encontramos en el libro de Friedrich Katz, **The life and times of Pancho Villa** (1998).

2. SOBRE EL ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO (ACD)

2.1 Concepto, orígenes y corrientes del ACD

Definido por Teun A. van Dijk como un tipo de investigación analítica del discurso que estudia la manera como el abuso del poder, la dominación y la inequidad son creados, reproducidos y resistidos por los textos y la conversación en el contexto social y político (VAN DIJK, 2001a: 352), el ACD se ha convertido en una de las herramienta teórico-prácticas más respetadas para el estudio del discurso y sus implicaciones en la configuración social, precisamente por su doble articulación, lingüística y social.

Tomando como base el pensamiento crítico surgido a partir del marxismo occidental, entre cuyas figuras claves se encuentran Antonio Gramsci, la Escuela de Frankfurt (incluido Jürgen Habermas) y Louis Althusser, el ACD ha desarrollado un aparato teórico-analítico que es capaz de dar cuenta de los numerosos fenómenos involucrados en el acto discursivo y de sus implicaciones históricas, sociales y culturales. De hecho, el término «crítico», está asociado específicamente con la Filosofía de la Escuela de Frankfurt que considera que una ciencia crítica tiene que ser auto-reflexiva y debe considerar el contexto histórico en el cual las interacciones lingüísticas y sociales tienen lugar (FAIRCLOUGH & WODAK, 1997: 261).

No obstante, el enfoque actual del ACD tiene un referente más inmediato: la Lingüística Crítica aparecida en el Reino Unido y Australia a finales de los 70, con investigadores como Roger Fowler, Bob Hodge, Gunther Kress y Tony Trew (FOWLER *et al.*: 1979), que tomaron como base de su análisis lingüístico la Gramática Sistémica de Halliday (1973, 1977, 1985a). Asimismo, tiene como contrapartes algunos desarrollos críticos de la sociolingüística, la psicología y las ciencias sociales que aparecieron como una

reacción a los paradigmas sociales de dominación de las décadas de los 60 y 70 (VAN DIJK, 2001a: 352).

El ACD no es una escuela ni una orientación o especialización; más bien, como señala Van Dijk, es un modo o perspectiva diferente de teorización, análisis y aplicación, que apuesta por la interdisciplinariedad. Aunque hay diversos acercamientos al ACD, algunos puntos que resumen su esencia los encontramos en Ruth Wodak (2000: 129-130; 2001: 6):

- 1) La aproximación es interdisciplinaria.
- 2) La interdisciplinariedad se localiza en muchos niveles: en la teoría, en el trabajo en sí mismo, en los equipos de investigación, en la práctica, en la aplicación de los resultados.
- 3) La aproximación es orientada a un problema, no se focaliza en ítemes específicamente lingüísticos.
- 4) La teoría tanto como la metodología es ecléctica [...].
- 5) El estudio siempre integra trabajo de campo y la etnografía para explorar el objeto de la investigación (estudio desde dentro) como precondition para cualquier otro análisis y teorización. [...]
- 6) La aproximación es abductiva: es necesario un continuo ir y venir entre la teoría y datos empíricos.
- 7) Se estudian múltiples géneros y espacios públicos; se investigan relaciones intertextuales e interdiscursivas. La recontextualización es el proceso más importante para conectar las prácticas sociales y sus representaciones en estos géneros, tanto como los temas y argumentos (*topoi*)⁵.
- 8) El contexto histórico es siempre analizado, teorizado e integrado a la interpretación de discursos y textos.
- 9) Las categorías y herramientas para el análisis están definidas de acuerdo con todos estos pasos y procedimientos, tanto como en relación con el problema específico a investigar.
- 10) Nuestra investigación se conduce por cuatro niveles de teorización, desde un nivel micro a uno global, no de un modo unidireccional, sino de un modo dialéctico.
- 11) Se tiene como objetivo la aplicación práctica de los resultados.

Y Fairclough y Wodak (1997: 271-280) apuntan los principios metodológicos del ACD de la siguiente manera:

1. El ACD pone atención a los problemas sociales.
2. Las relaciones de poder son discursivas.
3. El discurso constituye a la sociedad y la cultura.
4. El discurso funciona ideológicamente.

⁵ "A medio camino entre la semántica y la retórica se hallan los *topoi* (del griego «*topos*, lugar; en latín, *locus communis*). Se parecen a los temas [...], pero se han convertido en estándares del dominio público, de manera que se usan como argumentos «preparados» [...] Una de las implicaciones discursivas del uso de *topoi* es que, como argumentos estándar, no es necesario defenderlos: son criterios básicos de la argumentación". (VAN DIJK, 2003: 68)

5. El discurso es histórico.
6. El vínculo entre texto y sociedad está mediado.
7. El análisis del discurso es interpretativo y explicativo.
8. El discurso es una forma de acción social.

Estos principios teóricos, metodológicos y de acción, conllevan un involucramiento activo por parte del analista del discurso, quien debe tomar una postura explícita ante los acontecimientos que estudia: quiere entender, exponer y resistir la inequidad social. Por eso, el ACD se interesa por temas que tienen que ver con el abuso del poder, la desigualdad y la marginación: el sexismo, el racismo, la imposición ideológica, el control de las conciencias, la marginación de grupos minoritarios o des-legitimados como los homosexuales, los drogadictos, los inmigrantes, etc.

Entre los estudios críticos del discurso más importantes encontramos los siguientes:

- a) El Análisis del Discurso Francés, con Pêcheux como principal representante.
- b) La Lingüística Crítica, ya mencionada arriba.
- c) La Semiótica Social, desarrollada por algunas de las figuras importantes de la Lingüística Crítica (HODGE Y KRESS, 1988).
- d) El estudio del Cambio Sociocultural y Cambio en el Discurso, de Fairclough.
- e) Los Estudios Socio-cognitivos, de Teun A. van Dijk.
- f) El Método histórico-discursivo, desarrollado en Viena en torno a la analista Ruth Wodak.
- g) El Análisis de Lectura, propuesto por Utz Maas.
- h) La Escuela Duisburg, iniciada por Siegfried Jäger y Margret Jäger.⁶

2.2 Objetivos y fundamentos teórico-conceptuales

⁶ Para una visión más amplia de las diferencias entre los enfoques del ACD ver: FAIRCLOUGH & WODAK, 1997; MARTÍN ROJO, 2001; TISCHER *et al.*: 2000; WODAK & MEYER, 2001.

Todo discurso⁷, entendido como aquello que es dicho no sólo en el enunciado, sino más allá de él, entraña una interpretación de la realidad; presenta una visión del mundo en la que están involucradas opiniones, valores e ideologías que incluso pueden llegar a ser contradictorias. Pero no sólo eso, sino que los discursos pueden llegar a instituir, ordenar e imponer nuevas visiones de esa realidad, de una manera tan insidiosa que pocas veces nos damos cuenta de la manipulación que hay escondida en ellos.

El ACD estudia los discursos para desentrañar sus procesos de creación, confirmación, legitimación y reproducción. Así, se puede rastrear, a través del estudio de recursos lingüísticos y las estrategias discursivas⁸, la presencia del locutor, de sus puntos de vista, de sus actitudes y valores, y de sus objetivos en el evento comunicativo; y se puede descubrir cómo se realiza la construcción de los acontecimientos, de las relaciones sociales y de la identidad del sujeto mismo, y cuáles son las implicaciones sociales de esos procesos.

Luisa Martín Rojo señala 3 implicaciones sociales que se puede ver *a priori*:

En primer lugar, el papel del discurso en la transmisión persuasiva y en la legitimación de ideologías, o más bien de fragmentos de ideologías, valores y saberes [...] En segundo lugar e inextricablemente unido a lo anterior, se trata de determinar qué papel juegan determinados discursos en el mantenimiento y refuerzo del orden social [...] Se trata igualmente de estudiar el papel del discurso en la pervivencia de las diferencias sociales y en la puesta en funcionamiento de estructuras y mecanismos de dominación [...] Y, en último término, y quizás como elaboración sofisticada de las anteriores, en la construcción del sujeto (MARTÍN ROJO, 1997a: 2-3).

⁷ Ciertamente, el concepto de discurso es uno de los más controvertidos y que se prestan a un sinnúmero de concepciones, muchas de las cuales incluso contradictorias. En el ACD, se sigue una línea más o menos homogénea. Fairclough, por ejemplo, usa el término discurso en varios sentidos: 1. para referirse a una muestra de lenguaje hablado o escrito; 2. para designar a los diferentes tipos de lenguaje usado en diferentes clases de situaciones sociales (discurso periodístico, discurso publicitario, discurso político, discurso médico, etc.); y, 3. para referirse a diferentes maneras de estructurar áreas del conocimiento y de la práctica social, como lo hace Foucault (FAIRCLOUGH, 1992: 3). Por su parte, Ruth Wodak define discurso como “un manojo complejo de actos lingüísticos simultáneos y secuenciales que se manifiestan dentro y a través de los campos de acción como decires semióticos, orales o escritos temáticamente interrelacionados, muy a menudo como textos que pertenecen a tipos específicos semióticos” (WODAK, 2000: 131).

⁸ Por estrategia discursiva se entiende “un plan intencional de prácticas (incluyendo las discursivas) que se adoptan para conseguir un objetivo particular, social, político, psicológico o lingüístico”. (WODAK, 2000: 134).

En el ACD, el concepto de discurso tiene una concepción tridimensional, es decir, que cualquier muestra de discurso es vista simultáneamente: como un texto, en tanto producto oral o escrito de una producción discursiva; como práctica discursiva, en tanto uso inserto en una situación social determinada; y como práctica social, en tanto uso que constituye y conforma áreas de conocimiento (MARTÍN ROJO, 1997a: 4; 2001: 49; FAIRCLOUGH, 1992: 4, 71-96; FAIRCLOUGH & WODAK, 1997: 258). La dimensión textual se encarga del análisis del lenguaje de los textos. La dimensión de la práctica discursiva se ocupa de especificar la naturaleza de los procesos de producción e interpretación del texto; por ejemplo, qué tipos de discursos se usan y cómo se combinan. La dimensión de la práctica social, por su parte, atiende a aspectos que tienen que ver con el análisis social; por ejemplo: las circunstancias institucionales y organizacionales del evento discursivo y cómo éstas moldean la naturaleza de la práctica discursiva y los efectos constitutivos/constructivos del discurso (FAIRCLOUGH, 1992: 4).

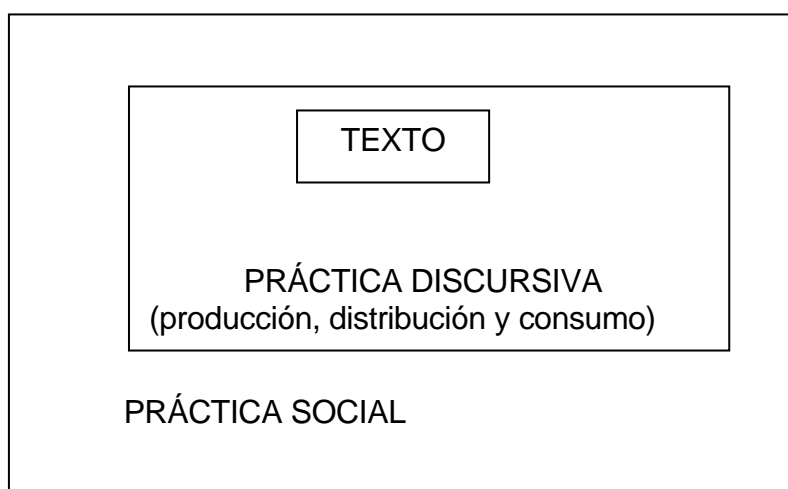


Fig. 1 Concepción tridimensional del discurso (FAIRCLOUGH, 1992: 73)

De esta manera, el texto no queda como un objeto aislado, sino que se ve inmerso en la configuración ideológica, cultural, política y social de la comunidad en la que surge.

En este sentido, el concepto de orden social de los discursos es de mucha utilidad para entender como un determinado texto y los discursos que reproduce, pueden ver “ordenada” o “monitorizada” su elaboración, difusión y recepción dentro del universo discursivo de la sociedad que lo produjo. El término, acuñado originalmente por Foucault, “señala como en las sociedades los discursos no circulan libremente sino que pueden descubrirse condiciones que regulan su producción y circulación” (MARTÍN ROJO, 1997a: 7). Es decir, que no todos los discursos que se producen en una sociedad tienen el mismo poder de penetración, modificación y fijación en las conciencias de las personas: algunos se reproducen; otros se desvanecen; y otros, definitivamente, quedan excluidos. Este carácter desigual de los discursos, parece estar vinculado a “su distribución social”.

Las diferencias de poder, status y autoridad que conforman la sociedad como un universo jerarquizado [...] en el que existen grupos dominantes y grupos dominados, élites y grupos marginados [...] se proyecta sobre el universo discursivo y conforman lo que podríamos llamar la economía o el orden social de los discursos. El orden discursivo se asienta [...] sobre principios de desigualdad, que explican por qué junto a discursos autorizados, encontramos discursos des-autorizados, frente a discursos legitimados, discursos des-legitimados (MARTÍN ROJO, 1997a: 4-5).

No obstante, Martín Rojo también menciona, que en el orden social de los discursos no sólo hay una proyección de esas diferencias sociales; sino que hay una intervención en el orden discursivo que regula la producción y la circulación de los discursos. Esa intervención es llevada a cabo por los órganos de poder que ejercen la hegemonía discursiva a través de la puesta en funcionamiento de normas y procedimientos de control discursivo que garantizan la autoridad social, la legitimidad y la corrección lingüística y discursiva⁹. Así, *el poder generador del discurso lo convierten en un*

⁹ Estos tres aspectos se corresponden con las leyes de autoridad, de verdad y de adecuación mencionadas por Foucault para el control del orden del discurso (MARTÍN ROJO, 1997a: 8).

instrumento de dominación y contestación, especialmente, en nuestras "sociedades de discursos", en las que, como señala Foucault, el poder no se ejerce solo por la fuerza, sino fundamentalmente a través de la transformación persuasiva de conocimientos acerca de la sociedad y de nosotros mismos (MARTÍN ROJO, 1997a: 9). La trascendencia de este control solo se logra entender cuando observamos la interiorización de los saberes; es decir, cuando los individuos de una sociedad asumen como «normales» las representaciones de la realidad social que ciertos discursos transmiten y las reproducen sin cuestionarlas.

Entonces, descubrir el orden social en el que emergen los discursos que conforman los textos, nos ayudará a entender los procesos de creación, reproducción, control y consumo que operan en la sociedad y nos permitirá descubrir el grado de control que ejercen los órganos de poder.

Otras nociones teórico-conceptuales típicas del ACD son: poder, dominación, hegemonía, ideología, clase, género, raza, discriminación, intereses, reproducción, instituciones, estructura social, orden social, etcétera, de allí que sea una referencia obligada el trabajo de filósofos y científicos sociales cuando se teoriza sobre éstos y otros conceptos. Entre los que más han influido se encuentran los trabajos de la Escuela de Frankfurt y los estudios críticos de Michel Foucault, Pierre Bourdieu, entre otros.

Son especialmente importantes las nociones foucaultianas de poder, saber y discurso, convertidas de alguna manera en la base de las posturas epistemológicas del Análisis Crítico del Discurso. A través de ellas se ha establecido la interrelación e interdependencia de las prácticas discursivas, como prácticas sociales, con las instituciones que las ponen en circulación, para legitimar, reproducir y sostener un orden social a través del orden de los discursos (FOUCAULT, 1992; FAIRCLOUGH, 1992, 1995; MARTÍN ROJO, 1996-1997, 1997a, 2001, 2006; MARTÍN Y WHITTAKER, 1998). En otras palabras, a la reflexión sobre el saber se introduce la problemática del poder¹⁰; porque al concebirse el lenguaje no como una entidad independiente, sino

¹⁰ ISRAEL, 2006: 29.

como parte fundamental de la realidad social, se le asigna un rol protagónico en el juego del poder, ya que es el vehículo por el cual se generan, se transmiten, se reproducen, se legitiman y se perpetúan o modifican las ideologías y sus saberes que mantienen el orden social, y por tanto, las relaciones de poder. De esta manera, el discurso es entendido no sólo como una entidad constituida por material lingüístico, sino que incluye un componente social, por el cual su análisis nos permite identificar las estructuras, las estrategias y los recursos de la representación de las dinámicas sociales, sus conflictos y actores.

El ACD utiliza distintas herramientas surgidas en enfoques lingüísticos cercanos, con los que comparte algunos principios. Así, toma de la pragmática, y en particular de Verschueren (1999), el principio de elección de los hablantes, que entiende que los hablantes pueden elegir entre varias posibilidades que les proporciona su repertorio lingüístico y que éstas son, por tanto, significativas (elecciones léxicas, de estructura semántica y sintáctica, por ejemplo). A la hora de estudiar estas elecciones, aplica algunas herramientas desarrolladas por la Gramática Sistémica de Halliday, y por otras escuelas contemporáneas, en concreto para el estudio de las elecciones relativas al estudio de la transitividad y la asignación de papeles semánticos; igualmente, considera el estudio de la categorización (las formas de nominación, por ejemplo) que se realiza a través de las elecciones léxicas. Incorpora, también, el estudio de la modalidad, que permite analizar cómo se incorpora el punto de vista del personaje y en qué medida quiere o puede transmitirlo. Este elemento, al igual que el mayor o menor grado de agentividad, ya mencionado, o el estudio del posicionamiento en la interacción, nos permite analizar en qué medida se representa a los personajes como dotados de poder o como carentes de él. Por último, se estudian las metáforas y otros modelos mentales, que muestran cómo en el discurso no se reflejan los acontecimientos ni los actores sociales, sino que de ellos se ofrece una representación particular.

En nuestro caso, hemos seguido, con algunas adecuaciones pertinentes a nuestro corpus de trabajo, las propuestas metodológicas de

Norman Fairclough expuestas en su libro *Discourse and Social Change* (1992: 231-238). En primer lugar, Fairclough considera para el análisis las tres dimensiones del discurso: la textual, la de la práctica discursiva y la de la práctica social.

Como **texto**, se estudian los siguientes aspectos:

1. El control interaccional, cuyo objetivo es describir las propiedades organizacionales de las interacciones de las cuales depende el funcionamiento y el control de la interacción; es decir, hay que ver quién controla la interacción a este nivel; hasta qué punto se negocia el control como una complicidad unificadora de los participantes; o, hasta qué punto es asimétricamente ejercido por alguno de ellos.

2. La cohesión, que tiene como objetivo mostrar cómo las cláusulas y oraciones están conectadas en el texto. Esta información es relevante para la descripción del «modo retórico» del texto: es argumentativo, narrativo, etc.

3. La cortesía, que determina qué estrategias de cortesía son más usadas en la muestra; si hay diferencias entre los participantes; qué sugieren estas características de las relaciones sociales entre los participantes; y con qué propósito son usadas.

4. El ethos, cuyo objetivo es reunir los diferentes rasgos que conducen a la construcción del «yo», o de las identidades, en el texto.

5. La gramática de la cláusula, de la que son consideradas tres dimensiones en el análisis: la transitividad, el tema y la modalidad. Estas corresponden a las funciones «ideacional», «textual» e «interpersonal» del lenguaje, propuestas por Halliday (1973).

6. La transitividad, que tiene por objetivo ver si tipos particulares de procesos y participantes son favorecidos en el texto; qué elecciones son hechas para la voz (pasiva o activa); y, qué tan significativa es la nominalización de los procesos. La agentividad, la expresión de la causalidad y la atribución de responsabilidades son de crucial importancia en este punto.

7. El tema, cuyo objetivo es ver si hay un patrón discernible en las elecciones de temas para las cláusulas y qué suposiciones subyacen a esas elecciones.

8. La modalidad, cuyo objetivo es determinar los patrones textuales sobre el grado de afinidad expresado por los emisores hacia lo que dicen, a través de la modalidad. Aquí lo que importa es asignar un valor relativo a los elementos de modalidad para identificar las relaciones sociales en el discurso y el control de las representaciones de la realidad.

9. El significado de las palabras, obviamente de aquellas que se constituyen como «palabras clave», con significados culturales específicos; o de palabras cuyo significado es inestable; o del significado potencial de una palabra, logrado a través de una estructuración particular de sus significados, que manifieste un modo de hegemonía y un foco de lucha.

10. La formulación de la frase, que pretende contrastar cómo los significados son puestos en la frase, en contraposición a cómo se hace en otros tipos de texto; e identificar la perspectiva interpretativa que subyace a esa formulación.

11. La metáfora, que tiene como objetivo caracterizar las metáforas usadas en el texto, en contraste con metáforas usadas para significados similares en algún otro lugar; y, determinar qué factores -culturales, ideológicos, etc.- determinan la elección de la metáfora. También se deben considerar los efectos de las metáforas sobre el pensamiento y la práctica.

Para el estudio de la **práctica discursiva**, Fairclough considera tanto la producción del texto, como su distribución y consumo. Para ello, propone analizar:

1. La interdiscursividad, que tiene por objeto especificar qué tipos de discursos atraviesan el texto y cómo se manifiestan. También se puede hablar de género, estilo o tipo de actividad. Este análisis permite determinar cómo se produce, se distribuye y/o consume el texto; si en él se manifiesta más de un tipo de discurso, género, estilo; y si es convencional o innovador en sus propiedades interdiscursivas.

2. Las cadenas intertextuales, cuyo estudio tiene por objetivo especificar la distribución de un tipo de discurso, describiendo las cadenas intertextuales que contiene, o sea, las series de tipos de texto que son transformadas en o fuera de él. Este estudio permite ver si las cadenas

intertextuales son estables o están cambiando, o si son impugnadas; además, permite ver si el locutor anticipa más de un tipo de destinatario.

3. La coherencia, cuyo punto es mirar las implicaciones intertextuales e interdiscursivas del texto. Esto podría llevar al analista a la investigación de cómo son realmente interpretados los textos por los receptores; si es clara la intención intertextual e interdiscursiva; y cuánto trabajo inferencial se necesita para identificarla.

4. Las condiciones de la práctica discursiva, que tiene por objetivo especificar las prácticas sociales de la producción y consumo del texto, asociados con el tipo de discurso que representa y que pueden estar relacionadas con el tipo de género. Hay que ver si el texto se produce o consume individual o colectivamente; si hay etapas distinguibles de producción y consumo; y si tiene algún tipo de efecto no discursivo.

5. La interdiscursividad manifiesta, que es un área indeterminada entre la práctica y el texto discursivos, y que da respuesta a qué sucede en la producción de un texto; aunque también se refiere a las características que son «manifiestas» en la superficie del texto. Su objetivo es especificar qué otros textos atraviesan la constitución del texto analizado y cómo lo hacen. Para ello se fija en si la representación discursiva es directa o indirecta, en qué está siendo representado y si es claro de qué discurso se trata. Además, se estudia cómo son introducidas las presuposiciones en el texto; si las inferencias se refieren a textos previos de otros o a textos previos del propio locutor; si son sinceros o manipuladores; si son polémicos o si hay metadiscurso. En nuestro caso, es importante no perder de vista, para el análisis de este nivel, que el texto teatral es un texto producido para ser escenificado.

Finalmente, Fairclough apunta la dificultad para estudiar el nivel de la **práctica social**, por lo que sólo sugiere unas directrices para guiar el análisis. En general, menciona que el objetivo aquí es especificar la naturaleza de la práctica social de la cual la práctica discursiva es una parte; cuál es la base para explicar por qué la práctica discursiva es como es; y cuáles son los

efectos de la práctica discursiva sobre la práctica social. Entre las pautas de trabajo se dan las siguientes:

1. Estudiar la matriz social del discurso, cuya finalidad es especificar las relaciones y estructuras sociales y hegemónicas que constituyen la matriz del texto como ejemplo de práctica discursiva y social; cómo se define en relación con esas estructuras y relaciones, es decir, si es normativo y convencional o creativo e innovador, si tiende a reestructurarlas, si es opositor, etcétera; y a qué efectos contribuye, en términos de reproducirlas o transformarlas. Aquí nos fijaremos, por ejemplo, en si el teatro de la “revolución” es un teatro revolucionario creado para transformar a la sociedad; o si, por el contrario, sólo sirve para reforzar unas estructuras sociales añejas.

2. Localizar el orden del discurso, cuyo objetivo es especificar las relaciones del texto como ejemplo de práctica social y discursiva con los órdenes de discurso que involucra; y cuáles son los efectos de reproducir o transformar los órdenes de discurso para los que contribuye.

3. Analizar los efectos ideológicos y políticos del discurso, entre los cuales sobresalen los siguientes efectos ideológicos y hegemónicos:

- los sistemas de conocimientos y creencias,
- las relaciones sociales y
- las identidades sociales.

Fairclough aclara que siempre es posible hacer análisis alternativos para el estudio del discurso, lo importante es justificar los objetivos del análisis propuesto, de manera que quede validado. En nuestro caso, los objetivos del trabajo son muy claros: determinar cómo, discursivamente, se ha contribuido a modificar o consolidar una representación de la mujer mexicana en la época revolucionaria y de qué manera esta representación ha influido en la configuración de su identidad como sujeto social. Por lo tanto, hemos privilegiado aquellos aspectos metodológicos que nos permiten llegar más de lleno al estudio de las representaciones femeninas, como es el caso de la designación, la agentividad y la modalidad en el discurso. Ahora bien, la muestra elegida para el análisis, una obra de teatro, pertenece a un género discursivo claramente identificado, por lo que es conveniente hacer algunas

consideraciones sobre el discurso literario, en particular el dramático, como práctica discursiva y social.

2.3 El lugar de la Literatura como práctica discursiva y social

La Literatura, y en general el Arte, representa una práctica discursiva y social con un valor específico. De entrada, el discurso literario encarna una élite, la de la intelectualidad, alineada a la ideología dominante o no. A partir de allí, entran en juego otros elementos que permitirán que los textos literarios incidan, en mayor o menor medida, sobre la sociedad.

El primer elemento al que nos referimos es el género del texto literario. La poesía, la narrativa, el teatro, el ensayo, aportan diferentes grados de influencia social. El teórico húngaro György Lukacs (1936) afirmaba que la narrativa entraña un mayor germen revolucionario y que puede despertar las conciencias dormidas de los miembros de una sociedad si se usa para tal efecto. Por el contrario, puede presentarnos una sociedad equilibrada y perfecta, y convencer o distraer a una gran mayoría de que el sistema ideológico en el que se hallan inmersos es el mejor. El teatro, por su parte, como texto literario y como espectáculo, no escapa a esta capacidad revolucionaria o letárgica, según se use. Un segundo criterio de valoración, lo otorga el reconocimiento social del creador, respetado según su actuación dentro de la sociedad específica de que se trate, reprimido y vituperado; o exaltado y venerado. La influencia que una figura intelectual pública puede ejercer sobre las conciencias de una sociedad, es un fenómeno interesante; pero que queda fuera de los objetivos del presente trabajo. No obstante, no podemos soslayar la trascendencia que este hecho puede llegar a tener en el control de una sociedad.

La literatura, entonces, se instaura como una práctica social y discursiva de prestigio que puede legitimar o deslegitimar un sistema social,

una ideología. La (re)construcción –consciente o inconsciente- de las prácticas sociales y discursivas de la sociedad en la que se haya inmerso el escritor, permite rastrear ideologías dominantes y contraideologías, así como identificar de qué manera inciden en la perpetuación de un determinado orden social. Por ello, no debemos desdeñar aquellos datos que nos ayuden a ubicar social, política, cultural e ideológicamente, el quehacer literario de un escritor bajo estudio. En nuestro caso, el amplio y heterogéneo corpus de trabajo elegido, y los objetivos específicos de nuestra investigación, nos obliga necesariamente a ubicar en el contexto sociocultural y político a los sujetos productores de los textos dramáticos, y a verificar y sus posturas políticas y sociales explicitadas en los discursos alternos (entrevistas, ensayos, etc.), se verifican al representar la especificidad de las relaciones de género al interior de sus textos de creación. Hemos detectado, por ejemplo, que posturas políticas claramente críticas contra el nuevo estado-gobierno revolucionario impuesto en México después del triunfo del conflicto armado y contra toda la maquinaria ideológica puesta en marcha a través de sus intelectuales, no siempre son congruentes como las posturas como sujetos sociales. Por ello nuestro análisis se fija en cómo, discursivamente, se recrean concepciones, muchas veces inconscientes, de todos los aspectos de la vida social, en específico los referentes a las identidades de género.

2.3.1 Las peculiaridades del discurso dramático

En opinión de Ernest W.B. Hess-Lüttich, pocos son los estudios sobre literatura que se han preocupado por el proceso de la comunicación literaria como un medio para hurgar en sus estructuras sociosemióticas, en los contextos históricos y en los marcos institucionales en que se desarrolla (HESS-LÜTTICH, 1985: 237). Sólo se ha llegado a trasladar el modelo de la comunicación generado por la teoría de la información, a un modelo adaptado de la comunicación literaria.

A pesar de las evidentes diferencias estructurales y funcionales entre la comunicación literaria y la comunicación real y cotidiana, y de las particularidades de la primera —entre las que se pueden contar la especial relación de los sujetos implicados en el acto de la comunicación literaria, a saber el autor y el lector/espectador, cada uno con “su propio marco institucionalizado”, y que implica una diferencia de contextos en la producción y recepción del texto-discurso; el carácter unidireccional del flujo de información; la falta de reciprocidad de los participantes; y que el mensaje no se orienta hacia un destinatario específico, sino a uno potencial, “definido sociológica y estadísticamente” (HESS-LÜTTICH, 1985: 238)— creemos que la literatura como práctica social; el discurso literario, como práctica discursiva; y el texto dramático como práctica textual, son elementos privilegiados para estudiar y reflexionar sobre los procesos histórico-sociales en general, y en particular aquellos involucrados en la construcción social de las categorías de género.

El discurso dramático, al constituirse como un conjunto de interacciones imaginadas, entre personajes/actores sociales asimismo imaginados, nos permite argumentar que pueden ser interpretados y tomados como “formas condensadas de la observación etnográfica de la conversación natural”, y que gracias a la representación que los autores teatrales han hecho de esas interacciones, podemos acercarnos, de manera más o menos certera, a modos de comunicación social, étnica, de género y de clase, a los que de otra forma no tendríamos acceso.

Dice Hess-Lüttich que “el autor de un diálogo ficticio, y el antropólogo y el sociolingüista, recurren a su experiencia personal tanto como el hablante o el oyente, así como a su conocimiento práctico de las estructuras y funciones de las reglas interaccionales” (HESS-LÜTTICH, 1985: 241) —. Así, cada autor “modela la comunicación con base a ese conocimiento práctico”, y, por tanto, los textos dramáticos pueden ser tomados como muestras conversacionales que pueden ayudarnos a generar, heurísticamente, hipótesis sobre las reglas fundamentales de cierto tipo de interacciones sociales y sobre la estructura global de las conversaciones, en períodos históricos específicos.

3. COGNICIÓN Y SOCIEDAD: LA INFLUENCIA DE LOS ESTEREOTIPOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DE GÉNERO

Es indudable que la construcción de nuestra identidad como personas y como seres humanos se realiza en mucha mayor medida en sociedad. Muy pocos aspectos de nuestro “yo” son definidos de manera personal e individual. Por más que la cultura del individualismo quiera destronar a lo colectivo, seguimos siendo netamente sociales y nuestra definición como sujetos es de carácter social, influidos por la cultura y las costumbres del grupo social al que pertenecemos.

Nuestra definición identitaria también es una definición diferenciadora; es decir, somos “esto” en cuanto que no somos “aquello”. Y este proceso suele ir de lo general a lo particular, diferenciándonos, así, primero como seres humanos en contraposición con aquéllos que no lo son; después como pertenecientes alguno de los segmentos culturales dominantes: a la cultura occidental; a la oriental; a la musulmana, etc.; luego a culturas más específicas que se corresponden con identidades nacionales o regionales; hasta llegar a elementos tan específicos de la identidad que tienen que ver con la clase social, la raza, el género, la edad, la actividad desempeñada, las creencias religiosas, etc.

Estos rasgos que definen la identidad social de los sujetos, no tienen el mismo peso para todos los grupos sociales. Cada sociedad establece la jerarquía en que estos rasgos diferenciadores deben ser aplicados. Para algunos será más importante el rasgo religioso que el de clase social; o a la inversa, lo que primara como más importante será la pertenencia a una clase socioeconómica y no la religión que se profese. Incluso, podemos observar que las jerarquías no son estáticas, sino que los elementos diferenciadores y definidores de la identidad se volverán más o menos importantes según el

contexto. Por ejemplo, en un ambiente laboral será importante diferenciar cuál es el campo de especialización; en una sociedad donde la inmigración es un fenómeno cotidiano, la definición de las nacionalidades se vuelve imprescindible; y así cada uno de los rasgos puede pasar de la última posición a la primera de un momento a otro.

Pero lo que aquí nos interesa es identificar en qué momento se vuelve importante diferenciar si se es varón o mujer. El rol de género y la diferenciación sexual nos acompañan desde antes del nacimiento (ahora las técnicas médicas no sólo nos permiten saber el sexo del bebé desde el momento mismo de la concepción; sino incluso decidir si lo que se quiere es un varón o una hembra); y, desde antes del nacimiento, su influencia definitoria nos alcanza: los futuros padres deciden la decoración del cuarto del bebé; el color, las texturas y formas de su ropa; el tipo de juguetes con los que jugará; y yendo aún más lejos, la carrera que podrá estudiar en el futuro (¡impensable que mi hija sea veterinaria!). Es algo tan arraigado en nuestro entorno y las diferencias nos las proporciona, en primera instancia, nuestra propia diferencia físico-biológica, que dejamos de pensarlas como algo socialmente construido con miras a hacer una división sexual en todos los ámbitos de nuestra vida y a crear una identidad de género muy específica.¹¹

En esta investigación, como ya reiteradamente lo hemos indicado, es de trascendental importancia identificar cómo se construye la identidad de los actores sociales involucrados en los textos de nuestro corpus de trabajo, especialmente la de los personajes femeninos, lo que nos permitirá un estudio más certero de los roles sociales asignados en una sociedad como la mexicana en la época de la Revolución. Para lograr nuestros objetivos es necesario establecer un sólido aparato teórico que nos permita fundamentar, en primer lugar, la relación que guarda esa construcción de la identidad con

¹¹ Pierre Bourdieu en su libro *La dominación masculina* (1998), habla de este orden sexual y de lo que él llama una “eternización arbitraria” de las diferencias a través de su “naturalización” (BOURDIEU, 1998: 7 y ss.).

las estructuras socioculturales; Y, en segundo, cómo una construcción de identidad implica que previamente ya se ha hecho una construcción social, las cuales no están desligadas de la capacidad del ser humano para construir conocimiento y dar sentido a lo que le rodea. La inevitable relación entre cognición humana, cognición social y construcción de identidades sociales e individuales, nos ha llevado a considerar necesario tratar el asunto de las identidades femeninas, que son construidas bajo ciertos parámetros establecidos socialmente, apoyándonos en dos posturas teóricas importantes: por un lado la Teoría de los Prototipos expuesta por George Lakoff en su libro ***Women, Fire and Dangerous Things*** (1987)¹²; y por el otro, las consideraciones hechas por Teun van Dijk sobre las relaciones entre discurso, cognición y sociedad.

3.1 La teoría del prototipo desde la postura de George Lakoff

Enclavado en la Ciencia Cognitiva, especialmente la Lingüística Cognitiva, el trabajo de Lakoff considera la construcción de categorías cognitivas, es decir, esas estructuras del pensamiento que permiten la categorización de los conceptos del mundo físico, metafísico, social y cultural que finalmente constituirán la identidad cognitiva y social de los agentes, como el punto de partida del conocimiento humano. De esta manera, el conocimiento, en general, se inicia con la construcción de esas categorías cognitivas, que encuentran su base en una serie de modelos cognitivos¹³ que estructuran el pensamiento y son usados en la formación de

¹² La iniciadora de la *Teoría de los prototipos y las categorías de nivel básico* (*the Theory of prototypes and basic-level categories*) es Eleanor Rosch; sin embargo, en este trabajo, Lakoff ha hecho importantes precisiones.

¹³ Un modelo cognitivo o modelo mental es una representación mental que nos indican cómo funciona el mundo y los seres que en él habitan, otorgándonos patrones de comportamiento ante eventos específicos; y permitiéndonos determinar acontecimientos, acciones, situaciones y sus participantes y características (VAN DIJK, 2003: 31). Para

esas categorías y en el razonamiento. La mayor parte de nuestras palabras y conceptos designan categorías que pueden referirse al mundo físico, es decir personas, animales o cosas; o a lo abstracto, actividades, emociones, ideas, eventos, relaciones sociales, relaciones espaciales, entidades abstractas, etc. Nuestros sistemas conceptuales están organizados en categorías; y mucho de nuestro pensamiento, si no todo, involucra a esas categorías.

¿Pero qué implica crear una categoría? En primer lugar, y la idea más popular, es que una categoría está compuesta por elementos que comparten propiedades o que tienen algo en común. De esta manera hay categorías que son completamente naturales, como la de los “pájaros” y otras que son creadas artificialmente para un propósito en específico: “cosas que llevaría en un viaje de recreo”. Según Lakoff, Rosch y el mismo van Dijk, no hay nada más básico que la categorización en nuestro pensamiento, percepción, acción y discurso. Cuando se razona sobre tipos de cosas, personas, situaciones, culturas, emociones, etc., estamos categorizando; cuando interactuamos verbal o físicamente, usamos cientos de categorías. Y cuando analizamos esos objetos, personas, culturas, eventos, posturas, actitudes, etc., según sus atributos, ponemos en marcha todo ese sistema previamente establecido y desarrollado de categorías que, normalmente, ya está definido por el sistema de conocimiento cultural. La mayor parte de las categorías son automáticas e inconscientes, sólo las hacemos conscientes en casos problemáticos, de allí su importancia en el estudio de las representaciones sociales y en el Análisis Crítico del Discurso.

Lakoff, los modelos cognitivos están directamente “encarnados” (*embodied*) con respecto a su contenido y a su uso, es decir, que su estructura y/o contenido son motivadas por experiencias corporales o sociales. Existen el “encarnamiento funcional” (*functional embodiment*) y el “encarnamiento conceptual” (*conceptual embodiment*). En el primero los conceptos no son comprendidos de manera intelectual; sino que, son usados automáticamente, inconscientemente y sin esfuerzo notable como si fueran parte de un funcionamiento normal. En cambio en el “encarnamiento conceptual”, las propiedades de ciertas categorías son una consecuencia de la naturaleza de las capacidades biológicas humanas y de la experiencia de funcionar en un ambiente físico y social (LAKOFF, 1987: 12).

Aunque en el estudio de Lakoff se profundiza en la forma cómo se constituyen las categorías mentales en general, en nuestro caso, lo que más interesa es resaltar aquellos aspectos relacionados con la construcción cognitiva de categorías sociales, y cómo se determinan los rasgos prototípicos que estructuran dichas categorías (LAKOFF, 1987: 43). Basándonos en este autor, podemos decir que una categoría social y su capacidad inclusiva y generalizadora —que remite directamente a la creación de estereotipos sociales— es el resultado de la naturaleza de los modelos cognitivos, y de cómo estos responden muchas veces a una meta específica. De allí que muchas categorías sean creadas de manera convencional, la mayoría de las veces con un propósito social específico. Esas categorías se construyen con base en los modelos mentales compartidos por el grupo social con respecto al tema en consideración. En estos casos, la naturaleza de la categoría está determinada principalmente por las metas, y la estructura de esas metas es una función del modelo cognitivo. Quizás la mejor manera de hablar de las categorías es decir que son del tamaño de los humanos. No dependen de los objetos, ni son independientes de la gente; sino que son el resultado de la manera como la gente interactúa con los objetos: cómo los perciben, los imaginan, organizan la información sobre ellos, y se comportan hacia ellos con sus cuerpos. En este sentido, el significado de las cosas, los eventos, etcétera, depende de lo que es significativo para los seres pensantes y funcionales. La naturaleza del organismo pensante y la manera como funciona en su entorno son centrales para el estudio de la razón ya que influyen directamente en ella y en cómo se construye y organiza. La experiencia corporal y la manera como se usan los mecanismos imaginativos (metáforas, metonimias y la imaginación mental) son centrales en cómo construimos las categorías para dar sentido a nuestra experiencia (LAKOFF, 1987: xi-xii).

En contraposición a la postura tradicional, que ve *la representación del mundo* como una colección de símbolos (palabras, representaciones mentales, etc.) en correspondencia con un mundo objetivamente construido, es decir el pensamiento como un reflejo de la realidad; Lakoff encuentra que

las representaciones que hacemos del mundo y de su realidad son totalmente subjetivas y responden a nuestra experiencia, nuestras expectativas sociales e individuales, nuestros miedos, nuestros deseos, que responden directa o indirectamente a nuestro enclave en una sociedad y una cultura específicas. Para llegar a tales representaciones no sólo usamos nuestro sistema lógico, sino también el imaginativo. Evidentemente, nosotros compartimos esta postura y, además, agregamos que esas representaciones del mundo no son unívocas, ni estáticas. Por el contrario, la percepción que tenemos de lo que nos rodea se construye en una serie de representaciones en las que están integrados los modelos cognitivos de los que habla Lakoff y que muchas de esas representaciones no son congruentes sino que pueden estar en franca contradicción; o cambiar de un momento a otro según las nuevas experiencias que vayamos adquiriendo. Las representaciones del mundo son múltiples, variadas, cambiantes y pueden referirse a personas, eventos situaciones, etc. En nuestro caso, lo que más interesa, es analizar como las representaciones se realizan sobre todo a través del discurso escrito, y cómo a través de esa representación se evocan imágenes de esos hechos, eventos o personas; y, además ver qué procesos y estrategias discursivas son usadas en la construcción de las representaciones discursivas y qué rasgos se les atribuyen a las categorías sociales y conceptuales involucradas en el acto de la representación.

Aquí, podemos reconsiderar la noción de “propiedad”, “característica” o “rasgo” de una categoría, ya que —como hemos visto— las categorías no se dan de manera objetiva en el mundo, independientes de los sujetos; sino que están definidas por el resultado de nuestras interacciones, como una parte de nuestros entornos físicos y culturales, y según nuestro cuerpo y nuestro aparato cognitivo. Es decir, que las propiedades de una categoría no se definen por los miembros de la categoría misma, sino que dependen de cómo son percibidos por los sujetos; por eso, Lakoff las denomina más exactamente “propiedades interaccionales”.

Tales propiedades interaccionales forman conjuntos (o sectores) en nuestra experiencia; y el prototipo y la estructura de básica de la categoría pueden

ayudarnos a detectar tales agrupaciones, las cuales demuestran las formas de pensar de los actores sociales involucrados en el acto de categorizar.

3.1.1 Modelos cognitivos idealizados

Hasta aquí sólo hemos mencionado de manera somera lo referente a los modelos mentales o cognitivos, que son la base sobre la que se fundamenta la construcción de una categoría, y los que determinan los rasgos centrales de su definición. Sin embargo, es necesario hablar un poco más de ellos ya que nos darán claves importantes para comprender la manera como están conformadas las categorías femeninas que estudiaremos en el apartado dedicado a las imágenes localizadas en los textos.

Como ya se mencionó más arriba, una de tesis principales que maneja Lakoff en su estudio sobre cómo estructuramos nuestro conocimiento del mundo, se basa en la idea de que ese conocimiento está organizado a través de estructuras llamadas modelos cognitivos idealizados (MCI) — en inglés, *Idealized Cognitive Models* —, y que las estructuras de las categorías y los efectos prototipo, son producto de esa organización. Cada MCI es un “todo” complejo, una *gestalt*¹⁴, que usa cuatro tipos de estructuración principales: estructuras proposicionales, estructuras imagen-esquemáticas, mapeos metafóricos y mapeos metonímicos. Cada MCI estructura espacios mentales que intervienen directamente en la categorización. Las categorías conceptuales y los elementos del modelo cognitivo se estructuran a la manera de una red de nodos y eslabones. Cada nodo del esquema correspondería a una categoría conceptual. Las propiedades de la categoría dependerían de muchos factores: el papel de ese nodo en el esquema, su relación con otros nodos en el esquema, la

¹⁴ A physical, biological, psychological, or symbolic configuration or pattern of elements so unified as a whole that its properties cannot be derived from a simple summation of its parts. (Una configuración o patrón físico, biológico, psicológico o simbólico de elementos tan unidos entre sí, que sus propiedades no pueden ser derivadas de una simple sumatoria de sus partes.) (<http://www.thefreedictionary.com/gestalt>).

relación de ese esquema con otros esquemas y la interacción total de ese esquema con otros aspectos del sistema conceptual. Estos aspectos quedarán más claros cuando analicemos el MCI en el que se encuentra la categoría “mujer” y todas las demás categorías y subcategorías relacionadas con ella. Porque no debemos pasar por alto el hecho de que muchas palabras surgen para categorizar a la gente en el contexto de una sociedad humana que tiene ciertas expectativas sobre ellos; y esas expectativas son medulares a la hora de considerar la manera como están contruidos los MCI. Esas expectativas sociales sobre las categorías hacen que los modelos cognitivos idealizados no encajen con el mundo de manera exacta. Pudiera ser que hubiera algunos segmentos de la sociedad en los que el modelo idealizado se ajustara razonablemente bien; pero no es la regla.

Se ha observado que los MCI pueden ser tomados como verdaderos gracias a su uso cotidiano (a su uso en el discurso, a la interacción lingüística y social) y no por lo que realmente representan o por lo que realmente ocurre. Por ejemplo, nadie se reconoce como racista porque socialmente, nuestro MCI dice que ser racista es malo; pero en la realidad muchos actuamos de manera racista (LAKOFF, 1987: 68-71).

Modelos de conjunto

Comúnmente ocurre que un número de modelos cognitivos se combinan para formar un grupo o conjunto complejo que psicológicamente es más básico que el modelo tomado individualmente. A estos, Lakoff los denomina “modelos de conjunto” (*Cluster Models*). Para ejemplificar lo que son los modelos de conjunto, Lakoff hace un análisis del concepto “madre”. De acuerdo con la teoría clásica, habría una definición de la categoría que serviría para todos los casos y esa sería: una mujer que ha dado a luz un niño. Pero como se puede ver, ni antes ni en la actualidad, cubre todos los casos. “Madre” es un concepto basado en un modelo complejo, en el cual un

número de modelos cognitivos individuales se combinan, formando un modelo de conjunto. Esos modelos en el conjunto son:

- El modelo de alumbramiento: la persona que da a luz es la madre (el modelo de alumbramiento está acompañado normalmente por un modelo genético; aunque, desde que se desarrollan óvulos y se implantan embriones, el modelo ya no siempre coincide).
- El modelo genético: la mujer que da el material genético es la madre.
- El modelo de crianza: la mujer adulta que nutre, alimenta y cría a un niño es la madre de ese niño.
- El modelo marital: la esposa del padre es la madre.
- El modelo genealógico: la antecesora más cercana es la madre.

El concepto de madre normalmente involucra un modelo complejo en el cual todos esos modelos individuales se combinan para formar un modelo de conjunto. Siempre ha habido divergencias en ese conjunto; de allí que cuando un caso individual no concuerda con el modelo, se compongan expresiones nuevas para definirlos: la madrastra (en inglés *stepmother*), la madre adoptiva, la madre biológica, la madre donadora, la madre sustituta, madre soltera, la madre nutricia, etc. (LAKOFF, 1987: 74-76). Estas divergencias en el conjunto de modelos cognitivos que integran la categoría madre, serán abordadas nuevamente cuando estudiemos las figuras de la madre surgidas del análisis de nuestros textos. Sobre todo, porque si se estudian los modelos individuales de madre emergidos del modelo de crianza, descubrimos que hay otros puntos de referencia desde los cuales se pueden construir nuevas subcategorías de madre.

Los modelos metonímicos: estereotipos sociales, ejemplos típicos, casos ideales y arquetipos

La metonimia es una de las características básicas de la cognición. Es muy común tomar un aspecto muy conocido o fácil de percibir de una cosa y usarlo en su lugar como un todo, o usarlo por otro de sus aspectos o como una parte de ella. Cuando un MCI contiene una relación que implica “estar en lugar de”, hablamos de un modelo metonímico. Así, aunque los efectos prototipo son un fenómeno superficial, sus fuentes suelen tener raíces más profundas. Y una de las fuentes que produce mayor cantidad de efectos prototipo en el razonamiento, el reconocimiento, etc., es la metonimia: una situación en la cual alguna subcategoría o miembro o submodelo es usado en lugar de toda la categoría, con frecuencia para un propósito limitado e inmediato (LAKOFF, 1987: 77).

De hecho, la mayoría de los modelos metonímicos, no son modelos de categorías; sino de individuos. (LAKOFF, 1987: 84). Entre los modelos metonímicos más comunes encontramos los **estereotipos sociales**, los **ejemplos típicos**, los **casos ideales** y los **arquetipos**.

Los estereotipos son un modelo metonímico, según el cual un miembro o una subcategoría es usada para representar a toda una categoría según unas expectativas sociales. Es el modelo más interesante de metonimia y es usado con el propósito de hacer juicios o inferencias. Esto sucede frecuentemente en los juicios o inferencias de carácter sociocultural. Por ejemplo, internacionalmente se suele representar al mexicano con la figura de un ranchero que porta un gran sombrero, sarape y calzón de manta; o con la figura de un charro, como si efectivamente todos los mexicanos vistieran así. Esto se puede aplicar a cualquier cultura conocida. De esta manera surgen los estereotipos sociales que es uno de los modelos metonímicos que produce más efectos prototipo.

Los estereotipos sociales son usualmente concientes y con frecuencia son objeto de discusión pública. Cambian a través del tiempo y pueden convertirse en asunto público. Ya que definen expectativas

culturales, se usan sobre todo en razonamientos; sin embargo, se reconoce que no son muy precisos, y su uso puede ser abiertamente discutido. Asimismo, su configuración generalizadora los hace ideales para ser explotados en la publicidad y la mayor parte de los entretenimientos populares, sin pasar por alto la literatura en general y el teatro en particular.

Al ser usados para definir expectativas, hacer juicios y trazar inferencias, el proceso cognitivo que se realiza es elegir el mejor ejemplo de la categoría, según las expectativas culturales, y, después, generalizarlo al resto de la categoría; aunque luego se vaya readecuando el MCI a cada elemento en particular (LAKOFF, 1987: 85). Con frecuencia tenemos nombres para cada estereotipo (la solterona, la prostituta, la mosca-muerta, etc.), aunque podemos localizar figuras estereotípicas que no tienen un nombre asignado convencionalmente¹⁵. Estas categorías funcionan como estereotipos para otras categorías.

Una comprensión exacta de las categorías estereotipadas requiere un análisis acucioso de su papel como estereotipos y de las posibles consecuencias discursivas que conllevan, sobre todo su función en las prácticas discursivas y textuales, y su correlación con las prácticas sociales; y es lo que nos proponemos hacer con los modelos cognitivos involucrados en la definición de la categoría “mujer” y en sus subcategorías.

Lakoff, para darnos un ejemplo de cómo funcionan el estereotipo social como modelo metonímico, toma el conjunto de modelos cognitivos para MADRE; y observa como hay un nivel adicional de efectos prototipo en el que el estereotipo de la madre como ama de casa es una de sus fuentes. En los estereotipos sociales, una subcategoría ha adquirido un estatus socialmente reconocido, lo que le permite, cognitivamente, tomar el lugar de la categoría como un todo, usualmente con el propósito de hacer juicios rápidos sobre la gente. En el caso de la subcategoría madre-ama de casa, el

¹⁵ Se trata sobre todo de imágenes estereotipadas asignadas a agentes sociales que hacen su aparición apenas recientemente en algún contexto sociocultural, de allí que no haya un nombre convencional para designarlas. Como un ejemplo podríamos hablar del estereotipo de “la mujer emprendedora” que, aunque cada vez se usa más, no podríamos hablar de él como ya convencionalmente instituido.

estereotipo define unas expectativas culturales sobre lo que se supone que una madre debe ser. En nuestra cultura, las madres-amas de casa son tomadas como el mejor ejemplo de lo que una madre debe ser, en contraposición con las madres que no son amas de casa. Tales juicios sobre la calidad de la pertenencia de un elemento o subcategoría a una categoría, son un ejemplo de efecto prototipo. Este efecto ocurre gracias al modelo metonímico por el cual una subcategoría, la madre-ama de casa, esta en lugar de toda la categoría, definiendo las expectativas culturales de las madres.

La contraparte del estereotipo de la madre-ama de casa, sería la madre trabajadora, que sigue siendo madre, pero no realiza las actividades socialmente esperadas en ella: estar en casa cuidando de los hijos y del hogar. La categoría de madre trabajadora es definida en contraste con la estereotípica madre-ama de casa, que a su vez sale de la visión estereotípica de la crianza, que está asociada el modelo de crianza, por supuesto. De acuerdo con la visión estereotípica, la madre que no está en casa todo el día con sus hijos, no puede cuidarlos apropiadamente. También hay una visión estereotípica del trabajo, de acuerdo con la cual el trabajo se realiza lejos de casa, y el trabajo de casa y la crianza de los niños no cuentan.

El estereotipo de madre-ama de casa es definido en relación con el modelo de crianza de la maternidad. Esto muestra que los modelos metonímicos como los estereotipos, no están necesariamente definidos respecto a un conjunto entero. En este caso, el modelo metonímico es caracterizado sólo en relación con uno de los modelos en el conjunto: el modelo de crianza. Para probar esto, Lakoff pone en consideración a una madre soltera que da a su hijo en adopción y después consigue un trabajo. Sigue siendo una madre, según el modelo de alumbramiento; y trabaja, pero no es una madre trabajadora. La razón es que el modelo de crianza es más relevante que el de alumbramiento. Entonces, una madre biológica que no es responsable de la alimentación de su hijo, no puede ser una madre trabajadora; aunque una madre adoptiva sí pueda serlo.

Este análisis lo que muestra es que:

1. un estereotipo social puede ser definido con sólo uno de los modelos base de un conjunto experiencial (la madre- ama de casa desde le modelo de crianza).
2. un modelo metonímico donde una subcategoría representa toda la categoría, puede ser definido de acuerdo con un sólo modelo en un conjunto complejo.
3. Una subcategoría (madre trabajadora) puede ser definida en contraste con un estereotipo (madre-ama de casa).
4. Cuando esto ocurre, sólo es relevante el modelo cognitivo (el modelo de crianza) que se está usando como base para definir a la subcategoría (madre trabajadora).

Los estereotipos son importantes para comprender las estructuras conceptuales, principalmente porque pueden usarse para motivar y definir una categoría contrastada, como en el caso de la madre-trabajadora. Así, el hecho de que la categoría conceptual madre-trabajadora se defina por contraste con el estereotipo de la madre-ama de casa, indica que los estereotipos sí tienen un papel en la caracterización de los conceptos. Otro ejemplo que trataremos más abajo es el de la categoría mujer, que es definida en contraste con la categoría de varón.

En segundo lugar, los estereotipos también nos ayudan a entender las estructuras conceptuales porque definen expectativas normales. Las expectativas normales juegan un papel importante en la cognición, y son necesarias para caracterizar el significado de ciertas palabras. Por ejemplo, la palabra PERO es usada para marcar una situación que está en contraste con algún modelo que sirve de norma. Los modelos estereotípicos pueden servir como tal norma.

NORMAL: Ella es madre, pero no es ama de casa.

EXTRAÑO: Ella es madre, pero es ama de casa.

La última frase sólo podría ser usada si la madre estereotípica no fuera ama de casa. Por el contrario, una categoría definida en contraste con un estereotipo tiene las propiedades opuestas:

NORMAL: Ella es madre, pero tienen un trabajo.

Algunas complejidades similares ocurren en la subcategoría MADRE SOLTERA. Una madre soltera no es sólo una madre que no está casada; porque, por ejemplo, una madre adoptiva que no está casada, no es una madre soltera. El término madre soltera ha adquirido diferentes matices semánticos según sea las convenciones culturales y religiosas de la sociedad en la que se utilice. Por lo que Lakoff refiere, en la sociedad estadounidense, actualmente no se usaría el término madre soltera para designar a una actriz millonaria que ha elegido tener un hijo fuera del matrimonio. La madre soltera está definida desde el modelo de alumbramiento; y, en el caso estereotípico, la madre soltera no eligió salir embarazada y tiene dificultades para mantener al hijo, en lo que se ve la influencia de una perspectiva económica en la categorización. En el caso de la sociedad mexicana, con una influencia religioso-católica mucho más marcada, siempre que se tiene un hijo fuera del matrimonio, deseado o no, se es madre soltera. En esto se observa no sólo la influencia del modelo de alumbramiento, sino también un modelo de calificación ético-moral y marital, los cuales regulan quiénes están moral e institucionalmente calificadas para ser madres.

En conclusión, para Lakoff hay 2 modelos de madre:

- un conjunto de modelos cognitivos convergentes que definen lo que es una madre; y,
- un modelo estereotípico, que es un modelo metonímico, en el cual la subcategoría madre-ama de casa representa a la categoría completa y sirve al propósito de definir expectativas culturales.

Ambos modelos dan lugar a efectos prototipo, pero en diferentes formas. Juntos forman una estructura con un prototipo compuesto: el mejor ejemplo de una madre es una madre biológica que es un ama de casa, principalmente ocupada de la crianza, sin un puesto de trabajo remunerado, y casada con el padre de su hijo. Este prototipo compuesto impone lo que se llama una “estructura de representatividad” en la categoría: entre más cerca esté un individuo al prototipo, más representativo de lo que es una madre se será.

Ahora bien, si los estereotipos sociales son usualmente concientes, pueden ser objeto de discusión pública y se les identifica con un nombre; en cambio, el uso de miembros típicos de una categoría es normalmente inconsciente y automático. **Los ejemplos típicos** no son objeto de discusión pública y no parecen tener un cambio notable durante la vida de una persona. No son usados para definir expectativas culturales; pero sí son usados en razonamientos. Es normal que traslademos inferencias de ejemplos típicos a no típicos. Una gran cantidad de nuestro conocimiento sobre las categorías está organizado en términos de casos típicos. Constantemente hacemos inferencias con base en este tipo de conocimiento. Hay una asimetría entre los casos típicos y los no típicos, de manera que el conocimiento de los casos típicos es generalizado a los no típicos pero no a la inversa. (LAKOFF, 1987: 86) Lo realmente interesante aquí, es ver como muchos estereotipos sociales terminan funcionando como ejemplos típicos, cosa que ocurre frecuentemente en nuestros textos y que veremos en el apartado correspondiente.

El tercer caso de modelos metonímicos son los **casos ideales**, los cuales definen a las categorías en términos de características idealizadas con respecto a ella, las cuales pueden no ser ni típicas ni estereotípicas. Por ejemplo, pensemos en el marido ideal: buen proveedor, fiel, fuerte, respetuosos, atractivo; contrapuesto al marido estereotípico: torpe, tonto y panzón.

Mucho del conocimiento cultural es organizado en términos de ideales. Tenemos conocimiento cultural sobre casa ideales, familias ideales,

compañeros ideales, trabajos ideales, jefes ideales, trabajadores ideales, mujeres ideales, etc. Hay, por tanto, una asimetría entre los casos ideales y los no ideales: hacemos juicios de calidad y sentamos metas para el futuro en términos de casos ideales, más que en casos no ideales. (LAKOFF, 1987: 87).

Por último, tenemos el modelo metonímico que hemos traducido como **arquetipo**¹⁶. Este modelo se refiere al hecho de que también comprendemos las categorías en términos de miembros individuales que no representan ni un ideal ni su opuesto. Entonces se crean instituciones del tipo “la lista de los 10 mejores y los 10 peores”, “El Salón de la Fama”, “El Libro Guinness de los Records”, etc. Tenemos arquetipos de deportistas: Babe Ruth, en béisbol; Magic Johnson, en basketball; Pelé, en fútbol, etc. Los arquetipos son usados para hacer construcciones en el lenguaje, por ejemplo, “La Meca del diseño”; “El Hollywood de oriente”; “El Pedro Infante de los 90”, “El Einstein de la Biología”, etc.

Muchas de nuestras acciones tienen que ver con arquetipos. Tratamos de emularlos. Estamos interesados en las grandes historias de grandes hombre y mujeres. Usamos los arquetipos como modelos en los cuales basar nuestras acciones. Tenemos gran interés en experimentar los arquetipos. Vemos lo mejor, queremos comprar lo mejor, ver los mejores lugares, etc. Constantemente estamos adquiriendo conocimiento de arquetipos y en algunos casos son arquetipos de personas.

3.1.2 Estructuras radiales de categorías radiales

Uno de las aportaciones más interesantes que hace Lakoff a la comprensión de la construcción de las categorías sociales es la de la

¹⁶ El término en inglés, *paragon*, remite a una “persona que es perfecta o que es un ejemplo perfecto de una buena cualidad en particular”; por eso, aunque también podrían usarse los términos “modelo”, “ejemplo”, “paradigma” o “prototipo”, para evitar confusiones con el resto de la terminología usada hemos elegido arquetipo.

estructura radial. Las estructuras radiales son aquéllas en las que hay un caso central, y variaciones convencionales entorno a ella que no pueden ser predichas por reglas generales; sino que son culturalmente definidas y tienen que ser aprendidas una por una. Por supuesto, esas categorías radiales no son universales; sino que cada cultura establece sus propias categorías. Pero las extensiones no son al azar. El modelo central determina las posibilidades de la extensión, junto con las posibles relaciones entre el modelo central y los modelos de extensión. Entonces, las categorías radiales se convierten en una fuente de efectos prototipo más radicales, ya que no pueden ser representadas por un único modelo más unos principios generales; por el contrario, involucran a muchos modelos organizados entorno a un centro, con conexiones hacia él. Las conexiones están caracterizadas por otros modelos cognitivos en el sistema conceptual o por una relación de similitud. Insistimos, los modelos no centrales no pueden ser predichos del modelo central, sino que son motivados por los modelos centrales y otros modelos que caracterizan las conexiones con el centro.

Para ejemplificar cómo funcionan estas estructuras, Lakoff analiza la categoría de madre, la que en nuestra cultura, y según su apreciación, está construida como una categoría radial. Explica que hay varios tipos de madre, a saber:

- el caso central, donde todos los modelos convergen, incluye una madre que es siempre mujer, que dio a luz al niño, dando la mitad de sus genes al niño, que lo alimenta, está casada con el padre, es una generación más vieja que el niño y es el guardián legal del niño.
- Madrastra: no dio a luz ni dio sus genes, pero está casa actualmente con el padre.
- Madre adoptiva: No dio a luz ni proveyó genes, pero es la guardiana legal y está obligada a dar alimento
- Madre de nacimiento: está definida en contraste con la madre adoptiva, dado un MCI de adopción, la mujer que da a luz y entrega al niño en adopción es la madre de nacimiento.

- Madre natural: Éste fue alguna vez el término usado para contrastar con la madre adoptiva, pero ha caído en desuso por la desagradable inferencia de que las madres adoptivas eran no naturales.
- Madre de acogida: es la madre a la que el Estado le paga para que dé alimentación al niño, pero no lo dio a luz.
- Madre sustituta: Es la madre contratada para dar a luz. Puede o no haber proveído los genes, no está casada con el padre y no está obligada a dar alimentación. Y ha renunciado contractualmente a la custodia legal del niño.
- Madre soltera. No está casada cuando tiene al niño.
- Madre genética: es la madre que aporta óvulos para ser implantados en el útero de alguna otra mujer y no tiene nada más que ver con el niño (esta categoría todavía no es convencional).

Estas categorías de madre se perciben como desviaciones del caso central. No obstante, no todas las variaciones posibles existen como categorías. No hay categorías de madres que sean guardianas legales que no aporten personalmente alimentos a los hijos. No hay categorías de transexuales que den a luz después de hacerse una operación de cambio de sexo. De hecho, algunas categorías se han creado apenas recientemente, ya que antes era impensable que pudieran existir.

En las categorías radiales en general, las subcategorías menos centrales son entendidas como una variante de una categoría central. Así, por ejemplo, la madre biológica o la madre de acogida no son comprendidas puramente en sus propios términos; sino a través de su relación con el modelo central de madre (LAKOFF, 1987: 91). Así pues, la categoría de MADRE está estructurada radialmente con respecto a un número de sus subcategorías: hay una subcategoría central, definida por un conjunto de modelos cognitivos convergentes (el modelo de alumbramiento, de crianza, etc.); además, hay extensiones no centrales que no son ejemplos especializados de la subcategoría central, sino más bien variantes de ella: madre adoptiva, madre biológica, madre sustituta, madre de acogida,

etcétera. No obstante, no se debe perder de vista que el caso central no genera esas categorías. En su lugar, las subcategorías son definidas por convención, como variaciones del caso central. No hay una regla general para generar tipos de madre. Las variaciones del caso central son convencionales y tienen que ser aprendidas según lo determine la cultura del grupo social correspondiente.

En el apartado dedicado a la madre, veremos que estas subcategorías radiales pueden variar según se apliquen unos modelos cognitivos u otros; incluso el caso central puede ser diferente. Así, por ejemplo, si el modelo central se establece, por ejemplo, desde un modelo ético-moral, que tenga como finalidad valorar el cumplimiento de las expectativas sociales puestas sobre una madre, las subcategorías generadas serían diferentes: madre abnegada, buena madre, mala madre, etc. De esta manera, y desde nuestra apreciación, las estructuras radiales no sólo tienen un caso central y varias extensiones de casos no centrales de una manera unidimensional; sino que ese caso central puede ser dinámico, así como los casos extendidos, y tener una estructura tridimensional que permita la movilidad cognitiva de las categorías en función de los objetivos de la categorización.

Como consecuencia, hemos encontrado que los rasgos que definen una categoría también pueden ser movibles, es decir que según los objetivos de la categorización o los casos a categorizar, ciertos rasgos o propiedades de la categoría pueden aparecer como centrales o como periféricos, creándose un conjunto de rasgos que hemos denominado “flotantes”. Los rasgos flotantes pueden o no aparecer en la definición de una categoría o subcategoría: si no están no los echamos de menos y si están no son extraños a la categoría. Pensemos por ejemplo en la categoría “prostituta”. Los rasgos asociados a ellas son:

- persona del sexo femenino
- vende placer sexual usando el propio cuerpo
- puede vestir y maquillarse de manera llamativa y provocativa
- puede tener modales y actitudes llamativos y provocativos

- puede ser desinhibida y descarada.

Observamos que hay dos rasgos que son definitorios y otros que pueden o no estar, es decir, que se convierten en rasgos flotantes y que aunque suelen estar estereotípicamente asociados a la figura de la prostituta, no son obligatorios en su configuración. Retomaremos este aspecto en los apartados específicos dedicados al análisis de las categorías femeninas halladas de nuestro corpus.

Las categorías radiales son, desde mi punto de vista, la propuesta más novedosa de Lakoff: se debe proveer una representación para la subcategoría central y representaciones para cada una de las subcategorías no centrales, ya que no hay principios generales que nos permitan predecir cómo se derivan los casos no centrales de los centrales. Este tipo de estructura categorial responde mucho más a la experiencia cultural y social del individuo o a una determinación social previa que se aprende en la interacción.

Finalmente, queremos aclarar que nosotros no profundizaremos en la naturaleza de las categorizaciones. Haremos apenas esbozos de sus estructuras y relaciones que nos permitan fijar sus rasgos y cómo se manifiestan a través del discurso y de las acciones atribuidos a los actores sociales y cómo éstos terminan respondiendo a estereotipos o ideales sociales; o los contradicen y los reorganizan. Nos interesa ver cómo estas categorías o subcategorías presentan a los miembros y si esos miembros se acercan a los miembros centrales de las categorías o más bien se alejan de ellos rompiendo los estereotipos y los ideales. Asimismo, habrá que ver en qué momento retornar al modelo ideal o estereotípico, será importante para ser aceptado socialmente (la madre soltera, por ejemplo, aunque una subcategoría de madre, tiene que retornar a un estado que la acerque más al modelo ideal de mujer).

3.2 Cognición, discurso y sociedad

En años recientes, la psicología social del lenguaje y la psicología social discursiva, se han constituido como una parte importante del Análisis del Discurso, sobre todo porque han posibilitado poner sobre la palestra las relaciones que existen entre la cognición, el discurso y la sociedad. Van Dijk en varios de sus trabajos (1989, 1993a, 1998, 2003) se ha preocupado por ofrecer una propuesta interdisciplinaria para acercarnos al estudio de estas tres dimensiones tan cercanamente vinculadas. Él parte de la tesis de que las relaciones entre discurso y sociedad no son directas; sino que los procesos de reproducción social, política y cultural a través del discurso, siempre están permeados por la *cognición social*. Esto significa que las representaciones sociales en nuestra mente (los conocimientos, las creencias, las actitudes y las ideologías socialmente compartidos) son la interfaz necesaria entre las interacciones de nivel micro y el texto y la conversación individuales, por un lado; como con las macroestructuras sociales, por el otro (VAN DIJK, 1993:107). Este enfoque permite al Análisis Crítico del Discurso explicar cómo el lenguaje y el discurso contribuyen a la reproducción y legitimación del poder y el orden social —y, por tanto, de la dominación o abuso del poder—, lo que es uno de los objetivos de nuestro trabajo.

Lo que van Dijk propone es acercamiento crítico y multidisciplinario al Análisis del Discurso, tomando muy en cuenta la intermediación de la cognición social; pero sin descuidar los aspectos discursivos y sociales. Así, las dimensiones cognitiva y discursiva, son estudiada tanto es su perspectiva social como histórica, tanto al nivel interaccional como al nivel de grupos, instituciones y otras estructuras sociales (VAN DIJK, 2003: 108).

Una de las partes más importantes de su postura se enfoca al estudio de las propiedades de las estructuras sociales, sobre todo lo concerniente al poder y al acceso, para después relacionarlas con el discurso y la cognición social. Con esto pretende demostrar cómo, a través de las representaciones mentales socialmente compartidas, el poder social es reproducido gracias a

su promulgación y legitimación discursiva. El **poder social** es definido como una propiedad de las relaciones intergrupales en términos del control que ejercen los miembros de un grupo, el grupo mismo o una institución, sobre las acciones de otros miembros u otros grupos. Ese poder está basado en el acceso que se tiene a los recursos socialmente valiosos: la fuerza, la salud, los ingresos, el estatus o el conocimiento. Sin embargo, las formas de fuerza o poder coercitivos no son las más efectivas; hay formas de control más persuasivas, como las intenciones, los planes, los conocimientos y las creencias que ejercen una influencia indirecta sobre los actos de los otros, o más bien, sobre las condiciones mentales de sus acciones: (VAN DIJK, 2003: 108). En esto, van Dijk localiza una clara relación entre discurso y cognición social.

Por eso, el poder, la dominación, el acceso y la reproducción, tanto como su proclamación y legitimación en los textos y en la conversación, deben ser estudiados tanto al nivel macro de todas las relaciones intergrupales y del control institucional; como al nivel micro, situado en las interacciones y acciones de individuos que, como miembros de un grupo, proclaman y reproducen el poder de dicho grupo. En realidad, desde este planteamiento y en consonancia con los trabajos de la sociología contemporánea (Giddens y Bourdieu, por ejemplo), se trata de mostrar cómo los niveles macro y micro no son separables. Las prácticas discursivas siempre están definidas por el orden social y, al mismo tiempo, revierten sobre él. De la misma forma, las cogniciones sociales deben estudiarse como conocimientos y creencias del grupo social y culturalmente compartidas, y como situaciones específicas usadas individualmente por miembros del grupo.

Cognición social

Los procesos de reproducción de las relaciones de dominación no sólo involucran al texto y a la conversación, sino también a las representaciones

compartidas por la “mente social” de los miembros del grupo. Esto es a lo que van Dijk llama **cognición social**, es decir, al conjunto de estrategias y representaciones socialmente compartidas que “monitorean” la producción e interpretación del discurso (VAN DIJK, 1989 y 2003:108). Como ya se indicó antes, van Dijk cree que la cognición social funciona como la interfaz entre discurso y sociedad; y entre los participantes individuales de las conversaciones y los grupos sociales de los cuales son miembros. Los argumentos de tal afirmación son que 1) los individuos sólo son capaces de producir e interpretar el discurso sobre la base de conocimientos y creencias socialmente compartidas; 2) el discurso sólo puede repercutir sobre las estructuras sociales a través de las mentes sociales de los interlocutores, y a la inversa 3) las estructuras sociales sólo pueden afectar las estructuras del discurso a través de la cognición social. La cognición social, pues, involucra a todo el sistema de estrategias y estructuras mentales compartidas por el grupo, particularmente aquéllas involucradas en la comprensión, producción y representación de lo que van Dijk llama “objetos sociales”, o sea, las situaciones, las interacciones, los grupos y las instituciones (VAN DIJK, 2003: 110).

Aunque la teoría que sostiene la existencia de una “mente social” es muy compleja, van Dijk la sintetiza a través de sus conceptos principales, los cuales están vinculados tanto al discurso como a la sociedad. Se hace una distinción entre la cognición personal de eventos específicos (es decir, los modelos mentales) y las representaciones sociales, más abstractas y socialmente compartida o basadas en el grupo (o sea, el conocimiento, las actitudes, las ideologías).

En la cognición social, los **modelos mentales** juegan un papel muy importante. Como ya lo habíamos indicado antes, los modelos mentales son las representaciones mentales de episodios particulares que permiten la percepción y acción sociales y la producción e interpretación del discurso. Las percepciones ya estructuradas, atribuyen un rol a cada participante en el acontecimiento y anticipan un orden de acción. Estos modelos son subjetivos y únicos en tanto que son el resultado del conocimiento y las

opiniones de los actores sociales sobre un episodio en particular. Así pues, los modelos de eventos o situaciones, nos permiten planear nuestras acciones futuras y también nuestro discurso, ya que facilitan la construcción de categorías cognitivas que se adecuen al modelo en cuestión. Además de las experiencias y opiniones personales, los modelos también involucran fragmentos de conocimiento y actitudes sociales, las cuales permiten la comprensión y la comunicación al interior de los grupos. Así pues, la cognición social no sólo explica la construcción de modelos de eventos y contextos que pueden llegar a ser socialmente compartidos; sino también la construcción de categorías cognitivas, de estereotipos, de prejuicios, de conocimientos y creencias, de opiniones y actitudes que son parte de unas representaciones sociales, transmitidas, compartidas y confirmadas —o a veces cuestionadas o modificadas— por un grupo social a través del discurso.

Dentro de este conjunto de conocimientos socialmente compartidos, la ideología ocupa un lugar preponderante. Ciertamente, intentar definir lo que es ideología es una tarea amplia y laboriosa, no sólo por la complejidad del objeto de estudio en sí mismo; sino también por las dificultades que entraña conciliar los múltiples enfoques desde los que ha sido abordada. No es nuestro objetivo entrar en una discusión filosófica y epistemológica al respecto, por eso, siguiendo a Martín Rojo (2003) y a Van Dijk (1998, 2003), entenderemos por ideología “un sistema de representaciones sociales vinculado a los grupos/ clases/ géneros/ grupos nacionales y a sus intereses, que desempeñan un papel en la legitimación/ deslegitimación (y producción) del orden social” (MARTÍN ROJO, 2003: 5). Al entenderlo como un sistema de representaciones en el que confluyen tanto los fenómenos cognitivos como los sociales, queda implícito que las ideologías integran una “base axiomática de las representaciones sociales compartidas por un grupo y sus miembros”. (VAN DIJK, 1998:163). La vinculación entre representaciones sociales e intereses de grupos y clases, permiten ligar las ideologías al “orden social del que derivan y en el que revierten, y a los conflictos y desigualdades que lo atraviesan” (MARTÍN ROJO, 2003: 5).

4. LA REPRESENTACIÓN DE LOS ACTORES SOCIALES: EL MODELO DE THEO VAN LEEUWEN

Nuestro punto de partida para el estudio de la representación de la mujer en el teatro de la Revolución Mexicana, será hacer un análisis de las formas usadas para designar a los actores sociales involucrados en las obras teatrales, de forma que podamos deducir cuáles son las reglas más o menos generales que se siguen para designar a las mujeres. Para ello, usaremos el modelo propuesto por Theo Van Leeuwen (1996), para el análisis de las formas de presentación de los actores sociales en el discurso.

En su artículo "*The representation of social actors*" (1996), Van Leeuwen hace un recuento de las diferentes maneras en que los actores sociales pueden ser representados en el discurso; y crea un inventario *sociosemántico* de esas opciones que la lengua ofrece para referirnos a la gente. Asimismo, establece la relevancia sociológica y crítica de las categorías y describe cómo se realizan lingüísticamente. Pone especial interés en la manera como los actores sociales relevantes son representados en contraposición con los marginados, para evidenciar las desigualdades en el tratamiento de unos y otros. En cuanto al campo de la literatura, menciona que es importante preguntarse cómo pueden ser representados los hablantes: impersonalmente o personalmente, individual o colectivamente, por referencia a su persona o a su intervención, etcétera.

Las categorías presentadas en el modelo están basadas en realizaciones lingüísticas o retóricas; pero su foco primario son las categorías sociológicas más que las lingüísticas; y la red sistémica, *el orden de opciones*, es presentado con una variedad de fenómenos lingüísticos y retóricos que encuentran su unidad en el concepto de **actor social**¹⁷, más que en un concepto lingüístico como sería *el grupo nominal*. Así, se

¹⁷ Por actor social entendemos a la persona, grupo o unidad organizacional que es capaz de una intervención social identificable; por ejemplo cuando ejecuta actividades o interactúa con otros actores sociales; y cuando es capaz de formular sus propias estrategias y definir sus metas u objetivos. El actor social representa agentes humanos, individuales o colectivos.

proponen una serie de categorías representacionales incluidas en el cuadro sinóptico anexo.

4.1 La inclusión, exclusión y puesta en segundo término (*backgrounding*)

Todas las prácticas sociales involucran a un grupo de actores sociales; pero en una representación dada, no todos los actores sociales son incluidos. Unos son representados expresamente y otros son excluidos o sugeridos de manera tácita. Las representaciones **incluyen** o **excluyen** actores sociales para ajustarse a sus propósitos e intereses en relación con los lectores a quienes van dirigidos. Algunas exclusiones pueden ser “inocentes”, detalles que se supone que los lectores ya saben; sin embargo, otras responden a intereses muy específicos del emisor.

Cuando se excluye tanto a los actores sociales como a sus actividades, estos no dejan rastro en la representación. Sin embargo, cuando las actividades son incluidas, pero algunos o todos los actores sociales involucrados son excluidos; la exclusión sí deja rastros. Aquí se hace la distinción entre **supresión** y **puesta en segundo término (*backgrounding*)**. En el caso de la supresión, no hay ninguna referencia a los actores sociales en cuestión en ningún lado del texto. En cambio, en la **puesta en segundo término**, la exclusión es menos radical: puede que los actores sociales no sean mencionados en relación a una actividad dada; pero son mencionados en algún otro lugar del texto, y se puede inferir con cierta certeza (aunque nunca totalmente) quiénes son. No son excluidos; sino más bien desenfanzados, empujados al fondo.

Para encontrar un patrón de cómo un actor social es incluido o excluido del discurso o de la representación, es necesario descubrir cómo cada categoría de actores sociales son representados bajo un común denominador. También hay que hacer toda una categorización de los actores sociales involucrados y el papel social que juegan para poder hacer

una clasificación correcta y encontrar sus características y maneras de nominación. Hay que tomar en cuenta en qué situaciones son incluidos, en cuáles puestos como telón de fondo y en cuáles excluidos. Esto nos puede dar una sistemática interesante de la manera como el escritor representa los hechos y los actores; y quiénes son mostrados claramente y quiénes permanecen más opacos.

4.2 La asignación de roles: activación y pasivación

En una representación, a los actores sociales se les asignan roles: algunos son representados como agentes (actores); y otros como pacientes (objetivos) con respecto a una acción dada. Observar estas asignaciones es importante porque no necesariamente hay congruencia entre los roles que los actores sociales juegan en realidad en las prácticas sociales y los roles gramaticales que se les dan en los textos. Las representaciones pueden redistribuir roles, recomponer las relaciones sociales entre los participantes.

Una misma situación puede ser presentada de maneras diferentes intercambiando los roles pasivos y activos de los actores. No se puede saber cuál de las dos visiones es más cercana a la realidad, pero se puede analizar qué opciones son elegidas por qué contextos institucionales y sociales, qué intereses persiguen y a quién quieren beneficiar con esa elección.

Para Van Leeuwen, las representaciones pueden atribuir a los actores sociales roles pasivos o activos. La **activación** ocurre cuando el actor social es representado como la fuerza activa, dinámica, de una actividad; la **pasivación**, cuando son presentados como los que sufren la actividad o como los que al final la reciben. Cuando hay una activación, los actores sociales activados son codificados como actores en procesos materiales; como los que se comportan (*behavers*) en procesos conductuales; como experimentantes (*sensers*) en procesos mentales; como hablantes en

procesos verbales o portadores/poseedores en procesos relacionales (Halliday, 1985a).

La **pasivación** necesita una distinción más profunda: el actor social pasivizado puede ser **sometido** (*subjected*) o **beneficiado** (*beneficialised*). Los actores sociales sometidos son tratados como objetos en la representación; los actores sociales beneficiados forman un tercer partido, el cual positiva o negativamente, se beneficia de ello. Estos aspectos de la representación serán analizados en el capítulo de nuestro trabajo referente a la agentividad.

4.3 Generización y especificación

La elección entre la referencia genérica o específica también es otro factor importante en la representación de los actores sociales; estos pueden ser representados en clases o como individuos específicos e identificables. Aunque uno espera cierta cantidad de referencias genéricas en un texto, no significa que todas las categorías de actores sociales sean igualmente generizadas, y eso es lo que debe ser observado en el texto.

4.4 Asimilación e individualización

Los actores sociales también pueden ser referidos como individuos, en cuyo caso se habla de **individualización**; o como grupo, entonces hablaríamos de **asimilación**. La **individualización** se hace por la singularidad, y la **asimilación** por la pluralidad. Dado el alto valor que se le otorga a la individualidad en ciertas esferas de nuestra sociedad, estas categorías son de gran significación en el ACD.

La **asimilación**, en general, puede obtenerse por un sustantivo colectivo o un nombre denotando a un grupo de gente (*la familia, los políticos, la multitud*). Van Leeuwen considera dos tipos: la **agregación** y la

colectivización. El primero cuantifica grupos de participantes, tratándolos como «estadísticas», el segundo no. La agregación juega un papel crucial en muchos contextos, ya que puede ser usada para regular las prácticas y crear opinión consensuada; y puede ser lograda con la presencia de un cuantificador definido o indefinido, ya sea con la función de numeral o de cabeza del grupo nominal (*un número de críticos; el 60% de los mexicanos votó en las pasadas elecciones*).

4.5 Asociación y disociación

Hay otra manera en la que los actores sociales pueden ser presentados como grupo: la **asociación**. La **asociación**, como la usa Van Leeuwen, se refiere a grupos formados por actores sociales y/o grupos de actores sociales (referidos tanto genérica como específicamente) que nunca son etiquetados en el texto (aunque los actores o grupos que hacen la asociación puedan ellos mismos nombrarse y/o categorizarse). En muchos textos la asociación puede ser primero formada y luego deshecha (**disociación**); o desde un primer momento deshecha.

4.6 Indeterminación y diferenciación

La **indeterminación** ocurre cuando un actor social es representado como inespecífico, es decir, individuos o grupos anónimos. Por el contrario, la **determinación** es cuando la identidad del actor social es de una manera u otra, especificada.

La **indeterminación** es lograda típicamente por los pronombre indefinidos (*alguien, algo, algún, algunas personas*), usados en función nominal, lo que pone en el anonimato al actor social y deja su identidad como irrelevante para el lector-receptor. La **indeterminación** también se puede conseguir con una referencia exofórica generalizada; en este caso se dota al actor social de un tipo de impersonalidad, de invisibilidad, y puede

llegar ser sentido como una fuerza coercitiva o amenazante: *no te dejarán ir*. La **indeterminación** también puede ser **agregada**: *muchos creen..., algunos dicen...*

La **diferenciación**, como su nombre lo indica, diferencia a un actor social individual o grupo de actores sociales de un actor o grupo similar, creando la diferencia entre el **yo** y el **otro**, o entre **nosotros** y **ellos** o los **otros**.

4.7 Nominación y categorización

Los actores sociales pueden ser representados tanto en términos de su identidad única, siendo nombrados (**nominación**), o en términos de identidades y funciones que comparten con otros (**categorización**); y es, nuevamente, interesante investigar cuáles actores sociales son categorizados y cuáles nominados. En las historias, por ejemplo, los personajes sin nombre realizan sólo papeles de ambientación, pasajeros, y nunca se convierten en puntos de identificación para el lector o el oyente. Asimismo, se tiende a nominar de diferentes maneras a los hombres y a las mujeres.

Nominación

La **nominación** es llevada a cabo típicamente por el uso de nombres propios, el cual puede ser **formal** (el apellido con o sin títulos), **semi-formal** (nombre y apellido) o **informal** (el nombre). También se puede observar lo que Van Leeuwen llama **oscurecimiento del nombre**: cuando números o letras remplazan a los nombres de manera que la nominación se realiza; pero, al mismo tiempo, el nombre es negado. Además de los nombres propios, se pueden utilizar otros elementos para nominar, especialmente cuando, en un contexto dado, solo un actor social ocupa un

cierto rango o realiza una cierta función. La **nominación** de este tipo, de hecho, difumina la línea divisoria entre nominación y categorización: *el viejo*.

La nominación puede agregar títulos, tanto en forma honorífica, con la adición de títulos, rangos, etcétera (*profesor, general, señor, licenciado, etc.*); como en forma de afiliaciones, con la adición de un término de relación personal o de parentesco (*tía Bárbara, prima Isabel*). Las formas de tratamiento revelan la conexión que tiene el sujeto nombrado con el sujeto que lo nombra, es decir, evidencia las relaciones jerárquicas que puede haber entre ellos y si uno está por encima del otro en el sistema de poder. Estas formas pueden ayudarnos a detectar las asimetrías derivadas del género, la edad, la clase socioeconómica, no significando esto que sólo una de estas categorías entre en juego en la designación; por el contrario, puede haber una combinación en las que todas y cada una de ellas se vean implicadas. Por ejemplo, pensemos en la esposa del dueño de una hacienda, de edad madura (60 años), dirigiéndose a uno de los peones, varón y de edad media (30 años). En este caso, las tres categorías enunciadas juegan una parte importante en la selección de las estructuras lingüísticas que servirán para el tratamiento. Como con otras categorías, en el ACD, las **no-nominaciones** son tan importantes como las **nominaciones**.

Categorización: funcionalización, identificación y apreciación

En cuanto a la **categorización**, Van Leeuwen, distinguen dos tipos claves: la **funcionalización** y la **identificación**, y un tercero que completaría la tipología: la **apreciación** (*appraisement*). La **funcionalización** ocurre cuando los actores sociales son referidos en términos de una actividad, es decir, de lo que hacen, por ejemplo su ocupación o su rol: *el profesor, el diputado, el presidente municipal*. La **identificación**, por su parte, es cuando los actores sociales son definidos, no en términos de lo que hacen, sino en términos de lo que son, más o menos aparente o inevitablemente. Leeuwen

distingue tres tipos: la **clasificación**, la **identificación relacional** y la **identificación física**.

En la **clasificación**, los actores sociales son referidos en términos de categorías mayores, por medio de lo que una sociedad o institución dada usa para diferenciar entre clases de gente. En nuestra sociedad esto incluye la edad, el género, la procedencia regional o nacional, la clase socioeconómica, la raza, la etnia, la religión, la orientación sexual y, más recientemente, la pertenencia a una institución u organización comercial, académica, cultural, social o política. Sin embargo, las categorías de clasificación son histórica y culturalmente variables. Lo que en un período o cultura es representado como haciendo, como un papel más o menos variable, puede en otro ser representado como siendo como una identidad más o menos fijada.

El grado en que la **funcionalización** y **clasificación** son distintas, es también histórica y culturalmente variable. Aquí nos parece interesante reproducir una cita del sociólogo Peter L. Berger, que usa Van Leewen en su artículo:

Every role in society has attached to it a certain identity. As we have seen, some of this identities are trivial and temporary ones, as in some occupations that demand little modification in the being of their practitioners. It is not difficult to change from garbage collector to night watchman. It is considerably more difficult to change from clergyman to officer. It is very, very difficult to change from negro to white. And it is almost impossible to change from man to woman. These differences in the ease of role changing ought not to blind us to the fact that even identities we consider to be our essential selves have been socially assigned. (P.L. Berger, 1966:115; citado por VAN LEEUWEN, 1986:55)¹⁸

De esta manera, tendremos que observar si lo que el emisor elige para designar a los actores sociales es una **funcionalización** o una

¹⁸ «Cada rol en la sociedad tiene adherida una cierta identidad. Como hemos visto, algunas de estas identidades son triviales y temporales, como en algunas ocupaciones que demandan poca modificación en el ser de sus practicantes. No es difícil pasar de recolector de basura a velador. Es mucho más difícil cambiar de clérigo a oficinista. Es muy, muy difícil cambiar de negro a blanco. Y es casi imposible cambiar de hombre a mujer. Estas diferencias en la facilidad del cambio de rol no deben cegarnos en el hecho de que hasta aquellas identidades que consideramos ser nuestra esencia misma han sido socialmente asignadas» (traducción mía).

identificación, según el contexto sociocultural en el que se lleva a cabo; esa elección es la que importa al ACD.

El segundo tipo de identificación, la **identificación relacional**, representa a los actores sociales en términos de su mutua relación personal, de parentesco o de trabajo, y se lleva a cabo por un cerrado número de sustantivos denotando tales relaciones: *papá, mamá, hijo, colega*, etcétera.

Van Leeuwen observa que el papel de la **identificación relacional** es menos importante en nuestra sociedad que la **clasificación** y la **funcionalización**, especialmente donde las relaciones personales y de parentesco están cuidadas. Por ejemplo, la intromisión de tales relaciones en la esfera de las actividades públicas podría ser tachada de nepotismo o corrupción. En las presentaciones occidentales, la nominación (*¿cómo te llamas?*) y la funcionalización (*¿a qué te dedicas?*) son la clave para establecer lazos; y la clasificación (*¿de dónde eres?*) se da solo cuando uno de los actores sociales presenta signos de diferir de la norma social, por ejemplo, acento extranjero o color de piel diferente.

Sin embargo, en el caso de la relación entre madres e hijos, las relaciones de parentesco continúan siendo funcionalmente importantes en nuestra sociedad, ya que los términos relevantes se vuelven polivalentes. «Madre» puede ser usado como **funcionalización** (maternidad no es el acto de traer a un hijo al mundo, sino el acto de darle cuidados; mientras que la paternidad solo significa el acto de engendrarlo), como **nominación** (*mamá, madre*) y como **identificación relacional** (*mi mamá*); de igual forma, hijo puede ser usado como **clasificación** o como **identificación relacional**.

Por su parte, la **identificación física** presenta a los actores sociales en términos de sus características físicas, las cuales los identifican exclusivamente en un contexto dado. La identificación física ocurre muchísimo en las historias, sobre todo cuando el personaje es presentado. Suele utilizarse para referirse a ellos a lo largo de toda la historia. Esto da al actor social una identidad única en la ausencia temporal o permanente de nominación, por lo que se usa un detalle sobresaliente de su apariencia, muchas veces con base en la edad o en el género. Así, el receptor se centra

en las características físicas del actor social, las cuales son una selección del emisor.

En contraste con la nominación, la identificación física siempre está **sobredeterminada**: los atributos físicos tienden a tener connotaciones, y esto puede ser usado para clasificar o funcionalizar oblicuamente a los actores sociales. La frontera entre identificación física y clasificación está, por lo tanto, poco clara, como es obvio al ver que el color de la piel se usa para clasificar; o por las connotaciones que implican la representación de las mujeres como rubias o pelirrojas. Sin embargo, aun cuando es usada para los propósitos de clasificación, la categoría de identificación física permanece distinta, debido a su oblicuidad, su sobredeterminación y su aparente y empírica inocencia.

Finalmente, y como un tercer tipo de categorización, encontramos la **apreciación** (*appraisement*). En ella, los actores sociales son referidos en términos interpersonales más que experienciales. Esto significa que son apreciados, valorados; es decir, son mencionados en términos que los evalúan como buenos o malos, amados u odiados, admirados o despreciados. Parecería que las apreciaciones negativas son más usadas que las positivas, especialmente en algunos registros.

4.8 Personalización e impersonalización

Ya se han discutido las opciones representacionales que **personalizan** a los actores sociales, que los presentan como seres humanos, lo cual se evidencia principalmente por el uso de pronombres personales o posesivos, nombres o sustantivos propios cuyos significados incluyen la característica «humano». No obstante, los actores sociales también pueden ser **impersonalizados**, representados por otros medios, por ejemplo, con sustantivos abstractos, o sustantivos concretos cuyo significado no incluye la característica semántica de «humano». Van Leeuwen distinguen dos tipos de **impersonalización**: la **abstracción** y la **cosificación** (*objectivation*).

La **abstracción** se lleva a cabo cuando los actores sociales son representados por medio de una cualidad que les asigna la representación. Van Leeuwen da un ejemplo tomado de la prensa australiana: los *negros, musulmanes, pobres, inhábiles o ilegales* son designados con el término *problemas*.

La **cosificación**, por su parte, ocurre cuando los actores sociales son representados por medio de referencias a un lugar o cosa cercanamente relacionada, ya sea con su persona o con su actividad; son representados como si estuvieran ligados a ellos. En otras palabras, la cosificación se realiza con una referencia metonímica. Según Van Leeuwen, la cosificación tiene como manifestaciones particularmente comunes: la **espacialización**¹⁹, la **autonomización de intervención** (*utterance autonomisation*)²⁰, la **instrumentalización**²¹ y la **somatización**²².

De manera más general, la **impersonalización** puede tener uno o más de los siguientes efectos: puede poner como telón de fondo la identidad y/o el rol social de los actores sociales; puede prestar autoridad impersonal o fuerza a una actividad o cualidad de un actor social; y, puede agregar connotaciones positivas o negativas a una actividad o intervención de un actor social. La abstracción, finalmente, agrega significados connotativos: las

¹⁹ La **espacialización** es una forma de cosificación que representa a los actores sociales por medio de referencias al lugar con el cual están, en el contexto dado, íntimamente relacionados. Por ejemplo, cuando los ciudadanos de un país son sustituidos por el país: *¿Qué pensará de México?*, en vez de: *¿Qué pensará de los mexicanos?*

²⁰ La **autonomización de la intervención** se da cuando los actores sociales son representados por medio de referencias a sus intervenciones; es decir que se habla *de/ reporte, las encuestas, el texto*, etc., en lugar del emisor real de enunciación. Esto da una cierta autoridad impersonal a las intervenciones y es usado frecuentemente en las intervenciones de hablantes oficiales y de alto estatus.

²¹ La **instrumentalización** se realiza cuando los actores sociales son representados a través del instrumento con el que realizan la actividad con la que son relacionados en la representación: *un tanque derrumbó el Mercado de Sarajevo*.

²² En la **somatización**, los actores sociales son representados por medio de referencias a una parte de su cuerpo: *Puso su mano en el hombro de Elena*. El sustantivo que denota la parte del cuerpo es casi siempre modificado por un pronombre posesivo o un genitivo refiriéndose al dueño de la parte corporal; y quizás se debería hablar en tales casos de «**semi-cosificación**». No obstante, la **somatización posesivada** añade todavía un toque de alienación; es decir, no se involucra al actor social directamente en la acción, sino al cuerpo del actor social, en una representación que puede aparecer como intromisión indeseable e intimidante o como una pasivización del actor social.

cualidades abstraídas de sus portadores sirven, en parte, para interpretarlos y evaluarlos.

4.9 Sobredeterminación (overdetermination): inversión, simbolización, connotación y destilación

La **sobredeterminación** sucede cuando los actores sociales son representados como si participaran, al mismo tiempo, en más de una práctica social. Leeuwen distingue cuatro categorías principales de sobredeterminación: la **inversión**, la **simbolización**, la **connotación** y la **destilación**.

La **inversión** es una forma de sobredeterminación en la cual los actores sociales son conectados con dos prácticas sociales que son, de alguna manera, opuestas. Para explicar esta tipología, Van Leeuwen usa como ejemplo la serie de dibujos animados **Los Picapiedra (The Flintstones)**, quienes realizan actividades que las familias del siglo XX hacen; pero lucen y se llaman como si fueran de la prehistoria. La sobredeterminación es una de las maneras en que los textos pueden legitimar prácticas. La **inversión**, a su vez, se manifiesta de dos maneras: por el **anacronismo**²³ y por la **desviación**²⁴.

²³ En el **anacronismo**, los actores sociales son proyectado hacia el futuro o hacia el pasado, o incluso a otro planeta; pero sus actividades portan un marcado parecido con las prácticas contemporáneas. Numerosos son los ejemplos que se podrían mencionar, sobre todo tomados de los dibujos animados y las teleseries: los ya mencionados **Picapiedra, Los Supersónicos (The Jetsons), Perdidos en el espacio (Lost in Space)**, etc. El anacronismo es normalmente usado para decir cosas que no se pueden decir directamente, por ejemplo, para ofrecer crítica política o social en circunstancias en las que la censura no lo permite, o para naturalizar discursos ideológicos.

²⁴ En el caso de la **desviación**, los actores sociales involucrados en ciertas actividades, son representados por medio de referencias a otros actores sociales que no serían normalmente elegidos para ellas. En algunos cuentos y películas para niños, por ejemplo, aparecen animales en lugar de niños, ocurriendo una transformación de la característica humano a no-humano. Estas sobredeterminaciones fusionan lo que los niños y los animales pueden hacer, ocasionando que aquellos sean representados, al mismo tiempo, como humanos y animales, como civilizados e incivilizados, como débiles (pequeños) y fuertes. Un ejemplo muy actual lo tenemos en la película **Stuart Little**, en la que una familia de clase media estadounidense adopta un ratón como su segundo hijo legítimo. En este caso, la desviación pone de manifiesto

Por su parte, la **simbolización**, según Van Leeuwen, ocurre cuando un actor social o grupo de actores sociales *ficcionales*, está en lugar de actores o grupos en prácticas sociales no-ficcionales. El actor ficcional, generalmente, pertenece a un pasado mitológico y distante. Esta distancia, entonces, permite referirse a actores y prácticas no ficcionales, como en el caso de los *westerns* y los cuentos de hadas.

La **connotación**, en cambio, sucede cuando una determinación única (una **nominación** o una **identificación física**) es puesta en lugar de una **clasificación** o **funcionalización**. Cuando asociamos una imagen a una determinada concepción del mundo, estamos haciendo connotaciones (*tiene el pelo blanco y un bigote de guías a la káiser* = prusiano = militar estricto, poderoso y de alta jerarquía). Este conocimiento no es necesariamente consciente, sino que son fragmentos de mitos, mitologías, imágenes iconográficas, metáforas, signos culturales, etc., transmitidos y aprendidos más frecuentemente por los medios masivos de comunicación, las películas, las tiras cómicas, etcétera.

Finalmente, la **destilación** realiza la sobredeterminación a través de una combinación de **generalización** y **abstracción**. Es decir, conecta a actores sociales de varias prácticas sociales, abstrayendo alguna característica que tengan en común. Van Leeuwen usa un ejemplo tomado de *Ivan Illich*, de Dostoievsky, donde el protagonista pone a nivel de terapeutas a los profesores, psiquiatras, consejeros, ministros y sacerdotes. Esto puede legitimar o deslegitimar, por medio de la comparación, las actividades de alguno o varios de los actores sociales inmiscuidos, dependiendo de cuál sea la característica abstraída.

Para concluir, podemos decir que la tipología de Van Leeuwen tiende a juntar lo que los lingüistas mantienen separado: involucra distintos sistemas lingüísticos a nivel léxico-gramatical y discursivo, la transitividad, la referencia, el grupo nominal, las figuras retóricas, etcétera; porque todos estos sistemas

una cierta postura ideológica ante la adopción de hijos de raza diferente, práctica muy frecuente en las últimas décadas. La desviación casi siempre sirve al propósito de la legitimación: el fracaso del actor social desviado, confirma la norma.

están involucrados en la realización de las representaciones de los actores sociales, que es lo que nos interesa analizar aquí. En este apartado, sin embargo, nos centraremos, sobre todo, en los sistemas de referencia de los actores sociales; y los aspectos de transitividad los trataremos en el siguiente capítulo.

5. LA ASIGNACIÓN DE PAPELES SEMÁNTICOS: LOS SISTEMAS DE TRANSITIVIDAD SEGÚN HALLIDAY Y SU RELACIÓN CON LA AGENTIVIDAD

A pesar de que nuestro trabajo pondera la agencia sociológica, hemos creído necesario no ignorar el análisis de la agentividad lingüística, la cual arroja bastante luz sobre los sistemas de agentividad, y es el punto de partida para examinarlos con mayor detenimiento. En el discurso se representa la agencia de los personajes, es decir, si tienen mayor o menor capacidad de acción sobre los acontecimientos y personas de su entorno; y en la construcción de esta representación, desempeña un papel esencial la gestión de los papeles semánticos y, en particular, la agentividad de los participantes implicados en el proceso expresado por el verbo de la acción. Para el estudio de este aspecto, hemos tomado la propuesta de M. A. K. Halliday (1985), hecha en su Gramática Sistémica Funcional, sobre los sistemas de transitividad, es decir, cómo se asignan a los participantes en determinados procesos, unos papeles o funciones semánticas específicas.

Según Halliday (1977, 1985 y 1994), cuando hablamos, hacemos una serie de elecciones sobre el conjunto de los elementos que la lengua nos ofrece para *representar* nuestra experiencia del mundo; es decir, el lenguaje es el medio para representar el mundo, o los mundos percibidos o imaginados (BLOOR, 1995: 107). Pero, al mismo tiempo, el lenguaje es parte de esa realidad, de manera que se establece un vínculo de ida y regreso entre uno y otra: el lenguaje determina esa realidad representada; pero, a su vez, también forma parte de y es determinado por ella.

Así, cuando un hablante o escritor hace sus elecciones para dar su versión de ese *mundo real*, pone en marcha lo que Halliday llama la función ideacional del lenguaje, es decir, la cláusula como representación. Pero, en la representación lingüística de ese mundo, se ven involucrados una serie de personas, animales y cosas a los que se les relaciona con unas acciones,

unas características o unos estados. Para denominar a estos elementos, Halliday usa los términos de *proceso* y *participante*.

El *proceso* es la parte de la cláusula que está conformada por el grupo verbal. Tradicionalmente se ha definido al verbo como la palabra que expresa acción; sin embargo, sabemos que esto no es exacto. No todos los verbos son *verbos de hacer* (*doing verbs*) o que expresen acciones físicas; sino que hay muchos otros que se refieren a estados de la mente o que relacionan atributos, posesiones, o la existencia misma, con las entidades involucradas; o, incluso, que designan acciones verbales, más que propiamente físicas. Así, el concepto de proceso es una categoría semántica usada para referirse a lo que está pasando en la cláusula. El proceso asigna unos determinados papeles semánticos a los participantes, según el tipo de proceso del que se esté hablando. Los participantes, por su parte, son las entidades inmiscuidas en el proceso y que pueden ser animadas o inanimadas. Existen diferentes tipos de procesos y cada tipo de proceso requiere diferentes tipos de participantes.

Halliday (1985) establece una tipología de los procesos y de los participantes que intervienen en cada uno de ellos. Primero divide a los procesos en dos grupos: por un lado los procesos primarios —materiales, mentales y relacionales—; y, por el otro, los procesos secundarios —verbales, existenciales y conductuales— (ver cuadro anexo).

De manera general, el estudio de la agentividad aparece más comúnmente vinculado a la ejecución de procesos materiales, o sea, aquéllos que involucran verbos que expresan un hacer físico; sin embargo, como argumentaremos más adelante, para el estudio de la agentividad en el género dramático, creemos que los procesos verbales deben ser considerados medulares, incluso por encima o como complemento de la agentividad manifiesta en los procesos materiales. Por lo tanto, sólo expondremos a profundidad estos dos tipos de procesos, ya que serán, en última instancia, los realmente importantes para el estudio de la agentividad.

PROCESOS PRIMARIOS		PROCESOS SECUNDARIOS	
TIPO DE PROCESO	PARTICIPANTES	TIPO DE PROCESO	PARTICIPANTES
Material	actor-agente objetivo- paciente beneficiario- paciente	Verbal	emisor receptor emisión
Mental ²⁵	experimentante fenómeno	Existencial ²⁶	existente
Relacional ²⁷ (intensivo, circunstancial , posesivo)	atributivo ²⁸	conductual o de comportamiento ²⁹	el que se conduce o comporta
	identificativo ³⁰		
	portador-atributo		
	identificado- identificador		

²⁵ Los *procesos mentales* se refiere a estados de la mente o eventos psicológicos. No involucran, en ningún sentido, acciones materiales, por lo que los verbos que mejor lo llevan a cabo son, por ejemplo, los relacionados con las funciones cognitivas: *pensar, creer, saber, comprender, adivinar, deducir, sospechar, dudar, calcular, etc.*; con las perceptivas: *oler, oír, sentir, ver, observar, etc.*; y, con las afectivas: *querer, gustar, odiar, agradar, complacer, repeler, admirar, disfrutar, temer, atemorizar, etc.* En los procesos mentales intervienen el *experimentante (senser)*, que es el ser consciente que conoce, siente o percibe, o sea, *experimenta* el proceso, ya que sólo entidades animadas (reales o imaginarias) a las que se les atribuye conciencia, pueden pensar, sentir o percibir; y el *fenómeno* que se refiere a lo experimentado (lo sentido, lo percibido o lo conocido). De esta conceptualización de los procesos mentales se derivan los tres subtipos que propone Halliday (1985:111): de cognición, de percepción y de afectación.

²⁶ Los procesos *existenciales* dan cuenta de la existencia de algo o de alguien, ya sea en términos numéricos o de tener realidad concreta en este mundo.

²⁷ El proceso *relacional* establece una relación entre los participantes, la cual puede ser de atributo, de posesión, de tiempo, de lugar, etc. Este tipo de proceso se efectúa con verbos copulativos (*ser, estar, parecer, lucir, aparecer*) o con verbos que indiquen posesión (*tener, poseer, ostentar, disponer*). Halliday distingue, tres tipos de procesos relacionales: el *intensivo (x es/está a)*, el *circunstancial (x está en a)* y el *posesivo (x tiene a)*, los que pueden realizarse en dos modos: *atributivo (a es un atributo de x)* o *identificativo (x es la identidad de a)*. Bloor y Bloor (1995) reducen los subtipos a dos: los atributivos y los identificativos, y consideran a los posesivos dentro de los atributivos. Para un estudio más exhaustivo de los procesos relacionales y su clasificación, véase Halliday, 1985: 112-128.

²⁸ En este tipo tenemos un *atributo* que es adscrito a una entidad que es su *portadora*, ya sea como cualidad (intensiva), como circunstancia (lugar, tiempo, etc.), o como una posesión.

²⁹ Los procesos conductuales se localizan a la mitad del camino entre los materiales y los mentales. Dan cuenta de comportamientos fisiológicos y psicológicos como *respirar, soñar, sonreír, reír, toser, llorar, etc.* Al igual que los existenciales, sólo requieren de un participante, el *que se comporta (behave)*.

CUADRO DE PROCESOS Y PARTICIPANTES

5.1 Procesos materiales

Dentro de los procesos primarios, el más importante es el *proceso material*. Como ya indicamos, se refiere al típico caso que involucra a verbos que expresan un **hacer** físico. Es decir, expresa la idea de que una entidad **hace** algo, lo cual puede ser hecho a alguna otra entidad. Sin embargo, los procesos materiales no siempre son eventos físicos concretos, sino que pueden ser hechos o eventos abstractos (HALLIDAY, 1985:104), incluso metafóricos.

Los participantes en este tipo de proceso son el *actor o agente*, que es el que efectúa la acción descrita en el proceso; y, el *objetivo*, que en términos gramaticales se corresponde con el Complemento de Objeto Directo (COD), y que se refiere a la entidad a quien se extiende el proceso del agente. También se puede usar el término de *paciente*, en el sentido de «*el que sufre o se somete al proceso*». Un tercer tipo de participante es el *beneficiario*, que se corresponde con el Complemento de Objeto Indirecto (COI) y que, en sentido estricto, no se tiene que beneficiar del proceso, sino que también puede ser perjudicado o dañado. En este punto debemos ser cuidadosos, porque tanto el COD como el COI pueden estar funcionando sociológicamente como pacientes o como agentes; es decir, los participantes se pueden involucrar en el proceso por voluntad propia o como consecuencia de una agentividad externa³¹.

Para efectos del análisis de la agentividad, los procesos materiales son determinantes en la evaluación de la representación de los actores sociales, ya que según el evento del que se esté hablando, el que se les asigne el

³⁰ El modo *identificativo*, asigna funciones a dos participantes: el *identificador* y el *identificado*: el primero otorga las características para que el segundo sea reconocido. La relación entre ellos puede ser de muestra y valor (intensiva); de fenómeno y circunstancia, de tiempo, lugar, etc. (circunstancial); o de posesión (posesiva).

³¹ Una exposición más completa al respecto la encontramos en Halliday (1985:144-230), cuando habla de los modelos semánticos de procesos: *ergativo-no ergativo*, en contraposición con el *transitivo-intransitivo*, y su repercusión en el estudio de la agentividad.

papel de agentes o pacientes, puede marcarlos como moral, política o socialmente, buenos o malos. Veamos algunos ejemplos extraídos de nuestra obra:

- a) **Usted mató a mi padre y a su asesino material.**
- b) **Elena sacude las sillas y las acomoda conforme termina.**
- c) **Elena le toma la cabeza y la besa.**
- d) **César se dirige a la puerta y abre.**

Hemos marcado con negritas a los participantes: del lado izquierdo aparecen los actores o agentes; del derecho, los objetivo-pacientes; y los procesos están subrayados.

5.2 Procesos verbales

Aunque considerados como procesos secundarios, Halliday reconoce que están muy cercanos a los procesos primarios. Para Bloor y Bloor, los procesos verbales, es decir, aquellos que implican la verbalización de ideas, emociones, juicios, opiniones, etc., representan un tipo de acción que, hasta cierto punto, puede ser considerada como un proceso material. Sin embargo, también es cierto que tienen ciertas características de proceso mental, sobre todo si se considera que la expresión de nuestros pensamientos implica no sólo la acción física de reproducir sonidos; sino también una serie de procesos cognitivos que permiten dar sentido a los significados que van a ser codificados por nuestro aparato fonador. Esta peculiaridad de los procesos verbales es la que ha llevado a considerarlos de manera separada, aunque en ciertos momentos se asemejen a los procesos materiales y, en otros, a los mentales.

Los participantes en un proceso verbal son, por supuesto, el *emisor* de lo hablado; *lo hablado*, que puede ser una *cita* (cita directa) o un *reporte* (cita indirecta); y, el *receptor*, que es aquel a quien va dirigida la emisión. Tomemos algunos fragmentos de ***El gesticulador*** para ejemplificar las formas en que puede ejecutarse un proceso verbal. Primero tenemos la cita.

Se trata de la lectura que Estrella hace del telegrama enviado por el Presidente de la República a César Rubio:

ESTRELLA: *Un telegrama del señor presidente, señores. (Lee:) "Deseo que en los plebiscitos de hoy el pueblo premie en usted al héroe de la Revolución Punto Si no fuera así su colaboración me será siempre inestimable Punto Ruégole informarme inmediatamente resultado plebiscito Punto Afectuosamente".*

Tanto al emisor como al proceso, los tenemos señalados por la instancia de narración: al primero con el nombre al inicio la intervención y al segundo con una acotación interior que indica el proceso: *lee*. La cita la tenemos entre comillas y con negritas.

En cuanto al reporte, veamos el siguiente fragmento de diálogo:

ELENA: ¿Quién era? ¿El cartero?

JULIA: No... **un hombre** que *dice* **que es un antiguo amigo de papá**. Lo *dijo* de un modo raro. *Dijo* también **que volvería**.

En el parlamento de Julia, tenemos el reporte de lo dicho por otro personaje, *un hombre* (el emisor). Hay tres enunciados: en el primero hay un reporte, en el segundo hay más bien una valoración de cómo se hizo la entrega verbal (*de un modo raro*) y, en el tercero, vuelve a haber un reporte. Como podemos apreciar, el reporte es la cita indirecta de lo dicho por un emisor que está siendo parafraseado.

Retomado un poco el segundo enunciado del diálogo de Julia, es conveniente decir que la naturaleza de la verbalización no sólo se puede calificar con complementos circunstanciales de modo; sino que se pueden usar verbos cuyo significado remita a la forma real en que se hizo la acción verbal, por ejemplo: *susurrar, mascullar, murmurar, refunfuñar, rezongar, cecear, gruñir, ladrar, chillar, aullar, gritar, balbucear, jadear*, etc., muchos de los cuales son generalmente usados en sentido metafórico y expresan el juicio del narrador sobre la calidad de lo que se está diciendo.

Existen una gran cantidad de verbos, además de los mencionados en el párrafo anterior, que manifiestan procesos verbales. La mayor parte de ellos ofrecen al hablante/escritor, la posibilidad de agregar significados referentes

a la realización del acto de habla. Así, verbos como *preguntar, afirmar, negar, comentar, ordenar, urgir, recordar, desafiar, retar, rogar, prometer, felicitar, acordar, quejarse, opinar*, etc., permiten determinar mucho más sobre la fuerza ilocutiva de la expresión, que un simple *decir*.

Finalmente, hay que mencionar la existencia de verbos que aceptan otro tipo de participante: el *blanco u objetivo*. Se trata de un participante periférico que representa a la persona o cosa puesta en el punto de mira por el proceso verbal. Por ejemplo, “*Todos se quejan de mí*”. El emisor del proceso quejarse es ese todos que funciona gramaticalmente como sujeto, y de mí representa al *blanco* de las quejas. Algunos otros verbos que aceptan un blanco son *describir, explicar, halagar, condenar, vituperar, criticar*.

5.3 Importancia de los procesos verbales para el análisis de la agentividad en el género gramático

Como ya dijimos al iniciar este apartado, creemos que para un estudio más certero de la agentividad en el género dramático, es ineludible considerar como medulares a los procesos verbales, si no como parte de los procesos materiales, sí como una forma más exacta de localizar la agencia en el plano sociológico — y por tanto más real— de los actores sociales involucrados en la interacción ficcional representada en las obras teatrales.

Es verdad que el teatro se concibe como acción, es decir, como una serie de acontecimientos producidos en función de unos personajes, y que esas acciones pueden ser a la vez el conjunto de las transformaciones visibles en escena y lo que produce las modificaciones psicológicas o morales de los personajes (PAVIS, 1980:5); pero también es cierto que en el teatro, el diálogo y cualquier tipo de discurso de los personajes, es *acción hablada*. Basta con que los protagonistas tengan una actividad lingüística para que el lector/espectador imagine la transformación del universo dramático, la modificación del esquema actancial, la dinámica de la acción (PAVIS, 1980: 128). En otras palabras, los procesos verbales funcionan como punto de

partida para la acción dramática material, la que en muchos casos no se llega a presentar; sino que sólo queda insinuada, limitándose así la acción a la sola interacción verbal. El discurso teatral se distingue de los demás por su fuerza performativa, por su poder de llevar a cabo simbólicamente la acción: *decir es hacer* (PAVIS, 1980: 142, citando a J. L. Austin).

La acción dramática, salvo en subgéneros muy específicos, no se entiende sin el complemento de la interacción verbal: el diálogo, el monólogo, o sea, el discurso. Así, el lenguaje convertido en acción, evidencia la necesidad de una pragmática teatral que estudie a los personajes en función de su intervención comunicativa. La significación de una obra dramática es, en parte, el resultado de la actuación verbal de unos personajes sobre otros, los cuales ponen en juego sus capacidades performativas. En este sentido, los actores sociales representados en las obras teatrales, evidencian su agentividad o su falta de ella, a través principalmente de su acceso privilegiado a la palabra. De esta manera, el análisis de los procesos verbales evidenciará, más que ningún otro, la capacidad agentiva de los diferentes actores, ya que la libertad para tomar la palabra y hacer uso de ella, es la manifestación más clara de si se goza de una posición privilegiada o si se está en desventaja; de si se tiene una actitud activa o pasiva; y, de si se tiene poder o se carece de él.

Por eso es que consideramos trascendental evaluar quiénes acceden a la palabra y en qué situaciones; a quiénes se dirigen las enunciaciones y cuáles son los objetivos comunicativos que se establecen; y, por último, cuál es el peso de la enunciación de cada actor social; en otras palabras, qué consecuencias materiales, psicológicas, sociales o culturales conllevan los actos de habla de cada actor social y en qué está basada esa fuerza performativa (en la coerción, en el convencimiento, en el chantaje moral, etc.). A través del estudio de estos aspectos es que podremos establecer sistemas de agentividad que correspondan más exactamente a lo que la semiótica textual nos está indicando.

6. LA TEORÍA DE LOS ACTOS DE HABLA Y SU APLICACIÓN EN EL ANÁLISIS DE LA AGENTIVIDAD Y LA COMPETENCIA MODAL EN EL GÉNERO DRAMÁTICO

Estrechamente ligado al estudio de los procesos verbales como medio para valorar la agentividad de los actores sociales representados en el género dramático y también sus competencias modales, aparece su valoración desde un punto de vista pragmático, específicamente, el análisis de los actos de habla. En este apartado, daremos una breve visión de la teoría de los actos de habla y de cómo pueden ser usados en el estudio de la agentividad verbal en el teatro.

Las bases de la teoría de los actos de habla fueron sentadas por el filósofo del lenguaje John Austin al analizar por primera vez los usos del lenguaje cotidiano. Él afirmaba que éste no sólo sirve para describir el mundo, sino también para hacer cosas. En su reflexión sobre el lenguaje, estableció la diferencia entre enunciados *constatativos* o *asertivos* (los que describen cómo es un acontecimiento) y enunciados *performativos* o *realizativos* (los que pretenden modificar la realidad creando un efecto, una reacción en el receptor) (ESCANDELL, 1996: 43-50; DUCROT, 1972: 713-714; LOZANO, 1999: 170 y ss.). Los primeros registran un estado de cosas o describen una acción y pueden ser evaluados en términos de verdad o falsedad; mientras que, en el caso de los segundos, su mera enunciación equivale a la realización de la acción, por eso suelen aparecer en primera persona de singular del presente de indicativo, y se evalúan más bien como adecuados o inadecuados.

Austin asociaba los enunciados performativos con la ejecución de actos ritualizados o convencionales, desde luego, de tipo social. Aunque no se atrevió a hacer una tipología de los enunciados performativos, sí elaboró una de verbos con función performativa:

- a) Judicativos o veredictivos. Consisten en la emisión de algún juicio tras cierto proceso de apreciación o de razonamiento. Su modelo es el acto de emitir un veredicto: absolver, condenar, aprobar, diagnosticar, etc.
- b) Ejercitativos o decretos. Son actos de decisión que manifiestan el ejercicio de un poder. Su modelo es un acto de designación: ordenar, designar, legar, proclamar, consagrar, etc.
- c) Compromisorios. Comprometen al hablante en cierta línea de conducta ulterior. Su modelo es la expresión de una promesa: proponerse, prometer, pactar, jurar, apostar, etc.
- d) Comportativos. Expresan actitudes frente a comportamientos de los demás. Su modelo es la fórmula cortés de agradecimiento: felicitar, agradecer, perdonar, deplorar, invitar, etc.
- e) Expositivos. Clarifican o describen nuestras razones y argumentos. Ponen de manifiesto la forma de inserción de nuestras palabras en el discurso. Su modelo es una fórmula oratoria del tipo /afirmo/ o /repito que/: enunciar, negar, preguntar, observar, mencionar, etc. (SEARL, 1975: 456; LOZANO, 1999: 184).

Sin embargo, después descubrió que incluso en los mismos enunciados constatativos hay un valor de acción; es decir, también hay performatividad. Partiendo de este supuesto, construyó una *teoría general de los actos del lenguaje* (o *actos de habla*). Según Austin, en cualquier enunciado se realizan tres actos simultáneos: primero un *acto locutivo*, que ocurre cuando se combinan y articulan sonidos y se ordenan sintácticamente las nociones evocadas por las palabras; después un *ilocutivo*, que se efectúa al decir algo; implica una acción, una cierta transformación entre los interlocutores, hecha de manera explícita, de allí que pueda ser sustituido por un performativo; y, por último, un *perlocutivo*, que se da en la medida que la enunciación sirve para fines más lejanos, aunque éstos no queden muy claros para el receptor; o sea, se refiere a los efectos producidos por decir algo, en donde ese algo no está necesariamente explícito (ESCANDELL, 1996: 57; DUCROT, 1972: 714; LOZANO, 1999: 188-189).

Como menciona Escandell, la distinción entre estos tipos de habla es más bien teórica, porque los tres se realizan a la vez:

en cuanto decimos algo, lo estamos haciendo en un determinado sentido y estamos produciendo unos determinados efectos. Pero es interesante distinguirlos porque sus propiedades son diferentes: el acto locutivo posee significado; el acto ilocutivo posee fuerza; y el acto perlocutivo logra efectos (ESCANDELL, 1996: 58).

J. Searl será el continuador de la línea de investigación iniciada por Austin, integrando a un modelo más desarrollado sus ideas. Sus trabajos parten de la idea de que “hablar una lengua es tomar parte en una forma de

conducta (altamente compleja) gobernada por reglas. Aprender y dominar una lengua es haber aprendido y dominado tales reglas” (SEARL, 1969: 22). En esta visión, como podemos apreciar, sigue habiendo una identificación entre acción y lenguaje. Y ya que la actividad lingüística está controlada por reglas, constantemente tenemos que estar recurriendo a los principios que regulan los diferentes actos de habla. Así, según la hipótesis de Searl, hablar una lengua consiste en realizar actos de habla; y un acto de habla “es la unidad mínima de la comunicación lingüística” (ESCANDELL, 1996: 62).

Searl estableció una clasificación de los diferentes actos ilocutivos en cinco categorías principales: asertivos, directivos, compromisivos, expresivos y declarativos. Veamos la propuesta de Moreno Cabrera (1991: 355 y ss.) sobre los subtipos de cada categoría, basada en K. Bach y R. M. Harnish (*Linguistic communication and speech acts*, The MIT press, 1979):

Tipos de actos de habla asertivos

- a. Aseverativos: afirmar, declarar, indicar, mantener*
- b. Predictivos: predecir, profetizar*
- c. Retrodictivos: informar, recordar*
- d. Descriptivos: clasificar, caracterizar, identificar*
- e. Adscriptivos: atribuir, tachar de*
- f. Informativos: anunciar, comunicar, informar*
- g. Confirmativos: certificar, encontrar, testificar, corroborar*
- h. Concesivos: admitir, reconocer*
- i. Retractivos: corregir, negar, retractarse*
- j. Asentivos: aceptar, consentir en*
- k. Disentivos: disentir, rechazar*
- l. Disputativos: disputar, objetar, protestar*
- m. Responsivos: contestar, replicar, responder*
- n. Conjeturales: conjeturar, adivinar, sugerir*
- o. Supositivos: presumir, postular, suponer*

Tipos de actos ilocutivos compromisivos:

- a. Promesa: prometer, jurar*
- b. Ofertas: ofrecer, proponer*

Tipos de actos de habla directivos:

- a. *Requeridores: pedir, insistir, implorar, solicitar, suplicar*
- b. *Interrogativos: interrogar, preguntar, inquirir*
- c. *Conminatorios: ordenar, demandar, requerir, exigir*
- d. *Prohibitivos: prohibir, restringir, vedar*
- e. *Permisivos: acceder, dejar, permitir, autorizar*
- f. *Admonitorios: advertir, avisar, prevenir, sugerir*

Actos ilocutivos expresivos:

a. *Positivos*

1. *Asentivos:*

El hablante expresa su aceptación de lo propuesto por el interlocutor: asentir, aceptar, aprobar, aplaudir.

2. *Fáticos:*

El hablante expresa una actitud positiva hacia su interlocutor en un encuentro con él: saludar, dar la bienvenida, desear lo mejor.

3. *Solidarios:*

El hablante expresa una actitud positiva hacia algo relacionado directamente con su interlocutor: felicitar, dar la enhorabuena.

4. *Exculpatorios:*

El hablante descarga de alguna culpa al interlocutor: defender, excusar, exonerar, comprender, entender.

5. *Obligativos:*

Expresan que el hablante debe algo al interlocutor: reconocer, agradecer.

b. *Negativos:*

1. *Disentivos:*

El hablante expresa su rechazo o no aceptación de lo propuesto por el interlocutor: declinar, rechazar, desestimar, desdeñar, oponerse, disentir.

2. *Inculpativos:*

El hablante expresa su actitud negativa ante algo que él le ha hecho al interlocutor: pedir perdón, lamentarse, disculparse.

3. *Incriminatorios:*

El hablante expresa una actitud negativa hacia el interlocutor: insultar, injuriar, ultrajar.

4. *Solidarios:*

El hablante expresa su solidaridad con el interlocutor: compadecerse, acompañar, comprender, entender.

Moreno Cabrera no considera subcategorías para los actos *declarativos*, que son aquéllos que producen cambios a través de la simple emisión, la cual se inserta generalmente dentro de una institución: *bautizar, declarar*

marido y mujer, declarar inocente, designar, investir, absolver, bendecir, maldecir, perdonar, condenar, etc. (SEARL, 1975: 463-464).

Un acto de habla o ilocutivo tiene por función primera e inmediata pretender modificar la situación de los interlocutores, lo que implica una cierta conciencia del locutor sobre su influencia sobre éstos. De esta manera, el análisis de los actos ilocutivos y/o performativos, muestra el escenario de las relaciones interpersonales que caracterizan el discurso, es decir, configuran el orden de derechos y deberes y relaciones de autoridad entre los actores; pero también muestran las transacciones de información y de actos de sanción y manipulación. Así, los actos de habla no sólo nos ayudan a determinar la agentividad de los actores; sino también, su competencia modal, es decir, qué tanto un locutor, por ejemplo, cuando hace una aserción, deja entender su creencia en lo que dice y presume estar cualificado para decirlo o, lo que es lo mismo, que su acto de aserción cuenta también como una suposición de ciertas proposiciones modales, en términos de creer, poder y saber, incluso de deber, según la relación que tenga con su alocutario (LOZANO, 1999:177).

De esta manera, agentividad y modalidad se ven inevitablemente ligadas a los actos de habla, ya que manifiestan, a nivel pragmático de la acción discursiva, el orden jurídico³², o sea, jerárquico, entre los personajes enunciativos. Esta postura, a su vez, se inserta, por un lado, con la teoría sociológica; y por el otro, con la teoría semiótica. Con la sociológica, porque a través de los actos de habla se puede ver cómo el uso del lenguaje se vincula a la estructura social. Desde Austin, muchas condiciones sociales aparecen implicadas entre las condiciones de satisfacción de los performativos: conocimientos socioculturales, relaciones contractuales y de autoridad, etcétera; de allí que a través del juego performativo puedan abordarse la producción local de estructuras sociales. Asimismo, se encuentra ligado a la teoría semiótica, porque el orden jurídico y las

³² Tomamos este término de Lozano (1999:177), quien a su vez lo toma de Ducrot: "*Una actividad es considerada en términos de acción jurídica cuando se puede describir como criminal o meritoria, como un acto de autoridad o como el reconocimiento de una obligación*", lo que a nuestro parecer remite a los órdenes jerárquicos o a su ruptura.

relaciones de poder en la enunciación son analizables como configuraciones discursivas de manipulación, que remiten a una estructura contractual y a una modal. Lo que aparece en juego es entonces la agentividad y la competencia modal de los sujetos discursivos, la que habría, en última instancia, de indicar la posición social de éstos (LOZANO, 1999:187-188).

Pero ahora, lo que nos importa es ver si la teoría de los actos de habla tiene una aplicación pertinente en el análisis de los actos de habla dentro de un texto literario como el dramático. Para Searle, en el teatro, los personajes realizan los actos de habla que un escritor les ha asignado a través del acto de creación. Entonces, el autor dramático escribe un *guión de simulación*, no una *participación directa en la forma de la simulación misma*, lo que no impide que el guión se lea como guión de una representación teatral y como representación ficcional (DUCROT 1972:342). Sin embargo, para Genette, los actos de habla de una obra literaria, no son simulados, sino reales; porque forman parte del universo de ficción y son actos de habla válidos en el mundo de la ficción. Aun más, esos actos de habla atribuidos a personajes de ficción, tratan de reproducir esquemas de interacción real, elemento importante para la verosimilitud literaria, sobre todo en el caso de la literatura realista. De allí que para el análisis de las representaciones a través de la literatura, sea importante focalizar en los tipos de habla atribuidos a cada categoría de actor social.

7. LA MODALIDAD: CONCEPTO Y TIPOLOGÍA

La modalidad, en un acto de enunciación, tiene que ver con la actitud y las opiniones del hablante involucradas en lo que dice. Esto implica que se puede hacer una distinción entre el contenido de una expresión y lo que en realidad se pretende comunicar; entre los elementos modales y proposicionales, entre la modalidad y la proposición. (PALMER, 1986: 14; FAIRCLOUGH, 1992: 159). Esta distinción es muy cercana a la que hace Austin entre acto locutivo y acto ilocutivo. En un acto locutivo estamos «diciendo algo» y el ilocutivo estamos «haciendo algo» (ordenar, convencer, advertir, etc.) (ESCANDELL, 1996: 57). La modalidad, entonces, se refiere a todos los elementos no-proposicionales de un enunciado que reflejan las maneras en que los hablantes expresan sus actitudes y opiniones; pero también, cómo son reportadas las opiniones y actitudes de los otros. En ese sentido, la modalidad del lenguaje se ocupa de las características subjetivas de una enunciación³³.

El análisis de la modalidad ayuda a determinar las actitudes del enunciadador hacia lo enunciado; y, en nuestro caso, a determinar qué actitudes son atribuidas a qué actores sociales y cuál es su significación y función en la representación. Asimismo, nos ayuda a identificar las competencias modales de cada actor social y, por tanto, la situación de poder que cada uno ostenta. La competencia modal nos remite a las cualificaciones de los sujetos propuestas por su hacer, de modo que los agentes discursivos no aparecen como instancias vacías, sino cualificadas por su hacer anterior y dotadas de ciertas virtualidades de su hacer posterior. De algún modo, esta categoría corresponde a una definición textual de la actitud (disposición para el hacer). La modalidad redefine a los actores sociales de acuerdo a las nuevas posiciones de poder o no-poder

³³ Aquí aparece la principal diferencia entre el estudio la modalidad y el de los actos de habla: el primero evalúa los elementos de significación de los enunciados; mientras que, el segundo, se centra en la finalidad que se persigue en el acto comunicativo.

que se les ha asignado. Así un actor social puede estar cualificado o des-cualificado para la acción modal (LOZANO, 1999: 74, 75, 188, 190 y 241). A este respecto, Fairclough (1992: 158-162) apunta que la modalidad, como una forma de establecer afinidad con lo que se dice, puede ser subjetiva u objetiva: subjetiva cuando la base subjetiva para el grado de afinidad se hace explícitamente (creo, sospecho, dudo que, etc.); y objetiva cuando la base subjetiva se deja implícita, creando una indefinición en cuanto a quién pertenece la perspectiva presentada: no se sabe si el hablante expone su propia visión, o la visión de otro individuo o grupo. Así, una afinidad baja con una proposición, puede expresar carencia de poder, más que falta de convicción o conocimiento. (FAIRCLOUGH, 1992: 160)

La modalidad puede ser expresada de diversas maneras: a través de la morfología, el léxico, la sintaxis e, incluso, la entonación; pero, el significado modal, está más bien en relación directa con el significado pragmático (PALMER, 1986: 3). Las formas modales con las que los actores sociales operan, no son de carácter subjetivo ni personal; sino que corresponden con —y son determinadas por— las formas socio-culturales de interacción y delimitación de competencias modales. Es decir, las funciones de la modalidad están intrínsecamente ligadas a los patrones de comportamiento lingüístico que han sido aceptados por cada grupo, por lo que la modalidad se convierte en una estrategia lingüística para la construcción social de la realidad.

El estudio lingüístico de la modalidad tiene sus orígenes en la lógica modal (una rama de la filosofía del lenguaje); y en particular en la distinción entre modalidad «deóntica» y «epistémica». El primero en abordar el tema es Jespersen, al hablar del modo (*mood*). Decía que los modos indicativo, subjuntivo e imperativo expresaban ciertas actitudes de la mente del hablante hacia los contenidos de su enunciación (PALMER, 1986: 9); y ofreció una lista de subcategorías organizadas en dos grupos, que en realidad es su principal aporte:

1. Las que contienen un elemento de voluntad:

<i>Directiva (orden)</i>	- <i>jussive</i>
<i>Obligativa</i>	- <i>obligative</i>
<i>Aconsejadora</i>	- <i>advisory</i>
<i>Deprecativa</i>	- <i>precativ</i>
<i>Exhortativa</i>	- <i>hortative</i>
<i>Permisiva</i>	- <i>permissive</i>
<i>Promisiva</i>	- <i>promissive</i>
<i>Optativa (realizable)</i>	- <i>optative</i>
<i>Desiderativa (irrealizable)</i>	- <i>desiderative</i>
<i>Intencional</i>	- <i>intentional</i>

2. Las que no contienen un elemento de voluntad:

<i>Apodíctica</i>	- <i>apodictive</i>
<i>Necesaria</i>	- <i>necessitative</i>
<i>Asertiva</i>	- <i>assertive</i>
<i>Presuntiva</i>	- <i>presumptive</i>
<i>Dubitativa</i>	- <i>dubitative</i>
<i>Potencial</i>	- <i>potential</i>
<i>Condicional</i>	- <i>conditional</i>
<i>Hipotética</i>	- <i>hypothetical</i>
<i>Concesiva</i>	- <i>concessional</i>

Por su parte, Von Wright distinguió cuatro «modos» y sus posibilidades:

- *los modos alético, o modos de verdad: necesario, posible, contingente, imposible*
- *los modos epistémicos, o modos de conocimiento: verificado, indeciso, falsificado*
- *los modos deónticos, o modos de obligación: obligatorio, permitido, indiferente, prohibido*
- *los modos existenciales, o modos de existencia: universal, existente, vacío*

A juicio de Palmer, su principal aportación es la diferenciación establecida entre la modalidad deóntica y la epistémica, que más o menos se corresponden con los tipos de Jespersen.

Un sistema mucho más amplio y con una estructura lógica más sólida fue ofrecido por Rescher. Además de las modalidades deóntica, epistémica y

alética, menciona modalidades temporales (*a veces, siempre, nunca, etc.*), volitivas (*esperar, desear, lamentar, temer*), evaluativas (*bueno, perfecto, maravilloso, malo*) y causales. Sin embargo, el trabajo más importante para el estudio del modo y la modalidad es la *Teoría de los Actos de Habla* de Searl, que ya hemos abordado en el apartado anterior. Para Palmer (1986: 13), las cinco categorías de actos ilocucionarios (*asertivos, directivos, comisivos, declarativos y expresivos*), proveen un útil marco semántico para el estudio de la modalidad.

De manera general, los actos de habla asertivos se corresponden, por una parte, con la modalidad epistémica, y por la otra, con la declarativa, propuesta por Palmer; y los directivos y compromisivos, con la deóntica. Además, es importante recordar la relación semiótica que existe entre actos de habla y la competencia modal de un sujeto-actor social. La organización modal de un discurso, manifiesta una jerarquía de poder entre los actores implicados en el acto comunicativo; de esta manera, por ejemplo, la actuación verbal de un locutor puede estar fundada en un querer-hacer o en un deber-hacer; los cuales, a su vez, pueden estar rigiendo un poder-hacer o un saber-hacer (GREIMAS y COURTES, 1979: 54; LOZANO, 1999: 74-75).

Basado en los diferentes trabajos hasta aquí enunciados, Palmer (1986) hizo un estudio muy extenso de la modalidad y sus manifestaciones gramaticales. En él nos apoyaremos para el análisis de la modalidad. Asimismo, tomaremos en cuenta los trabajos de Bybee y Fleishman (1995) —en adelante B y F—, de Carmen López Ferrero (2003), de Ofelia Kovacci (1999) y de Emilio Ridruejo (1999), centrándonos, sobre todo, en el análisis las modalidades epistémica y deóntica.

La **modalidad epistémica**, tal y como se define en Palmer y en B y F, contiene un elemento de involuntariedad. Está relacionada con modos de expresar conocimientos, creencias u opiniones, más que hechos. Involucra las nociones de posibilidad y necesidad y a cualquier sistema modal que indique el grado de compromiso que el hablante tiene para con la verdad de lo que dice (PALMER, 1986: 51; RIDRUEJO, 1999: 3214). Muestra el estatus del conocimiento o comprensión del hablante, tanto como sus

propios juicios y las garantías que tiene para expresar lo dicho. B y F también denominan a esta modalidad como «modalidad orientada al hablante».

Para Palmer hay cuatro maneras en las que el hablante puede indicar que lo que presenta no es un hecho. Puede decir:

a) que está especulando (creo que, es posible que, pienso que..)

b) que es una deducción (concluyo que, deduzco que..)

c) que se lo dijeron (me dijeron que, oí que, escuché que...)

d) que es una cuestión de apariencia, basada en la evidencia de los sentidos, posiblemente errónea (me parece que...)

Estas cuatro opciones implican que el hablante no se compromete con la veracidad de las proposiciones expresadas (PALMER, 1986: 51). De estas se desprende la existencia de dos subsistemas epistémicos: los juicios, involucrando las especulaciones y las deducciones; y la evidencias, de las que la cita, las sensaciones, los conocimientos, creencias son elementos. Estos dos sistemas pueden ser vistos como dispositivos al servicio de los hablantes, que funcionan como un termómetro del compromiso asumido con la veracidad de lo dicho.

Carmen López Ferrero (2003) nos ofrece la clasificación de los indicadores de modalidad epistémica divididos en estos dos subsistemas:

Tabla 1: **Expresión de la modalidad epistémica: subsistema I: los juicios**

	Modalidad epistémica asertiva (intensificadores o “boosters”)	Modalidad epistémica no asertiva (atenuadores o “hedges”)
Verbos	. De conocimiento: <i>saber, darse cuenta, averiguar, enterarse, descubrir, notar, conocer, entender, comprender, no caber/haber duda</i> , etc. . De desconocimiento: <i>no saber, ignorar, desconocer</i> , etc.	. De incertidumbre: <i>sospechar, dudar</i> , etc. . De especulación: <i>creer, pensar, opinar, especular, estimar, calcular, proponer*, considerar*³⁴</i> , etc. . Creadores de mundos/hipótesis: <i>imaginar, suponer*, admitir, conceder, aceptar, poner, poner por caso, hacer cuenta</i> , etc. . De expectativa: <i>esperar</i> . De posibilidad: auxiliares <i>poder, soler</i>
Adjetivos	. Certeza de la verdad: <i>cierto, conocido, seguro, sabido, claro, incuestionable</i> , etc. . Certeza de la no verdad : <i>falso, inverosímil, incierto, imposible, indemostrable</i> , etc.	. <i>Posible, probable, dudoso, confuso, hipotético, indeciso</i> , etc. . <i>Problemático, opinable, cuestionable</i> , etc.
Sustantivos	. <i>Conocimiento, hecho, realidad, verdad, certeza, resultado, consecuencia</i> , etc. . <i>Desconocimiento, falsedad, imposibilidad</i> , etc.	. <i>Duda, estimación, creencia, probabilidad, posibilidad</i> , etc.
Adverbios	. <i>Seguramente, claramente, naturalmente, indudablemente, indiscutiblemente, ciertamente, verdaderamente</i> , etc. Locuciones: <i>en verdad, sin duda, en realidad</i> .	. <i>Probablemente, posiblemente, generalmente, tal vez, quizá, acaso</i> , etc.

³⁴ López Ferrero aclara que un mismo elemento léxico puede presentar distintos matices semánticos y, por lo tanto, diferentes valores de modalidad epistémica y/o de evidencialidad, dependiendo del contexto.

Tabla 2: **Expresión de la modalidad epistémica: subsistema II: la evidencialidad**

Verbos	. De comunicación o presentadores de la información: <i>decir, indicar, comunicar, advertir, afirmar, dar a entender, explicar, proclamar, mencionar, exponer, presentar*, precisar, definir, reseñar, anunciar, notificar, revelar, subrayar, escribir, manifestar, señalar, apuntar, etc.</i> . De inducción / deducción: <i>inferir, concluir, implicar, obtener, hallar, suponer*</i> , etc. . De percepción sensible: <i>parecer, aparecer, ver, observar, distinguir, apreciar, encontrar, presentar*, reflejar, etc.</i> . Auxiliar que indica indicio: deber (de)
Adjetivos	. <i>Indiscutible, evidente, obvio, etc.</i> . <i>Supuesto, presunto, aparente, presumible, etc.</i>
Sustantivos	. <i>Evidencia, obviedad, inferencia, inducción, consecuencia, conclusión, etc.</i>
Adverbios	. <i>Obviamente, evidentemente, aparentemente, supuestamente, presuntamente, presumiblemente, virtualmente, etc.</i> . Locuciones: <i>al parecer, por lo visto, etc.</i>

Finalmente, en cuanto a la **modalidad deóntica**, Palmer la relaciona con la categoría establecida por Jespersen que *contiene un elemento de voluntad* (PALMER, 1986: 96). En esta categoría se incluyen, como ya vimos, las expresiones con modos imperativos, compulsivos, obligativos, de consejo, deprecativos, exhortativos, permisivos, promisorios, desiderativos (irrealizables), optativos (realizables) e intencionales. Esta modalidad está relacionada con la necesidad u obligación de actos realizados por agentes moralmente responsables; y, por tanto, está asociada con las funciones sociales de permiso y obligación. B y F también la nombran como «modalidad orientada hacia el agente» (BYBEE y FLEISCHMAN, 1995: 4-6). En otras palabras, la modalidad deóntica, formula las condiciones de calificación de lo enunciado, como pertenecientes a un sistema normativo en el que actúa el agente de la proposición o directamente el hablante (RIDRUEJO, 1999: 3214).

Para Palmer, la modalidad deóntica se puede expresar a través de dos formas: la dirección (donde dirigimos las acciones de otros para que hagan algo) y el compromiso (donde nos comprometemos a hacer algo), ambos de carácter subjetivo, pero también performativo, la cual será su principal

característica. Por eso, siempre están relacionados con el futuro, ya que sólo el futuro puede ser cambiado o afectado por lo que se expresa en ellos. La dirección la encontramos en enunciados que otorgan permiso (*puedes irte*) o imponen obligación (*debes irte*); pero también en aquellos que reportan condiciones deónticas para la realización de un evento (*deberías irte si quieres llegar temprano*). También los enunciados volitivos -que expresan deseos- y evaluativos -que juzgan los actos como buenos o malos- quedan dentro de la modalidad deóntica.

SEGUNDA PARTE

LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LA REPRESENTACIÓN FEMENINA

II. LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LA REPRESENTACIÓN FEMENINA

1. LA MUJER COMO CATEGORÍA SOCIAL EN EL TEATRO DE LA REVOLUCIÓN

Según lo expuesto por Van Leeuwen, el punto de partida para el estudio de la representación de los actores sociales es encontrar el patrón según el cual una determinada categoría de actor social es presentada en un texto; es decir, hallar cuál es el común denominador en la representación de un cierto tipo de actores sociales. También menciona que hay que hacer todo un estudio sistemático de la categorización de los actores sociales involucrados y del papel social que juegan, para poder hacer una clasificación correcta y encontrar así, de una manera más efectiva y certera, el sistema según el cual se establecen sus características y las maneras de nominación.

Sin embargo, no siempre las categorías presentadas son uniformes ni responden a una misma sistemática de representación; sobre todo en el caso de géneros discursivos donde la voz del autor se pierde en los entresijos de la ficcionalidad, y donde la voz de entes creados se incorpora para presentar nuevas y variadas representaciones del mundo y sus actores. Tal es nuestro caso, ya que la configuración y peculiaridad del texto teatral, que pretende poner de manera objetiva las interacciones de unos actores sociales-personajes, nos exige, de entrada, plantear dos niveles de acercamiento al análisis de la representación. El primero corresponde al nivel de la instancia de narración³⁵; y, el segundo, al de los personajes-

³⁵ Tradicionalmente, la diferencia básica entre la narrativa y el teatro se encontraba en que la primera estaba basada en la diégesis, es decir, que contaba una historia desde el punto de vista de un narrador; y, la segunda, en la mimesis, o sea en la imitación de la acción. Sin embargo, esta diferenciación no siempre funciona de esta manera, sobre todo cuando se trata del texto teatral no representado, en el que la escenografía, la actuación, el vestuario y el maquillaje son sustituidos por las anotaciones puestas en lo que se conoce como acotaciones.

actores sociales³⁶. Esta división del análisis en dos niveles, nos permite sistematizar los procesos de representación de los diferentes actores sociales según las perspectivas que se pretenden reproducir en el texto dramático, ya que incorpora las visiones de los diferentes personajes -no sólo de la acción, sino también de la narración-, creando cada uno de ellos una parte de la representación global del texto.

Entonces, las categorías de actores sociales femeninos se establecerán, en primer término, desde la semiótica de presentación de los personajes en las acotaciones y veremos cómo son reforzadas o contradichas por el posicionamiento discursivo de los actores sociales; para después, analizar de qué manera la pertenencia a dichas categorías influye en su agentividad y sus actitudes modales. Debemos advertir aquí que, dada la amplitud del corpus analizado, lo que hemos intentado es mostrar las líneas generales de dicha categorización, indicando aquellos casos en los que la representación contradice esa generalidad. Para ello hemos tomado

Cuando hablamos de acotaciones, en los textos teatrales modernos, nos referimos a todo el texto no pronunciado por los actores que está destinado a clarificar la comprensión o el modo de presentación de la obra. La profusión de las antiguamente llamadas didascalias, tiene su aparición en el teatro de los siglos XVIII y XIX, cuando aparece un deseo de caracterizar socialmente a los personajes. Así, el discurso deja de ser interiormente teatral, es decir que no expresa su propia puesta en escena, sino que se presenta como una visualización externa que sitúa al lector en el contexto. En este sentido, las acotaciones se convierten en un elemento que va a determinar, de entrada, la configuración semiótica del texto dramático, influyendo no sólo en la configuración espacio-temporal, sino en el ambiente de la escena y en la actitud de los personajes. Estas anotaciones necesitan, por tanto, de una voz narrativa, que como tal, se considera objetiva, verdadera, y es tentada a hacer observaciones psicológicas y descripciones épicas (aunque éstas se sitúen en la escena y se ejecuten por los actores).

Para Patrice Pavis (PAVIS, 1980: 11, 12, 136, 137) las acotaciones cumplen con la función narrativa y descriptiva que tradicionalmente era atribución del narrador de los textos propiamente narrativos, no teatrales, a menos que apareciera un narrador que como tal fuera un personaje. Así, y siguiendo a Pavis, hablaremos de una instancia de narración cuando nos refiramos a dichas acotaciones; y, también, diremos que la significación manifiesta en el discurso de las acotaciones, determina y refuerza la de los diálogos de los personajes.

³⁶ A lo largo del trabajo usaremos dos categorías analíticas que pueden prestarse a confusión. Nos referimos a la categoría de «personaje» y a la de «actor social». La primera será usada para hablar de los seres de ficción, creados por los escritores para efectuar acciones igualmente ficticias. En cambio, cuando usamos el término «actor social» nos estamos refiriendo a los personajes en su calidad de representación de entes sociales, inmersos en una realidad social y con unas prácticas sociales y discursivas que pueden ser rastreadas en el texto.

como base del análisis la obra de *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli, la que nos servirá para marcar esas líneas dominantes de la representación de las mujeres en cuanto a la designación, agentividad y modalidad atribuidas en los textos. Asimismo, privilegiaremos en esta primera parte del análisis, los aspectos relacionados con mujeres que se insertan dentro de un entorno familiar; porque, como veremos a continuación, la pertenencia a un grupo familiar es decisiva en la construcción de las categorías femeninas dentro de los textos; además de que la mayor parte de los personajes femeninos que aparecen en nuestro corpus muestra, están ubicados dentro de una familia.

1.1. Las categorías de actores sociales según su representación general

Nuestras categorías básica de análisis, según los objetivos de nuestro trabajo, son evidentemente las categorías de género: los varones y mujeres. Sin embargo, si atendemos a la semiótica de presentación de los textos y a la manera como los actores sociales, tanto femeninos como masculinos, son representados como formando parte de un grupo en específico y no de otro, nos damos cuenta que la categoría de género es una categoría no explicitada, y tampoco es considerada primordial en la configuración de las identidades de los grupos. En el caso de las mujeres, por lo general, lo que prima en su definición y categorización como actores sociales es su pertenencia a un grupo familiar, y no tanto su calidad como mujeres en sí mismas. La familia, las concepciones, los usos y costumbres socialmente vinculados a ella, y los roles asignados a sus integrantes, se instituyen como el núcleo en torno al cual se elaborarán los parámetros de construcción de la gran mayoría de los rasgos de la identidad femenina. Y no es de extrañar esta peculiaridad porque, socialmente, la familia — y por tanto el hogar— se concibe como el espacio protector de la feminidad; el espacio al que las mujeres se ven ancladas desde que son niñas, donde se transmiten las

funciones básicas de su género: el cuidado del hogar y los miembros de la familia, las labores domésticas, los hábitos de acicalamiento típicamente femeninos, la moral social y las costumbres asignadas a su sexo, la socialización con los de fuera, en especial con los varones; las expectativas sociales que se circunscriben básicamente a ser madres y esposas; en una palabra, el lugar donde su identidad es forjada.

De esta manera, en las diferentes obras se conforman dos categorías generales más o menos uniformes: por un lado está la familia, de cuya membresía se desprenden las categorías femeninas más importantes, y a la que podemos denominar como el endogrupo; y por el otro, los extraños a la familia, o el exogrupo. Normalmente, los personajes femeninos aparecen vinculados a un grupo familiar; una vez fijada esa pertenencia, es cuando podemos localizar otros rasgos que evidencian su inscripción a la categoría de género, pero siempre como un segundo nivel de categorización.

Observemos por ejemplo la categorización que se hace de los personajes en la obra ***El Gesticulador***. Desde la presentación inicial de los personajes — que además de designarlos sirve para definirlos en términos de su actuación social, es decir, como actores sociales— las categorías de la “familia” y la de los “extraños”, que en este caso está encarnado por un grupo de políticos, se hacen patentes. Se enuncia primero a la familia:

EL PROFESOR CÉSAR RUBIO, 50 años

ELENA, su esposa, 45 años

MIGUEL, su hijo, 22 años

JULIA, su hija, 20 años

Y después al grupo de los políticos, ajenos al conjunto familiar:

EL PROFESOR OLIVER BOLTON (norteamericano con acento español) 30 años

UN DESCONOCIDO (El general NAVARRO)

EPIGMENIO GUZMÁN, presidente municipal

SALINAS, GARZA Y TREVIÑO, diputados locales

EL LICENCIADO ESTRELLA, delegado y orador del Partido

EMETERIO ROCHA, viejo

LEÓN

SALAS

La multitud

El orden en la enumeración, la manera como son nominados y fijados en el rol que van a desempeñar, así como la indicación de la edad de los personajes, marcan líneas significativas que desvelan las maneras de interacción social y de representación de los actores involucrados, de los que nos interesa sobre todo su definición como varones y mujeres. Vemos hay cinco aspectos de la presentación son importantes en esta primera categorización además de su pertenencia a una familia: el nombre de cada actor social; la relación de parentesco que mantienen con el personaje principal -el profesor César Rubio-; la profesión o actividad desempeñada; la edad; y, por último, la nacionalidad.

De hecho, el establecimiento del parentesco que los personajes tienen con el profesor César Rubio, es la marca que nos permite diferenciar las primeras dos categorías de actores sociales: la familia, por un lado; y los otros, que en distintos momentos del drama serán nombrados como *los políticos*. Al decir: *Elena, su esposa; Miguel, su hijo; Julia, su hija*, las relaciones de parentesco y, por tanto, el grupo familiar, se instauran como fundamentales en el desarrollo de la trama y en el curso de las acciones. La familia se convierte desde el principio en el eje en torno al cual se articularán las acciones; se fijarán las relaciones entre los distintos personajes, tanto del grupo familiar como del extrafamiliar; se juzgarán las posturas y los puntos de vista de los actores; y en donde las esferas de lo público y lo privado entrarán en conflicto.

Esta dinámica de presentación es sobre todo peculiar de los dramas familiares, donde el meollo de la trama se centra en los conflictos internos de una familia, y que componen un buen porcentaje de nuestro corpus. En ***La venganza de la gleba***, por ejemplo, se repite casi de manera idéntica:

DON ANDRÉS DE PEDREGUERA, 70 años.

DOÑA GUADALUPE ORTO DE PEDREGUERA, 65 años.

BEATRIZ LUCENA DE PEDREGUERA, 34 años.

BLANCA DE PEDREGUERA Y LUCENA, 16 años.

DON FRANCISCO RAYO, administrador de la hacienda, soltero, 50 años.

MARCOS FUMES, vaquero, 45 años, esposo de

LORETO, 30 años, madre de

DAMIÁN, 18 años, hijo natural de

Javier de Pedreguera.

FRUCTUOSO, dueño arrendador de la tienda.

JOAQUÍN, dependiente del despacho, oriundo de la capital de la República y estudiante que no concluyó sus estudios.

MAYORDOMO.

MAYORDOMOS de campo, LECHEROS, PEONES. LOS SIERVOS DE LA GLEBA.

En este caso encontramos dos grupos familiares, por un lado la familia Pedreguera; y por el otro la familia de Marcos Fumes. Aunque en el primero no se explicitan las relaciones de parentesco, la designación formal de los miembros del grupo termina funcionando como el indentificador relacional: todos, de alguna manera, están vinculados a “Don Andrés de Pedreguera”, el patriarca. En la segunda familia, la instancia de narración sí se ha preocupado por especificar que Marcos Fumes es “el esposo de” Loreto, “madre de” Marcos, “hijo natural de” Javier de Pedreguera.

Observamos en esta enumeración de personajes, que los criterios de categorización de los actores sociales se mantienen: el nombre, la relación de parentesco que mantienen entre ellos, en especial con el padre de familia, la profesión o actividad desempeñada y, por último, la edad. Otros ejemplos de estos rasgos de categorización los tenemos de manera muy clara en ***Las madres, Trapos viejos, Justicia S.A., Esclavos, Los Alzados***, entre otras.

Pero, ¿qué pasa con la categoría de género? Vemos que, efectivamente, la categoría de género no está explicitada; sino que se incluye en los nombres propios de los personajes, o en el género gramatical de los sustantivos que definen los vínculos relacionales (madres, hijas, hermanas, esposas, etc., y sus variantes masculinas) o incluso en las descripciones físicas o en las funcionalizaciones (criadas, profesoras, prostitutas, etc.), las cuales nos ayudan a determinar si se trata de mujeres o de varones. De hecho, en las obras donde la enumeración inicial de los

personajes no da más información que el nombre, o el rol familiar, o la ocupación, el resto de parámetros de categorización se van perfilando a lo largo de la trama hasta completar el perfil de las identidades de los personajes.

Podríamos decir, entonces, que además de la vinculación a un grupo familiar — es decir, la indicación de las relaciones de parentesco—, en la designación, en la atribución de rasgos físicos y morales, y en los roles sociales asignados, encontramos suficientes datos para crear un guión de representación de la mujer dentro del teatro de la revolución mexicana, y poder hacer una interpretación sociológica de su rol en este periodo histórico.

Dado que el primer rasgo de categorización de la mujer es si pertenece a un grupo familiar o no, encontramos las dos primeras grandes categorías de mujeres: las social y familiarmente arraigadas, en las que se incluyen esposas, hijas de familia, viudas, madres abandonadas, huérfanas, todas ellas con una reputación más o menos respetable; y en el segundo, las mujeres desarraigadas o excluidas de un núcleo familiar, entre las que se cuentan las prostitutas, las casquivanas y las que han abandonado el hogar para seguir a sus amantes sin que les importe conservar la honra y respetar la moral y las buenas costumbres implantadas en la sociedad. En la tercera parte de este trabajo, dedicada a la construcción de las imágenes femeninas específicas, estudiaremos con detenimiento los rasgos específicos de cada categoría y subcategoría de mujer. Baste aquí apuntar esta peculiaridad que nos servirá de guía para estudiar las generalidades de la designación, la agentividad y la modalidad femenina.

1.2. Las formas de designación

En las formas de designación de los actores sociales influyen varios aspectos:

1. la clase socioeconómica de los actores sociales, es decir, su preeminencia social, determinada por su posición económica, social, política, militar o profesional.

2. el género, que en el caso de las mujeres engloba, además, su estatus marital y su respetabilidad moral, y, por último,

3. la edad.

El primero de ellos es el que mayor injerencia tiene sobre las formas de tratamiento y designación; puesto que ha mayor rango social, económico y de clase, mayor es la formalidad en el tratamiento y las designaciones; y por el contrario, a menor prestigio social y económico, más informalidad. Por supuesto que las jerarquías sociales y económicas son relativas y dependen en cada momento de las definiciones específicas de los actores sociales involucrados en la interacción, de manera que un actor social investido de autoridad ante un determinado auditorio, y por lo tanto tratado formalmente, ante otro pueda a parecer como subordinado y con un tratamiento informal. No obstante, hay formas de tratamiento que por exagerada en la formalidad o en la informalidad, evidencian el estatus predominante de los actores sociales. Con una designación formal o muy formal, se logra proyectar esa superioridad de clase que se refuerza con otros aspectos de la representación como la agentividad y las competencias modales; y, además, se indican las diferencias jerárquicas entre los interlocutores. En cambio, con una designación informal, lo que se consiguen son dos cometidos: por un lado indicar la cercanía entre los interlocutores y la calidad de sus relaciones interpersonales; o, por el otro, señalar la clase social inferior de los designados. Este parámetro está presente en todo el corpus estudiado, si no en la enumeración de personajes hecha por la instancia de narración, sí al

interior de las interacciones de los personajes, y tanto para designar a varones como a mujeres.

Así pues, aquellos personajes que encarnan a actores sociales de clases pudientes como aristócratas, hacendados, empresarios, industriales o dueños de negocios; o aquéllos que tiene una importancia política, militar, social o cultural aparecen designados muy formalmente, con el “don” o el “señor” antepuesto al nombre y al apellido compuesto, o con alguna combinación que puede incluir el título honorífico, político, militar o profesional: “Don Andrés de Pedreguera”, “Don Guillermo de Gracia y León”, “Don Francisco Mendoza de Paulo y Cueto”, “el ingeniero Sánchez Coy”, “el licenciado Santos Gálvez”, “el ingeniero Schmidt”, “el General Pascual Bravo”, “el senador Méndez Montaña”, “el general Banderas”, “el señor Presidente de la República”, “el señor Gobernado”, etc. Por regla general, las mujeres vinculadas a estos varones prominentes, sobre todo la esposa e hijas, también aparecen designadas formalmente. Cuando se trata de las esposas se antepone comúnmente “doña” o “señora”, al nombre solo o al nombre y el apellido (“Doña Guadalupe Orto de Pedreguera”, “Clotilde de Gracia y León”, “Doña Concha Ruiz de Romero”, “Doña Soledad”, “Doña Pudenciana”, “Doña Remedios”); en el caso de algunas mujeres jóvenes se usa el “señorita” antepuesto al nombre o al apellido, como señal de su soltería, pero también de respetabilidad (“la señorita Dosamantes”)³⁷.

Por el contrario, y sobre todo en contextos comunicativos donde la jerarquía social y económica es muy marcada, los que quedan abajo en la escala son tratados informalmente, para indicar precisamente esa diferencia de clases. Los campesinos y los obreros, por ejemplo, son normalmente sólo designados con el nombre; y si en algunas obras se les atribuye nombre y apellido, es porque están vinculados a alguna institución que establece este uso —como en el caso de los sindicatos, que usan los nombres y apellidos

³⁷ En contextos rurales, en especial el de la “hacienda”, una forma típicamente usada por los campesinos para referirse a las mujeres vinculadas al “patrón” o al “amo”, es usar el sustantivo “niña” solo o antepuesto al nombre. *La venganza de la gleba* es un buen ejemplo de este uso, donde lo hallamos aplicado tanto a la esposa, como a la nuera y a la nieta del hacendado: “las niñas” (por referirse a las tres), “la niña Blanca” (por la nieta), “la niña Beatriz” (por la nuera), “niña Guadalupe” (por la esposa).

de sus afiliados— o con el objeto de identificar los diferentes núcleos familiares, y no por otorgarles un trato formal.

Independientemente de los contextos socioeconómicos específicos representados en las diferentes obras estudiadas, se puede observar una clara tendencia a designar más formalmente a los hombres que a las mujeres. A ellos suele nombrarseles por lo menos con el apellido (Rodríguez, López, Ramírez, Mata, Arenas, Rojas, etc.); pero es más común encontrarlos acompañados del “don”, o del “señor” acompañado por el nombre de pila o por el apellido o por ambos inclusive, como ya vimos. Otras veces se usa el mote profesional, por ejemplo “el profesor Oliver Bolton”, “el licenciado Estrella” o “el general Navarro”. También es más común que a ellos se les asigne una ocupación o actividad públicamente reconocida: profesores, diputados, licenciados, generales, presidentes municipales o de la república, senadores, vates, curas, ministros. En ningún caso una mujer aparece designada por su título profesional; en su lugar se incluye una referencia a su estatus marital, como es el caso de “la Señorita Sofía Merindieta, profesora normalista”, de la obra **Tierra y libertad**, cuya profesión aparece apenas como aposición y no como modificador directo del núcleo nominal, como es el caso de “el profesor Oliver Bolton”.

En el caso de las mujeres, además de la clase social que le llega por asociación a un varón, el estatus marital determina también las formas de su designación; pero no sólo eso, sino también su respetabilidad moral referida sobre todo a su formalidad con el sexo opuesto. De allí que las mujeres con un vínculo matrimonial reconocido, es decir, casadas por la iglesia, se convierten automáticamente en “señoras” o “doñas”. Estas mujeres casadas son normalmente también madres de familia, lo que refuerza su respetabilidad y el trato formal al que se hacen acreedoras. El grueso de nuestra muestra textual presenta esta forma de designación. Tenemos a doña Julia, doña Juana, doña Rosa y doña Cata en **Las madres**; a doña Soledad en **Esclavos**; a doña Remedios en **...Y la mujer hizo al hombre**; a doña Gertrudis y doña Petrona en **Sombras de mariposas**; a doña Jesús en **Los alzados**; a doña Pudenciana en **Trapos viejos**, a la señora Valero en

La paz contigo; a doña Guadalupe en **La venganza de la gleba**; a doña María Luisa en **Contrastes de la vida**, etcétera. Hay que apuntar, sin embargo, que las mujeres casadas, jóvenes y sin hijos, o que están bajo la tutela de una mujer mayor, aunque tengan hijos, son designadas por las instancias de narración de manera informal; aunque al interior de las interacciones con varones externos al núcleo familiar, se les designe formalmente. El caso de Luz, la esposa del licenciado Santos Gálvez, en **Justicia S. A.**; o de Meche y Pepa, en **Trapos viejos**; de Isabel y Juana en **Verdugos y víctimas**; de Remedios en **Emiliano Zapata**; de Raquel, **Pánuco 137**, y de Eloísa en **Detrás de esa puerta**.

Pasa lo mismo con aquellas mujeres que, aunque con hijos, no están casadas y/o presentan conductas poco honestas o están consideradas moralmente como inferiores, como es el caso de Fernanda, la tiple de **Las madres**; o de Clara, la madre soltera de **Fugitivos**; o de Victoria, la esposa mancillada de **Los alzados**; o de Loreto, seducida por el hijo del patrón y convertida en madre soltera, en **La venganza de la gleba**.

Una mención especial merecen aquellos pocos casos en los que las mujeres son nombradas formalmente, con nombre y apellido; pero cuya nominación no está vinculada a un varón en particular, y tampoco es una referencia explícita a su estatus marital. Se trata de mujeres participando en algún evento político o social de manera activa: Luisa Neri, la activista política de **Masas**; y las sindicalistas María Domínguez y Concha Salazar, de **Sindicato**. Entendemos que son casos excepcionales y que responden, como ya dijimos, a usos típicos de ciertas instituciones; sin embargo, es significativo que empiecen a aparecer representados en los textos.

Por último, la edad también cumple un papel muy importante en las formas de designación. En el caso de los varones, se observa que es un elemento primordial en la adquisición del reconocimiento público; ya que no sólo es necesario «hacer» algo socialmente reconocido, sino también tener una edad que invista de experiencia, y por tanto de respeto, a esa profesión o actividad. Aunque no siempre especificada, las formas de designación y el tratamiento al que se hacen acreedores evidencian que los

personajes/actores sociales tienen una edad que los dota de experiencia y respetabilidad como para ser tratados con deferencia³⁸. Si esta condición no se cumple, entonces se tendrá que aducir a otras condiciones de exención: el poder político, el poder económico o el poder académico. De esta manera, aunque se pertenezca a una clase social alta, si se es joven y se depende del prestigio y poder del patriarca —o incluso de una matriarca—, las designaciones se suelen presentar con poca formalidad, llegando al extremo en los menores de edad. Por ejemplo, en *Fugitivos*, los hijos de “Don Guillermo de Gracia y León” son “Porfirio de Gracia” y “Rafael de Gracia”, los mayores de edad, y “Guiguí de Gracia”, el menor; en *La venganza de la gleba*, si el padre es “Don Andrés de Pedreguera”, el hijo ya únicamente es llamado “Javier de Pedreguera”; en *Sombras de mariposas*, el hijo del industrial “Don Julián”, es “Miguel”; y un caso más, en *Trapos viejos*, el hijo de “Doña Pudenciana”, ya de por sí desprovista de apellidos —quizás como signo de la pérdida de una antigua gloria socioeconómica—, sólo aparece como Ramón. Y si observamos los casos de los hijos de trabajadores, obreros y campesinos, los elementos de identidad incluidos en la designación quedan reducidos al nombre de pila: el hijo de “Marcos Fumes” de *La venganza de la gleba* es “Damián”; el hijo de “Clodomiro”, en *San Miguel de las Espinas*, es “Secundino”; los de “Don Mateo”, el boleterero del teatro en *Las Madres*, son Mateo Segundo y Luis; y el de “Don José”, el mediero del ingenio en *Esclavos*, Pedro.

Ahora bien, si analizamos las designaciones de las mujeres jóvenes y solteras, vemos que hay una homogeneidad más marcada en los criterios de designación, independientemente de la clase social. A excepción de *Fugitivos* y *La venganza de la gleba*, en las que son representadas familias aristocráticas de la sociedad porfiriana y en las que la designación pretende precisamente resaltar esa cualidad, las núbiles y las niñas son sólo nombradas por el nombre de pila. Así, aunque en las dos obras

³⁸ A nivel simbólico, la edad representa la sabiduría, el conocimiento y la virtud, como se define en el *Diccionario de los Símbolos*: “que un ser haya resistido al desgaste del tiempo se siente como una prueba de solidez, de autenticidad, de verdad” (CHEVALIER, 1969: 94).

mencionadas tengamos a “Nina de Gracia, 17 años”, a “Teresa de Gracia, 22 años” y a “Blanca de Pedreguera y Lucena, 16 años”, en el resto de obras sólo tenemos el nombre de pila —a veces en su forma apocopada— o el mote, acompañado en la mayoría de los casos de la indicación de edad (este dato aparece regularmente en la enumeración de la instancia de narración): “Julia, 20 años” (GES); “Lupe” (ESC); “Carola, 20 años” y “Carmen, 19 años” (TRA); Helen y Francis (P137); Beatriz (MUJ), “Amanda, 20 años” (PUE), Linda (LIN), Ángela y Elena (SOM), Lupe y Enriqueta (ALZ), Rosita y la “China”, (MAD), Isabel (VIC), etcétera. De esta manera, vemos cómo los rasgos de edad y sexo se instalan como subcategorías de clasificación, dando un valor inferior a los que son jóvenes³⁹ o mujeres, y mucho peor si se tienen ambas características.

1.3 La identificación física y moral

La identificación física y moral de los personajes, muchas veces realizada a través de descripciones detalladas, nos permite localizar los parámetros y valores desde los cuales se representan las diferentes categorías, y facilita el anclaje de los actores sociales en ellas. En esas descripciones, además de los aspectos de la individualidad de los personajes, podemos detectar los rasgos estereotípicamente asociados a los varones y las mujeres, los cuales se repiten con poca variación a lo largo del corpus. Podemos observar cómo, discursiva y semióticamente, las descripciones de unos y otras están encaminadas a dos ámbitos de significación muy diferentes: en los varones se pretende establecer su calidad moral, su virilidad y fortaleza física, es decir exaltar su masculinidad; y en las mujeres su atractivo físico, su honestidad sexual, su pureza de alma y de cuerpo, y sus atributos propios como madres y esposa. Analicemos, por

³⁹ La importancia de la edad, no solo como símbolo de sabiduría, sino también como indicador de capacidad de decisión y de ser digno de respeto, aparecerá a otros niveles del discurso. Lo retomaremos en los apartados de modalidad y agentividad.

ejemplo, las descripciones adjudicadas a los personajes de *El gesticulador*. Iniciemos por los varones:

1. César Rubio “es moreno; su figura recuerda vagamente la de Emiliano Zapata y, en general, la de los hombres y las modas de 1910, aunque vista impersonalmente y sin moda”.
2. Miguel, el hijo “parece más joven de lo que es; delgado y casi pequeño, es más bien un muchacho mal alimentado que fino”.
3. El profesor Oliver Bolton, “de la Universidad de Harvard. Tiene treinta años y una agradable apariencia deportiva. Es de un rubio muy quemado por largos baños de sol, y viste un ligero traje de verano.”
4. Navarro, el desconocido, “es un hombre alto, enérgico, de unos cincuenta y dos años. Tiene el pelo blanco y un bigote de guías a la káiser, muy negro, que casi parece teñido. Viste al estilo de la región, ropa muy ligera.”
5. El licenciado Estrella, “delegado del Partido en la región y gran orador [...] es alto, delgado, tiene esas facciones burdas con pretensión de raza. Usa grandes patillas y muchos anillos. Tiene la piel manchada por esas confusas manifestaciones cutáneas que atestiguan a la vez el exceso sexual y el exceso de abstención sexual”.
6. Epigmenio Guzmán, presidente municipal de Allende; Salinas, Garza y Treviño, diputados locales, “son norteños típicos, delgados Salinas y Treviño, gordos Garza y Guzmán. Todos sanos, buenos bebedores de cerveza, campechanos, claros y decididos.”

Observamos que todos y cada uno de los personajes de la obra, reproducen estereotipos de actores sociales. En el caso del protagonista, se busca asimilarlo al estereotipo del revolucionario indígena, especialmente a Emiliano Zapata⁴⁰, lo que conlleva una significación implícita de honestidad, altos ideales y fidelidad a ellos. Y decir que “recuerda a los hombres y las modas de 1910”, sin realmente especificar cómo eran esos hombres y esas

⁴⁰ Ampliamente difundida, la imagen iconográfica de Emiliano Zapata se ha convertido en el referente de la representación del revolucionario mexicano: de rasgos indígenas, muy moreno, de rostro adusto y mirada penetrante y con unos grandes bigotes.



modas, refuerza el estereotipo creado por la iconografía de la época. Miguel, aunque aparece apocado: joven, delgado y pequeño y, por tanto, poco viril, si no es que afeminado; en realidad sirve para resaltar los atributos viriles del resto de los personajes masculinos. Es una especie de contraejemplo que por oposición demuestra cómo no deber ser un varón. El profesor Oliver Bolton, representa la idea que se tiene del intelectual *gringo*⁴¹: rubio, bronceado, moderno y, por supuesto, de Harvard. Navarro, el desconocido, nos remite al tipo del militar revolucionario que se convierte en cacique político.

La asociación que se hace con la milicia prusiana a través del “bigote de guías a la káiser” refuerza esa imagen de prepotencia, pero también de poderío, más típicamente masculino. El licenciado Estrella encarna al arribista político que hace ostentación de su poder a través del arreglo personal (“usa grandes patillas y muchos anillos”) y de fingir que pertenece a una clase de mayor alcurnia o reconocimiento social (“pretensión de raza”); y, para completar la imagen de hombre poco confiable, se hace referencia a su rostro marcado por algún tipo de enfermedad cutánea que, según la opinión de la instancia narrativa, demuestran una sexualidad anormal. Finalmente, Epigmenio Guzmán, presidente municipal de Allende; Salinas, Garza y Treviño, diputados locales, remiten al tipo social del norteño, famoso por su sinceridad y apertura.

Independientemente de los estereotipos, los parámetros con los que están descritos (apariencia y constitución física, el vestido y el arreglo personal, el color de piel, la manifestación de sensualidad o sexualidad y la actitud moral) pretenden lo mismo en todos ellos: establecer su calidad moral, su éxito social, político, económico o académico, su valentía, su fuerza y virilidad, y no su nivel de atractivo físico.

Esta tesis se confirma si vemos otras caracterizaciones del corpus en las que se suelen resaltar los atributos de la virilidad, en cada caso adecuado al contexto geográfico, social y de clase; pero que más o menos

⁴¹ Adjetivo y sustantivo usado en México para referirse al estadounidense.

quedan resumidos en el uso del sombrero, el llevar bigote, el ostentar una constitución física fuerte —muchas veces asociada a la realización de trabajos pesados, sobre todo en el campo—, la decisión en el actuar, la vestimenta (unas veces ruda, de trabajo, campesina, vaquera o “muy de charro”, que lo que en el contexto mexicano está asociado a los machos, a “los meros hombres”; y otras refinadas, elegantes y “afrancesas”, que indican la posición social privilegiada de los actores sociales así representados⁴²), y la frecuente referencia a atributos de carácter militar:

- “TRINIDAD es un viejo militar tuxtepecano, con porte de rancharo y bigotes a lo Porfirio Díaz⁴³” (FUG: 198-199)
- “EUFEMIO ZAPATA es un hombre de treinta y tantos, delgado. Viste traje charro de gamuza y sombrero ancho. Es de facciones duras y grandes bigotes negros. El LICENCIADO, alto y de buena presencia, usa también bigote. Viste guayabera, pantalón oscuro y sombrero ancho. Todos tres traen carrilleras sobre el pecho y al cinto, y pistola” (EZ: 647-648)
- “OTILIO MONTAÑO. Es un hombre de cuarenta y tantos, robusto, mejor bajo que alto, muy moreno, con la cara sin afeitar y el bigote crecido. Trae un paliacate amarrado a la cabeza, y sombrero ancho. Guayabera, botas, carrilleras, pistola al cinto” (EZ: 650)
- “EMILIANO ZAPATA, El jefe del Ejército Libertador del Sur es un tipo cobrizo, alto y nervudo, enfundado en un traje charro oscuro. Se parece físicamente a su hermano, pero EMILIANO tiene una fisonomía más rígida y adusta, y su mirada es recelosa, mansa, retristona. Usa largo bigote de guías te puntiagudas, se echa el ancho sombrero para atrás. Pistola al cinto, y carrilleras (EZ: 652);

⁴² De don Guillermo, en *Fugitivos* se dice, por ejemplo que es “alto, fuerte, más bien gordo, de grandes patillas a la Limantour, redingote oscuro, pantalón gris perla, gran brillante en el plastrón” (FUG: 180); y de su yerno Carlos, que tiene “buen tipo, distinguido, bien vestido, un poco afrancesado” (FUG: 181).

⁴³ La imagen iconográfica de Porfirio Díaz más conocida es la del General ostentando su uniforme militar, lleno de condecoraciones y con unos grandes bigotes que le cubren la cara de lado a lado.



- “DORANTES, el "Coronel, pelón". Soldadón primitivo, desbocado y rudo que se desplaza sobre dos rieles inflexibles: Consigna militar y ambición personal. No es el hombre malo de todos los dramones, ni el villano de las películas "standard"; sino el producto clásico de aquel pretorianismo cuajado en la dictadura y prolongado en Victoriano Huerta (ALZ: 426).
- “El vaquero, "pantalonera" de cuero, vieja y sucia por el trabajo; zapatones amarillos de vaqueta; blusa y camisa sin almidonar; sombrero de palma usado, muy charro, no de petate”. (GLE: 91)
- “El administrador, saco, chaleco y pantalón no de montar; sombrero jarano siempre, de fieltro y muy sobrio de galones.” (GLE: 91)
- “Rómulo Galván [...] Es un viejo de sesenta o más, todavía fuerte. Pantalón de dril, camisa desabrochada que descubre el pecho velludo. Cara barbuda. Sombrero de palma”. (P137)
- “RAMÓN [...] es hombre de treinta y ocho años, alto y recio. Semblante duro. Usa bigote bien retorcido y patillas largas. El cabello peinado para atrás. Ojos penetrantes.”(TRA: 746)
- “POLAINAS: Es el "juan" nuestro que arrastra orgullosamente los dictados de "pistolas", "lanas", y "sin miedo". Si no fuera tan fuerte, el corazón le haría perder el equilibrio. Su vida tiene cuatro puntos cardinales: "Su cabecilla", "su vieja", "su 30-30" y "su caballo"”. (ALZ:426)

Por su parte, las mujeres, como ya dijimos, son descritas físicamente con objetivos un tanto diferentes. Veámoslo primero en detalle en las mujeres de ***El gesticulador*** y después en el resto de obras:

Elena Rubio: mujer bajita, robusta, de unos cuarenta y cinco años, con un trapo amarrado en la cabeza a guisa de cofia.

Julia: muchacha alta, de silueta agradable aunque su rostro carece de atractivo, también con la cabeza cubierta [...] La línea de su cuerpo se destaca con bastante rigor. No es propiamente la tradicional virgen provinciana, sino una mezcla curiosa de pudor y provocación, de represión y de fuego. (GES: 504)

La especial atención que se pone en los cuerpos, denota que el principal objetivo de la descripción es resaltar el nivel de atractivo físico, y por tanto sensual, que tiene una y la otra. No obstante, la representación no se realiza de la misma manera en ambas, sino que se crean dos imágenes femeninas diferentes:

1. Elena, estereotipo de la madre y esposa, cuyo cuerpo “robusto” es consecuencia y símbolo de la maternidad ejercida y que, por lo tanto, ha dejado de ser atractivo y sensual según los cánones de belleza occidental. Esta imagen lleva implícitos otros rasgos de carácter moral y de costumbres: la mujer virtuosa, honesta, ama de su casa y carente de impulsos sexuales y pasiones amorosas

2. Julia, la mujer joven y soltera, cuya sexualidad y sensualidad están presentes gracias a la focalización que la voz narradora pone en su cuerpo y atractivo físico: *alta, de silueta agradable aunque su rostro carece de atractivo*. Es interesante ver que la representación no le atribuye una belleza total, sino que queda desacentuada gracias a la indicación de su rostro poco agradable. Esta estrategia discursiva tiene como fin desligar a Julia del estereotipo de la mujer sensual, la come-hombres, la coqueta; pero dejando latentes los rasgos del atractivo corporal. Así, la adversativa pretende contrarrestar el efecto del primer sintagma, negando un aspecto de su belleza, y alejándola de una imagen femenina poco correcta socialmente. La instancia de narración continúa con esta ambivalencia en la descripción, y vuelve a reforzar el argumento del atractivo corporal (*La línea de su cuerpo se destaca con bastante rigor*); para al final entrar en un juego de palabras en el que primero se remite al recato, la modestia y la honestidad corporal; y después se contraponen con otras que remiten a la incitación, la provocación y la excitación de las pasiones: *No es propiamente la tradicional virgen provinciana, sino una mezcla curiosa de pudor y provocación, de represión y de fuego*. En esta representación y otras que veremos de mujeres jóvenes, observamos que no son descaradamente bellas, atractivas y sensuales — salvo en los casos en los que expresamente se les quiere asociar con categorías sociales poco respetada, en las que la falta de decencia y pudor

es el atributo principal—. Por eso, los atributos físicos siempre van acompañados de otros rasgos que desacentúan esa primera intención sensualizante y sexualizante, ya sea rasgo que disminuye su belleza (como es el caso de Julia) o uno moral que la sitúa en la pureza, la castidad, la honestidad y decencia.

Entonces, aunque en ambas se resalta la constitución corporal, hay un evidente distanciamiento entre las identificaciones físicas que se hacen de las mujeres jóvenes y las de las mujeres maduras, en especial aquéllas que son madres y esposas. En las primeras vemos que hay una focalización en lo meramente corporal, como signo de la atracción que pueden provocar en el sexo opuesto. En cambio, en las mujeres maduras, la descripción del cuerpo y del rostro se convierte en sinónimo de su calidad como madres y como mujeres honrosas y decentes. De las jóvenes encontraremos continuas referencias a las formas de sus cuerpos, a lo provocativos y sensuales que pueden llegar a ser; mientras que en las madres y las mujeres maduras, lo más que se llega a decir es que conservan rasgos de su antigua belleza, o que tiene bellezas serenas y apacibles, o que tiene porte, o que visten con elegancia; pero en ningún momento se detallarán los pormenores corporales.

Algunos ejemplos de descripciones de mujeres jóvenes donde podemos apreciar lo antes mencionado lo tenemos en la obra ***Trapos viejos***, en los personajes de Carola y Carmen, la primera de veinte años, “morena, alta, delgada y voluptuosa”; y la otra de diecinueve años, “rubia cenicienta, mediana de cuerpo; pero con cierta picardía en el movimiento” (TRA:751); o en Remedios, la joven esposa en ***Emiliano Zapata***: “Es una muchacha fresca y trigueña, de grandes trenzas (EZ: 646); en Inés de ***San Miguel de las Espinas***, que “es una joven delgada, morena y de pelo lacio” (SME: 50); o en Dora, de ***Las madres***, “joven, bien vestida, muy empolvada y olorosa” (MAD: 552), entre otras.

En cambio, algunos ejemplos sugestivos de descripciones de mujeres maduras los hallamos en los personajes de “la Vieja” en ***Emiliano Zapata***, “fea, apergaminada, descalza, con rebozo” (EZ: 646); en María de ***San***

Miguel de las Espinas, quien “es una vieja de pelo gris y rasgos enérgicos”; en Meche y Pepa, dos de las madres de **Trapos viejos**: Meche: “Mujer de treinta y cuatro años, bastante guapa, aunque un poco gruesa” (TRA: 746), y, Pepa: “mujer de cuarenta años, jamoncita ya, por viuda y por la vida sedentaria. Se ve que tuvo una gran belleza y estuvo siempre acostumbrada a que la admiraran” (TRA: 746); en la madre de Linda, en la obra del mismo nombre, que “viste un traje negro, que le cubre cuello y brazos. En su rostro está pintada la energía. Una cadena, con una cruz de oro, cuelga sobre su pecho” (LIN:464); y, por último y para no seguir agrandando la lista, las madres de la obra que lleva ese título: doña Julia, “mujer de unos treinta y seis años, europea, hermosa todavía, pulcramente peinada y vestida, con cuello alto de tira calada” (MAD: 551); y doña Cata, “mujer de unos treinta y ocho años, tiesa, vestida toda de luto, pero, como una institutriz, con un sobrecuello de encaje blanco, angosto” (MAD: 553)⁴⁴.

A pesar de la diferencia esencial entre las descripciones de mujeres jóvenes y maduras, vemos que ambas imágenes de mujer encuentran su síntesis en lo doméstico, representado en, en el caso de Elena y de Julia, a través del uso de la cofia que les cubre la cabeza, y que es un claro indicio de su adscripción al ámbito privado-doméstico del hogar. Este aspecto es continuamente resaltado en las obras estudiadas y es válido para aquellas mujeres que son socialmente aceptadas (principalmente esposas, madres e hijas de familia).

Así, pues, podemos constatar que la categoría de hombres y la de mujeres están diferenciadas, en primer término, por los rasgos de la caracterización que, como ya hemos visto, en ellos resaltan aspectos de virilidad, valentía y fortaleza; en cambio, en ellas pretende resaltar su atractivo físico y de paso su pertenencia a un tipo de mujer donde lo doméstico y la moralidad sexual se vuelven parámetros de valoración.

⁴⁴ Tanto en el apartado referente a la MUJER como en el dedicado a la MADRE, retomaremos estos aspectos.

2. LA AGENTIVIDAD DE LOS ACTORES SOCIALES FEMENINOS

2.1 La agentividad verbal en el ámbito privado

El análisis de las funciones o papeles semánticos atribuidos a los actores sociales en el discurso, es otro de los aspectos importantes para el estudio de la representación. Es particularmente trascendente determinar la agentividad, es decir, en qué contextos son representados qué actores sociales como *agentes* y cuáles como *pacientes*. El análisis de la agentividad, definida por Deborah Cameron (2001:125) como esa capacidad para actuar libre y autónomamente, suele estructurarse en torno a tres preguntas esenciales: ¿qué es una acción, en contraparte con lo que es un suceso o un estado?; ¿de quién es esa acción o a quién puede atribuírsele?; y, por último, ¿esa acción o secuencia de acciones es significativa y moralmente buena o mala? (BAMBERG, 2003).

Aunque la agentividad puede ser vista como un concepto epistemológico, lingüístico, e, incluso, narrativo (BAMBERG, 1997, 2003), en nuestro trabajo, a la manera de Van Leeuwen, la trataremos como un concepto sociológico; ya que como él apunta, la agencia sociológica no siempre se lleva acabo por la agentividad lingüística, por el rol gramatical de agente⁴⁵, sino de muchas otras maneras. Asimismo, señala que no hay una relación clara entre las categorías sociológicas y las lingüísticas; y si nos centramos sólo en las categorías gramaticales y las relaciones semánticas, se pueden pasar por alto muchos ejemplos de agentividad, o viceversa, atribuir agentividad a actores sociales que son sociológicamente pacientes. Por eso es que hay que poner especial atención al tipo de acción involucrada en la construcción lingüística y analizar si tiene una trascendencia o efecto social.

⁴⁵ “*Sociological agency is not always realised by linguistic agency, by the grammatical role of Agent*” (VAN LEEUWEN, 1996:32)

Como ya apuntamos en el marco teórico-metodológico, en el caso de las obras teatrales, la agentividad no puede sólo estudiarse desde el punto de vista de las acciones materiales visibles, sino que tenemos que poner especial atención a los procesos verbales de los diferentes actores y detectar en qué momento se convierten en los detonantes de cambios en la continuidad dramática y discursiva.

La agentividad verbal, desde nuestra perspectiva, está directamente determinada por:

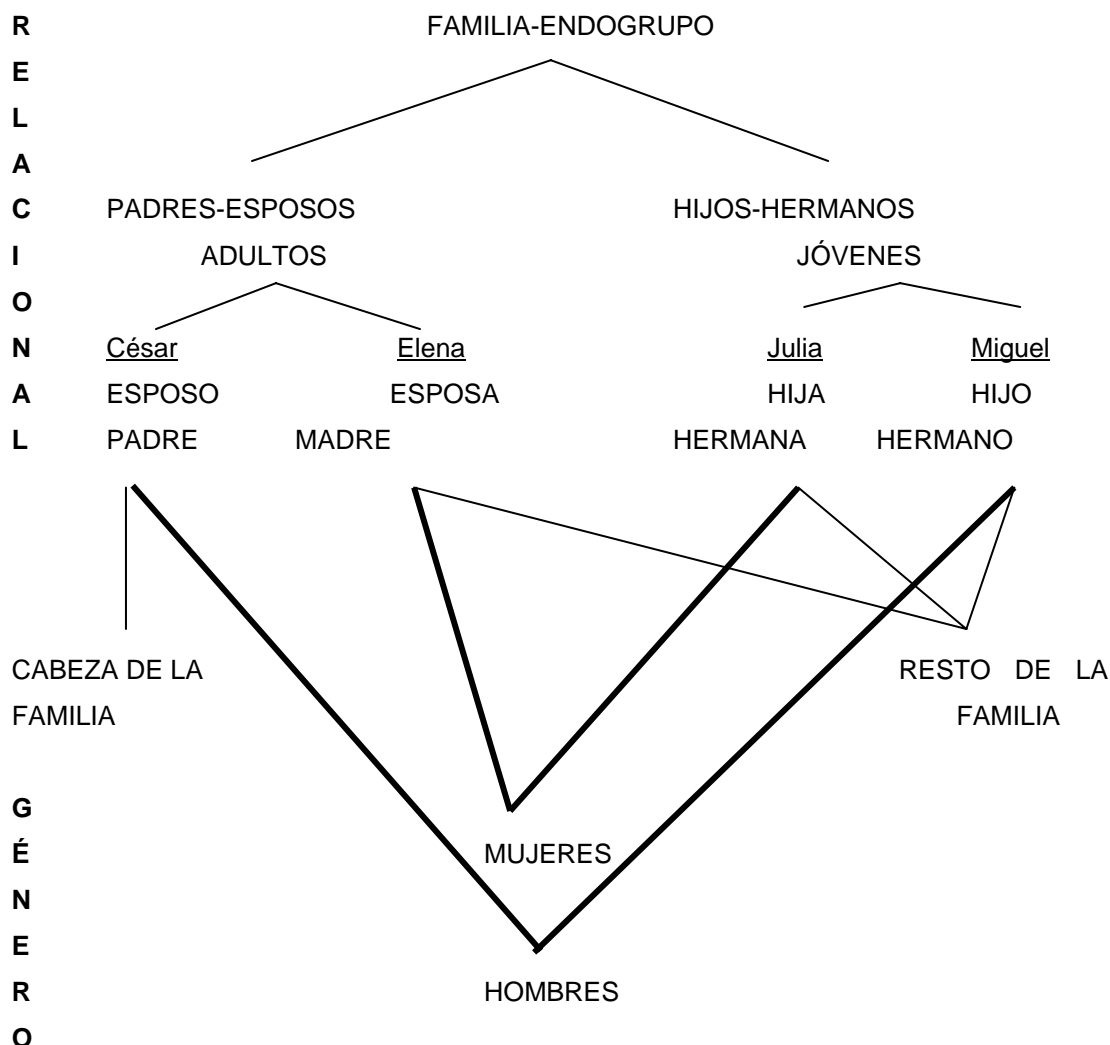
- El rol social asignado y/o asumido por el actor.
- El espacio social en el que se desempeña el rol (privado, semi-privado, público, semi-público, etc.).
- El estatus o posición del hablante frente al oyente (niveles jerárquicos de los interlocutores).
- La competencia modal del locutor y su reconocimiento por parte del receptor.
- La posición y actuación discursiva adoptada.

Esto significa que la agentividad se va adaptando a los diferentes contextos comunicativos en función de sus participantes y de los espacios en los que se realizan las interacciones. A mayor estatus social y mayor competencia modal, más agentividad; y si además se está en un espacio que se controla y que tiene reconocimiento público, las posiciones y actuaciones discursivas estarán más encaminadas hacia la acción efectiva. Por supuesto que determinar el grado de agentividad que se puede asumir en los diferentes momentos comunicativos está también relacionado con la categoría a la que pertenecen los actores sociales y con el rol que han asumido o que el grupo les ha asignado.

Como ya habíamos indicado, tomaremos como ejemplo el caso de ***El gesticulador*** para observar de manera detallada cómo pueden funcionar los sistemas agentivos. En esta obra, la agentividad está determinada, en primer lugar, por la función que los actores sociales desempeñan en tanto miembros de una clase política públicamente reconocida; o, como elementos de una familia con roles asumidos en lo privado. En el caso de la familia, de

cara a los de fuera, César Rubio se instala como representante del grupo, lo que lo dota de una capacidad agentiva por encima de los demás. Pero dentro del espacio privado del hogar, se establecen otros roles agentivos, dependientes de las funciones desempeñadas al interior de la familia por cada uno de los miembros, y en las que influyen más directamente las especificidades de género⁴⁶. En otras palabras, dentro de la macro-categoría social de la **familia** o **endogrupo**, hay micro-categorías que corresponden a actores sociales individuales, pero que a su vez están identificadas con otras categorías sociales de carácter más general, como lo serían las categorías de varones y mujeres; y dentro de éstas, las subcategorías de padre-esposos, madre-esposas, hijas, hijos o, en su caso, de jóvenes. Veamos el esquema que ilustra esta red de pertenencias a grupos y categorías en un grupo básico como lo es la familia, basándonos en los personajes de la obra ***El gesticulador***.

⁴⁶ Si lo vemos de otra manera, tenemos que los actores sociales no sólo están identificados en función de membresía a grupos con vínculos definidos, como sería el caso de la familia; sino también en términos de rasgos que los proyectan hacia los macro y que establecen subcategorías de una generalidad social más aprehensible; pero con menos identidad de grupo como tal, como es el caso de las categorías de género.



En la categoría familia, encontramos que cada miembro se inserta en microcategorías sociales que corresponden a roles de carácter relacional y de edad; y que, después, son proyectados nuevamente hacia lo macro, es decir, a las categorías sociales de género. Elena, por ejemplo, no sólo es parte de una **familia**; sino que, a su vez, es un elemento de la **pareja** y está considerada dentro de los adultos. Dentro de la familia desempeña los roles de **madre** y **esposa**, que la identifican con esas categorías que sólo se entienden por su generalización social; para, finalmente, ser parte de la macro-categoría de género **mujer**. Cada uno de estos roles le permiten y/o le imponen diferentes posturas discursivas según se asuma uno u otro; y, por lo tanto, diferentes grados de agentividad y de competencia modal; y

ocurre lo mismo con el resto de los personajes. Lógicamente, cuanto más equilibrada sea la situación de poder de los interlocutores, más equilibrada será su agentividad.

En los núcleos familiares donde hay una figura masculina dominante, el control del poder lo ostenta el varón, a quien le llega este rol por asignación social gracias a su calidad de representante público de la familia y de proveedor y responsable de cubrir sus necesidades materiales. De hecho, estas dos responsabilidades son el parámetro desde el cual se validan las actitudes agentivas y directivas de los padres-esposos; que proyectadas hacia los ámbitos públicos se traducen en éxito económico, social, político o militar; o a la manifestación y aplicación de la fuerza física; la fortaleza de carácter, el liderazgo y la valentía. Así lo corroboran otras representaciones hechas en obras como *Trapos viejos, ...Y la mujer hizo al hombre, Emiliano Zapata, Justicia S.A., Las madres, Fugitivos, y Detrás de esa puerta...*, en las que se evidencia que la agentividad de los hombres dentro y fuera de los ámbitos familiares está estrechamente vinculada a su percepción como hombres triunfadores en las actividades que desempeñan. De esta percepción y proyección del éxito masculino dependen, la mayoría de veces, las posiciones agentivas y modales de las mujeres, ya que al estar supeditadas a la figura masculina inmediata, tendrán que adaptar su actuación a la del varón, sea el padre, el esposo, el hermano, el novio, etcétera.

Si regresamos a *El gesticulador*, podemos observar cómo la agentividad de la esposa y los hijos dependen de la evolución de César Rubio, el padre-esposo, en el acceso al poder y el reconocimiento público. Básicamente, hay tres etapas que muestran el proceso por el cual el personaje adquiere un control más firme del ámbito privado:

a) Un primer momento, ubicado en el primer acto, en el que el profesor César Rubio aparece como un actor débil dentro del grupo familiar: fracasado profesional y económicamente, y, por lo tanto, sin derecho a ser respetado.

b) Un momento intermedio, ubicado al final del primer acto y en el segundo, en el que el mismo profesor César Rubio decide usurpar la personalidad del General César Rubio: primero, ante el Profesor Bolton, lo que le proporciona dinero; y luego, ante los políticos, lo que le garantiza el éxito profesional al ser postulado como candidato a Gobernador del Estado. Éste es un período de transición en la actuación de César. El dinero obtenido en un primer momento no lo hace sentir ni ética ni moralmente digno de asumir una posición de poder. En cambio, el reconocimiento por parte de los políticos, hace que termine por aceptar como natural lo que al principio le atormentaba.

c) El último cambio lo tenemos en el tercer acto. Aquí César ha terminado por asumir su posición de poder en el ámbito público y la ha interpolado al ámbito privado: ¿si se tiene éxito fuera de casa, por qué no habría de tenerse dentro?

Así, respondiendo a estos tres momentos en la evolución agentiva de César, tendremos que el resto de los miembros se van adaptando según convenga a sus intereses. En la primera etapa, los más agentivos verbalmente son los hijos, Miguel y Julia. Ambos basarán su agentividad en la situación débil del padre, con quien están en constante enfrentamiento. Sus propósitos discursivos estarán siempre encaminados a mostrar los fracasos personales, familiares y profesionales de César: culparlo de la desastrosa situación económica de la familia⁴⁷; reclamar, echarle en cara su poca habilidad para tener éxito profesional y económico⁴⁸; responsabilizarlo

⁴⁷ MIGUEL: [...] Hubiera sido mejor que supieras menos de la revolución, como los generales, y fueras general. Así no hubiéramos tenido que venir aquí.
JULIA: Así tendríamos dinero. (GES: 505)

⁴⁸ A) CÉSAR: (Mirándola fijamente.) No me gusta que resientas tanto este viaje, que era necesario.
JULIA: ¿Pero por qué era necesario? Te lo voy a decir papá. Porque tú no conseguiste hacer dinero en México. (GES: 504)

B) CÉSAR: ¿No cuentas los años que perdiste en la Universidad?
MIGUEL: Son menos de los que tú has perdido en ella. (GES: 505)

del fracaso de los hijos (uno por no haber terminado la carrera; y la otra, por tener poco éxito con los hombres); reprocharle el no haber pensado en el bienestar de la familia, en especial de los hijos, al tomar la decisión de regresar a vivir a provincia; y, en general, todos los actos de habla que tengan que ver con inculpar, reprochar, quejarse de, etcétera. Por su parte, César responderá a estos propósitos discursivos de diferentes manera; pero principalmente defendiéndose de los ataques verbales, ya sea resaltando los fallos de los hijos para mitigar las propias culpas o, asumiendo sus errores y negándoles la capacidad de comprensión de los hechos⁴⁹. Cuando César responde a los propósitos discursivos de los hijos y asume el rol de interlocutor en la discusión, automáticamente se pone a un mismo nivel jerárquico con ellos y les reconoce su capacidad agentiva para realizar estos propósitos.

Para contrarrestar la fuerza agentiva y, por tanto, la competencia modal de los hijos, tanto César como Elena usarán diferentes estrategias. César, aunque al principio no recurre a la coerción que le está permitida por su estatus de cabeza de familia, sino que trata de argumentar sus decisiones; sin embargo, el enjuiciamiento de los hijos es tan fuerte, que terminan por descalificar a los hijos desde un punto moral, y ejerce la coacción física⁵⁰ para controlarlos.

Elena, aunque muestra una actitud inconsistente ante el ataque de los hijos (hay momentos en los que parece que va a darles la razón), es la primera en manifestar una actitud discursiva menos tendiente al equilibrio de jerarquías. En numerosas ocasiones se allegará de estrategias y recursos

C) ELENA: Tú no tienes nada que decir ni qué explicar a tus hijos, César. Ni debes tomar así lo que ellos digan: nunca han tenido nada... nunca han podido hacer nada.

MIGUEL: Sí, pero ¿por qué? Porque nunca lo vimos a él poder nada, y porque él nunca tuvo nada. Cada quien sigue el ejemplo que tiene. (GES: 505)

⁴⁹ CÉSAR: [...] No te pido que comprendas, hijo mío, porque no podrías. Para ti la Universidad no fue nunca más que una huelga permanente. (GES: 505)

⁵⁰ CÉSAR: (Dándole una bofetada.) ¿Qué puedes reprocharme tú a mí? ¿Qué derecho tienes a juzgarme? (GES: 506)

discursivos que le permitan negar ese derecho a la agentividad o que le ayuden a volver a lo que ella supone que es el cause normal de una conversación entre padres e hijos. La primera estrategia, que ya encontramos es el reproche o la reconvención. El reproche está basado en un argumento de tipo moral cuya esencia se puede resumir en: «los hijos no tienen derecho de juzgar a los padres». Así lo hallamos en diversas ocasiones a lo largo de la obra, no solo en el primer acto; y cumple la función de presentar las acciones como no legítimas o moral y socialmente cuestionables. Es decir, dentro de la jerarquía familiar, hay actitudes que no pueden ser aceptadas, entre ellas el enjuiciar las acciones y las decisiones de los padres, mucho menos la del varón: “Tú no tienes nada que decir ni qué explicar a tus hijos, César”, “(Con reproche) Miguel”, “No digas eso”, “Miguel, no tienen derecho a reprocharnos el ser pobres”. Tu padre ha trabajado siempre para ti” (GES: 505-506)

Otro recurso usado por Elena para cortar las reclamaciones de los hijos al padre, y por lo tanto, su agentividad verbal, es el tratar de cambiar el tema de conversación introduciendo uno doméstico, a través de un acto de habla directivo. Sin embargo, los hijos y el marido no responden ante la estrategia: rehúsan el cambio de tópico, hasta que César lo ve como una salida para terminar la discusión y se impone en el control del cambio⁵¹.

Hasta aquí, encontramos una diferencia notable entre la agentividad verbal ejercida por los hombres y las mujeres en el ámbito privado. Si tomamos como punto de partida la jerarquía padres-hijos, no queda duda

⁵¹ A) ELENA: Miguel, hay que llevar arriba este cajón de libros.

MIGUEL: Ahora ya hemos empezado a hablar, mamá, a decir verdad. No trates de impedirlo. Más vale acabar de una vez. Ahora es la verdad la que nos dice, la que nos grita a nosotros... y no podemos evitarlo.

CÉSAR: Sí, más vale que hablemos claro. [...] Déjalos que estallen y lo digan todo, porque también yo tengo mucho que decir, y lo diré. (GES: 505)

B) CÉSAR: (Después de una pausa.) Hay que subir esos libros, Miguel. (Miguel se levanta secándose los ojos, con gesto infantil, y entre los dos hombres levantan la caja.) Déjanos pasar, Elena. (Elena se hace a un lado dejando el paso libre hacia la escalera...) (GES: 506)

que verbalmente es más agentivo el padre que la madre; y que el hijo es mucho más agentivo que la hija. Recordemos que la eficacia de la agentividad verbal está muy ligada a la fuerza ilocutiva de las enunciaciones y a la capacidad modal de los actores. Se debe observar tanto si se tiene el poder de hablar, como si el enunciador está modalmente cualificado para llevar a cabo el tipo de propósito discursivo que se persigue y si sus enunciaciones provocan cambios en los interlocutores.

Por eso, la agentividad de Elena es totalmente cuestionable. Sus actos verbales no encuentran eco ni en los hijos ni en César. En ninguna de las intervenciones para cortar con la discusión, su postura es considerada como suficientemente fuerte para ser acatada. Estas primeras manifestaciones de la agentividad verbal de Elena están relacionadas con una función de mediación y negociación que le viene impuesta por su rol como madre, y que pretenden mantener en equilibrio las relaciones interpersonales de los miembros de la familia. Las madre-esposas, como veremos más detalladamente en su momento, desempeñan constantemente esa función mediadora y negociadora, que se manifestará también al nivel de la modalidad. En este sentido, Elena funge como la conciencia parlante tanto del padre como de los hijos, la cual no necesariamente tiene repercusiones en la actuación de los aludidos; antes bien, continuamente es rechazada o negada. Algunos verbos con carácter ilocutivo relacionados con esta función son: afirmar, sentenciar, declarar, recordar, aconsejar, advertir, prevenir, pedir, rogar, suplicar, insistir, reprender, regañar, consolar, excusar, defender, comprender, entender, negar, disentir, etc.

JULIA: (...) Sé que no me quieren. Pero en este desierto hasta podré parecer bonita.

ELENA: (Acercándose a ella.) No es la belleza lo único que hace acercarse a los hombres, Julia.

JULIA: No... pero es lo único que no los hace alejarse.

ELENA: De cualquier modo, no vamos a estar aquí toda la vida. [...]

CÉSAR: ¿Qué has perdido tú por venir conmigo, Julia?

JULIA: La vista del hombre a quien quiero.

ELENA: Eso era precisamente lo que te tenía enferma, hija.

CÉSAR: *(En el centro machacando un poco las palabras.)* Un profesor de universidad, con cuatro pesos diarios, que nunca pagaban a tiempo en una universidad en descomposición, en la que nadie enseñaba ni nadie aprendía ya... una universidad sin clases. Un hijo que pasó seis años en huelgas, quemando cohetes y gritando, sin estudiar nunca. Una hija... *(Se detiene.)*

JULIA: Una hija fea.

(Elena se sienta cerca de ella y la acaricia en la cabeza. Julia se aparta de mal modo.) (GES: 506)

JULIA: *(Levantándose.)* No sé qué puedes decir tú cuando yo pasé cosas peores... siempre mal vestida... y siendo, además, como soy... fea.

ELENA: Hija, ¡no es cierto! *(Le toma la cabeza y la besa. Esta vez Julia se deja hacer.)* (GES: 506)

En cuanto a los hijos, aunque de manera general tiene los mismos propósitos discursivos con respecto al padre (condenarlo), los argumentos esgrimidos por uno y otra son totalmente divergentes: Miguel usa razones de tipo ético-moral y académico; y Julia, recurre al reclamo por la posición económico-social, a lo amoroso y a la apariencia física. Aunque psicológica y emocionalmente los argumentos de Julia pudieran lograr los mismos efectos que los de Miguel, viéndolos objetivamente, son banales y sin fuerza real para concretar el enjuiciamiento del padre; no así los de Miguel, quien ha apelado a lo éticamente reprobable para culminar el veredicto. Por otro lado, desde el punto de vista de los padres, los hijos no son ni moral ni socialmente aptos para enjuiciar o emitir un veredicto sobre sus actos. Si se hace, como sucede al principio de la interacción, este enjuiciamiento está basado en un permiso tácito del que está en una posición de poder, en este caso de César. La situación de excepción a la que parecen adherirse los hijos en su incriminación, es la debilidad en la posición de poder de César; sin embargo, aunque débil, sigue siendo el que impone el control y toma las decisiones. Esta situación es reconocida por Miguel y la encontramos verbalizada en el siguiente fragmento:

MIGUEL: Probablemente no tenía yo derecho a decirte todas las cosas que dije, y he decidido irme.

[...]

CÉSAR: ¿Te vas por arrepentimiento? (*Miguel no contesta*) ¿Es por eso?

MIGUEL: Creo que es lo mejor. Ves, te he perdido el respeto.

CÉSAR: Creí que no te habías dado cuenta.

MIGUEL: Pero yo no puedo imponerte mis puntos de vista... no puedo dirigir tu conducta. (GES: 510)

Así, tenemos que, a pesar de la débil posición de poder del padre, como consecuencia de su fracaso profesional y económico, es él quien sigue tomando las decisiones importantes dentro de la familia. Los demás miembros pueden cuestionar su autoridad y ponerla en tela de juicio; pero no le será negada esa posición ni se le desconocerá como la cabeza de la familia.

Situaciones paralelas las hayamos en ***Trapos viejos***, en ***...Y la mujer hizo al hombre***, y en ***Justicia S.A.*** En la primera obra se trata de Ramón, el hijo soñador de doña Pudenciana, que quiere ser un político exitoso a como dé lugar. Los fracasos previos y la caída económica de la familia lo colocan en una posición desventajosa dentro del entorno familiar, la cual se ve revertida cuando obtiene un puesto político en la Capital, a donde se lleva a la familia entera (esposa, hijo, sobrina, hermana y madre). Mientras tanto, la matriarca es la que lleva la voz cantante dentro de la familia. En ***...Y la mujer hizo al hombre***, el padre se ve despojado de su posición de poder, cuando se juega a la hija Beatriz en una apuesta, para intentar sacar de la bancarrota a la familia. A pesar de que Beatriz justifica su actuación, el padre pierde su injerencia sobre ella. Así, la hija aparece como una mujer agentiva dentro del entorno familiar, una mujer que decide sobre su futuro de manera independiente a las opiniones del padre, quien ya no ostenta el control. Por último, en ***Justicia S.A.***, encontramos al fracasado licenciado Santos Gálvez. Su falta de poder no sólo está determinada por su fracaso económico; sino también por lo que aparece como la representación de una dependencia emocional hacia la esposa, mucho más joven que él. La necesidad de mantener a su lado a una mujer joven y hermosa que le dé prestigio social, lo pone en una situación de desventaja ante ella. Por eso, Luz aprovecha esto y se manifiesta como una mujer agentiva, pero con un

agentividad que queda desvirtuada por los actos de habla a través de los cuales se efectúa: el chantaje emocional, la roncería, el arrumaco hipócrita y la manipulación del sexo; o, el insulto, la descalificación, la burla y la ironía⁵².

De vuelta a *El Gesticulador*, y ya en la segunda etapa de la evolución agentiva de los personajes de la obra, aquella en la que el Profesor César Rubio ha usurpado la personalidad del General César Rubio ante el profesor Bolton y posteriormente ante los políticos, vemos que conforme César va tomado decisiones que lo llevaban al éxito económico y profesional, más se afianzará en su posición de poder; aunque los argumentos éticos vuelvan a ser usados para juzgar sus procedimientos. Como ya habíamos mencionado, esta es una etapa de transición en la evolución discursiva de César. Viene de un estado en que su calidad como jefe de familia ha sido fuertemente criticada. Para revertir esta situación, ahora ha hecho cosas que lo ponen en un conflicto personal: ha usurpado la personalidad de un muerto para sacar provecho económico. Es consciente de que este acto no sólo es ética y moralmente cuestionable; sino que podría tener consecuencias judiciales. Además, está Elena, quien se dio cuenta de los hechos, y constantemente le recordará su delito. Esta situación le impide asumir plenamente un rol agentivo y ejercer su posición de poder sin culpas. Como vemos, también la percepción psicológica y moral de los actores influye en su agentividad y su modalización.

En esta etapa, Elena refuerza su rol como mediadora y como conciencia de la familia: interviene nuevamente en las disputas entre los miembros de la familia y trata de crearles una conciencia sobre lo que ella considera social, moral y éticamente bueno o malo (por ejemplo, a Miguel le da las pautas para ser un buen hijo; a Julia para ser una buena hija y mujer; y, a César, además de crearle un sentimiento de culpa, lo guía para enmendar los errores). Sobre todo, se convierte más acuciosamente en la conciencia pasiva de César, reforzándole la culpabilidad o exculpándolo, según

⁵² Este aspecto será retomado en el apartado referente a la esposa controladora.

convenga. A nivel de pareja, será su principal acusadora; pero, a nivel familiar y público, solidariamente encubrirá todas sus mentiras y engaños.

Se podría pensar que Elena ha asumido este rol libre y concientemente, lo que sin duda nos estaría manifestando una actitud agentiva, independientemente de la trascendencia de tales acciones. Sin embargo, se vuelve evidente que negociar, mediar, concienciar, aconsejar, suplicar, proteger, encubrir, etc., son más bien actos asumidos como obligaciones intrínsecas al rol social que tiene como mujer y como madre-esposa, lo que queda manifiesto en el siguiente fragmento del drama:

CÉSAR: [...] ¿Por qué no me desenmascaraste frente a Bolton, frente a mis hijos?

ELENA: Sin quererlo yo completé tu mentira.

CÉSAR: ¿Por qué?

ELENA: Tendrías que ser mujer para comprenderlo. No quiero juzgarte, César... pero esto no debe seguir adelante. (GES: 519)

La percepción social de los roles de la mujer como hijas, esposas, madres, y como mujeres en sí mismas, determinan la representación de su agentividad; pero también de su modalidad, ya que en las disposición a la acción están involucradas actitudes modales en las que predomina el deber sobre el querer o el saber.

Hacia el tercer acto, la transformación que observábamos en César Rubio a nivel de los rasgos de los personajes, se manifiesta también en una nueva actitud totalmente agentiva: es directivo y sus órdenes son acatadas al instante. Las decisiones tomadas en el acto segundo (aceptar ser el General César Rubio y aceptar la candidatura a Gobernador del Estado), no sólo modifican su rol público; sino también el privado. Por el contrario, los hijos aparecen menos agentivos, conformes y contentos con la nueva figura paterna que se les ha revelado. Sólo al descubrir la verdad, es decir, la usurpación de la personalidad del General César Rubio por parte del Profesor César Rubio, parecen recuperar su agentividad inicial; pero ahora con propósitos discursivos divergentes: Miguel para volver a enjuiciar la actitud poco honesta del padre, y Julia para defenderlo y encubrirlo. Elena,

por su parte, mantiene un mismo nivel de agentividad, basado siempre en los parámetros de su actuación como madre y esposa: mediar, proteger, defender, conciliar, negociar.

Hacia el final, una vez muerto César, los políticos, es decir, el grupo exogrupo, los otros, toman bajo su custodia el destino de la familia⁵³. El ámbito privado se ha trastocado completamente y ahora todo es público, incluso la pena íntima por la muerte del ser querido. Ante esta nueva figura de poder (la de los políticos), Miguel asume el rol que tradicionalmente le correspondería, como el nuevo hombre representante de la familia. En su lugar, Julia es la que adopta la postura más agentiva, imponiendo sus decisiones tanto sobre el hermano, como sobre la madre⁵⁴. Esta agentividad aparece supeditada a propósitos mezquinos que evidencian asimismo una percepción estereotipada de la mujer: encubrir la verdad sobre César Rubio para explotar en beneficio de propio la fama del padre muerto:

JULIA: ¿No comprendes, mamá? Él será mi belleza.

Elena hace un esfuerzo para hablar, sin lograrlo. Agita un poco la mano. Estrella la toma del brazo. Salen. (GES: 547)

Podríamos decir, de manera general, que el hacer y el ser de César Rubio como hombre público, influyen directamente en su actuación como padre y esposo, y, por tanto, como jefe de familia. Por otro lado, la agentividad de los actores sociales de la familia, está ligada inevitablemente a la situación de menor o mayor poder que el padre ostente. Sin embargo, cada uno de los miembros del grupo percibe esa posición de poder desde posturas muy diferentes. Cada uno impondrá sus propios criterios para otorgarle el control del ámbito privado sin reservas. A pesar de eso, y no

⁵³ ESTRELLA: Señora, el señor Presidente ha sido informado ya de este triste suceso. [...] El cuerpo del señor general Rubio será velado en el palacio de gobierno. Vengo para llevarlos a ustedes allí. [...] Usted, señora, tendrá la pensión que le corresponde. El gobierno revolucionario no olvidará a la familia de su héroe más alto. (GES: 546-547)

⁵⁴ ELENA: Gracias. No quiero nada de eso. Quiero el cuerpo de mi marido. Iré por él. (*Camina hacia la puerta. Julia la sigue.*) Tú quédate.

JULIA: Mamá, iremos todos. Y se le harán los honores (GES: 547)

importando la debilidad de su posición, la agentividad de César predominará por encima de la de los hijos o la esposa.

En este punto hay que mencionar aquellos casos en los que la mujer asume la voz cantante dentro de los entornos privados, pero también de cara hacia lo público. Se trata de mujeres que aparecen investidas de poder y con el control de las decisiones que incumben al grupo familiar; por eso en sus actuaciones discursivas predominan los actos de habla directivos y asertivos. Sin embargo, si observamos detenidamente esta agentividad, nos damos cuenta de que es una agentividad relativa, ya que se trata de mujeres a las que les llega el poder por ausencia del varón o por una delegación expresa de él, que puede no querer contrariarla o que se encuentra enfermo para ejercer sus funciones de representante de la familia. Entre estas mujeres predominan las viudas —doña Cata, de **Las madres**; la madre de **Linda**; la señora Valero de **La paz contigo**—, las abandonadas —doña María, en **Las madres**—, las madres solteras —doña Julia, Fernanda y doña Rosa, en **Las madres**; Clara, en **Fugitivos**— y, en una forma metafórica de ausencia masculina, las esposas jóvenes de hombres mayores con un carácter débil —Eloísa, en **Detrás de esa puerta...**; y Luz, en **Justicia S.A.**

De esta forma, no queda sino reconocer una asimetría de poder entre hombres y mujeres dentro del espacio privado; ya que, aunque suele pensarse que la mujer es más agentiva en los espacios privados, veremos que esa agentividad queda a otros niveles, no al de las decisiones que atañen a la familia como conjunto. Ya Luisa Martín Rojo apuntaba que

The attested avoidance of the agent role among women has been understood as a correlative avoidance of responsibility for actions, and it entails a discursive presentation of women not as subjects, but as objects, that is, as recipients, or beneficiaries, of actions accomplished by others (generally, men). This avoidance seems to be characteristic of a powerless style, which shows up individuals who do not consider themselves autonomous and self-mastering beings, but dependent on others' decisions and actions. (MARTÍN ROJO, 1997b: p. 3)⁵⁵

⁵⁵ "La evitación comprobada del rol de agente entre las mujeres ha sido entendida como un acto correlativo de evitación de la responsabilidad por las acciones, y entraña una presentación discursiva de las mujeres no como sujetos, sino como objetos, es decir, como receptores o beneficiarios de las acciones realizadas por otros (generalmente hombres). Esta elusión parece ser característica de un estilo menos poderoso, que muestran individuos que no se consideran seres autónomos y auto-controlados, sino dependientes de las decisiones y acciones de otros" (traducción mía).

Yo agregaría que no sólo es característico de personas que no se sienten autónomas y autocontroladas; sino que es característico de aquellos individuos que asumen roles que socialmente están tipificados para ser menos agentivos, y cuya asunción no ha pasado por una evaluación crítica del ser y el hacer. Los atributos socioculturales de los roles que desempeñamos, pesan sobre nuestras estructuras cognitivas, y muchas veces terminamos aceptándolos como normales o como parte de nuestro ser-hacer. Las mujeres, en tanto que miembros de una categoría de género que socialmente tiene acotados los espacios de actuación, tanto verbal como material, verá prácticamente circunscrita su agentividad al espacio privado del hogar; a ejercerla sobre aquéllos que dependen de ella, como los hijos o la servidumbre en caso de que la hubiera; y limitada a aquellos tópicos que el varón quiera cederle o que le lleguen estipulados de lo social: las decisiones sobre la administración del hogar, la preparación de alimentos, la limpieza de la casa, la educación de los hijos y, sobre todo, de las hijas; la mediación para conciliar los intereses entre los diferentes miembros de la familia, exigir al marido el cumplimiento de sus responsabilidades morales y materiales para con la familia, etc. Aquellas mujeres todavía jóvenes y solteras, o maduras pero solteras, o desarraigadas de un hogar familiar, su agentividad verbal es casi nula o, si la hay, es poco efectiva por carecer de legitimidad. Es decir que la agentividad verbal de algunas mujeres dentro del entorno familiar, muchas veces está supeditada a la aprobación de una figura masculina, y por lo tanto, carece de validez en sí misma, ya que necesita la aquiescencia del varón.

2.2. La agentividad verbal de la mujer en la interacción pública

Si la agentividad verbal de la mujer dentro del espacio doméstico está acotada por las disposiciones de la figura masculina dominante, en el espacio público esta dependencia es todavía más marcada. Al erigirse el varón como el representante externo de la familia, la agentividad del resto de la familia, particularmente la de las mujeres, queda anulada o supeditada a su aprobación expresa. Esto implica que cuando los miembros de un grupo familiar interactúan con otros actores sociales ajenos a éste y con quienes se van a tratar temas no de carácter doméstico, sino público; las mujeres quedan deslegitimadas para intervenir en dichas discusiones, como no sea en calidad de oyentes o de participantes solidarias con las actuaciones discursivas del varón que la representa⁵⁶.

Esto podemos observarlo claramente en la obra que hemos tomado como base para nuestro análisis, es decir en *El gesticulador*. En ella podemos ver que cuando los miembros de la familia se posicionan como tal ante el exogrupo, la responsabilidad de la interacción recae en César, que es el que expone la postura de la familia y la propia ante los demás. Este desempeño discursivo del endogrupo, responde no a un acuerdo tácito entre ellos, sino a una definición de carácter social que dicta que el varón es el que habla a los de fuera y la mujer y los hijos observan y callan para no desvirtuar la autoridad del padre-esposo. Por eso César se auto-inviste como agente del grupo; y los demás se automarginan de las interacciones y, por tanto, se auto-desagentivizan. Un ejemplo muy interesante lo tenemos en la llegada del profesor Oliver Bolton a la casa de los Rubio: cuando Bolton toca la puerta, todos callan esperando que sea César el que

⁵⁶ Dice Bourdieu que “la división sexual está inscrita, por un lado en la división de las actividades productivas” asignando a “los hombres el monopolio de las actividades oficiales, públicas, de *representación*, y en especial de todos los intercambios de honor, intercambio de palabras (en los encuentros cotidianos y sobre todo en la asamblea), intercambio de regalos”, etc. (BOURDIEU, 1998: 64)

responda a la llama; cuando Bolton expone que su coche se ha averiado y necesita pernoctar ayuda, es César el que le da solución invitándolo a quedarse a pasar la noche con ellos. En ningún momento, ni lo hijos ni la esposa expresan en público el desacuerdo que pudieran sentir sobre lo dicho o hecho por César en nombre de la familia: mientras se esté en compañía del «otro», César siempre será el mediador y contradecirlo es poner en evidencia la autoridad del patriarca. Por eso es que las inconformidades y las objeciones son reservadas para los momentos de privacidad, lejos de la mirada y los oídos de los que no pertenecen a la familia.

Otro ejemplo lo encontramos en la escena de la llegada de los políticos al recinto familiar. Una vez más hay “un toquido” en la puerta, y una vez más es César quien toma la iniciativa y pregunta quién toca, mientras el resto de la familia permanece en silencio y sin moverse. Entran cinco hombres que después son identificados como “los políticos”. César Rubio toma la palabra para ofrecer asiento a los recién llegados y presentar al resto de la familia. Uno de los políticos explica que se va a tratar un asunto “privado” y sugiere que la familia se retire. César hace un ademán y Elena inicia la salida tomado a Julia de la mano. Sin embargo, uno de los políticos en desacuerdo, indica que la familia debería quedarse. Los de fuera inician una discusión en la que salen a relucir que “esto es cosa de hombres” y que no necesitan “la presencia de las señoras”. César indica que por él no hay problema, que no tiene “secretos” para su familia. Finalmente, se decide que las mujeres queden como representantes de “la familia mexicana”.

Nuevamente se observa cómo César, al posicionarse como el representante de la familia, aparece verbal y materialmente más agentivo. La esposa y los hijos, en cambio, quedan como simples observadores de la interacción, acatando las decisiones que posteriormente se les impongan. Todos aceptan como normal el que César asuma el rol de anfitrión y que, por tanto, se haga con el control de la actuación material de los recién llegados (los políticos) dentro del entorno familiar: él marca las pautas para

su ingreso al espacio semiprivado de la sala (salón) e, incluso, decide el acomodo en los asientos⁵⁷.

Para los objetivos de nuestro trabajo, es muy importante analizar las actitudes asumidas por las mujeres de la familia ante los de fuera; así como los argumentos esgrimidos por los hombres en pro o en contra de su implicación en los «asuntos públicos». El estudio de estos últimos nos dará pistas sobre los aspectos estereotípicos y sociales involucrados en la representación. El primer elemento nos remite directamente a la agentividad manifestada por las mujeres en el ámbito público. No creemos necesario argumentar profusamente si son o no agentivas; sus acciones hablan por ellas:

a) No hay una sola intervención verbal de ninguna de ellas. Ni siquiera durante la presentación y el intercambio de saludos, mucho menos en los momentos más álgidos de la discusión sobre si deben o no quedarse. A pesar de que se habla y se decide sobre ellas en su presencia, no se emite ningún juicio u opinión, a lo que, en todo caso, estarían moralmente autorizadas.

b) Sus actos materiales van encaminados a obedecer lo que los hombres decidan, ya sea salir de la escena o quedarse; y a autoexcluirse de la interacción. Esto último se nota en la semiótica del acomodo al sentarse: quedan totalmente separadas de los hombres.

En cuanto a los argumentos usados para negar la inclusión de la mujer en los temas de carácter político, podemos glosarlos de la siguiente manera:

a) la política, paradójicamente, es un asunto privado, y por eso sólo pueden estar inmiscuidos los interesados.

b) la política es cosa de hombres, por lo tanto no sólo no es necesaria la presencia de las mujeres, sino que deben irse.

⁵⁷ También en *...Y la mujer hizo al hombre*, en *Fugitivos*, en *Pánuco 137*, en *Emiliano Zapata*, en *Justicia S.A.*, podemos encontrar este posicionamiento del varón como representante de la familia, y la postergación o supresión de la intervención femenina por considerarla no apta, no oportuna o no preparada para ello.

En estos dos argumentos contra de la participación de la mujer en asuntos de carácter público, se revelan los prejuicios y creencias contrarios a la mujer que culminan con su discriminación y postergación en el ámbito público. El primero de ellos está relacionado con la idea de que la mujer es imprudente y chismosa. No se le puede confiar un secreto o dar una información que requiera discreción porque pronto todo mundo lo sabrá. En ese "*este es un asunto privado*", la política pasa del espacio público al privado y pierde su esencia: el arte del gobierno de los asuntos públicos. Esta ambigüedad semiótica y discursiva en el tratamiento de lo público y lo privado introduce una concepción de lo público como aquello que tiene que ser discutido y planeado en privado; y de lo privado como aquello que se discute y se decide en lo público, pero siempre desde la perspectiva del hombre: él decide públicamente que se hace en el ámbito privado; y privadamente lo que se hace en el público.

Una segunda idea prejuiciosa que impera en la argumentación es la de la política como una cosa seria, superior y trascendente; en contraposición con la de la mujer como vana y tonta, sin capacidad para ocuparse de otra cosa que no sean las labores domésticas y maternas. Esto pone a la política como una especie de religión para la que sólo están preparados los hombres y en cuyo ámbito ni debe haber intervención femenina.

Estas dos creencias reproducen una imagen tradicional de la mujer, según la cual sólo está preparada para los asuntos de la casa, y no para los públicos. Esta asimetría discursiva y social, y los argumentos sexistas que la sostienen, aparecen repetidos casi de manera idéntica en otras obras: en ***Emiliano Zapata***, en ***San Miguel de las Espinas***, en ***Pánuco 137***, en ***...Y la mujer hizo al hombre*** y en Justicia S. A., entre las más interesantes. Esta representación de la mujer como poco preparada para las cuestiones de carácter público, será detallada en el apartado que hemos titulado "Tonta y estúpida o el fingimiento de la mujer que no sabe".

2.3 La agentividad material

Ya explicábamos antes que, en el género dramático, el propio discurso es una forma de acción; y, por tanto, la actuación verbal predomina sobre la actuación material, la cual sólo viene a complementar las transformaciones motivadas por el decir. En este apartado, estudiaremos esos pocos procesos materiales realizados por los actores sociales como complemento de su actuación verbal, y los cuales nos ayudarán a reforzar algunas de las conclusiones que ya hemos empezado a apuntar: la asimetría discursiva, social y cognitiva que se desprende de la representación de hombre y mujeres en las obras analizadas.

Fuera de los procesos materiales que indican el desplazamiento y actuación en el escenario de los personajes, como las salidas, entradas, movimientos y gestos específicos a la hora de la actuación dramática, aparecen pocas referencias a otros actos materiales. En el caso de los hombres, podríamos decir que son casi nulos. En cambio, a las mujeres se les da una mayor agentividad material; sin embargo, el ámbito de influencia en el que quedan estos procesos materiales se circunscribe al ámbito privado, más específicamente a aspectos relacionados con lo doméstico y con la maternidad.

En *El Gesticulador*, por ejemplo, la escena inicial del drama presenta a la familia «*dando los últimos toques al arreglo de la sala y el comedor de su casa*». Además de la descripción física de los personajes, se nos especifica qué está haciendo cada uno al levantarse el telón: Elena, «*sacude las sillas y las acomoda conforme termina*»; Julia, «*termina de arreglar el comedor*» y se le ve «*de pie sobre una silla, colgando una lámina en la pared*»; por el contrario, César no tiene asignada ninguna tarea, y Miguel «*está sentado sobre el cajón de libros, enjugándose la frente*». Ya de entrada se determinan los roles de hombres y mujeres dentro del espacio familiar: ellas serán las responsables de las labores domésticas; y ellos ayudarán en los trabajos que necesiten mayor fuerza física. No obstante, esa actuación doméstica masculina no está representada abiertamente en el discurso, sino

sugerida. Sabemos que están ayudando por la disposición de la ropa y la apariencia de cansancio físico; pero nunca los vemos realizar la acción de manera efectiva. El único intento que hay a lo largo del texto, se ve truncado por la llegada de Bolton: “entre los dos hombres levantan la caja. [...] En ese momento llaman a la puerta. [...] César deja caer la caja en el suelo y contesta mientras Miguel se aparta de la caja” (GES: 506). En cambio, la llegada del extraño es el detonante de la actuación material doméstica de las mujeres, la que servirá de pretexto para alejarlas de la interacción pública. Ya hemos mencionado más arriba que la exclusión de las mujeres de las conversaciones con miembros del exogrupo, no siempre es una exclusión obligada por otros; sino que en diversos momentos ellas mismas se autoexcluyen. Es el caso en este ejemplo: las ocupaciones domésticas serán el justificante de la salida del escenario de interacción.

Elena asume su rol de ama de casa y de responsable de la organización y limpieza del hogar (“Voy a poner sábanas *en la cama de Miguel*”), así como de la preparación de los alimentos (“Voy a preparar la cena”, “Elena pasa de la cocina al comedor buscando unos platos”, “Tengo que ir a la cocina”, “déjame hacer la cena”). Este mismo rol es impuesto a Julia, a quien le pide ayuda o le ordena directamente la realización de las tareas de la casa; dirigiendo sus acciones materiales indicándole lo que hay que hacer, y limitando así su actuación a la esfera privada:

ELENA: Hay que planchar la ropa. ¿Quieres traerla? Está tendida en el solar.

(Julia, sin responder, pasa al comedor y de allí a la cocina para salir al solar).

[...]

JULIA: (Entra en el comedor llevando un lío de ropa) Aquí está la ropa, mamá.

ELENA: (Va hacia el comedor para dejar el vaso) Déjala aquí. O mejor no. Hay que recoserla antes de plancharla. ¿Quieres hacerlo en tu cuarto? (GES: 518-519).

Los hombres, por su parte, en el ámbito doméstico sólo realizan trabajos implican la utilización de la fuerza física: cargar maletas, cargar cajas de libros, etc. Más exactamente, la representación nos sugiere que su

agentividad material se realiza fuera del hogar, es decir, en el ámbito público (se dice que Miguel está buscando trabajo y César hace lo propio).

De esta manera, encontramos numerosos ejemplos en las obras donde las que asumen el rol doméstico activo son las mujeres, lo que redundará en procesos materiales que indican la agentividad en este sentido y en procesos verbales que la refuerzan. También observamos que los espacios del ámbito familiar donde las mujeres van a ser más agentivas, son aquéllos que se conciben como dominios más típicamente femeninos, es decir, la cocina y el comedor (“Las mujeres pasan al comedor y de allí a la cocina”, GES: 509). Así, por ejemplo, en **Contrastes de la vida**, encontramos a Rita “soplado” afanosamente para encender las brasas con las que está cocinando; o en **Esclavos**, a Lupe repartiendo cigarros puros entre los invitados de su padre, y a su madre, doña Soledad, trayéndoles el café; en **Las madres**, a doña Julia quien, a la vez que cuida su tienda y cose ajeno, le prepara café al señor Nájera (que además de su belleza, alaba sus cualidades culinarias) y a Fernando, y le ofrece a su hijo la merienda; en **Los alzados**, a doña Jesús y Lupe, que en su fonda se desviven por servir a los revolucionarios, no sólo cocinándoles, sino también curándoles las heridas; y así podríamos hacer una enumeración larga de ejemplos en los que la mujer es representada ejecutando actividades “típicas de mujer”.

Asimismo, se les ve acatando las órdenes de carácter doméstico que les dan los maridos, es decir, aquéllas que tengan que ver con servirles, atenderlos y cuidarlos. Veamos un ejemplo de **El gesticulador**:

ELENA: ¿Por qué no me avisaste que habías llegado?

CÉSAR: Dame un vaso de agua con mucho hielo.

Elena pasa al comedor y vuelve un momento después con el agua. César se incorpora y bebe lentamente.

ELENA: ¿Arreglaste algo?

CÉSAR: (Tendiéndole el vaso) ¿No crees que te lo habría dicho si así fuera? [...]

ELENA: (Dando vueltas al vaso en sus manos) Julia tiene razón... hace ya semanas que parece que nos odias, César [...] (Va hacia el comedor para dejar el vaso.) (GES: 518-519).

Los detalles que rodean a la petición del vaso de agua (como el acto de habla totalmente conminatorio, carente de cortesía; la manera en la que regresado el vaso y la naturalidad con la que es tomado entre las manos y después pasado a la mesa del comedor) evidencian una intención por darle un cariz cotidiano a las acciones descritas, las cuales son ejecutadas casi sin pensar, sin ser cuestionadas y que de hecho pueden llegar a pasar inadvertidas para el lector-espectador. Hay tal domesticidad en la representación de Elena, que una de sus principales preocupaciones cuando César se ha lanzado como candidato a Gobernador del Estado, es precisamente que va a perder esa intimidad doméstica con su marido:

ELENA: Si eligen a César, será el gobernador. Lo rodeará gente a todas horas que lo ayudará a vestirse y lo alejará de mí. Tendrá tanta ropa que no podrá sentir cariño ya por ninguna prenda... y yo no tendré ya que remendar, que mantener vivas sus camisas ni que quitar las manchas de su traje. (GES: 545)

Así, como indica Bourdieu, “la mujer termina realizando dichosamente las tareas subalternas o subordinadas atribuidas a sus virtudes de sumisión, amabilidad, docilidad, entrega y abnegación” (BOURDIEU, 1998: 77), en las cuales, se además de las tareas domésticas y de atención y cuidado del marido, se incluyen las referentes a la maternidad, esto es, la educación, cuidado y crianza de los hijos. Aunque abundaremos a este respecto en el apartado dedicado a la madre, queremos resaltar aquí esa función como mediadora que desempeña la mujer-madre-esposa entre los miembros de la familia, la cual, necesariamente, va acompañada también de actitudes maternas que se manifiestan a través de proceso materiales y que refuerzan su papel como guía y sostén emocional de la familia. En el caso de ***El gesticulador***, en muchas ocasiones a lo largo del drama, encontramos a Elena acercándose para acariciar (“Elena se sienta cerca de ella [de Julia] y la acaricia en la cabeza”), besar [“(Levantándose y yendo hacia ella.) Hija, ¡no es cierto! (Le toma la cabeza y la besa.)”], tomar la mano en señal de solidaridad y en general, consolar. Este papel protector de la madre va en concordancia con los aspectos de su simbología, que nos remiten a «la

seguridad del abrigo, del calor de la ternura y el alimento» (CHEVALIER, 1969: 674).

Casi en todas las obras en que aparecen dramas familiares, está presente la vinculación entre la agentividad material de las mujeres y la protección y cuidado de los hijos. No obstante, quizás la más representativa de esta peculiaridad, además de *El gesticulador*, sea la de *Las madres* por razones evidentes.

Finalmente, podemos decir que la asignación de procesos materiales no hace sino reforzar la asimetría entre los géneros, en una clara desventaja para la mujer, a quien se le atribuyen actos que tienen una injerencia prácticamente nula en las acciones trascendentes representadas en las obras. Además, encontramos que el trabajo doméstico, visto como una actividad de poco prestigio y totalmente subordinada, es representado como incumbencia exclusiva de las mujeres, con un fin de integración y protección de la familia.

3. LAS COMPETENCIAS MODALES DE LOS ACTORES SOCIALES FEMENINOS

Al igual que en el análisis de la nominación, el posicionamiento, y la agentividad, el estudio de la modalidad femenina también está centrado en aquellas mujeres representadas dentro de un entorno familiar tradicional; porque, como ya dijimos, el grueso de la muestra está incluido en este tipo grupo social.

Cuando hablamos de las esferas de agentividad, veíamos que cada actor social responde a elementos externos que van modelando su actuación agentiva y que dependen en gran medida del contexto y de lo participantes en el evento comunicativo. Así, a mayor poder en el interlocutor, menor era la agentividad en los locutores y viceversa. Pues bien, la modalidad responde más o menos a este mismo sistema: las competencias modales de los locutores, se fijan en función de las competencias modales de los interlocutores. De esta manera, por ejemplo, ante un interlocutor con una alta competencia modal epistémica, el locutor modalizará hacia la duda o el desconocimiento para no entrar en conflicto con el que se instaura como autoridad⁵⁸.

Aquí entran en juego, entonces, las diferentes competencias modales que social y culturalmente se inculcan a mujeres y varones; y las competencias modales que se adquieren conforme a la posición social y a los roles desempeñados en los ámbitos público y privado. Hemos detectado, por ejemplo, que los varones, cuando se tratan temas de carácter público, tienden a expresar una modalidad epistémica más cercana a la certeza; mientras que las mujeres lo hacen, pero con respecto al ámbito doméstico y al cuidado de la familia. Asimismo, la modalidad deótica, es decir, aquella que evidencia la el deber y las obligaciones, está mucho más desarrollada

⁵⁸ Fairclough (1992: 159) menciona esos diferentes grados de afinidad que presenta la modalidad, que en el caso de la epistémica pueden ir desde la certeza categórica, hasta la duda o el desconocimiento.

en las mujeres que en los varones, quienes se mueven más hacia el querer, es decir, hacia una modalidad volitiva.

Tomamos nuevamente como base de nuestro análisis la obra de *El gesticulador*. En ésta podemos observar que la influencia en la adquisición del poder del personaje masculino que se evidenciaba en la agentividad, también se manifiesta al nivel de la modalidad. De esta manera, en un primer momento de la representación, el discurso de César está predominantemente modalizado por una actitud epistémica que pretende demostrar a los demás el valor social que tiene como poseedor de unos determinados conocimientos: los académico-profesionales.

Si consideramos la clasificación de la modalidad epistémica propuesta por López Ferrero, tenemos que, cuando César se conduce como profesor, es decir, cuando asume su actividad profesional y manifiesta su dominio de los contenidos académicos, específicamente sobre la historia de la Revolución, expresa una modalidad epistémica asertiva de conocimiento, de certeza de la verdad. Esta certeza de poseer la verdad —histórica— le permite mantener una legitimidad modal que lo sitúa en el nivel de las competencias epistémicas, por encima del resto de los personajes de la trama.. Este aspecto lo notamos, sobre todo, en las interacciones llevadas a cabo con los miembros del exogrupo, ante los cuales se inviste de la autoridad que le da el saber-hacer y hace ostentación de su conocimiento: “no hay un solo hombre en México que sepa todo lo que yo sé de la revolución”; “no hay un hombre en el mundo que conozca mi materia como yo”; “no en balde he enseñado la historia de la revolución tantos años; no en balde he acumulado datos y documentos. Sé tantas cosas sobre todos ellos, que tendrán que ayudarme”; “Tengo algunos documentos sobre los extranjeros que acompañaron a Villa”; “Tengo documentos (sobre la vida de César Rubio)”; “todo lo que poseo es la verdad sobre César Rubio”; “él me contó a mí la historia; “Tengo actas municipales acerca de sus asaltos, informes de sus escaramuzas y combates, versiones taquigráficas de algunas de sus entrevistas... Los papeles de identificación de César Rubio... un telegrama manchado con su sangre [...] también un telegrama en clave

que he logrado descifrar”; “el asistente ciego me lo dijo todo”; “la verdad es que César Rubio no murió de sus heridas”, etc.

En cambio, cuando César desplaza el discurso al plano personal y familiar, la modalidad se vuelve ambigua y comienza a oscilar entre lo asertivo y lo no asertivo. Aquí debemos anotar un aspecto muy importante de las tácticas de cualificación y descualificación modal, que en palabras de Lozano, “no han de verse en el limitado contexto de respuestas a actos locales, sino en la perspectiva estratégica de un recorrido accional complejo” (1999: 241). Es decir, que los actores sociales articulan sus discursos en torno a ciertas configuraciones modales, las cuales les permiten ir tanteando sus propias definiciones, estableciendo y rompiendo acuerdos provisionales, invistiéndose de cualificaciones que posteriormente pueden rechazar si así les conviene, etc. Así, la reversibilidad del sentido discursivo se puede convertir en una estrategia, cuyos recursos —el uso de actos del lenguaje con efectos ilocucionarios múltiples, la retractación, la negación, la reformulación, la justificación, etc.—, permiten una modalidad más matizada y, por tanto, ambigua, del actor social. Esta estrategia ayuda a la realización de propósitos discursivos específicos, como puede ser la manipulación insidiosa.

En nuestro caso, la débil posición inicial de poder de César, lo obliga a manejar su modalidad de manera indefinida, sopesando la respuesta de los interlocutores a su competencia modal y adecuándola a cada momento. Como padre y cabeza de la familia, su configuración modal podría haberse inclinado hacia lo epistémico asertivo y lo deótico directivo. Sin embargo, para desempeñar plenamente ese rol, es necesario cumplir ciertas condiciones, que en su caso no están logradas: el éxito profesional y económico, y, por lo tanto el respeto familiar y social. Esta situación desventajosa, lo hace actuar discursivamente de forma ambigua.

Por un lado, vemos que, a nivel personal, la significación modal se inscribe en lo no asertivo: la incertidumbre, la especulación, la expectativa, el desconocimiento y la creación de mundos posibles (LÓPEZ FERRERO, 2003: 3). No sabe qué decisiones tomar sobre su vida; no sabe qué hacer ni

cómo sería mejor hacerlo. Esta situación personal, se manifiesta a través de un querer-hacer que está siempre modalizado con atenuadores: duda, especula, cree, piensa que, propone, considera, imagina, supone, hace de cuenta, espera que, etcétera. En cambio, cuando se habla de la familia, su actuación modal de adecua a lo que la familia espera de él, por eso pone en marcha una modalidad epistémica más asertiva, que le permita mantener el poco control que todavía tiene sobre los hijos. Para mantener la legitimidad de su competencia epistémica al interior del grupo familiar, César recurre a una estrategia discursiva que le permite contrarrestar los efectos de su debilitada posición de poder: niega o descalifica la calidad epistémica del resto de la familia; pero, sobre todo, los deslegitima para su intervención activa en los asuntos del grupo. Esta negación del conocimiento del otro y la auto-atribución de las certezas sobre los demás, se refuerza con una modalidad deóntica directiva, que va de acuerdo con su calidad de jefe de la familia.

Encontramos que constantemente indica a la esposa y los hijos que se “equivocan”, que no “saben”, que no “conocen”, que “creen” en lugar de saber, que no “entienden”, que no “tienen conciencia” de sí mismos o de las cosas, o directamente los llama “tontos” o estúpidos. Todas estas desautorizaciones van acompañadas de constantes actos de habla directivos y de expresiones del deber para con el padre o el esposo, lo que indica su intención de preponderancia sobre ellos.

En cuanto a Elena, al estar limitadas las actuaciones femeninas al ámbito privado del hogar, no tiene que recurrir a una legitimidad otorgada por el éxito económico o profesional para ejercer su competencia modal, porque sus funciones de madre y esposa la cualifican para ello. En este sentido, dentro del hogar, Elena complementa la competencia modal de César y cumple así con su cometido social de consorte del varón y guía familiar, actuando como la conciencia externa de la familia, manifiesta en una competencia modal epistémica mucha más asertiva que la del esposo en lo referente a los temas familiares y personales. Ella sabe, se da cuenta, nota, averigua, descubre, entiende, comprende lo que pasa y trata de hacer

que el esposo también tenga esa certeza y ponga los pies en la tierra. Su modalidad epistémica no está basada en un saber académico o ilustrado, como en el caso de César; sino en un saber intuitivo, empírico y de un cariz más bien experiencial.

Esta modalidad epistémica de carácter personal-familiar de Elena, está inevitablemente ligada a su actuación modal más fuerte: la deóntica. Es decir, no sólo sabe, comprende, nota y conoce lo que pasa a nivel familiar; sino que sabe, comprende y entiende lo que se debe hacer. Así, la modalidad epistémica de Elena es en realidad una actitud ante su conciencia como ente moral y social, la que podemos verbalizar en un saber-deber-hacer. Este «saber-lo-que-se-debe-hacer», a su vez, está íntimamente ligado a la agentividad maternal, porque como menciona Silva-Corvalán, la definición del significado modal está determinada por una combinación de aspectos entre los que se cuenta el grado de agentividad de los sujetos (SILVA-CORVALÁN, 1995: 70 y 77). Así, la pretendida dirección de las acciones de los hijos y el marido a través del consejo, la recomendación, el ejemplo, la prohibición y los juicios sentenciosos, la llevan a una esfera deóntica que define toda su configuración como actor social.

El desempeño modal de la madre y esposa, está determinado precisamente por las expectativas sociales puestas sobre esos roles femeninos, las cuales le imponen un deber-hacer y ser y, al mismo tiempo, la cualifican para ejercer sobre los otros esa competencia deóntica. Por eso la encontramos esgrimiendo ese estatus especial del que goza dentro de la familia, al resaltar constantemente el vínculo familiar en una especie de «te lo digo yo porque soy tu madre-esposa». En todo momento, Elena actuará conforme a su apreciación moral y social de las acciones: si es permitido o no; si es correcto o no; si es bien visto o no; si es conveniente para el bienestar de la familia o no, etcétera. Esta actitud modal de la madre-esposa será transmitida a la hija para que sea reproducida en un futuro. Adoctrinada en el saber-deber-hacer femenino, se espera de ella que tarde o temprano actúe según se le ha inculcado.

Si observamos la representación de la modalidad en otras obras, vemos que responden de manera similar a lo visto en *El Gesticulador*. En *...Y la mujer hizo al hombre*, por ejemplo, doña Remedios también recurre a esa competencia epistémica que la cualifica para saber, o más bien “intuir con certeza”, lo que le pasa a la Beatriz, su hija. Pero, además, cuando ésta contraviene las normas de del bien hacer, hará uso de su competencia deóntica y le marcará lo que se debe o no hacer. De igual manera lo encontramos en *Las madres*, en *Fugitivos*, en *Pánuco 137*, en *San Miguel de las Espinas*, en *La venganza de la gleba*, y en general, en todas aquellas obras donde aparece la figura materna con sus funciones tradicionales de guía, consejera y mediadora. En el apartado correspondiente a la madre veremos con más detalle estas competencias modales vinculadas al rol materno.

Ahora bien, es interesante observar como las características de género y edad juegan nuevamente un importante papel en la atribución de la modalidad. En *El Gesticulador*, Julia y Miguel presentan actitudes modales totalmente divergentes que van a completar el cuadro de la representación ya esbozado por los aspectos de nominación y agentividad. Miguel, casi de manera inmutable, actuará bajo la obligación deóntica, cuyos principales argumentos serán de carácter moral y ético. Su discurso va a enjuiciar las acciones de los demás miembros de la familia según ese conjunto de valores que ostentará como el válido para su actuación y la de los demás: exige, enjuicia, descalifica y pide promesas que aten a los demás a ese sistema normativo. Al igual que Elena, su actuación epistémica va en relación con lo deóntico: sabe lo que se debe o no se debe hacer. Asimismo, se muestra altamente asertivo al enjuiciar al padre, aspecto de la modalidad que va a compartir con Julia; aunque, como ya vimos antes, los argumentos sean de diferente orden. No obstante, en las cuestiones personales, Miguel se muestra menos asertivo: piensa, cree, no sabe. Cuando el padre aparece como el general César Rubio, esa modalidad epistémica no asertiva se refuerza: duda, sospecha; para terminar nuevamente con un fuerte sentido del deber y la corrección moral.

Por su parte, Julia, en un principio, se mueve más en el campo de lo epistémico asertivo, tanto al juzgar al padre, como al valorar su propia situación. Julia tiene una certeza negativa de su propio yo y del yo paterno: sabe que no la quieren, sabe que no es bonita y sabe que su padre nunca va a poder ser un triunfador. Sus pocas referencias a lo deóntico están relacionadas con el querer y con el prometer. Sin embargo, estas primeras actitudes modales se modifican drásticamente cuando César se convierte en el General Rubio. Al discurso de Julia afloran valoraciones de su actuación pasada y esgrimirá el deber y la justicia personal como argumento para que César acepte el puesto que se le ofrece: “Debes aceptar, papá, te lo mereces”.

Cuando César sale a los plebiscitos, Julia se encarga de defender la postura del padre, de allí que su modalidad sea asertiva hacia el padre y deóntica hacia la postura de la madre y el hermano. Habíamos visto que una vez muerto el padre, Julia adopta una agentividad que se traduce en una modalidad deótica directiva, inusitada considerando su postura de mujer joven; pero que finalmente está basada en los deseos personales y no en una conciencia moral.

Esta última actuación de Julia, choca con los rasgos de la representación surgidos hasta este momento en las mujeres. Como grupo identificado por el género, son descalificadas en varias ocasiones para el saber-hacer y el deber-hacer. Esta actitud se basa en la creencia de que las mujeres no son aptas para adquirir otro tipo de conocimientos que no sean los domésticos; que son vanas y tontas y que no tiene capacidad para comprender “cosas de hombres”. Los hombres atribuyen a las mujeres un no saber-hacer que está en relación con los aspectos intelectuales y de carácter público. Se pone por encima de la cualificación epistémica la apariencia física, en el caso de la joven; y el sentido común, en el caso de la madre. El conocimiento femenino queda fuera de la esfera intelectual y se adjudica a lo intuitivo, perdiendo calidad ante los conocimientos masculino. Esta postura se acentúa cuando las interacciones se desplazan de lo privado a lo público, en donde se espera que queden sólo como observadoras o como

participantes solidarias de las actuaciones del varón —tal y como lo vimos en el apartado de la agentividad—, y que no se inmiscuyan en asuntos que tradicionalmente se han considerado de competencia masculina. Dado que este es un rasgo que está estrechamente ligado a la definición social de la identidad femenina, en la parte dedicada a la descripción de las categorías femeninas representadas las obras, nos detendremos para estudiarlo más a profundidad⁵⁹.

⁵⁹ Remitimos al apartado “*Tonta y estúpida o el fingimiento de la mujer que no sabe*”.

TERCERA PARTE

IMÁGENES GENERADAS POR LA REPRESENTACIÓN: LOS ESTEREOTIPOS SOCIALES FEMENINOS

III. IMÁGENES GENERADAS POR LA REPRESENTACIÓN: LOS ESTEREOTIPOS SOCIALES FEMENINOS

En el presente apartado abordaremos la parte más rica de nuestro trabajo: las imágenes femeninas emanadas de la representación, o más bien dicho, de las representaciones, discursivas y semióticas que se han hecho en el conjunto de obras de teatro que hemos analizado. Y decimos representaciones, porque no nos encontramos ante una única representación homogénea y uniforme; por el contrario, cada autor representa su idea de mujer y sus diferentes categorías, roles y funciones, desde su perspectiva de género, desde su enclave socioeconómico, político, geográfico y de clase. Nuestro objetivo en esta parte, es hacer un recuento de esas imágenes, las cuales se corresponden con categorías mentales específicas, que son sociales, ya que son compartidas y circulan en sociedad. A su vez, en estas representaciones se puede descubrir la construcción y reproducción de estereotipos sociales; y así dilucidar cuál es el prototipo de mujer configurado en las representaciones sociales de la época.

En este capítulo hacemos una descripción detallada de cada una de las imágenes femeninas que las obras teatrales ponen en circulación, resaltando las peculiaridades de su representación. En una palabra, nos proponemos dar cuenta de los recursos discursivos y semióticos que permiten su construcción y cómo se corresponden con unas prácticas sociales específicas. Intentamos que el resultado conforme un repertorio de imágenes/categorías femeninas/estereotipos que nos ayuden a poner de manifiesto cuáles son las constantes y las divergencias en la representación del género femenino, en la primera mitad del siglo XX, en México, a través de una práctica discursiva de prestigio como lo es la literatura y el discurso teatral, en particular. No debemos perder de vista el contexto y la práctica discursiva a la que están ancladas las representaciones, ya que el teatro mexicano con tema revolucionario, aunque no se constituye como una

escuela con rasgos estilísticos e ideológicos homogéneos, sí se instaure como una manifestación crítica de los eventos que trata. Sin embargo, desde la perspectiva de género, los cambios sociales y culturales, resultado del movimiento armado revolucionario, son pobremente representados, como lo iremos observando.

Queremos recordar aquí, que para el análisis de las imágenes puestas en circulación a través de las obras teatrales estudiadas, hemos adoptado una perspectiva crítica; esto es, que cuestionamos y problematizamos las imágenes naturalizadas a través del discurso. Como menciona Martín Rojo “los estudios del discurso persiguen capturar la relación entre el discurso y el orden institucional y social (cómo de los discursos emana una representación de estos órdenes y cómo éstos intervienen en los procesos de cierre social, conflictos de clases sociales, dominación)” (2003: 4); y en nuestro caso, interesa ver como se construyen, refuerzan o reformulan las diferencias entre los roles de género y si éstas coadyuvan a un posición desventajosa para la mujer.

En conexión con esta postura crítica, que es la esencia de nuestra metodología (el ACD), también se hace ineludible abordar los aspectos ideológicos involucrados en dicha representación y de qué forma son naturalizados. En este caso, estudiaremos si las representaciones dominantes se vinculan a una ideología sexista y androcéntrica (evidenciada por la distribución desigual de los espacios sociales, la invisibilidad de la mujer, la asimetría, etc.) o, por el contrario, a una igualitaria

Asimismo, como dijimos en el apartado del marco teórico, para explorar y sistematizar las imágenes desde su configuración como categorías mentales, hemos tomado como base los conceptos de Lakoff (1987). Las posturas de Van Dijk (1989, 1993a, 1998, 2003) sobre la interrelación que forman cognición, discurso y sociedad y su injerencia en la construcción, circulación y modificación de las representaciones sociales a través del discurso y de la acción, y sus implicaciones cognitiva e ideológicas, nos han servido para vincular esas categorías mentales a lo social y entender como devienen en imágenes que apelan a un determinado

tipo de representaciones sociales, y cómo, posteriormente, configuran estereotipos.

Antes de comenzar a dibujar este repertorio de imágenes femeninas, se hace necesario definir y precisar los conceptos de imagen y representación. Para Lakoff, el término “representación” suele ser usado con poco rigor (1987: 341). Comúnmente, se piensa que una representación es el reflejo de una realidad externa, a la manera de un espejo. Sin embargo, según lo visto en nuestro apartado teórico sobre la construcción de categorías cognitivas, las representaciones corresponden, más bien a estructuras conceptuales internas que intentan dar sentido a una realidad externa experimentada subjetivamente por un agente pensante. En sentido estricto, los modelos cognitivos, como los ven tanto Lakoff como Van Dijk, podrían ser llamados “representaciones” y siempre están insertos en un marco sociocultural. No obstante, hay que recordar que los modelos cognitivos, y por tanto las representaciones, se entienden en términos de experiencia corporal, no en términos de su conexión directa con el mundo externo; además de que incluyen aspectos imaginativos de la cognición como la metáfora y la metonimia.

Por lo tanto, no existe realidad objetiva, pero sí toda realidad es representada, apropiada por el individuo o por el grupo y reconstruida en su sistema de conocimiento e integrada a su sistema de valores que depende de su historia y del contexto social e ideológico que lo circunda. De esta manera, la representación siempre es de carácter social, independientemente de su componente cognitivo individual; y siempre es una forma de visión global y unitaria no solo de un objeto, sino también del sujeto.⁶⁰ En nuestro caso, son precisamente esas representaciones grupales las que nos interesan, las cuales son compartidas y forman parte del acervo cultural de la comunidad que estudiamos y que produjo las obras literarias que analizamos.

La representación, vista así, no es un simple reflejo ni acto pasivo de contemplación, sino una organización significativa de los eventos del mundo.

⁶⁰ Esta idea también es desarrollada por Jean-Claude Abric (2001: 12 y ss.) en sus trabajos sobre las representaciones sociales.

De esta manera, cualquier intento por identificar, describir, explicar, valorar, criticar, reconocer, contrastar, etc., un entorno, un evento, una situación, un determinado tipo de persona(s) o cultura(s), en fin, cualquier objeto de conocimiento, se convierte en un acto de organización significativa cuyo resultado es la representación. La significación resultante depende a la vez de factores contingentes, de circunstancias –naturaleza y obligaciones de la situación, contexto inmediato, finalidad de la situación- y factores más generales que rebasan la situación misma: contexto social e ideológico, lugar del individuo en la organización social, historia del individuo y del grupo, desafíos sociales (ABRIC, 2001: 13).

Además de los estudios cognitivistas, el ACD y la Psicología Social también se han preocupado por estudiar las representaciones, a las que para precisar se les ha agregado el calificativo de “sociales”, que significa que son compartidas. El estudio de las representaciones sociales puede auxiliarnos en la comprensión de cómo funciona la construcción de las identidades sociales e individuales, cómo las comparte el grupo y cómo se imbrican en un orden social determinado.

Para Denise Jodelet (2005), la representación social tiene cinco características fundamentales:

Siempre es la figuración de un objeto, persona, acontecimiento, idea, etc., de allí su nombre: representación.

Tiene un carácter de imagen y la propiedad de poder intercambiar lo sensible y la idea, la percepción y el concepto. La forma de representarnos el objeto, la persona, etc., es mediante una imagen de ella.

Tiene un carácter simbólico y significativa. La representación como imagen, concepto, etc., no es una mera reproducción del objeto ausente, sino que es una construcción, donde el sujeto aporta algo creativo. Es decir:

Tiene un carácter constructivo.

Tiene un carácter autónomo y creativo.

Asimismo, podemos hablar de tres funciones básicas de la representación: una función cognitiva de integración de lo novedoso, una función de interpretación de la realidad, y una función de orientación de las conductas y las relaciones sociales.

Según la postura de Jodelete (1970, 1989, 2005) y Moscovici (1972, 1976, 1984), las categorías que estructuran y expresan las representaciones sociales son categorías del lenguaje. Sin embargo, creemos que, aunque las representaciones suelen manifestarse principalmente a través del discurso, tanto de forma oral como escrita; también es posible encontrarlas de manera visual y en formas híbridas de representación (pensemos, por ejemplo, en la música, el cómic, el cine, etc.). En nuestro caso, las representaciones que estudiamos son aquellas creadas de manera discursiva, es decir, a través del uso de estrategias y procesos del lenguaje en interacciones comunicativas que, aunque pueden ser orales u escritas, nosotros nos hemos centrado en un tipo de comunicación escrita muy especial, como lo es la literatura.

Ya se dijo que uno de los rasgos de las representaciones es que generan imágenes. El concepto de imagen, por lo general, suele referirse a lo visual⁶¹; no obstante y como lo puntualiza Lakoff, las imágenes también pueden ser auditivas, olfativas, gustativas, táctiles y de cómo las fuerzas actúan sobre nosotros (LAKOFF, 1987: 444). Una imagen se define por tres hechos que conforman su naturaleza:

1. una selección de la realidad sensorial;
2. un conjunto de elementos y estructuras mentales de representación discursiva o icónica; y
3. una sintaxis discursiva o visual a través de la cual es ordenada y cobra sentido, primero en la imagen mental y luego en la imagen expresada.

Lo interesante del estudio de las imágenes que se generan a través de la representación discursiva, es identificar cómo una misma realidad sensorial puede producir diversas imágenes, algunas hasta contradictorias; o, por el contrario, crear una imagen que homogeniza la percepción de un

⁶¹ Para más información sobre la imagen visual, consultar <http://www.google.es/search?hl=en&q=concepto+imagen>

determinado objeto, persona, grupo, evento, situación, etc. De allí que también sea importante localizar los mecanismos de representación y ver cómo funcionan al interior de los discursos. Incluso, ver cómo los discursos son manipulados para construir y poner en circulación de forma persuasiva imágenes, y con ellas una visión específica del mundo. Porque una imagen nunca es la realidad misma, si bien siempre se mantiene un nexo de unión con ella, independientemente del grado de parecido o fidelidad que guarde. Por consiguiente, toda imagen es parte de un modelo de interpretación de la realidad dada; y lo que importa es la manera en que esa imagen construye, sustituye, interpreta, traduce, modela, o distorsiona esa realidad.

Hasta aquí, entonces, podemos distinguir los elementos que son importantes en el sistema de representación:

1. el carácter cognitivo y social de los agentes de las representaciones, es decir, los seres humanos;
2. la capacidad de categorización como base del aprendizaje y; por tanto, configuradora de las relaciones interpersonales y sociales;
3. como resultado de la capacidad de categorizar, la capacidad de representar el entorno creando imágenes de lo que nos rodea según una serie de parámetros aprendidos en sociedad y modelados personalmente, usando los materiales de lenguaje e iconográficos, que se manifiestan en diversas formas de expresión, incluidas las artísticas;
4. y, finalmente, la conexión de los agentes sociales y sus prácticas sociales y discursivas con un orden social determinado.

De esta forma, podemos decir que al interior de los textos que nos ocupan, hay una serie de imágenes de mujer que son generadas por un determinado tipo de representación o representaciones del género femenino, que responden a una determinada visión de lo que son las relaciones entre los géneros y del papel fundamental que las mujeres deben desempeñar, en contraposición con el que realiza el género masculino; y que esas posturas, no siempre concientes, son expresadas a través de los discursos encarnados ficcionalmente en las obras de teatro. Por supuesto que, como

ya se ha puntualizado antes, en las diferentes representaciones pesan los aspectos sociales y contextuales que las rodean, empezando por la situación socioeconómica del autor, sus posturas políticas y literarias y terminando con la función del teatro como práctica discursiva y textual en el momento de la producción.⁶² De esta forma, la representación de la mujer, responde a una serie de parámetros no solo sociológicos, discursivos y culturales; sino también psicológicos. En otras palabras, no sólo influye cómo el escritor/hablante está inserto en una realidad histórica, económico-social, política y cultural; sino cómo asume el rol que juega dentro de ella, sobre todo cuando pensamos en personalidades de carácter intelectual que se posicionan ante los acontecimientos trascendentales de su entorno.

Los aspectos textuales que serán tomados en cuenta en la descripción de las imágenes femeninas tienen que ver con:

1. El contexto y la clase social en la que es colocada la categoría.
2. Los rasgos semióticos sobresalientes en su caracterización: descripción física (vestido, arreglo personal, figura estética), la descripción de caracteres y actitudes típicamente asociados a las categorías, su ubicación espacial dentro de las habitaciones, las casas o las ciudades.
3. La agentividad específica de cada tipo de mujer y sus posibles contradicciones.
4. Las designaciones, como una evidencia del prestigio social de cada categoría.
5. Las metáforas, en tanto que ayudan a localizar campos de significación adyacentes a la conceptualización de la categoría, y que la completan.
6. Las estrategias discursivas asociadas típicamente a las categorías y subcategorías y que hablan de una idea de discursos propiamente femeninos: cómo son presentados, qué intentan lograr, cómo refuerzan o reformulan los estereotipos y qué finalidad tienen en la representación.
7. Los rasgos contradictorios en la representación de las categorías y qué tanto responden a una ideología propia de los autores o a una

⁶² Como menciona Bordieu (1998: 33), “en una relación de dominación, las prácticas y las representaciones de los dos sexos no son en absoluto simétricas”.

incongruencia producto de estructuras sociocognitivas poco reflexionadas. Es interesante observar cómo un personaje presentado estereotípicamente, puede transformarse en uno más dinámico; o, por el contrario, un personaje que creíamos complejo y exento de rasgos tradicionales, al final se normaliza y cae en el estereotipo. Por supuesto que todos estos aspectos están ligados a un orden social que regula la distribución de espacios sociales y que, por tanto, genera diferentes tipos de discriminación y exclusión, a lo cual pondremos especial atención.

Las imágenes localizadas se corresponden con categorías cognitivas; y éstas, a su vez, generan y/o refuerzan viejos y nuevos estereotipos sociales, algunos de carácter universal y otros sólo identificables al interior de la sociedad mexicana, entre las que encontramos a la mujer, como imagen y categoría básica al resto de categorías, la cual genera otras subcategorías según el modelo mental desde el que se estructuren, por ejemplo, la mujer decente, la mujer angelical, la madre y sus subcategorías de madre abnegada, madre controladora, madre solapadora, madre soltera y la mujer sin hijos; la esposa, con sus correspondiente subcategorías entre las que se cuentan la esposa abnegada y la controladora; la mujer caída, en la que incluimos a la mujer mancillada, la mujer coqueta o casquivana y la prostituta; y otras categorías con menos presencia en la representación como la chismosa, la solterona y gazmoña, la mujer trabajadora, y, por último, como categoría típicamente asociada al al Revolución, la soldadera.

Como se puede observar, en la construcción de estas categorías entran en juego diferentes modelos cognitivos que expondremos a continuación. Pero diremos aquí que cada una de éstas imágenes y las características y rasgos asociados a cada una, están determinados por el modelo cognitivo que más injerencia tenga en su conformación.

1. LA MUJER

De forma muy lógica, si lo que nos ocupa es hablar de las imágenes femeninas emanadas de la representación, es evidente que debemos iniciar con el estudio de la imagen textual que se nos presenta de la mujer, como categoría sociocognitiva. Cuando estudiamos las formas de construcción de las estructuras categoriales, habíamos mencionado que éstas no son estructuras inmóviles, estáticas; sino que, por el contrario, vamos adaptando la categorización y su estructura según los objetivos cognitivos y comunicativos de cada situación. Desde esta tónica, al interior de los textos hemos localizado una serie de modelos cognitivos desde los que la categoría MUJER se construye como concepto y como categoría, a saber:

- a) desde una perspectiva biológica, donde lo que importa son los rasgos sexuales en función de un sistema reproductor y diferenciador de los sexos. Encontramos que MUJER nos remite a su función como hembra y se contrapone a la de varón en tanto que macho. Si atendemos a la propuesta de Lakoff, diríamos que esta categorización responde a un modelo biológico o fisiológico-reproductivo.
- b) Desde una perspectiva física, donde lo que interesa es el nivel de la descripción y valoración de la apariencia externa. Así, desde este punto de vista, las mujeres se categorizan como bellas, bonitas, hermosas, feas, con clase, vulgares, gordas, flacas, altas, bajas, rubias, morenas, pelirrojas, jóvenes, viejas y un largo etcétera que varía según los parámetros estéticos de cada grupo o estrato social⁶³. Esta categorización se basaría en un modelo de belleza física.
- c) Desde la perspectiva relacional, donde lo trascendente es determinan la relación de parentesco que se establece, normalmente, con el varón. De este modelo surgen subcategorías como: esposa, madre, hija, hermana, viuda, novia, abuela, tía, amiga o amante “de”. En el complemento

⁶³ Actualmente, aunque cada vez se extienden más los valores de belleza occidentales a todo el mundo, no debemos perder de vista que éstos se fijan al interior de cada cultura de manera distinta, según un valor relativo atribuido a cada rasgo físico; y que varían a lo largo de la historia.

de ese “de”, es donde radica la importancia de esta categorización, ya que es común que el rol de parentesco se fije en función de un varón X: esposa de X, madre de X, hija de X, amante de X, etc. Aquí predomina un modelo relacional.

- d) Desde la perspectiva de la posición socioeconómica, según la cual las mujeres son categorizadas como aristócratas o “peladas”; como ricas o como pobres. Estas categorías responden a un modelo de clase social y va muy ligado al siguiente.
- e) Desde la perspectiva del rol social, se observan sobre todo las relaciones de producción que desempeña la mujer al interior de la comunidad, surgiendo las subcategorías de dama⁶⁴, ama de casa, mujer trabajadora, prostituta, profesionista, estudiante, religiosa, campesina, obrera, entre otras. En este modelo hay que observar muy detenidamente si los roles son realizados en la esfera privada o en la pública, si están asociados a una determinada clase social, y si esto influye en la valoración social del rol. Esta perspectiva está estructurada desde el modelo de producción.
- f) Desde la perspectiva ético-moral, donde importan los valores de bondad o maldad que rigen en la sociedad específica dada. En nuestro caso, los valores ético-morales que predominan son los cristiano-católicos, en los que hay un importante elemento de valoración de la actuación sexual: negativa si se realiza fuera de los vínculos matrimoniales; positiva si cumple con los requerimientos impuestos por la institución “divina”. El modelo que prima es el ético-moral, pero con una fuerte influencia del siguiente modelo,

⁶⁴ Entendemos DAMA como una mujer de clase alta que se dedica a organizar y participar en actos de beneficencia y labores de ayuda “social”. Durante el Porfiriato se autorizó una ley de beneficencia privada que adjudicó a las clases pudientes (la aristocracia y las élites políticas) y al clero, el derecho de controlar los actos filantrópicos y asistencia a las clases desprotegidas. Las mujeres fueron las que de manera natural se encargaron de tales eventos, ya que el cuidado y la protección es más acorde con la vena “femenina”; además, les permitió participar en el ámbito público traspasando los umbrales del hogar. Los hombres, al no encontrar ganancia y reconocimiento político-social en ello, permitieron que “sus mujeres” se distrajeran ayudando al prójimo. “Las acciones de beneficencia se convirtieron en reuniones de moda: funciones benéficas de teatro, circo, títeres, verbenas y *kermeses*, que constituían la oportunidad de recaudar fondos para atender a los pobres.” (Cita de Gloria Guadarrama. *Entre la caridad y el derecho*, México, El Colegio Mexiquense-Coespo, 2001, p. 102. Tomado de *Boletín Informativo*, 2004).

que es el marital. Algunas subcategorías que podemos localizar en esta perspectiva son: la mujer decente u honesta, la buena mujer, la mala mujer, la mujer deshonesto o casquivana o seductora, la mujer angelical, incluso podríamos volver a incluir a la prostituta.

- g) Muy ligada a la anterior tenemos la perspectiva marital, donde lo que importa para la categoría es el estatus marital reconocido en la sociedad. Aquí aparecen las “señoras”, las señoritas, “las niñas”, las viudas, las solteras o solteronas, las “dejadas” o “abandonadas”⁶⁵, las “doñas”⁶⁶, las divorciadas y las mujeres mancilladas o deshonradas, normalmente madres solteras. El modelo marital es el que estructura la categoría, aunque como vemos hay influencia de otros modelos en su interior.
- h) Por último, desde una perspectiva caracterial, es decir, del carácter manifestado por una persona, donde los rasgos son fijados por las cualidades que distinguen su modo de ser u obrar. Estos rasgos de actitud y carácter están íntimamente relacionados con la agentividad, ya que demuestran la disposición a la acción o a la pasividad de los agentes sociales, en este caso las mujeres. Así, podemos encontrar mujeres sumisas, mujeres controladoras, mujeres sufridas, mujeres arpías, mujeres calculadoras, mujeres ambiciosas, mujeres seductoras, mujeres chismosas, mujeres estúpidas, mujeres inteligentes, etc. El modelo desde el que se establecen las categorías es un modelo caracterial.

Estos diferentes modelos se van combinando, superponiendo y hasta fusionando para crear las diferentes categorías de mujer que podemos encontrar. La categoría de mujer es una categoría muy compleja que es

⁶⁵ En el contexto social mexicano, es importante diferenciar si una mujer sola con hijos es madre soltera o viuda, o “dejada”, y más recientemente, si se es divorciada. La frase “la dejó el marido” o “está dejada” refiere al hecho de que el marido abandona el hogar conyugal, desentendiéndose de sus responsabilidades como padre y esposo. Una mujer dejada es vista con benevolencia, lástima, compasión e, incluso, hasta con cierta condescendencia.

⁶⁶ Aunque tradicionalmente “doña” correspondía a un tratamiento de respeto, en México comenzó a usarse más bien para hacer una diferenciación en el estatus socioeconómico de la mujer. La “doña” se contrapuso a la “señora” en tanto que la primera es una mujer casada o viuda, de clase media y baja, es decir, una mujer del pueblo; y la segunda, es la esposa del hacendado, del industrial, del político, o sea, de clase alta, ya sea social o económicamente hablando.

definida, más exactamente, por lo que Lakoff llama un modelo de conjuntos. Los modelos descritos arriba, se estructuran de tal manera para crear las categorías y subcategorías derivadas de MUJER, que muchas veces es imposible diferenciar la categoría del mismo rasgo que la define.

Por otro lado, debemos recordar la implicación del propio cuerpo en la comprensión y asimilación de las categorías, es decir, que como toda categoría, también la categoría MUJER y todas sus subcategorías, toman forma desde la propia experiencia física, psíquica y social de cada individuo, lo que Lakoff denomina *embodiment*, y que en español se ha dado en llamar “encarnamiento”. Aquí nos gustaría bordar una idea interesantísima propuesta por Pierre Bourdieu en su libro ***La dominación masculina*** (1998) y que tiene que ver con este aspecto. Él habla de las disposiciones de los cuerpos y cómo aprendemos esas disposiciones en la interacción social. Dice que, al ser instruidos sobre la manera cómo debemos usar nuestros cuerpos, también tenemos una predisposición social al aprender los conceptos y al hacer las categorías. En otras palabras, el control que se ejerce sobre los cuerpos desde la división sexual de la sociedad a través de la interacción social, predetermina la forma como interactuamos con los objetos y preestablece una cierta percepción y categorización de los mismos. Las categorías de entendimiento, las formas de clasificación con las cuales construimos el mundo, nuestras estructuras cognitivas, responden a ese orden social impuesto por la dominación masculina (BORDIEU: 1998: 17). Así, por ejemplo, si se nos ha enseñado que, como mujeres, mostrar el cuerpo es un acto negativo, esta preconcepción pesará sobre nuestra cognición en el momento de establecer nuevas categorías y otorgarles un valor (no ya de verdad o falsedad; sino de bondad o maldad, de aceptable o repudiable), si este aspecto entra en juego.

Además, hay una experiencia de los espacios y de las prácticas que es sexuada (masculina/femenina; viril/mujeril), y que hace que aprendamos las categorías de género desde la oposición y la diferencia con el otro. Estas oposiciones están inscritas en la estructura social y sirven de soporte a unas estructuras cognitivas que nos presentan una visión de mundo con

valoraciones éticas, estéticas y cognitivas que definen la identidad de los agentes en función de una expectativas sociales y culturales (BORDIEU, 1998: 129). De esta manera, el primer rasgo de diferenciación de lo femenino se establece por oposición a lo masculino, y aprendemos desde lo social aquellos rasgos deseables a nuestra identidad sexual: lo que es propio de hombres será mal visto en las mujeres y viceversa.

En otras palabras, existen una serie de prejuicios y estereotipos que permean la identidad femenina desde lo social y que no sólo son transmitidos a través de la familia, sino que son socialmente compartidos, expresamente verbalizados y que se convierten en parámetros desde los que se enjuicia a la mujer; pero sobre los que ella no tiene ningún control, ya que le son socioculturalmente impuestos y no tiene calidad de réplica. Son discursos que marcan la regla, más que la excepción en las tipologías femeninas. Digamos que hay una serie de prerrequisitos que las mujeres tenemos *per se*; algunos de ellos son asociadas a lo positivo como la docilidad, sumisión, entrega, sensibilidad, ingenuidad, decencia, etc.; pero hay otros que son más bien negativos: la frivolidad, la coquetería, la estupidez, la charlatanería, el chismorreó, el lloriqueo, el chantaje sentimental, la histeria, la irracionalidad, y una larga lista que se sigue sumando a lo largo de nuestra historia sin perder vigencia ninguno de ellos.⁶⁷

Así, por ejemplo, en nuestro corpus, para resaltar los rasgos negativos y positivos de las mujeres, suelen representarse en binomios antagónicos, lo que discursiva y semióticamente permite apreciar con más claridad las diferencias y su connotación social: la joven vs. la vieja; la rica vs. la pobre; la pura vs. la mancillada; la fea vs. la bella; la chismosa vs. la prudente; la abnegada vs. la controladora, etc. Ya que en otros apartados

⁶⁷ No está de más mencionar algunos de los nuevos tópicos que existen hoy en día sobre la mujer y que demuestra cómo se van actualizando conforme las sociedades humanas evolucionan en las tecnologías: si se trata del coche, es la que peor conduce – “Tenías que ser mujer” diría el hombre que se topa con una mujer que conduce lentamente-; si se trata de cuestiones informáticas, es que “a las mujeres no se les da eso”. Y así podríamos mencionar otros muchos ejemplos. En cambio, las mujeres son habilísimas para manejar los enseres domésticos por más modernos y sofisticados que sean: lavadoras, hornos, aspiradoras, cocinas, etc.

madre hablaremos de estos binomios, aquí pongamos sólo una muestra de la presentación enfrentada entre rica-pobre que encontramos en la obra

Esclavos:

En ese punto entra por el fondo, a la derecha, una mujer pobremente, miserablemente vestida. Trae en los brazos a un niño raquítico y casi desnudo. (ESC: 295)

VS.

Por la derecha entran doña Soledad y Lupe. Doña Soledad es una mujer alta y bella, que viste con elegancia sin ostentación. Lupe ya es una señorita completamente desarrollada, y está vestida conforme al gusto de la madre y a los pocos años que tiene. (ESC: 303)

No obstante, estos rasgos negativos socioculturalmente asimilados a la mujer, no sólo son usados como parámetro de valoración de ellas; sino también de los hombres. Al desplazarse la significación de la esfera femenina a la masculina, los rasgos se vuelven doblemente negativos: lo que es una mujer es mal visto, en un hombre es imperdonable. La construcción discursiva suele presentarlos como comparaciones o paralelismos, sobre todo con la intención de feminizar al varón que muestra el rasgo no-varonil. Veamos algunos ejemplos referidos a la cobardía, al chismorreo del hombre y analicemos cómo en la estructuración discursiva se marcan como más típicamente femeninos:

CESÁREO MENDOZA. Y, en último caso, ¡déjate de aspavientos de mujer! ¡Ni tu esposa es tan cobarde! (JSA: 1082)

LUZ. Pero ¿qué te pasa Santos? No pareces hombre. Eres más débil que una mujer. (JSA: 1068)

LUZ. ¡Este hombre, que está lleno de leyendas y supersticiones! Parece comadre. Toda la tarde me ha estado contando las consejas del pueblo. Y esa es una. (JSA: 1067)

BANDERAS. [...] Los hombres chismorrean en las cantinas más que las mujeres en los lavaderos... (MUJ: 855)

“Aspavientos de mujer”, “ser más débil que una mujer”, “parecer comadre”, “hombres [que] chismorrear en las cantinas más que las mujeres en los lavaderos”, discursiva y semánticamente asimilan al hombre al que se refieren, con una mujer; lo feminizan o, dicho de otra forma, lo desvirilizan feminizándolo. En esto se manifiesta ese trabajo psico-social que tiende a eliminar lo que hay de femenino en los hombre y lo que hay de masculino en las mujeres; aunque en éstas es mucho más radical: al estar constituida como una entidad negativa, definida únicamente por defecto, sus virtudes sólo pueden afirmarse en una doble negación, como vicio negado o superado, o como mal menor (BORDIEU, 1998: 41). Así, aunque la cobardía y el chismorreo sean defectos detestables, en la mujer no son tan mal vistos que en el hombre.

Históricamente ha habido una “operación propiamente simbólica” que ha permitido “la división entre los sexos tal y como la conocemos”. Esta división ha sido organizada según un principio androcéntrico, basado en una serie de apariencias biológicas y efectos indudablemente reales en los cuerpos y en las mentes, gracias a “un prolongado trabajo colectivo de socialización de lo biológico y biologización de lo social” que ha producido “una construcción social naturalizada” y que se ha convertido en “el fundamento natural de la división arbitraria que está en el principio tanto de la realidad como de la representación de la realidad”. Así se asume como algo natural en el orden social la división entre los sexos” y los rasgos atribuidos a cada uno (BORDIEU: 1998:13 y 14).

Esta división entre los sexos parece estar «en el orden de las cosas», es decir, en “lo que es normal y natural, hasta el punto de ser inevitable: se presenta a un tiempo, en su estado objetivo, tanto en las cosas (en la casa por ejemplo, con todas sus partes «sexuadas»), como en el mundo social y, en estado incorporado, en los cuerpos y en los hábitos de los agentes, que funcionan como sistemas de esquemas de percepciones, tanto de pensamiento como de acción.”

De esta forma se logra una concordancia entre “las estructuras objetivas y las estructuras cognitivas, entre la conformación del ser y las

formas del conocer, entre el curso del mundo y las expectativas que provoca”, abarcando “el mundo social y sus divisiones arbitrarias, comenzando por la división socialmente construida entre los sexos”, asumiéndolas como naturales y, por tanto, con “una total afirmación de legitimidad” (BORDIEU, 1998: 21).

Desde este punto de partida, descubrimos que en nuestro corpus se reproduce esa visión en la que ser mujer implica negar o rechazar todos aquellos rasgos, propiedades y actividades que son viriles, que funcionan como signos masculinos, como la fuerza, el arrojo, la decisión, el valor, el éxito público, el aplomo, la agentividad, etc. Por el contrario, en la categorización de la mujer se privilegian rasgos asociados a la apariencia física, la decencia, el pudor, la fragilidad, la abnegación, la sensibilidad, la entrega, el servicio, etc.; y otros no tan positivos pero igual de trascendentes como la chismorrería, la charlatanería, la estupidez, la banalidad, la frivolidad, la sensiblería exacerbada, el lloriqueo, el chantaje, la ambición, la envidia, la coquetería, la superfluidad y superficialidad, etc. De esta forma se han construido una serie de rasgos y actitudes que son típicamente asociados y asignados a la mujer; y que por una especie de inercia social, muchas veces son repetidos de manera inconsciente, reforzando esa imagen social desfavorable a la mujer.

Iniciemos con la descripción de esos rasgos femeninos usados en la representación.

1.1 La importancia de la apariencia física

La apariencia física es uno de los aspectos más explotados en la representación de las mujeres, y mucho más hoy en día. La mujer, de manera general, responde a ese mito de “la bella” que tiene que oponerse a “la bestia” y desde que es niña, se le inculcan los parámetros estéticos con los que tendrá que funcionar toda su vida. Pero también tiene que ver con esa parte de la identidad femenina, determinada socialmente, que se

construye en función de ser objeto de las miradas del otro y de tener que estar sujetas a la aprobación de la mirada masculina. Esto nos predispone a buscar la aprobación de la mirada masculina, ya que pensamos que si somos miradas y agradamos al sexo opuesto, nos afirmamos como mujeres y nuestro destino social (gustar, amar, contraer matrimonio, parir y cuidar a la familia) tiene más posibilidades de cumplirse según lo establecido por grupo⁶⁸.

Ya en la primera parte de este trabajo habíamos mencionado el énfasis que se pone en la descripción física de las mujeres y cómo la descripción de ellas persigue objetivos muy diferentes a la descripción de ellos. Mientras que en los hombres, la apariencia física y la indumentaria tienden a exaltar los signos de la posición social; en las mujeres tienden a exaltar el cuerpo como instrumento de la seducción y la atracción. En ellas se resaltan los rasgos netamente corporales, sobre todo aquellos que potencian lo sensual, ya sean actuales o pasados. De esa forma, en el caso de las mujeres jóvenes, tanto de manera expresa como sugerida, lo que sobresale son los cuerpos voluptuosos, los rostros agradables y el pelo largo y abundante. Las mujeres mayores y las madres, en cambio, se muestran con unos cuerpos regordetes o totalmente ajados, consecuencia del paso del tiempo y de la maternidad; o si todavía dejan entrever la antigua belleza, son disimulados con el vestido.

En la representación física de las mujeres pesa la concepción social de la edad y de la función reproductiva, según la cual la madurez/ancianidad y maternidad ya no son compatibles con la belleza física y su ostentación. La transformación del cuerpo de la mujer madura o/y que es madre, no se presenta como un proceso de adecuación a lo social; sino como parte de un proceso natural, en el que maternidad y belleza física ya no son un binomio válido. En *Trapos viejos*, por ejemplo, leemos sobre Pepa: “Mujer de

⁶⁸ Ese existir por y para la mirada del otro, en tanto que objetos acogedores, atractivos, disponibles, es decir femeninos, las obliga a ser “sonrientes, simpáticas, atentas, sumisas, discretas, contenidas, por no decir difuminadas. Y la supuesta «feminidad» solo es a menudo una forma de complacencia respecto a las expectativas masculinas” (BORDIEU, 1998: 86)

cuarenta años, jamoncita⁶⁹ ya, por viuda y por la vida sedentaria. Se ve que tuvo una gran belleza y estuvo siempre acostumbrada a que la admiraran.” En este parlamento, se expone como razón de la gordura, la viudez y la vida sedentaria. Aunque la segunda sí es una razón lógica para perder el cuerpo perfecto; la segunda es una completa falacia: no hay ninguna relación de consecución entre ser viuda y volverse “jamona”. Al interior de la construcción discursiva se asocian arbitrariamente los conceptos de madurez-maternidad a la pérdida del atractivo físico; y, por tanto, se implica lo contrario: juventud y soltería igual a belleza.

Aunque ciertamente no en todas las obras aparece esta lógica de representación; lo que sí encontramos es la ocultación de la belleza física cuando ésta todavía es patente. Salvo si se quiere correr el riesgo de ser colocada en una categoría de dudoso prestigio social⁷⁰ y de parecer obscena y ridícula, la mujer que ha sobrepasado la edad juvenil o que es madre, usará el vestido y su arreglo corporal para velar o disimular el atractivo físico. Solo por ver algunos ejemplos, leamos los siguientes:

Doña Soledad es una mujer alta y bella, que viste con elegancia sin ostentación, Lupe ya es una señorita completamente desarrollada, y está vestida conforme al gusto de la madre y a los pocos años que tiene. (ESC: 303).

Elena Rubio, mujer bajita, robusta de unos cuarenta y cinco años, con un trapo amarrado a la cabeza a guisa de cofia [...] Julia, muchacha alta, de silueta agradable aunque su rostro carece de atractivo [...] La línea de su cuerpo se destaca con bastante vigor. No es propiamente la tradicional virgen provinciana, sino una mezcla curiosa de pudor y provocación de represión y de fuego. (ELG: 504)

En cambio, de Fernanda, personaje de ***Las Madres***, se dice lo siguiente:

Es tiple de una compañía de revistas afrocubana, no muy joven ya, pintada y vestida con arreglo a su situación. Lleva botinas de dos piezas, charol y ante, con

⁶⁹ Dicho de una mujer: Que ha pasado de la juventud, especialmente cuando es gruesa. (*Diccionario de la RAE*, 2001).

⁷⁰ Nos referiremos de manera más profunda a este aspecto en el apartado dedicado a LA MADRE.

una larga botonadura de nácar; sombrero, vestido de seda y, aunque hace calor más bien, una piel, se abanica con un pañuelo. (MAD: 579)

Aunque no se hace referencia directa a lo corporal, sí se resaltan otros aspectos de la apariencia física como el maquillaje y el vestido. La funcionalización (“tiple de una compañía de revistas afrocubana”), la puntualización sobre la edad (“no muy joven ya”), y ese “pintada y vestida con arreglo a su situación”, tienen como objeto resaltar su dudosa reputación.

De esta manera, la valoración física de la mujer se presenta como un elemento ambiguo, positivo o negativo según los aspectos que rodean a su posesión y su ostentación en la sociedad. Por un lado, la belleza puede ser sinónimo de renombre y distinción; pero, al mismo tiempo, si no es mostrada en un su justa medida, se vuelve un elemento de desdoro y desprestigio.

Esta ambigüedad semántica se regula a través de la vestimenta, que puede tener un doble efecto: disimular el cuerpo y recordar en todo momento el orden sin tener necesidad de prescribir o prohibir prácticamente nada; o mostrar a la mujer como objeto que hay que lucir. De esta forma, sobre la mujer se impone la exigencia del acicalamiento, del arreglo y el hermooseamiento; ya que el valor de intercambio de la mujer es su belleza física y su arma para conseguir al varón, al marido, al amante.

El énfasis social puesto en la apariencia física de la mujer y su consecuente instrumentalización para seducir al varón, se traduce en la adquisición de hábitos que tiene por objeto resaltar esos atributos físicos, esmerándose en el arreglo personal para aparecer atractiva y agradar al otro. Esa coquetería, representada como innata a la mujer, es mostrada en diferentes ocasiones en las obras analizadas y se vuelve un elemento que coloca en una posición desventajosa a la mujer en su valoración social, ya que la hace aparecer como vana, frívola y preocupada sólo por su apariencia física. Sobre todo en el caso de las mujeres de clase alta, ya sea la aristocracia o la pequeña burguesía, la representación le dedica mucho espacio a estos hábitos, asociando posición socioeconómica e inversión estética: a mayor clase social más esfuerzos y bienes materiales dedicados

a los cuidados corporales, a la cosmética, al vestido; y, en un sentido más amplio, como dice Bordieu, a “la preocupación por las respetabilidades ética y estética”⁷¹.

ENRIQUE. ¿Juegas una partida de bridge?

MARÍA LUISA. No tengo ganas. Estoy pendiente de mi modista. Acabo de comprar tres vestidos de seda para la recepción del sábado.

ENRIQUE. ¿Y para qué tanto lujo? ¡¡¡Tres vestidos!!!

MARÍA LUISA. Por si alguno, al ponérmelo, se me echa a perder. (VID: 463)

TERESA. ¡Qué contento te encuentro, papá! De seguro acabas de realizar un bonito negocio y me comprarás, no lo dudo, los pendientes aquellos que te pedí.

JOAQUÍN. Inútil es que me lo digas. Sabes bien que toda mi fortuna es tuya y que cualquier capricho, por más pueril que sea, estoy dispuesto a satisfacerlo. (UNG: 395)

BLANCA. (*Palmoreando.*) ¡Ay, qué gusto! ¡qué gusto! (*Besa a sus abuelos y a BEATRIZ.*) ¡Estrenaré mi amazona y mi sombrero ancho!... anda, Damián, menéate, hombre, y avísame en cuanto acabes... ¿Me ayudas, mamacita?... (GLE: 127)

CLOTILDE. [...]Y empólvate la nariz antes de venir al salón. Las mujeres de nuestra clase no se dejan llevar por sus sentimientos ni por sus caprichos, ni se dan como espectáculo. Anda, ven. (FUG: 189)

La frivolidad es aún más chocante ya que suele presentarse en combinación con situaciones que exigen un posicionamiento social crítico.

⁷¹ Usigli usa este tópico y lo satiriza representándolo en unos niños disfrazados de mujer, que exageran los gestos y las actitudes discursivas:

(...En ese momento se presenta, de marquesas de crinolina, abanicándose con abanicos de papel plegado y lleno de moditos y de poses, JULIÁN y GILBERTO.)

JULIÁN. ¡Ay, marquesa! ¡Ya están aquí estos pelados!

GILBERTO. ¡Ay, sí, marquesa! ¡Qué fastidio! ¿Y no hay música?

JULIÁN. De todos modos bailamos.

(Desafinadamente atacan el minueto de Beethoven y se mueven haciendo gran juego con las crinolinas y los abanicos. Algunos muchachos ríen, pero la mayoría están molestos, en especial las niñas, que creen que es una burla de ellas.)

CHINA. ¡Ay, qué pesadotes!

NIÑAS. ¡Ay, sí!

(El CILINDRERO reanuda "Sobre las Olas". Las "marquesas" minuetean y fanfarronean en grande.) (MAD: 628)

Por ejemplo, en el segundo fragmento, los trabajadores de la fábrica de Joaquín, el padre, están a punto de la huelga, exigiendo mejores salarios; y Teresa, la hija, sólo está obsesionada por conseguir los pendientes. En el último ejemplo, Clotilde habla a su hija que está preocupada por su embarazo extramarital; pero ella lo único que quiere es que no dé un “espectáculo”. En otro texto, ***Detrás de esa puerta***, se muestra de manera indirecta la lucha de las mujeres por sus derechos civiles y por su inserción en la vida política del país ficticio que nos propone el autor. A través de los diálogos de la protagonista y su prima, sabemos que las mujeres se han dado cita en una gran manifestación para evidenciar los excesos del dictador en turno. Todo el planteamiento parece sugerente y novedoso: mujeres que luchan por sus reivindicaciones sociopolíticas. No obstante, el evento se trivializa al poner como estandarte de la manifestación una boina roja en la cabeza de las mujeres. Podría haber sido un elemento realmente simbólico de la lucha social; sin embargo, semióticamente pierde ese valor al combinarse con otros elementos gestuales y discursivos que ponen el énfasis en lo superfluo:

ELOÍSA. [...] *(Fijándose en la muchacha.)* ¡Y traes la boina roja!

AMANDA. Sí... *(Coqueta.)* ¿Te gusta? ¿Cómo queda?

ELOÍSA. Muy bien... *(Abrazando de pronto la muchacha.)* ¡Cómo te envidio, anda!

(PUE: 1230)

La banalidad de la mujer, su superficialidad y su poco compromiso social son constantemente mostrados, sobre todo en las mujeres de clase alta, que son las que salen más mal paradas en la representación. En el caso de las jóvenes, aparecen como mujeres caprichosas y estúpidas, preocupadas de satisfacer sus más mínimos deseos. El trato que reciben por el resto de actores sociales no hace sino reforzar esta visión de frivolidad constante:

ANTONIO. Pero ¿qué te pasa?, ¿lloras? He visto salir a tu padre como un ventarrón, apenas si me saludó. ¿Alguna mortificación doméstica?... ¿Un capricho contrariado?... ¿Algo?...

TERESA. No; no es nada de eso. El asunto es más grave. (UNG: 397)

SCHNEIDER. (*Dirigiéndose a Lupe.*) Usted, señorita, ¿no le cusdaría ir a las bosadas de Nafidat?

LUPE. (*Viendo a Andrés.*) Me gustan poco los bailes, don Julio.

EMILIO. (*Con sorna.*) Sí, mi hija es una persona que tiene mucha seriedad.

SCHNEIDER. ¡Gué raro! A mis mochas les enganta el pailoteo. No quisieran sino estar folteándose sobre sí mismas. (ESC: 309)

Al estar socialmente inclinadas a preocuparse por la estética y la apariencia física, las mujeres son las encargadas “naturales” de la apariencia y el buen lucir del propio hogar, del marido y de los hijos; si no, recordemos la famosa frase referida a los espacios austeros, concebidos como más típicamente masculinos: “le falta el toque femenino”. De esta manera, la mujer adquiere como obligación intrínseca a su género las responsabilidades del aseo doméstico, de que el marido y los hijos siempre estén bien presentados, y de que ella misma lo esté. Más adelante, cuando hablemos de los rasgos asignados a la madre-esposa, abundaremos al respecto.

En todo esto hay una supervaloración social de la belleza física de la mujer, la cual es representada en los textos a través de un uso social específico y de su explotación como bien simbólico. Hemos localizado dos tendencias importantes en esta utilización. La primera tiene que ver con el prestigio que una mujer bella otorga a la familia y al hombre que se apropia de esa imagen como suya, de cara a lo social. Dentro de un mundo masculino, el ser percibida desde su mirada y objetivarse desde tal perspectiva, inscribe una serie de valores que son evaluados hacia fuera como positivos o negativos según se adquieran unos u otros: estar casado con una mujer muy guapa, “femenina”, da un prestigio que no tiene el que está casado con una mujer fea o no atractiva según los criterios de belleza imperantes (BORDIEU, 1998: 123). Esta visión de la mujer hermosa como un bien simbólico que da realce al varón, crea la segunda tendencia: la belleza como una arma de seducción del varón que conciente o inconscientemente se usa para acceder al mundo masculino y a su reconocimiento público o para ejercer influencia sobre él.

Muchas de las representaciones textuales que hemos analizado, desarrollan esa conexión que existe entre la apariencia física de la mujer y el valor que adquiere como bien de intercambio al interior del mercado simbólico. Pero hay que mencionar que la cosificación de la mujer y su uso y abuso como objeto de negociación masculina son mostrados críticamente. Las estrategias de crítica a este uso social son variadas y van de lo discursivo a lo semiótico, ya sea verbalizando los beneficios de tales transacciones, o presentando directamente a los actores sociales en distintos momentos de la negociación o de las consecuencias posteriores a dichos actos, mostrando su bajeza y mezquindad.

Un ejemplo muy interesante lo tenemos en la obra de obra **Los fugitivos**. En ella se presentan con mucho detalle los diferentes momentos de la búsqueda que lleva a cabo don Guillermo, un aristócrata del régimen porfirista, para encontrarles un buen partido a sus hijas y las negociaciones entre los pretendientes para sacar el mayor provecho de las transacciones matrimoniales. Por supuesto, los esposos ideales serán aquéllos que le den más beneficios económicos y sociales a la familia como grupo. Al iniciar la obra sabemos que Teresa, la hija mayor, está comprometida con Carlos del Real; sin embargo, poco después, el padre deshace el matrimonio:

DON GUILLERMO. Se van abajo tantos planes, con los que se había uno encariñado, y...

CLOTILDE. ¡Por Dios, Guille!

DON GUILLERMO. En una palabra, querida Coti, el matrimonio de Teresita con Carlos es imposible, todo se desbarata.

CLOTILDE. Pero, ¿cómo? ¿Por qué?

DON GUILLERMO. Para empezar, acabo de saber que la familia Del Real no tiene cuatro reales entre todos sus miembros. (FUG: 180)

Casi simultáneamente, se comienza a buscar un nuevo partido para comprometer a la hija, uno que sea más conveniente; y lo encuentran en la persona de Sir Leslie Hastings. Hay en toda la puesta en escena una evidente crítica al abuso del poder paterno y a la mercantilización de las hijas como un medio de obtener prebendas y asegurar posiciones

sociopolíticas y económicas. La intención de exponer a la hija como mercancía, como artículo de lujo del que hay que mostrar sus bondades para poder venderlo caro, queda de manifiesto en el siguiente diálogo:

DON GUILLERMO. Tenemos tiempo para todo, hijita. Quiero que estés muy linda en el almuerzo para que el lor' inglés vea que no hay mujeres más bellas que las mexicanas. (FUG: 188)

En las secuencias en las que se desarrolla el encuentro entre el “lord” y la hija, siempre acompañados de la familia, podemos decir que lo que hay es una metáfora de la interacción entre un vendedor (el padre) y un comprador (el supuesto pretendiente): uno que exhibe las virtudes de su producto y el otro que pregunta por más detalles:

LESLIE. [...] Y la señorita Teresa es una gran -¿cómo se dice?- amazona. ¿Cuándo tendré el gusto de volver a montar con usted?

TERESA. Hace semanas que no...

DON GUILLERMO. Cuando usted guste. ¿Verdad, Teresita?

TERESA. Sí, papá. (FUG: 198)

Hay una pasividad incontestable en la actitud de la hija, quien se somete casi sin chistar a las decisiones del padre. Los argumentos de éste para imponer sus resoluciones giran en torno al supuesto amor paterno y a la búsqueda de la felicidad y el bienestar de los hijos; o, en última instancia, se apela argumentos no tan nobles: la incapacidad de la juventud para tomar decisiones adecuadas; el desprestigio que cae sobre la familia y el padre si no se cumple la palabra dada como garantía; las ventajas económicas que se adquieren con ciertos acuerdos; la obligación de las hijas de garantizar la estabilidad social y económica de la familia; y finalmente, la obediencia que deben los hijos a los padres, es decir, la imposición del poder.

DON GUILLERMO. Tú eres lo que más quiero después de Coti, hija mía. [...] Quiero que seas feliz porque tengo que pedirte algo de lo que depende la felicidad de todos.

[...]

Lo que debería ser indispensable para ti es la obediencia a tu padre, que te quiere mucho y busca tu bien.

[...]

Hija mía, sir Leslie me ha hecho el honor de pedirme tu mano, y yo se la he concedido porque sé que te hará feliz.

TERESA. ¡No, papá!

DON GUILLERMO. ¿Qué saben los jóvenes de estas cosas? ¿O no tienes confianza en el buen sentido de tu padre?

TERESA. Sí, papá, pero...

DON GUILLERMO. Entonces, en una palabra, ni una palabra más. Es un hombre serio, corrido, que tiene un castillo en Escocia, un título de nobleza antiquísimo, una fortuna, y te adora.

TERESA. Una vez más, papá...

DON GUILLERMO. Y tú no querrás que yo falte a mi palabra, ¿verdad?

TERESA. Si tú me hubieras preguntado, papá, yo...

DON GUILLERMO. (*Herido.*) ¿Y eres tú la que habla, Teresa? ¿Donde están la obediencia y el respeto que me has demostrado siempre? Las cosas se harán como te digo, y ya me lo agradecerás un día, cuando seas lady Hastings. (FUG: 204)

Finalmente, a pesar de los esfuerzos del antiguo novio por impedir el matrimonio, la transacción se concreta, quedando de manifiesto cómo el deber familiar termina por anular la poca agentividad de la hija.⁷² En este ejemplo, sin embargo, no se muestra una de las situaciones más recurrentes en la representación de la mujer como bien de intercambio. Se trata del establecimiento de matrimonios disfuncionales entre hombres mayores con mujeres jóvenes o muy jóvenes, por injerencia de la familia o por búsqueda expresa de la mujer que pretende así asegurar su futuro económico. Por ejemplo, en la obra ***Justicia S.A.***, encontramos al señor Mata, descrito como “un hombre viejo, chaparro y muy gordo, que viste rigurosamente de negro”. Mata se ha presentado en casa del licenciado Santos Gálvez para agradecerle que haya condenado a muerte a los hombres que violaron y asesinaron a su esposa. Al no encontrarlo, insiste en hablar con Luz, la esposa, para hacerle patente su agradecimiento. Por la conversación que mantiene con ella nos enteraremos de la verdad de la relación marital:

⁷² Para una visión más detallada de la pasividad femenina y su componente social, remitirse al apartado de la agentividad en la segunda parte de este trabajo.

MATA. *(Después de un silencio embarazoso.)* Es una pequeña satisfacción, dentro de mi gran dolor, el que se haya hecho justicia. A lo menos en el principal de los asesinos... *(Gimotea ridículamente)* ¡Pobrecita Cecilia! ¡Si usted la hubiera conocido! ¡Tan bonita, tan gentil, tan joven!

LUZ. ¿Era muy joven?

MATA. Diez y ocho años.

LUZ. ¡Diez y ocho años! No tendrían mucho de casados, ¿verdad?

MATA. Dos años. Pero dos años bastaron para hacérmela indispensable. Ahora, ya ve usted... (JSA: 1056- 10572)

Un “hombre viejo” casado con una “bonita” y “gentil” adolescente de dieciséis años, esa es la verdadera situación representada en la obra. Y no es el único caso, la relación entre Luz y el Licenciado Santos Gálvez está basada en la misma asimetría generacional. Estos hombres mayores casados con mujeres jóvenes, dan cuenta del mutuo beneficio perseguido: el de ellos, obtener un prestigio social a través de la mujer bella que pueda ser ostentada; y el de ellas, obtener un estatus socioeconómico que de otra forma difícilmente podrían alcanzar. Entonces, no solo hay familias que utilizan a las hijas para asegurar su situación socioeconómica futura, y hombres que utilizan a las mujeres para garantizar un lucimiento social; sino también mujeres que usufructúan el juego de la seducción para subir en la escala social o para asegurar su permanencia en ella. También en ***Detrás de esa puerta***, la protagonista confiesa que su matrimonio ha sido un matrimonio planeado para salvar su situación económica:

ELOÍSA. Calla. ¿Sabes tú cuántas veladora le prendió mi tía a la Virgen para que yo me casara con el que es ahora mi marido?... Esa es la suerte que le espera a los vencidos. Mi amor, mi novio en el destierro y toda mi familia desposeída, ¿qué me esperaba? La calle o los brazos del asesino de mi padre y de mi hermano... (PUE: 1231-1232).

Pero no sólo en el caso del matrimonio por conveniencia aparece la mujer como bien de intercambio o como intermediaria para obtener beneficios. En diferentes obras encontramos otras situaciones en las que son puestas en ese rol que las instrumentaliza o que las autoinstrumentaliza. La mujer también es utilizada para ejercer influencia sobre la familia paterna, sobre el esposo o sobre el amante. En este sentido aparece como un ser sin

criterio ni sentido de la realidad a la que fácilmente se puede engañar u obligar a hacer lo que el hombre desee para conseguir sus fines. Mujeres seducidas para ejercer influencia sobre los padres; o presionadas, intimidadas o chantajeadas para incidir sobre la actuación de los padres, esposos o amantes, estos son los casos que encontramos a continuación:

TOMÁS. [...] Para sacar buenas notas no me hacía falta el estudio, con ir al cine a coquetear con la hija del catedrático, o con la amiga del político en boga, tuve el título en el bolsillo. (CIU: 466)

JOAQUÍN. Soy capaz de concederte la mano de Teresa si me salvas de esta afflictiva situación que pone en peligro el capital de la compañía. (*Esto lo dice aparte.*)

MARIO. Eso jamás. Nunca consentiré llevar a mi hogar una esposa por medio de la traición y la felonía. (UNG: 403-4)

HOMBRE EN LA TRIBUNA. [...] Cierta la honradez de nuestro secretario general, Forcada, y cierta su entereza; pero no menos cierta su amistad, su íntima y profunda amistad con Porfirio Neri, jefe del Partido Socialista. Todos sabemos que la hermana de Neri es esposa de Forcada... (*La señala en la directiva*) ...Vedla, junto a su esposo, trayéndole la influencia del hermano, del politiquero Neri, que sólo aspira a hacerse del poder, sin ninguna mira alta... (MAS: 414)

NERI. [...] Máximo es un apasionado, un fanático de sus ideas, sí... Pero siempre ha sido fácil hacer que comprenda razones serias. Yo le hablaré. Usaré la influencia de su esposa... Es un político patriota y un hombre inteligente... Entenderá...

[...]

KINGS. Usted comprende la situación, Neri, háblele... Cállelo como sea. Ese radical es fácil de manejar por caminos sentimentales... Use toda su influencia amistosa y la de su mujer... (MAS: 424)

No obstante ese evidente abuso de los hombres sobre las mujeres, también ellas tienen cierta conciencia de su poder de seducción sobre los hombres, y como ya dijimos, lo usarán para conseguir también sus propios fines. Desarrollaremos este aspecto en el apartado de la mujer casquivana.

Ya arriba habíamos apuntado otro matiz en la supervaloración de la apariencia física femenina que no debemos perder de vista, y el cual está vinculado a la concepción de la mujer como objeto sexual. Es un aspecto que denuncia la fijación sexual que se pone sobre los cuerpos femeninos y

de allí, en realidad, el prestigio o pseudoprestigio, normalmente constituido desde el interior del género masculino, que se otorga a la posesión de una mujer hermosa o rodearse de ellas; y la complacencia maliciosa, el regodeo, en su contemplación⁷³.

La mujer así percibida, se convierte en objeto de deseo e instrumento de su satisfacción. Muchas veces violentada, otras chantajeada, seducida o comprada, la mujer, su cuerpo y los goces que promete, será representada según la tónica de la tradición decimonónica: o hermosa mujer amada y respetada; o musa deseada y soñada; o puta poseída y usada⁷⁴. De esta manera, se representan los múltiples juegos de la seducción y las implicaciones corporales y sexuales de los géneros y se muestra la conciencia que hay de ello⁷⁵. Aunque más adelante trataremos las peculiaridades de cada una de estas imágenes, cabe mencionar aquí

⁷³ PERRO. ¡Y viene con unas güeras! (*Se lleva a la boca las puntas de los dedos.*) (P137: 142)

⁷⁴ Esta plurivalencia se notará también en la representación de las mujeres en el cine mexicano, que como Monsiváis y Bonfil indican, "los personajes femeninos -al fin y al cabo "de su matriz surge la raza"- son la combinación clásica de arquetipo y de estereotipo. Todo le sucede a la Mujer (cada personaje interpreta a la especie y a un sector de la especie): carece de voluntad, la enaltece el amor-pasión, se le maltrata y se le menoscaba porque alguien debe tomar sobre sí las culpas del mundo, es pecadora y es coqueta, es sufrida y es placentera y vengativa. [...] El espacio permanente de representación es el melodrama, el género "expiatorio" destinado a proteger a la familia, recordándole los peligros de lo secular: el adulterio, la rebelión de los hijos, la perdición de las jóvenes que sucumben a la seducción y la compra, la mutación de costumbres que devasta las tradiciones o las sepulta en el ropero. Esto en un nivel; en otro, el cine encumbra a la mujer de modo entonces inconcebible, extrayéndola de la penumbra moralista y depositándola en el nuevo "nicho ecológico": el close-up. El close-up certifica lascivia y hermosura, pone la cámara al servicio de la serenidad o de los sacudimientos del rostro, y quebranta la esclavitud pregonada. El cine maltrata y minimiza a la mujer, el cine glorifica a los arquetipos femeninos. [...] Entre otras cosas, en el cine mexicano se ignora por completo hasta fechas muy recientes el punto de vista femenino. A la mujer se le observa con desprecio o con amor sublime o cachondamente, pero ella no mira, y los espectadores, lo sepan o no, rara vez atienden el desarrollo de los personajes femeninos. ¿Para qué? Son inmodificables, totalmente previsible, y se funden en el paisaje por su resistencia a la individualización). (MONSIVÁIS/ BONFIL, 1994: 181-182)

⁷⁵ Por ejemplo dice Rico que "navega con bandera" de ingenuo porque "eso les gusta a las mujeres (TRA:775)

algunos ejemplos de cómo la mujer y su cuerpo son presentados como objeto de práctica sociales-sexual, en el límite de lo aceptable, a saber, la pornografía y la prostitución; pero también del cuerpo como elemento definitivo en la valoración masculina de la mujer como pareja sexual.

Sobre la disponibilidad de uso de las mujeres y su representación como objetos netamente sexuales, y por tanto explotados en la pornografía, tenemos por ejemplo, en *Trapos viejos*, a Rico, que confiesa: “Siento remordimientos por lo que nunca hice, y me desquito en los brazos de las mujeres. (TRA: 778); dándonos idea de que el acceso a la posesión femenina es algo sencillo y cotidiano. En otra escena lo vemos regodeándose en la observación de “una litografía más o menos pornográfica”, y comenta que “ésta, si parpadeara, no estaría, mal”. Después dice que espera a “una que sí parpadea” (TRA: 774). En la presentación de la litografía y en la sugerencia del cuerpo femenino expuesto, —que entendemos por los pronombres “ésta” y “una”— y en su posterior asociación con la que viene que “sí parpadea”; hay una metáfora de la cosificación de la mujer; ésa, que como “cuadro” expuesto, puede ser observada, tocada y poseída.

Para ejemplificar cómo se representa la importancia del atractivo físico en la definición del valor de una mujer en tanto hembra, o cómo una crítica a su supervaloración, tomemos a *El gesticulador*. En esta obra, Julia es el personaje a través del cual se nos muestra la trascendencia social que la belleza tiene como rasgo de definición femenina. Julia, en realidad es una chica fea, pero se nos aclara que tiene una “silueta agradable” y se agrega: “la línea de su cuerpo se destaca con bastante vigor. No es propiamente la tradicional virgen provinciana, sino una mezcla curiosa de pudor y provocación de represión y de fuego. (ELG: 504). Esta aclaración final, no hace sino confirmar nuestras observaciones sobre el juego de ambigüedades que pesa sobre la identidad femenina, obligada por una parte a la decencia y la pudibundez; y por la otra, a mostrar sus “encantos femenino”.

Para Julia no hay mayor desgracia que ser fea, rasgo que según ella se agrava por el hecho de ser, además, pobre y no poder acicalarse debidamente para ocultar o disimular su fealdad (“siempre mal vestida... y siendo, además, como soy... fea” (ELG: 506)). En la obra aparece toda una construcción metafórica en torno a esto, que se compone de la fealdad de Julia, el espacio desértico a donde va a vivir la familia, la pobreza y desnudez de la casa; la precariedad económica de la familia; y, el deterioro de las relaciones intrafamiliares y amorosas. Así, hay una extensión de la fealdad del entorno que se fusiona con la poca belleza de Julia, que es percibida como una ventaja: “este desierto hasta podré parecer bonita” (ELG: 504), dice Julia.

La peor desventaja de Julia, según su propia percepción, es que al no ser bonita, los hombres no se fijarán en ella. A pesar de que la madre trata de convencerla de que “no es la belleza lo único que hace acercarse a los hombres”; la respuesta de Julia es lapidaria y muy ilustrativa de esa percepción social de la belleza: “No... pero es lo único que no los hace alejarse” (ELG: 504).

La falsa asociación entre belleza física y éxito amoroso pesa inexorablemente sobre el personaje, al grado que desaparece cualquier consideración de los rasgos morales y de carácter. Podría haberse percibido como la representación de un caso aislado, como la manifestación de una individualidad encarnada en el personaje de Julia; sin embargo, esta impresión se desdice al leer los argumentos que el padre elabora para levantar la moral de su hija y su interacción gestual:

CÉSAR. ¡Hija! Sólo la juventud puede hablar así. Exageras porque te humillaría que tu tragedia no fuera grandiosa. Todo porque un muchacho sin cabeza no te ha querido. (Julia se vuelve a otro lado.) Y bien, déjame decirte una cosa: no se fijó en ti, no te vio bien.

JULIA. No hablemos más de eso. (Con amargura.) No hizo más que verme. Si no me hubiera visto...

[...]

CÉSAR. (Deteniéndola por un brazo.) Si crees que eres fea, te equivocas, Julia. Quizá no debería yo decirte esto... pero (bajando mucho la voz) tienes un cuerpo admirable... eso es lo que importa. (Se limpia la garganta.)

JULIA. (Desasiéndose, lo mira.) ¿Por qué me dices eso?

CÉSAR. (*Mirándola a los ojos, lentamente.*) Porque no te conoces, porque no tienes conciencia de ti. Porque soy el único hombre que hay aquí para decírtelo. Miguel no sabe... y aquel otro imbécil no se fijó en ti. (*Mira a otro lado.*) Tienes lo que los hombres buscamos, y eres inteligente.

JULIA. (*Con voz blanca.*) Pareces otro de repente, papá.

CÉSAR. A veces soy un hombre todavía. Serás feliz, Julia, te lo juro.

JULIA. Me avergüenza guardarte rencor, padre, por haberme hecho nacer... pero lo que siento es algo contra mí, no contra ti... ¡Siento tanto no poder felicitarte por tener una hija bonita! A veces me asfixio, me siento como si no fuera yo más que una gran cara fea... (*César la acaricia ligeramente*) monstruosa, sin cuerpo. (ELG: 507-508)

Al investirse César de sus actitudes de hombre y no de padre, se revelan las ideas relativas a la mujer como hembra. “Tienes un cuerpo admirable... eso es lo que importa”, en esta expresión se sintetiza muchas de las expectativas que el hombre tiene puestas sobre la mujer como pareja sexual y sensual; y se ratifica en “tienes lo que los hombres buscamos, y eres inteligente”. La construcción sintáctica de esta última oración permite localizar el orden en el que se valoran las características de una mujer: primero el cuerpo y sólo el cuerpo, que es lo que importa; luego, si se es inteligente, pues mejor (agregaríamos también el rasgo de la decencia, que en realidad se remite a la virginidad, el cual, en este caso, no se discute).

El autor de la obra insistirá en esta visión al presentar a otro hombre que fija su atención en el cuerpo de Julia:

Julia [...] Lleva un traje de casa, excesivamente ligero, que señala con demasiada precisión sus formas [...] Mientras ella está así, el desconocido -Navarro- se detiene en el marco de la puerta derecha. [...] Al ver la forma de Julia destacada junto a la ventana, sonrío y se lleva instintivamente la mano a la guía del bigote.
[...]

DESCONOCIDO. ¿Y dónde está César Rubio?

JULIA. No sé... salió.

[...]

Si quiere usted dejar su nombre, yo le diré.

DESCONOCIDO. (*Después de una pausa.*) Prefiero sorprenderlo. Soy un viejo amigo. Adiós, señorita. (Se atusa el bigote, sonrío con insolencia y recorre el cuerpo de Julia con los ojos. Ella se estremece un poco. Él repite, mientras la mira.) Soy un amigo... un antiguo amigo. (*Sonríe para sí*) Y espero volver a verla a usted también, señorita.

JULIA. Adiós.

DESCONOCIDO. (*Sale contoneándose un poco y se vuelve a verla desde la puerta.*) Adiós, señorita. (ELG: 517-518)

Así pues, la apariencia física se instaura como uno de los elementos medulares en la construcción de la identidad femenina, ya que constituye la base de su percepción y valoración (la propia y la del otro sexo) como hembra y como pareja del varón.

1.2 Mujer angelical

Muy ligada al aspecto de la valoración física está la concepción de la mujer como un ser angelical. En nuestro análisis hemos detectado que este rasgo se asigna sobre todo a mujeres jóvenes que son representadas como ingenuas, castas, puras, casi santas y, desde luego bellas; pero con los criterios de belleza que las acercan aún más a lo virginal: son, finas, rubias, casi transparentes, como seres etéreos.

Este rasgo femenino, podría construir una subcategoría en sí misma, sobre todo si observamos que hay mujeres que son descritas sólo en función de su carácter angelical. Aunque, muchas mujeres, de una forma u otra, son asociadas a esta característica, ya sea por la apariencia física virginal, por su ingenuidad o por su bondad, la semiótica textual las desplaza más hacia otros estereotipos. En cambio, en las que sí permanecen totalmente apegadas a los rasgos angelicales, no solo se resaltan los aspectos de juventud, belleza e ingenuidad, sino que también se las ubica dentro de la clase social alta.

En sentido estricto, la ingenuidad, la inocencia y el candor atribuidos a ciertas mujeres jóvenes, las coloca en una posición de desventaja cognitiva, ya que semánticamente, la ingenuidad no sólo remite a la pureza, al candor, a la pureza de ánimo y a la falta de malicia; sino que también hay un sema que la asocia a la ignorancia y a la estupidez. En este sentido, la mujer angelical viene a reforzar esa otra característica socialmente atribuida a la mujer que desarrollaremos en el apartado “Tonta y estúpida o el fingimiento de la mujer

que no sabe”, y que se refiere a esa concepción de la mujer como un ser sin conocimientos y sin saber, es decir, tonta y boba.

La obra en la que encontramos la imagen de la mujer angelical más como una categoría cognitiva y estereotipo social, es en ***La venganza de la gleba***, en el personaje de Blanca. Aunque en la presentación inicial de los personajes, sólo se le introduce como “Blanca de Pedreguera y Lucena, 16 años”, marcando su estatus social a través de la designación formal y la precisión de la edad, a lo largo de la obra vamos reuniendo el resto de los atributos, ya sea por los comentarios del resto de los personajes o por las acciones materiales y verbales que ejecuta y sus metas y significados. En el nombre mismo, Blanca, se busca asociar a la niña-mujer a la pureza y exaltar su estado virginal-angelical. Las primeras referencias que hay sobre la joven, serán para exaltar su belleza física; y las encontramos en boca de dos varones, el administrador de la hacienda y su ayudante, quienes no sólo hablan de las bondades de ella, sino también de la “señora”, es decir de la abuela:

D: FRANCISCO. [...] la señora si que es miel, caritativa y cariñosa y recta, hasta el señor le va a la mano en sus violencias, ¡figúrese usté!... Sólo con el niño Javier doblan las manos los dos, pero me dicen que ahora la reina de la casa es la niña Blanca...

JOAQUÍN. Que me ha dicho Fructuoso que es preciosa...

D. FRANCISCO. Sí ha de ser, pues desde chiquita pintaba serlo; sin embargo, la última vez que yo la vi, ahora dos años, a su regreso de esa (deletreando con esfuerzo) Europa, la vi desmedrada, como todas las muchachas se ponen el volverse mujeres... (GLE: 100)

“Ahora la reina de la casa es la niña Blanca”, “que es preciosa”; “desde chiquita pintaba serlo”, en estas frases se va intuyendo la trascendencia que la apariencia física tendrá en la definición del personaje como ser angelical. De hecho, en las intervenciones de la voz narradora y del resto de personajes para referirse a Blanca, describir su físico y su actuación, se insiste en conceptos que resaltan su carácter virginal, principalmente a través del uso de metáforas o modificadores relacionados con ángeles y con niños. Así se dice, por ejemplo, que se expresa

“infantilmente”, o que actúa “como una chiquilla”. Simbólicamente hay una relación estrecha entre la niñez y el estado angelical. La infancia representa el estado anterior a la falta; por tanto, es símbolo de simplicidad natural, de espontaneidad y de inocencia. En la tradición cristiana, la vía para llegar a Dios es actuar como niños; y, en ella misma, los ángeles son representados con rasgos infantiles en señal de pureza e inocencia (CHEVALIER, 1969: 752-753). De esta forma, la recurrencia de estos conceptos en relación con Blanca no es extraña, si lo que se busca es exaltar ese estado de pureza e ingenuidad permanente.

Siguiendo con los detalles que refuerzan esa imagen angelical en Blanca, encontramos en otros momentos, una descripción corporal y otra actitudinal, ambas muy ilustrativas, en las acotaciones:

(Beatriz y Doña Guadalupe se arrodillan junto al casto cuerpo, ileso y lindísimo, de la virginal heredera.) (GLE: 149)

(En cuanto oye la voz de Beatriz, Damián, por respeto hereditario y secular, instintivamente se descubre y aparta de Blanca, que, en cambio, no se inmuta, inocente y pura) (GLE: 162-163)

La belleza física reconocida por la voz narrativa y por los empleados de la hacienda, se traduce en una adoración cuando es expresada por los miembros de la familia. Dice el abuelo, Don Andrés de Pedreguera, ante la coquetería “ingenua” de su nieta, quien le pregunta vestida de amazona si le gusta:

DON ANDRÉS. *(Con idolatría)* ¡No, no me gustas, me encantas, hija mía! Ven, ven, acércate ¡mira qué busto, Lupe, mira qué busto!... Vuélvete (a BLANCA) no, a la izquierda, ¡eso es! ¡alta, alta, derechita!... Ven a besarme, anda, ven a besarme y anda y diviértete... (GLE: 130)

Es en el discurso del abuelo en el que se verbaliza por primera vez ese estatus angelical de Blanca, quien dice de ella: ¡Es mi vida, les aseguro que es mi vida este ángel!... (GLE: 164).

Como consecuencia de esta caracterización, todas aquellas mujeres a las que se les otorga ese rasgo angelical, deben ser estrechamente

cuidadas, no solo en lo moral, sino también lo físico. Los familiares y personas cercanas al entorno de las “angélicas”, duplicarán los esfuerzos protectores ya puestos de por sí en las mujeres, en aras de garantizar su completa integridad. Así, cuando se le va a dar la bienvenida a la familia Pedreguera, que regresa a la hacienda después de muchos años, don Francisco, el administrador, pide que cuando se lancen los fuegos artificiales, se tenga cuidado de que las “niñas” se hayan apeado del coche, “por si los animales se espantan... los hombres ¡que se agarren!” (GLE: 107)

Cuando don Francisco se refiere a “las niñas”, no está hablando en realidad de mujeres en edad infantil; sino de las mujeres del patrón: la esposa, la nuera y la nieta. Es costumbre muy representada en la literatura y el cine ese uso típico de las haciendas de llamar a las mujeres vinculadas al hacendado, como “niñas” en señal de respeto y de aprecio⁷⁶. Este uso viene de la colonia, y en él se localiza esa intención de perpetuar en las mujeres adultas el estado de inocencia inherente a la infancia⁷⁷. Ya en la época independiente y durante el porfiriato, el apelativo de “niña” que usan los peones y empleados de las haciendas para referirse a las mujeres del entorno del amo, indica la conciencia de ese estatus diferente que se tiene con respecto a ellas. La “niña” es también la “señora”, la “ama”, la “patrona”; pero con todos esos atributos de pureza, bondad y belleza.

En la relación que se establece entre Damián, que es peón, y Blanca, se nota perfectamente ese respecto intrínseco al apelativo:

BLANCA. (*Emocionada y amante.*) ¿Tanto me quieres, Damián?...

DAMIÁN. (*Idolátrico.*) ¡Tanto, niña Blanca!

BLANCA. (*Con fingido enojo.*) ¡Damián, si has de seguir llamándome niña, me enojo contigo y no te vuelvo a hablar, ya te lo dije!

DAMIÁN. (*Como si en voz alta rezara.*) ¡Blanca!... Pus, no puedo, niña, ¡te juro que no puedo!...

BLANCA. ¿Cómo pudiste hablarme de tú?...

⁷⁶ A diferencia del uso localizado por Bañón (2001:12) con respecto al uso de “niña” en el Siglo de Oro Español, en nuestro contexto niña no remite en ningún momento a la prostitución o sus agentes.

⁷⁷ No debemos olvidar que de la Península nos llegaban la mayor parte de las ideas con las que la sociedad novohispana debía funcionar, entre ellas la de considerar a la mujer soltera como una menor de edad, no importando su edad (BAÑÓN, 2001: 42)

DAMIÁN. (*Buscando la causa.*) ¡No sé, porque tú quisistes y porque me salió natural, de adentro!...

BLANCA. Pues que así te salga decirme Blanca. ¿No ves que los novios solo se llaman por sus nombres?... y cuando me dices niña, se me figura que me tienes cumplimiento, o vergüenza, y no quiero que me tengas nada de eso... ¿Cómo me dices cuando piensas en mí?... (GLE: 158)

La puesta en escena de esta relación amorosa asimétrica, servirá para marcar las diferencias morales entre la mujer de clase alta — que es un “ángel”, pura y casta en todo momento, y que no se deja arrastrar por los instintos, incluso estando enamorada—, y la mujer campesina o de clase baja urbana, las cuales son más comúnmente representadas como mujeres mancilladas. Así, en el tercer acto, a través de la plática entre los enamorados, se muestra el peso que tiene la jerarquía social de los interlocutores en las metas comunicativas, y cómo está refuerza la representación de una mujer que conservará en todo momento su honradez y su pureza, aunque de amor se trata:

BLANCA: Tonto, tonto, ¿no te he dicho que yo con mi abuelito consigo todo lo que quiero, todo, todo? ¿No te lo he dicho?... Y verás, ahí verás cómo él consiente en que me case contigo!...

[...]

DAMIÁN: Pero ¿y si no consiente t'irás conmigo?...

BLANCA: (*Alarmada.*) ¡No, eso sí que no, Damián!... Ya te he dicho mil veces que es un pecado, y el quererse no lo es! Una señorita como yo, Damián, no se va con nadie, ni con el que más quiera; se casa, eso sí, con el que más quiere, como te aseguro que me casaré contigo... (GLE: 158-159)

DAMIÁN: ¿Te vas conmigo si l'amo dice que no?...

BLANCA: ¡No, Damián, eso nunca, ni me lo vuelvas a proponer... Pero no te entristezcas, miedo, que no me gusta verte triste!... (GLE: 162)

La insistencia del amante en la fuga y la convicción de ella de permanecer casta hasta el matrimonio, muestra esa exigencia social impuesta a la mujer, de preservar el honor familiar y el propio a través de la conservación de la virginidad. Asimismo, contribuyen a formar, por oposición, las categorías de la mujer decente (con una moral sólida, que

sabe rechazar las ocasiones de riesgo) *versus* la mujer seducida (débil en sus convicciones morales y que cede ante el acoso del varón).

Por eso es que Blanca, la angelical, la pura, la inmaculada, la de valores firmes, también es vista por los ojos del amante como una Virgen y como tal la trata:

DAMIÁN: [...] ¡es que ti a había visto ya, en sueños, creyendo porque mi madre me lo decía cuando ya recuerdo le contaba mi sueño, que como ella le rezaba tanto a la virgen pa que me cuide y nada malo me suceda, la Virgen se me aparecía!... Y no era la Virgen, no, ora estoy cierto de qu'eras tú!... (GLE: 162)

Siguiendo con los detalles que refuerzan esa imagen angelical en Blanca, encontramos en otros momentos, una descripción corporal y otra actitudinal, ambas muy ilustrativas, en las acotaciones:

(Beatriz y Doña Guadalupe se arrodillan junto al casto cuerpo, ileso y lindísimo, de la virginal heredera.) (GLE: 149)

(En cuanto oye la voz de Beatriz, Damián, por respeto hereditario y secular, instintivamente se descubre y aparta de Blanca, que, en cambio, no se inmuta, inocente y pura) (GLE: 162-163)

Sin embargo, a pesar de ese estado virginal y casi divino de Blanca, el autor no pasa por alto representar el riesgo de pérdida moral que corren las mujeres por más decentes, honradas y modestas que sean. Esta situación es puesta en boca de Joaquín, el ayudante del administrador, quien morbosamente manifiesta una falsa preocupación por el honor de “Blanquita”: “Ojalá y se marchen cuanto antes, don Francisco! [...] Yo lo digo por Blanquita, que está corriendo aquí un gran riesgo!...” Ante la sorpresa de don Francisco por las “barbaridades” que le sugiere Joaquín, y a pesar de los argumentos de clase (“no es para Blanquita más que un criado”) y de la calidad moral de los implicados (“ella inocente como una paloma, saliendo del convento y a la vera de la madre y de los abuelos que la cuidan como a oro en paño, y él un inocentón a pesar de su cuerpazo y de sus rollizos dieciocho años”), la vívida descripción de los riesgos que corre “la señorita” al estar en contacto con Damián, el peón, escandalizan al administrador:

84 JOAQUÍN: [...] se puede amar siendo inocente, y quererse mucho, y besarse más!... lo otro, lo que sigue, viene a su tiempo, don Francisco, cuando el deseo derrota a la inocencia más firme, a fin de con la transmutación de las vírgenes en amantes primero y en madres después, este pícaro mundo siga existiendo...

[...]

¿Quién le ahuyenta a Damián las tentaciones cuando la señorita suba y baje del caballo, y él la ayude, y la sostenga, y la toque, supongamos que sin malicia, en sus curvas juveniles, en su cuerpo de mujer? (GLE: 152-156)

No obstante, a pesar de haberse puesto sobre la palestra en riesgo real que pesa sobre la honra de la mujer, sobre todo aquella que está enamorada, en el caso de Blanca lo que prevalece es la inocencia. De esta manera, al final del tercer acto, se le sigue representando con “la tranquilidad de la inocencia” (GLE: 157); y el abuelo mantendrá hasta el fin que ella no sabe “hacer nada malo”. (GLE: 171), y tratará de convencerla de que el amor que siente es quizás un engaño consecuencia de su “candor, y de ese corazón” suyo, “tan virginal y casto” (GLE:176). Cuando Blanca intenta explicarle sus sentimientos por Damián, es tal su nivel de candidez e ingenuidad, que es mal interpretada:

BLANCA. Un trato, abuelito, ¿quieres?... Yo te digo quién es, [...] siempre que tú me prometas ayudar a que nadie [...] intente arrojarme de donde lo tengo, si no antes me prometes darme toda a él, como yo me le he dado ya...

DON ANDRÉS. (*Intentando enderezarse, aterrado.*) ¿Blanca, que has dicho? ¿que te le diste ya?... No, no, o yo no oigo bien o tú hablas muy mal, hija, malísimamente mal, porque ignoras las palabras y porque ignoras el pecado... tú solo eres pureza, y beldad, e inocencia, y luz, mucha luz, toda la que yo he menester para que se me iluminen, regiamente, hasta las tinieblas del sepulcro, a que me encamino... ¡No, no, no sabes lo que has dicho, no lo sabes!... (*Pausa breve.*) ¿Cómo te le diste? ... ¡Habla, hija, habla, que me muero, si no hablas!... (*Atrayéndola, acariciándola, rabiosa y paternalmente, con el brazo sano, mirándola de lleno en sus ojos de virgen sin mancha todavía.*)

BLANCA. (*Divinamente pura.*) ¡Pues me le di desde un principio!... desde que él entró en mi pecho... [...] como él me dijo que se daban los pájaros... y las flores...

[...]

...me le di, doblándose mi tallo sobre el suyo... ¡y perfumándolo!...

DON ANDRÉS. (*Fuera de sí, pugnando por levantarse.*) Pero ¿estás manchada, Blanca?...

BLANCA. ¿Manchada?... ¡no!... ¿por qué he de estar manchada?... ¿qué es eso?... ¡Mírame tú, abuelito, tú regístrame..., más blanca que antes, más blanca que siempre!... ¿no ves que ya amo?...

DON ANDRÉS. (*Trágicamente.*) [...] ¡Blanca! ¡Blanca!..., entre ustedes, entre él y tú, ¿qué ha pasado... qué ha pasado... de malo... cuando estaban juntos, cuando estaban solos, cuando nadie los veía?... Tu pudor, Blanca, tu pudor virginal ¿nada ha sufrido?... ¿nunca sentiste vergüenza de besar a tu madre, de besarme a mí después que se separaban..., volvías la misma siempre..., la misma que antes de amar?...

BLANCA. ¿La misma? ¡no!... Más contenta, más dichosa, queriéndolos igual, más tal vez...

DON ANDRÉS. ¿Y tranquila? ¿sin remordimiento?...

[...]

BLANCA. ¡Sin remordimientos!

[...]

DON ANDRÉS. ¿Lo podrías jurar?...

[...]

BLANCA. (*Solemne.*) ¡Te lo juro!

DON ANDRÉS. (*Apenas tranquilo.*) ¡Bendito sea Dios!... (GLE: 177-179)

En un ejemplo paralelo, pero con un final divergente, encontramos el caso de Linda, la protagonista de la obra del mismo nombre. Al inicio de la obra, se evocan los campos semánticos de la blancura, la luz y la pureza que rodea al personaje en su rol de la virgen-novia:

AMIGA: Haré para ti una corona de novia,
con azahares frescos yo la formaré

MADRE: Con seda de lirios yo la bordaré.

AMIGA: Con hilos de plata tejeré tu velo,
con luz de la aurora yo la tejeré.

MADRE: La risa del alba pondré en tus vestidos,
con alas de arcángel yo te cubriré.

MADRE: Con nubes de espuma te haré zapatillas
con brisa de nieve yo te adornaré.

AMIGA: El sol te daré.

MADRE: Y todas las flores blancas se tenderán a tus pies para mirarte, mi Linda, a ti, que eres una paloma. ¡Qué de luces habrá en tus ojos, qué de nardos en el altar!

AMIGA: Con perlas de llanto haré tus collares,
llanto de rocío, lágrimas del mar...

¡Ay, ya no llores!; ¡ay, mi Linda blanca,
que te están matando veneno y puñal. (LIN:467)

La fuerza semántica de los sustantivos y adjetivos asociados simbólicamente con la pureza, siguen presentes incluso en el momento de la fuga con Máximo Tépal, el amante. En el diálogo que mantienen Linda y

Máximo se refuerza la pureza de la virgen-novia y se preve la futura macula en su honor:

LINDA. Mejor piedra me volviese,/ piedra mejor me volviera,/ que dejar para otros brazos/ mi intacta sangre doncella./ Que si llené de jazmines/ el mediodía de mi cuerpo./ fue porque tú los cortarás/ antes que fueran del viento.

MÁXIMO TÉPAL. ¡Qué amarga miel me destilas/ en los labios y en la frente, / que mejor fuera en tu pecho/ abrir manantial de muerte!/ Porque si te opaca el polvo/ el brillo de la mirada, con vidrios lo rasgaría/ como a una víbora mala, y si la luz con tu paso/ de pronto se detuviera, / la luz correría en mis dedos/ con una muerte violenta.

[...]

LINDA. ¡No digas esas palabras/ que los rencores ahondan:/ que en mis bodas ha de haber/ lirios para mi corona./ y no claveles de sangre/ en mis vestidos de novia!

MÁXIMO TÉPAL. Haré lo que quieras, Linda. / (*Con ternura.*) ¿Nos vamos, pues?

LINDA. (*Con firmeza.*) Sí, nos vamos...

152. MÁXIMO: ¡Qué blanco estará el camino/ con mi caballo, tan blanco./ y con toda tu blancura/ amaneciendo en mis brazos!... (Salen abrazados. La escena se va llenando, conforme van saliendo, las sombras azules, mientras en el jardín se hace más blanca la luz de la luna). (LIN: 469-470)

Hay una fuerte asociación de Linda a esta imagen de pureza e ingenuidad, la cual, una vez fugada con Máximo Tépal, perdida la virginidad y preñada en soltería, se conserva gracias a que el campo semántico ahora se desplaza a su rol materno. De esta forma, a pesar de que en sentido estricto Linda debería compartir los rasgos atribuidos a la mujer seducida, mancillada, engañada; en la representación salta de la virgen-novia a la madre abnegada que, aunque soltera, logra ser redimida a través de la maternidad. Ya ampliaremos estos aspectos en los apartados correspondientes a la MADRE y la MUJER MANCILLADA.

Un caso similar lo tenemos en la obra **Los fugitivos**, en la cual Teresa, la joven novia, representada como pura y noble, también queda embarazada antes del matrimonio. Sin embargo, lo que interesa aquí es ver los rasgos de su primera representación, aquellos que la asocian a un ángel. Al igual que Linda y que Blanca, Teresa es joven, hermosa, rubia y de clase alta. Tanto su madre como su padre la tienen catalogada como un ángel:

TERESA. ¡Me da tanta pena! Viuda a su edad, y con hijos...

CLOTILDE. Es que tú eres un ángel. (FUG: 180)

DON GUILLERMO. Lo he visto con mis propios ojos: un revolucionario, en una palabra. Te lo explicaré todo después de hablar con él. No podemos pensar ya por un solo instante que se case con ese ángel divino que es nuestra Teresita. Por favor, prepárala. (FUG: 181)

Proteger a ese ángel de bondad y pureza es una de las consignas familiares, por eso en los tres casos, la injerencia familiar es muy marcada y serán los principales promotores y defensores de esta imagen.

Si estudiamos su origen histórico y cultural, podemos ver que esta concepción virginal y angelical de la mujer responde a una tradición acuñada en la Europa católica durante el siglo XIX y que pervivió durante una buena parte del siglo XX, la cual fue traída a América a través de la religión y el creciente intercambio cultural. En ella, se estableció la pureza de la Virgen María como un modelo de identificación y educación femenina, imponiéndole el deber y el valor moral de la perfección virginal. Así, la mujer fue considerada un ángel descendido del cielo, cuya misión era velar por la salvación del alma del hombre y de guiarlo por el buen camino. Desde la religión cristiano-católica se preconizaba a la Virgen María como modelo de mujer, por eso debía convertirse en "compañera del hombre, madre abnegada, reina del hogar, ángel de la familia, educadora de la humanidad" (BARCELÓ, 1997: 95).

La primera encargada de transmitir la ideología de la cultura patriarcal fue la familia, quien mantuvo la división de funciones por sexo mediante la socialización. No obstante, el sexismo -como forma de discriminación- también estuvo presente en la escuela y en todas las instituciones socioculturales y religiosas, constituyéndose así en un movimiento ideológico general que afianzó su implantación como ideal de vida femenina desde todos los ámbitos de la vida: familiar, académica, política cultural y científica. Asimismo, desde la literatura, la música, la pintura, los medios de comunicación —principalmente en las lecturas de libros católicos, novelas románticas, revistas destinadas "al bello sexo" y periódicos, tanto católicos

como liberales—, e incluso desde el pensamiento científico y filosófico⁷⁸, se reafirmaron las diferencias entre de los sexos.

A la mujer se le confirió la función auxiliadora del hombre en lo espiritual, con lo que el influjo femenino se desplazó del espacio doméstico al religioso. El cambio se operó esencialmente en el lenguaje, en el que la mujer, hija, madre y hermana se convierten en un «ángel» para el hombre, en una diosa para la humanidad. Los teóricos del catolicismo señalaron el inmenso poder femenino como conductora hacia el bien; pero siempre en el ámbito doméstico, donde alcanzaban su realización con el matrimonio. De esta forma, se impuso la imagen de la virgen-madre-esposa como modelo ideal de actuación y definición femeninas (FRAISSE, 1990: 56-89, TORRES-POU, 1998: 75-91).

Los artistas recurrieron a esta concepción y establecieron tres arquetipos femeninos: la santa, la seductora y la musa. Surgieron nuevas imágenes con temas domésticos que insistieron en los roles femeninos de hijas castas, esposas y madres, formándose así dos polos para clasificar a las mujeres: uno normal, tranquilizador, ordenado y domesticado, en el que entraban las anteriores; y otro desviado, peligroso, seductor, perverso, en el que se colocaba a las prostitutas, profesionales y trabajadoras. Las primeras eran admiradas y admirables, virtuosas, respetuosas, felices y premiadas; en cambio, las segundas eran ridículas, depravadas, miserables y castigadas (HIGONNET, 1990: 272).

Ya en el siglo XX, los constantes cambios sociales asociados a los conflictos bélicos, dejarán entrever la realidad de esa imagen y la dificultad de mantenerla intacta. No obstante, desde la religión, la moral, la familia y la sociedad, el ideal seguirá imponiéndose como modelo a seguir.

⁷⁸ En México, la introducción del positivismo comtiano durante el Porfiriato, fue uno de los acontecimientos que influyó decisivamente en conformar esa idea sexista contraria a la mujer. Según Comte, "la biología afirma definitivamente la «jerarquía de los sexos»": el hombre representa el lado intelectual y la mujer, el afectivo, cuya unión da una perfecta complementariedad. (BARCELÓ, 1997: 74)

1.3 La decencia como deber femenino

Como hemos venido apuntando, la decencia, el pudor, la pureza, la honestidad y el decoro, serán algunos de los atributos exigidos a una mujer desde lo sociocultural e inculcados al interior de las instituciones que mantienen ese orden social, a saber, la Familia, la Iglesia, la Escuela y el Estado. Al igual que en el caso de la mujer como un ser angelical, la decencia no sólo se instaure como un rasgo de definición de la categoría mujer, sino que constituye casi una subcategoría que podríamos designar como MUJER DECENTE. Hemos diferenciado el rasgo de la decencia del rasgo de lo angelical, porque en éste hay un elemento de ingenuidad e inocencia que no lo hay en la decencia. En otras palabras, la mujer decente no es necesariamente una mujer angelical e ingenua; pero la mujer angelical sí tiene que ser forzosamente una mujer decente.

La decencia, la honestidad, referidas a la clausura y el control de sensualidad y la sexualidad, se convierten en el garante de la buena mujer; porque, antes que nada, una mujer debe tener decencia, pudor, recato, honestidad, modestia, decoro en su trato con el sexo opuesto. Esta rectitud e integridad sexual según las normas que dicta una sociedad conservadora-católica, son el primer parámetro de categorización de una mujer, y que se enclava directamente en el modelo ético-moral, creando las subcategorías de la buena y mala mujer. Independientemente de la posición social y del estatus marital, la mujer tiene que cumplir con la exigencia de la decencia, es decir, que debe conducirse con dignidad en sus actos y en sus palabras, según los preceptos de la moral común. La decencia como virtud y valor femenino, regula las acciones externas de la socialización entre los sexos, poniendo especial énfasis en los aspectos de carácter sexual. Así, una mujer decente está obligada a rechazar cualquier tipo de relación o acción que pueda tener un matiz sexual o sensual. La preservación de la integridad moral de la mujer, antes que cualquier otra cosa, tiene que ver con la reglamentación de la sexualidad femenina y con asegurar su ejercicio dentro de los cánones establecidos para ello.

Desde niñas, y luego ya jóvenes, las mujeres son educadas en esa moral sexual que les permitirá ser categorizadas como “mujeres decentes”. Sobre todo las madres son las encargadas de transmitir a las hijas esas normas de actuación propias de su género y las disposiciones corporales que restringen y limitan la interacción con el sexo opuesto. Este proceso se refleja en nuestros textos de una manera muy clara. En **Las madres**, por ejemplo, ante el acoso de Pepe, Rosita reacciona ignorando y/o cortando sus acercamientos, sus roces (“desasiéndose”, “se aparta con brusquedad y sale a toda prisa”) e incluso la comunicación verbal (“sin contestar”, “te pido que me dejes en paz”, “no me escribas”):

PEPE. Oye, Rosita linda... (*ROSITA sigue caminando hacia la derecha sin contestar. PEPE la alcanza y trata de tomarla por un brazo.*) Rosita, por favor.

ROSITA (*Furiosa, desasiéndose.*) Voy a un mandado de mi mamá. No me molestes.

PEPE. Pero es que yo te quiero, te...

ROSITA. Oye, Pepe, te pido que me dejes en paz. No quiero que vuelvan a regañarme por tu culpa. ¡Y no me escribas!

PEPE. Pero, es que yo...

(*Trata de asirla otra vez. Ella se aparta con brusquedad y sale a toda prisa por la derecha...*) (MAD: 598-99)

Así, hemos localizado numerosas manifestaciones discursivas y semióticas que marcan esa sanción sobre las relaciones entre los sexos, en aras de preservar la decencia femenina. Entre los aspectos discursivos más interesantes y que hemos encontrado con regularidad, está el tratamiento formal entre mujeres y hombres, usando sobre todo designaciones formales que indiquen la posición marital de la mujer, ya sea anteponiendo el señora, señorita, o “doña” al nombre propio o al apellido; y dirigiéndose siempre al otro por “usted”. Esta formalidad en la interacción con el sexo opuesto, permite establecer un distanciamiento, por lo menos discursivo, entre hombres y mujeres. Más que respeto, indica precisamente la barrera simbólica que se coloca entre ambos para limitar la interacción y el roce corporal⁷⁹. Así, por

⁷⁹ Aunque no profundizaremos en los aspectos pragmáticos de las formas de tratamiento de segunda persona, tanto pronombres como vocativos, es importante no perder de vista que en ellos se codifica una dimensión social a través de la cual se marcan los elementos diferenciadores de clase social, de

ejemplo, en **Sombras de Mariposas**, los protagonistas, Ángela y Miguel, que eran amigos de la infancia y que dejaron de verse por quince años, tras el reencuentro, retoman su relación con una formalidad que no concuerda con el tema conversacional, los recuerdos del pasado:

MIGUEL. ¡Ángela!... ¡Angelita!... ¿Cómo no la he reconocido?

ÁNGELA. Han pasado quince años.

MIGUEL. ¡Quince!... En verdad. Yo tenía entonces doce y usted...

ÁNGELA. Ocho.

MIGUEL. ¡Ángela! La amiga de mi infancia, la compañera de mis primeros juegos...

ÁNGELA. ¿Se acuerda?

MIGUEL. ¡No he de acordarme! Nos veíamos todos los días, pasábamos juntos las horas... Desde muy temprano, en las mañanas, salíamos de la fábrica, cogidos de la mano... íbamos por el pedregal, los dos solos. (SOM: 476)

La cercanía que logra el tema de la conversación (el pasado), queda cortado por esa conciencia del ser decente que es impuesta (o autoimpuesta por una cuestión de congruencia social) a la mujer cuando alcanza la edad de la madurez sexual y, por lo tanto, cuando deja la edad segura y cándida de la niñez. Es importante mantener la distancia corporal y poner una barrera, aunque sea de forma simbólica, a través del “usted”:

MIGUEL. Oye, Angela, entonces nos hablábamos de tú.

ÁNGELA. Entonces sí, pero ahora no.

MIGUEL. Claro, ahora no... ¿Y por qué ahora no?

ÁNGELA. Por esos quince años que han pasado. (SOM: 477)

La misma situación la encontramos en el texto de **Las Madres**. En dos ocasiones, la protagonista, Julia, se ve conminada a ceder en el trato de usted que mantiene con dos de los personajes masculinos. El primero, Fernando Estrada, es un periodista y poeta que suponemos comparte su edad. La cercanía que pudiera establecer una edad similar, unas ideas y educaciones similares, se ve coartada por la distancia que impone el rol social de género. La protagonista sabe que romper la formalidad del trato y

género y de edad. (confrontar ALONSO-CORTÉS, 1999; FONTANELLA, 1999; y el clásico de BROWN Y GILMAN, 1960).

aceptar el tuteo, implica que está aceptando el cortejo amoroso de Fernando. Aunque se juega con el paso del tú al usted, en una indecisión que quiere conservar las barreras del decoro social (y sensual), o romperlas para lograr la intimidad entre los interlocutores, el “usted” termina imponiéndose. Así, en el primer acto tenemos intercambios del tipo:

DOÑA JULIA. Buenos días, señor Estrada. ¿Cómo sigue su herida?

FERNANDO. Mucho mejor, gracias, señora. (MAD: 572)

Ya para el segundo acto, el “señora” o “señora Julia” ha pasado directamente a ser “Julia”. El adoptar el nombre de pila pero conservar el trato de usted, es una forma intermedia de acercamiento sin la doble barrera del usted y de la designación formal.

FERNANDO. Julia... (*Ella parece no oír.*) ¡Julia!

DOÑA JULIA. (*Reaccionando.*) Perdón. ¿Cómo?

FERNANDO. [...] quizá lo que voy a decirle la distraerá un poco.

DOÑA JULIA. No entiendo.

FERNANDO. Ya le juré que no le ha pasado nada a Ricardo. ¿Puede usted oírme un momento?

DOÑA JULIA. (*Sencilla.*) Siempre lo oigo. Es usted un amigo.

FERNANDO. Mucho me temo que tengo que dejar de serlo, Julia.

[...]

Julia, aquel día que me salvó usted la vida, se la salvó a un cadáver. [...]

Conocerla a usted me revivió. [...]

Pero todo es por usted. Le...

DOÑA JULIA. No lo diga, Fernando. No diga nada. Yo no soy lo que usted parece pensar. (MAD: 587-588)

Situación similar le ocurre con el señor Nájera, hombre de mayor edad. El cortejo del Señor Nájera comienza por romper el trato formal entre él y su interlocutora. Pero cuando ella rechaza sus avances, él mismo restituye el trato formal en su interacción.

SEÑOR NÁJERA. Je, je. Sabe usted defenderse siempre. Hace un rato le pregunté... Julia —y perdóneme por llamarla así por primera vez—, hace un rato le pregunté qué va a estudiar ahora Ricardo, y usted me dijo que Ricardo estudiará lo que él quiera, ¿no es así?

DOÑA JULIA. Es verdad.

SEÑOR NÁJERA. Usted sabe que eso no es cierto, Julia. Usted sabe que no tiene medios para dar a Ricardo una educación superior. Perdóneme la brusquedad y la franqueza.

DOÑA JULIA. A usted se le perdona todo, señor Nájera.

SEÑOR NÁJERA. No me llame usted así, tengo un nombre cristiano a pesar de todo. Me llamo Pedro.

JULIA. *(Con una cordial sonrisa.)* Don Pedro. *(Mirada del SEÑOR NÁJERA.)*
Perdón: Pedro.

[...]

SEÑOR NÁJERA. [...] Soy un hombre viejo, solo, sin mayores exigencias, como usted sabe, fuera de una buena cocina, de un buen café y del calor y la sonrisa de una mujer cerca de mí. Ya sé que tengo años, Julia, y muchos; que, en lo que se refiere a los... goces humanos, no tengo nada que ofrecer. Pero he pensado que usted podría ayudarme a pasar felizmente mis últimos años. [...]

DOÑA JULIA. Es usted muy bondadoso. No sé qué decirle.

SEÑOR NÁJERA. No me diga usted nada. Acepte simplemente lo que le propone este viejo sea usted la señora de Pedro Nájera... por unos cuantos años, Julia.

DOÑA JULIA. [...] Es usted el hombre más bondadoso que he conocido... Pedro. Pero no puede ser. Mi gratitud es infinita. No olvidaré nunca lo que usted ha hecho o ha querido hacer por mí, y lo consideraré siempre como el mejor y al más sabio de mis amigos.

SEÑOR NÁJERA. ¿Quiere decir que rehúsa usted?

[...]

DOÑA JULIA. [...] Se lo agradeceré toda mi vida. Lo recordaré siempre. Espero que sigamos siendo amigos y que me permita usted llamarlo Pedro. (MAD: 621-622)

La negación por parte de Julia a la relación amorosa, o marital en todo caso, hace asumir que se retornará al trato formal, de allí la petición de la última línea: “Espero que sigamos siendo amigos y que me permita usted llamarlo Pedro.” Sin embargo, el señor Nájera es quien retorna a la formalidad; aunque después se reformula la relación, proponiéndose un trato de falso parentesco (“papá”, “abuelito”), pero en el que se siguen marcando sobre todo la diferencia de edades y el respeto mutuo que socialmente se deben profesar:

SEÑOR NÁJERA. Per... perdone usted, doña Julia, y la hago observar que vuelvo a llamarla con todo respeto: Doña Julia. ¿regresó Ricardo?

DOÑA JULIA. No, Pedro, quiero decir, señor Nájera.

SEÑOR NÁJERA. Llámeme usted Pedro, llámeme Pedro, papá Pedro o abuelito Pedro. ¿Para qué, si no soy piedra de esta casa? *(Eructo discreto.)* Perdón. Me

despreció usted y sé que debo irme. Pero volveré a verla, perla de las mujeres, niña de mis ojos. (MAD: 632)

Por otro lado, en el caso de mujeres de clase alta que tienen trato con campesinos y peones, como ya vimos, el apelativo que se suele usar para dirigirse a ellas es el de “niña” o “ama”. El primero no sólo es señal de respeto, sino que intenta reflejar cariño y agradecimiento; en el caso del segundo, lo que se marca es la sujeción eterna que tiene el locutor con el alocutario, en términos de jerarquía social, según las dinámicas de relación socioeconómica entre hacendados y campesinos en el período prerrevolucionario.

Otra de las estrategias de representación de la mujer como mujer decente, es mostrar situaciones y eventos en los que el honor de la mujer entra en juego y representar cuáles son las medidas, los actos y los discursos que ella ejecuta para defenderlo y conservarlo. En esta actuación se revela cómo la mujer reproduce e incluso fortalece unas prácticas sociales que la ponen como bien de intercambio en el mercado simbólico, y cómo consciente o inconscientemente, regula su sexualidad para conservar ese honor que la mantendrá en una posición valorada dentro del esquema social. De allí que sea necesario cuidar todos y cada uno de los aspectos que puedan lacerar su imagen de mujer decente.

Así, por ejemplo, en *...Y la mujer hizo al hombre*, se nos presenta a Beatriz, quien mantiene una extraña relación con el General Banderas, el ignorante y salvaje Ministro de Defensa de la nación. Para el resto de los personajes, parece evidente el tipo de relación que mantienen: una que podría calificarse de inadecuada y pecaminosa. Beatriz, todas las noches, es recogida de casa de sus padres y es llevada a la casa donde reside el soltero general Bandera, donde permanece hasta altas horas de la noche. De cara a la sociedad, una mujer decente no se puede permitir el encontrarse a solas con un varón y mucho menos en su casa, y menos todavía por la noche; así que, para los de fuera, no hay duda, ellos son amantes. La realidad es que, durante meses, ella se ha dedicado a instruir y educar al General en esas sesiones nocturnas para que pueda desempeñar dignamente su cargo. Sin embargo, lo

que pesa en la valoración de Beatriz como mujer es lo que se percibe desde fuera. En una de las reuniones con los generales del gobierno, se le pide al General Banderas que considere casarse ya que será propuesto para futuro presidente de la República. Cuando él expone que no conoce ninguna mujer, el general Valles le insinúa su relación con Beatriz:

VALLES. ¿La señorita Dosamantes no vive con usted...?

(BANDERAS se yergue molesto, tomando como suya lo que considera una ofensa.)

BANDERAS: *(Digno, terminante, con calor contenido.)* Mi general, la señorita Dosamantes es una dama; toda una dama. Así es que le suplico a usted...

VALLES. *(Serenamente, tranquilo, inalterable.)* Calma, calma. Disculpe mi ignorancia, Banderas. Y si es como usted dice, tanto mejor. ¿Por qué no le ofrece usted matrimonio? Hará una buena esposa, estoy seguro...

La aclaración del general Banderas sobre la calidad moral de la “señorita Dosamantes”, parece quedar zanjado con sólo dos observaciones: su calidad de “señorita” y su identificación como “una dama; toda una dama”. La posterior intervención de Valles lo único que hace es reforzar la percepción de lo que es mejor en términos de moral social. En los sintagmas “tanto mejor” y “será una buena esposa” lo que encontramos es el reconocimiento de que para casarse, siempre es mejor hacerlo con la mujer decente, ya que formará una mejor familia.

Si en la obra encontramos a una Beatriz que se ha expuesto al desdoro y a las malas lenguas, no fue porque no estuviera consciente de sus actuaciones sociales y de lo que como mujer debía hacer. Por el contrario, para actuar de esa forma tuvo que ser presionada con un desprestigio aún mayor, el de ver a su padre en la cárcel si no aceptaba las condiciones del General Bandera, que dadas las posibilidades, podrían haber sido todavía peores: podría haberle exigido convertirse verdaderamente en su amante y no en su profesora.

Después, cuando se ve liberada de la obligación de continuar con sus enseñanzas nocturnas, Beatriz regresa a las prescripciones propias de su posición. Ahora cuando se le pregunta si va a volver a trabajar con el General, ella dice que sí, pero que:

Durante todo este tiempo no me va a necesitar. Él tiene que hacer la campaña electoral. Son seis meses de gira. Yo no podría acompañarle. Eso no podría ser. No sería bien visto, ni para él, ni para mí... (MUJ: 886)

También para el hombre que aspira a casarse con una mujer, es trascendente marcar el respeto que ha tenido para con su futura esposa. Es importante no dar pie a la murmuración ni exponer el buen nombre de la mujer. Por eso, después de que Banderas y Beatriz se dan cuenta de que están enamorados, Banderas resalta ante los padres de ella, como carta de legitimación de sus intenciones amorosas, el respeto que le ha profesado y el cuidado que sigue teniendo para no manchar su imagen ante la sociedad y para no ofenderla:

BANDERAS. [...] Si usted no ha aceptado la realidad de los procedimientos, por brutales que hayan sido, sí tendrá que aceptar que durante todos estos años yo he respetado a su hija. Este solo hecho estimo que me hace acreedor a otra actitud de su parte... (MUJ: 889)

BANDERAS: [...] hoy en la Convención presenté mi renuncia. Hubiera querido gritar que renunciaba no por esa serie de estupideces y mentiras que dije. Pero de haber dicho la verdad de mi determinación, hubiera echado la mirada de todo el mundo sobre su hija, y aunque el general Valles decía que la historia está llena de casos de hombres que han renunciado a un imperio por una mujer, este sería el momento, en que se estarían inventando historias a costa de su nombre. Ahora quiero hacer saber a usted, señor, y usted, señora, otra cosa: yo he llegado a querer a su hija, a enamorarme de ella, pero nunca tuve el valor de decirlo. Ni siquiera para aspirar a ella. ¡La respetaba yo tanto! Ella me conoció miserablemente ignorante. Un salvaje. ¿Yo qué podía ofrecerle? Lo que tengo, lo que pueda yo ser ahora, siento debérselo a ella. ¿Cómo iba yo a pensar que ella pudiera nunca llegar a ser mi esposa...? El solo pensar que al decírselo pudiera perder su confianza, me aterrorizaba. Cuando se me habló de que podría ser Presidente, sentí que entonces sí tenía algo que ofrecerle. [...] Contra todas mis mejores intenciones, sin querer, ofendí a su hija ofreciéndole algo sin haberle antes pedido si ella estaba dispuesta a concederme lo que más ansío. Ahora he tomado otra resolución. Vengo a pedir. Y lo que vengo a pedir es la mano de su hija, si es que ella está dispuesta a perdonar la ofensa que... (MUJ: 891)

Casi en todos los ejemplos de mujeres cortejadas en las que lo que prima es la conservación de la decencia, lo que encontramos es una supeditación de la agentividad amorosa a las normas del buen

comportamiento sexual; ése que dicta que la sexualidad se tiene que reprimir y controlar hasta que se alcance el estado ideal para su ejercicio, es decir, hasta que se llegue al matrimonio. Sus acciones se caracterizan por una pasividad material ante los rituales propios del cortejo amoroso; sin embargo, se les atribuye una agentividad verbal a través de la cual se exalta el amor sin mancha, la pureza de las novias y futuras esposas; se idealiza el matrimonio como el estado de perfección femenina ya que le permite cumplir adecuadamente, “decentemente”, con los roles propios de su género: la maternidad, el cuidado del marido y de los hijos, la entrega incondicional a ellos y, por tanto, la elevación de espíritu a través del sacrificio. En este sentido, su actitud y actuación corresponden a lo que se espera de ellas: discreción, seriedad, distancia y recato; pero al mismo tiempo, una predisposición positiva a los roles y funciones que socialmente se le irán imponiendo.

Este modelo de actuación, como hemos insistido, responde al prototipo femenino decimonónico, heredado por la sociedad mexicana de principios del siglo XX, el cual pervivirá hasta bien entrado el siglo⁸⁰. Las pequeñas modificaciones y adecuaciones, estarán encaminadas sobre todo a la integración de un sector de la población femenina en el mercado laboral por razones de necesidad económica, no por aceptación y apertura moral. Por el contrario, en el fondo se seguirá admirando y buscando como ideal femenino aquello que las revistas de fin de siglo designaban como la definición de «mujer respetable», las cuales se encargaban de reforzar los ideales de la sociedad patriarcal:

Modesta, hacendosa y discreta, sólo vive para hacer la felicidad de su esposo y amar a sus hijos. No la ciegan las vanas pompas del mundo y vive encerrada en su casa, alegre y feliz como esos pajarillos encerrados en humildes jaulas, donde lejos de pensar en su libertad perdida, cantan que da gusto... (***El Correo de las Señoras***, México. D. F., 19 de junio de 1884, citado por BARCELÓ, 1997: 91).

⁸⁰ Los anatomistas del siglo XIX prolongaron el discurso moralista, intentando encontrar una explicación biológica, es decir, emergida desde el mismo cuerpo de la mujer, para los rasgos tradicionalmente asignados: sensibilidad, pasividad, pudor, modestia, etc. que tienen su base en los estatutos sociales atribuidos al hombre y a la mujer (BORDIEU, 1998: 28)

El gran valor que se pone sobre la honra de la mujer, trae como consecuencia una representación de las acciones que hombres (sobre todo aquellos pertenecientes al entorno de la mujer) y mujeres ejecutarán para preservarla de que sea lacerada. Muchas mujeres defienden aguerridamente su honra, prefiriendo morir antes que entregarla al profanador. Marta de la obra ***Tierra y libertad***, ante la propuesta del carcelero, responde tajante:

MARTA. (*Se aparta asqueada del carcelero. Con resolución.*) ¡Eso nunca! ¡Primero muerta que ofender a Juan! ¡Ah, Juan mío, estoy segura de que preferirías morir, mejor que verme en los brazos del amo! (TYL: 348)

Los riesgos inherentes a la pérdida de la honra, por no decir de la virginidad, están asociados normalmente a varones sin escrúpulos que quieren tomar provecho de mujeres débiles, desprotegidas o inocentes, las cuales son violentadas, chantajeadas o seducidas. El desasosiego constante por la protección de esa honorabilidad y decencia de la mujer, se manifiesta a nivel discursivo, verbalizando las preocupaciones de los padres, los hermanos y los novios o esposos, quienes serán los más dedicados a la tarea de su salvaguarda; o mostrando a nivel narrativo los eventos de la vulneración de la honra. Aquí no abundaremos más al respecto, ya que creemos que esta representación está más ligada a la imagen de la mujer caída —mancillada, seducida o violentada o prostituta⁸¹—, la cual se instaura como la contraparte de la mujer decente.

No obstante, si hay que apuntar que se pone de manifiesto que la conservación de la honra es un problema y una ocupación de familias y mujeres, no de la sociedad en conjunto. Tan es así que la mujer es puesta en situación de constante acoso para que pierda esa decencia y esa honra; de allí que la seducción, la violación y el acoso sexual se presenten en las obras a nivel de un problema social, usados incluso como elementos de negociación política, sobre todo entre los grupos armados⁸². Estos aspectos

⁸¹ Como veremos más adelante, en la pérdida de la honra no importan los actos imputables a tal evento y los niveles de responsabilidad y participación femenina, sino el hecho mismo del acto sexual ilegítimo.

⁸² En la obra ***Emiliano Zapata*** encontramos esta situación representada. El caudillo quiere llegar a un acuerdo de cooperación con el General Guajardo, quien trae entre sus subalternos a un grupo de

serán tratados en el apartado correspondiente a la “Mujer mancillada”, pero pongamos ahora un breve ejemplo. En *Verdugos y víctimas*, Isabel es presionada subrepticamente por el General para que acepte favores que tarde o temprano la obligarán a convertirse en su amante. Ella acude a pedir las pensiones de sus hermanos, muertos como soldados al servicio del Estado. Sin embargo, el General le da largas y a cambio le dice que le puede dejar una casa de su propiedad “completamente amueblada”, que puede ponerle “criados que la sirvan y pasarle una regular mesada”, a lo que Isabel responde como se espera de una mujer decente:

ISABEL. Ya he dicho a usted otras veces que me es imposible aceptar sus proposiciones. Pobre he sido y pobre espero morir, con la conciencia tranquila de haber obrado siempre de acuerdo con la dignidad. ¡Qué amargo debe ser el pan comprado con la deshonra! (VIC: 374)

Ante las negativas de Isabel y su rotunda decisión, el general decide tomar medidas más drásticas: la acusa de ejercer la prostitución clandestina, y la policía la obliga a portar la libreta reglamentaria que la acredita como prostituta: si la virtud es un obstáculo, hay que acabar con ella. Por supuesto que para una mujer que ha defendido a pulso su decencia, su honor y su virtud, no hay peor mal que ser acusada de lo contrario: de impura, de prostituta, de perdida. Independientemente de la verdad, Isabel ya se considera deshonrada; y escribe a su novio, José, encarcelado por rebelde, para terminar la relación:

“Estoy acusada de ejercer la prostitución clandestina, y esta tarde, tal vez cuando pases tus ojos por estas líneas, ya tendré mi patente de infamia, esto es, mi libreta de prostituta. [...] Mi grande ilusión era unirme a ti pura. Mas ya que eso no es posible, renuncio a tu amor, y sepulto los despojos de mis ilusiones bajo la losa del olvido. Adiós; que seas feliz, ya que yo no puedo serlo siendo dueña de tu amor. ISABEL” (VIC: 379)

cincuenta y nueve soldados que antes habían estado a las órdenes de un tal Bárcenas. Bajo su mando se habían dedicado a asesinar a los campesinos de las rancharías que apoyan a Zapata, a quemar sus chozas y a violar a sus mujeres. La condición que Zapata pone a Guajardo para unirse a sus fuerzas, es que mande fusilar a los cincuenta y nueve soldados en castigo por sus atropellos. (EZ: 669-670)

Pero hay otro tipo de decencia que no tiene que ver con la moral sexual y con la preservación de la honra. Es esa decencia que se asocia a la dignidad de los actos y de las palabras, moderando y templando las acciones externas y conteniendo a hombres y mujeres dentro del buen hacer y decir. Esa decencia es la relacionada con lo que se entiende como buenas costumbres y se define de manera diferente en cada estrato social e incluso dentro de una misma sociedad. Así por ejemplo, para una familia de clase alta, no es de gente decente llegar tarde a la mesa o venir vestido de manera inapropiada según los dictados de su clase social. En cambio, para las clases media y baja, la decencia se regirá por otros parámetros de actuación. Por ejemplo, en **Las madres**, doña Julia apela a la decencia para detener una pelea verbal subida de tono entre otras mujeres:

DOÑA ROSA. ¿Quiere usted decir que ese niño con más barbas que el viejo Nájera se llevó a mi angelito?

FERNANDA. Señora, la' mujere' sabemo' el cuento. No má' no' llevan aquello' que no' llevamos nojotra' de la narice'.

DOÑA ROSA. ¡Ahora sí!

DOÑA CATA. Para que vea, doña Rosa, para que vea. ¡Me alegro! Qué diera su mocosa porque se la hubiera llevado mi José. ¡Ese sí es hombre!

FERNANDA. Mire, doña canija, que a mi Jorgecito no me lo ofende nadie en su parte' pudiente'.

DOÑA JULIA. (*A quien preocupa hasta la angustia, a pesar de todo, la ausencia de RICARDO, estalla a su vez en santa cólera.*) ¡Cállense ya, fieras! Tengan decencia, ¡Lástima que no las vean sus hijos para que se les caiga la cara de vergüenza! ¿Qué clase de madres son ustedes? ¿Qué clase de madres? (MAD: 631)

Aunque, como ya dijimos, más adelante desarrollaremos la función de las madres en el desarrollo de esa conciencia moral en los hijos, aquí nos parece importante resaltar su rol como formadoras de esa actitud de decencia sexual y social. Un personaje que hace continua referencia a la importancia de la moral, de las buenas costumbres y de la decencia es el de Doña Pudenciana, de **Trapos Viejos**. Ella aprovecha toda ocasión para criticar la forma de ser y de actuar de hijos y nietos. Si se trata de la nieta a la que le gusta estar en la calle “revolotenado”, no hay mejor resumen de sus creencias que el que se encierra en el refrán al que remite doña Pudenciana

para valorar la impropiedad de que su nieta ande de “callejera”: "Mujer honrada, la pierna quebrada, y en casa." Y critica la “manga ancha” con la que sus hijos educan a los propios:

¿A quién habrán salido así ustedes? Tu padre era sumamente estricto, y así los quisiera ver dándoles a Carola y a Rico, si no educaciones esmeradas, que en este pueblo ni modo, sí buenos hábitos que los acompañen en su vida y les eviten peligros.

[...]

Y por eso tenemos señoras que parecen dueñas de casas malas, y señoritas que únicamente lo son de nombre, y jovencuelos que no salen de las cantinas. (TRA: 748-749)

Para los hijos es claro que su madre es “rígida y recta como una varilla de acero” y que tiene “sus preceptos rígidos, sus firmes creencias”; pero también consideran que son “ideas anticuadas”. Por eso tratarán de convencerla de que cambié su manera de pensar y proceder. El desenlace nefasto para la familia y la perdición moral de los nietos, refuerza la idea conservadora de la decencia como único estilo de vida viable y aceptable.

Como podemos apreciar de la representación hecha de la decencia como un rasgo deseable y exigible a la mujer, en las prácticas sociales y discursivas se instaura como uno más de los mecanismos de control del yo femenino y como uno de los valores inexcusables si se quiere conservar el prestigio social familiar y el propio.

1.4 Tonta y estúpida o el fingimiento de la mujer que no sabe

El saber es una de las fuentes de agentividad y poder más valoradas en nuestra sociedad. El que posee el conocimiento controla los aspectos de la vida privada o pública, o ambos a la vez. Como bien lo menciona van Dijk (2003), controlar los recursos en los que se fundamenta el poder (fuerza, capital, conocimiento, educación o fama) es uno de los objetivos del o los grupos dominantes. En la construcción sociocultural de las diferencias de los

sexos, la capacidad para hacerse con el saber, para controlarlo y manifestarlo se ha constituido como uno de los aspectos más trascendentales para justificar la postergación de la mujer y su exclusión del ámbito público y sus diversas esferas (política, cultural, académica, etc.). De allí que, tradicionalmente y como un rasgo negativo, se le haya achacado a la mujer una poca capacidad intelectual que la inutiliza para su participación en los asuntos elevados; y que se le hayan asignado áreas de saber y de poder limitadas al ámbito privado-doméstico, esfera que controlan sin miedo a equivocarse o a que se les recriminen sus decisiones. En este sentido, nuestros textos reproducen, con pocas variantes, esa visión desfavorable a la mujer, que tiene muchas caras.

Se dice que la mujer es tonta, ingenua o que no sabe de ciertas cuestiones, principalmente de las públicas que sólo competen al varón; pero eso no necesariamente implica que lo sea o que ella crea que no sabe o que no es capaz de realizarlas. Más bien significa que desde lo social se le ha determinado para adoptar esa postura y ha interiorizado que no debe inmiscuirse en los asuntos que no le corresponden según la división social de público-masculino, privado-femenino. Esta idea de la mujer que es tonta o que no sabe, usada como argumento para deslegitimar su intervención en temas que se supone sólo competen al varón, es más bien un *topoi*, un lugar común al que se suele recurrir cuando se habla de las capacidades intelectuales de la mujer. Sin embargo, a base de repetición, el *topoi* ha terminado por convertirse en un rasgo de categorización femenina y de su identidad. De allí que, en la representación, frecuentemente las encontremos actuando como mujeres tontas, frívolas o vanas, preocupadas de cosas superfluas y sin trascendencia pública y social; o como mujeres poco asertivas y poco propositivas; o como mujeres que se autodescalifican o que son descalificadas cuando exponen sus opiniones y puntos de vista; o como mujeres cuyos conocimientos son de una categoría inferior por carecer de una base científica y académica real (el famoso sexto sentido femenino), o como mujeres a las que se les discrimina y se les excluye casi violentamente

cuando intentan participar en algo más que no sean las actividades domésticas y maternas.

Aunque manifestada de muchas maneras, quizás la forma más generalizada de hablar de la capacidad intelectual de la mujer, es aquella que dice que, por definición, la mujer es tonta, y si es bonita lo es todavía más⁸³. En los textos, esta idea se desarrolla, básicamente, a través de la presentación de interacciones femeninas en las que el tratamiento discursivo de los temas, la argumentación y la valoración de los eventos involucrados adolecen de un nivel mínimo de seriedad académica, social o moral; es decir que dicha representación tiene como finalidad dar cuenta de esa bobería, frivolidad, banalidad, o ingenuidad y candidez del sexo femenino⁸⁴. Tal es el caso, de muchos de los personajes femeninos, principalmente de clase alta y de las pocas extranjeras representadas en los textos, sobre todo estadounidenses, en las que se asocia frivolidad, vanidad y coquetería, por un lado, o ingenuidad y candidez, por el otro, con estupidez. Como ya vimos antes, al ponerse en relación asuntos importantes y socialmente trascendentes con fruslerías o inocentadas, las mujeres aparecen como tontas, con toda la carga semántica negativa que implica. En los siguientes fragmentos, notemos cómo el tema conversacional y su tratamiento, son el meollo de la representación del rasgo:

DOÑA CONCHA. Mi amiga la condesa de Lorenz me decía que es posible que vuelva la monarquía en Francia. ¿Es verdad?

CONDE. ¿Y por qué no, madame, por qué no? [...]

CLOTILDE. Una corte es siempre tan impresionante, tan suntuosa. La vida es de otro modo allí.

NINA. Yo sueño con eso. (FUG: 200)

⁸³ En *El Gesticulador* dice Miguel a su hermana: “¡Estúpida! ¿No comprendes entonces lo que es la verdad? No podrías... eres mujer; necesitas de la mentira para vivir. Eres tan estúpida como si fueras bonita. (ELG: 543)

⁸⁴ Más arriba habíamos comentado la cercanía semántica que hay entre ingenuidad/candidez y estupidez/bobería.

HELEN. ¡No faltaba más! ¡Venir desde Florida y New Jersey tan sólo para irnos en seguida! (*Mirando a todos los mexicanos.*) ¿Cuál es el famoso Perro?

PERRO. (*Quitándose el sombrero.*) Servidor.

HELEN. (*Lo abraza.*) ¡Oh, usted! ¡El Perro! ¡Qué maravilla! ¡El hombre más valiente de la Huasteca! ¡El que más gentes ha matado! ¡Déjeme que lo abrace! Desde Tampico nos contaron sus hazañas.

JUEZ. Pues aquí lo tiene usted, señorita.

HELEN. (*Al Perro.*) ¿Y cómo los mata usted?

[...]

PERRO. Pues... a balazos.

HELEN. (*Desencantada.*) ¡A balazos! ¡Oh! ¿No con lanza?

PERRO. ¿Con lanza?

PRESIDENTE MUNICIPAL. Dí que sí, hombre.

PERRO. Los mato como se puede.

HELEN. (*A Francis.*) ¿Ya oyes, Francis? ¡Qué héroe! ¡Qué admirable héroe!

[...] (*Al Perro.*) Quiero llevarme su retrato. ¿Podría posar, por favor, un momentito?
(P137: 143)

OBRAERO 2. Pero es que usted, aun cuando arruinado, siempre tiene la comida lista en su casa, mientras que nosotros hace días que nos estamos alimentando con yerbas.

[...]

TERESA. Pobres, ¡ayúdalos! Yo te daré mis domingos para que les aumentes el sueldo.

MARIO. ¡Cuánta ingenuidad! (UNG: 403)

El tratamiento insustancial que las mujeres dan a los temas y las soluciones inocentonas que ofrecen a los graves problemas sociales que presencian, cristaliza la visión de frivolidad y simplicidad femenina, reforzada por la actitud de condescendencia, divertimento, e incluso molestia, de los varones, que se intuye en las oraciones: “¿y por qué no, madame, por qué no?”, “Dí que sí, hombre” y “¡Cuánta ingenuidad!”, en el primero, segundo y tercer fragmento, respectivamente.

Un ejemplo más. En el siguiente fragmento, se aborda un asunto históricamente importante, el asesinato de Venustiano Carranza, presidente de México entre 1914 y 1920. El autor transmite la información a través de dos mujeres; pero lo hace de tal manera que se pierde la trascendencia del evento y lo que sobresale es la poca capacidad comunicativa de las mujeres:

CAROLA. Es que estaba yo en la plaza... (*Aproximándose.*)

CARMEN. ...estábamos dando unas vueltas bajo los árboles...

RAMÓN. Déjala hablar.

CAROLA. Y me vinieron a avisar de la botica...

CARMEN. (*Arrebatándole la palabra.*) ...Que don Serafín le hablaba por teléfono desde la estación...

CAROLA. Tenía los periódicos de México en la mano; y allí viene la noticia de que la revuelta ya triunfó...

CARMEN. ... ya entraron todas las fuerzas en la Capital: las de Martínez, y las de Gómez y las de Treviño.

RAMÓN. Bueno, sí, pero ¿el Presidente? ¿Su comitiva? ¿Los que se fueron con él? ¿Qué pasó en Veracruz?

CAROLA. Hubo una escaramuza ¡quién sabe dónde! En Calantongo, en Tlaxtongo, no entendí bien, y dicen que el Primer Jefe resultó muerto, y otras personas heridas; y eso acaba el asunto; parece. (TRA: 751)

Al transmitir la información de manera incompleta y con poca precisión (“quién sabe dónde”, “no entendí bien”, “dicen” “parece”), se le pone al mismo nivel que el chismorreo y, por tanto, de las cosas sin importancia. En otras palabras, para presentar un evento político e histórico se usan los recursos propios de las interacciones en las que predomina el chisme, trivializando así el evento y ridiculizando a las mujeres por mostrar poca capacidad de adaptación comunicativa y por poner poca atención a los hechos trascendentes.

En otras ocasiones, la descalificación se realiza haciendo una valoración cruzada entre lo dicho, con la apariencia física de quien lo dice, creando una lógica desfasada en la que se relaciona mujer bella con palabras bellas, pero no sensatas:

TERESA. La patria es algo muy noble que está cimentado en las tradiciones y heroísmos de nuestra raza.

ANTONIO. Bellas palabras son por venir de unos labios rojos como guindas y de una alma blanca y piadosa como la tuya, Teresa; pero la patria muy pocas veces hace justicia a sus verdaderos hijos que han muerto sepultados por el odio o la envidia de sus contemporáneos. (UNG: 403)

La asociación entre atractivo físico, pureza espiritual y religiosidad, otorga el carácter insustancial a lo dicho por la mujer. La falta de argumentación en lo expuesto por la mujer, pero el cuidado puesto en la estética de la frase, es la estrategia discursiva que permite su invalidación. La oración: “bellas palabras son por venir de unos labios rojos..., pero”, casi

se traduce en un “si no fuera por que lo dices tú que tienes lo atributos positivos de belleza e inocencia de una mujer; diría que son tonterías o ingenuidades”.

Aunque la frivolidad o inocencia para tratar temas de cierta importancia se representa mucho más en las mujeres de clase alta, las de clase media y baja no escapan al prejuicio; pero en ellas se destaca su simplicidad. Así, en **San Miguel de las Espinas** y en **Pánuco 137**, encontramos la misma sistemática de representación: mujeres que opinan sobre temas que se supone son de dominio masculino, y por lo cual son consideradas “inocentes”, por no decir, tontas:

MARÍA. [...] Apenas va a empezar el trabajo de la presa, apenas se anuncia que se acaba la miseria, ¡y todos los hombres hablando de sangre y de bolas!

CHALE. ¡De veras que es usted inocente, Mariquita! (SME: 29)

TEÓFILO. (*Moviendo la cabeza.*) Pues donde quieren quedarse con las tierras, al precio que sea...

[...]

CANDELARIA. (*Con las manos en el pecho.*) Entonces... ¿se quedarán con lo nuestro?

[...]

RÓMULO. (*Tras de una pausa brevísima.*) Bueno, pues lo principal es que ahora viene el gringo, y que...

[...]

CANDELARIA. (*A Rómulo.*) Puede que hablándole, Rómulo...

RÓMULO. (*Mirándola.*) ¡Mira de veras que parece que tienes quince años, Candel! Ese sinvergüenza no viene a oírnos hablar. (P137: 99-100)

En otras ocasiones, no basta con presentarlas actuando u opinando de manera insustancial o ingenua; sino que se verbaliza directamente la certeza de la estupidez y bobería femenina, normalmente en la forma de un insulto (tanto en su forma adjetival como sustantiva). Así, César, en la Obra **El Gesticulador**, no tiene empacho en llamar varias veces “estúpida”, a su esposa (“¡Estúpida! ¡Déjame ya!, ¡déjame! “ (ELG: 521)); o, en **Linda**, Máximo Tépal llama “tonta y sentimental” a Linda, quien “como en sueños” repite el “tonta”, como signo de aceptación (LIN: 478)⁸⁵.

⁸⁵ El sentimentalismo y la tontería son dos conceptos que también son frecuentemente asociados, no sólo en la representación analizada; sino que los seguimos encontrando en el

Como parte de esta concepción y representación de la mujer que es tonta, superflua o ingenua cuando valora y enjuicia situaciones social, política y económicamente involucradas, y por tanto, poco apta para participar u opinar sobre ellas, encontramos la delimitación de los espacios de actuación legítimos para cada sexo: lo público queda reservado al varón, mientras que lo privado-doméstico es incumbencia de la mujer.

Al quedar excluidas del universo de las cosas serias, de los asuntos políticos, y sobre todo económicos, las mujeres han permanecido durante mucho tiempo encerradas en el universo doméstico y en las actividades asociadas a la reproducción biológica y social del linaje; actividades (maternales ante todo) que, aunque sean aparentemente reconocidas y a veces ritualmente celebradas, sólo lo son en la medida en que permanecen subordinadas a las actividades de producción, las únicas en recibir una auténtica sanción económica y social, y ordenadas de acuerdo con los intereses maternales y simbólicos del linaje, es decir, de los hombres. (BOURDIEU, 1998: 121)

De esta forma, la participación de la mujer queda restringida al hogar, a la iglesia o a las participaciones en eventos de caridad. En los textos analizados, esta certeza de su función social privada y de su no implicación en “cosas de hombres”, es un argumento que constantemente es usado para deslegitimar la intervención de las mujeres en los asuntos públicos.

En *Masas*, en *San Miguel de las Espinas*, en *Justicia, S.A.*, en *Pánuco 137* y en *El Gesticulador*, por ejemplo, encontramos frases en este tenor: “Las viejas, al nixtamal” (SME: 68-69), “No necesitamos la presencia de las señoras por ahora”, “ Esto es cosa de hombres, compañero” (ELG: 525), ¡No me gusta que se mezclen las mujeres en cosas de hombres! (MAS: 420), “Estas cosas de hombres sólo se tratan hasta que llega el momento” (P137: 103)”, “Ustedes las viejas no entienden estas cosas”, “¡Bueno, no estoy para discutir con viejas!” (SME: 29-30), muchas veces acompañadas de acciones físicas violentas sobre ellas (empujones brutales

discursos actual (decirle por ejemplo a una mujer “no seas tonta” cuando expresa una frustración o emoción a través del llanto).

y amagos de golpe⁸⁶); todas ellas proferidas en contextos comunicativos que socialmente están marcados como propios de varones (discusiones sobre política, economía y resistencia social o militar). Aunque la mujer hable con seguridad y certeza de lo que dice, el argumento para descalificarla y excluirla de las interacciones es que sea mujer. Por eso no sólo se marca su “no pertenencia” o su falta de autoridad de género para intervenir en las discusiones de carácter público, diciéndole que no se meta en “cosas de hombres”; también se le exige silencio y se le tacha de ignorante, de que no sabe o desconoce las cosas:

INÉS. ¡Claro que es cierto! ¿Cómo quieren que los ayude el gobierno si ustedes mismos se andan dando de tiros por la tierra?

SECUNDINO. (*Seco.*) Tú no sabes de esto, Inés. Cállate⁸⁷. (SME: 53)

LUZ. ¡Pues muy bien hecho! Solo servía para apedrear los trenes y herir a la gente pacífica. ¡Para escudar violaciones y asesinatos!

LICENCIADO SANTOS GÁLVEZ. ¡Mira, no digas tonterías, que no sabes nada de esto!

LUZ. Ahora mismo acaba de estar aquí el esposo de la mujer... Daba pena verlo. Venía a felicitarte, ¡para que veas!

LICENCIADO SANTOS GÁLVEZ. ¡Te digo que no sabes nada de esto! (JSA: 1068)

MARÍA. (*Desde la puerta angustiada.*) ¡El Chale! ¿Qué les ha aconsejado el Chale? Acuérdense de sus mujeres y de sus hijos.

CLODOMIRO. Tú cállate, María... las mujeres no entienden de estas cosas...

MARÍA. Dejen obrar a la voluntad de Dios...

CLODOMIRO. (*Enérgico.*) ¡Te digo que te calles!

(Como da dos pasos, amenazador, hacia ella, la mujer se calla y abraza a su hijo.)
(SME: 41)

⁸⁶ CLODOMIRO: (*Empujando a la mujer hasta la casa.*) ¡Tú estate en la casa, sosiega, con el muchacho! ¡Y ojalá digas una palabra! (La empuja más enérgicamente.) Éstas son cosas de hombres... ¡Anda, métete y estate ahí si no quieres que nos vaya peor! (SME: 43).

⁸⁷ Las mujeres, según Bordieu, han sido sometidas a un trabajo de socialización que tiende a menoscabarnos, a negarnos, y a obligarnos a practicar el aprendizaje de “virtudes” como la abnegación y la resignación; pero, sobre todo, el silencio.

“Cállate”, “no digas tonterías”, “tú no sabes nada de esto”, “las mujeres no entienden de estas cosas”, la intención descalificadora y excluyente es la misma, tanto si se exige el silencio, como si se marcan los espacios autorizados y legitimados del discurso femenino y masculino.

Las únicas oportunidades que tiene la mujer de exponer sus conocimientos o sus opiniones en el espacio público, sin que sea por ello tachada de estúpida o ingenua, es 1) mostrándolos como saberes de segunda categoría, totalmente por debajo de las operaciones mentales de orden superior; o 2) fingiendo o enmascarando el conocimiento, ya sea manteniéndose al margen de las discusiones masculinas para luego opinar en momentos muy precisos, o haciendo propuestas de acción y dando opiniones que después son autodescalificadas para así lograr un efecto contrario en los oyentes.

En el primer aspecto, encontramos a las intuiciones, los presentimientos, los presagios y las adivinaciones, sintetizadas en el llamado sexto sentido femenino, los cuales se instauran como los “conocimientos” propios del dominio de la mujer. Como se puede observar, estos saberes, aunque aceptados y “reconocidos” por la sociedad, en realidad llevan consigo un rasgo negativo por el cual pueden ser fácilmente descalificados. Al ser conocimientos superficiales y aparentes, intuitivos, instintivo y pasionales, en los que no son consideradas las causas profundas de las cosas, ya que no están basados en el razonamiento, el juicio o la reflexión, son percibidos como opiniones que pueden ser aceptadas o desechadas según beneficie o perjudique a los objetivos comunicativos del interlocutor, quien normalmente es un varón. Es un chispazo de conciencia (o pseudo-conciencia) de la esencia de las cosas y los acontecimientos, o por lo menos así es presentado en los textos:

CÉSAR. *(Mirando a Elena.)* ¿Qué desean ustedes, entonces?

ELENA. *(Adelantándose hacia el grupo.)* Yo sé lo que desean... una cosa política. Diles que no, César.

ESTRELLA. El admirable instinto femenino. Tiene usted una esposa muy inteligente, mi general.

[...]

GUZMÁN. [...] La señora le ha dado al clavo⁸⁸, en efecto. (ELG: 521)

DOÑA REMEDIOS: Bueno; es que me preocupa mi hija; esta decisión del General quizás cambie los planes de Beatriz. Es un presentimiento, Eusebio; un presentimiento de mujer... (MUJ: 888)

EMILIANO. (*Acariciándole la barbilla.*) Estás nerviosa, chata. Todos estos acontecimientos te han puesto nerviosa. Lo mismo te pasó cuando entramos a Matamoros Izúcar. Te amargaste y me amargaste aquellos dos días con cuentos de viejas... Que si caían sobre nosotros..., que si nos traicionaban los amigos de la hacienda... Y, hace cuatro meses, en Cuautla. Cálmate. (EZ: 677)

ELENA. Yo lo sentía, lo sentía. (*Se oprime las manos.*) Navarro va a tratar de matarlo. (ELG: 544)

LUISA. Algo es por lo que estoy tan inquieta, Máximo. No me recobraré hasta que llegue el día.

[...]

Estoy horriblemente angustiada. ¡Abrázame! Así, así. (MAS: 436)

Como podemos ver, recurrir a esa intuición, instinto o presentimiento concebida como típicamente femenina, se convierte en una de las estrategias usadas por las mujeres para dar cierta validez a sus opiniones y puntos de vista. No obstante, la autenticación final siempre queda a cargo de los varones, ya sea aceptándola (“ha dado en el clavo” o “tiene usted una esposa muy inteligente”) o rechazándola tajantemente: son “cuentos de viejas”.

La segunda estrategia discursiva localizada en los textos, a través de las cuales las mujeres pueden exponer sus puntos de vista y opiniones sin correr el riesgo de ser descalificadas tajantemente, consiste en mascarar el conocimiento o fingir que no se sabe, lo que las hace aparecer coherentes con lo que desde lo social se les exige. En los textos que analizamos, hemos localizado dos posturas:

1. La primera consiste en fingir o asumir que efectivamente se carece de la preparación y el conocimiento mínimo para incursionar en el

⁸⁸ “Dar en clavo” es una expresión que comparte la irreflexión, como rasgo de significación, con la “intuición”. Cuando se da en el clavo se acierta a algo, impensadamente o por casualidad.

ámbito de lo público; por tanto, se autodescalifican, se autoexcluyen y autodiscriminan de las interacciones.

2. en la segunda, hay un interesante juego de posicionamientos ante el conocimiento: primero se proponen líneas de acción y se dan opiniones sobre eventos y determinadas cuestiones, para después ser las mismas mujeres las que se desautorizan diciendo que no saben o que no son capaces o aptas para ciertas cosas. Esta postura puede tener varias finalidades: puede ser que se busque deslindarse de la responsabilidad por el resultado de las propuestas; o puede que busque lograr un efecto contrario en los interlocutores, es decir, la aceptación.

Estas dos actitudes las encontramos en numerosos ejemplos, tanto a nivel discursivo como semiótico. Así, la primera actitud, la observamos sobre todo cuando el ámbito de lo público invade lo privado; o cuando la mujer es circunstancialmente testigo de interacciones de tipo público. Podemos poner como ejemplo la llegada, al ámbito privado de la familia, de un hombre ajeno a él. En estos casos, lo que sucede por lo general, es que el hombre de la casa, el varón con más autoridad, se convierte en el encargado de hablar con el extraño en nombre de todos. En otras palabras, las mujeres no hablan a los de fuera, a no ser que se les hable directamente o para hacer los honores de anfitrionas: ofrecer una bebida, asiento, etc. En **El Gesticulador** de Usigli, en el primer acto, cuando Oliver Bolton, un profesor estadounidense, hace su aparición en el recinto familiar, sólo los hombres hablan o toman algún tipo iniciativa (procesos materiales y verbales). Las mujeres pasan a segundo plano, hacen lo que se espera de ellas: que no intervengan, no tomen decisiones, que sean simples espectadoras:

CÉSAR: [...] (...llaman a la puerta.) ¿Han tocado? (Pequeño silencio durante el cual todos miran a la puerta. Nueva llamada. César deja caer la caja en el suelo y contesta, mientras Miguel se aparta de la caja.) ¿Quién es?

LA VOZ DE BOLTON: (Con levísimo acento norteamericano.) ¿Hay un teléfono aquí? He tenido un accidente.

César se dirige a la puerta y abre.

CÉSAR: Pase usted. [...] No tenemos teléfono aquí. Lo siento.

BOLTON: [...] ¿Hay un hotel cerca?

CÉSAR: No. No encontrará usted nada en varios kilómetros.

BOLTON: (Sonriendo con vacilación.) Entonces... odio imponerme a la gente... pero quizá podría pasar la noche aquí... si ustedes quieren, como en un hotel. Me permitirán pagar.

CÉSAR: (Después de una pequeña pausa y un cambio de miradas con Elena) No será necesario, pero estamos recién instalados y no tenemos muebles suficientes.

MIGUEL: Puede dormir en mi cama. Yo dormiré aquí (señala el sofá de tule.)

[...]

BOLTON: Gracias. Entonces traeré mi equipaje del coche.

[...]

ELENA: No debiste recibirlo en esa forma. No sabemos quién es.

La autoexclusión de las discusiones públicas y de la interacción con los de fuera, es asumida por las mujeres de la familia, las cuales, como podemos ver, esperarán hasta la salida del extraño para exponer sus objeciones⁸⁹. En efecto, esta actitud está directamente vinculada a la agentividad. En otros casos, la mujer rehuye involucrarse en los asuntos públicos que siente como ajenos y como fuente de conflictos y problemas; por eso cuando se le pregunta por razones de esta índole asume una postura de ignorancia total donde el “no sé”, “no lo vi”, “no me di cuenta”, “no me acuerdo”, “quién sabe”, “creo que” son los instrumentos discursivos de la evasión:

⁸⁹ Así como se autoregulan las intervenciones en el ámbito público, también se enseñará a las jóvenes y a las niñas a no preguntar y a no inmiscuirse en los asuntos que no les competen y que no les incumben. Es parte de ese trabajo de aprendizaje a que está sometida la mujer para hacer suyas las particularidades de su género que constituyen su identidad social:

CAROLA. ¿Cimientos para qué, tío?

DOÑA PUDENCIANA. Tolondrones, para los preguntones. ¡Vamos!, ustedes dos allá las necesita tu mamá en el comedor. (TRA: 751)

CAROLA. *(Entrando con las copas en una bandeja y colocándolas en la mesa del corredor.)* Pronto vas a poder decir: la cosecha del señor Presidente y la mía.

DOÑA PUDENCIANA. Entonces no dirá nada, hija, que en boca cerrada no entran moscas.

CAROLA. Ay, abuelita, si lo dices por mí, seguro es que ya metí el choclo. (TRA: 752)

SCHMIDT. [...] ¿Quién es?

MARÍA. Pues... Pues creo que un comerciante de San Antonio...

SCHMIDT. ¿Qué quería?

MARÍA. Agua...

SCHMIDT. ¿Nada más?

MARÍA. A mí no me dijo... Quién sabe qué más quería, señor ingeniero.

SCHMIDT. (*Molesto.*) ¡No sé! ¡Quién sabe, señor! ¡Nunca contestan ustedes otra cosa! (SME: 30-31)

DUVIVIER. (*Fácil a la cólera.*) ¿Otra vez ese tipo por aquí? (*A María.*) ¿Qué demonios quería?

MARÍA. Agua, patrón... Me pidió de beber... No sé más..

DUVIVIER. ¿Y dónde están Cleofas y Clodomiro?

MARÍA. (*Nerviosa.*) Se salieron antes del amanecer, como siempre...

DUVIVIER. ¿Para qué?

MARÍA. No sé, patrón, no sé... Irían al trabajo...

DUVIVIER. ¡Les dije que esperaran! (*Desentendiéndose de la mujer.*) ¡Ya los meteremos en cintura a todos! (SME: 31)

En el último fragmento, no sólo se representa a la mujer como ignorante; sino también como ignorada y descartada fácilmente de la escena comunicativa (“desentendiéndose de ella”)

Como ya dijimos, en este rasgo de la representación de la mujer (convertido por otro lado en claro referente del estereotipo social femenino) se concentra la idea de que la mujer no sabe, no debe inmiscuirse o no es apta para ciertas cosas; pero no siempre se representa como un rasgo de la identidad. La segunda estrategia que localizamos es jugar con las posturas asumidas ante el conocimiento, primero pretendiendo que se sabe, para después desdecirse o fingir que no se sabe de lo que se habla. Este recurso suele usarse para sugerir alguna vía de acción o expresar una opinión; pero sin comprometerse con los resultados de sus propuestas, o para no menoscabar la autoridad del interlocutor. Esta estrategia está muy ligada a la modalidad epistémica, ya que expresa el saber o no saber como un modo de actuación. Para ejemplificarla, tomemos el caso de Beatriz en **...Y la mujer hizo al hombre**. Beatriz es representada como una mujer que controla perfectamente este rasgo impuesto a su género, del que saca provecho en muchas ocasiones. Aunque en el fondo su actuación puede calificarse de agentiva, tiene mucho cuidado de que sus intervenciones no sean percibidas

por los oyentes varones, como imposiciones o manifestaciones de superioridad intelectual. Veamos dos ejemplos de intercambios comunicativos y analicemos paso por paso los elementos de la interacción y las estrategias usadas:

BEATRIZ: Bueno, será que este general que acaba de salir, seguramente...

BANDERAS: ¿Cuál general...? [...] ¡Qué general ni qué ojo de hacha...! Ese no era general, es un sargento...

BEATRIZ: Bueno; como todos andan con esa ropa, pues yo pensé que también él era general... [...] como ninguno trae uniforme, pues...

BANDERAS: No, señorita; un general es un general. No vamos a andar “ai” vestiditos como cadetes con la espadita y las cosas esas...

BEATRIZ: (*Condescendiente.*) Perdón, mi General, pero los que no sabemos de esas cosas, ¿cómo vamos a adivinar...? Ya con el uniforme sabemos las jerarquías, los grados. También es cosa que obliga y compromete al que lo lleva. El uniforme lo hace más respetable, según el grado y según el hombre...

BANDERAS: (*No sabiendo qué replicar.*) Jummmm...

BEATRIZ: (*Maliciosa*) Bueno; después de todo usted es el que sabe más; yo qué puedo decirle... Usted es el que tiene que resolver lo que más convenga. [...]

(MUJ: 861-862)

BEATRIZ: [...] Presiento que, conforme vaya usted avanzando, crecerán sus ansias, y con ella todos sus horizontes y aspiraciones. [...] Lo verá. El escarbar en los libros es como un vicio; es una droga; pero una droga, la única, que tiene la virtud de no destruirnos. Al contrario; nos hace más firmes en nuestro valer. Aprendemos a descubrir todo lo bello y a hacerlo nuestro, haciéndonos más ricos cada día que aprovechemos en ver siempre una cosa nueva. Buscar en cada... (*Se interrumpe. Al descubrir que el GENERAL la escucha sin comprender.*) Pero ¿qué tanto estoy diciendo? Qué tonterías, ¿verdad? (MUJ: 864)

En ambos fragmentos, Beatriz se invalida intelectualmente: en el primero, retribuyendo la autoridad del saber al hombre (“usted es el que sabe más; yo qué puedo decirle...”); y en el segundo, descalificando la calidad de su intervención (“Qué tonterías, ¿verdad?”). Aunque socialmente entre Beatriz y el General Bandera hay una evidente asimetría de jerarquías (ella está allí para pagar una deuda de su padre y él es un ministro de estado y general), existe un atenuante en esa diferencia, y es el rol que juegan al interior la relación: ella es la maestra; y él, el alumno. Ese matiz es el que parece influir en la representación ambivalente de la agentividad y modalidad epistémica de Beatriz: a pesar de que tiene las herramientas

intelectuales para imponerse sobre el general, no se permite transgredir abiertamente las reglas de cortesía y las normas de actuación social impuestas por la diferencia jerárquica y por los roles sociales de género. De allí que, aunque este capacitada para sugerir alguna solución, exponer alguna idea o cuestionar los argumentos de su interlocutor, inmediatamente después se desautoriza diciendo que no sabe, que el que sabe es él, o que lo que dice son tonterías, cosas absurdas.

No obstante, argumentar que no se sabe porque se es mujer, también es un recurso para eludir responsabilidades en la toma de decisiones y en sus resultados. En su relación con el general Banderas, Beatriz ha sentado cátedra como una mujer inteligente, culta y sabia. Segura de sí misma y dominando la situación comunicativa de enseñanza-aprendizaje, se permite emitir juicios, valorar eventos y hechos históricos, cuestionar y criticar múltiples eventos tanto en el plano moral, como en el ético y lógico; pero siempre a nivel de un supuesto. Sin embargo, cuando se le enfrenta a un contexto real y se le pide que dé su punto de vista sobre asuntos de carácter público en el que hay implicaciones morales y éticas graves; súbitamente retoma su posición tradicional de mujer y se declara incapaz de participar en la toma de tales decisiones. El caso es el siguiente: al General Banderas, Ministro de la Guerra, se le ha pedido que detenga y fusile a dos generales amigos suyos, que han sido acusados de planear un levantamiento contra el gobierno. Banderas que se encuentra entre el dilema de cumplir con su deber como ministro y el de proteger a sus amigos, acude a Beatriz, su maestra y guía ética e intelectual, para que le ayude a tomar una decisión. Ella, lo primero que hace es manifestar su horror ante la posibilidad de que tenga que intervenir, que de ella “dependa la vida de un semejante”; después, se autodescalifica y se confiesa no apta para ello: “¿Y por qué he de ser yo quien lo resuelva...? Estas cosas son de hombres, y yo, señor, yo soy mujer...”; “Pero yo, ¿qué sé...? ¿Yo qué puedo decir...? Teorías, meras teorías...”; “No, no; yo no sé, no sé”. Ante la presión del Banderas, Beatriz se “desploma”, y estalla “en llanto”. Sin embargo, la estrategia lacrimógena lo único que logra es la exasperación del general quien le espeta “enérgico”:

Señorita Beatriz; procure contenerse. Siempre la he tenido por una mujer extraordinaria por su saber y su gran carácter. No quiero que pierda en mi admiración... (MUJ: 872-874).

Finalmente, Beatriz accede a ayudarlo, a guiarlo en su decisión; pero “le pide”, “le suplica” que ella no quiere conocer la decisión que él tome, “cualquiera que sea”: “Así, en esta forma, cuido de su conciencia... y de la mía...” (MUJ: 874-875).

En esta escena se representa a los actores como poseedores de una conciencia del deber-ser que no sólo pesa sobre las mujeres, sino también sobre los varones. Esa contradicción por querer cruzar el espacio socialmente asignado y al mismo tiempo restringirse a él, normalizarse, aparece en varios de los textos analizados. Hay un afán por mostrar un cambio sustancial en las actitudes y formas de ser de las mujeres; pero sin denostar su calidad como féminas. Estos dos discurso caen en contradicción y se formulan argumentos, explícitos y tácitos, del tipo “se permite tal, siempre y cuando se conserve esto otro”. Restricciones que por otro lado aparecen representadas en el discurso como autoimpuestas por la conciencia femenina que, “de manera natural” (más bien naturalizada), la lleva a buscar lo privado, lo familiar, el hogar, la tranquilidad, lo estable, la maternidad, la crianza y el cuidado y protección del marido y los hijos. La molestia del General ante la muestra de debilidad de Beatriz y su falta de compromiso político y moral, demuestra esa contradicción en los roles socialmente asignados. Porque no solo se reprocha la «estrechez de miras» o la «prosaica mezquindad» de las mujeres, sino que también se les censura si fracasan en las empresas cuya gestión se les ha encargado, sin que eso signifique que se les pueda reconocer si tienen éxito. (BORDIEU, 1998:48)

Por otro lado, la exclusión de la mujer del ámbito público aparece representada como una decisión netamente suya: es ella quien no quiere asumir responsabilidades de carácter público, la que prefiere mantenerse al margen de tales asuntos, no solo a nivel de la gestión y ejecución, sino también de la representación. Así, más adelante, encontramos nuevamente a Beatriz. Han pasado cuatro meses desde que ayudó al General a tomar

una decisión sobre lo que debía hacer con sus correligionarios y amigos. Está a punto de realizarse una entrevista con otros generales y el General Banderas le pide que esté presente, y Beatriz, otra vez, trata de huir de los asuntos de gobierno: “no me gustaría estar presente en esa entrevista”, “las personas que vienen a verlo con seguridad van a tratar asuntos de política y yo ya no quiero saber más de política”; “Las mujeres no entendemos de política; así es que yo le ruego me exima de tener que estar presente...”. El general argumenta la necesidad de su presencia en su función de secretaria para “tomar algunos apuntes, redactar algún documento”. Sin embargo, Beatriz insiste en no participar porque, aunque sabe que no puede opinar, “sí tendré que escuchar. [...] Ya que no está en mi mano evitar o hacer entonces es mejor no saber. Que si me llego a enterar, que sea como todo el mundo; por el rumor que nos llega o la noticia en el periódico. Tener la sensación de que lo ocurrido fue a distancia, lejos, de mí. Tener el escape de pensar que pueda ser mentira o leyenda, exageración o novela...”. Esta actitud molesta a Banderas, ya que contradice su forma actuar hasta entonces. Le recuerda que ella siempre se ha mostrado “apasionada por la historia”, y que “lo que está ocurriendo es historia”; a lo que Beatriz responde: “Las mujeres nos contradecimos constantemente, General, y la historia nos interesa cuando ya es novela, esto es, cuando el final ya está escrito; vivirla es incertidumbre, sobresalto...” (MUJ: 876-878).

Decir que “la historia nos interesa cuando ya es novela”, banaliza el interés intelectual de la mujer rebajándolo al nivel de lo ficcional y, por tanto, a un ámbito donde los eventos no tienen mayor trascendencia que el impacto emocional que tienen en el lector. No se toma en cuenta si los conocimientos adquiridos son útiles para elaborar valoraciones críticas o para ser aplicados en la vida real con fines prácticos. La imagen que se presenta es la de una mujer que se prepara y se cultiva con el único objetivo de divertirse, de pasarlo bien con historias y novelitas. La contradicción que encontramos en Beatriz entre su ser y su hacer, manifiestas siempre en el nivel del discurso y de las acciones, permiten normalizar unas conductas que pueden aparecer como amenazantes para el orden social establecido: es bueno que la mujer

estudie y se prepare, pero cuidado con que intente ir más allá. Su insistencia en permanecer ignorante sobre los asuntos de política que pasan frente a sus narices, permite que se ratifique la categorización que se tiene de la mujer como incompetente para ciertas cuestiones. Es posible saber y tener conocimiento; pero no hay que exhibirlo, no hay que sobresalir. Es mejor pasar inadvertida. De esta forma la mujer adecua su estilo de vida, sus aspiraciones y sus deseos (querer-hacer o querer-ser) a lo que le está socialmente permitido y asignado, rechazando y declinando aquellos actos que no le corresponden y aceptando y asumiendo “de manera natural” aquellos para los que se supone está hecha o destinada. Esta programación para lo que se puede y debe ser y hacer determina no sólo los hábitos físicos, sino también los discursivos (“Las mujeres no entendemos de política”, “Estas cosas son de hombres, y yo, señor, yo soy mujer”); y explican las actitudes que hemos visto atribuidas a la mujer en las obras estudiadas. Además, nos permite localizar los mecanismos ideológicos que reproducen y perpetúan las definiciones de la mujer como actor social.

Por otro lado, en esa contradicción y normalización de las conductas pervive un juego casi perverso del que la mujer participa casi inconscientemente: el hombre insiste en involucrarla en el ámbito público (aunque cabe señalar que el tipo de rol que desempeñaría al estar presente sería el de espectadora o secretaria)⁹⁰; pero ella rehúsa con argumentos que la muestran como estúpida y vana, y como el único agente responsable de su exclusión. Sin embargo, suele pasarse por alto la decisión final, que definitivamente no corresponde a ella, sino a los varones:

VALLES: (A BEATRIZ.) Voy a darle una prueba de confianza, señorita Beatriz...

BEATRIZ: Ordene, señor General; será un gusto para mí.

⁹⁰ Al contrario del hombre, la mujer tiene el privilegio, totalmente negativo, de despreocuparse de los juegos sociales y políticos en los que se disputan y negocian los privilegios. De allí que vean con indulgencia, más que con preocupación, los desesperado esfuerzos del “hombre-niño” por hacerse con el reconocimiento y el poder político o socioeconómico y sufrir con ellos sus fracasos, pero desde la perspectiva del espectador, no sintiéndose directamente involucradas. Esto hace que sean vistas como frívolas e incapaces para interesarse o controlar cosas serias como la política, no ya la guerra. Así, están determinadas a aparecer como colaboradoras solidarias del hombre en sus aventuras por el prestigio y el poder: colaboradoras, pero mal informadas de las reglas del juego en el que están involucrados los hombres (BORDIEU, 1998).

VALLES: Necesito hablar a solas con el general Banderas. (BEATRIZ vacila unos segundos. Al fin replica.)

BEATRIZ: Desde luego; con todo gusto... (A BANDERAS.) ¿Debo esperar, General...?

BANDERAS: (A BEATRIZ) Por favor, señorita...

BEATRIZ: Perfectamente, General... (Al grupo.) Con el permiso, señores... (MUJ: 879)

La normalización definitiva de Beatriz maestra, intelectual y académica, viene con la declaración amorosa que hace al General Banderas y que se pone como carta de acción femenina, como carta constitutiva de su identidad, al entender del escritor:

BEATRIZ: (...) Creo haber llegado a enamorarme de usted. Y le amo. Lo sé, y sé que me sentiría más orgullosa de ser su esposa, que no la primera dama de mi país. El casarme ahora con usted en las condiciones en que me lo que me lo ha propuesto, haría muy miserable mi felicidad. Su ambición política, es muy comprensible y legítima; pero yo soy mujer, señor. Y las mujeres no entendemos de política, de la política de los hombres. Nuestra política y nuestra historia la constituye un hombre; nuestro hombre. Con él hacemos nuestra política. La victoria de la mujer es en el lecho de la parturienta, pero del hijo engendrado con el hombre que amamos; con el hombre que hemos hecho nuestro con nuestras propias artes, no por recomendación de un partido... (MUJ: 884)

Ser mujer es no saber de asuntos públicos, no saber de política; sino sólo de asuntos familiares, de maternidad, de cuidado del hombre, de su protección y guía (un concepto e imagen totalmente tradicional). Aquí queda una vez más de manifiesto “el problema no resuelto de la división sexual que pone a las mujeres del lado de la naturaleza anónima y a los hombres del lado de la cultura y la ‘inmortalidad’” (FRANCO, 1989: 146)

En la misma obra encontramos un personaje mucho más normalizado, sin el agravante del conocimiento académico. Nos referimos a Doña Remedios, la madre de Beatriz. En una representación del ser-hacer mucho más congruente, Doña Remedios también niega el saber, aunque es un saber de una calidad más doméstica y sus razones son diferentes: proteger a la hija:

DON EUSEBIO: Me acabo de enterar que Banderas renunció a la candidatura en plena convención...

DOÑA REMEDIOS: (*Poniéndose violentamente de pie.*) ¿Cómo...?

DON EUSEBIO: (*Extrañado de la actitud de su mujer.*) Sí; me llamó Rentería, el periodista ese del “Siglo Veinte”. Con Seguridad quería sondearme; pensaba que yo pudiera conocer los verdaderos motivos de Banderas para tomar una decisión así, porque él no creía, me dijo, nada de lo que expuso Banderas en su discurso de renuncia. Le contesté que no tenía idea de los asuntos de Banderas; pero ahora veo que eres tú la que parece saber algo...

DOÑA REMEDIOS: ¿Yo...? [...]

DON EUSEBIO: Sí; parece que la noticia te ha afectado. ¿Tú sabes algo...?[...]

DOÑA REMEDIOS: No, no; es que... pues pensé en Beatriz... En su viaje... No sé... Tú mismo lo notaste; que la veías afectada, dijiste... [...]

DON EUSEBIO: (*Molestamente interesado.*) A quien ahora veo afectada es a ti...

DOÑA REMEDIOS: Bueno; es que me preocupa mi hija; esta decisión del General quizá cambie los planes de Beatriz. Es un presentimiento, Eusebio; un presentimiento de mujer...

DON EUSEBIO: Aquí hay algo, Remedios, y tú lo sabes...

DOÑA REMEDIOS: Todo lo que sé es que Beatriz no salió a gusto... (MUJ: 888)

Aunque alega que no sabe, es decir, que no tiene la certeza del conocimiento, si argumenta el presentimiento, el mítico sexto sentido, uno de los “dones femeninos”. Notamos también en la representación, cómo los conocimientos de uno y otra son de diferente origen: él se entera de lo que pasa a través de un periodista, que son una fuente de prestigio, y son los periodistas quienes le piden información; en cambio, ella sólo tiene acceso a los comentarios del marido, a sus presentimientos y a lo que interpreta de las acciones de los demás. Ya lo menciona Bordieu, la dominación masculina impone formas de ser y de actuar a la mujer, que estimula u obliga “a la atención y a las atenciones, a la vigilancia y a la atención necesaria para adelantarse a los deseos o presentir los disgustos” del otro. “Esto hace que las mujeres sean más sensibles a los indicios no verbales [...] que los hombres, las mujeres saben identificar mejor una emoción expresada de manera no verbal y descifrar la parte implícita de un discurso” (BORDIEU, 1998:46). Este rasgo de la identidad femenina es captado por el autor y representado en el discurso teatral, lo que permite perpetuar esa imagen de la mujer como poseedora de conocimientos inaprensibles y de un valor dudoso.

Hay otros recursos y estrategias discursivas y semióticas que sirven para representar este tópico femenino en nuestros textos; sin embargo, ninguno tan revelador de cambios y actitudes sociales como este que acabamos de analizar.

Como último punto de este aspecto, hablaremos de una estrategia semiótica y discursiva que, aunque pretende expresar la preocupación del hombre por proteger a la mujer, en realidad termina representando la visión masculina sobre la mujer y su incapacidad para comprender asuntos que no sean de carácter doméstico-familiar. Esta estrategia consiste en ocultar o maquillar a las mujeres la verdad de las cosas que suceden a su alrededor y que tienen implicaciones de carácter público. Para ello se recurre, por un lado a dar explicaciones a medias o a manipular abiertamente la información para darles una idea distorsionada de lo que pasa. O, por otro, se les separa o aleja de la interacción, pidiéndoles que salgan de la escena; o se baja la voz ante su presencia o se usan mensajes en clave para oscurecer su comprensión. Aunque son numerosos los ejemplos, sólo resaltamos los siguientes:

DAMIÁN. (*A Rómulo, [estando presente Candelaria].*) Bueno, usted sabe. Aquí no se hará más que lo que usted mande. (*Muy cerca de él.*) Yo insistía en tomar una resolución, porque... (*Más bajo.*) ¿A que no se imagina quién es el jefe de los guardias blancas? (P137: 105)

(Candelaria se sienta. Teófilo coge por un brazo a Rómulo, y van a la extrema izquierda. Oscuro. Un reflector ilumina los movimientos de ambos hombres tan sólo. Los dos echan, muy seguido, miradas hacia el lugar donde quedó Candelaria.) (P137: 120)

CANDELARIA. (Mirándoles a ambos.) ¿Qué tiene mi hija?

TEÓFILO. (Evasivo.) Nada, nada, comadre. Le decía a Rómulo que nosotros... es decir, que es preciso... Mire, no se alarme.

CANDELARIA. ¿Qué ha sabido? ¡Dígamelo! (Lo coge un brazo.) El Perro... ¿Verdad? (P137: 121)

ARTURO. [...] Te suplico termines de vestirse. Tienes que acompañarme.

LUISA. (Sobresaltada.) ¿A dónde?

ARTURO. (Evadiendo.) Máximo y yo tenemos mucho que hablar... Es urgente.

LUISA. ¿Por qué no aquí?

ARTURO. Le suplico que no pregunte más, Luisa. Se lo explicaré a él afuera... Es necesario que salgamos.

[...]

LUISA. (Les detiene.) Es la primera vez que me oculta una cosa, Arturo. Le exijo que me diga.

ARTURO. Ya le contará Máximo. Le suplico me perdone...

FORCADA. Deja a Arturo, mujer... Alguna razón tendrá. (MAS: 437)

DOÑA GUADALUPE. Pues bien, Francisco, no sé si usted recordará -¡puede que ni lo haya sabido!- que el horrible suceso a mí me lo ocultaron todo lo más que pudieron; posible es que hasta a usted le dieran órdenes en ese sentido, ¿verdad?...

DON FRANCISCO. Sí, sí me las dieron; el señor me dijo que quería ahorrarle a usted el disgusto que le causaría saber lo que el niño Javier había hecho... (GLE: 136)

A través del análisis de este aspecto podemos ver cómo muchas de las acciones que excluyen a la mujer, tiene como base la idea socialmente construida y reproducida de que no tiene las mismas capacidades intelectuales que el varón; la cual se refuerza con otros rasgos de la categoría y con muchos de las estrategias y recursos de su representación: tratarlas informalmente, incluso en actos en los que se exigiría el trato formal (llamándola sólo por su nombre de pila o con el apellido del marido); resaltar la femineidad por medio de la descripción detallada del arreglo, el peinado, el vestir o cualquier característica corporal, lo que frivoliza a la mujer y la pone al margen de esferas entendidas como masculinas (por ejemplo la intelectual, la académica, la política, la de la guerra, la militar, la de la economía, etc.); establecer tópicos de conversación diseñados para hombre y mujeres; acotar los espacios y definirlos como propiamente femeninos o masculinos, etc. Toda esta representación ha contribuido y sigue contribuyendo a crear una imagen disminuida de la mujer frente al hombre.

1.5 La mujer sin responsabilidades Vs. la mujer solidaria

Según el análisis que hemos hecho de las obras seleccionadas para nuestro estudio, el rasgo de la mujer que no sabe se vincula muy cercanamente a la representación de la mujer como un ser incapaz para afrontar responsabilidades de tipo financiero, político, judicial, militar y, en general, todo aquello que impliquen una interacción con el ámbito público; por eso aparecen supeditadas a la protección del marido o del padre, independientemente de la ya mencionada protección de la honra. Casi todos los aspectos de la vida práctica en sociedad, son puestos como responsabilidad del hombre: el trabajo, la manutención, la preparación para la vida profesional, la procuración de la salud, la protección física y moral de las mujeres, la búsqueda de mejores oportunidades de vida para la familia, incluidos los negocios, la proyección de la familia a nivel socioeconómico, la búsqueda de acuerdos extrafamiliares para otorgar a los hijos mejores oportunidades de realización o para casar a las hijas con “buenos partidos”, etc.; y, a otro nivel, la venganza o la procuración de la justicia por las afrentas infligidas sobre la familia⁹¹, el cobro de las deudas económicas y morales, etc.

Por el contrario, sobre la mujer recaerán otro tipo de responsabilidades de acuerdo a su estatus social, de menos trascendencia pública, pero de gran implicación sociocultural ya que, como veremos, a través de su cumplimiento se refuerza y reproduce el *status quo*: la educación y cuidado de los hijos; la atención al marido; las labores domésticas que, en el caso de mujeres de clase media y baja, incluyen el aseo del hogar, la compra de los alimentos, su preparación y el que sean servidos; el cuidado de los animales (si los hay) y, en algunos casos, trabajar

⁹¹ En la obra **Los alzados**, por ejemplo, un rebelde confiesa que se ha metido a “la bola” para vengar la muerte de su esposa. Él había bajado al pueblo para buscar ayuda, porque su “vieja iba a tener un chilpayatito”. Estando allí hubo una balacera y “le ‘abujerearon’ el cuero a uno de los ricachotes del pueblo”, lo “agarraron preso dizque por sospechas.” Una semana después lo soltaron, pero ya habían muerto la esposa y el niño. Por eso dice que: “no me he de morir hasta que no haya acabado con los que tuvieron la culpa de que se muriera mi Rosalía. ¡Si no, pa' qué había Dios!” (ALZ: 451).

en la fábrica o en las labores agrícolas. En el caso de mujeres de clase alta, esas labores domésticas se enfocan a la supervisión y control de la servidumbre y a la planeación del menú diario; y, como responsabilidad añadida a su posición, las labores de servicio social, sobre todo la caridad a los pobres y los servicios religiosos⁹².

De esta manera, el mundo de la mujer aparece lleno de una serie de indicios y verbalizaciones explícitas sobre lo que debe o no hacer y ser, y que van perfilando las especificidades de la identidad de cada género. Sin embargo, como ya empezamos a apuntar, estas reglas no se imponen de igual manera a todas: la posición y disposición social (referidas sobre todo a clase socioeconómica, edad y función dentro de la colectividad) determinarán qué cosas están permitidas para cada segmento. La regulación de la actuación femenina está encaminada a inculcar una serie de expectativas construidas socialmente y que son transmitidas sobre todo al interior de la familia. El entorno familiar se convierte de manera metafórica, en el espacio por excelencia femenino, un mundo privado y protector que se pone en franca oposición con el espacio público masculino.⁹³ De esta forma, la mujer aparece sin obligaciones públicas, ni políticas ni financieras, ni legales: para eso está el varón. De allí que la mujer se mantenga al margen tales asuntos y de las discusiones entre hombres que involucran asuntos de carácter público.

Aunque muy ligada a la agentividad, ya tratada en apartados previos, aquí queremos resaltar esa representación de la mujer como responsabilidad del varón, o, de otra forma, como una niña a la que hay que

⁹² Las mujeres de clase alta están encarnadas en el corpus de las obras elegidas en los personajes de doña Guadalupe Orto de Pedreguera, en ***La venganza de la gleba***; y de doña Clotilde de Gracia y León, en ***Fugitivos***.

⁹³ Incluso, muchas expresiones de carácter popular transmiten esa pertenencia de la mujer al entorno doméstico y dan cuenta del deber-hacer femenino vinculado estrechamente a su reclusión en el hogar: “mujer honrada, la pata quebrada y en casa”; “las mujeres, a su casa”, “la mujer como la escopeta: siempre cargada y atrás de la puerta”; “mujer en la calle, mujer de la calle”. Por el contrario, otras expresiones como “el hombre en la casa, apesta”, “el hombre en la cocina, huele a caca de gallina”, respaldan la posición del varón como ajeno al ámbito doméstico y lo desplazan por oposición al público; convirtiéndose así, por una lógica de definición social, en el reconocido en el foro y en la plaza pública, apto para la política (es decir para las cosas de la *polis*, de la ciudad) y para los asuntos más elevados e intelectuales.

cuidar, mantener, defender y guiar, es decir, de un actor social cuyas responsabilidades se limitan al ámbito doméstico y familiar. Así, por ejemplo, en la obra *...Y la mujer hizo al hombre*, don Eusebio, que se ha jugado a su hija Beatriz en una partida de cartas con el General Banderas, considera que es su deber de hombre solucionar el problema que ha causado. No obstante, para Beatriz todo está claro, no hay solución posible: o se va con el General, o la vida de su padre puede correr un grave peligro. Por eso comunica a sus padres su decisión de sacrificarse en favor de la familia:

DOÑA REMEDIOS. Beatriz, hablas como si no hubiera esperanza...

BEATRIZ. No la hay, mamá; no la hay. Lo he pensado bien; lo dije y por eso callaba, pero debe convencerse. Y usted, como mujer, debe comprender y ayudarme a tener fuerzas. Dése cuenta, ¿he de hacer caso a mi padre y huir? De atender a su ruego, no solo perderla yo a mi padre, sino que mi madre perdería a su esposo. Y mis hermanos, ¿qué?... Mañana me podrían echar en cara que yo no supe sacrificarme por sus padres. No, mamá; si hasta viéndolo como cosa práctica, amargamente práctica, es lo que se debe hacer. Así nada más una es la sacrificada. De otra manera lo seríamos todos.

DON EUSEBIO: ¿Y por qué tienes que ser tú...? Los problemas de una familia los resuelve el hombre. (MUJ: 852)

En esta interacción hay dos aspectos resaltables. El primero es el hecho de que se asuma que solamente las mujeres pueden entender los actos de sacrificio, por el simple hecho de ser mujeres: “Y usted, como mujer, debe comprender y ayudarme a tener fuerzas”, dice Beatriz a su madre. El segundo es el aspecto central que nos ocupa en este apartado: “los problemas de una familia los resuelve el hombre”. En ambas posturas hay un posicionamiento de género muy fuerte, según el cual existen actuaciones y actitudes que únicamente son válidas para un género: para las mujeres, el sacrificio; para los hombres, la solución de los problemas.

Numerosos son los ejemplos que nos remiten a esta visión degradada de la mujer, tanto en el plano de la narración, como en el semiótico y discursivo. Ahora comentemos la dependencia económica de la mujer al marido o a los padres. En *Justicia S.A.*, por ejemplo, podemos valorarla y también ver cómo la mujer usufructúa esa prescripción social a su favor, chantajeando al esposo y obteniendo otros beneficios; y, al mismo tiempo

responsabilizándolo de los fracasos y penurias familiares. “Tienes obligaciones para conmigo”, “no tengo la culpa de que me hayan educado para verme atada a la suerte de un marido” u “olvidas tus deberes de esposo, que son los primeros, Santos” (JSA: 1079), son algunos de los razonamientos que hace Luz, la protagonista, para exigirle a su marido que actúe como un hombre y se haga responsable de sus obligaciones. Y continúa:

LUZ. Yo entiendo que, ante todo, tenemos derecho a la vida; que tú debes lucha contra ti mismo y defendernos. Si no, imagínate todo lo que podría pasa. Yo tendría que ir a vivir con mis padres... Y tú, solo, pobre, visitándome de vez en cuando, porque no podrías atender a mi enfermedad. (JSA: 1080)

Las estrategias discursivas de Luz para mantener esa actitud irresponsable, consisten en reforzar su argumentación con los dichos que popularmente se transmiten y que tienen que ver sobre todo con la posición del hombre como cabeza de la familia, y de la postura de la mujer como una eterno menor de edad que depende o de los padres o del marido (“yo tendría que ir a vivir con mis padres”).

También es importante que, desde fuera, el hombre sea percibido como uno capaz de proteger y mantener a su familia; si no, se arriesga a ser tachado de menos hombre, de cobarde y de incompetente:

CESÁREO MENDOZA. ¿Que vives en una sociedad injusta? ¡Pues a defenderte de su injusticia! Deja que los tontos que quieran sacrificarse, se sacrifiquen. Tú atiende a tu vida, a tu mujer, a tu casa. (JSA: 1083)

En muchas otras obras, el elemento económico aparece como uno de los más reclamados por las mujeres. Es decir, ellas exigen su manutención y dan por hecho que el que tiene que buscarse la vida para traer el dinero a casa es el marido⁹⁴; pero también así se asume desde la

⁹⁴ En esto notamos un claro cambio en las representaciones más actuales, en las que la mujer ya asume una responsabilidad compartida en cuanto al acopio de bienes económicos y materiales para la manutención familiar. Si el hombre no tiene trabajo, la mujer se busca uno o, la que ya trabaja, se consigue otro complementario para subsanar la falta de la aportación masculina. (MARTÍN, 1997b; MARTÍN y GÓMEZ, 2000)

parte masculina y desde la sociedad en su conjunto. Por eso, la incapacidad de un hombre para llevar al entorno familiar los satisfactores necesarios es vista como un *handicap* que hay que subsanar. Así lo demuestra la representación de hombres lamentándose de que haya mujeres que tengan que acudir a diario a reclamar “el sueldo de sus maridos” (UNG: 406); o de maridos que no soportan la presión en el trabajo y en casa, cansados de que su mujer los regañe porque no llevan su “raya” y “los chamacos” les piden pan (UNG: 408); o de otro más exigiendo condiciones de trabajo aceptables para que las familias de trabajadores enfermos “no mueran de hambre (ESC: 299). La fragilidad de la economía de muchas familias, achacada a la inestabilidad política por el conflicto armado, y la responsabilidad que tiene el hombre para solventarla y para procurar una seguridad general a su mujer e hijos, muchas veces son usadas como un pretexto para no participar o para dejar de hacerlo, en eventos que implican un compromiso sociopolítico firme: huelgas sindicales, levantamientos para exigir mejoras laborales, solidaridad entre los miembros de un grupo o comunidad para repeler la opresión y las injusticias, etc.

Inevitablemente, la protección física y moral de la mujer vuelve a aparecer como un aspecto omnipresente a todas las situaciones en las que el hombre se hace cargo de las mujeres, sea el padre, el hermano, el marido o novio. En las obras, los hombres que tienen a su cargo la defensa de alguna mujer y que la asumen responsablemente, procurarán no exponerlas innecesariamente; de allí que se las aleje de los peligros y se las coloque en espacios seguros o, cuando no pueden cumplir con la responsabilidad de su defensa, se delegue en otros la tarea⁹⁵. Dice Damián a su suegro, en ***Pánuco 137***: “Oiga, Rómulo. ¿Y qué le parecería que mientras se arregla todo esto nos lleváramos a las mujeres por ahí, a un rancho tranquilo..?” (P137: 104-105). Con el “mientras se arregla todo esto” se refiere al acoso que los petroleros y sus matones están ejerciendo sobre los campesinos

⁹⁵ La sola petición de cuidar mujeres se asume como un deber ineludible:
MATEOS. (A Gómez.) Les voy a acompañar.
ARTURO. (Casi ordenando.) ¡No! Le suplico que acompañe a las mujeres.
FORCADA. Le ruego que se quede con Luisa, Mateos. (MAS: 437)

para que vendan sus tierras. El abuso del poder y de la fuerza por parte de los industriales y su brazo armado, se traduce en maltratos físicos, asesinatos, criminalización de los disidentes, quema de los ranchos y violación de las mujeres. Este es un buen ejemplo para observar cómo sobre los hombres recae la obligación total de la negociación por las tierras, de la protección del patrimonio familiar y de la integridad física y moral de las mujeres. Sin embargo, para los varones no es una responsabilidad que se asuma gustosamente. Es una obligación y hay que cumplirla, pero “una mujer no es más que un compromiso”, dice Rómulo, al hablar de su hija Raquel. Para Teófilo, su compadre, hay una ventaja: la dejan casada y “con un marido que tiene corazón para defenderla.” No obstante, para el padre la obligación de proteger a la hija no se ha terminado con casarla. Argumenta que “no porque se casen nuestras hijas dejan de importarnos” (P137: 101).

En esta misma obra localizamos un elemento interesante de la representación que tiene que ver con la asunción de una actitud de sometimiento y casi de cobardía por parte de los varones, como una estrategia para el cuidado y la protección de las mujeres: ante las injusticias y las vejaciones ejercidas por el más fuerte, hay que someterse y callar; porque rebelarse puede suponer una situación de riesgo para la integridad de aquéllas. Así, Rómulo sugiere a Damián que vaya con pies de plomo ante los abusos del Perro, el jefe de seguridad de la compañía petrolera: “Tenemos la obligación de aguantarnos, por las mujeres, Damián. Somos más hombres aguantándonos que reventando”. Al ver la indecisión de Damián, más proclive a reaccionar como se espera de un hombre, con violencia, Rómulo trata de convencerlo apelando a la familia: “¡Hazlo por mi hija, por tu mujer, hombre! ¡Y por ese hijito que va a venir al mundo!” (P137: 106)

De la misma forma que el hombre asume que es su obligación cuidar y defender a “sus mujeres”; también las mujeres buscan la protección masculina, constituyéndose como una actitud propia de su género socialmente interiorizada.

RAQUEL. (*Pegándose a su padre, vuelta a la izquierda.*) Ahí está el Perro. (P137: 109)

AMANDA. Los tuvo que rifar entre los hombres; todos los querían... A los que no alcanzaron armas y a las mujeres, se les ha ordenado permanecer en el patio interior para que no se expongan a las balas... (PUE: 1272)

El que a la mujer se le hayan asignado los rasgos de fragilidad, debilidad y vulnerabilidad —por lo que se ha dado en llamarla “el sexo débil”—, en contraposición a los rasgos de fuerza, valor y resistencia de los varones, han contribuido a conformar una visión de la mujer como una persona que actúa con extrema precaución, evitando las situaciones violentas o poco apacibles y replegándose ante la amenaza y el peligro. Si un hombre actuara así, sería acusado de cobarde, de parecer “una vieja”; no obstante, en una mujer es lo esperable. Esto lo podemos corroborar en la representación que se hace de ellas en las obras: mujeres que son descritas o que se autodescriben como débiles e indefensas⁹⁶; mujeres que constantemente buscan el apoyo o protección de los varones, que intentan disuadirlos de enfrentarse al peligro porque “tienen miedo”, o que intervienen activamente para protegerlos cuando su rol de machos los obliga a actuar según las prescripciones de su género. Algunos ejemplos contundentes los encontramos en la ya mencionada ***Pánuco 137***, en el que Candelaria no pierde ocasión para exponer su miedo:

CANDELARIA. (*Se abraza a él, muy impresionada.*) ¡No, no, Rómulo! ¡Vámonos de aquí! ¡Vámonos!

RÓMULO. (*Acariciándola.*) Ya nos vamos, viejita, ya nos vamos. ¡Ya que no pudimos ser hombres...!

CANDELARIA. ¡Aquí tengo miedo... miedo de todos! [...] (P137: 119)

⁹⁶ Aquí algunos ejemplos:

JOAQUÍN. (A BEATRIZ.) ...¿Y se mareó usted?...

BEATRIZ. En todas las travesías, hasta con buen tiempo... ¡soy muy débil!... (GLE: 169)

BEATRIZ. (*Con sentida recriminación.*) Señor General; jamás pensé que fuera usted tan bajo como para usar de su poder en contra de una mujer indefensa. (MUJ: 890)

CANDELARIA. Imagínese el susto que tendré. Con todo lo que ha pasado, y esa bola de hombres armados que no más pasan por todas partes...

RÓMULO [sic. Debería decir Teófilo]. ¡Pobre comadre! (P137: 119)

También en ***San Miguel de las Espinas***, las mujeres piden cordura a sus hombres y les dicen que piensen en ellas. Una vez más la tranquilidad, el sosiego, la seguridad y la estabilidad emanan del varón y de sus actos; y la mujer queda expectante y suplicante ante él:

INÉS. ¡Ustedes! ¡Ustedes también! (*Se retuerce las manos.*) ¿Cuándo dejarán de matarse nuestros hombres? (SME: 49)

INÉS. ¡Claro que es cierto! ¿Cómo quieren que los ayude el gobierno si ustedes mismos se andan dando de tiros por la tierra?

SECUNDINO. (*Seco.*) Tú no sabes de esto, Inés. Cállate.

INÉS. Pero sé que es hora ya de que dejen de acabarse unos a otros los hombres... De que nos den un poco de paz a las mujeres.

MARÍA. Las mujeres cansadas ya de ver morir a nuestros hombres. (*Se acerca a su hijo.*) ¡Dejen ya la bola, hijito! Acuérdense del trabajo... ¿No les ha dado tierra el gobierno? ¿Qué pelean ahora? ¡Ah, tantos años de pelea y de incendios! Vi salir a tu padre para no volver... A ti te he visto crecer a pedazos, Secundino, porque te me arrebatava siempre un nuevo pleito... Y te he visto crecer entre puros tiros y cuchilladas... La última vez que te fuiste, no pude alcanzar a verte cruzar el río porque me deslumbraban las llamas de esta casa... (SME: 53)

Esta coherencia entre atributos y actuación exigida a la mujer según los dictados sociales, queda verificada en el hecho de que también se registran los casos anómalos, aquellos que como menciona Foucault en su ***Historia de la sexualidad*** (1976), vienen a configurar el esquema de lo legítimo y lo perverso. Así, a las mujeres “normales”, débiles e indefensas, se opondrán unas pocas que son representadas como fuertes, aguerridas, valientes, agentivas social y políticamente, las cuales, tarde o temprano, son juzgadas por otros personajes como masculinas, como mujeres sin entrañas o como pervertidas y antinaturales. Son la contraparte de aquella mujer prudente y temerosa, que busca protección en los hombres, pero que también procura que sus hombres estén a salvo. Ésta, en cambio, es temeraria e insensata. No sólo se expone a sí misma irreflexivamente; sino que azuza y compromete en la violencia y el peligro a los hombres de su

entorno. Si la primera es vista como una carga molesta pero inevitable; esta segunda es una histérica y estúpida por involucrarse en acciones impropias de su definición de género. Hay un cierto grado de masculinización en ella, por lo que se le percibe como anormal; pero con una anormalidad negativa y funesta: una mujer de esta clase siempre atraerá sobre los varones el mal y el infortunio:

MENDOZA. ¿Quieren oírme? Las fuerzas federales que envió el gobierno han balaceado a los obreros.

DON GUILLERMO. ¿Cómo?

MENDOZA. No lo sé; una mujer histérica que desencadenó a la multitud. [...] Ha sido una cosa gravísima. (FUG: 185)

LUISA. (*Con sequedad y soberbia.*) Basta, Porfirio... No creí que me llamas para hacerme mensajera de amenazas. Te aseguro que no sé hasta qué punto defiendes al hermano y hasta cuál pretendes deshacerte, por medios mansos, de un opositor poderoso.

NERI. (*Se sienta tristemente frente a su escritorio.*) Es inútil. Ya no me entiendes tú tampoco. Te estás forzando para no gritarme traidor a mis hermanos. (*Se pone de pie, y sin moverse de su sitio, da un puñetazo contra la mesa.*) ¡Y he de ser fuerte hasta contra esto! ¡Terminarás por entenderme, mujer terrible!

LUISA. No hay por qué gritar, Porfirio. (*Se levanta orgullosa.*) Te he hecho una promesa que cumpliré; pero también te he mostrado el partido que he tomado. Supongo que no tenemos más que hablar. (MAS: 428)

NERI. ¡El lenguaje de partido!... El partidismo se ha tragado tu alma de mujer...
[...]

LUISA. ¡Y ten cuidado cuando nos sueltes! Porque ya nos enseñaste que los hermanos deben saber asesinar a sus hermanos.

[...]

ORTEGA. ¡Es una mujer terrible!

En los dos últimos ejemplos extraídos de **Masas**, a través de la caracterización que la voz narrativa hace de Luisa y de la valoración que se pone en boca de los otros personajes, podemos observar cómo una mujer que sea activa política y socialmente, pierde los rasgos de su esencia femenina. A Luisa se le llama mujer terrible, sin “alma de mujer”; y se le asignan actitudes de varón: seca, soberbia, orgullosa y con una seguridad y aplomo poco comunes en la mujer.

También en *Detrás de esa puerta* aparece esta mujer solidaria con las causas sociales. En este caso, Eloísa utiliza a su marido y la posición política que ocupa (embajador), para vengar la muerte de su padre y hermano, asesinados por el dictador en turno. La motivación básica de Eloísa es el odio, y ella así lo expone; pero para su marido es algo incomprensible viniendo de una mujer:

FIDEL. (*Meneando la cabeza.*) ¿Cómo es posible que una mujer tan joven pueda odiar de esta manera?...

ELOÍSA. ¿Estás asombrado? ¿No me habías visto como lo haces hoy? Eso solo prueba lo poco que me has conocido. ¡Sí! Yo odio con toda mi alma, con todas mis fuerzas: desde que estudiaba en la Universidad y tenía dieciocho años. (PUE: 1243)

Observamos pues, que los textos se van haciendo eco y, al mismo tiempo, contribuyen en la construcción de un saber sobre la mujer que se presenta como una verdad sobre la “naturaleza femenina”, la cual se confirma con la presentación de esos casos desviados y anómalos que no respetan la definición propia del género femenino; y que tarde o temprano fracasan, atraen males mayores de los que buscaban solucionar o son castigadas y rechazadas por la sociedad en conjunto. Esta estrategia no sólo sirve para deslegitimar, descalificar y criticar las actuaciones femeninas que se apartan de la norma; sino también para lograr un sometimiento y control más efectivo. Las mismas mujeres contribuyen al control de las conductas, un mecanismo efficacísimo si consideramos que funciona desde el interior del género y se refuerza desde fuera. Al menos así se nos presenta en los textos cuando vemos a madres educando a las hijas, a mujeres criticando las actuaciones de otras o recomendándoles que actúen correctamente:

VOZ. [...]Y ahora, con nosotros la señora Asunción Corona de Almíbar... (*Voz de mujer, dulce, implorando.*) Ciudadanas, hermanas mías del alma, os implora una mujer como vosotras: ¡Quedaos en casa! El lugar de la mujer está al lado de sus hijos, de sus padres, de sus hermanos, de sus maridos... ¡no en la calle!, ¡no en los pleitos!... La mujer cristiana es dócil, abnegada, creyente. Es la dulce compañera del hombre, su refugio y su consejera. ¿Quién de vosotras tiene las entrañas endurecidas para aconsejar la violencia?... (PUE: 1244-45)

Notemos ahora la ironía y la crítica en los siguientes fragmentos, todos en boca de varón, referente a la participación activa de mujeres en la resistencia política y militar:

HENRY MACSWAIN. (*Que ha sacado un "block", en el cual escribe.*) Este ser un reportaje de primera... Y los hombres ¿en dónde estaban? ¿Cuidar niños ellos y preparar la comida? (PUE: 1249)

MÍSER GOODRICH. (A ELOÍSA.) Aquí es donde recurro a sus sentimientos de mujer, señora... ¿Puede usted permitir que su esposo sacrifique su vida? Porque eso es lo que él pretende... ¿Lo sabía usted?

ELOÍSA. Lo sabía, Excelencia...

MÍSTER GOODRICH. (*Indignado.*) ¿Y no está usted invocando al Cielo para que esto no suceda?

ELOÍSA. No, Excelencia, no lo estoy haciendo...

MÍSTER GOODRICH. (*Muy asombrado.*) Pero... (PUE: 1267-1268)

MÍSTER GOODRICH. ¡Oh, yo nunca comprenderé a esta gente!... (A ELOÍSA.) Y usted, señora, ¿no dice nada?... ¡Dios mío! Una mujer debería reaccionar de una manera completamente distinta.

ELOÍSA. ¿Le parece a usted, Excelencia?... Entonces yo soy una mujer diferente; a mí me subyuga el valor, y solo admiro una cosa: ¡la integridad de un hombre! (PUE: 1269-1270)

No obstante, como podemos observar, la representación de estas mujeres no siempre es homogénea. Hay una ambigüedad discursiva y semiótica, ya que en algunas detectamos una intención de alabanza; pero, en otras, claramente lo es la crítica. Esta ambivalencia tiene mucho que ver, por un lado, con la percepción social de la mujer el contexto sociohistórico que nos ocupa; y, por el otro, con las representaciones femeninas que se estaban construyendo desde el Estado, a través de los discursos oficiales histórico y académico, los cuales buscaban integrarla al proceso revolucionario para legitimar el movimiento armado como el movimiento de "todos los mexicanos". Por eso es que se producen estos desajustes discursivos y semióticos, los cuales quieren responder a los estándares de sensibilidad, docilidad, sentimentalismo, tradicionalmente asignados; pero que también buscan insertarse en el discurso del moderno Estado Mexicano

que ve en la mujer —al menos discursivamente— un agente del cambio social en el país.⁹⁷

Esta ambivalencia se manifiesta al interior de los textos en la representación de mujeres que en un primer momento aparecen agentivas, modernas, proponedoras, activistas, solidarias política y socialmente; y que después son normalizadas o castigadas por ejecutar actos temerarios o fuera de su campo de acción. Así, pesar de ese trabajo de recategorización, y de que los eventos sociopolíticos permitieron un cambio sutil en esas diferencias significativas y negativamente marcadas; las categorías sociales tradicionales conservaron una parte de su carga estigmatizante.

De hecho, en un intento por conservar cierta legitimidad, este tipo de mujeres siempre son representadas como actores coadyuvantes de las acciones masculinas. Es decir, no son actores sociales independientes que ejecuten la participación social y política por su cuenta. Por el contrario, son mujeres solidarias, adheridas a la causa de sus varones: padres, hermanos, esposos, casi siempre supeditadas a su voluntad y juicio. En este sentido, inevitablemente, la mujer siempre termina quedando a merced de las decisiones masculinas.

Quizás el único momento en el que la mujer asume, en una especie de legalidad social, los honores y funciones del varón, es cuando éste abandona el hogar o muere. Así lo detectamos por ejemplo en el caso de las

⁹⁷ En la descripción del personaje de doña Jesús, en **Los alzados**, encontramos la definición de la nueva mujer deseable desde el Estado revolucionario: "buena mujer que en las fondas de todos los caminos nos espera con la copa de refino siempre lista y la cazuela de mole siempre hervorosa. Hembra que ha dejado de serlo por razones biológicas, pero que lo mismo sabría cruzarse los tirantes del delantal que las cananas revolucionarias. (ALZ: 426). Pero también localizamos en otras obras la indecisión sobre el juicio que se merecen estas nuevas mujeres: ¿débiles o enemigas encarnizadas?:

SERAFÍN. ¡Ellos se lo buscaron! Estaban en la política, a perder o a ganar. Pero estos van a ser hombres pacíficos, que no se mezclan en nada, débiles mujeres, niños inocentes.

RAMÓN. Tú qué sabes, ni qué te entrometes en juzgar. También ellos se lo han buscado. Esas mujeres son las propagandistas más acérrimas; esos niños, los mensajeros más seguros, por insospechados. (TRA: 772).

madres que asumen el control de la familia y todo lo que ello implica, cuando son viudas o mujeres abandonadas⁹⁸. Pero también lo vemos en el prestigio que adquiere y las deferencias y el trato especial al que se hace acreedora una mujer que se relaciona familiar o maritalmente con un hombre que ostenta una posición de prestigio en la sociedad. Veamos algunos casos:

LICENCIADO SANTOS GÁLVEZ. (Aún conturbado.) Mi esposa, señor Salgado.
LUZ. Para servirle, don Hilario.

DON HILARIO SALGADO. Tanto gusto en ponerme a las órdenes de la esposa del hombre que tiene en sus manos la seguridad de nuestras instituciones sociales, señora. (JSA: 1064)

LA VOZ DEL FOTÓGRAFO. ¡Un momento así, mi general! (*Magnesio.*) Ahora una estrechando la mano del licenciado Estrella. ¡Eso es! (*Magnesio.*) Ahora con la familia. (Vivas.)

CÉSAR. (*Asomando.*) Ven, Elena; ven, Julia, ¡Miguel! (*Elena se acerca, él rodea su talle con un brazo, la oprime.*) ¡Todo contigo! (*Salen. Julia los sigue. Nuevos vivos adentro.*) (ELG: 532)

CÉSAR. (*Sonriendo.*) Hasta dentro de un rato, Elena. Cuando vuelva, serás la señora gobernadora. (ELG: 541)

LA VOZ DE NAVARRO. ¡Camaradas! He venido a decir a la viuda de César Rubio mi indignación ante el vil asesinato de su marido.

[...]

Pero si soy electo, haré de la memoria de César Rubio [...] la más venerada de todas. [...] ¡Y la viuda y los hijos de César Rubio vivirán como si él fuera gobernador! (ELG: 546)

En los tres primeros fragmentos localizamos ese reconocimiento al que se hace acreedora la mujer, gracias a la posición del marido y no por ella misma; en el último, ese reconocimiento viene después de la muerte del esposo, convirtiéndose así, esposa e hijos en los herederos de sus privilegios.

La mujer vive el reconocimiento público a través del varón, sea su padre, su marido, su hijo, su hermano o su amante. Por eso, por ejemplo, para Julia, en *El Gesticulador*, es importante que su padre llegue a Gobernador, dice ella: “No me importan los trajes ni las joyas, como cree

⁹⁸ Remitirse al apartado de la MADRE.

Miguel, sino el aire en que viviremos. El aire del poder de mi padre.” (ELG: 544) Ese poder que gozan los varones es usufructuado por las mujeres de una manera bastante pobre: casando a las hijas con buenos partidos, y accediendo a una posición social que de otra manera no se lograría; asegurando su bienestar económico; invistiéndose indirectamente de los honores y el reconocimiento del varón. Incluso así lo perciben ellos, quienes pensarán que su éxito social, político y económico redundará directamente en la percepción del resto de la familia:

CÉSAR. Te sorprendería saberlo. No haré más daño que otro, y quizás haré algún bien. Es mi oportunidad y debo aprovecharla. Julia parecerá bonita... ya ahora lo parece, cuando me mira; será cortejada por todos los hombres. Miguel podrá hacer algo brillante, amplio, si quiere. Tú... (la abraza) será como si te hubieras vuelto a casar, con un hombre enteramente nuevo... llevarás la vida que escojas. Tendrás, al fin, todo lo que quieras. (ELG: 541)

El que las mujeres busquen el reconocimiento social y la estabilidad económica a través de los hombre, no sólo está vinculada al rasgo descrito en este apartado —de la mujer sin responsabilidades—; también tiene que ver con la idea de la mujer como ambiciosa y embaucadora de hombres, sobre todo cuando se le representa usando sus dotes de seducción para acceder a los privilegios del varón o para tomar provecho de él. Este último aspecto lo trataremos en el espacio dedicado a la “Mujer seductora y casquivana”. Por ahora sólo apuntaremos la aparición de estos rasgos como parte de la definición social femenina y lo ejemplificamos con algunos fragmentos tomados de *El gesticulador*. En ellos encontramos a Julia, la hija del profesor César Rubio. En un primer momento de la trama, Julia abomina de su padre porque lo considera un fracasado; y, como ya anotábamos antes, por un mecanismo metonímico, toda la familia y su entorno son deprimentes, desastroso, frustrados. Súbitamente, todo cambia: en un periódico se publica que el profesor César Rubio es en realidad el general César Rubio. Julia es la primera en modificar su actitud hacia el padre, porque intuye que esto incidirá directamente sus vidas; y es la

primera en exaltar los nuevos atributos de su padre y de reprocharse lo mal que se había portado con él:

JULIA. (*Tirando el periódico y corriendo a abrazar a César.*) ¿Y te has sacrificado todo ese tiempo, papá? Yo no sabía... ¡Oh, me haces tan feliz! Me siento tan mala por no haber...

[...] Deberíamos sentir vergüenza de cómo nos hemos portado con él (*sonriendo*), con el señor general César Rubio. (ELG: 522)

A este primer cambio se agrega el hecho de que los políticos locales quieran proponerlo como candidato a la “gubernatura” [*sic*] del Estado. La envergadura de esta nueva propuesta es percibida por Julia como la oportunidad de tener lo que nunca han tenido: riqueza, reconocimiento y una posición social privilegiada, lo que desde su perspectiva puede subsanar su falta de belleza. Ante el rechazo de Elena, la esposa, Julia argumenta:

JULIA. ¿Por qué no, mamá? Papá lo merece. (*Lo mira con pasión.*)

[...] ¿Pero no te das cuenta, mamá? ¡Papá gobernador! Debes aceptar, papá. (ELG: 527)

No obstante, para Miguel, el hermano, este cambio en su actitud es la muestra de sus “peores instintos” de mujer:

JULIA. Para mí, como quiera que sea, papá será siempre un hombre extraordinario... un héroe. Si lo hubieras observado en estos días, dando órdenes, hablando al pueblo, sometiendo a los jefes, habrías visto que nació para esto. Tuvo que esperar mucho tiempo, pero merecía tener esta ocasión de...

MIGUEL. Eres mujer. ¿Cómo no había de despertar tus peores instintos el truco del héroe? Eso es lo que te tiene seducida. Si no lo observé a él, era porque te observaba a ti. Para quien no supiera que eras su hija, pudiste pasar por una enamorada de él. Y además, claro, su heroísmo te dará lo que has deseado siempre: trajes, joyas, automóviles. (ELG: 543)

Así pues, la representación pone en juego un conjunto de rasgos que van conformando la visión del género femenino, y que en el fondo, son parte de su identidad socialmente construida y naturalizada.

2. LA MADRE: CONSTRUCCIÓN CONTINUADA DE UNA IMAGEN

En la tradición occidental, la maternidad ha sido entendida como una noción esencial de lo femenino, natural y universal, el objetivo único de la mujer y su realización absoluta; al grado que se creía, y me atrevo a afirmar que se sigue creyendo, que no logra su plenitud y compleción sino cuando alcanza la categoría de MADRE. Históricamente asociados, feminidad y maternidad se han convertido en una parte medular de la identidad de la mujer: se es más mujer cuando se es madre; y, por el contrario, la mujer que no ha podido engendrar hijos es una mujer mutilada, incompleta. Esto ha permitido mantener la visión de una identidad femenina que ancla a las mujeres en roles específicos como la maternidad —y por ende la crianza de los hijos—, las responsabilidades domésticas que incluyen el cuidado del hogar y de la familia, las labores de socialización, etc. Como dijera Bordieu, hay detrás de esto “un prolongado trabajo colectivo de socialización de lo biológico y biologización de lo social” que ha producido “una construcción social naturalizada” y que se ha convertido en “el fundamento natural de la división arbitraria que está en el principio tanto de la realidad como de la representación de la realidad”. Así se asume como algo “natural en el orden social, la división entre los sexos” y los rasgos atribuidos a cada uno (BORDIEU: 1998:13 y 14).

Esta construcción social de la maternidad, va a otorgar un alto valor simbólico al acto de procreación y cuidado de los hijos, para asegurar un control de los roles femeninos. Por eso, la maternidad se halla articulada entorno a conceptos altamente conservadores como la pureza, la virtud, la abnegación, el sacrificio, la generosidad, el servicio, la entrega incondicional, el desprendimiento, la devoción hacia el cuidado y satisfacción de las necesidades del marido y de los hijos, y otros tantos que la han convertido en el baluarte moral, el sostén y guía de la familia y de la sociedad (FULLER, 2006). Desempeñar este rol demanda el cumplimiento exigente de estos requisitos, de manera que “la madre ideal se sacrifica por su familia”

(WODAK Y SCHULTZ, 1986: 12). Éstos son los rasgos básicos sobre los que se construye la imagen de la MADRE en los textos analizados, y desde los cuales derivan otros aspectos de la representación que iremos desgajando.

Uno de los factores derivados de esa visión del sacrificio y la abnegación como inherentes a la categoría social de MADRE, es la alta valoración que tienen el desempeño materno, que es glorificado y ensalzado como una de las labores más nobles. De allí que la maternidad, en sus etapas de concepción, embarazo, parto y crianza, y cuidado de los hijos, sea vista como un evento que ennoblece y dignifica a la mujer. En las obras analizadas, esto trae como consecuencia dos escenarios posibles: uno en el que la mujer, preparada para ser madre —mucho mejor si está debidamente casada—, busca y acepta como su destino final la maternidad, procreando y criando a su prole; y otro, en el que las mujeres que no tienen hijos aun estando casadas, o que tuvieron pocos pudiendo tener más, o incluso que no pueden tener hijos porque son estériles, sean duramente cuestionadas, llegando casi al enjuiciamiento⁹⁹:

En el primer escenario, encontramos a la imagen tradicional de la madre, a la que calificaríamos como una “buena madre”, que aceptar alegremente tener tantos hijos como sea posible, además de que cumple con los deberes ya mencionados de dedicación al hogar y a la cría de unos

⁹⁹ Aunque abundaremos al respecto cuando abordemos la imagen de la MUJER SIN HIJOS, es interesante leer el siguiente ejemplo, donde se esgrimen los argumentos para justificar que sólo se haya tenido un hijo.

PEPA. Ya están ustedes, como de costumbre, agarrados por el chico. Lo que les hizo falta fue tener media docena más, para que así no hubieran creído que este único era el "súrsum corda".

MECHE. *(Con retintín.)* Como tú tuviste tantos, lo sabes por experiencia, ¿verdad?

PEPA. Yo no tuve más que a mi Carola, porque se me murió el que los hacía; pero ustedes, que pudieron haber poblado...

RAMÓN. *(Interrumpiendo.)* Mira, hermana, ese es asunto enteramente nuestro. Además, sabes muy bien que, aunque a nosotros no se nos murió nadie, a ésta sí que se le descompuso el molde... (TRA: 746)

La última oración resalta la creencia tradicional de que si no había hijos en el matrimonio era por culpa de la mujer, ya que la potencia viril no podía ser puesta en tela de juicio: sólo a la mujer se le podía averiar “el molde”.

hijos física y moralmente sanos. Tal desempeño exige una total entrega y dedicación a las labores domésticas y de crianza; por lo que normalmente se abandonan las labores productivas o sociales que hasta entonces formaban parte de las ocupaciones femeninas. Pero la madre perfecta también tiene que ser una esposa perfecta, ofreciendo al varón un hogar armonioso y unos hijos educados y cariñosos. (FULLER, 2006)

Para Norma Fuller (2006),

la exaltación del valor de la madre fue de la mano con la exclusión de las mujeres de las fuentes más importantes de acumulación de poder, recursos y prestigio, con el control de su reproducción por parte de instituciones patriarcales como la iglesia y el estado y, en sentido contrario con políticas que la sobrecargaron con las tareas domésticas y con la responsabilidad de la crianza y bienestar de la prole. (FULLER, 2006)

Debido a todo eso, en la configuración de la categoría MADRE hay casi un guión de acción (a la manera en que definen Beaugrande y Dressler guión o *scripts*¹⁰⁰), es decir, el estereotipo está tan fuertemente asociado a un marco (*frame*¹⁰¹) de actuación, que hay pocas variantes en lo que se espera de ellas en cuanto actores sociales. Los roles son muy específicos y su actuación muy acotada por los ideales sociales inculcados, y esto lo vamos a encontrar en nuestros textos. Vayamos desentrañando esos rasgos de la categoría que son reproducidos en las obras analizadas.

Dejar de ser mujer para ser madre

En el corpus trabajado, la mujer con hijos, es decir, la MADRE, prácticamente aparece circunscrita a su función materna y a su función de esposa, en el caso de las mujeres casadas. No obstante, el que los roles de

¹⁰⁰ “Los guiones son planes estabilizados activados con mucha frecuencia para especificar los papeles que deberían realizar los participantes en cada momento y las acciones esperables que deberían llevar a cabo.” (BEAUGRANDE Y DRESSLER, 1972: 144).

¹⁰¹ “Los marcos son patrones globales que contienen conocimiento de sentido común sobre algunos conceptos prototípicos [...] En principio, los marcos indican qué elementos han de relacionarse entre sí” (BEAUGRANDE Y DRESSLER, 1972: 143). Wodak y Schultz también lo definen como “a *chunk of knowledge about some central concept upon which one draws in producing or understanding a verbalization of it*” (1986:20).

madre y esposa vayan normalmente asociados, no significa que haya posibilidades de ejercer libre y abiertamente la sexualidad. La esposa que es madre termina siendo una simple compañera, una camarada del marido; y se vuelca enteramente en sus labores maternas y de cuidado de la familia. La representación de una mujer-madre-esposa que encuentra natural la incompatibilidad entre la satisfacción de sus necesidades femeninas y su rol materno, será la tónica de los textos¹⁰². Y si la clausura sexual se aplica para las madres casadas, es mucho más tajante en el caso de las viudas y las madres solteras (estas últimas, por su calidad de pecadoras al haber concebido fuera del vínculo matrimonial, sólo pueden ser redimidas a través de su entrega total al hijo así engendrado).¹⁰³

Entonces, la mujer, para ser madre, antes tiene que dejar de pensarse en su función biológico-reproductiva de hembra. Éste es un aspecto muy curioso si pensamos que para llegar a ser madre es forzoso haber pasado primero por ser hembra, o sea, ser mujer con una sexualidad que es puesta en práctica. Sin embargo, después del acto de engendramiento, durante el embarazo y ya en ejercicio pleno de la maternidad posterior al parto, la mujer aparece des-sexuada, requisito indispensable para cumplir con la exigencia de la pureza. Dice Bolognese-Leuchtenmüller (1981) que no hay casi ningún otro rol femenino que esté tan grandemente condicionado por su apreciación y preceptos sociales que el rol de madre. Explica que:

the reason why the role of the mother must at the present be understood and interpreted mainly as ideological glorification of a social function may be found in

¹⁰² Este aspecto también ha sido observado por WODAK y SCHULTZ (1986: 13).

¹⁰³ Otros roles que podrían ser asociados a la MADRE, además de esposa, son los de mujer trabajadora, ama de casa, hija; sin embargo, en nuestros textos, el rol que sobresale es el de madre-esposa-ama de casa, en el caso de las mujeres casadas; y el de madre-ama de casa o mujer que trabaja, en el caso de las madres solteras y las viudas:

FERNANDO. [...] (*Entre tanto, DOÑA JULIA ha vuelto a su costura de mano.*) Trabaja usted demasiado, señora.
DOÑA JULIA. Es preciso. Soy viuda y quiero que Ricardo se eduque. (MAD: 560)

*the traditionally ambivalent male attitude towards women. As a result of biased upbringing, the woman has been viewed as existing only in two functions artificially opposed to each other –as sexual object or as de-sexualized Other (144-45)*¹⁰⁴ (en WODAK-SCHULTZ, 1986: 12)

De esta manera, se pasa de ser una joven bellamente femenina; a ser una mujer maternalmente femenina. Este aspecto aparece marcado en nuestros textos de varias formas, tanto en el plano de la descripción física de los personajes, como en el del tópico conversacional. En cuanto a la descripción de los personajes, observamos que para resaltar esa pérdida de la sexualidad y sensualidad de las mujeres que son madres, suelen presentarse como mujeres regordetas, vestidas con ropa seria y colores oscuros que las hacen lucir sobrias; o también, como ancianas ajadas, enfermas y cariñosas, la típica “cabecita blanca” que será presentada casi simultáneamente en el cine mexicano (AYALA, 1993; MONSIVÁIS y BONFIL, 1994). Para acentuar aún más la des-sensualización de la madre, las vamos a encontrarlas representadas de manera paralela a mujeres jóvenes que no tienen hijos y cuya descripción resalta sus cuerpos sinuosos marcados sugerentemente por la ropa, sus rostros hermosos, sus figuras atractivas y sus actitudes coquetas, incluso provocativas, que subrayan semióticamente lo que se ha dejado atrás con la maternidad.

Así encontramos, por ejemplo, la descripción del personaje de “la Vieja” en *Emiliano Zapata*, “fea, apergaminada, descalza, con rebozo” (EZ: 646); contrapuesto a la de Remedios, la joven esposa del caudillo: “Es una muchacha fresca y trigueña, de grandes trenzas (EZ: 646). O la descripción de María e Inés en *San Miguel de las Espinas*, la primera “es una vieja de pelo gris y rasgos enérgicos”; y la otra “es una joven delgada, morena y de pelo lacio” (SME: 50). O las descripciones, por un lado, de Meche y Pepa, dos de las madres de *Trapos viejos*: Meche: “Mujer de treinta y cuatro años,

¹⁰⁴ “La razón por la que el rol de madre, en el presente, debe ser entendido e interpretado principalmente como una glorificación ideológica de una función social puede ser encontrada en la ya tradicional actitud ambivalente masculina hacia las mujeres. Como resultado de una crianza tendenciosa, la mujer ha sido vista como si tuviera sólo dos funciones artificialmente opuestas una a la otra –como objeto sexual o como un Otro des-sexuado” (traducción nuestra).

bastante guapa, aunque un poco gruesa” (TRA: 746), y, Pepa: “mujer de cuarenta años, jamoncita ya, por viuda y por la vida sedentaria. Se ve que tuvo una gran belleza y estuvo siempre acostumbrada a que la admiraran” (TRA: 746); y, por el otro, las jóvenes de la historia: Carola, veinte años, “morena, alta, delgada y voluptuosa”; y Carmen, diecinueve años, “rubia cenicienta, mediana de cuerpo; pero con cierta picardía en el movimiento” (TRA: 751). O la de la madre de Linda, en la obra del mismo nombre, “viste un traje negro, que le cubre cuello y brazos. En su rostro está pintada la energía. Una cadena, con una cruz de oro, cuelga sobre su pecho” (LIN:464); mientras que de Linda no hay que decir mucho más: es linda. O, por último y para no seguir agrandando la lista, las madres de la obra que lleva ese título, **Las madres**: doña Julia, “mujer de unos treinta y seis años, europea, hermosa todavía, pulcramente peinada y vestida, con cuello alto de tira calada” (MAD: 551); y doña Cata, “mujer de unos treinta y ocho años, tiesa, vestida toda de luto, pero, como una institutriz, con un sobrecuello de encaje blanco, angosto” (MAD: 553); contrapuestas por ejemplo a Dora, “una mujer joven, bien vestida, muy empolva y olorosa” (MAD: 553)¹⁰⁵.

Aunada a esta semiótica de los cuerpos y del vestido, está el hecho de que las madres nunca aparecen en una interacción de tipo amoroso; y en los pocos caso en los que es representada, se rechaza totalmente el cortejo y se preconiza la entrega total a los hijos y la pérdida del ejercicio de la sexualidad femenina como símbolo del valor materno. Así, encontramos por ejemplo a doña Julia, la protagonista de la **Las madres**, rechazando en dos ocasiones distintas, los cortejos masculinos y poniendo como prioridad de vida su maternidad:

FERNANDO: ¿No se aburre usted de vivir sola?

DOÑA JULIA: Con un hijo no hay soledad.

FERNANDO: Es usted muy joven todavía.

DOÑA JULIA: Mi marido era mi juventud. Ahora ya no tengo ni edad ni... nada de mujer. Solo soy madre, y me gusta. (MAD: 573)

¹⁰⁵ Ya hemos citado otros ejemplos a este respecto en el apartado dedicado a LA MUJER, donde nos fijamos en las madres y las hijas de **Esclavos** y **El gesticulador**, doña Soledad y Lupe, y Elena y Julia, respectivamente.

SEÑOR NÁJERA. ¿Quiere decir que rehúsa usted?

DOÑA JULIA. Quiero decir que mi destino está trazado, ya que mi destino es el mismo destino de mi hijo.

[...]

Mi sensatez está solamente en respetar lo que es mi hijo. [...]

Para mí no hay ya más que mi hijo; para mi hijo no hay por ahora más que yo. De todos modos, muchas gracias. (MAD: 621-622)

El personaje de doña Julia es una de las representaciones en las que se ve más claramente cómo se pierde la categoría de mujer-hembra, no permitiéndose ni siquiera considerar la opción de rehacer su vida. Esta negación de la sexualidad, se muestra como una decisión autoimpuesta, o como asumida “naturalmente” por la mujer. En el caso de doña Julia, además de los aspectos sociales externos del control de la sexualidad, se suma el sentimiento interno de culpa por tener un hijo ilegítimo y por haber intentado abortarlo. Así, la autoimposición de castidad y la castración de sus instintos sexuales son en realidad actos de penitencia y purificación, en un intento por limpiar sus “pecados”. El embarazo extramatrimonial, el intento de aborto y una posterior entrega total a la maternidad como una manera de expiar las culpas, son temas que Usigli repite en *Los fugitivos*, en el personaje de Clara. A este respecto profundizaremos en el apartado dedicado a la MADRE SOLTERA.

La madre protectora, educadora, guía y censora de los hijos

La principal preocupación de las madres debe ser y es siempre la crianza de los hijos. Socialmente se ha determinado que ella sea la encargada de su educación y su formación moral y religiosa, de su bienestar físico y emocional.

De guardiana de la salud física y moral de su prole, la madre pasa a ser la responsable por su equilibrio y bienestar psicológico. De la madre dependerá que el hijo sea un buen cristiano, un buen ciudadano, un hombre normal, etc. La maternidad, así redefinida, se vuelve un papel gratificante, un ideal, una noble

función. Los discursos expertos caracterizan a la mujer psicológica y moralmente sana por la dedicación y el sentido de sacrificio. Es decir que la promoción de la mujer a través de la maternidad transmitida a través del discurso psicológico contribuyó decisivamente a colocar el peso de la identidad femenina en esta función. (FULLER, 2006)

La responsabilidad de cuidar del hijo es asentada desde el momento mismo de la concepción. Desde ese instante se vislumbran las obligaciones que se adquieren con la maternidad y se tendrá que empezar a demostrar la cualidad de madre cuidando al hijo nonato. Por eso las mujeres de la obra **Linda**, urgen a ésta a que se cuide y le recuerdan su “deber” para con “el hijo que [le] sonrío en las entrañas”: “Debías irte a reposar”; “debes descansar ahora”; “Debes cuidarte y reposar”; “Debes irte de aquí para salvar a tu hijo” (LIN: 475-476).

Esta responsabilidad de la madre sobre los hijos se fundamenta en una visión del vínculo materno como un vínculo sagrado, irrompible e inviolable: “El lugar de un niño está siempre junto a su madre” (FUG: 218), dice Clara en **Fugitivos**. Así, madre e hijo establecen una relación en la que una no puede ser entendida sin el otro y viceversa¹⁰⁶. Aquí encontramos un aspecto interesante de la representación textual, y es el hecho de que se atribuya sólo a las mujeres la comprensión total de esa vinculación tan estrecha, manteniendo a los hombres al margen, como si el universo de conocimientos de la maternidad no pudiera ser asimilado por ellos. Un ejemplo lo encontramos en la misma obra de **Fugitivos**. Don Guillermo intenta convencer a Clara de que acepte ocultar y criar al hijo ilegítimo de Teresa, su hija, a lo que ella responde “Ni por un millón de pesos, señor, separaría yo a un hijo de su madre”. Ante la ineficacia de sus argumentos, don Guillermo opta por llamar a su esposa, “a ver si entre mujeres” se entienden (FUG: 214).

¹⁰⁶ Siguiendo con la misma obra, encontramos a Teresa, la joven soltera que ha quedado embarazada y que no puede casarse con el hombre que la preñó por un mero convencionalismo social. Ante esa situación, intenta el aborto para poder casarse con el hombre que el padre le ha impuesto y así cumplir con su deber de hija de familia. Sin embargo, su tía le recuerda: “tu deber es tu hijo”; y Clara reconoce que “no podría vivir sin mi hijo” (FUG: 217).

Entonces, el vínculo madre-hijo se convierte en una simbiosis social y culturalmente inmutable e inalterable a lo largo del tiempo; y a través de la cual la mujer reafirma sus aspiraciones y el hijo recibe apoyo y guía incondicional. Dice Doña Julia, la protagonista de **Las Madres**: Yo estoy esperando a mi hijo. Lo espero hoy [...]...lo espero cada día que vuelve del colegio; lo espero cada año escolar que termina, lo espero cuando tenga quince y cuando tenga diez y ocho y cuando tenga veinte años. Y lo espero cuando sea hombre y se case y tenga hijos. Tenemos una cita para toda la vida (MAD: 590). Es una unión tan fuerte que sólo es rota por actos extremos, ya sea actos achacados a los hijos, que implican desobediencia o deshonor familiar (de carácter sexual o criminal); o, por actos cuya responsabilidad recae en la madre: madres que abandonan a los hijos o a la familia, principalmente.

Estos aspectos son claramente ubicados en la representación que se hace de la madre en las obras estudiadas, las cuales refuerzan una imagen anclada en lo sociocultural. Madres responsables del bienestar físico y moral de los hijos y preocupadas por protegerlos, incluso por encima de la seguridad propia:

JUANA. (Acariciándola.) Pobrecita, ¡qué cansada te has de sentir después de haber velado toda la noche! (Se acarician.)

ISABEL. No te aflijas por mí, mamacita. Estoy todavía joven y fuerte y... (La interrumpe un acceso de tos.) Te lo aseguro, me siento bien, muy... (Nuevo acceso de tos.)

JUANA. (Alarmada.) Pero esa tos, esa tos... Hijita de mi corazón, esa tos no me gusta. (VIC: 369-370)

RICARDO. (Entrando por el portón, grita.) Mamá, mamá, que si me dejas ir a la estación con don Serafín a recoger los periódicos...

[...]

MECHE. Con esta resolana; capaz de que le dé una insolación. (TRA: 746)

DOÑA JUANA. ¡Luis! ¡Hijo! ¡Luis! (Los disparos continúa.)

[...]

LUIS. (Desde el quicio de alguna puerta, fuera de escena.) ¡Aquí estoy, mamá!

DOÑA JUANA. (Apareciendo con él en escena y arrastrándolo hacia la vecindad) ¡Malvado muchacho este, anda a tu casa!

[...]

LUIS. ¡Estás herida, mamá!

DOÑA JUANA. No es más que un rozón en la cara. ¡Vamos! (MAD: 558)

DOÑA JULIA. [...] Ricardo, niño, no sigas leyendo con esa vela. Te hace daño a los ojos.

[...] ¡Lee desde que cumplió los cinco! ¡Con esos ojos enfermos! No sé qué voy a hacer con él. (MAD: 559)

DOÑA JUANA. ¿Dónde estará tu hermano Luis? Va a salir tan descreído como tu padre, hijo.

ARAMANDO. Quiero un pirulí.

DOÑA JUANA. Después de misa, hijo. Perdone, doña Julia, ¿no ha visto a mi Luis?

DOÑA JUANA. (*Dentro.*) Se fue temprano con Ricardo, doña Juana. Iban al centro.

DOÑA JUANA. Yo no vivo cuando sale ese hijo mío. Quisiera tenerlo encerrado, como a este; pero ya está grande. Y si no llega a comer a tiempo, le zurrará su padre.

DOÑA JULIA. (*Saliendo.*) Yo tampoco vivo sin el mío, pero no puedo encerrarlo. ¡Pobrecito! Salir es su única diversión, y yo no puedo ni darle dinero.

(*Entre tanto, DOÑA [...] entra por el zaguán. Mira en torno y llama.*)

DOÑA MARÍA. ¡Joaquín! ¡Joaquín! ¡Guillermo! ¡A misa!

[...]

Ya te ensuciaste la blusa, Joaquín. Vas a ver cuando volvamos. Anden, a misa.

JOAQUÍN. ¡Oh! Pero si no hay ni padre, mamá.

DOÑA MARÍA. La iglesia está abierta y la campana sonando. No me rezongue. (MAD: 569)

Pero, sobre todo, son madres que dirigen, aconsejan, ordenan y sancionan las acciones de los hijos de una u otra manera.¹⁰⁷ Esta línea de actuación inherente al rol materno es claramente localizable en los textos analizados: sobre los hijos menores de edad que deben ser formados como buenos ciudadanos, pero sobre todo, como buenos cristianos; y, sobre los hijos mayores, que deben ser vigilados para que perseveren en lo aprendido en la infancia y no dejen el “buen camino”.

¹⁰⁷ Ya ha sido observado en estudios sobre las relaciones entre madres e hijos, la normalidad en el uso de exhortaciones, órdenes y consejos directos e indirectos sobre cómo deben comportarse y actuar los hijos en varios aspectos de su vida (WODAK y SCHULTZ, 1986; RICH, 1979; CHODOROW, 1978; CASTRESANA, 1993; WALTERS, 1992).

De allí que se observe que las mutuas obligaciones entre madre-hijo — la de la madre de educar y la del hijo de obedecerla y respetarla— siempre están vigentes; sin importar, por ejemplo, que los hijos sean mayores, o que ya estén separados de la familia materna para formar un hogar propio. De manera permanente, las madres consideran a los hijos como niños que tienen que ser supervisados, corregidos o animados en sus actuaciones cotidianas, privadas en el caso de las hijas; públicas en el caso de los hijos varones. No obstante, los aspectos de la vida sobre los que se ejerce la dirección pasan de los típicos en la formación de un niño (creación de hábitos de comportamiento e higiene —en el sentido amplio del término), a un ámbito más elevado que tiene que ver con la realización y proyección de los hijos en la sociedad. Ya no habrá órdenes del tipo “anda a tu casa”, “lávate las manos”, “no tardes”, “pórtate bien”, “cómete todo”, “no salgas”, etc.; sino que hay un desplazamiento de lo práctico-cotidiano a lo ético-moral, social y psicológico. Veamos los siguientes ejemplos: los primeros regulan actos sobre el aseo personal; y el último, actos sobre la moral religiosa:

DON FRANCISCO. [...] ¡Conque, muy limpiecito mañana y muy peinado, que te peine Loreto! (GLE: 104)

CLOTILDE. [...] Teresita, hija [...] empólvate la nariz antes de venir al salón (FUG: 189)

TERESA. Mamá.

CLOTILDE. (Se vuelve y la inspecciona con ojos críticos.) Quedó precioso tu traje, linda. (Se acerca.) Pero, ¡qué cara! Estás demasiado descolorida. Ya sabes que a mí no me gustan los afeites, niña, pero una manita de gato te sentaría muy bien. (FUG: 192)

(Vuelve TERESA por la izquierda y se acerca a su madre, que la inspecciona con una sonrisa de aprobación...) (FUG: 194)

DOÑA PUDENCIANA. ¿Discutir? Con la religión no te metas, hijo; con la religión, no. Te traerla desgracia en esta vida y en la otra.

[...]

¡Por favor, Monche, deja nuestras creencias intactas! Causaste ya bastante daño. No rebases la copa. Huye la compañía y el ejemplo de esos herejes. Respeta el dogma, defiende a la Iglesia. ¡Teme a Dios!

[...]

(Estallando.) ¡Hereje! ¡Hereje! ¡Demonio tentador! No te mezcles en los asuntos eclesiásticos. Deja las conciencias en paz. Ocúpate de intereses terrenales; pero, repito, no colmes la paciencia de Dios Nuestro Señor. (TRA: 770-771).

La transformación de las estrategias discursivas del control es quizás más evidente en las interacciones entre madres e hijos adolescentes, quienes tienen que sufrir el control de las dos facetas de la vida: una ya totalmente desarrollada, la de los hábitos propiamente adquiridos en la infancia; y otra incipiente todavía, la del control de la libido a través de la moral y la de la ejecución de los actos propios de la edad adulta, como sería la toma de decisiones:

DOÑA CATA. Vamos, José. ¿Qué buscas?

PEPE. Nada, mamá.

DOÑA CATA. Ya te conozco: has de estar buscando a la Rosita esa. Si sale como su madre...

PEPE. Hombre, mamá...

DOÑA CATA. Todavía no te pinta el bozo y ya quieres andar de faldas. Como tu padre, que en paz goce. [...] ¡Muchacho fodongo este! ¡Mocos de membrillo! (MAD: 570)

FERNANDA. ¡Ay, este hijo mío! Como ya se cree grande, es capaz de haberseme ido de soldado.

DOÑA CATA. Tiene barba ya, ¿no?

FERNANDA. Eso es una mentira, señora. El pobrecito juega a afeitarse. (MAD: 582)

Pragmáticamente, los actos directivos también cambian: de los actos ilocutivos directos que predominaban en la infancia¹⁰⁸, se pasa a macro actos de habla directivos-indirectos, ejecutados en elaboradas secuencias donde lo que se pone en juego es la habilidad materna para dirigir al hijo sin que sea evidente esa sanción sobre su proceder, a menos que la cerrazón del hijo requiera una dirección categórica. Regresemos al ejemplo de Doña

¹⁰⁸ DOÑA JULIA. Anda, ven a tomar tu café. Tienes que acostarte temprano para ir al colegio. ¿Y qué tienes allí? ¿Otro libro? No te daré permiso de leer más que un ratito. (MAD:567)

Pudenciana¹⁰⁹, personaje de la obra *Trapos viejos*, citado tres ejemplos arriba. En la obra, ella es el centro moral y la voz de la conciencia de los hijos. Ha logrado mantener unida a la familia, a pesar de ser viuda, de tener una hija que también es viuda y madre, y un hijo que tiene esposa e hijo. Se preocupará sobre todo del desempeño moral de la familia, incluidos los nietos, y de mantenerlos sujetos a un estilo de vida congruente con sus ideas tradicionales. Consciente de su rol como guía y protectora de la honra de la familia, ante la ausencia de una figura masculina que la iguale en experiencia, no dudará en externar sus opiniones y en tratar de hacer reaccionar a los hijos para que no pierdan el “sentido”. Al hijo, acostumbrado a soñar y montarse “castillos en el aire”, lo cuestiona constantemente sobre sus planes de vida pública para tratar de que ponga los pies en la tierra. Hay una serie de preguntas y de juicios que lo que persiguen es reconducir las acciones del hijo en una dirección contraria; sin embargo, la manera como son expresadas enmascaran esa intención directiva que hay en el fondo: “Pero realmente, hijo, ¿crees que eso se realice y que te vaya bien?”; “¿tú crees que [el general] se acuerde de ti para eso tan importante, teniendo allí tantas gentes?”; “ No te engrías tanto con la ilusión porque luego duele perderla: los desengaños son muy amargos.”; “¡Ay, hijo, estás subiendo demasiado! Quizá sean tentaciones del demonio, que busca esa manera de perderte”; “tengo miedo que en aquellas grandezas pierdas el sentido y hasta de nosotros te olvides”; “ya volvemos al tema de tus castillos en el aire, y todavía falta por verse si tienen aunque sea los cimientos.” (TRA: 750-751)

Por su parte, los hijos, aunque son reticentes a aceptar la regulación materna, no se atreven a contravenir abiertamente los deseos de la progenitora, bajo riesgo de ser considerados malos hijos. Para contrarrestar esa injerencia, los hijos tratarán de modificar las concepciones morales de la madre, confrontando sus puntos de vista; o, en última instancia, ocultarán sus actuaciones. Así, a preguntas específicas, los hijos, sobre todo el varón

¹⁰⁹ Más que simbólico el nombre de la matriarca: Pudenciana: “aquella que tiene hábitos modestos” (<http://www.aniversalia.com/santoral.asp?pag=2&letra=P&tipo=#>); pero también con una fonética muy cercana a “pudiente”: la que puede, la que tiene el poder.

que encabeza la resistencia, responderán de manera evasiva, juzgando de “pláticas sin propósito” los asuntos tratados a sus espaldas. La reacción de doña Pudenciana, pragmáticamente, tiene el efecto de chantaje: “Parece que, a últimas fechas, no sirvo yo ni para escuchar tus proyectos; menos para compartirlos.” Ramón se involucra en la intención pragmática, y su sentimiento de culpabilidad se evidencia con un “no es eso mamá”. Sin embargo se justifica diciendo que: “hay ciertas cosas modernas que son indispensables, y tú no quieres transigir con ellas”. La respuesta de doña Pudenciana es categórica: “Dentro de las normas de la moral y la virtud, todo está permitido.” “Para mí no hay más que unos preceptos, y esos rigen mi conducta, norman mis acciones”. Aunque los hijos, Pepa y Ramón, insisten en convencerla de que hay “preceptos” de su moral que no aplican para la gran ciudad, y que ya están superados desde hace mucho tiempo; doña Pudenciana termina imponiendo su poder como matriarca de la familia condenando las acciones de los hijos y profetizando el fin nefasto que se avecina por ir contra los dictados de la moral y las buenas costumbres:

¿Para esto nos trajiste a México, Ramón? ¿Para que vea yo cómo se va desmoronando la personalidad moral que te legó tu padre, y cómo se desmorona todo bajo tu aliento destructivo? [...]

(Profética e imprecatoria.) ¡Oh, poder maldito, a ti es a quien temo!

[...]

(Inexorable.) Por él, ¡perderemos hasta la honra! ¡La vergüenza! ¡Por él llegaremos hasta el crimen! (TRA: 759-761).

La pérdida de la honra, la desunión familiar, la caída al “abismo” son los argumentos más usados en las exhortaciones maternas, principalmente en el caso de las madres conservadoras y tradicionales. El poder de la madre sobre los hijos va muchos más allá de los eventos cotidianos; su enjuiciamiento alcanza claros matices de profeta, con todo lo que ello implica: ve los males que se ciernen sobre los hijos y el futuro oscuro que les espera por no cumplir con los mandatos maternos, que se corresponden con los de la buena moral. Esta fe desmedida en la madre y en sus preceptos tiene un efecto bidireccional: hacia la madre, que sabe sus resultados y por eso la usa en el control inconsciente o consciente de los hijos; y hacia los

hijos, quienes supersticiosamente creen en la inexorabilidad de la palabra materna. Por eso recurren a ella, para buscar la autorización final que legitime moralmente sus actos. Si la madre lo aprueba, no importa lo demás:

DOÑA PUDENCIANA. ¿Me llamabas, hijo?

RAMÓN. (*Sobresaltado.*) No... Digo sí... (*Confuso.*) [...]

DOÑA PUDENCIANA. Algo serio estarás maquinando, que buscas mi apoyo sin quererlo.

RAMÓN. (*Displicente.*) Nada importante.

DOÑA PUDENCIANA. Falta saber si bueno o malo: pero me temo lo último, pues para obrar bien, no se buscan apoyos ni se necesitan fiadores. (TRA: 769).

De esta forma, la madre se convierte en la continuadora de la institución y en la instructora connaturalizada de las disposiciones sociales que crean las diferencias de género, sobre todo aquellos rituales y signos que tienden a acentuar en cada agente, hombre o mujer, los signos exteriores de diferenciación sexual conformes con su definición social, o a estimular las prácticas adecuadas para su sexo, a la vez que impiden o dificultan los comportamientos inadecuados (BORDIEU, 1998: 39-40). Esta gran responsabilidad se transforma en una preocupación constante por el destino moral de los descendientes, sobre todo cuando se trata de las hijas. Social y psicológicamente¹¹⁰ determinadas a ser la guía y ejemplo de actuación de las hijas y a ejercer como las primeras guardianas de su honra, las madres usarán todos los medios a su alcance para cumplir con su cometido; y, las hijas, tarde o temprano, se verán empujadas a seguir el modelo tradicional de su género, como si de un destino ineludible se tratara. La joven virgen, concebida socioculturalmente como el estandarte de la honra familiar, su bien simbólico máspreciado, y por ello también la más expuesta a la “perdición” del cuerpo y del alma, será el centro de

¹¹⁰ Como explican Wodak y Schultz (1986) en su estudio sobre las relaciones entre madres e hijas, también psicológicamente hay una conexión mucho más cercana entre la madre y la hija, debida al género compartido. Las mujeres jóvenes aprenden los roles propios de su sexo de su modelo más próximo, es decir, la madre, quien se encargará de transmitir las particularidades de socialización propias de sexo, de su identificación y de su actuación como mujer en general, impartiendo valores y normas que regirán su conducta sexual y social. Los varones, por el contrario, pronto se independizan de la madre para buscar una figura que modele de una manera más adecuada sus roles masculinos.

preocupación de las madres, de los padres y de los hermanos¹¹¹. Por eso, sobre las hijas se ejerce una estricta observancia que pretende infundir una idea muy normativa de su rol como mujeres.

Las regulaciones sobre el ser y el hacer de la mujer, en sus diferentes facetas de hijas, novias, esposas, hermanas, amigas, etc., son constantemente verbalizadas para formar una conciencia del DEBER propiamente femenino, de acuerdo siempre con las aspiraciones de su clase social. Así lo demuestran los constantes actos de habla “híbridos” —si se nos permite el término— que fusionan la dirección y la valoración de las actuaciones de las hijas. Algunos ejemplos los encontramos en la relación entre Julia y Elena, su madre, en *El gesticulador*. Entre otras cosas, Elena inculca a su hija la manera más adecuada de enfrentarse a una decepción amorosa y de lograr recuperar el interés del varón; de relacionarse con su padre y de respetarlo; de aceptar su aspecto físico y de no basar su autoestima en él. Por eso, cuando descubre que ha intentado ponerse en contacto con el hombre que la despreció, le recrimina su actuación y le dice que “las mujeres no deben hacer esas cosas” (ELG: 518). En cambio, le aconseja que se aleje, quizás así pueda “conseguir que ese muchacho piense en” ella (ELG: 504-505). Pero Julia le recuerda que es fea, y que para él será un alivio deshacerse de ella; a lo que la madre le contesta que “no es la belleza lo único que hace acercarse a los hombres”. Si se trata de la relación con el padre, cada que Julia emite un juicio negativo sobre él, la madre tratará de contrarrestarlo valorándolo desde un punto de vista ético y moral:

JULIA. [...] Hace semanas que no puede hablársele [al padre] sin que se irrite. Me pregunto si nos ha querido alguna vez.

ELENA. [...] Pero tú no debes alimentar esas ideas que no son limpias, Julia. (ELG: 518)

Podemos encontrar otros ejemplos en *La venganza de la gleba*¹¹² o en *Fugitivos*¹¹³, por mencionar otras obras.

¹¹¹ Profundizaremos en este aspecto cuando hablemos de la “Mujer mancillada”.

En este mismo orden de cosas, las madres también se preocupan por preservar a sus hijas de malas influencias; por evitar que presencien actos o pláticas o que establezcan relaciones que puedan poner en peligro su honra y su buena conciencia:

DOÑA ROSA. Vamos, niñas, anden ya. (*Una MUJER del callejón sale y cruza por delante de ellas.* DOÑA ROSA, apartando a sus hijas.) Estas mujeres no tienen vergüenza. Ni en misa está una tranquila ya.

ROSITA. ¿Por qué, mamá? ¿Qué hacen?

DOÑA ROSA. No te importa. ¡Sinvergüenzas estas! Apúrate, China. (MAD: 570)

LA GENTE. ¡Lo mató! ¡Mató al Coronel! ¡Se lo echó!

DORA. Bien hecho.

(*Llorando, se abre paso hacia patio.* [...] DOÑA ROSA mete a empujones a sus dos hijas por el zaguán.) (MAD: 575)

DOÑA ROSA. Doña Cata, acabo de saber que su hijo se permitió el lujo de invitar a Rosita a ir con él a la Villa. ¿Verdad, tú? (*ROSITA asiente llorando.*) ¿Qué le parece? Es un muchacho de malos instintos.

DOÑA CATA. Mire usted, Rosa...

DOÑA ROSA. Doña Rosa, aunque se dilate usted un poco más.

DOÑA CATA. ...mi hijo es hombre, y no le puedo cambiar los pantalones por faldas. Lo que me molesta es que se interese por una mosquita muerta como su hija, que bien que le hace ojitos. (MAD: 584)

Y he aquí la gran ironía de la identidad femenina: desempeñar un rol social determinado por la estructura patriarcal; y ser ella misma la encargada de reproducirlo a través de la educación que inculca a los hijos y a las hijas. Se espera que el estilo de vida tradicional de la madre, sea reproducido por la hija; y la hija tomará a la madre como modelo; si no lo hace, será castiga.

¹¹² Beatriz continuamente le pide a la hija que tenga “juicio” o que no haga “disparates”: “¡Ten juicio, criatura!...” (GLE: 125); “¡Ten juicio, Blanca, y sigue leyendo...!” (GLE: 166); “¡Qué disparate, niña! Ya sabes que no me gusta que montes sola...” (GLE: 126).

¹¹³ En esta obra la posición social se impone como la principal guía de acción y por eso es recordada con frecuencia: “Teresita, hija [...] Las mujeres de nuestra clase no se dejan llevar por sus sentimientos ni por sus caprichos, ni se dan como espectáculo. Anda, ven.” (FUG: 189)

En esto subyace una ideología cristiana secularizada que premia a los que se portan bien y castiga a los que no hacen lo correcto; pero no en la otra vida, sino en ésta. La hija está obligada, al menos socialmente, a imitar el modelo tradicional de la madre: subordinando sus conveniencias, comodidades e intereses, primero ante los de sus padres; y, después, ante los de sus hijos; así podrá convertirse en una figura que será amada y respetada en toda circunstancia. Esto explica la presión sociocultural que se ejerce sobre la mujer joven para que adopte y desarrolle las cualidades y emociones maternas y se olvide de lo demás. La presión viene de muchos lados: de la familia, de la Iglesia y de la sociedad en general.¹¹⁴ A Loreto, por ejemplo, el cura le recomienda que se olvide de “estas cosas del querer y del sufrir”, que lo que importa es que “no le falte” al marido, “ni descuide” a sus hijos, “ni deje de enseñarlos a rezar rezando con ellos” (GLE: 115).

En este último ejemplo detectamos otro de los ámbitos asignados a la mujer, específicamente a la madre: la transmisión de la cultura religioso-católica y la formación en sus preceptos. Gracias a sus rasgos de educadora, guía y censora y a la carga simbólica y social que trae tras sí, la madre se considera el modelo más fiable a seguir para ser un “buen cristiano”. Dice el Tuercas, uno de los personajes de *...La paz contigo*: “Es como cuando era yo chamaco y mi vieja me llevaba a la iglesia... [...] Mi viejita me decía que había que respetar a los padrecitos y besarles la mano... (PAZ: 900)”. Por eso le pide a la señora Valero que vaya a ver a sus “chamacos y les enseñe la doctrina, como me la enseñaba mi madrecita. Nomás que a mí y se me olvidó aquello de: ‘Todo fiel cristiano...’” (PAZ: 944). A pesar de que se impone el modelo de educación de la madre; el hombre no es capaz de aplicarlo porque ya lo olvidó, y lo olvidó porque no es su función recordarlo. Por eso es revelador el hecho de que sea a una mujer a la que le pide que vaya y les enseñe a sus hijos lo que a él le enseñó su madre. De esta forma, las mujeres aparecen representadas como las depositarias y transmisoras de las prácticas y saberes domésticos, familiares, religiosos y de la interacción social; quedando casi totalmente

¹¹⁴ Para ahondar más en este aspecto remitirse a la sección de “La mujer sin hijos”.

excluidos los varones de este ritual. No obstante, no es un coto ganado al sistema patriarcal, es más la imposición de un deber que permite la perpetuación de estos conocimientos en el ámbito privado del hogar y la familia gracias a su transmisión de madres a hijas y un mecanismo más de acentuar las diferencias entre los sexos. Otros muchos ejemplos demuestran esta representación de la madre como responsable de la formación de los hijos en los ámbitos religioso y moral: mujeres llevando a sus hijos a la Iglesia, hombres recordando a sus madres enseñándolos a rezar o rezando, etc.

PADRE. ¿Estás bautizado?

ROBLES. Sí... creo que sí, porque mi vieja era muy mocha. Me llevaba a confesar cuando era muchacho y me obligó hacer mi Primera Comuni3n... ¡El cuete que se puso el viejo ese día! (PAZ: 932).

Y ya que la madre tiene casi la total responsabilidad de la formaci3n moral y 3tica de los hijos, se convierte autom3ticamente en la culpable directa de los “malos” actos de las hijas y los hijos: los de ellas son generalmente actos contra la moral sexual; y, los de ellos, de un car3cter 3tico m3s general. La representaci3n nos dice que las madres asumen naturalmente esta corresponsabilidad, y que el resto de los actores sociales la dan por sentada, principalmente si se trata de los padres. As3, por ejemplo, en ***Fugitivos***, cuando Clotilde se entera de que Teresa, su hija, est3 embarazada sin estar aun casada dice: “¿C3mo pudiste faltar as3 al pudor, a la decencia, a...? ¿Te he enseado yo eso? ¡Dime! ¿Te he enseado yo eso?” (FUG: 203). Poco despu3s, ante la inminente confesi3n que Teresa va a hacerle a su padre, Clotilde reacciona justific3ndose y exculp3ndose ante el marido: “Pero te juro que no es culpa m3a, que yo no sab3a una palabra, que...” (FUG: 203). En ***La venganza de la gleba***, doa Guadalupe confiesa que tiene remordimientos incesantes” por no poder “reparar el mal causado” por su hijo, que embaraz3 y abandon3 a una de las campesinas de la hacienda (GLE: 136-137). La misma postura la encontramos en otras obras; pero ahora procedente de los padres, quienes atribuyen la responsabilidad de los actos y actitudes de los hijos a la madre.

En *El gesticulador*, por ejemplo, César culpa a Elena de los malos tratos que recibe de los hijos: "¿Ves cómo me responde? ¿Qué les has dicho tú, que cada vez siento a mis hijos más contra mí?" (ELG: 519). En *...Y la mujer hizo al hombre*, los don Eusebio reacciona igual. Cuando Beatriz informa que se irá con el General Banderas para salvar la vida del padre, éste increpa a doña Remedios: "¿Y tú vas a dejar que esta muchacha piense así...?" (MUJ: 850).

Asimismo, por una suerte de asociación metafórica, la responsabilidad de la madre se extiende más allá de su función como educadora y formadora; y se le achaca la culpa de haber parido a malos seres humanos, de haber dejado que nacieran malas personas. De esta concepción surgen por ejemplo, los insultos de malnacido o malparido, que agentivamente atribuyen la responsabilidad de lo mal hecho a la que ejecuta el acto de parir, es decir, a la madre:

Entonces lo busqué y le dije más bien quedo: "Güerito, la mujer que lo parió, no supo bien a bien lo que hacía." (DOR: 827)

DOÑA JESÚS. [...] ¿Qué van a hacerle a don Pancho? ¡Pedro, no te manches las manos!

PEDRO. No van a hacerle nada. Ya verá usted cómo no hay necesidad.

DOÑA JESÚS. No lo hagas por él. Hazlo por su mujer y su chamaca. Ellas no tienen la culpa de que lo haya parido su madre, la tal por cual que lo parió. (ALZ: 443)

Si las hijas deben ser formadas en lo moral, lo ético y lo religioso, no es menos importante la instrucción en el ámbito de los quehaceres domésticos. La buena madre también debe enseñar a su hija a ser una mujer hacendosa, cumplida con sus deberes de futura ama de casa. Así, la regulación de la conducta de las hijas y su relación con el padre, los hermanos, y en particular con los hombres fuera del entorno familiar, va acompañada de instrucciones, peticiones u órdenes que pertenecen al ámbito de las labores domésticas. Como se ha podido apreciar, en *El Gesticulador* de Usigli encontramos una de las representaciones más ricas de la relación madre-hija. Elena, la madre, no sólo sanciona la actuación de

Julia, la hija, como mujer enamorada y trata de enfrentarla a la realidad de su fracaso amoroso; también media en su relación con el padre y le reprocha su mala actitud hacia él; la anima a aceptar su destino y la exhorta a ser buena persona, todo esto sin olvidar que se tienen que cumplir las labores del hogar:

ELENA. *(Moviendo la cabeza.)* No es esto lo que te atormenta, Julia, sino el recuerdo de México. Si olvidaras a ese muchacho, te resignarías mejor a esta vida.

JULIA. Todo parece imposible. ¿Y mi padre qué hace? [...]

ELENA. Le appena que sus asuntos no vayan mejor, más rápidamente. Pero tú no debes alimentar esas ideas que no son limpias, Julia.

[...]

¿Qué puede uno hacer con hijos como ustedes, tan apasionados, tan incomprensivos? Te impacienta esperar un cambio en la suerte de tu padre, pero no te impacienta esperar que te escriba un hombre que no te quiere.

JULIA. Me haces daño, mamá.

ELENA. La verdad es la que te hace daño, hija. (Julia se levanta y se dirige a la izquierda.) Hay que planchar la ropa. ¿Quieres traerla? Está tendida en el solar.

Julia, sin responder, pasa al comedor y de allí a la cocina para salir al solar. Elena la sigue con la vista, moviendo la cabeza, y pasa a la cocina. (ELG: 518)

JULIA. *(Entra en el comedor llevando un lío de ropa.)* Aquí está la ropa, mamá.

ELENA. *(Va hacia el comedor para dejar el vaso.)* Déjala aquí. O mejor no. Hay que recoserla antes de plancharla. ¿Quieres hacerlo en tu cuarto? (ELG: 519)

No obstante, no siempre la madre tiene la prerrogativa de la educación y guía de los hijos. En algunos casos, sobre todo en aquellos en los que se depende económicamente de la familia política, la autoridad de la madre queda en entredicho y sus intervenciones serán mediadas por aquélla. En estos casos, la influencia sobre los hijos es relativa. Quizás el caso más evidente de esta situación lo encontramos en ***La venganza de la gleba***. Aquí encontramos a Beatriz, la madre de Blanca y nuera de don Andrés y doña Guadalupe, los dueños de la hacienda en la que se desarrolla la trama. Beatriz está sometida a los suegros debido a que, prácticamente, el marido la ha dejado depositada en casa de los padres. Cuando Beatriz intenta corregir las conductas de su hija que considera impropias, se

encuentra con la opinión contraria del suegro que solapa las actitudes de la nieta:

BLANCA: *(Que ha estado como discutiendo con Damián)* ¿Verdad, abuelito, que a mí también deben obedecerme?...

D. ANDRÉS: ¿A ti?... ya lo creo! comenzando por mí, hija mía! Tu menor capricho es ley y puedes hasta ordenar que se le prenda fuego a la hacienda... ¡ya la tienes ardiendo!...

BEATRIZ: La va usted a poner insufrible con sus consentimientos...

DA. GUADALUPE: Lo tiene sin cuidado, hija, su fuerte ha sido siempre el consentimiento... (GLE: 125)

BLANCA: *(Modosa.)* Abuelito, pues dice Damián que el no me obedece...

D. ANDRÉS: *(Que viene de acariciar a su nuera y sonreír a su esposa.)* ¿Qué has dicho, bárbaro, que no obedecerás a Blanca?...

DAMIÁN: *(Turbadísimo.)* ¡Yo no, señor amo, yo no!...

BLANCA: *(Regocijada.)* ¡Sí que lo dijiste, ahora mismo! repítelo, anda, repíteselo a mi abuelito!...

BEATRIZ: *(A Blanca.)* Ten juicio, criatura!...

D. ANDRÉS: No, no, déjala, a ver, ¿de qué se trata? (GLE: 125-126)

D. ANDRÉS: En este momento vas y ensillas el caballo que quiere Blanca ¿estás? [...]

DAMIÁN: *(Trémulo.)* Señor amo, la niña no puede montar el "Azabache"... es muy rejego y no sabe de mujer... [...]

BEATRIZ: ¡Qué disparate, niña! Ya sabes que no me gusta que montes sola...

BLANCA: ¡Si Damián me cuida, mamacita, déjame montar!...

D. ANDRÉS: Sí, Beatriz, déjala... yo me encargo de que vaya segura... (GLE: 126)

Así, la influencia de la madre en la educación de la hija está mediatizada por las intervenciones del abuelo; lo que demuestra que cuando los varones intervienen, ellos tienen el privilegio de reconducir las pautas de educación de los hijos-nietos, desautorizando las maternas.

Con esto hemos descrito de manera general la función de la madre como guía, educadora y formadora de los hijos. Más abajo ahondaremos sobre este aspecto; pero desde la perspectiva de la actitud de las madres ante este rol, es decir, como madres abnegadas, controladoras o solapadoras.

La madre, fuente de consuelo

A tono con lo tratado en el apartado anterior, es decir, la madre que cuida, educa, forma y sanciona, en éste hablaremos de la madre como protectora de la familia y como fuente de consuelo. Sin embargo, hay que aclarar que en el apartado anterior se abordaron aspectos más relacionados con la regulación de las conductas de los hijos, los cuales tiene como finalidad proteger a los hijos de la pérdida de la honra o del “buen camino”, según la visión conservadora de la sociedad mexicana de principios de siglo XX. En cambio, aquí trataremos de localizar esos elementos de la representación de la madre que la sitúan en un nivel casi mítico, y que permiten que sea equiparada y venerada al nivel de otras figuras de la tradición católico-cristiana, a saber, la Virgen María. Esta sobrevaloración de la figura materna no sólo está relacionada con lo ya explicado anteriormente sobre la conceptualización de la maternidad; sino que está íntimamente ligada con la presencia de una fuerte tradición mariana en la sociedad mexicana que data del siglo XIX, después de que María fue reconocida sucesivamente como “madre de Dios, virgen, esposa, exenta del pecado original -dogma de la Inmaculada Concepción, proclamado en 1854-, se volvió también reina, emperadora y soberana nada más que del mundo entero” (ALBERRO, 1999: 120). Si de ella se tomaron los lineamientos de pureza, virginidad, castidad y fidelidad impuestos a la mujer, también de ella se impusieron los cánones sobre los que serían moldeadas las que fueran madres como ella, que terminará siendo el único modelo digno de ser seguido.

La imagen de María virgen y madre “cristalizó símbolos, acumuló funciones y catalizó anhelos y necesidades a la vez eternos y siempre renovados”, los cuales fueron pregonados a través de la devoción al Rosario y la exaltación de las virtudes marianas de madre y virgen, en la Letanía de la Santísima Virgen María o Letanía Lauretana¹¹⁵. En este

¹¹⁵ Larga es la lista de las cualidades que se le atribuyen a María en la letanía como madre, virgen y reina, pero habrá que resaltar tres: salud de los enfermos, refugio de los pecadores

sentido, María representa la síntesis de los atributos, las cualidades, los poderes y las potencialidades anhelados e idealizados, y que a partir de ese momento serán exigidos al resto de las mujeres.

Sin embargo, hay que aclarar que quizás el marianismo mexicano no habría tenido tanto auge ni no hubiera existido la figura de la Virgen de Guadalupe, la advocación mexicana de la Virgen María¹¹⁶. Dice Octavio Paz (1950) en su ensayo “*Los hijos de la Malinche*” que “no es un secreto para nadie que el catolicismo mexicano se concentra en el culto a la Virgen de Guadalupe” y resalta como su principal atributo “ser el refugio de los desamparados.”

La situación ha cambiado: no se trata ya de asegurar las cosechas sino de encontrar un regazo. La Virgen es el consuelo de los pobres, el escudo de los débiles, el amparo de los oprimidos. [...] Y hay más: Madre universal, la Virgen es también la intermediaria, la mensajera entre el hombre desheredado y el poder desconocido [...]. Guadalupe es la receptividad pura y los beneficios que produce son del mismo orden: consuela, serena, aquieta, enjuga las lágrimas, calma las pasiones. (PAZ, 1950: 77)

Cuando la Virgen de Guadalupe se le aparece a Juan Diego en el cerro del Tepeyac, se le presenta como una madre amorosa, dispuesta a protegerlo y solucionarle sus problemas:

y consuelo de los afligidos.

¹¹⁶ También conocida como la Guadalupana o la Guadalupe del Tepeyac, esta advocación de la virgen y sus apariciones en suelo mexicano han dado mucho de qué hablar. Considerada por muchos estudiosos como una creación del estado colonial para coadyuvar a la evangelización de los habitantes indígenas de la Nueva España, lo cierto es que su arraigo en la fe de los mexicanos fue en aumento hasta convertirse en “Madre los mexicanos. Madre de México”. El relato más importante las Apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe es el escrito conocido como *Nican Mopohua*, que en náhuatl quiere decir: “aquí se narra”. En él se cuenta cómo la Virgen de Guadalupe se le apareció en cuatro ocasiones al indio macehual Juan Diego (hoy San Juan Diego). En la última de ellas, le pidió que recogiera flores en su tilma, las cuales ella misma había hecho florecer; que las llevara al Obispo de la Ciudad de México —en aquel entonces Fray Juan de Zumárraga—; y que en su nombre le pidiera que erigiera un santuario en su honor en ese mismo lugar. Es precisamente durante la entrevista que tiene con el Obispo cuando se concreta el gran milagro: deja estampado su retrato en la tilma de maguey que llevaba Juan Diego con las flores. Alberro (1999) hace un interesante estudio de la implantación del mito guadalupano en el México colonial; y Brading (1973) también analiza su injerencia en el desarrollo del nacionalismo mexicano. Para una visión oficial de la Iglesia Católica, se puede visitar la página web de la Basílica de Guadalupe: <http://www.virgendeguadalupe.org.mx>.

¿No estoy aquí, yo, que soy tu madre?
¿No estás bajo mi sombra y resguardo?
¿No soy la fuente de tu alegría?
¿No estás en el hueco de mi manto, en el cruce de mis brazos?
¿Tienes necesidad de alguna otra cosa?¹¹⁷

De esta manera, la sacralización de la madre aparece como una consecuencia lógica: el culto a la Virgen de Guadalupe reafirmó esa misión sagrada de la mujer que es la maternidad y la protección de la familia, y exaltó aún más las virtudes atribuidas; es decir, que a la mujer se le imponen como requisitos los mismos rasgos de la representación de María Virgen: limpia, noble, abnegada, sumisa, entregada, protectora de los desamparados y los desprotegidos (que en el caso de las madres son los hijos), “consuelo de los afligidos”, como reza la letanía. De hecho, hay una superposición de las dos imágenes, la cual podemos localizar en el valor intercambiable que tienen una y otra. En varias ocasiones, ante la ausencia de la madre terrena, se recurre a la invocación de la madre divina, la Virgen María: el arquetipo de la madre, el modelo primigenio, de la que se dice que todo lo dio, todo lo sufrió y todo lo aguantó; la intercesora por excelencia, la que protege desde el más allá:

(...Sus ojos se iluminan de pronto y con rapidez se dirige a la imagen de la Virgen de Guadalupe y a ella:) ¡Mírame, Virgencita Morena! Mira a esta fiera atrapada. Está herida... (Le muestra la herida a la Virgen.) ¿Ves su herida? Está enconada y pronto puede venir la gangrena. ¡Sálvame, Madrecita chula! ¡Madrecita santa!... (Con creciente desesperación.) Anda. Anda... (Gritando.) ¡Anda! (Ahogando sus sollozos, se retira de la imagen.) No hablas; no oyes... No puedes o no quieres. [...] (Vuelve frente a la imagen de la Virgen y a ella:) ¡Ay Virgencita, qué crueles son los caminos que tenemos que buscar nosotros, los lobos! (DOR: 832)

Al adquirir la madre los rasgos de representación de la Virgen María, también la madre es invocada en los momentos de gran dificultad y sufrimiento. Se recurrirá a su recuerdo o a su nombre para pedir clemencia u obtener el perdón:

¹¹⁷ Versículo 119, *Nican Mopohua*
<http://www.virgendeguadalupe.org.mx/sugerencias/sugerencias.htm>

A usted le consta que a mí los ruegos se me atorán en el cogote, pero hoy ¡sí!, se lo estoy pidiendo por su mamacita... (DOR: 830)

MARTA. *(Con firmeza.)* Soy un ser humano; soy una mujer. ¿Qué sentiría usted si en mi lugar estuviera la madre que lo trajo en el seno? (TYL: 348)

Así, en la configuración de los actos materiales de las madres, hay una gran cantidad de ellos que están relacionados con el intercambio de expresiones de amor y cariño que tienen como fin consolar, aliviar, reconfortar, tranquilizar, animar, alentar; y otros tantos que pretenden proteger, aunque sea sólo simbólicamente, a los hijos. Pongamos algunos fragmentos para ejemplificar esto:

JULIA. *(Levantándose.)* No sé qué puedes decir tú cuando yo pasé por cosas peores... siempre mal vestida... y siendo, además, como soy... fea.

ELENA. *(Levantándose y yendo a ella.)* Hija, ¡no es cierto! *(Le toma la cabeza y la besa. Esta vez Julia se deja hacer.)* (ELG: 506)

CLODOMIRO. *(Enérgico.)* ¡Te digo que te calles!

(Como da dos pasos, amenazador, hacia ella, la mujer se calla y abraza a su hijo.)
(SME: 41)

DOÑA REMEDIOS. Beatriz, no creo una sola palabra de lo que estás diciendo... *(Consoladora, pasando un brazo alrededor de los hombros de su hija.)* ¿Por qué tratas de engañarme, o tal vez de engañarte a ti misma?

[...]

(DOÑA REMEDIOS besa a su hija. BEATRIZ corre hacia la puerta y sale, llorando. Cierra la puerta tras ella. DOÑA REMEDIOS se desploma en un sillón. Se lleva el pañuelo a los ojos y estalla en llanto...) (MUJ: 886-887).

Las madres no sólo ofrecen protección en aras de un bienestar físico, sino también emocional y social. La madre defenderá a los hijos de la maledicencia, la murmuración y las calumnias, principalmente cuando éstas ponen en entredicho su buen nombre y su honra; o cuando, como en el siguiente ejemplo, laceran aun más una imagen ya de por sí dañada, de la progenie. En la obra **Linda**, por ejemplo, encontramos a la madre de Linda defendiendo a su hija —convertida en madre soltera— de los ataques que lanzan las mujeres gazmoñas del pueblo. Cuando éstas le manifiestan “el desagrado y extrañeza” que les “ha causado saber que [...] vive en unión de

una pecadora como es su hija”, la madre las interrumpe “con visible disgusto” y les prohíbe que sigan: “¡No permito que en mi casa se insulte a mi hija!”. Finalmente, termina echándolas: “Basta, señoritas... He tenido mucho gusto en saludarlas. (*Dirigiéndose a la puerta.*) Esta es la puerta...” (LIN: 486-87).

En el plano discursivo y semiótico, la estrategia más usada para conseguir la protección psíquica y moral de los hijos es la ocultación de la realidad, que encontraremos también en otros planos de la interacción y con otros propósitos¹¹⁸. Gracias al encubrimiento de los hechos, los hijos son protegidos, al menos temporalmente, de conocimientos que pudieran causarles algún daño o sufrimiento, o que pudieran ser causa de perversión. Recordemos, por ejemplo, los fragmentos tomados de ***Las Madres***, y que hemos citado arriba, en los que aparece doña Rosa tratando de proteger la moral de sus hijas, Rosita y de La China, ante el encuentro con las prostitutas o durante el escándalo por el asesinato del amante de Dora. Doña Rosa lo que hace es cubrirlas, apartarlas, meterlas a casa o no contestar a las preguntas directas que le hacen las hijas sobre los eventos. Omitir la información, atenuarla o disimularla, es la misma estrategia que encontramos en ***El gesticulador***. Después de que César, el padre, ha usurpado la personalidad del General César Rubio ante el profesor Bolton, éste intenta seguir investigando al respecto con los hijos; sin embargo, la madre, “reaccionando bruscamente”, corta la charla diciendo: “Mis hijos no saben nada de eso, profesor. Son demasiado jóvenes” (ELG: 517). Con esto más que solapar al marido, lo que Elena busca es proteger a los hijos de sufrir una decepción si descubren que su padre es un mentiroso. Este encubrimiento continuará hasta que la mentira se vuelve insostenible. Los hijos empezarán a exigir la verdad; pero incluso en ese momento, la ocultación permanece. Elena reprocha con un “Interrogas a tu padre, Miguel” (ELG: 522), que marca el hecho de que los hijos no tienen el derecho moral de cuestionar a los padres. Y así lo afirma expresamente: “Tú no tienes nada que decir ni que explicar a tus hijos, César. Ni debes tomar así lo que ellos

¹¹⁸ En sentido recíproco, los hijos también tratarán de evitarles sufrimientos a las madres, ocultando sus actos reprobables y no diciendo la verdad sobre las cosas.

digan: nunca han tenido nada... nunca han podido hacer nada.” (ELG: 505). Esta estrategia discursiva de descalificar al interlocutor que cuestiona los actos del oyente, es comúnmente utilizada sobre todo en interacciones donde la asimetría jerárquica entre los hablantes es patente, como es el caso de las interacciones entre padres e hijos. Asimismo, el ejemplo de ***El gesticulador*** nos muestra tanto la calidad que la madre tiene como mediadora y reguladora de las interacciones entre los miembros de la familia—independientemente de la finalidad de protección intrínseca a sus acciones discursivas—, como la actitud solidaria que se establece entre la mujer y el esposo. De este aspecto hablaremos en el siguiente apartado. El primero, la mujer solidaria con el marido, lo trataremos en el apartado dedicado a las ESPOSAS.

La madre, mediadora entre padre e hijos

Como ya apuntamos en el último ejemplo del apartado anterior, en la representación de esa madre ideal hay otra función importantísima que le es asignada: funcionar como mediadora entre los miembros de la familia. Esta calidad de mediación, de intercesión —¿por qué no decirlo así?—, tiene también como claro referente, en la cultura occidental, la figura de la Virgen María. En otras palabras, si la virgen desempeña el rol de intercesora entre el Dios Padre para lograr el perdón de los pecados de los hombres, sus hijos; la madre establecerá esa misma dinámica, pero traslada al contexto familiar. Se convierte, de esta forma, en la mediadora natural entre el padre, que ejerce el control público de la familia, y los hijos, que estarán supeditados, al igual que la esposa, a las decisiones paternas. Entonces, a la dureza paternal, se opondrá la comprensión materna.

Independientemente de la actitud que se tenga ante la maternidad (abnegada, controladora o solapadora), la mediación implica de alguna manera controlar los actos de los hijos y formarlos en las maneras adecuadas de gestionar con el padre la información, los permisos, las

opiniones, etc. En los textos, padres e hijos aparecen intercambiando acciones comunicativas y materiales, que requieren la intervención medidora de la madre para evitar que sean foco de conflictos familiares. Lo más común es que se trate de interacciones verbales en las que —a través del uso de actos de habla expresivos y asertivos— los hijos atacan, culpan, critican al padre, o lo desacreditan para el ejercicio de la autoridad familiar. En estos casos, la madre intervendrá con estrategias discursivas que mitiguen las actuaciones de los hijos, directamente reprochando su proceder, o, en última instancia, tratando de justificar la actuación paterna. En *El gesticulador* encontramos una buena cantidad de ejemplos; pero también en otras obras como en *Fugitivos* y en *...Y la mujer hizo al hombre*:

CÉSAR. ¿No cuentas los años que perdiste en la Universidad?

MIGUEL. (Mirándolo.) Son menos que los que tú has perdido en ella.

ELENA. (Con reproche.) Miguel. (ELG: 505)

ELENA. Miguel, no tienen derecho a reprocharnos el ser pobres. Tu padre ha trabajado siempre para ti. (ELG: 506)

ELENA. [A Miguel, el hijo...] Ya te he dicho por qué aceptó tu padre. [...] podrá dar a sus hijos lo que no tuvieron antes. ¿Qué harías tú, en su lugar, si tus hijos te creyeran un fracasado, y se te presentara la ocasión de hacer algo... grande? (ELG: 542)

RAFAEL. Vuelvo a rogarte que me excuses, papá.

CLOTILDE. Rafael, ¡por favor! Yo te lo suplico.

DON GUILLERMO. Todavía soy el jefe de esta casa. Obedezca usted, caballero. (RAFAEL duda. CLOTILDE se acerca a él y lo besa en la frente. Él se encoge de hombros y sale por la derecha.) (FUG: 193)

DOÑA REMEDIOS. Hija; has sido cruel e irrespetuosa con tu padre. Apenas si lo puedo creer de ti... (MUJ: 853)

Una vez más, observamos que el deber y el poder se instauran como los parámetros de actuación y de guía de la madre. Fiel a su obligación de marcar a los hijos lo bueno y lo malo, sanciona de forma muy estricta las maneras como los hijos tratan al padre. La asimetría intrínseca a la relación entre padres e hijos determina que pragmáticamente la comunicación se

limite a ciertos ámbitos temáticos y que el abanico de actos de habla que se realizan también sea limitado. Esa actitud conservadora que considera a los hijos como personas de una categoría inferior a la de los padres, impone la prohibición del enjuiciamiento, la crítica, la burla, el desprecio o el insulto dirigido a los padres; pero no así a la inversa. El “no puedes” o “no debes” serán constantemente emitidas en el control de las acciones que se ejerce a través de las interacciones, pero siempre a favor de los padres.

No obstante, como ya mencionábamos en el apartado anterior, esta actitud mediadora de la madre, también está vinculada a su función como guía y protectora de los hijos y como observadora solidaria en las actuaciones del marido. Veamos algunos fragmentos de *El gesticulador* en los que se aprecian estos tres aspectos. César Rubio y su familia acaban de regresar a su pueblo natal, después de haber vivido años en la Capital del país. César, fracasado profesor universitario, lleno de penurias económicas, fue quien tomó la decisión de la vuelta en contra de la opinión familiar, sobre todo la de los hijos, quienes lo culpan de las desgracias de la familia. Casi al inicio, mientras todos se ocupan de arreglar la vivienda para ser habitada, los hijos inician una discusión con el padre. En uno de los momentos álgidos del enfrentamiento, Elena, la madre, interviene para ordenar al hijo que lleve “arriba” un “cajón de libros”. Evidentemente, la intención de Elena es reconducir la situación comunicativa desviándola hacia un asunto doméstico y así evitar que la pelea verbal entre padre e hijos —basada prácticamente en los mutuos reproches—, pase a mayores. Sin embargo, tanto el hijo como el marido se dan cuenta de la argucia discursiva de Elena y rechazan su intervención: “Ahora ya hemos empezado a hablar, mamá, a decir la verdad. No trates de impedirlo. Más vale acabar de una vez”, dice Miguel; y el padre lo apoya con un: “Sí, más vale que hablemos claro. [...] Déjalos que estallen y lo digan todo, porque también yo tengo mucho que decir, y lo diré”. En un último intento por mediar en la discusión, Elena se solidariza con el marido y desautoriza los fines comunicativos de los hijos: “Tú no tienes nada que decir ni que explicar a tus hijos, César. Ni debes tomar así lo que ellos digan: nunca han tenido nada... nunca han podido hacer nada” (ELG: 505). Las

reglas sociales de la interacción entre padre e hijos son un recurso al que constantemente van a recurrir Elena para anular los conflictos paterno-filiales: “¿A juzgarnos? ¿Y desde cuándo juzgan los hijos a sus padres?” (ELG: 541). Pero también aparecen los juicios de carácter moral que pretenden guiar las relaciones entre los miembros de la familia: “No puedes odiar a tu padre” (ELG: 542).

Al igual que en otras funciones maternas, la mediación se asume como una inherente a la madre y ella lo ejecutará como tal; si no lo hace, se le recordará cuál es su deber. En este sentido, el padre descarga sobre la madre la responsabilidad de tratar asuntos espinosos que puedan crearle conflicto con los hijos, y así no pone en riesgo la integridad de su poder. Así, encontramos a César recomendando a Elena que: “Es bueno que hables con Miguel. Es la única inquietud que me llevo: estuvo muy extraño hace un rato; me parece que sabe algo. Tranquilízalo, Elena.” (ELG: 541). Delegar en la madre la discusión de temas que se entiende que afectan directamente la imagen del padre, se presenta como una solución lógica o normal en las relaciones intrafamiliares. Ese “tranquilízalo, Elena” parece hablar de una capacidad innata de la madre para apaciguar el carácter necio o perturbado de los hijos.

Finalmente, la mediación no sólo se realiza para salvaguardar al padre de los desplantes de los hijos; también es frecuentemente usada para defender a los hijos y protegerlos de las decisiones paternas que pudieran afectarlos. El ruego, la exhortación, la justificación de las acciones, la súplica, la exposición de los deseos y la apelación al deber son algunos de los recursos usados en este caso. Por eso Elena pide a César que haga “algo por sus hijos”, quienes “están desorientados, desesperados.” Argumenta que “los muchachos necesitan un cambio... un verdadero cambio”; y le dice: “Vámonos, César... sé que tienes dinero suficiente...” “Tienes el dinero. Yo no podría verte tirarlo, ahora que lo tienes; no podría: me dan tanta inquietud, tanta inseguridad mis hijos” (ELG: 519- 520). Hay que hacer notar que cuando la mediación trata de beneficiar a los hijos, normalmente ésta se realiza cuando ellos no están presentes; es decir, que

los hijos no participan de las interacciones en las cuales son defendidos sus intereses. Esta dinámica es lógica si pensamos que abogar o tomar partido por los hijos en su presencia, menoscaba la autoridad y la imagen del padre, sobre todo cuando son cuestionadas sus disposiciones.

Finalmente, hay que hablar de la mediación entre los hijos. Los conflictos entre hermanos y sus aspectos interaccional y discursivo han sido poco estudiados. Sin embargo, de manera general, podríamos decir que responden al choque de intereses específicos entre las partes implicadas y que su motivación es de índole diversa. Ciertamente, la edad de los hermanos determina el tipo de enfrentamientos que se pueden establecer. Por ejemplo, durante la infancia suelen limitarse al control de los juegos; pero, conforme van creciendo y se llega a la edad adulta, las causas se multiplican, casi todas determinadas por la educación familiar, los roles asignados dentro de la familia a cada uno, y su prestigio dentro del hogar y en la sociedad. Por eso, la mediación materna entre los hermanos se instala como una más de las funciones de la madre. Evitar los conflictos, suavizarlos o cortarlos de tajo prohibiendo abiertamente ciertas acciones, son los recursos que vamos a encontrar. Siguiendo con ***El gesticulador***, hacia el final de la obra, después de que César, el padre, ha usurpado la identidad del General César Rubio y goza de sus privilegios, poder y reconocimiento; los hermanos terminan enfrentados por la opinión que a cada uno le merece el padre. Para Miguel es sólo un embustero, “un gesticulador” que ha engañado a todo mundo para conseguir un puesto político y el prestigio social y económico. En cambio, Julia lo ve como “un hombre extraordinario”, un héroe. Los insultos y descalificaciones que los hermanos se intercambian revelan mucho de las concepciones socioculturales sobre los roles de género: ella atribuye la actitud del hermano a su cobardía (“¿Qué es mi fealdad junto a tu cobardía? Porque tu afán de tocar la verdad no es más que una cosa enfermiza, una pasión de cobarde”); y él a que, como mujer, es más susceptible de dejarse impresionar por el dinero, el lujo y éxito social (“Eres mujer. ¿Cómo no había de despertar tus peores instintos el truco del héroe? Eso es lo que te tiene seducida. [...] Y

además, claro, su heroísmo te dará lo que has deseado siempre: trajes, joyas, automóviles”). Mientras tanto, la madre intervendrá para impedir la discusión y prohibir las acusaciones más graves e hirientes: “¡Miguel, te prohíbo...!”; “¡Basta, Miguel!”; “¡Julia!” (ELG: 543).

Las metáforas de la maternidad

De manera general, el lenguaje metafórico usado en la representación de ciertas categorías nos revela mucho de las estructuras mentales asociadas a ellas. En el caso de la maternidad, el elemento ontológico desde el que surgen las metáforas, es la fertilidad, la capacidad de parir que tiene la mujer. Esta cualidad permite que se asocie la mujer y su matriz a la tierra, el elemento arquetípico y símbolo de la procreación. Tanto la mujer como la tierra comparten ese proceso natural y pasivo de la reproducción, del que más bien son el espacio, el soporte, más que el agente (BORDIEU, 1998: 64).

Simbólicamente, la Tierra representa la función maternal, el principio pasivo, el aspecto femenino, la fecundidad y la regeneración. “Todos los seres reciben de ella su nacimiento, pues es mujer y madre, pero está completamente sometida al principio activo del cielo [lo masculino]. El animal hembra tiene la naturaleza de la tierra” (CHEVALIER, 1969: 992- 93). De esta manera, los textos que representan metafóricamente a la madre y a la maternidad se inscriben en una tradición simbólica que no es cuestionada ni transformada: se reproduce exactamente la imagen de la mujer-madre como tierra fértil; o, por el contrario, a la mujer infértil como tierra yerma y seca. Veamos los casos específicos en los textos.

MUJER 2. Nosotras te queremos. Eres madre. Vas a tener un hijo...

MUJER 1. Nosotras no lo pudimos concebir. Somos como un río turbulento que todo lo arrastra. Si dejas caer en nosotras una flor, la deshojamos marchita. Tú, en cambio, eres tierra buena.

[...]

MUJER 3. ¡Ahora eres igual que nosotras!

MUJER 1. No: tú eres buena y vas a tener un hijo; nosotras somos como esa yerba mala del campo, que la golpean y la arrancan de raíz, y brota más unida y áspera. (LIN: 475)

DUVIVIER: La tierra seca se conmovió como vientre de hembra fecundado, bajo el agua de *mi* presa. (SME: 33)

En el primer fragmento, tomado de **Linda**, el embarazo de la protagonista permite que se cree una representación confrontada entre ella y las otras mujeres de Máximo Tépal que no han podido tener hijos. La madre *versus* la mujer sin hijos es el eje en el que se articulan las metáforas. Linda, embarazada, es tierra buena; las otras mujeres son asociadas a elementos de la naturaleza que son destructivos —“río turbulento”—, o a plantas que entorpecen los cultivos y que ahogan a aquellas que sí dan frutos: “esa mala yerba del campo”. Una vez más, la construcción metafórica se enfoca en los aspectos positivos de la maternidad y, en cambio, representa negativamente a aquéllas que no han cumplido con su fin como mujeres¹¹⁹.

En el segundo fragmento, encontramos claramente la pasividad receptora de la madre asimilada a la tierra y viceversa. En esta breve intervención, Duvivier se convierte en el agente de la procreación gracias a la presa que está construyendo y que hará fértil el valle de San Miguel de las Espinas. A través del símil, el agua se asocia al semen fecundante, la tierra al vientre femenino; y el varón queda como el fecundador universal, depositador de la simiente, y la mujer, como depositaria y encargada de proteger el fruto, es decir, a los hijos.

Como apunta Chevalier, en la literatura, la gleba y la mujer son a menudo asimiladas: “surcos sembrados, tierra labrada y penetración sexual, parto y mies, trabajo agrícola y acto regenerador, cosecha de frutos y lactancia, reja del arado y falo del hombre” (1969: 993). De esta forma, simbólicamente hay una coherencia cultural en la metáfora de Duvivier y la hay también en la que elabora don Francisco en el siguiente parlamento:

¹¹⁹ En el apartado MUJER SIN HIJOS abundamos sobre el tema.

D. FRANCISCO: [...] los que trabajamos la tierra, los que la regamos con nuestro sudor y con nuestras lágrimas, los que con el arado le destrozamos sus entrañas para que todos comamos, nosotros los de los campos y ustedes los de las ciudades, los que sobre su seno dormimos, los que la comprendemos y acariciamos, los que vivimos pegados a ella hasta cuando después de muertos el ganado apisona nuestras tumbas que ella siempre ella, más amante que la madre más amante, ni un día ni un minuto se olvida de aflorarnos, de echarles pasto encima para que mejor nos cobijemos, nosotros no somos bandidos, somos guerrilleros, pronunciados, revolucionarios, precisamente para defenderla de los de afuera o de los de adentro ¡es igual! del que pretende mancillarla o arrebatárnosla!... (GLE: 102-103)

La gleba, es decir, la tierra cultivada, aparece asimilada a la madre; y, en consecuencia, la representación le atribuye las características esencialmente femeninas de pasividad, expectación, reproducción, resignación y entrega incansable: "La tierra, fecundada, promete su generoso rendimiento incansable" (GLE: 95-96).

Otro elemento que aparece frecuentemente asimilado a la madre en las representaciones literarias es el de la Patria, la tierra natal a la que se siente ligado el ser humano por vínculos afectivos. A tal grado ha llegado esta asimilación, que en el México posrevolucionario se representó a la Patria como una mujer alada¹²⁰; y se habla de España como de la "Madre Patria". Con esta metáfora juega el personaje Doroteo al hablar de la Patria, de México:

En eso de la patria yo tengo mis muy particulares pareceres. Si la señora patria es una madre, como usted ha dicho con tan bellas palabras, ¿cómo sucede que tenga hijos a los que quiere [sic] y mimas, y otros a los que mantiene en los más grandes apuros por los menesteres de la vida?... Créame, señor licenciado, yo y la gente mía, solo hemos conocido a una madrastra que nos lleva por la fuerza a filas. Y dígame con el corazón en la mano: ¿se puede querer a una madrastra?... (DOR: 835)

¹²⁰ Poniatowska en su ensayo sobre "*Las imágenes de la patria*" (2005), menciona que para conmemorar, en 1910, el aniversario de la independencia, se mandó construir una columna (la Columna de la Independencia diseñada y erigida por el arquitecto Antonio Rivas Mercado), en cuya cúspide se colocó un "ángel" de ambiguas formas femeninas en representación de la Patria.

Al no responder a los ideales culturales asignados a la madre, la metáfora usada para la patria se desplaza hacia la imagen negativa de la madrastra, que según la tradición cultural y literaria, suplanta a la madre y tiraniza a los hijos. No obstante, el personaje encuentra la manera de construir su propia patria conservando los valores ideales de la madre:

Le voy a robar a mi mamacita santa un gajito de la planta del amor que le tengo: luego lo sembro [sic] con harto cuidado y mucho miramiento en un lugarcito que yo conozco, y ¡ya verá sí no echa raíces y se convierte en la mera patria de Pancho Villa! (DOR: 835)

De esta forma, madre, tierra y patria forman un triángulo bajo el que se encuentran los elementos necesarios de protección, consuelo y subsistencia, de allí la interrelación metafórica entre ellos.

2.1 Una parada teórica: la construcción sociocognitiva de las subcategorías de la madre

Hasta ahora hemos hablado de la categoría madre y de sus rasgos específicos: lo que socialmente se cree, se piensa y se espera que debe ser una madre y que responde a conocimientos compartidos culturalmente. Sin embargo, para abordar las subcategorías de madre localizadas en los textos, hemos considerado iluminador retomar las consideraciones hechas por George Lakoff (1987) sobre la construcción de categorías sociocognitivas, ya que nos ayudarán a ilustrar los criterios tomados para designarlas de una manera y no de otra. Lakoff presenta a la MADRE como una categoría compleja, definida por un conjunto de modelos cognitivos establecidos a partir de la relación materno-filial, a saber:

- El modelo de alumbramiento: la persona que da a luz es la madre (el modelo de alumbramiento está acompañado normalmente por un modelo genético; aunque, desde que se desarrollan óvulos y se implantan embriones, el modelo ya no siempre coincide).

- El modelo genético: la mujer que da el material genético es la madre.

- El modelo de crianza: la mujer adulta que nutre, alimenta y cría a un niño es la madre de ese niño.
- El modelo marital: la esposa del padre es la madre.
- El modelo genealógico: la antecesora más cercana es la madre.

Afirma que el concepto de madre normalmente involucra todos esos modelos individuales, los cuales se combinan para formar un modelo de conjunto. No obstante, cuando no hay convergencias con dichos modelos, se formulan nuevas expresiones para nombrar a las nuevas subcategorías: la madrastra (en inglés *stepmother*), la madre adoptiva, la madre biológica, la madre donadora, la madre sustituta, la madre soltera, la madre nutricia, la madre de alquiler, etc.

Este conjunto de modelos cognitivos tiene la propiedad fundamental de una gestalt, a saber, que el conjunto entero es más fácil de comprender, que sus partes individuales, o cualquier colección de ellas. Para cualquiera, es más fácil comprender el concepto MADRE, que cualquiera de las subcategorías definidas por algunos de los modelos del conjunto, por ejemplo: madre de nacimiento, madre de acogida, madre adoptiva, etc. En este caso, los modificadores sirven para aislar un sólo modelo del conjunto; de esta forma, es más complejo entender la subcategoría MADRE DE NACIMIENTO, basada en un único modelo del conjunto, que MADRE, la cual está basada en la significación de todo el conjunto. (LAKOFF, 1987: 74-76).

Hasta aquí, el análisis del modelo de conjunto de la categoría “madre” nos parece adecuado para explicar rasgos que son válidos sobre todo en las culturas occidentales. Sin embargo, para nuestro estudio y según lo que hemos detectado a través del análisis de los personajes femeninos que desempeñan el rol de madre, echamos en falta aspectos importantísimos sobre el modelo de crianza, al que Lakoff denomina en inglés *nurturance model*, y que no toma en cuenta. Lakoff describe dicho modelo como aquel en el que “*the female adult nurtures and raises a child*” (LAKOFF, 1987: 68-74). “*Nurturance*”, definido como “*the providing of loving care and attention*” y

como “*physical and emotional care and nourishment*”¹²¹, no sólo implica alimentar, cuidar, mantener y proteger; sino algo mucho más importante en la perspectiva social: educar, formar, aleccionar, y todos los demás actos relacionados con el control del “yo” y su interacción con los otros.

Los modelos cognitivos propuestos por G. Lakoff obvian este aspecto y se ocupan casi exclusivamente de las subcategorías de madre que tienen que ver con la relación “biológico-jurídica” entre madre e hijo. Decimos biológico-jurídica, porque aunque la categorización parte de la relación que se establece entre madre e hijo, ésta no es valorada desde una perspectiva afectiva, pedagógica y/o práctica; sino desde una perspectiva en la que los elementos más importantes son la relación biológica madre-hijo y el estatus marital de la mujer en el momento de la procreación.

En nuestro caso, los textos en su totalidad dan por sentado el cumplimiento del modelo biológico, ya que únicamente será MADRE la que engendró genéticamente al hijo, lo gestó en su vientre y lo parió. Por su parte, el modelo marital no sólo sirve para clasificar jurídicamente la situación marital de la mujer a la hora de procrear; sino que su principal función es sancionar, desde una postura ético-moral, el acto de procreación como correcto o incorrecto: de nada sirve estar casada legalmente si esa unión no se ha refrendado ante el Dios católico, evidenciando que para la moral de la sociedad mexicana de principios de siglo XX, lo que cuenta es el vínculo religioso católico-cristiano.

Si tomamos en cuenta estos modelos para el análisis de la MADRE en nuestros textos, el estudio quedaría reducido a tres subcategorías:

1. La madre casada que ha alumbrado dentro del matrimonio.
2. La madre viuda, que ha alumbrado dentro del matrimonio.
3. La madre soltera, que obviamente no tienen ningún vínculo matrimonial y que ha alumbrado fuera del matrimonio, entendido éste sobre todo como vínculo sociocultural legitimado por una institución religiosa.

¹²¹ Ambas definiciones están tomadas de www.dictionary.com, que a su vez las tomó de *The American Heritage Dictionary of the English Language*, Fourth Edition, Houghton Mifflin Company, 2000; y de *WordNet 2.0*, Princeton University, 2003.

En realidad, si observamos bien, estas tres categorías podrían reducirse a dos: las procreadoras dentro del matrimonio y las procreadoras fuera del matrimonio. Las dos primeras quedan connotadas como maternidades socialmente aceptadas; y la tercera como condenada y fuera de la norma social.

Sin embargo, no sólo el modelo marital determina las subcategorías de MADRE encontradas en los textos analizados. Hemos localizado dos modelos mucho más fuertes que originan nuevas subcategorías no contempladas por el estudio de Lakoff, y que dan buena cuenta de los estereotipos maternos más comunes en el contexto sociohistórico estudiado. Los hemos denominado Modelo de Valoración de la Crianza y Modelo de Actitud ante la Crianza, que en sentido estricto derivan del modelo de crianza propuesto por Lakoff, por lo que podríamos decir que son submodelos. Estos toman en cuenta, principalmente, la relación que la madre establece con los hijos en su calidad de educadora, formadora y guía. Sobre esta relación pesan una serie de valoraciones, o más bien, evaluaciones, que cualifican la maternidad como buena o mala, como dura o blanda, y que en última instancia determinan las posturas de madres e hijos en su interacción y en la valoración que se hace de ellas desde lo social. Estos dos submodelos conforman casi en su totalidad los estereotipos que hay de la madre y acotan los rasgos que debe tener una "buena madre". Asimismo, nos han ayudado a sistematizar las representaciones de la madre que encontramos; y a organizar más efectivamente las subcategorías dominantes que hemos localizado en los textos analizados, las cuales constituyen inequívocamente estereotipos maternos:

1. LA MADRE ABNEGADA: aquélla que sufre calladamente las penas causadas por los hijos o que renuncia voluntariamente a los propios deseos, pasiones o intereses, por amor a ellos o porque es su deber, su destino o su penitencia ("su cruz", se diría en la jerga católico-cristiana). El sacrificio es un elemento inherente a esta imagen.

2. LA MADRE CONTROLADORA: aquélla que ejerce un control estricto sobre las acciones de los hijos, interviniendo para imponer lo que

crea que es correcto para el bien de la familia. Sobresale el dominio, el mando, la preponderancia de sus juicios sobre las acciones de los hijos. La regulación de las actuaciones es su fin principal, aunque no siempre se explique ese poder otorgado a la madre como controladora de los eventos.

3. La madre despreocupada o desentendida de su rol, que preferimos llamar MADRE SOLAPADORA¹²²: se caracteriza por justificar las acciones impropias de los hijos, de encubrirlas o propiciarlas. La impropiedad de las actuaciones siempre tiene que ver con una valoración ético-moral.

Como podemos observar, las tres subcategorías están basadas en el modelo de crianza, que privilegia sobre todo la apreciación que la mujer tiene de su rol como educadora de los hijos y sobre el cual debe tomar una actitud. Cada categoría, a su manera, trata de transmitir modelos de actuación social, y enseñar a los hijos lo que desde su perspectiva es bueno o malo: la primera mostrando una actitud abnegada ante los hijos, que no implica una pasividad ante la obligación de dirigir, sino que más bien esa abnegación se convierte en una estrategia para inculcar las conductas deseadas; la segunda imponiendo abiertamente los criterios que cree correctos; y la tercera, dejando libertad casi total o dejándose guiar incluso por las opiniones de los hijos.

2.2 LA MADRE ABNEGADA

Definitivamente, la madre abnegada es el estereotipo más extendido de la madre en la tradición cultural de occidente. La fuerte carga simbólica y social que ha ido adquiriendo, determina que, desde el punto de vista cognitivo, la madre abnegada tenga un alto grado de centralidad en el modelo de construcción de la categoría madre, lo que quiere decir que la madre abnegada es el punto de referencia desde el cual organizamos al resto de subcategorías. La madre abnegada es, por lo menos desde el siglo XIX, nuestro referente prototípico de lo que debe ser “una buena madre”, según el modelo de valoración de la maternidad.

¹²² En el sentido de solapar, es decir, ocultar, encubrir maliciosa y cautelosamente la verdad o la intención (*Diccionario de la RAE, 2001*).

En México, esta imposición sociocultural de la madre abnegada como el único modelo válido de actuación materna, ha sido aun más patente. Las causas podemos encontrarlas, decididamente, en las prácticas sociales religioso-conservadoras de la sociedad mexicana y en su fundamentación en una construcción mitológica¹²³. No debemos olvidar que el modelo materno, y en general los modelos de categorización femenina, responde a su relación con la concepción de la virgen María, sobre todo en su advocación Guadalupeana, como virgen-madre: intocada, protectora y abnegada.

La madre abnegada se caracteriza por una actitud de renuncia total y voluntaria a los propios deseos, pasiones o intereses, en beneficio de los hijos, ya sea por amor a ellos o porque es su deber, su sino o su penitencia ("su cruz"). Pero, sobre todo, sufrirá callada o abiertamente las penas causadas por la prole. Como es de esperarse, el sacrificio es un aspecto inherente a esta representación. Sin embargo, tener una actitud abnegada no significa renunciar o violar los rasgos esenciales de la definición de la categoría; por el contrario, se toma tan al pie de la letra su cumplimiento que hay una actitud casi de religiosidad ante la realización de las funciones asignadas al rol. Podríamos decir que la madre abnegada lleva al extremo los rasgos de su definición para exaltar la maternidad a todos los niveles. A esta imagen, por ejemplo, podríamos adjudicarle más certeramente los rasgos ya observados en el apartado de "*Dejar de ser mujer para ser madre*"; es decir que, indiscutiblemente, la primera renuncia de una mujer-madre abnegada, es la de su sexualidad. Vayamos desgajando otros rasgos de su representación.

La madre abnegada como madre sufrida

El rasgo más socorrido en la construcción discursiva y semiótica de la madre abnegada no es la abnegación *per se*; sino que la devoción a la familia, en particular a los hijos, debe ser entendida como un estado de

¹²³ Ya hemos hablado de la influencia que ha tenido el mito guadalupano en la sociedad mexicana desde el siglo XIX.

sufrimiento permanente. De esta forma, la madre abnegada aparece como una mujer llorosa, quejumbrosa, lastimera y chantajista, presa de constante dolor y aflicción. Las lágrimas, al concebirse como impropias del sexo masculino ya que manifiestan debilidad de carácter, se instauran como un rasgo legítimamente femenino; y la madre, en particular, llorará para hacer ostentación abierta del sufrimiento que le causan los hijos. Ella que es toda sentimiento, sensibilidad y emoción, tendrá la prerrogativa de su manifestación; más aún si sus lágrimas son causadas por una emoción tan noble como lo es el amor materno.

Como ya dijimos, el origen del sufrimiento moral y emocional de una madre son los hijos y sus comportamientos; de allí que esta postura sufrida se vea sobre todo como un mecanismo de control, que busca mover a la solidaridad y crear compasión en los hijos y el marido, quienes son susceptibles de ser manipulados al despertar sus sentimientos de culpa. Ya Wodak y Schultz (1987) han demostrado cómo en la relación entre madres e hijos siempre hay un ritual en el que las primeras reprochan a los segundos ciertos actos con el fin de hacerlos sentir culpables. En el caso de la madre abnegada, el ritual suele ir acompañado de llanto compungido y aspavientos de tribulación. Así se establece un círculo comunicativo entre madres e hijos en el que se expresa el reproche, la culpa, la dominación y la sumisión a través del dolor y el sufrimiento muchas veces fingidos o simulados.

Para Bordieu, en esta actitud sufrida hay una violencia suave que la mujer ejerce sobre el hombre; ya que al victimizarse, culpabiliza al otro y presenta su entrega ilimitada y su sufrimiento en silencio como regalo sin contrapartida posible o como deuda impagable (BORDIEU, 1998: 48). En este sentido, la pasividad es la esencia de esa violencia: en el acto sexual, en el amor posesivo de la madre o esposa controladora, de la esposa maternal y de la madre abnegada, como lo iremos viendo en los apartados respectivos a cada una de estas imágenes.

De esta manera, el primer rasgo de la representación de la madre abnegada es la expresión del sufrimiento sobre todo a través de las lágrimas o de la exposición del semblante con el “dolor y pena impresos” en él (LIN:

485). En el siguiente ejemplo, tomado de *...La paz contigo*, encontramos la esencia del dolor materno que se manifiesta a través de un llanto pasivo, símbolo de ruego y resignación; no de rabia e inconformidad:

ROBLES. A veces, en la iglesia, veía llorar a mi madre... Creí que lloraba porque el viejo era borracho y porque éramos pobres... pero no lloraba con rabia, lloraba... así como dice usted... como pidiendo con las lágrimas... (PAZ: 934).

El sufrimiento materno no es significativo si no va acompañado de una actitud de total resignación; de manera que para ser más altamente valorada como “buena madre”, hay que aguantar, tolerar, y hasta consentir y promover, los actos que causan el dolor y sufrimiento. Esta resignación es el culmen de la pasividad de la madre abnegada. “¿Qué puede hacer una madre? Pregunto yo: ¿qué puede hacer una infeliz madre?” (MAD: 587), dice doña Juana ante la imposibilidad de controlar a los hijos y someterlos totalmente a sus designios. “Lo mejor sería no tener hijos, no sentir” (MAD: 579), replica doña María, otra de las madres sufridas. Y aun hay un acto de negación del yo de la mujer-madre, que se inmola en beneficio de los hijos: “los importantes son los hijos, no nosotras las madres” (MAD: 636). Por supuesto que esta inmolación puede ser simbólica o literal: se da o se arriesga la vida por el hijo; se entregan los bienes y riquezas en aras de su bienestar; y se pierde reposo y la tranquilidad desde que los hijos llegan al seno materno. En *La sirena roja*, “una viejecita” que llega “ayudándose, para caminar, de un báculo”, a defender a su hijo que es llevado a los trabajos forzados, dice: “Es aquél... él es. Ése... el de la barba como las alas de cuervo... ése es mi hijo. Aquí donde me ves, hecha una ruina, yo le parí... ¡qué alegría! Es un hijo del amor... ¿y qué? No por esto dejé de desgarrar mi vientre... [...] Pude arrastrar mis vicios envueltos en gasas, sedas, tules..., ¡pero le amaba tanto! Por eso sentí deseos de enseñarle la fortaleza del sacrificio. Yo hice el sacrificio de ser buena, buena por él. Trabajé como negra, peor que negra. [...] ¡Ay, devuélvanme a mi criatura! Tendrán los gobiernos sobra de esclavos; las mujeres abandonadas de sus amantes tendrán más amantes que elegir... ¡Yo tengo sólo un hijo y me lo arrebatan!”

¿Entiendes tú? ¿En tiendes tú lo que esto significa...?” (SIR: 288). Y en **Fugitivos**, Clara no se queja de trabajar mucho y ganar poco: “Mientras tenga salud y fuerzas, no importa: es por mis hijos” (FUG:212).

A esta abnegación y dedicación le corresponde un premio; y para la madre el premio es que los hijos la honren, la respeten y den testimonio de la buena educación que han recibido. De allí que sea mal visto que se falte a los preceptos familiares y que se ponga en juego la honra familiar; ya que los malos actos, que pueden ser de índole diversa, no sólo traen la deshonra y la vergüenza sobre el infractor, sino sobre toda la familia, en especial sobre la madre. En **...La paz contigo**, por ejemplo, el hijo de la señora Valero, Pepe, no quiere involucrarse en el movimiento cristero¹²⁴, del que ella forma parte. Para ella es una vergüenza que su hijo no muestre su fidelidad a la Iglesia Católica: el resto de “sus compañeros trabajan en las cosas de la Liga o se han ido de cristeros”, pero Pepe no quiere hacerlo. La madre tiene que reconocer que, y es muy “duro decirlo... es un cobarde”. La valentía se asienta como uno de los valores masculinos más importantes, y desde la niñez se exalta este hecho —sólo debemos recordar la frase hecha tan repetida en la formación de los varones: «los hombres no lloran»—; por eso “es muy difícil para una mujer decir que su hijo es un cobarde...” (PAZ: 913). A pesar de que el Padre (sacerdote) trata de tranquilizarla, a la señora Valero le preocupa el qué dirán; le confiesa que “todos tienen motivos para pensarlo y ya muchos lo dicen”. En medio de un acceso de lágrimas, afirma que “es horrible esto”, refiriéndose a la burla y el escarnio que se les vienen encima si los demás se enteran de la cobardía del hijo. El sacerdote le propone ayudarla a encubrir al hijo para así evitar la vergüenza. No obstante,

¹²⁴ La guerra cristera o la Cristiada (1926-1929) es el movimiento armado que se desarrolló en el occidente de México a raíz del enfrentamiento entre el gobierno del presidente Calles y la Iglesia. Como consecuencia del cierre de algunas escuelas católicas y seminarios, los obispos de México decretaron la suspensión del culto en las iglesias. Los feligreses se disgustaron y muchos campesinos se levantaron en armas contra el Gobierno al grito de ¡Viva Cristo Rey! El ejército federal fue lanzado contra los insurrectos, que funcionaban a la manera de una guerrilla, apareciendo y desapareciendo según convenía. Los cristeros encontraban simpatizantes en todos los pueblos, rancherías y ciudades, de allí que fuera mucho más difícil desarticular el movimiento y acabarlo. La revuelta duró tres años, y se habría prolongado más si las autoridades gubernamentales y eclesiásticas no hubieran llegado a un acuerdo político intermedio. Quizás la obra más reputada para abundar en el tema es **La cristiada** de Jean Meyer (1973-1974).

Pepe termina traicionando a la causa y entrega al “Padre”, quien es apresado y condenado al fusilamiento. Éste, cuando se entera de la traición, pide al General que lo interroga que “nadie nunca se entere de esto, de lo de Pepe”. El General sorprendido le pregunta el porqué, a lo que responde:

PADRE. Si usted hubiera hecho algo que lo avergonzara... ¿no daría cualquier cosa porque no se supiera? Sobre todo por que su madre no lo supiera... (PAZ: 923).

Poco después, la señora Valero se presenta en la cárcel a pedir perdón por su hijo, porque “es un cobarde, un cobarde que lo ha vendido a usted...” (PAZ: 925). Una vez más observamos que los roles asignados a los actores sociales son roles que se imponen y se comparten socioculturalmente, que se alaban cuando se cumplen, se exigen cuando hay postergación en su desempeño o se critican si son evitados o violados; y no sólo en el caso de las mujeres, sino también de los varones de quienes se espera que cumplan con los requerimientos de su definición de género, ya que dependen del mismo sistema de control patriarcal que aquéllas.

En esta misma línea, a pesar de que en la representación se ha impuesto el sufrimiento como rasgo inherente a la condición de madre, como lo veremos más abajo, socialmente no es bien visto que los hijos causen un dolor gratuito a sus madres. Es decir, no sólo se critica que una madre no se preocupe y sufra por sus hijos; sino que también se juzga al mal hijo que la hace sufrir, el cual será reprendido o se le echará en cara su poca consideración, ya sea por la propia madre o por el resto de la sociedad. Elena, de ***El gesticulador***, por ejemplo, ante las fuertes críticas de que es objeto dice a su hijo: “No podría decirte cuánto me torturas, Miguel. Debe de haber algo descompuesto en ti para darte estos pensamientos.” “No te reconozco, eso es todo... no puedo creer que seas el mismo que llevé en mí” (ELG: 542). A Rafael, en ***Fugitivos***, se le llama “ingrato” por despreciar el estilo de vida de su familia; pero, sobre todo, se le critica que haga sufrir a su madre al abandonar el hogar. Aunque su madre le implora “Rafael, hijo, ¡no te vayas! ¡No... !”; aquél sale y la madre queda llorosa en brazos de Porfirio,

su otro hijo: “Yo estoy aquí, mamá. Siempre contigo. (*CLOTILDE se abandona llorando en su hombro.*)” (FUG: 224-225).

También a Miguel, en ***Sombras de mariposas***, se le reprocha que haya huido de la casa materna “sin que te importara el dolor de tu madre”. Como justificación Miguel dice: “¡Mi pobre madre!... Ella se *había* abrazado a su cruz y la aceptaba gustosa... casi jubilosamente” (SOM: 479). En esta respuesta vemos la evaluación filial de la actitud materna, y no se lo reprocha; pero tampoco está dispuesto a seguir el juego del chantaje materno a través del dolor para ser controlado. Que se presente abiertamente esta evaluación de la actitud materna con un cierto aire crítico, manifiesta que hay una conciencia de la manipulación que se puede ejercer a través de ella; y que si los hijos se someten y aceptan los actos maternos no es porque no se den cuenta de la estrategia; sino que lo hacen, como ya vimos, porque eso es lo que se espera de ellos.

En algunos casos, los hijos que han deshonrado a la madre, ignorado o incumplido sus enseñanzas, tarde o temprano se muestran arrepentidos y la conciencia del deber se hace presente:

ROBLES. Mire, Padre, mejor váyase. Yo creo que a mi madre no le gustaría lo que iba a hacer...

PADRE. No, no creo que le hubiera gustado. (PAZ: 934).

Ahora bien, como mencionamos al inicio de este subapartado, la madre abnegada no deja de lado las funciones más esenciales de su rol, es decir, las de guiar, educar, formar, sancionar y por supuesto, consolar y proteger al hijo afligido. Cuando las dotes de hombre autosuficiente, poderoso e invencible son puestas a prueba, sobre todo en horas de extremo peligro físico y moral, se recurrirá a la madre para buscar su consuelo y su apoyo; se le pedirá consejo y guía y se tratará de justificar las propias faltas para obtener su perdón. Uno de los ejemplos más ilustrativos lo tenemos en el monólogo ***Doroteo***. Doroteo está sitiado dentro de una cabaña; está herido y tiene que sacarse él mismo la bala. “Limpia con tequila la navaja. Luego se sienta sobre el camastro y descubre la herida”. “Se clava

la hoja de la navaja en la herida.” Su último pensamiento, antes de caer desmayado, es para su madre y grita: “¡Mamacita! ¡Mamacita!” (DOR: 832-833). Poco después “se escucha la voz quebrada de una mujer vieja que, sin embargo, sabe acariciar la única palabra que pronuncia. Y esta palabra, un nombre, la repite con insistencia en todos los matices de la ternura”: “Doroteo... Doroteo... Doroteo... Doroteo...”.

DOROTEO. ¿Quién me llama?... *(Ve por todos lados. Busca. De pronto "ve" a su madre sentada junto a la mesa. Se pone de pie y se aproxima a la silla.)* ¡Mamacita!... ¿Tú aquí, viejecita chula?... Pero ¿cómo has entrado? ¿Cómo has encontrado mi escondite e esta sierra? ¡Pobrecita! Debes de esta muy cansada... ¡No! No te pares. Quietecita, linda, quietecita... *(Sonriendo.)* ¡Habías de ser tú la que me buscara!... Nadie más. Deja que te bese tus manos. *(Besa y acaricia las manos imaginarias de su madre, con patética ternura.)* ¿Cómo encontrase la empinada vereda que se abraza contra estos desfiladeros? ¿No te dio el vértigo, viejecita de mi vida? ¡Casi no puedo creer que te "jayer" a mi lado... Pero cuéntame, ¿cómo estás de tus males? ¿Te sigue molestando de noche la "riuma"? ¡Tenía tantas ganas de verte! Pero ya ves, ¡no podía! [...] Tú, que me diste la vida, has de saber por qué nací un rebelde... No, no chula... ¡Si no te lo estoy reclamando! Muy por el contrario. [...] Aquí, mamacita linda, olores a pino y tierra mojada. [...] Pero cuéntame, chula, cómo está la familia [...] Voy a ayudar con mis manos a que se haga una justicia nueva; una que no se olvide de los peones, ni de los niños y ya no llame a los rebeldes ¡bandidos!... ¿No me crees, mamacita chula? (DOR: 833-834)

El diálogo imaginario que Doroteo entabla con su madre refleja la gran cantidad de funciones que estereotípicamente se le adjudican a esta categoría y a la relación que se establece con los hijos:

- La madre que es tierna y solícita ante las peticiones del hijo, y el hijo que responde cariñosamente: “¡Mamacita!... ¿Tú aquí, viejecita chula?...” “Besa y acaricia las manos imaginarias de su madre, con patética ternura.”
- La madre fiel que auxilia en todo momento, no importando el lugar y las condiciones en las que se encuentren los hijos: “¡Habías de ser tú la que me buscara!... Nadie más.”
- El hijo que pide ayuda esperando encontrarla incondicionalmente en la madre.

- El hijo que se preocupa por la salud de la madre, más ahora que ella es anciana: “¿cómo estás de tus males? ¿Te sigue molestando de noche la "riuma" [sic]?”
- El hijo que quiere honrar a la madre haciendo el bien y convirtiéndose en una persona reconocida: “Voy a ayudar con mis manos a que se haga una justicia nueva; una que no se olvide de los peones, ni de los niños y ya no llame a los rebeldes ¡bandidos!... ¿No me crees, mamacita chula?”
- La madre, responsable del carácter y la calidad moral de los hijos: “Tú, que me diste la vida, has de saber por qué nací un rebelde... No, no chula... ¡Si no te lo estoy reclamando! Muy por el contrario.”

Y así continúa en otras partes del monólogo donde se refiere a su madre: exaltando su abnegación, su bondad, su diligencia en el servicio y su fidelidad materna, inalterable a través del tiempo: “Mamacita, ¿la molesto a usted con unos refritos que hay en la cocina?... [...] ¿Ya vio a mi viejecita? No la hay ni más santa, ni más buena. [...] No hay cuidado, mi viejecita está en la cocina, pero aunque nos oyera, ella es mera mujer mexicana, y aunque cree mucho en los curas, yo no dejo de ser su hijo descarriado...” (DOR: 834); “¿Cuál es tu buen parecer, viejita de mi vida?... Sí, ya sé que tú rezas mucho por mi indigna persona y vive segura de que tu hijo te lo agradecerá siempre con hartísima ternura... (DOR: 839-840); ¡Viejecita! ¡Vámonos de aquí! ¡Vámonos pa nuestra tierra! Quero comer las tortillas que acarician tus manos buenas” (DOR: 841).

En **San Miguel de las Espinas** y en **Masas**, encontramos otros ejemplos de hijos que recurren a la protección materna cuando están en peligro; y de madres que acuden expeditamente a defender a sus críos: aunque esos críos hayan dejado de serlo mucho tiempo antes, siguen siendo sus hijos y como tales los defenderán:

JOSÉ. (Al ver a Secundino, que continúa tronándose los dedos.) ¿Ya viniste con el chisme? ¡A ver si te largas si no quieres tú también tu entrada de chingadazos! [...] el muchacho se refugia atemorizado en la puerta de la casa y se abraza a María que sale en este momento. (SME: 36)

UNA MUJER. [...] ¡Patroncito, patroncito...! Por la Virgen Santísima, dé contra orden... Es mi hijo... [...] (*Mientras la sacan.*) ¡Patroncito! ¡Patroncito! ¡Es mi hijo! [...] ¡Mi hijo! ¡Patroncito! (SME: 46)

Dos hombres y uno de los militares recién llegados se acercan a las mujeres y, por presión de la muchacha, logran sacar a la viejecita, que se va llorando desesperadamente.

VIEJA. (*Al salir.*) ¡Mi hijo! ¡Mi hijo! ¡Todos quieren verlo muerto! (MAS: 419)

En varias ocasiones aparece la madre abogando por el hijo que ha sido condenado a algún tipo de perjuicio físico —la cárcel, el castigo físico, la muerte, etc. — y en todos ellos el argumento de defensa es la frase que leemos en el ejemplo anterior: “es mi hijo”, como si la sola posesión del rasgo relacional que da cuenta de tener madre, sirviera para eximirlo del castigo. Ya lo veíamos en el ejemplo de **La sirena roja** antes citado, en el que una viejecita también dice. “Es aquél... él es. (*A uno de los soldados.*) Ése... el de la barba como las alas de cuervo... ése es mi hijo” (SIR: 288). De esta forma, cobra un significado importantísimo tener madre, ya que la madre se convierte en el garante del hijo y de su buena disposición¹²⁵. Asimismo, es significativo el acuñamiento lingüístico del sintagma “no tener madre”, que se refiere a una persona que no manifiesta ningún tipo de consideración hacia los demás. El que “no tiene madre” es el desalmado, el ruin, el sinvergüenza de conducta censurable. (RAE, 2001)

Pero si la madre sufre con los fracasos de los hijos y con las preocupaciones que le dan, de igual manera goza con sus triunfos y con las pequeñas satisfacciones que recibe de ellos. El regreso del hijo ausente, la seguridad de su bienestar, los éxitos escolares y profesionales, etcétera, todos son motivo de festejo y de lágrimas, esta vez de alegría, en la madre. No hay mayor orgullo para una madre que mostrar los triunfos de los hijos, que se ostentan como propios. Doña Juana, cuando su hijo regresa de la Revolución, invita a todos los vecinos a celebrarlo: “¡Ah, Doña Cata! Decía usted que mi hijo no iba a volver, ¿eh? [...] ahora se toma usted un vaso de

¹²⁵ Esta sería la contraparte de aquellos casos en los que a la madre se le achaca la crianza y el alumbramiento del mal hijo.

vino con nosotros.” “También salí a invitar a doña Julia, al señor Estrada, al señor Nájera y a doña María, y a doña Rosa, y a los peluqueros y a...”; “regresó mi hijo de la revolución, y que hay que celebrarlo” (MAD: 607-608). Los vecinos se unen al festejo y doña Juana termina llorando de felicidad por el regreso del hijo ausente:

DOÑA JUANA. Por este hijo mío, por mi Mateo.

MATEO SEGUNDO. Mamá, por favor.

DOÑA JUANA. (Llorando.) ¡Por favor! ¡Por favor! ¡Ahora sí! Qué, ¿no puedo estar contenta, sentirme feliz? (MAD: 609)

Sin embargo, el gusto no le dura mucho. Pronto el hijo tiene que regresar al frente y cumplir con su deber. La madre tratará de disuadirlo para que no la abandone nuevamente; pero el chantaje emocional no surte efecto y el deber de hombre y de soldado se impondrá sobre los deberes materno-filiales:

DOÑA JUANA. ¡No! ¡Ni una noche con los tuyos, ni una noche! ¡No Mateo, hijo!

MATEO SEGUNDO. (Besándola en la frente.) Perdon, mamá, son órdenes.

DOÑA JUANA. Órdenes... ¡Quédate, Mateo! ¡Te lo pide tu madre!

DON MATEO. ¿Quieres que se haga desertor... o cobarde? ¿Estás loca, mujer? A mí no me gusta que ande en esa bola, pero si se metió, que se porte como hombre. Vete, Mateo.

[...] (DOÑA JUANA se apoya en el pecho de DON MATEO y llora silenciosamente...) (MAD: 611)

La partida, el abandono de los hijos, su ausencia temporal o definitiva, es uno de los temas recurrentes de las tramas donde hay madres abnegadas. La madre que es abandonada o cuyo hijo está fuera sufre su falta y sólo espera el regreso para retribuirle los cuidados y la protección que no ha podido ofrecerle. En un intercambio recíproco, el hijo que ha hecho sufrir a la madre tratará de resarcir el dolor causado siendo sumiso ante los deseos maternos, siendo cariñoso y comedido con la madre. Además del ejemplo ya analizado tomado de *Las madres*, encontramos el tema repetido en *Sombras de mariposas*. Miguel ha regresado a la casa materna después de años de ausencia. Doña Gertrudis lo colma de atenciones

porque, dice, “Quiero que olvides tus sufrimientos”, refiriéndose a los años lejos del hogar. E insiste en que “a nuestro lado olvidarás... Serás otro”... “contrito y arrepentido”. Miguel, “con resignación” responde: “Sí, mamá; seré ése” (SOM: 480). La secuencia y las actitudes de los personajes dejan entrever la obsesión materna por convencer al hijo de lo que ha perdido al alejarse de su protección y del hogar; y la resignación un poco incómoda del hijo por tener que condescender con las posturas discursivas de la madre.

No obstante, no hay peor sufrimiento para una madre que perder definitivamente al hijo, ya sea por una muerte real, o por una simbólica. Este tema también es representado en las obras de la Revolución, sobre todo la muerte achacada a la pobreza (hambre o enfermedad que no pueden ser solucionadas por falta de recursos) o a la guerra en sí misma; y la muerte simbólica de los hijos e hijas que traicionan la confianza y dañan la honra familiar. En *Linda*, por ejemplo, encontramos a Beatriz y a la madre de Linda. Ambas son viudas y ambas sufren por los hijos: la primera porque ha perdido a dos de sus hijos a manos de Máximo Tépal, el revolucionario de la región; y la segunda, por la posibilidad de la pérdida simbólica de su hija a manos del mismo Máximo, es decir, que teme que él la seduzca y la deshonor. Tanto semiótica como discursivamente, las madres entablan un duelo por demostrar quién es la que tiene más razones para sufrir. Para empezar, ambas visten de negro, muestra simbólica de la pena y el dolor. Luego, cada una empezará a exponer su preocupación y su sufrimiento tratando de descalificar o minimizar el de la otra, como si esto sirviera para colocarla en una posición de superioridad o como si le diera más prestigio y legitimidad social¹²⁶:

¹²⁶ En *Emiliano Zapata* encontramos a otra madre que ha perdido a sus hijos, y cuya última muestra de abnegación es seguir a Zapata por donde vaya, hasta que acabe con los que mataron a sus hijos:

PINTO Mis dos muchachos colgados de un poste... ahí por la vía de Cuernavaca, después de que les sacaron los ojos... [...] VIEJA. Así acabaron también mis hijos. Por todo el camino de Huichila los fui siguiendo, hasta que caí con las piernas agarrotadas. (EZ: 646)

BEATRIZ: *(Entrando.)* ¿Cómo estás?... *(Se sientan, una frente a la otra)*

MADRE DE LINDA: Bien... A veces siento como un ahogo; igual que si se me escondiera el aire... pero nada más.

BEATRIZ: Preocupaciones tuyas...

MADRE DE LINDA: ¿Me he quejado alguna vez? Ahora tengo cerca las penas.

BEATRIZ: ¿Tú hablas de penas? ¿Cómo puedes haber sufrido lo que yo?

MADRE DE LINDA: ¡Ahora sufro!

BEATRIZ: Tú has visto crecer a tu hija igual que un lirio. La has tenido junto a ti, sin temores de que el viento se la lleve.

MADRE DE LINDA: No es el viento, no, que es un remolino...

BEATRIZ: ¡Remolino el que acabó con mis hijos!... (LIN:464-465)

Aunque puede parecer una tesis exagerada, podríamos decir que hay un regodeo en el sufrimiento que causan los hijos, el cual se expone como prueba del deber cumplido, verbalizado en la fórmula falaz de “si sufro es que soy buena madre”. No obstante, la expresión del dolor, muchas veces, lo que evidencia es su instrumentalización como medio de chantaje, lo que no necesariamente es bien visto en el entorno social. El chantaje materno puede ser criticado abiertamente o, en otros casos, esa exacerbación del sufrimiento será acallada por los propios hijos o el marido, ya que el escándalo y la ostentación pueden llegar a provocar vergüenza o sentimiento de culpa. Así, en ***Las madres*** vemos a don Mateo acallando constantemente las muestras de dolor de su mujer, que sufre por la ausencia del hijo revolucionario; o en ***...Y la mujer hizo al hombre***, a Beatriz tranquilizando a su madre llorosa por su inminente partida: “¡Ay mamacita...! ¿Otra vez...? Cualquiera diría que ya no iba yo a volver. Seis meses se pasan en un suspiro...” (MUJ: 885).

En realidad, el sufrimiento materno mueve más a la solidaridad y la conmiseración que al rechazo. Pero, definitivamente, la mujer que es madre es la más inclinada a expresar su respaldo y comprensión a la otra que sufre. Doña Julia, la protagonista de ***Las madres***, por ejemplo dice de doña Juana: “Pobrecita, es madre. Me consuela pensar que mi hijo es muy chico todavía y que no se irá nunca de mi lado. Cuando él crezca, ya habrá pasado la revolución” (MAD: 554). En esta actitud no sólo hay conmiseración por la otra (“pobrecita”), sino también un alivio al pensar que se está a salvo de pasar por el mismo sufrimiento, al menos temporalmente.

Sin embargo, el sufrimiento aparece no sólo como garante del buen desempeño materno; sino como un elemento innato a la mujer. Es decir, lo que se espera de una mujer-madre es que sufra por sus hijos y por el marido, esa es su función; de allí que la encontremos constantemente en esta tónica en las obras analizadas. Y no es que no pueda llegarle la tranquilidad y el sosiego; lo que pasa es que, en la representación, este estado pacífico sólo puede obtenerlo a través de los varones. Si se trata de la preocupación por las hijas, esta queda solventada cuando existe la presencia de un varón que garantice la protección de la honra de las mujeres. Pero cuando la fuente de desasosiego son los hijos, sólo puede limitarse a esperar que ellos le traigan la tranquilidad.

Esto podemos verlo más claramente si regresamos a analizar qué actitudes asumen y cómo actúan las madre-esposas ante uno de los eventos de mayor preocupación: la ausencia del varón —sea el marido, los hijos, el novio, el amante, el hermano, etc. — de la casa familiar y la imposibilidad de garantizar su integridad física y su bienestar. Ante esta incapacidad, ellas aparecen como seres expectantes del destino de los suyos, sea el regreso al hogar o al cementerio. María e Inés, madres y esposas de ***San Miguel de las Espinas***, expresan la dependencia de su propia tranquilidad a la seguridad de los hijos y el marido. “¡Gracias a Dios, hijo! ¡Nos has tenido penando toda la noche!” (SME: 52), dice Inés a Secundino cuando por fin aparece en casa. Inés pide a “los hombres” “que nos den un poco de paz a las mujeres”; y María la apoya afirmando que “las mujeres cansadas ya de ver morir a nuestros hombres”. Acercándose a su hijo le pide que “¡Dejen ya la bola, hijito!”; y trata de convencerlo recordándole lo que ha sufrido por su culpa y la de su padre: “Vi salir a tu padre para no volver... A ti te he visto crecer a pedazos, Secundino, porque te me arrebatava siempre un nuevo pleito... Y te he visto crecer entre puros tiros y cuchilladas... La última vez que te fuiste, no pude alcanzar a verte cruzar el río porque me deslumbraban las llamas de esta casa...” (SME: 53)

La pasividad de la espera y el sufrimiento son ostentados de tal manera, que los varones tomarán como suya la responsabilidad de traer

sosiego y solucionar así el padecimiento femenino. Leemos en **Doroteo**, la voz del protagonista:

Le tengo una repugnancia muy grande al callado penar de mí gente. Ya no quiero [sic] ver más mujeres envueltas en negros rebozos ir al camposanto y dejar la luz de sus ojos escurrirse en un llanto que nunca se acaba.

[...]

¡Ya no quiero ver ojos con dolor resignado! ¡Ya no quiero ver mujeres enlutadas!
(DOR: 831-832)

Aunque pudiera parecer una crítica implícita a la actitud callada y sufrida de las mujeres, en realidad lo que encontramos es la instauración del varón como el agente sanador y tranquilizador de la mujer, manifiesta en las peticiones de las mujeres del primer ejemplo (“[es hora] De que nos den un poco de paz a las mujeres”, “¡Dejen ya la bola, hijito!”) y en esa actitud volitiva del “ya no quiero” emitido por Doroteo Arango, que se convierte casi en un acto de habla performativo, como si la sola expresión del deseo hiciera posible su realización.

En esta misma línea, encontramos que la madre abnegada, en pleno ejercicio de sus tácticas de control subrepticio, es tratada ambigüamente por los demás actores sociales involucrados en las interacciones. La ambigüedad radica en no saber si solidarizarse con ella —que, como ya vimos, sería la actitud natural de otra mujer-madre— y al hacerlo participar de la dinámica del dolor (consolarla, reconfortarla, o simplemente dejarla hacer); o cortar de tajo la situación. Esta indefinición se observa en el titubeo que muestran los actores en una interacción de este tipo. Veamos un ejemplo. En la obra de **Masas**, encontramos al líder sindical Máximo Forcada en una reunión en las oficinas del sindicato, el cual se encuentra en medio de una huelga. Los nervios están crispados porque la represión gubernamental es inminente. En este momento hace su aparición la madre de Forcada, quien viene a convencer a su hijo de que abandone la huelga y así salve su vida. Primero se enfrenta a Luisa, su nuera, quien trata de impedir que moleste a Forcada en un momento tan inoportuno. La madre enfurece y la reta: “¿Necesito que esta mujer me dé permiso para ver a mi

hijo? (*Iracunda, con gritos que llenan el foro, y apartando en un ademán de rabiosa decisión a Luisa.*) ¡Máximo! ¡Máximo!”. Cuando Forcada la ve, pone cada de “desagrado y sorpresa” y la interpela: “¡Pero mamá! ¿Quién te dijo que vinieras? ¿Qué cosa tienes aquí?”. La madre le responde: “¡Te tengo a ti! ¡Vengo por ti, Máximo! No quiero que te maten.” Forcada se pone enérgico y le pide: “¡Váyase, mamá! ¡Váyase de aquí! Déjeme trabajar...” Ante su incapacidad de convencimiento, la madre “solloza” y pide: “Ven con tu madre, deja a todos estos revoltosos, hijito...” Por fin, “estallado_en un sollozo que es casi un grito”, y mientras “se le abraza”, dice: “¡No quiero que te maten! ¡No quiero que te maten!”. Forcada se deshace de su madre “al principio dulcemente, después con cierta rudeza”, y le ordena: “¡Suéltame, mamá! ¡Suéltame te digo! (*Se arranca de ella.*) Vete a casa, espérame tranquila, iré después del amanecer. No tengas cuidado por mí.” No obstante, la madre insiste y “desesperada, se hinca abrazándose a las piernas de su hijo”: “Te lo ruega tu viejita, Máximo... Deja estas cosas horribles... ¡Guarda tu sangre para tu casa!”. Forcada le dice que no lo haga “ponerse grosero”; y le pide a la hermana que se la lleve. En ese momento se escuchan disparos afuera y “*Máximo ya no se acuerda de su madre, a quien atropella y tira en el suelo para llegar a la ventana de los primeros. La viejecita se queda llorando en el piso, y su hija la ayuda a levantarse...*” (MAS: 416-418). Como podemos observar, el tono de la madre va cambiando de registro según va modificando sus estrategias de control, las cuales van acompañadas de posturas corporales que completan la semiótica del encuentro, en una especie de *crescendo*. Primero se enfrenta “iracunda” a Luisa y la aparta con “rabiosa” decisión. Después, cuando está frente al hijo que aparece molesto por su presencia, suaviza el tono; luego “solloza”; y vuelve a estallar en “un sollozo que es casi un grito”, el cual acompaña de un abrazo. Ante la ineficacia de la estrategia, se hinca y se abraza a las piernas del hijo, para terminar tirada en el suelo llorando. Todas las argucias posibles del chantaje emocional a través de las lágrimas y la ostentación del sufrimiento, son puestas en escena. Ante ellas, el hijo se debate entre su deber de hijo que le obliga a consolar a la madre y obedecerla para evitarle

el dolor; y su deber de hombre público, que le dice que no debe fallarle a los hombres y mujeres que han confiado en él. Aunque hay instantes de indecisión (“*vuelve la cara con desagrado y sorpresa”, *Deshaciéndose de su madre, al principio dulcemente, después con cierta rudeza”, “(Tratando de levantar a su madre, sin conseguirlo.) ¡No me hagas ponerme grosero!”), el debate interior termina pronto y el deber de hombre público se impone: “*Máximo ya no se acuerda de su madre, a quien atropella y tira en el suelo para llegar a la ventana de los primeros*”.**

Máximo sabe que ha infringido la norma social de la obediencia y el respeto a la madre, por eso en el futuro prefiere ocultarle la realidad para no causarle más daño. Ya en el apartado de “La madre: protectora, educadora, guía y censora de los hijos” habíamos tocado brevemente algunas estrategias discursivas usadas por los hijos para ocultar o distorsionar la realidad como un medio para evitar sufrimiento a la madre o para legitimar sus acciones ante ella. Veamos como son usadas en **Masas**. La situación que lo ejemplifica tiene como antecedente en la trama, el distanciamiento político entre Porfirio Neri, hermano de Luisa y ahora ayudante del presidente del gobierno; y su cuñado, Máximo Forcada, que sigue siendo líder sindical. Enfrentados sindicato y gobierno por nuevas exigencias de los trabajadores, la vida de Forcada corre peligro. Las secuencias transcritas a continuación, se desarrollan una noche en casa de la madre de Forcada, lugar donde se hacen las reuniones clandestinas del sindicato y donde están viviendo Máximo y Luisa:

VIEJA. (*Desde la puerta.*) ¿Qué te pasa, Máximo? ¿Por qué gritas así? ¡Me has despertado!

FORCADA. (*Dulcificando la voz.*) No es nada, viejita... Discusiones de política. Ya sabes cómo se grita cuando se discute de política... (MAS: 434)

VIEJA. ¿Pasa algo? ¿Por qué se asustan?

FORCADA. (*Que vuelve.*) Es Porfirio Neri... ¡No sé qué pensar!

[...]

VIEJA. ¿Qué pasa? ¿Por qué les da miedo que venga su hermano?

FORCADA. ¿Miedo? ¡Viejita, por Dios!

VIEJA. Pues ábranle... ¡Con el frío que hace!

Vuelven a llamar. La viejecita, viendo que nadie se mueve, se adelanta a abrir, desapareciendo por la derecha. [...]

VIEJA. Pasa, hijo, pasa... ¡Qué horas tienes de venir!... Pero ya sabes que siempre nos da gusto recibirte...

Porfirio se adelanta a saludar a su hermana, que le tiende la mano sin decir palabra.

NERI. *(Señalando con el rostro a Máximo dirigiéndose a su hermana.)* ¿Le hablaste?

LUISA. Por cumplir... Inútilmente, te imaginarás.

VIEJA. *(Al ver el rostro inquieto de Mateos, que se come las uñas frente a Máximo; la rabia contenida de éste y la angustia que revela la voz de Luisa.)* ¿Qué les pasa, muchachos? ¿Qué tienen? ¿Hay algo grave?

FORCADA. Mira, viejita, déjanos solos... Es una tontería, tenemos pendiente una discusión... de esas que te disgustan... De política...

VIEJA. *(Moviendo la cabeza.)* ¡Alabado sea el Señor! *(Se aprieta las sienes.)* Persiguen a la muerte...

LUISA. *(Impaciente.)* ¡Déjenos, mamá! *(Suavizándose.)* Déjenos, por favor, para que no nos desvelemos demasiado...

VIEJA. ¡Ya lo creo que los dejo! Me asustan estas discusiones de locos... Nada más les ruego que no griten, la pobre muchacha está dormida. *(Mutis izquierda, sin dejar de observar mudamente al grupo.)*

(MAS: 434-435)

Luisa se queda inquietísima. Se pasea, golpea la mesa. Solloza de pronto.

VIEJA. Ustedes me están ocultando alguna cosa tremenda, hijita... ¿Qué te pasa?

(MAS: 437)

Ante las preguntas directas de la madre por saber qué es lo que pasa (“¿Qué te pasa, Máximo? ¿Por qué gritas así?”, “¿Pasa algo? ¿Por qué se asustan?”, “¿Qué pasa? ¿Por qué les da miedo que venga su hermano?”, “¿Qué les pasa, muchachos? ¿Qué tienen? ¿Hay algo grave?”, y “Ustedes me están ocultando alguna cosa tremenda, hijita... ¿Qué te pasa?”), los interlocutores afrontan la situación ocultando, maquillando o minimizando la gravedad de las cosas para no alarmarla (“No es nada, viejita... Discusiones de política” “¿Miedo? ¡Viejita, por Dios!”; “Mira, viejita, déjanos solos... Es una tontería, tenemos pendiente una discusión... de esas que te disgustan... De política...”). Entonces, semióticamente, la ocultación se significa como una estrategia de protección y no sólo de engaño¹²⁷.

¹²⁷ En otras imágenes —en la esposa abnegada, por ejemplo— la vamos a encontrar nuevamente con la misma finalidad.

No obstante, el ocultamiento no siempre funciona. La representación atribuye a la madre una suerte de poder sobrehumano que le permite conocer a los hijos hasta en sus deseos y miedos más profundos, lo que le permite dominar el ámbito de sus emociones, sus deseos, sus intereses, etc. Dice por ejemplo doña Remedios en *...Y la mujer hizo al hombre*: “ ¡Ah, Beatriz! ¿Se te olvida que soy tu madre...? Es muy difícil que un hijo engañe a una madre. No sé, pero presiento que este viaje no es como tú dices...” (MUJ: 885) “Beatriz, no creo una sola palabra de lo que estás diciendo... (Consoladora, pasando un brazo alrededor de los hombros de su hija.) ¿Por qué tratas de engañarme, o tal vez de engañarte a ti misma?” (MUJ: 886)

Otras veces, ante la impotencia materna por saber, comprender o controlar las decisiones de los hijos, radicalizará su discurso, bien imponiendo sus dictados (actos que analizaremos en la “Madre controladora”) o sometiéndose de manera desesperanzada a un destino que se prevé como desastroso para la madre y su entorno familiar:

ASUNCIÓN. ¿Habrá muchos muertitos todavía?

MARÍA. (*Angustiada.*) ¡Más!

INÉS. (*Descorazonada.*) ¡Todavía más!

CLEOFAS. Pues a ver a cómo nos toca...

MARÍA. (*Vuelve al metate decidida.*) ¡Ojalá Dios nos acabe a todos de una vez!
(*Se pone a moler.*)

SECUNDINO. (*Se acerca a su madre y le acaricia la cabeza.*) No te desesperes, mamá... Todavía quedaron en venir los del otro lado... Todo se puede arreglar.
(SME: 54)

Una vez más vemos como las mujeres han depositado en los hombres la suerte de su destino histórico y social y son ellos los que tranquilizan a las mujeres sobre lo que pueda pasar. En el caso de esta obra, el sufrimiento de la madre por la pérdida, primero del marido y luego del hijo, llega a tal extremo que enloquece. Lo interesante no es que se resuelva así la trama; sino ver cómo la locura es presentada y representada como la única salida al sufrimiento de la mujer:

GARCÍA. ¿Quién es esa vieja tan rara?

NATI. (*Muy molesto.*) ¡Una pinche loca! ¿No oyó lo que dijo?

RICO. Es una mujer digna de compasión, no le hagan caso a Nati... Ha visto acabarse la gente de San Miguel a tiros y a inundaciones... Así se le murió el marido, y luego un hijo... Su único consuelo es la locura... [...]

GARCÍA. Sí, hombre... Deje ya la loquita... (SME: 81)

De esta manera, a pesar de la gran heterogeneidad de nuestro corpus de trabajo, después de analizar y describir todos los rasgos de representación de la madre abnegada, podemos decir que hay una uniformidad en su representación; y que las posibles variaciones responden más a la edad y la clase socioeconómica de la madre, y al género y edad de los hijos con los que interactúa.

Madre abnegada, ¿madre proveedora?

Otro aspecto representado de la madre abnegada es la preocupación por satisfacer las necesidades de alimento de la prole, al grado de privarse ella misma de la comida para dársela a los hijos o de rogar para obtenerla. Aunque la obligación de llevar los satisfactores al hogar corresponde al varón, cuando este no puede cumplir con ella por estar enfermo o ausente, la responsabilidad se traslada a la madre. Sin embargo, si analizamos la agentividad de las mujeres en los ejemplos localizados, vemos claramente que es nula. La agentividad necesaria para allegarse de los medios materiales para satisfacer el hambre de la prole, aparece relativizada; ya que se limita a pedir, a solicitar en nombre de los hijos o poniendo como garantía al marido o a la misma mujer como objeto de intercambio. No hay una actuación material efectiva que permita asegurar el buen estado económico de la familia y, por tanto, la buena alimentación de los hijos. En el primer ejemplo, tomado de *Esclavos*, hay una mujer que ruega, que suplica, que implora caridad al dueño de la tienda de raya¹²⁸, en nombre de los hijos mal

¹²⁸ La tienda de raya era un establecimiento comercial dentro de las haciendas, donde se vendían mercancías a los trabajadores a cuenta de sus salarios; de esta manera, lo peones permanecían endeudados de por vida sin posibilidades de autonomía. Como indica Herbert J. Nickel, "la expresión 'tienda de raya' implica el reproche de que la tienda en las haciendas

alimentados y del marido enfermo que no puede trabajar para pagar los alimentos: “Ay, señor, Dios se lo ha de pagar; háganos esta merced.” “Ándele, señor, hágalo por estos probecitos que se me están muriendo de hambre. ¡Mire nomás como está encanijado!” (ESC: 296). El discurso apela a la solidaridad y a la piedad del tendero, pero no hay un compromiso de actuación material real por parte de la mujer.

Un segundo ejemplo lo encontramos en *Las madres*. Allí, doña Juana usa la misma estrategia, apelar a la solidaridad: pide a la dueña del estanquillo, doña Julia, que le deje “el pan hasta mañana”, porque “mi marido no ha cobrado todavía” (MAD: 553). De esta forma antepone la función de proveedor del marido como garantía para obtener los bienes, aunque ella misma se prive de los beneficios. En cambio, doña Julia, al ser viuda y no contar con una figura masculina que garantice el bienestar de ella y su hijo, se ve obligada a buscar trabajo. Aunque cuenta con los ingresos del estanquillo y con lo poco que cose en casa, no es suficiente: “no me alcanzaba para darle de comer a Ricardo, y Ricardo tiene que comer... como sea.” En principio parece que por fin la mujer tomará las riendas de un rol que, aunque le llega por eliminación, le permitirá incorporarse activamente a un mercado de trabajo que le dará un reconocimiento social y económico. Sin embargo, el dueño del taller al que ha ido a pedir trabajo, le dice que se lo dará si acepta “otra cosa de él” (MAD: 603-604). De esa manera, el acto agentivo de la búsqueda de trabajo e incorporación al mercado laboral queda descalificado al ponerse como requisito para su obtención, la entrega sexual —eufemísticamente referida con el sintagma “otra cosa”, que remite precisamente a la relación sexual. Al convertirse la mujer en objeto sexual, su agentividad queda anulada ya que no puede tomar decisiones propias que la satisfagan; sino que debe someterse a la voluntad del otro o quedar sin los satisfactores a cambio de conservar su honra.

fue el instrumento de explotación en manos del hacendado o de su administrador, a través de la sustracción directa del salario (rayar=remunerar)” (1991:17). La obra de Nickel presenta un interesante acercamiento al tema de las haciendas en México (1991 y 1989).

2.3 LA MADRE CONTROLADORA

La madre abnegada y la madre controladora no representan, en sentido estricto, dos figuras contrarias o antagónicas. Se trata, como ya vimos, de posturas diferentes ante la manera cómo se percibe que deben abordarse las funciones propias de la maternidad, a saber la formación, educación y proyección social de los hijos. En otras palabras, se trata de diferentes actuaciones ante la maternidad.

La madre controladora es aquélla que ejerce una fiscalización, un control exhaustivo de las acciones de los hijos, interviniendo para imponer lo que cree es correcto o adecuado para el bienestar de ellos. El dominio, el mando, la preponderancia de acción que ejerce sobre los hijos, va encaminado a regular las actuaciones de los demás, pero no con un fin malvado; sino como método de realización de las responsabilidades maternas a su cargo.

Aunque no siempre se explique ese poder otorgado a la madre como controladora de los acontecimientos, sí podemos localizar algunas recurrencias que nos permiten reconocer en qué casos una madre será una madre controladora. Uno de los primeros aspectos es la ausencia de una figura masculina que encarne el poder dentro de la familia, que normalmente podría tratarse del marido aunque no necesariamente (hemos localizado algunos casos, pocos, en los que el control familiar lo ejercen los abuelos o los tíos de los hijos, ya sean paternos o maternos). La ausencia de la figura masculina puede significar que la madre es una viuda o que es una mujer abandonada por el marido, normalmente por razones bélicas o políticas, o, en última instancia, que es una madre soltera.

Otro aspecto que pudiera determinar la presencia de una madre controladora es la existencia de un acuerdo tácito entre ella y el esposo, para que sea ella la que controle las cuestiones familiares. En estos casos, suele tratarse de hombres disminuidos en su virilidad que son sobrepasados

por el carácter más agentivo de la mujer; o de maridos complacientes que no quieren contrariar las decisiones femeninas.

Aunque la autoridad materna y paterna tienen diferentes maneras de expresar el control y el poder (WODAK-SCHULTZ, 1986:34) y que socialmente la madre tiende más a enmascarar su poder en el discurso, en realidad, en el caso de la madre controladora, es precisamente la ausencia de la figura paterna o su presencia disminuida, la que hace que la madre aparezca dotada de las fórmulas expresas del poder y el control, y que muchas veces están más relacionadas con las formas sociales masculinas que con las femeninas. De esta forma, la mujer aparece de alguna forma masculinizada¹²⁹. Su discurso tiene una función evidentemente de control y de sanción de las actividades de los hijos. Sin embargo, la expresión lingüística de ese control no siempre está directamente relacionada con el uso de imperativos u órdenes. La dirección puede ser más indirecta y se usan una serie de comportamientos no verbales para dirigir las acciones y las conciencias de los hijos. En este aspecto hay un solapamiento con la madre abnegada, porque no podemos saber hasta qué punto la madre que se autopresenta como sufrida y vilipendiada por los hijos, no está haciendo uso de un instrumento de control muy efectivo: el chantaje a través de la lágrima, el reproche sutil, el sufrimiento ostentadamente mostrado, etc.

Como es de esperarse, los ámbitos controlados por las madres son los que ya hemos descrito ampliamente en los apartados anteriores y que tienen que ver con las prácticas de socialización y adquisición de las disposiciones propias del género de los hijos: formación religiosa, ética, moral y de interacción social.

En el caso de las mujeres que ejercen el control por una especie de complacencia masculina, el poder que tienen es sólo aparente, ya que éste se adquiere gracias a un acto performativo del hombre que le otorga la capacidad de regir en su lugar. En este sentido hablaríamos más bien de

¹²⁹ Este aspecto lo han observado Martín Rojo y Gómez Esteban (2000) en mujeres que desempeñan roles directivos en empresas e instituciones.

una mujer apoderada¹³⁰; es decir, que alguien más le ha dado el poder, pero que puede ser relevada en cuanto el adjudicador lo decida. La representación otorga este rol a mujeres con un nivel socioeconómico alto, es decir, a mujeres que pertenecen a la aristocracia mexicana de la época. Su poder sancionador suele extenderse a los individuos que se encuentran sometidos a su mandato o que están bajo ella en la escala social y/o económica, imponiendo un maternalismo castrador, que justifica por una cuestión moral y religiosa adoptada unilateralmente. A pesar de que puede parecer una mujer agentiva, esa agentividad está limitada o supeditada a la decisión de alguien más, generalmente el hombre.

El caso más importante encontrado en las obras analizadas lo encontramos en *La venganza de la gleba*, en el personaje de Doña Guadalupe Orto de Pedreguera. Aunque en la obra no aparece representada ninguna interacción entre madre e hijo, lo que sí hay es toda una actitud maternal hacia los que se encuentran bajo ella en la escala social, es decir, lo peones y sus familias. No obstante, este control de las situaciones es sólo aparente. La representación textual demuestra claramente que el poder, la exigencia y la agentividad están mediatizados por el esposo y que él controla la información y los efectos de sus acciones. Dada la poca representación de la interacción madre-hijo, y a que, más bien, este aspecto remite a la interacción esposo-esposa, el análisis específico lo haremos en el apartado correspondiente a la “Esposa controladora”.

La que sí tiene representación, aunque no abundante, es la subcategoría de la madre controladora que asume el poder por ausencia de figura masculina. Como ya dijimos, hay por lo menos tres escenarios por los cuales se puede explicar la ausencia del varón del entorno familiar: por muerte, por ausencia permanente o temporal sin que haya mediado la muerte, o porque en realidad nunca ha habido una cabeza de familia como tal, como es el caso de las madres solteras. El poder asumido por eliminación, dota a la mujer de la autoridad suficiente para imponer a los hijos los parámetros de conducta que ella considere adecuados y correctos.

¹³⁰ Para una discusión más profunda de los términos “empoderamiento y “apoderamiento” remitimos al apartado en el que hablaremos sobre la esposa.

Así, la madre representa la autoridad absoluta para los hijos, quienes no tienen opción de réplica ante los requerimientos maternos. Incluso esta certeza de su reconocimiento social es verbalizada en la representación. La encontramos en boca de doña Cata, en **Las madres**, quizás la más controladora de las madres representadas:

DOÑA CATA. (*Va a darte otra, que él elude.*) No soy hombre, soy mujer, pero yo llevo los pantalones en esta casa por el favor de Dios. ¡Mequetrefe! ¡Arrastrado! ¡Condenado! (MAD: 602)

El sintagma “llevar los pantalones” nos remite a la relación inmanente entre poder y masculinidad. De esta forma, aunque la mujer “no sea hombre”, se inviste de sus atributos para poder ejercer el poder. A continuación describiremos las estrategias y recursos discursivos y semióticos a través de las cuales las madres ejercen el control sobre los hijos, según la representación hecha en las obras estudiadas.

La estrategia discursiva más evidente, ya que la madre lo que trata es de que los hijos hagan lo que ella quiere, es el uso de actos de habla directivos, sobre todo conminatorios¹³¹ y prohibitivos¹³², los cuales son expresados predominantemente de manera directa en las interacciones. Esta dirección va acompañada normalmente por actos paralelos de rechazo a las acciones ejecutadas por los hijos; es decir, actos expresivos negativos disentivos¹³³ e incriminatorios¹³⁴ a los que se les aúnan tonos de voz elevados que demuestran la supremacía de la madre sobre los hijos, evidenciando el estatus superior que socialmente se le ha adjudicado. Como menciona Moreno Cabrera (1991), las expresiones gramaticales de estos actos suelen ser el modo imperativo en el caso de las órdenes y el uso de determinadas expresiones fijas que tiene una carga semántica negativa, en

¹³¹ Los actos de habla conminatorios están descritos por los verbos: ordenar, demandar, requerir y exigir (MORENO, 1991: 358).

¹³² Los actos de habla prohibitivos se manifiestan a través de verbos como prohibir, restringir, vedar. (MORENO, 1991: 358).

¹³³ Los actos de habla disentivos se describen en verbos como declinar, rechazar, desestimar, desdeñar, oponerse, disentir (MORENO, 1991: 360).

¹³⁴ Los actos inlocutivos incriminatorios se refieren a insultar, injuriar, ultrajar (MORENO, 1991: 360).

el caso de la incriminación. Esta combinación de actos de habla permite no sólo conducir la actuación filial; sino que, además, desautoriza a los hijos en el plano social y los disminuye en el moral para cualquier acto de rebeldía. Hay una actitud totalmente represora que se refuerza con el uso del castigo físico para corregir los actos que son considerados impropios. Veamos algunos ejemplos tomados principalmente de *Las madres*.

En el segundo acto, las madres están a la espera de la llegada de los hijos, quienes han estado fuera muchas horas sin avisar dónde podían ser localizados. Su actitud desafiante y rabiosa indica el nivel de preocupación previa por el que han pasado y el enojo porque sus órdenes se han contravenido. Sin embargo, el control sobre los hijos, en este fragmento en específico, es mucho más manifiesto a través de la semiótica corporal de las madres que del discurso en sí. La “fila silenciosa y amenazante” que forman para esperar la llegada de los hijos, “con severa curiosidad”; el encuentro furioso de doña Cata con su hijo Pepe, a quien trae agarrado “por una oreja” y la posterior persecución, “furiosa”, hacia la vecindad; el paso que adelantan las madres “preñado de amenazas su silencio”; doña María, irguiéndose y apretando los puños; y todas preparándose “al punto de explosión”, manifiestan esa actitud controladora de las madres que se tienen que imponer a como dé lugar. Esta semiótica de los cuerpos y de los gesto se refuerza con la violencia verbal infligida sobre los hijos a través de insultos e injurias, los recurso lingüístico más expresivo para manifestar la actitud negativa que se tiene hacia el que van dirigidos: “grandísimo arrastrado”, “malvados mocosos, estos”, “sinvergüenzas”, “¡Condenado! Dios me perdone, pero es el vivo retrato de su difunto padre” (MAD: 585-86).¹³⁵

¹³⁵ Y aquí encontramos una curiosidad de la representación: la naturalización de las conductas femeninas a través de argumentos que las presentan como eternas e inmutables. Dice el Señor Nájera, al ver a las madres primero llorando de preocupación y después persiguiendo furiosas a los hijos para infligirles castigo:

SEÑOR NÁJERA. (*Echándose a reír.*) Lo mismo que los animales, señor. Así era mi señora madre y así ha de haber sido nuestra madre Eva. (MAD: 586)

En ésta y en otras escenas de la obra, los insultos —acompañados de maltrato físico e intimidación verbal (“No, no, doña María, déjelos venir. Eso es, que se atrevan a llegar”)— aparecen como los medios recurrentes para ejercer el control sobre las acciones de los hijos: madres que amenazan, que golpean o hacen amago de golpear, que insultan y ofenden verbalmente: “hay que castigar a estos escuincles de porra”; “¡Ahora verán, indecentes estos!”; “¡Grandísimo burro!”; “¡Jorgecito del diablo!”; “las MADRES persiguen a los MUCHACHOS, que giran en círculo, se escabullen, no sin recibir manotazos y mojicones a pasto”; “¿Dónde andas, malvado?”; “Pero mira nada más qué figura, muchacho. ¡Qué desfiguro, más bien! ¿Cuándo vas a crecer?”; “No te me desmandes, José, ¿entiendes?”, etc. (MAD: 586 y 627)

Los hijos, como en el caso del chantaje de la madre abnegada, aceptarán con resignación las manifestaciones del poder materno. Aunque tratan de congraciarse con las madres, dando argumentos y explicaciones de su actuación, muchas veces lo único que les queda es obedecer con resignación:

UNA VOZ DE MUJER (*Áspera la izquierda.*): ¡Ya te oí, Joaquín! ¡A ver si se mete a su casa, caramba! (*JOAQUÍN hace un gesto de resignación y entra.*) (MAD: 555)

DOÑA CATA. Ten cuidado. No te me desmandes, José, ¿entiendes?

PEPE. No, mamá.

DOÑA CATA. ¿Cómo que no entiendes?

PEPE. (*Con una sonrisa diferente, llena de paciencia.*) No, mamá, que no me desmando. (MAD: 627)

Como ya indicamos al inicio de este apartado, la madre controladora no utiliza esos recursos y estrategias de control por perversidad; sino que su fin es cumplir con sus funciones de formadora, educadora y guía de los hijos. Es particularmente rescatable la preponderancia que se le da a la regulación de las conductas sexuales de los hijos; sobre todo cuando se trata de hijos que están pasando por la adolescencia o que están en plena juventud. En **Las madres**, por ejemplo, tanto doña Cata como doña Rosa están ocupadas de cuidar las relaciones de sus hijos adolescentes, Pepe y Rosita,

respectivamente. En una ocasión que los descubren charlando, doña Cata dice a Pepe: “Otra vez deshojando rositas ¿eh? ¡Quíteseme de allí, sinvergüenza muchacho manolarga!”; y doña Rosa, a su hija: “¡Usted métase a su casa, monigota!” (MAD: 591). En otra, doña Rosa va y reclama a doña Cata que “su hijito” está “escribiéndole cartas de amor a mi Rosita.” Doña Cata furiosa amenaza: “¡Mamarracho este! No más que vuelva yo, va saber lo que es amar a Dios en tierra de indios” (MAD: 597).

Otro ejemplo más de madres que controlan las conductas amorosas y sexuales de los hijos, pero ahora adultos, lo encontramos en **Linda**. Como recordaremos las madres de esta obra son viudas, por lo que su poder está basado en la ausencia de una figura masculina dominante dentro de la familia. Por un lado, tenemos a la madre de Linda, que está preocupada por preservar a su hija de la mala influencia de Máximo Tépal, el bandolero-revolucionario, de quien está enamorada. Máximo era peón en la hacienda de la familia de Linda, la cual perdieron con la Revolución; así que, indirectamente, es responsable de la desgracia económica de la familia. Además, pesa sobre ellos las diferencias de clase y la influencia de la religiosidad y los preceptos sociales, que regulan las relaciones interpersonales, sobre todo entre hombre y mujeres, imponiendo con quién es correcto involucrarse, cómo y cuándo.

La primera oposición a la relación entre Linda y Máximo la sabemos por la enamorada, en una confesión que le hace a la “amiga”: “Sí, hoy vendrá... [...] (*Confidencialmente.*) ¿Cómo podré decirle que mi madre no me deja casar con él?” (LIN:463). Éste es el resumen del objeto de control de la madre sobre la hija, que quiere impedir a toda costa la unión entre los amantes. Por eso sus primeras estrategias de control pretenden suprimir los actos de Linda que desde su perspectiva, están relacionados con el amorío: “Linda: ¿qué miras por la ventana?”. Este sintagma, por ejemplo, se significa más como un acto que reprueba la actuación de la hija, que como uno que busca información real. Cuando la amiga, soñadora, explica que está viendo la luna, la madre reprime “con dureza” a Linda y vuelve a hacer una pregunta con intención reprobatoria: “¿Has vuelto a leer novelas?”. Linda contesta que

no, que “Eso se ha acabado ya.” Sin embargo, la madre persiste en su empeño: “Pero insistes en tus contemplaciones del cielo, del jardín, aun del espejo...”; “tu felicidad no depende de tu boda, que es para ti la libertad; “menos la conseguirías con ese hombre...”; “¡Qué sabes tú!...”; “¡He dicho que no te casarás con él, y eso es todo!...” (LIN:464). Así, a la actitud de desaprobación de los actos, le continúa una que es totalmente directiva, primero usando la indirección, manifiesta en esa exposición de opiniones sobre la vida, luego descalificando lo que quiere linda; y , por ultimo, imponiendo directamente su voluntad sin aceptar réplicas: “¿He dicho que no te casarás con él, y eso es todo!...”

Ante el riesgo inminente que corre la honra de Linda, dada la ausencia de una figura masculina que pueda protegerla y defenderla como es debido, la madre planea casarla con el hijo de Beatriz. Para convencer a ésta de que participe, la madre de Linda le recuerda que “necesita vengarse” de Máximo Tépal, por el asesinato de sus hijos; por eso: Linda no será de Máximo: ¡te la doy para tu hijo! Él la defenderá... Beatriz, aunque se presenta como una madre sufrida en comparación con la altivez y frialdad de la madre de Linda, convencida por los argumentos de la otra, también dispone sobre el futuro del hijo. Las dos madres, en un plan maquiavélico, deciden la boda de los hijos, uno engañado y la otra obligada:

MADRE DE LINDA: [...] Habla con tu hijo. Es preciso que la boda se celebre pronto.

BEATRIZ: Le hablaré, sí... Esta noche todo quedará arreglado.

MADRE DE LINDA: Cuida de no hablarle de tu venganza.

BEATRIZ: No lo creas. ¡Solo le hablaré de amor... y de Linda! Adiós. (LIN: 466)

Beatriz se muestra muy receptiva a las motivaciones de la madre de Linda, que nada tienen de abnegación. La venganza, en sentido estricto, implica una agentividad psicológica, verbal y material muy particular. Así, la abnegación y la venganza vienen a confluir en un mismo espacio, donde una está justificada por la otra, acción que podríamos verbalizar en: “me vengo porque hago lo que sea por mis hijos”.

Más tarde, la madre comunica a Linda que: “tu boda está preparada... ¡Te casarás!... He dado mi consentimiento”. Linda, “sombria”, rechaza la imposición con un “Madre, no me casaré”; y, “suplicante” y “llorando”, intenta argumentar su negativa. Sin embargo, la madre finiquita la discusión con una orden categórica: “(Con energía.) ¡Te casarás con Federico! Lo demás son palabras. ¡No quiero asesinos en mi casa!”; “Te he dicho lo bastante. Nunca mi sangre se juntó con la de los pastores o los lobos.” (LIN: 466-467)

Aunque en esta escena, y en general en todo el primer acto, la imagen que predomina de la madre de Linda, es la de la madre controladora; hay indicios que denotan que en el fondo, la motivación de esta actuación es la búsqueda abnegada de lo mejor para los hijos. Algunos de ellos lo encontramos en la escena posterior a la discusión con Linda, en la que, ya sola y con “su voz” “llena de amargura”, declara su “pena” y su “padecer”, los cuales asociamos a la maternidad y al sufrimiento que le causa el enfrentamiento con la hija (LIN:464). Ya en el último acto, la madre controladora se ha transformado totalmente en una madre sufrida: “Esta tiene en el semblante, dolor y pena impresos: no es ya la MADRE altiva del principio”, dice la acotación que la presenta. La causa de este cambio tan radical está en Linda quien, en un acto de rebeldía, se fugó con Máximo Tépal y ahora es madre soltera gracias a él. De esta manera, la representación se convierte en una denuncia del fracaso de la madre controladora en su cometido de guía y educadora de los hijos, quedando descalificada la madre que se impone por la fuerza a los hijos.

Esta misma tesis aparece también en **Las Madres** y representada de la misma forma: hijos que huyen del hogar familiar para librarse del control estricto y castrante de las madres. José, el hijo de doña Cata; Rosita, hija de doña Rosa; y Jorge, el hijo de Fernanda; se han fugado con las joyas de esta última. La primera en darse cuenta es doña Cata quien, “Desmelenada, hecha una bruja de Macbeth, corriendo a derecha e izquierda” sale con una carta en la mano gritando a su hijo: “¡José! ¡José! ¡José!”. Acto seguido lo maldice (“¡Maldito seas!”); y, finalmente, expresa su dolor y se lamenta de su desgracia: “¡Ay, Pepe de mi vida! ¿Para qué te mandarías yo a la escuela,

para que aprendieras a escribir y me dieras esta mala noticia, este dolor? ¡Ay, mundo infeliz y desgraciado!”. Poco después aparece doña Rosa, con otro papel en la mano, que agita con dignidad”. “En contraste con la animal desesperación de DOÑA CATA, se muestra fría, sarcástica y mortal”: “Al fin se llevó a mi florecita el sinvergüenza, el vago, el mugroso de su hijo, vieja hipócrita. Pero ahora mismo voy a la comisaría y lo he de ver pudrirse en la cárcel al desgraciado. (*Lloriquea artificialmente.*) ¡Rosita! ¡Rosita!”. Finalmente surge Fernanda, “herida de lesa majestad”: “¡Yo soy la que voy a la policía! ¡Mis alhajas, las del teatro y las buenas, se las llevó la hija de esta barrica de colores (*por DOÑA ROSA, que se ataca*) engatusando a mi Jorgecito inocente quién sabe con qué brujería de ñáñigo!”.

Ante los mutuos insultos y el desprestigio de la honra y la moral de los hijos propios que hacen las madres, doña Julia interviene, estallando “en santa cólera”: “¡Cállense ya, fieras! Tengan decencia, ¡Lástima que no las vean sus hijos para que se les caiga la cara de vergüenza! ¿Qué clase de madres son ustedes? ¿Qué clase de madres?” (MAD: 630-31). El reproche de doña Julia manifiesta la poca consideración social que se le tiene a una madre controladora que injuria y despotrica contra los hijos. Por eso se hace necesario un arrepentimiento de la madre controladora y el reconocimiento de su fracaso como madre. Este arrepentimiento y la transformación de sus actitudes, permiten su normalización, encauzándola hacia lo que socialmente es más aceptable y deseable: la abnegación y el sacrificio sin límites:

DOÑA CATA. Empezamos a no conocerlos desde que nacen. Ya sé que ustedes creen que yo soy de mal alma. Usted, Juana, porque le decía yo que Mateo chico no iba a volver. Usted, Julia, porque le digo que Ricardo no volverá. Yo misma me pienso mala porque me digo que mi José no ha de regresar nunca. ¡Cuánto lo molesté! Como a su padre. Pero no digo esas cosas por maldad... Es... porque voy a la iglesia y rezo a todas horas y... y no tengo fe.

DONA JULIA. ¡Pobrecita! Pepe volverá con usted Cata.

DOÑA CATA. Hará mejor no volviendo después de que le hice ver su suerte al pobrecito.

FERNANDA. Y aquí estamos. Deja una de ser mujer poco a poco, pero cuesta mucho llegar a ser madre, madre de verdad. (MAD: 635-636.)

2.4 MADRE SOLAPADORA

Como ya dijimos en la presentación de las subcategorías de madre, la madre solapadora deriva del modelo cognitivo de actitudes hacia la maternidad. Es decir, ante las funciones típicamente asignadas a la maternidad, las mujeres adoptan una determinada postura, lo que permite categorizarlas como abnegadas, controladoras o, en esta tercera subcategoría, como solapadoras. La madre que solapa, entonces, será aquella que se caracteriza por asumir con una actitud despreocupada y relajada, su papel de madre, sobre todo los aspectos que tienen que ver con la educación, formación y guía de los hijos. Antes bien, la madre solapadora dejará hacer, interviniendo sólo cuando se requiera justificar las acciones impropias de los hijos, de encubrirlos o propiciarlos. Por supuesto que la impropiedad de las actuaciones siempre tiene que ver con una valoración ético-moral.

Aunque poco representada, no debemos pasarla por alto; porque los rasgos de construcción de esta imagen nos sugieren que socialmente tiene una valoración negativa. En primer lugar, las madres solapadoras son presentadas como pertenecientes a una clase social acomodada. Es significativa esta ubicación en la escala socioeconómica, ya que permite entender y justificar su actitud negligente ante la maternidad. En otras palabras, textualmente se asocia la distensión (sobre todo moral) con un estilo de vida en el que las preocupaciones de índole material no tienen cabida. Otro tipo de exigencias (como guardar las apariencias, la moda, el bien estar y bien lucir, la ostentación y conservación del dinero y de la posición social, y establecer vínculos con personas que les permitan mantenerla o incluso, elevarla) vienen a sustituir aquéllas que se entienden como más propias del vulgo. En este sentido, la injerencia materna y su función de educadora y guía, se ven pervertidas al trasladarse la regulación

de las conductas de los hijos, del plano de lo moral y lo ético, al plano del lucimiento social y la conservación del estatus.

Aunque en esencia la actitud materna solapadora conserva las buenas intenciones inherentes al rol madre (al igual que la abnegada y la controladora); esta trasgresión de la moral y la ética en favor de lo superfluo, le pasará factura. Así, tenemos a los dos personajes que encarnan en nuestras obras a madres con una tendencia claramente solapadora: Clotilde, de **Los fugitivos**, y Pepa, de **Trapos viejos**, de quienes veremos como su actitud genera hijos e hijas que se pierden en el “mal camino”, que cometen actos criminales y perniciosos en el sentido moral y judicial. Ambas madres, correspondiendo con lo ya dicho, pertenecen a una clase social alta: Clotilde a la aristocracia capitalina prerrevolucionaria, y Pepa a la de los hacendados posrevolucionarios en declive. Analicemos algunos fragmentos de la representación.

CLOTILDE. [...] Gracias a Dios que están todos aquí.

PORFIRIO. (*Besándole la mano.*) Mamá.

RAFAEL. (*Besándola en la frente.*) Madrecita.

CLOTILDE. ¿Cómo están mis niñotes guapos? Nina, linda, y tú, mi Guiguí, vístense rápidamente. Tenemos invitados a almorzar. Y hay uno que te encantará, Teresita, tan guapo como lo era tu padre. ¡Y qué distinción! ¡Un lord, claro! ¡Niños! (*Por NINA y GUIGUÍ.*) (FUG: 188)

En este primer fragmento tomado de **Los fugitivos**, podemos observar cómo discursivamente, la madre solapadora comparte ciertos matices con la madre abnegada; por ejemplo, en el sintagma “Gracias a Dios que están todos aquí”, se detecta la preocupación materna por los hijos y la frase denota el alivio que supone encontrarlos a todos, aunque evidentemente la preocupación no tenga nada que ver con un posible riesgo físico o psicológico. Asimismo, el estilo de la interacción entre madre e hijos se corresponde con el ideal establecido para esta situación: hay mutuas expresiones de cariño, como el uso de diminutivos (“madrecita”. “Teresita”) o adjetivos calificativos positivos (“guapos”, “linda”), que se refuerzan con los gestos (“*Besándole la mano*”, “*Besándola en la frente*”) y ese tratamiento desfasado según el cuál la madre sigue considerando niños (“niñotes”) a los

hijos a pesar de que ya son adultos, unos, y adolescentes, otros. Sin embargo, la expresión de las legítimas preocupaciones por los hijos y el amor materno, queda pervertida por la mezquindad de los motivos que la generan: el alivio de ver a todos los hijos reunidos responde a la comodidad que implica no tener que buscarlos y explicarles por separado que quiere de ellos; y tras el mimo se esconde el interés de que los hijos cumplan adecuadamente los actos propios de su clase ante los invitados: estar todos en el almuerzo, ir bien vestidos y que la hija sea agradable con el distinguido lord. El descaro en la utilización de los hijos como bienes de intercambio, y la actitud consentidora y solapadora de la madre, desembocan en el fracaso del rol materno y el paterno: un hijo rebelde que abandona la familia para unirse a los revolucionarios; otro que es un vicioso y un defraudador; una hija que se convierte en madre soltera; y los dos hijos menores que son representados en el colmo de la banalidad y la estulticia.

En el caso de *Trapos viejos*, Pepa aparece más como una madre dejada y despreocupada de su rol de educadora y guía, que como encubridora de los defectos y vicios de su hija. Esta dejadez tiene mucho que ver con su posición de mujer viuda, dependiente de su propia madre y de su hermano mayor, quien es la cabeza masculina de la familia. Sin embargo, para la voz narrativa, no se trata más que de una mujer: “Egoísta, vana, casquivana. Madre despreocupada, al principio, después criminal”. La presentación dramática de Pepa y su posición dentro de la familia, nunca son consideradas relevantes en su configuración como actor social. Por el contrario, en el primer acto lo que encontramos es una mujer con una supuesta independencia y con una actitud liberal en cuanto a la educación de los hijos se refiere. Sus rasgos de representación se hacen más contundentes porque es puesta como contrapunto de su propia madre, doña Pudenciana, quien sí cumple con su rol tradicional de madre y trata de ser la conciencia de sus hijos. Recordemos el fragmento arriba citado en el que Ramón y Pepa tratan de convencer a su madre de hay “ciertas cosas modernas que son indispensables” y con las que ella “quiere transigir”. La madre le dice que “Dentro de las normas de la moral y la virtud, todo está

permitido.” Aunque el varón es el que encabeza la argumentación en favor del cambio de moral, Pepa lo apoyará y dejará entrever su posición ante esos “preceptos” que “rigen la conducta” y “norman las acciones” de Doña Pudenciana: la moral de un pueblo no puede ser la misma que la de la Capital; porque hay ciertos mandamientos que “no hay quien los siga o cumpla”. Esta argumentación en favor de la relajación moral, provoca la actitud airada de doña Pudenciana que, como ave de mal agüero, termina con el “¡Vaya ejemplo para sus propios hijos! Después lo verán...”, presagiando así el desenlace negativo provocado por las conductas despreocupadas de padres y madres, que culminan con la prostitución de Carola, la hija de Pepa; y la disolución de Ricardo, hijo de Ramón y Meche. (TRA: 759-760).

No obstante, para contrarrestar el final nefasto que se cierne sobre la moral de la familia, la matriarca recta e intachable, es decir, doña Pudenciana, recurrirá a la misma actitud solapadora y propondrá ella misma encubrir los errores de hijos y nietos:

DOÑA PUDENCIANA. [...] Siempre tenemos en VÍcam nuestra casa, nuestras tierras... Vale más un buen pasar que un magnífico porvenir. Sería preferible regresar cuando estamos siquiera todos completos. Un poco maltratados, porque ya perdimos parte de lo que no se recupera. Yo bastante decepcionada, por vieja y por descontentadiza. Tú algo (*titubea*)... pongamos encallecido, para no lastimarte: pero no enfangado totalmente. Meche no se da mucha cuenta. A Pepa se le resbala todo. ¡Volvamos a nuestra tierra! Allá lo de Carola serán apenas rumores. Además, nadie se atreverá, con tu influencia.

RAMÓN. No me diga que vuelva: no en estos momentos, viejita [...]

DOÑA PUDENCIANA. ¿Por qué no, hijo? Tenemos dinero: podemos mandar a Ricardo y a Carola a que se den una vuelta por los Estados Unidos. Te aseguro que, a su regreso, nadie se acuerda de nada; lo pasado, pasado, y tal vez la pobre encuentre un buen hombre con quien casarse. (TRA: 769).

En este caso, el encubrimiento de los errores tiene como finalidad corregir los que ya se cometieron, y tratar de salvar a la familia. Así, vemos que hay una clara diferenciación entre Pepa y doña Pudenciana como madres solapadoras: la primera es negligente y por ello la hija se pierde; y la segunda encubre, pero para salvar el poco prestigio que les queda.

Podríamos decir que la actitud solapadora de doña Pudenciana es un acto ejemplarizante a través del cual intenta demostrar a sus hijos que han cometido un error al despreocuparse de la educación de los suyos, dentro de los cánones de la moral cristiana.

Como podemos apreciar, la representación de esta imagen tiene como finalidad exponer los riesgos que se corren al no adoptar el rol tradicional de madre responsable de la formación de los hijos y criticar abiertamente a esas madres y padres que toman como una actitud moderna relajar la observancia de los hijos¹³⁶.

2.5 LA MADRE SOLTERA

La madre soltera, es decir, aquella que ha procreado fuera del matrimonio, se instaura como la antítesis del ideal de madre que se impone desde el modelo marital, según el cual, la madre es aquella que está casada con el padre. En esta categorización se observa, antes que nada, el otorgamiento de una alta valoración al vínculo matrimonial, caracterizándolo como un vínculo divino, y el único que legitima el acto sexual como acto de procreación. Estos valores impuestos a la unión matrimonial no son rasgos gratuitos, ya que responden a los intereses del Estado, la Iglesia y la Familia, que pretenden el control de las manifestaciones sexuales en sociedad. En nuestro caso, la fuerte injerencia de la Iglesia Católica sobre la moral de la sociedad mexicana, determina muchos de los rasgos de representación de

¹³⁶ En *La venganza de la gleba*, encontramos el enjuiciamiento de los padres solapadores. En este caso, no sólo hay una crítica; sino toda una postura filosófica y religiosa de la trascendencia de los actos malos y buenos, que podríamos resumir en la frase popular de “tarde o temprano todo se paga”. La trama es la siguiente: Javier, el hijo del hacendado Andrés de Pedreguera, en su juventud, sedujo y dejó preñada a Loreto, una de las campesinas de la hacienda. Don Andrés, para ocultar el hecho, casó rápidamente a Loreto con otro de sus peones, y a su propio hijo con una mujer de su clase. Al cabo del tiempo, encontramos que Javier tiene una hija, Blanca. Ella y su medio hermano, Marcos, quien no sabe su verdadero origen, se encuentran en la hacienda y se enamoran. A la manera de las tragedias griegas, un crimen anterior, en este caso la seducción de Loreto y su abandono, es pagado por los hijos, quienes casi cometen el crimen del incesto.

los actores sociales que traspasan los límites impuestos por ella, y la madre soltera no es la excepción.

Analicemos en primer término la percepción social que se tiene de la madre soltera desde esa concepción moral que califica a las mujeres desvirgadas fuera del matrimonio como mujeres que han perdido el honor y, por tanto, su valor como bien de intercambio en el mercado simbólico, según lo propone Pierre Bordieu (1998). La madre soltera así concebida, aparece ligada en la representación a la categoría de la mujer mancillada o seducida, o incluso a la de la casquivana, por un acto de consecución: primero se pierde la virginidad o la decencia sexual; y después se es madre soltera. Esa percepción social que mete a todas las mujeres solteras que ya no son vírgenes en una sola supracategoría que las define como mujeres caídas, o perdidas, no importando las causas, impone un estigma que difícilmente puede ser borrado.

Debido a esta asociación mujer mancillada-madre soltera, muchos de los adjetivos sustantivados con los que se suele designar a las primeras sirven también para las segundas. Como en cualquier otra categoría donde el estigma moral es uno de los rasgos de definición, los nombres remiten al aspecto subvertido, en este caso, a la moral sexual: la desgraciada, la fracasada, la perdida, la pecadora, la deshonrada, etc. Muchas veces, el campo semántico se extiende más allá del sustantivo que designa al actor social en sí, e inmiscuye a sustantivos abstractos que remiten a los actos previos o posteriores (la vergüenza, la caída, la desgracia, la deshonra, etc.) o a las acciones (deshonrar, avergonzar (se), perder (se), caer, etc.) relacionadas con el acto reprobable. Pongamos un ejemplo sencillo aquí para ilustrar, ya que en el apartado de la mujer mancillada será tratado más ampliamente. En ***La venganza de la gleba***, encontramos las referencias que hacen Loreto y Marcos a cuando aquélla fue seducida por Javier, el hijo del hacendado:

LORETO: [...] después de mi desgracia, y yo de vergüenza, a pesar de tu perdón no podía ni pagarte en la boca el beso con que llegabas dándome las buenas tardes ... y lo que me afiguro (*bajando la voz*) es que ya ti arrepentiste de haberme sacado de la desgracia, cuando me querías...

[...]

MARCOS: [...] desde antes que el niño Javier te perdiera, ya yo te quería y tú cegada por ese amor condenado... porque cuando l'amo grande me regaló la cuera nueva y me preguntó, ¡los dos solitos!, si me quedaría yo casar contigo aunque ti hubiera sucedido una desgracia, como la desgracia yo la sabía ya, dende quiaque, contesté que sí... (GLE: 97-98)

Aunque no tan radicalmente como sería en el caso de la prostituta, esta supracategoría que incluye a todas mujeres desvirgadas, también queda al margen de la sociedad y es mal vista, discriminada y criticada, sobre todo por las mujeres que sí han cumplido con los preceptos de la moral religioso-católica y han contraído matrimonio previamente al acto sexual. Específicamente en el caso de las madres solteras, esa moral social determinará los espacios y las prácticas adecuadas para ellas, quienes tendrán permanentemente que “limpiar su pecado”. Dice doña Julia, una de las madres solteras de **Las Madres**, cuando se refiere a su embarazo fuera del matrimonio: “Soy una mujer que ha pecado y tengo que pagarlo.” Además, explica:

DOÑA JULIA. [...] Antes de que ese hijo naciera, Fernando, yo quise evitarlo, destruirlo. Por algo no lo conseguí: nació a pesar de todo, contra todo, Dios sabe por qué. Y cuando nació enfermo, le ofrecí a Dios dedicarme a él para siempre, no volver a pensar en mi cuerpo, no volver a mirar a ningún hombre, dejar de ser mujer para ser solo la madre de Ricardo.

[...]

Yo no puedo soñar, pero tengo una realidad que es mejor que un sueño: mi hijo, Femando. Le suplico que no volvamos a hablar de esto. (MAD: 589-590)

Si para las madres en general, la renuncia a la sexualidad se instaura como un rasgo deseable, en la madre soltera se impondrá como parte de su penitencia, como el pago justo por el pecado que ha cometido; y, además, deberá ser una madre totalmente abnegada. En el caso del ejemplo de **Las Madres**, como vimos antes, el pecado es aun mayor, porque Julia intentó de aborto. Usigli repite esta situación en **Los fugitivos** y se vuelve a exponer el mismo argumento:

CLARA. Perdóneme, madame, ¡perdóneme! Estuve loca de vergüenza... hice, se lo juro, hice lo imposible por evitar que ese niño naciera. No sirvió de nada. Y el

doctor dice que ahora nacerá ciego o deforme... y ahora que tengo mi razón otra vez, sé que quiero que ese niño nazca, como sea, que lo quiero más que a mis hijitos legítimos. ¿Qué culpa tiene el pobrecito? (FUG: 179)

CLARA. [...] Quiero que nazca ese niño, y sí nace enfermo por mi culpa, le dedicaré toda mi vida hasta que me perdone porque quise matarlo. ¿Ve usted? (FUG: 191)

Pero no sólo se trata de la renuncia a la sexualidad como un acto de penitencia y arrepentimiento; sino de la maternidad y la entrega al hijo como el verdadero acto salvador, a través del cual los errores del pasado son borrados y perdonados. Dice Carola, de la obra *Trapos Viejos*, ahora convertida en madre soltera y alejada de la prostitución —actividad a la que se había dedicado— ,cuando se le pregunta por el padre de su hijo:

CAROLA. (*Solemne.*) [...] Ese hijo es mío; solo mío. Por él puedo salvar algo del naufragio de mi vida. ¡Poco!, muy poco libré de la vorágine que eran mis días y mis noches; pero lo bastante para un modesto pasar y una educación para mi hijo. (TRA: 780).

CAROLA. [...] te aseguro que he olvidado por completo. Mi hijo ha hecho es milagro, y ahora que ya no tengo por qué bajar la frente, quiero seguir manteniéndola en alto para poder dignificarme a sus ojos. (TRA: 781).

También Linda repite el tópico del hijo como instrumento de perdón, olvido y salvación:

AMIGA. (*Levantándose.*) Todavía tienes en el recuerdo el filo de las espadas y las llamas de fuego de los fusiles. Ellos te persiguen aún.

LINDA. (*Embelesada en su niño.*) Todo lo he olvidado. Ahora solo pienso en mi niño. (LIN: 483)

En este sentido, la representación propone como consecuencia natural, que las madres solteras, salvadas a través de su maternidad, se entreguen incondicionalmente a su labor de madres, es decir, que sean madres abnegadas. Y si, además, han podido contraer matrimonio con un hombre que las ha aceptado a pesar de su fracaso previo, también deben ser esposas abnegadas.

En segundo lugar, veamos quiénes suelen ser representadas como madres solteras y cuáles son los actos por los que una mujer puede llegar a convertirse en una de ellas. Por lo general, la madre soltera representada es una mujer seducida por el amante, quien la ha engañado para que acceda al intercambio sexual, y que posteriormente es abandonada. En este sentido, se trata de una mujer enamorada que se “entrega” al hombre que ama para así demostrar su amor¹³⁷. No sólo se trata de mujeres jóvenes e inexpertas, sino también de mujeres viudas y con más hijos legítimos. En el primer caso tenemos, por ejemplo, a Fernanda de **Las madres** (una de las pocas que reconoce abiertamente su soltera maternidad); a Linda, que se fuga con Máximo Tépal porque lo ama; a Loreto, de **La venganza de la gleba**, seducida por el hijo del amo; y a Severina y Teresa de **Los fugitivos**, quienes consintieron en las relaciones prematrimoniales también por amor. En el segundo, encontramos a dos madres creadas por Usigli: Julia de **Las madres** y Clara de **Los fugitivos**.

La juventud, la inexperiencia, el amor, el engaño, son algunos de los argumentos esgrimidos para justificar la “caída” en el pecado. Dice Fernanda “Claro, era yo tan pequeña cuando él nació, que no conservo el menor recuerdo de eso.” (MAD: 579); o leemos a Clara: “Hace unos meses apareció este hombre. Comprenda usted: soy joven todavía, tuve confianza en él: me ofreció matrimonio. Era una cosa honorable. (FUG: 179). Después Teresa se equipara a ella y le dice “Soy igual a ti ¿entiendes? Amo a un hombre. He sido suya.” (FUG: 190). Madres solteras de clase trabajadora y campesina, y de clase alta pujante o en declive, todas puestas en entredicho por la moral social.

A pesar de que las madres solteras son en principio homogenizadas social y moralmente a través de la concepción negativa que se tiene del embarazo extramarital y de las razón esgrimidas para justificar sus actos; termina imponiéndose la diferenciación socioeconómica en las distintas formas de abordar el evento desde los diferentes estratos sociales. En este

¹³⁷ No debemos pasar por alto esa pasividad femenina en el acto amoroso que se establece desde la construcción lingüística de las expresiones que lo refieren: “entregarse” al hombre, “ser” del hombre, “hacerse” del hombre, etc.

punto, es relevante analizar la injerencia de la familia, cuando la hay, sobre la futura madre soltera. Cuando se trata de una joven de clase alta que queda embarazada, la principal preocupación familiar es el qué dirán, el desprestigio social y la anulación de la posibilidad de casarse con un buen partido. En el caso de las mujeres de clase baja, además de la deshonra, lo que preocupa es quién se hará cargo del nuevo hijo. Para solucionar estos problemas, las familias enfrentan de diferente manera el hecho.

En el caso de la clase alta, la familia, o las mismas mujeres, para cubrir el descrédito, prefieren deshacerse del crío, ya sea a través del aborto o de su eliminación posterior, regalándolo o poniéndolo en instituciones de beneficencia. Como en todas las imágenes representadas, la conexión relacional es importantísima, ya que servirá de argumento para justificar las propias acciones. En otras palabras, decir que se hace tal o cual cosa por la familia, es justificación suficiente. Así, Teresa le pedirá a Clara que la lleve a ver al médico que la iba a ayudar a abortar; y le explica:

TERESA. ¡No entiende! ¡No entiende! Mi posición, mi padre, mi nombre, todo me lo prohíbe. No quiero pensar siquiera en... Tienes que... (FUG: 191)

Después refiere que le dio miedo abortar, pero aun así “ahora me arrepiento tanto de no haberlo hecho.” (FUG: 201). El miedo a ser enjuiciada por los padres, por los hermanos y por los miembros de su clase, y el consecuente desprestigio no sólo de ella, sino de la familia entera que verá frustradas sus aspiraciones sociales, económicas e, incluso, políticas, los lleva a tomar decisiones desesperadas, algunas consideradas criminales. Lo observamos no sólo en el caso de Teresa, quien es ocultada en una hacienda hasta que da a luz al hijo del hombre que ama, para que pueda después casarse con el hombre que le “conviene”; sino también en el de Severina, la tía soltera de Teresa. Desde un principio, la tía se solidariza con Teresa, y después sabremos la razón: ella pasó por la misma situación:

SEVERINA. ¡No dejes que te hagan lo que me hicieron a mí! ¿Verdad que no miento doña Concha? ¿Verdad que ya no he podido volver a llamarla madre desde entonces? Yo quería a un subteniente sin fortuna. Yo no tomaba clases de

francés ni me vestía con modelos de París ni salía más que a misa, porque todo era para Clotilde, porque Clotilde tenía un pretendiente distinguido: tu padre. Pero tampoco me dejaron vivir. Casarme con un subtenientillo era deshonorar a la familia, a la dama y al chambelán de los emperadores. Y como era yo fea y no había dinero para mí, tampoco podía casarme. ¿Y sabes qué pasó, Teresa? El subtenientillo es general ahora, es gobernador, puede llegar a ser presidente. Pero a mi hijo me lo quitaron, me lo mataron, porque solo una madre puede cuidar bien a su hijo. ¡Me lo mataron! ¡No dejes tú que...! (FUG: 208)

Está por demás aclarar que hay una doble moral escondida tras estas actuaciones, ya que por un lado se apela a la responsabilidad de proteger moralmente a los hijos; y, por otro, se les obliga a cometer actos contra esa misma moral que predica el respeto a la vida. Así, observamos como objetivo de la representación, criticar —desde luego, desde la moral católico-cristiana— a aquellas familias y mujeres que anteponen su bienestar económico y su prestigio social, a su responsabilidad moral de afrontar el nacimiento de un hijo y todo lo que ello conlleva.¹³⁸

Continuando con las actitudes tomadas por la familia hacia la hija deshonorosa, también localizamos que se le suele desconocer pública o privadamente. La ruptura de los vínculos relacionales, por lo menos simbólicamente, es un castigo impuesto por la familia y es uno de los instrumentos que ayudan a perpetuar el estigma sobre las madres solteras; pero, definitivamente, los motivos no siempre responden a un sentimiento de decepción y traición a la moral familiar. Por ejemplo, en el fragmento arriba transcrito, leemos a Severina: “¿Verdad que no miento doña Concha? ¿Verdad que ya no he podido volver a llamarla madre desde entonces?” (FUG: 208); en éste y en la semiótica discursiva y de las acciones entre madre e hija, localizamos que se ha establecido esta distancia porque la madre ahora la considera socialmente inferior, y, por tanto, indigna de

¹³⁸ Esta doble moral también la observamos en Clotilde cuando le quita el trabajo a Clara, después que descubre que está embarazada ilegítimamente:

CLOTILDE. Soy cristiana antes que todo, Clara, y conozco bien mis deberes. No la juzgo ni lanzo la primera piedra. La compadezco, pero no puedo permitir su presencia aquí. Tengo hijas señoritas y mi primer deber es para con ellas. (FUG: 179).

dirigirse a ella como madre. En cambio, en **Linda**, donde encontramos una situación similar, la madre le ha retirado el habla a Linda en un acto de demostración del dolor que le ha causado su traición y su deshonra:

LINDA [...] No sabes lo que me ha hecho sufrir, lo que me hace sufrir todavía, con mi madre.

AMIGA. ¿Aún no te habla?

LINDA. No. Desde que volví, suplicante del perdón para mí y para mi hijo, ella me abrió las puertas de la casa, mas no sus brazos... A veces, siento el impulso de abandonarla otra vez, de romper su silencio y alejarme de ella para siempre. Pero, ¡sé que también sufre y que quiere a mi hijo!... Muchas veces la he visto acercarse hasta él, decirle palabras dulces...

AMIGA. ¿La has visto?

LINDA. Sí, la he visto. Solamente con él puede hablar; con él recuerda que tiene voz... (LIN: 484)

Por su parte, las madres solteras de clase trabajadora y campesina, aunque no tienen la presión de mantener el prestigio de una clase social a través de la conservación de la honra, es decir, de la virginidad; sí se tiene el de conservar la honra de la familia y su valoración dentro de una sociedad altamente conservadora y religiosa, donde el pecado de la carne es uno de los más graves. Aun así, las razones para no querer desear tener el hijo concebido, pertenecen a un orden práctico: el de la manutención material y la crianza del futuro hijo. Las mujeres de este grupo suelen enfrentar solas a la deshonra, y tienen que valerse por sí mismas para mantener a sus hijos y costearse los cuidados necesarios. Ya vimos la representación de los casos de doña Julia en **Las madres**; y Clara en **Los fugitivos**.

2.6 MUJER SIN HIJOS

Si la madre soltera es la contrapartida de la madre ideal según el modelo marital, la mujer sin hijos es la antítesis de la madre según el modelo biológico-reproductivo. Tradicionalmente se asume que la función esencial

de la mujer y el culmen de su realización es la maternidad; de allí que la mujer con una relación marital, no importando si está casada o en concubinato, que no tiene hijos, sea vista como un ser incompleto, seco, estéril y, por tanto, contrario a las leyes naturales y divinas. En nuestro corpus de trabajo localizamos dos vertientes de representación de la mujer sin hijos:

1. La mujer sin hijos que no se preocupa por no tenerlos, incluso no se plantea tenerlos o los rechaza abiertamente; y,
2. la mujer sin hijos que sufre como una maldición su esterilidad.

En el primer caso encontramos a Luisa, de **Masas**; y a Dora, de **Las madres**. La primera es casada; la segunda no, pero mantiene vida sexual con varios amantes. Luisa es una mujer comprometida con la labor sindical de su marido y de lo único que le preocupa es apoyar su causa por encima de todo y de todos. En este sentido, se trata también de una mujer involucrada en cuestiones de orden público, lo que la coloca en una situación criticable desde la perspectiva tradicional de los roles que debe desempeñar una mujer, más aun si es casada. La verbalización de esa crítica la vamos a encontrar en boca de una madre, la de su esposo, Máximo Forcada. Como recordaremos, en una de las reuniones sindicales con más riesgo por la amenaza de muerte que pesa sobre los obreros, aparece la Vieja (la madre de Máximo así es designada en la obra), acompañada de otra hija. Quiere convencer a su hijo de que lo deje todo y se vaya con ella. Luisa es la primera que la ve llegar y le corta el paso para que no perturbe a Forcada:

LUISA. (Con rudeza contenida apenas.) ¿Qué quieren aquí? ¿Cómo demonios se han atrevido a atravesar las calles, a llegar hasta aquí?

VIEJA. Mi hijo, Luisa... ¡Mi Máximo!

MUCHACHA. Nos lo van a matar, hermana... ¡Nos lo matan!

LUISA. (Soltando su violencia.) ¡Váyanse mejor al diablo! ¡Bastante tiene él con su terrible carga! ¡Que no las vea! Su responsabilidad es enorme en estos momentos. (Trata de empujarlas hacia la puerta.)

[...]

VIEJA. (*Cambiando su actitud de ruego.*) ¡Fiera! ¡Nada te importa la vida de tu marido! Eres su mala sombra, lo empujas a la muerte... [...] ¡Bien se ve que no conoces el dolor de parir! (MAS: 416)

Discursiva y pragmáticamente encontramos que Luisa es representada como una mujer mucho más directiva, de carácter fuerte y decisiones claras. La increpación con la que recibe a las dos mujeres (“¿Qué quieren aquí? ¿Cómo demonios se han atrevido a atravesar las calles, a llegar hasta aquí?”), da cuenta de su agentividad y del control que tiene sobre el contexto de la interacción. La madre intenta apelar a su calidad de madre y a su preocupación por la vida del hijo; sin embargo, al no obtener una reacción favorable, lo único que le queda es marcar la diferencia con la otra: “¡Bien se ve que no conoces el dolor de parir!”. La experiencia de la maternidad se pone como la base para valorar la sensibilidad de la mujer; así, la mujer sin hijo no sólo es estéril físicamente, sino también emocionalmente.

En el caso de Dora, dada su informalidad en las relaciones maritales, desde la sociedad no se le cuestiona que no tenga hijos; y ella, por su parte, los rechaza abiertamente y ve con desprecio a las madres que sufren por ellos:

DORA. Míralas, ¡pero míralas! Chupándose la sangre por sus hijos. Ya supe todo el chisme. ¿No ves que no hay ni un chamaco en la vecindad?
OFICIAL CARRANCISTA. ¿Quién piensa en los pinches chamacos?
DORA. Yo. Pienso que es bueno no tenerlos. Luego crecen y se parecen a tanto tal por cual. (MAD: 583)

Esta opinión en boca de Dora, queda desautorizada por venir de quien viene: de la casquiva, de la coqueta, de la contraparte moral de la madre.

En cuanto al segundo grupo de mujeres sin hijos, las que lamentan su infecundidad y sufren por no poder concebir, ya vimos algunos de sus rasgos en el apartado dedicado a las metáforas de la maternidad. Habíamos visto cómo por asociación metafórica entre la madre y la gleba, éstas se asimilaban a la tierra yerma y agostada. Se trata sobre todo de las mujeres

1, 2 y 3 de **Linda**. En este caso, las mujeres sin hijos son indirectamente relacionadas con la prostitución, pero también con la mujer mancillada y engañada:

MUJER 2. Recuerda cómo te traje Máximo, cómo llegué yo, cómo ha venido ella.

MUJER 3. Creímos en sus palabras.

MUJER 1. Nos mintió a todas para llenarnos de lodo.

MUJER 2. ¡Y ahora somos miserables por él! (LIN: 474)

Pero no sólo se culpa al hombre de la desgracia y de la pérdida de la honra; también se le achaca la infertilidad de la mujer y su transformación en objeto. La cosificación de la mujer sin hijos o su asimilación a elementos inanimados o simbólicamente infértiles, crea un campo semántico que refuerza la representación negativa de ellas:

MUJER 1. Ella [Linda] tiene en su cuerpo un olor de nardos.

MUJER 2. El olor de su hijo, abierto en su cuerpo.

MUJER 1. Nosotras somos como el agua que cualquiera puede beber. Ella es tierra fecunda.

MUJER 2. Nosotras somos de piedra, y ella sonríe...

MUJER 3. Es obra de las lluvias. A nosotras, nos quemó el sol.

[...]

MUJER 1. ¿Acaso no sientes en el aire el olor del trigo germinado? Es el olor de ella y el de su hijo... Así sería el nuestro si el invierno no nos hubiera nevado la sangre.

MUJER 2. Ella nos ha salvado, ¿no comprendes?... Máximo nos hizo de metal las entrañas para juntarnos entre sí, al igual que junta la espada con el fusil, y las espuelas con el puñal agudo... Para él no éramos sino una comodidad o un refugio...

MUJER 1. *(Interrumpiendo.)* ¡Y ella nos ha vengado!... ¡Qué nos importa ya que siga creyéndonos como un muro donde puede escribir su nombre, y que nos ignore hembras, si ella ha abierto a sus ojos forma y tibiezas de mujer!

MUJER 3. Así nos ha robado semejanza. Nosotras nos sentíamos iguales, sujetas a sus ansias como si fuéramos de veras troncos y muros, metales y espejos. Lo servíamos sin odiarnos, sin pensarnos ofendidas, porque todo lo teníamos perdido. ¡Pero vino ella, y ha deshecho el encanto! Ahora volvemos a sentirnos mujeres y nos ha vuelto la desconfianza y la envidia. ¡Yo no puedo buscarla!...

[...]

MUJER 1. ¿Quieres acaso que el hijo de ella crezca en la selva, que se nutra en el monte, que aprenda su dureza y, ya hombre, haga de las mujeres lo que Máximo ha hecho de nosotras?... ¿Quieres perpetuar así la descendencia que no lograste, porque no fuiste nube de lluvia?

MUJER 3. No.

MUJER 1. No tengas miedo de ayudarla.

MUJER 3. Soy valiente odiándola.

MUJER 2. Recuerda cómo te trajo Máximo, cómo llegué yo, cómo ha venido ella.

MUJER 3. Creímos en sus palabras.

MUJER 1. Nos mintió a todas para llenarnos de lodo.

MUJER 2. ¡Y ahora somos miserables por él!

MUJER 1. Lo debíamos matar... pero, ¡las piedras solo aplastan a las víboras si hay una mano que las empuje, y nosotras tenemos las manos cortadas!...

MUJER 2. En cambio, ella guarda en los ojos la sombra de un hijo... (Con tristeza.)
...¡del hijo que nosotras no pudimos crear!... (LIN: 473-474)

Linda, la futura madre, es caracterizada con los siguientes atributos:

Tiene en su cuerpo un olor de nardos, por decir que esta preñada.

Es tierra fecunda.

Es fértil gracias a la lluvia, símbolo del agente fecundador (CHEVALIER, 1969: 671)

Huele a trigo germinado.

Las otras mujeres, en cambio; son:

Agua que cualquiera puede beber (remitiendo a su accesibilidad sexual).

Son de piedra y, por tanto, inertes, sin vida y sin capacidad para darla.

Están quemadas por el sol, muertas en su faceta reproductiva¹³⁹.

Tienen la sangre nevada por el invierno, que simbólicamente representa la muerte de la naturaleza, al contrario que la primavera que representa su renacer.

Tienen las entrañas de metal, es como si fueran troncos y muros, metales y espejos; nuevamente la cosificación o su asimilación a elementos inertes.

No fueron nube de lluvia y por lo tanto no pudieron crear vida.

¹³⁹ Aunque simbólicamente el sol puede ser también fuente de vida, en este caso se está usando su lado destructivo, el que quema y mata. (CHEVALIER, 1969: 949-955)

Todas estas metáforas o procesos metafóricos y metonímicos para referir a la infecundidad, codifican de manera negativa a la mujer, sobre todo a su vientre. De esta forma, la parte (la matriz), sirve para calificar al todo (la mujer). No obstante, siguen predominando las metáforas y analogías de la tierra: “Ella es tierra fecunda”, “Nosotras somos de piedra”, “¡Tú tienes en la sangre la voz de la vida, y yo no soy sino un campo yermo!” (LIN: 477).

Una última consideración: en el trasfondo de la representación localizamos la repetición del mito de Lilith: una mujer agentiva y rebelde que fue condenada a la infecundidad y a la maldad. Recordemos que:

Lilith es, según la tradición cabalística, el nombre de la mujer creada antes que Eva, al mismo tiempo que Adán, pero no de una de sus costillas, sino como él directamente de la tierra. «Somos los dos iguales, dice ella, puesto que venimos de la tierra. Tales palabras suscitan una disputa entre ambos. Lilith encolerizada pronuncia el nombre de Dios y huye para iniciar una carrera demoníaca. (CHEVALIER, 1969: 647)

De esta forma, por una ecuación cultural, la mujer sin hijos es igual a una mujer mala o sin sentimientos; o al revés, una mujer agentiva y con carácter no merece el don de la maternidad.

3. LA ESPOSA

Quizás en ningún otro tipo de relación como en la relación entre marido-esposa se pueda encontrar más cabalmente la manifestación de la asimetría social que se establece entre hombres y mujeres. El matrimonio, como institución que legitima social, jurídica y religiosamente, la unión sexual entre un hombre y una mujer, reproduce en el nivel micros social del espacio doméstico, los valores, ideales y expectativas impuestos social y culturalmente a los géneros desde lo macrosocial; y legitima, al mismo tiempo, la sujeción y sometimiento de la mujer al hombre. Desde este punto de vista, el matrimonio fue —y lo sigue siendo— la piedra de toque de la postergación femenina en el ámbito público y su reclusión en el ámbito privado doméstico, y una de las armas más eficaces de la dominación masculina, sobre todo en una sociedad tan conservadora como la mexicana, fiel a los valores tradicionales de sumisión y obediencia al esposo, incluso ya en pleno siglo XXI¹⁴⁰. Por eso consideramos que es importantísimo analizar cómo son representados, en el corpus de obras que hemos seleccionado, los sujetos implicados en la convivencia matrimonial, poniendo, por supuesto, especial énfasis en la mujer, es decir, la esposa: los roles asignados y asumidos, los espacios y tiempos legitimados para su actuación, sus formas de interacción, sus maneras de negociación y los

¹⁴⁰ Si es obvio el conservadurismo de la institución del matrimonio religioso católico que ha predominado siempre en la sociedad mexicana, no lo es tanto el de las instituciones civiles. Sin embargo, basta recordar que desde 1859 —año en que se aprobó la Ley de Matrimonio Civil, por la que el Estado Liberal Mexicano asumía las potestades sobre el registro de los matrimonios legalmente constituidos desplazando a la Iglesia en tal tarea— y hasta el año 2000 en que se suprimió su uso, los jueces de los registros civiles que casaban a una pareja estaban obligados a leer la “*Epístola de Melchor Ocampo*”, documento redactado expresamente por el reformista liberal y legislador para dar seriedad al rito civil del matrimonio. En dicha carta, Melchor Ocampo intentó hacer un manual de vida para los futuros esposos, exaltando lo que desde su perspectiva caracterizaba a uno y otro género: “*El hombre cuyas dotes sexuales son principalmente el valor y la fuerza, debe dar y dará a la mujer, protección, alimento y dirección, tratándola siempre como a la parte más delicada, sensible y fina de sí mismo, y con la magnanimidad y benevolencia generosa que el fuerte debe al débil, esencialmente cuando este débil se entrega a él, y cuando por la Sociedad se le ha confiado. La mujer, cuyas principales dotes son la abnegación, la belleza, la compasión, la perspicacia y la ternura debe dar y dará al marido obediencia, agrado, asistencia, consuelo y consejo, tratándolo siempre con la veneración que se debe a la persona que nos apoya y defiende, y con la delicadeza de quien no quiere exasperar la parte brusca, irritable y dura de sí mismo propia de su carácter.*” (Cita extraída de la “*Epístola de Melchor Ocampo*” (1859) en www.historicaltextarchive.com).

códigos morales y sociales inscritos en la base la relación matrimonial. Esto nos permitirá comprender por qué el espacio privado del hogar es el lugar donde se gestan las identidades de género, gracias a esa reproducción incontestable de las dinámicas más puramente viriles y femeniles, transmitidas de padre y madres a hijos e hijas.

Aunque la definición de los roles de hombres y mujeres dentro del matrimonio en la sociedad mexicana, tienen su antecedente en los códigos y normas importados desde España durante la Colonia¹⁴¹, en el siglo XIX se experimentó un cambio, sobre todo en lo referente a la mujer. Ya mencionamos antes la influencia social y simbólica que se ejerció sobre la definición de la identidad femenina durante ese siglo y que continuó hasta entrado el siglo XX, según la cual a la mujer se le confirió la función de “auxiliadora” del hombre en lo espiritual, virtud adquirida gracias a la exaltación de la imagen católica de María, virgen y madre. El cambio se operó esencialmente en el lenguaje, en el que la mujer, hija, madre, esposa y hermana se convierte en un “ángel” para el hombre, en una diosa para la humanidad. Los teóricos del catolicismo señalaron el inmenso poder femenino como conductora hacia el bien; pero siempre en el ámbito doméstico, donde alcanzaban su realización con el matrimonio. De esta forma, se impuso la imagen de la virgen-madre-esposa como modelo ideal de actuación y definición femeninas (FRAISSE , 1990).

Asimismo, en el siglo XIX se exaltó el hogar como único lugar de felicidad y como el espacio adecuado para preservar a la mujer del pecado, la tentación y los peligros de la carne. Se impuso a la mujer, a través de las prácticas discursivas, la obligación de la decencia, la pureza y el respeto a la familia y el hogar, que después se tradujo en una persecución de su cumplimiento en las prácticas sociales femeninas, específicamente aquellas que involucraban al sexo y sus manifestaciones. En los escritos de hombres y mujeres que aparecieron en los periódicos y revistas de la época se usaron con frecuencia metáforas religiosas para referirse al sexo femenino: "ángel del hogar que vela nuestros sueños infantiles", "sacerdotisa de la familia", "el

¹⁴¹ Sobre mujeres y familias en el período colonial remitimos a LAVRIN, 1978b; STERN, 1995; GONZALBO, 2004; CARBALLEDA, 2004; TWINAM, 2004.

matrimonio es un altar", "el hogar es un santuario", "los deberes del hogar son un culto", etc. Hombres y mujeres glorificaron el hogar simbolizándolo como "el confortable refugio", y el matrimonio llegó a ser tanpreciado que muchas prefirieron un matrimonio infeliz a la humillación de quedarse solteras (BARCELÓ, 1997)¹⁴². Aunque, esta construcción discursiva del ideal femenino no siempre concordó con la realidad cotidiana de las mujeres — como lo demuestran los trabajos históricos que se han hecho sobre mujeres y familias en México (LAVRIN, 1978a; BARCELÓ, 1997; TUÑÓN, 1997) —, sí podemos afirmar que los discursos que exaltan la decencia, la pureza y el alto destino de la mujer cumplido en el matrimonio y la maternidad, se siguieron repitiendo hasta muy avanzado el siglo XX. Así lo hemos localizado en el corpus analizado para este trabajo, donde es precisamente esta idealización de los roles femeninos de madre y esposa, y los rasgos estereotípicos asociados a ellas, los que son más comúnmente representados.

Ya en el apartado dedicado a la MADRE, se comentó que el rol materno está normalmente ligado al de esposa, con excepción de aquellas mujeres que están representadas como madres solteras. Esta mancuerna de roles, el de madre y esposa, detentados social y culturalmente como la culminación de las aspiraciones femeninas, se han convertido en un arquetipo compuesto que sintetiza ambas funciones, y que se ha dado en llamar de la “madresposa”¹⁴³. Nosotros, por una cuestión metodológica, las hemos estudiado en capítulos separados; sin embargo, es importante no perder de vista aquellos aspectos de la representación en la que están involucradas ambas figura.

¹⁴² A este respecto se suele todavía escuchar la versión invertida del dicho “más vale bien quedada que mal casada” (en Academia Mexicana de la Lengua, www.academia.org.mx), que resulta en un “más vale mal casada que bien quedada”, refiriéndose al hecho de que es mejor casarse con alguien que no convenga que quedarse solterona. Por supuesto que el uso de una u otra variante responde a las conveniencias del que habla. En España, el refrán equivalente pone más énfasis a la aceptación total del estatus marital que se tenga, con sus responsabilidades y prohibiciones inherentes: “o bien casada, o bien quedada”.

¹⁴³ Marcela Lagarde acuña este término para referirse a los roles indisolubles de madre y esposa que hasta hoy en día siguen siendo parámetro femenino en la sociedad mexicana (1990).

Si para estudiar a la madre hicimos un análisis de los modelos cognitivos involucrados en su categorización, ahora baste decir que hay una concordancia entre las actitudes guardadas con respecto a la maternidad y las que se tienen hacia el matrimonio y la relación marital. De esta forma, una madre abnegada será inevitablemente una esposa abnegada; y una madre controladora, también intentará ejercer el control sobre el marido. Pero antes de entrar en las subcategorías, demos un vistazo global al corpus analizado. La esposa, como categoría y estereotipo, es mostrada de acuerdo con las expectativas sociales de la época:

- una mujer preocupada del buen funcionamiento de su hogar, y por tanto, consagrada a sus funciones domésticas y de educadora de los hijos, en particular, y de atención y cuidado de la familia, en general;
- una mujer que delega en el hombre las responsabilidades financieras y públicas de la relación, respetando su rol de proveedor, protector y representante familiar de cara a la sociedad;
- una mujer que ofrece seguridad, atención, guía, solidaridad moral, confort y protección a un nivel privado-doméstico;
- una mujer decente que protege la honra propia y la del marido, luchando contra los que buscan mancillarla; y,
- una mujer que busca la armonía familiar y que por ello se asume como la mediadora natural entre las necesidades de los hijos y las exigencias del padre-marido.

Sin embargo, estos rasgos deseables en una esposa, no sólo son representados desde su aceptación y conformidad; sino también y sobre todo, desde su incumplimiento y su desviación; esto es, con la denuncia del lado negativo de las mujeres que no asumen puntualmente su rol, como lo iremos viendo.

Los dos primeros aspectos de la representación de la esposa están correlacionados, ya que sólo se entiende su dedicación al ámbito doméstico y familiar si existe la manutención y protección financiera masculina. Desde este punto de vista, en la concepción más tradicional de la relación

matrimonial, el varón es visto como el proveedor principal y necesario del hogar; y la mujer, como la receptora y hasta cierto punto administradora de los bienes aportados por él¹⁴⁴. Esta mutua responsabilidad se da por sentada en los textos analizados, al grado de que, por ejemplo, la realización de las actividades domésticas es una cotidianidad de la actuación femenina, al igual que las encaminadas al cuidado y formación de los hijos. Este aspecto ha sido continuamente abordado en los apartados dedicados a la agentividad y a la mujer como categoría. No queremos insistir en ello, sino como punto de comparación entre las funciones asignadas a mujeres y varones dentro del matrimonio, ya que al ser ella la responsable doméstica queda recluida en el ámbito privado del hogar; y él, en cambio, tiene el privilegio público de representatividad externa de la familia. Aquí debemos resaltar el hecho de que en ningún momento se representan mujeres faltando a su responsabilidad de “amas de casa”, lo que demuestra una determinación social tan efectiva que, ni siquiera en el mundo permisivo de la ficción, se puede plantear la no existencia o el incumplimiento de estas ocupaciones. La fuerte asociación entre mujer y trabajo doméstico a nivel de las prácticas sociales, es la causa de que, a nivel de la práctica discursiva que nos ocupa y en el corpus elegido, las labores hogareñas aparezcan como meras acciones de ambientación, lo que prácticamente las hace invisibles para los lectores ya que son intrascendentes para las acciones fundamentales de la obra dramática¹⁴⁵.

¹⁴⁴ La tradición católica mantiene en la práctica ritual y discursiva, esta distribución de responsabilidades entre los esposos, concretándolas en el contrato simbólico del intercambio de las “arras” durante el rito matrimonial, las cuales representan los bienes que van a compartir. Así, el esposo recita la siguiente promesa: “recibe también estas arras: son prenda del cuidado que tendré de que no falte lo necesario en nuestro hogar”; y ella las recibe “en señal del cuidado que tendré de que todo se aproveche en nuestro hogar”. La transferencia de la práctica discursiva y ritual a la práctica social, sólo se entiende si consideramos lo fuertemente vinculadas que están vida y religión, en sociedades tan conservadoras como la mexicana.

¹⁴⁵ Hay un ejemplo muy interesante en *El gesticulador*. En él encontramos a los esposos, César y Elena, discutiendo un asunto de particular importancia para la familia: saber si el marido ha conseguido trabajo. César acaba de llegar a la casa y Elena, saliendo de la cocina, se percata de su regreso. Ella le pregunta por qué no le avisó que había llegado; a lo que él responde con una orden tajante: “Dame un vaso de agua con mucho hielo”. Elena, sin pensarlo siquiera, “pasa al comedor y vuelve un momento después con el agua”. Una vez más ella intenta investigar qué ha pasado. Él responde que si hubiera pasado algo se lo

La bifurcación de funciones entre esposos-proveedores y esposas-receptoras-dependientes, desde la representación textual que se nos ofrece, no es vista, ni por las mujeres ni por los varones, como una discriminación hacia el poder-hacer femenino; por el contrario, para ellas es un privilegio que las descarga de la responsabilidad de buscarse la vida para mantener a la familia. Las madres solteras, las abandonadas y las viudas, en cambio, sufren al tener que asumir el rol paterno de la proveeduría e incorporarse al mercado de trabajo. Esta situación, que evidentemente para muchas mujeres pudo representar independencia y posibilidades de crecimiento¹⁴⁶, en los textos analizados es puesta como un lastre agregado al doméstico¹⁴⁷.

Dado que, al igual que la madre-ama de casa, lo “normal” en una familia es que el padre sea el proveedor, este rol sólo es representado cuando el varón incumple esta obligación o da muestras de incapacidad para llevarla a cabo, situaciones que sí son mostradas en varios textos. Social y familiarmente, se les exigirá el cumplimiento del rol de proveedores asumido con el matrimonio; y serán las esposas las primeras en reclamar su derecho a ser mantenidas y en recordar la obligación del marido a suministrar los bienes para satisfacer las necesidades de la familia. Así, encontramos varones fracasados que no pueden ganar un sueldo digno para mantener a la familia (por ejemplo César, en *El gesticulador*, Don Eusebio, en *...Y la mujer hizo al hombre*; o el Licenciado Santos Gálvez, en *Justicia S.A.*); u varones holgazanes, alcoholizados e irresponsables que escaquean la

habría dicho, al tiempo que le tiende “el vaso vacío”. (ELG: 518) Las acciones materiales de Elena y César pasan casi inadvertidas, porque la secuencia verbal las opaca. En ellas podemos ver claramente cómo la mujer asume su rol doméstico de servir y atender al marido sin ni siquiera reparar en los modos.

¹⁴⁶ Para muestra están las memorias de Jesusa Palancares, recreadas por Elena Poniatowska en la obra *Hasta no verte Jesús mío*. Allí, Jesusa Palancares cuenta su vida antes, durante y después de la Revolución; y afirma que ella, la viudez significó la independencia y la libertad: “Con mi marido no me hablaba, tampoco lo hacían los demás. [...] Y no podía voltear a ver a nadie ni me podía cambiar ni me podía peinar. [...] Él me pega, me descalabraba [...] ¿Iba a tener voluntad de quererlo? Le cogí tirria, le agarré inquina. [...] Por eso le pedía a toda la corte celestial que lo mataran. Si había una campaña y salían de avanzada, gritaba: ‘San Julano, San Perengano, ¡librenme de esta plaga de cristiano! ¡Que lo maten o que lo agarren, pero que yo no lo vuelva a ver!’ [...] Aunque me condene el alma yo pedí que lo mataran.” (PONIATOWSKA, 1969: 96-97)

¹⁴⁷ Se puede confrontar el análisis de esta situación en algunos casos tomados de *Las Madres*, por ejemplo, y que ya se trataron en el apartado de la “Madre”.

obligación que se les ha impuesto: la de ganar el pan con el sudor de su frente y llevárselo a la esposa y los hijos¹⁴⁸. Para muestra citemos dos casos donde se plasman a la mujer en su rol doméstico y al hombre incumpliendo el suyo de abastecedor. En el primero tenemos a Juana soplando “afanosamente a la lumbre”, mientras Espiridión, el marido, “se rasca la cabeza”. Cuando Juana le dice que hay pozole¹⁴⁹ para cenar, a Espiridión le parece poca cosa. Juana le responde con un “Pos también no traes fierrada” —por referirse a la falta de aportación monetaria del marido—, mientras continúa soplando “desesperadamente a la lumbre” para que hiervan “los frijoles”. (HAM: 461)

En el segundo caso, hallamos a Liborio, roncando echado en un petate. Mientras tanto, Rita, la esposa, se lamenta de la pobreza y de la falta de alimento: no tiene “ni una tortilla”. Maldice al “endemoniado” de su marido que “en lugar de ir a trabajar”, está “ronca que te ronca”. A pesar de la mala situación económica, ella no hace nada por poner una solución práctica al problema; su única reacción es implorar la ayuda divina: “Ay, San Antonio bendito: danos qué comer”, dice mientras Liborio sigue roncando. El punto de quiebre entre la pasividad de la mujer y la indolencia del marido lo marca la hija, quien en repetidas ocasiones solicita de comer a la madre. En este momento, la mujer actuará; pero no para ser ella la proveedora y buscarle a la hija el sustento, sino para exigirle al marido que cumpla con su obligación y provea a la familia de alimentos:

RITA. Ahora verás. Liborio, Liborio, sinvergüenza, despierta, viejo flojo. [...] Mira, Liborio, o vas a traer qué comer o te rompo en la cabeza esta botella. [...] Ahorita mismo te me vas de aquí y no vuelvas a poner un pie sino hasta que traigas qué comer. (VID: 464)

¹⁴⁸ Es inevitable parafrasear el castigo divino impuesto a Eva y Adán tras su pecado en el Paraíso. A la mujer dijo: “*En gran manera multiplicaré tu dolor en el parto, con dolor darás a luz los hijos; y con todo, tu deseo será para tu marido, y él tendrá dominio sobre ti.*” Y a él lo sentenció: “*maldita será la tierra por tu causa; con trabajo comerás de ella todos los días de tu vida. [...] Con el sudor de tu rostro comerás el pan.*” (Génesis 3:16-19; tomado de **La Biblia de las Américas**, en

http://www.biblegateway.com/passage/?book_id=1&chapter=3&version=59).

¹⁴⁹ Especie de sopa hecha con granos de maíz nixtamalizado y carne. Entendemos que, en la obra, el pozole carece de este último ingrediente, por lo que se estaría hablando en realidad de un cocimiento de maíz con agua y sal.

En estos ejemplos podemos apreciar cómo de manera “natural”, la mujer se inclina a no realizar los actos que no le corresponden en tanto las expectativas que se tiene de ella como mujer; pero sí ejecuta aquéllos para los que está socialmente programada: las labores domésticas de limpieza del hogar, cuidado de los hijos y la preparación de los alimentos para que la familia sea nutrida adecuadamente según los recursos materiales que le son aportados por el varón. Por eso, en ambos casos citados, las mujeres reclaman al marido —en la primera sutilmente y en la segunda de forma más contundente— la manutención y el alimento para la familia; pero sin plantearse en ningún momento la posibilidad de que ellas también pueden trabajar y ser proveedoras de bienes materiales.

Al contrario que el hombre, la mujer tiene el privilegio, totalmente negativo, de despreocuparse de los asuntos económicos, financieros, sociales y políticos en los que se disputan y negocian los privilegios trascendentes de orden público. Ya lo veíamos en el apartado donde hablamos de la representación de la mujer como una persona sin responsabilidades y totalmente dependiente del hombre. La exclusión casi total de la mujer en los asuntos de carácter público y financiero, según la representación, se muestra en todos los aspectos de la vida cotidiana de la familia: la compra del vestido y los alimentos, el pago de la vivienda, el ocio, la diversión, las relaciones sociales, las celebraciones, etc. Todo aquello que involucra un desembolso económico se convierte en prerrogativa del varón, sobre todo si se trata de familias de escasos recursos donde la administración del dinero tiene que ser más controlada.

El que la mujer casada aparezca descargada de la obligación de proveer los medios económicos para el sostenimiento de la familia, sin embargo, no la exime de participar de alguna manera en la búsqueda del éxito social y económico de la familia. Esa participación se avendrá a las maneras aceptadas de la participación femenina en el ámbito público; y esto es, al lado del marido, como un apoyo en sus esfuerzos por hacerse con el reconocimiento y el poder político o socioeconómico, dando soporte moral y sufriendo con él sus fracasos, aunque sin estar directamente involucradas y

muchas veces sólo siendo espectadoras. No obstante, esta colaboración solidaria con el varón no las pone en una posición más reconocida; por el contrario, continuamente se insiste en mostrarlas como poco avezadas en las cuestiones de carácter público, para las cuales sí están legitimados y capacitados los varones. Por eso, con frecuencia son representadas como frívolas y desinteresadas, o con una incapacidad “innata” para comprender cosas serias como la política o la economía, y menos aun la guerra¹⁵⁰. Al estar socialmente excluidas del juego del poder, se les prepara para vivirlo a través del hombre, especialmente el marido —aunque también hemos visto que puede ser a través del padre o los hijos—, a quien apoyan, animan, aconsejan, encubren e, incluso, protegen.¹⁵¹

Lo anterior lo podemos ver en las representaciones de Elena, en *El Gesticulador*, de doña Clotilde de Gracia y León, en *Fugitivos*; de Eloísa, en *Detrás de esa puerta...*; de Meche, en *Trapos viejos*; de Luz, en *Justicia S.A.*, de Luisa Neri, en *Masas*; y de la misma Remedios que, aunque reticente, se goza con los triunfos del marido, Emiliano Zapata. En todas estas obras encontramos a mujeres pendientes de sus maridos que se esfuerzan por sobresalir como líderes políticos, judiciales, militares o sindicales; que quieren demostrar y demostrarse que pueden hacerlo y triunfar. Así, la esposa solidaria suele serlo en función de vivir, de alguna manera, a través del marido, la participación pública y el éxito social que de otra forma no podría lograr. En ese sentido, la esposa puede aparecer agentiva en determinados momentos; pero esa agentividad en realidad siempre está supeditada a las decisiones y acciones del marido.

Esta solidaridad femenina para con el marido, también se muestra constantemente transformada en un afán por protegerlo y cuidarlo de los peligros que ella “intuye”, llegando en algunas ocasiones a rayar en lo maternal. Se le protegen tanto su integridad física y moral, como sus intereses y su proyección social. Los riesgos físicos de la refriega y los

¹⁵⁰ Este rasgo de la representación ya fue desarrollado en el apartado TONTAS Y ESTÚPIDAS O EL FINGIMIENTO DE LA MUJER QUE NO SABE, por eso remitimos a él.

¹⁵¹ Esta colaboración solidaria de la mujer con el marido, también la localiza Bourdieu en su estudio sobre las relaciones de género en la Cabilia (1998).

riesgos sociales del descrédito son los que más preocupan a la mujer que aparece en nuestras obras. Por eso es que con frecuencia se les ve rogando, implorando, suplicando, a sus hombres que huyan, que se protejan, que renuncien a las posturas y a los cargos que los exponen a sufrir un daño físico o moral. Tal es el caso, por ejemplo, de Elena, en *El gesticulador*, quien al saber que su marido ha usurpado la personalidad de otro para cobrar una alta suma de dinero, lo insta a que huyan a los Estados Unidos para que no sea descubierto y la familia no sufra por el descrédito que se avecina. Otros casos más extremos, sobre todo aquellos en los que la vida del marido es amenazada, los tenemos por ejemplo en *Esclavos*¹⁵², en *Masas*, en *Pánuco 137*, en *San Miguel de las Espinas*¹⁵³, en *Emiliano Zapata*¹⁵⁴, en *Tierra y Libertad*¹⁵⁵.

Quizás el mejor ejemplo de esposa solidaria y al mismo tiempo protectora, lo encontremos precisamente en *Masas*, en la figura de Luisa Neri, de la que ya hemos hablado antes. Como recordaremos, Luisa está casada con Máximo Forcada, el líder sindical de los obreros. Enfrentados al gobierno por demandas de mejora laboral, los líderes saben que sobre ellos pesa una amenaza de muerte. Una noche en que el peligro es más evidente, Luisa le pide a su marido que se esconda, que simplemente pase “la noche en otro lado”. Para justificar su temor y, al mismo tiempo, para no hacerlo aparecer como un cobarde si llegara a aceptar su propuesta, Luisa agrega:

¹⁵² “Huyamos, Emilio”, le dice Soledad a su marido, que está a punto de ser linchado por los campesinos que han sido explotados por generaciones. (ESC: 313)

¹⁵³ La acción de esta obra, dividida en tres tiempos, gira entorno a la construcción de una presa que aliviará de las sequías y las inundaciones intermitentes a los pobladores de San Miguel de las Espinas; pero también en torno a las injusticias sociales que sufren los campesinos bajo la dominación, primero de los hacendados, después de los extranjeros, y por último, de los políticos del nuevo estado-gobierno revolucionario. El personaje de María, quien es el único que permanece a lo largo de las tres épocas, encarna la evolución de dependencia de la mujer: primero sujeta al marido; después, cuando éste llega a faltar, bajo la tutela de los hijos varones que han alcanzado la mayoría de edad y que se convierten en la nueva “cabeza de la familia”. Así, María pasa de la preocupación por proteger al marido, a la de proteger al hijo; para, por último, ya sola, quedar desvinculada totalmente de la sociedad, como “la loca” del pueblo.

¹⁵⁴ Remedios “presiente” el peligro que corre su marido, Emiliano Zapata, y lo urge con un “¡Que te vayas de aquí!”. Le sugiere que se vuelvan a la sierra antes de que vengan por él. (EZ: 677).

¹⁵⁵ Marta, al sentir la amenaza del amo sobre su honor y sobre la libertad y la vida de su marido, le pide a éste que huyan: ¡Huyamos, Juan, huyamos de la hacienda! (TYL: 338)

“Nunca te he aconsejado una cobardía. He estado contigo en el peligro... Pero ahora te pido que te vayas con Mateos.” (MAS: 435)

Otro ejemplo, y por partida doble, lo tenemos en ***Pánuco 137***. La trama de la obra nos presenta a unos campesinos que resisten contra unos industriales extranjeros que quieren desposeerlos de sus tierras para convertirlas en pozos petroleros. Además del riesgo que corre la vida de los hombres levantados en armas contra los capitalistas, las mujeres están expuestas a ser violadas y maltratadas por los “guardias blancas”, la milicia privada de los petroleros. En medio de todo esto hallamos a Candelaria y a Raquel, madre e hija respectivamente. Candelaria está casada con Rómulo, padre de Raquel, quien a su vez es esposa de Damián. Ambas mujeres, en diferentes ocasiones, piden a los hombres que busquen un lugar seguro donde no estén sufriendo amenazas todos los días (P137: 102-103). La reacción de Damián es intentar mandarlas lejos mientras ellos, los varones, solucionan los problemas. Sin embargo, ella protesta y recalca: “¡No! ¡Eso sí que no! ¡Llévamos por ahí, mientras ustedes, aquí...! (*Enérgica.*) Nosotras nos quedamos, pase lo que pase”. “Yo no me voy. Si ustedes se quedan aquí, yo también me quedo.” (P137: 104-105). En ese “nosotras” de la primera cita, integra también a su madre, con lo que se da por hecho que la postura de cualquier mujer es la misma que ella está adoptando, la de quedarse al lado del esposo. Cuando Damián se enfrenta al Perro, el jefe de los guardias blancos, que está armado, ambas mujeres lo cogen por los brazos y le insisten que “no se comprometa”. “Ambas mujeres, llorosas, aprietan a Damián por los brazos y se lo llevan a la casa, lentamente, detrás de Rómulo” (P137: 115-116). En un último intento por conservar la integridad de sus hombres, observamos que las mujeres usan todos los recursos a su disposición para tratar de hacerlos entrar en razón, y éstos tienen que ver más con el chantaje emocional que con el convencimiento por medio de los argumentos. Finalmente, los esfuerzos femeninos no surten efecto y toda la familia es aniquilada.

En estos dos casos podemos ver cómo, cuando los ruegos, las súplicas y los argumentos no surten efecto en el ánimo del marido, que

insiste en su afán, sea cual sea, la mujer permanece fiel a su lado, apoyándolo y protegiéndolo en la medida de sus posibilidades. En esta representación, además, localizamos la típica polarización entre los rasgos de carácter atribuidos a los varones y a las mujeres: ellas se muestran fácilmente nerviosas, angustiadas, miedosas, preocupadas, protectoras, y manifiestan constantemente sus presentimientos de mal agüero; en cambio, ellos son seguros y valientes, reservados en la expresión de las emociones que los podría hacer aparecer como poco viriles, es decir, aquéllas que hemos destacado con respecto a la mujer. Veamos algunos fragmentos en donde el contraste es evidente, sobre todo por la actitud temerosa y aprensiva de ellas y la despreocupación de ellos, quienes demuestran estar más interesados en participar de los eventos político-militares, que en dar seguridad al entorno privado de la familia:

TEÓFILO. (*A Rómulo.*) Damián debe de andar por ahí con los vecinos, ultimando sus cosas. Voy por él.

[...]

RAQUEL. (*A Teófilo.*) Dígale que mientras no nos vayamos de aquí, yo estoy muriéndome de cuidado.

CANDELARIA. Y yo, y yo, compadre. (P137: 127)

INÉS. ¡Ánimas y llegue pronto Secundino! ¿No habrá habido alguna bola en San Antonio?

MARÍA. Te digo que me avisó.... Pensaba pasar la noche allí, no te apures... [...]

INÉS. [...] (*Con nueva inquietud.*) ¡Ya debería estar aquí Secundino! (SME: 51)

REMEDIOS. [*Angustiada*] ¡Emiliano! ¡Emiliano!

EMILIANO. ¿Qué quieres?

REMEDIOS. Nada. Tenía miedo por ti. De pronto, he sentido algo que me ha hecho correr a buscarte.

(*REMEDIOS se abraza a EMILIANO. Éste le pasa el brazo por la cintura, la tranquiliza con un gesto, [...]*) (EZ: 672).

El entorno social destina y prepara a la mujer a ser protectora y cariñosa, lo que la empuja no sólo a proteger emocional y físicamente al marido y a los hijos; sino a proteger la dignidad y el prestigio social de la familia, lo que las convierte en “buenas mujeres”, esposas y madres, y esta concepción se observa claramente en los ejemplos citados.

En lo referente al prestigio social de la familia, hay que mencionar que en las obras ese prestigio aparece vinculado tanto a la actuación social y pública del varón, como a la de la esposa. Recordemos que la actuación femenina se encuentra sujeta a una serie de códigos y normas morales que regulan su vida desde todos los puntos de vista; pero sobre todo desde lo sexual; y que sobre ella se impone la responsabilidad la decencia como un medio de preservar la buena imagen social de la familia¹⁵⁶. Por eso, más que ninguna otra categoría femenina, a la mujer casada se le presenta como la que más cuida las formas de relacionarse con los varones externos al entorno familiar. Siempre mantiene una distancia respetuosa y su trato queda dentro de los límites de la más estricta formalidad, que se manifiestan principalmente a través del uso del “usted” en las interacciones y de los sustantivos de tratamiento formal, que van del consabido “señor” o “señora”, pasando por el “don” y “doña”, hasta los títulos de cargos y profesiones: “el profesor”, “el licenciado”, “el señor diputado”, “el señor presidente”, etc. En los casos más extremos, la mujer queda mediatizada por el marido, quien hablará por ella en la interacción con otros varones, interviniendo sólo en momentos muy puntuales.

No obstante, y como una manera de reforzar la norma mostrando los casos anómalos, se da cabida a la que se considera la peor falta que una esposa puede cometer contra el marido: la infidelidad, entendiéndola por ella, la relación amorosa y/o sexual consentida con otro hombre distinto del esposo. En la representación de la esposa infiel, como en otros casos que se desvían de la norma social, como la madre soltera, la seducida o la prostituta, encontramos una intención moralizante que nos muestra los riesgos de incumplir los roles asignados y de faltar a los preceptos de la buena moral. No obstante, hay que decir que la infidelidad no es presentada como una malicia típicamente femenina; sino como el resultado de matrimonios mal avenidos, sobre todo de aquellos que hemos llamado matrimonios generacionalmente disfuncionales. Según la representación, en estos matrimonios siempre hay un choque de expectativas con respecto a la

¹⁵⁶ En el apartado de decencia como exigencia femenina y de la mujer mancillada hemos desarrollado con más detalle los argumentos de esta afirmación.

unión matrimonial: ellos buscan una mujer hermosa a quien amar y que los acompañe en su madurez y vejez; y ellas pretenden una seguridad económica y social, que no siempre está garantizada. Tanto en ellos como en ellas, las expectativas maritales están cumplidas a medias; sin embargo, sólo ellas son puestas en ocasión de buscar satisfacerlas de alguna manera, incluso faltando a la honra y la moral¹⁵⁷.

Es el caso de Eloísa, en ***Detrás de esa puerta***, quien, siendo joven, contrae matrimonio con Fidel, un diplomático reputado de edad madura. Su intención era salvarse de la pobreza inminente y protegerse contra el riesgo que implicaba ser la huérfana del principal opositor al régimen dictatorial de su país. En el momento de la acción dramática, Eloísa reniega de ese matrimonio; y, en cambio, mantiene idealizado a su primer amor, Armando Barreiro quien, amenazado por el dictador, tuvo que huir del país. Para Eloísa, Barreiro representa al líder honesto, dinámico, entregado a su país, la encarnación de los ideales políticos de su padre y hermano, ambos asesinados años antes por el dictador. Por eso, ella que se describe como “una mujer primitiva, apasionada del valor, del heroísmo”, “una fanática de su patria”, no duda en reestablecer sus relaciones amorosas con el héroe que ha creado en la figura de Barreiro, faltando así a la promesa de fidelidad hecha al marido a través del matrimonio. Fidel, sospechando de su traición, le pide que lo respete, porque, le dice: “¡Llevas mi nombre y tienes mi honra en tus manos!”. No le importa que no lo ame; pero le recuerda que es su “esposa”, “ante Dios y los hombres”; y termina con una advertencia: “con el honor de este empleado no se juega. Eso ¡ni se te ocurra!... No me amas y me resigno. Ya no volveré a molestarte... pero me traicionas, y te mato. Ahora ya lo sabes.” (PUE: 1244)

Finalmente, cuando el engaño es descubierto, Eloísa avergonzada y llorando desconsolada, reconoce su infidelidad. No obstante, todavía intenta

¹⁵⁷ No podemos pasar por alto la crítica implícita a esta práctica, que aparece, según la representación textual, como una muy común. Los tres casos que la representan, coinciden en mostrar mujeres insatisfechas e infelices con su relación matrimonial, y la falta de hijos en el matrimonio es la prueba simbólica del fracaso de este tipo de enlaces.

salvar de alguna forma su honor y su dignidad de mujer y explica que la traición sólo ha sido a nivel amoroso, mas no sexual:

ELOÍSA. [...] ¿Crees tú que yo me entregué a ese hombre?

FIDEL. ¡Dios mío!... ¿Importa eso ahora?

ELOÍSA. Importa mucho. ¡Muchísimo!...

[...]

FIDEL. No quiero que te humilles. Eloísa... Tu verdad te pertenece a ti sola...

ELOÍSA. A mí sola, no, puesto que soy tu esposa... Ese hombre, Armando Barreiro, fue el novio de mi juventud y lo amé con locura...

[...] Pero nunca te he traicionado, Fidel. Así como nunca te he dicho que te amo, ¡así nunca he sido capaz de traicionarte! Tu honor de hombre está intacto. (PUE: 1267)

Nuevamente vemos que los actos sexuales son los que más deshonra traen a la mujer y al hombre “que le da su nombre”; al grado que otras faltas al código ético y moral aparecen como males menores al lado de las faltas sexuales. Ya hacia el final, Eloísa descubre al hombre valeroso y recto que es su marido y reconoce que a quien ama es a él. De esta forma, la mujer que se desvía de lo socialmente “correcto”, aunque recibe su castigo, siempre tiene la oportunidad de redimirse, de “normalizarse” social y moralmente.

Hasta aquí, podríamos decir que una buena esposa se caracteriza por ser amable, atenta, servicial, buena madre y ama de casa, solidaria, protectora, honrada y fiel. Éstos son los rasgos centrales de la categoría esposa, lo que Lakoff llama la categoría prototipo. Sin embargo, los prototipos siempre son llevados a los extremos y en nuestro caso, los extremos se manifiestan en las actitudes asumidas hacia la relación marital. En otras palabras, en el extremo que exagera los rasgos prototípicos, encontramos una actitud de abnegación y entrega incondicional al marido y a la relación marital; en cambio, del otro lado, en el extremo que contraviene lo esperado en una esposa, hallamos el cuestionamiento, la rebeldía, el afán por controlar al marido y a la relación. Ya habíamos adelantado que hay un paralelismo entre las actitudes asumidas hacia la maternidad y las que se adoptan con respecto a la relación matrimonial. Por eso, hemos designado como “esposas abnegadas” y “esposas controladora”, a las subcategorías

que se corresponden con estas dos actitudes, hasta cierto punto antagónicas, y que son las más comúnmente representadas.

3.1 *La esposa abnegada*

La subcategoría de la esposa, es uno de los estereotipos sociales más extendidos en la cultura mexicana, siempre vinculado directamente a la madre abnegada; de allí que donde se aparezca una madre abnegada, también encontraremos una esposa abnegada, y viceversa. Esta subcategoría, como ya decíamos antes, lleva al extremo los rasgos más centrales de la categoría esposa, convirtiendo muchas veces la relación matrimonial en una carga que se tiene que soportar y padecer. Por eso, por definición, la esposa abnegada sufre, aunque no siempre calladamente, las penas y preocupaciones que "su hombre" le causa; y renuncia a los propios deseos o intereses en beneficio de los del marido. Esto lo podemos ver perfectamente en los diversos aspectos que hemos ido tratando: en la agentividad, que privilegia la actuación masculina sobre la femenina, desplazándola de la escena pública a la privada, y delegando en ella las tareas de menos prestigio social —como las domésticas y todas aquéllas que se desprendan de ésta: la limpieza y organización de eventos y espacios, por ejemplo, que no necesariamente quedan dentro del entorno del hogar—; en la modalidad, que impone a la mujer el imperativo del deber-ser y deber-hacer, postergando todo aquello que tenga que ver con el querer-ser o querer-hacer; y en los rasgos socialmente asignados a la mujer, que constituyen los estereotipos sociales y sobre los que se construyen las diferentes identidades femeninas atendiendo a su especificidad de raza y clase social, y que exaltan la pureza, la entrega, la docilidad, la decencia, la suavidad de carácter, como rasgos típicamente femeninos.

No vamos a abundar en estos aspectos que ya han sido previamente estudiados; en cambio, queremos detenernos en aquéllos que tienen que ver con la puesta en escena de la relación entre los cónyuges de cara a la plaza

pública, y los cuales parecen determinar más decididamente los rasgos y espacios de la imagen femenina que aparece como una esposa abnegada. En otras palabras, hemos detectado en la representación un desajuste, un desfase entre las formas de interacción marital cuando se realizan en el ámbito público y cuando se dan en lo privado. En los espacios públicos o semi-públicos, se establece una especie de acuerdo tácito entre los cónyuges que implica que la mujer no debe contrariar los puntos de vista o decisiones del marido, sobre todo si está en presencia de otros, los cuales normalmente son varones. Esta exclusión de la esposa en las interacciones de carácter público tiene como objeto presentar ante los demás la preponderancia del marido sobre la mujer, que por otra parte es lo que se espera socialmente de una pareja bien avenida. Por eso, cuando la mujer no está de acuerdo con lo dicho o hecho por el esposo, guarda silencio y espera a encontrarse en un entorno más simétrico, que sería el privado del hogar familiar, para exponer sus inconformidades y reclamar o enjuiciar lo dicho o hecho por el esposo. Esto no significa que se vaya a dejar de hacer lo que el marido desea; pero por lo menos da muestras de que la mujer abnegada no siempre ve y calla, sino que su abnegación, en muchos casos, es una abnegación condicionada.

Para ejemplificar lo anterior, tomemos el caso del profesor César Rubio y su esposa Elena, en *El Gesticulador*. En el primer acto, se nos presenta a la familia Rubio instalándose en su nueva casa. Por la conversación entre los miembros nos enteramos que han regresado a provincia, después de haber vivido en la capital muchos años. La razón: la amenaza de desintegración familiar ocasionada sobre todo por el fracaso profesional y económico del padre, quien había sido despedido de la universidad donde impartía clases de historia. Poco después, aparece en casa de la familia Rubio, “el profesor Oliver Bolton”, de la “Universidad de Harvard”. A Bolton se le ha averiado el coche y pide ayuda. César, casi sin dudarlo, invita al profesor Bolton a quedarse en su casa a dormir. La única señal de que no todo depende de él, es el “intercambio de miradas” con Elena; sin embargo, ella no dice nada, espera hasta que sale Bolton para

espetarle un “No debiste recibirlo en esa forma. No sabemos quien es.” (GES: 507). Más tarde, ya instalado el Bolton, César y él se acomodan en la sala y tienen una larga conversación sobre México, la revolución y su historia. Mientras tanto, Elena y su hija se encargan de preparar la cena y poner la mesa. Durante toda la conversación entre los dos varones, vemos a Elena pasando de la cocina —a la que el espectador no tiene acceso— al comedor, llevando y trayendo cosas. Todo parece indicar que es una esposa comedida que cumple con sus obligaciones de ama de casa y anfitriona. Sin embargo, sus gestos y actitudes corporales, descritos en las acotaciones, nos muestran que hay una finalidad oculta en su actuación: no sólo se trata de “poner la mesa”, sino de participar de forma encubierta en la interacción entre los varones, donde el marido será su único receptor. En otras palabras, las ocupaciones hogareñas le permiten ocultar, de cara a los de fuera, la injerencia que tiene en el ámbito familiar, y, desde luego, sobre las decisiones del marido.

Es muy interesante observar cómo se construye semióticamente la participación de Elena en la conversación de los hombres, a pesar de que no emite una sola palabra. Su presencia determina qué cosas se dicen y cómo se dicen, causando una incomodidad mal disimulada en los varones, sobre todo en el marido, quien estará pendiente de su presencia en todo momento. En este caso, los temas conversacionales y las metas comunicativas de los varones son las razones por las que no se sienten a gusto en presencia de la mujer. La conversación gira en torno a la figura de un general mítico de la Revolución que súbitamente desapareció: el General César Rubio, homónimo del protagonista. Bolton se muestra extremadamente interesado y habla de que su universidad estaría dispuesta a pagar dinero con tal de conocer el paradero del general. César Rubio, nuestro protagonista, que ha sido profesor de historia de México toda su vida, conoce el caso, sabe qué sucedió con él, qué hizo, quiénes lo acompañaron en sus campañas y, además, lo conocía: nacieron en la misma región, tenían más o menos la misma edad y, lo mejor, eran homónimos. La idea surge de las circunstancias: César necesita dinero; y Bolton quiere encontrar a un general

que se le parece mucho y que conoce perfectamente, y está dispuesto a pagar por la historia; por lo tanto, sugerir que él es el General César Rubio es muy fácil. César sabe que usurpar la personalidad del otro para conseguir dinero va contra los valores éticos y morales de la familia; por eso la presencia de Elena lo incomoda y molesta. Justo cuando se introduce el tema del general desaparecido y se empieza a hablar de los informes que César tiene “entra Elena de la cocina, y aunque sin escuchar ostensiblemente, sigue la conversación a la vez que sale y vuelve, disponiendo la mesa para la cena. César se vuelve con molestia para ver quién ha entrado.” (ELG: 512) César guarda silencio por un momento y Bolton le pide que continúe, que “no tenga ningún recelo”, que su universidad “tiene mucho dinero para invertir en eso”. En ese momento “César se vuelve a mirar hacia Elena, que en este momento permanece de espaldas pero en toda apariencia sin hacer nada que le impida escuchar.” (ELG: 512). Durante toda la narración de César, Elena entra y sale “fingiéndose atareada”, mientras el marido la observa, cuidando en todo momento sus reacciones. Cuando César le pide dinero a cambio de decirle la verdad sobre el paradero del general, hace “seña de salir a Elena, que lo mira”. (ELG: 513). Esto indica claramente que no desea la intervención de la mujer en la conversación que mantienen los varones, por eso es excluida con ese gesto que Elena entiende perfectamente y que acata momentáneamente¹⁵⁸. Más adelante, Elena presencia la usurpación de personalidad que lleva a cabo su marido; y, a pesar de que no está de acuerdo con ella, no interviene para desenmascarar la mentira del marido. Lo único que hace es quedar “estupefacta, sin gestos”. Espera hasta que están a solas ella y el marido y lo increpa:

ELENA. (Que ha seguido a César a la izquierda, lo detiene por un brazo.) ¿Por qué hiciste eso, César?

CÉSAR. (Desasiéndose.) Necesito lavarme.

ELENA. ¿Por qué lo hiciste? Tú sabes que no está bien, que has (muy bajo) mentido.

¹⁵⁸ Esta expulsión de las interacciones de carácter público, en otras obras no siempre se realiza tan sutilmente, como veremos más abajo.

César se encoge violentamente de hombros y sale. (ELG: 515- 517)

De esta manera, la esposa cumple con sus roles dentro del matrimonio, protección de la marido y de los hijos; y, gracias a su intervención disimulada en la escena pública, su definición como mujer sumisa y obediente de las decisiones del marido; y la de su marido como hombre cabeza de familia, no son cuestionadas por los de afuera¹⁵⁹.

Esta misma situación la encontramos en la relación entre Loreto y Marcos, en ***La venganza de la gleba***. Pero antes de analizarla, debemos apuntar la peculiar relación de esta pareja que, además, delata la postura social con respecto a otra de las categorías femeninas representadas en las obras, la de la mujer seducida¹⁶⁰. Loreto, además de madre y esposa, fue muchos años antes, una joven campesina ingenua que se dejó seducir por el hijo del amo. Cuando el patrón se enteró de la “calaverada” de su hijo, para solucionar el problema casó a Loreto con uno de los peones, es decir Marcos, quien se convirtió en el salvador de la honra de Loreto y en el padre de su hijo ilegítimo. Poco después a ellos les nace otro hijo que más tarde muere. En la relación entre Loreto y Marcos siempre ha pesado el recuerdo del otro, del que la mancilló y la abandonó después de dejarla embarazada; hecho que se agudiza con la presencia del hijo ilegítimo que desconoce la verdad de su origen. Todos estos antecedentes son parte de la especial dinámica de la relación entre los esposos, y sobre todo de la abnegación incontestable de Loreto, quien se siente especialmente obligada con Marcos por haberla sacado de “la desgracia”. No obstante, cuando Loreto y Marcos están en una interacción privada, ella se muestra mucho más asertiva, e incluso directiva, con Marcos. Si ella siente que tiene la razón sobre lo

¹⁵⁹ De hecho, más adelante en la historia, cuando Elena le reprocha que crea que no ha hecho mal, César simplemente le recuerda que no lo desenmascaró frente a Bolton y los hijos, a lo que Elena le contesta:

ELENA. Sin quererlo, yo completé tu mentira.

CÉSAR. ¿Por qué?

ELENA. Tendrías que ser mujer para comprenderlo. (ELG: 519)

¹⁶⁰ Para profundizar en el análisis de esta figura remitimos al apartado correspondiente.

discutido, no calla y argumenta sus puntos de vista con gran claridad. Esta situación cambia si la interacción involucra a otras personas, especialmente a aquéllos que se sitúan por encima de ella en la escala social, es decir, "los patrones", "los amos". En estos casos, Loreto dejará que "su hombre" hable en nombre de los dos, dejando claro para los de fuera, que él es el que tiene la autoridad en la pareja. Por ejemplo, durante una conversación que Loreto y Marcos sostienen en el patio de la hacienda, se presenta el administrador con su ayudante. En ese momento, Loreto delega a su marido la responsabilidad de la interacción:

D: FRANCISCO: ¿Quién está ahí?

MARCOS: Somos nosotros, señor don Pancho, ¡buenas noches dé Dios!
(*quitándose el sombrero*)

D. FRANCISCO: [...] Buenas noches, Marcos, ¿con quién conversas?...

MARCOS: Con Loreto, patrón, que se nos ha hecho de noche contestando...

A lo largo de toda la conversación, Loreto se mantiene al margen. Es prácticamente al final cuando, en voz baja para no ser escuchada, intenta convencer a su marido con un "¡anda, hombre, ve!", de que obedezca al administrador y vaya a recibir a los "amos" que regresan a la hacienda después de dieciocho años de ausencia; pero, incluso aquí, el destinatario es el marido, no los otros. El único momento en que se permite dirigirles la palabra es en la despedida, gesto de educación obligado, sobre todo en ese contexto comunicativo.

MARCOS: (*Tirando del rebozo a Loreto.*) Pus entonces, patrón, con licencia, y que su mercé descanse... buenas noches, don Joaquín!...

LORETO: (*Siguiendo pasivamente a su hombre.*) Buenas noches, don Pancho; buenas noches, don Joaquín... (GLE: 95-96)

Hay otra escena en la que aparece un gesto de Loreto que ilustra muy bien la postergación interiorizada de la mujer en la escena pública. Loreto y Marcos han sido llamados por la esposa del patrón, doña Guadalupe, para ser interrogados sobre la paternidad de Marcos, el hijo ilegítimo de Loreto. En el inicio de la interacción, doña Guadalupe involucra a ambos

interlocutores en la conversación; Marcos, por tratarse de un asunto que incumbe más específicamente a su mujer, le cede la responsabilidad de contestar. No obstante, cuando doña Guadalupe les comunica que ha tomado la decisión de “quitarles a Damián”, Loreto acude a su marido para que sea él el que abogue para que no se lo lleven:

LORETO: (*Aterrada*) ¿Qué?... [...] ¿L'oyes, Marcos?... ¡que nos quitan a Damián!...
¡dí que no!...

MARCOS ¡A Luciano nos lo quitó Dios, que puede más que naiden; a Damián nos lo quitan los amos, que son los que más pueden, después de Dios!...

DA. GUADALUPE: Pero tú si te opones, ¿verdad, Loreto?...

LORETO: (*Sacrificándose*) Si Marcos lo deja, yo no digo nada, señorita,... sus mercedes nos mandan! ... (GLE: 126-127)

El sometimiento de la mujer a las acciones físicas y discursivas del marido aparece, en la mayoría de los casos estudiados, como una subordinación voluntaria; por lo que podemos detectar que la imposición es mucho más sutil que si se hiciera por medio de amenazas o de la violencia. Como afirma Pierre Bourdieu, la violencia simbólica se aplica a través de mecanismos mucho más elaborados, que involucran, sobre todo, las actitudes y los roles de género socialmente aprendidos, entre los que se cuenta la concepción de cómo tiene que ser y cómo debe actuar una esposa: respetar al esposo, no contradecirlo en público, dejarle a él el control de las interacciones públicas, sólo hablar en caso de que se dirija directamente la palabra a ella, no tomar decisiones sin su consentimiento, y no exponerlo a que sea juzgado como un pusilánime o poco viril¹⁶¹. En el caso de Loreto, además, influyen otras variables también de factura social: los sentimientos de culpa creados por el incumplimiento de los códigos morales —la culpabilidad de no haber llegado virgen al matrimonio y de tener un hijo que es de otro hombre y no del que la ha aceptado como esposa—, y la gratitud que debe prevalecer en su relación con el marido por

¹⁶¹ Incluso hoy en día, la imagen del macho mexicano está asociada a estas dinámicas de pareja, por lo menos a nivel de los ideales sociales. En la posición contraria se sitúa al “mandilón”, es decir, el hombre que se pone el mandil (el delantal) para asumir el rol femenino, mientras que la esposa es la que ostenta el poder en la relación.

haber sido aceptada a pesar de no ser virgen, y principalmente por haber sido salvada de un deshonor más visible, el de ser madre soltera.

Sin embargo, también encontramos representada la desviación a ese contrato tácito entre la pareja, por el cual el hombre tiene la representación pública de la familia y se asegura la solidaridad incondicional de la esposa. Esta desviación se da cuando las decisiones y los actos del marido comprometen la seguridad familiar o la del mismo marido. En ese momento, a pesar de su abnegación —o quizás precisamente por ella—, la mujer deja de guardar las apariencias para cuestionar y emitir opiniones sobre lo que hace y dice el marido, quien, para controlar a la insumisa, hace uso de su poder físico y social, ejerciendo la violencia verbal y física sobre la mujer. El maltrato siempre aparece como consecuencia de la insensatez femenina, ya sea su intervención en asuntos que no le competen o el cuestionamiento de acciones masculinas que no están a discusión. El fin es descalificar la participación de la mujer en el ámbito público y recordarle que su lugar está en el hogar y que debe obedecer los designios del marido. Por eso no es nada extraño que en la mayoría de los casos de maridos maltratadores, éstos aparezcan investidos de alguna autoridad. Puede tratarse de caudillos militares, líderes campesinos, o simplemente varones que disfrutaban de un cierto respeto dentro de la comunidad, por lo que el maltrato, al ser efectuado por un hombre reconocido o con poder en otros ámbitos sociales, surge como un acto más legítimo.

Encontramos esposas maltratadas en *Las madres*, en *San Miguel de las Espinas*, en *Pánuco 137*, en *Linda*¹⁶² y en *Emiliano Zapata*. Pero, el caso más claro de maltrato físico ejercido sobre la esposa, es presentado en

¹⁶² Aunque en esta obra las mujeres maltratadas son concubinas, más que parejas institucionalmente conformadas, la esencia de la relación hombre-mujer es la misma que en los matrimonios. En esta obra nos enteramos de los maltratos a los que Máximo Tépal somete a sus mujeres por los comentarios de los soldados:

SOLDADO 3. Máximo les da brebajes [a las mujeres a las que tiene como concubinas] para que se quieran como hermanas. ¡Nunca se enojan!

SOLDADO 2. Sería peor para ellas. Acuérdate de Chabela... ¡Ojos no se le veían de la
sangre que le corría por la cara!

SOLDADO 1. ¿Se atrevería a pegarle a ésta [por Linda]?

SOLDADO 2. ¡Sí!... (LIN: 470-471)

Las Madres, en el personaje de doña Juana, madre y esposa abnegadísima, entregada a la protección y el cuidado de la familia. Su marido es Mateo, que trabaja como “boletero”¹⁶³ en un teatro. Es el único hombre de familia que todavía existe en la vecindad: unos han muerto, otros han abandonado el hogar, y otros más están lejos por trabajo o porque andan en “la bola”¹⁶⁴. Esto le permite tener cierta representatividad entre las familias que interactúan en la obra. La escena específica del maltrato está representada en “off”. Desde el recinto interior de la vecindad, llega hasta la calle representada en la escena, las voces de doña Juan y su hijo:

VOZ DE DOÑA JUANA. ¡No, ya no, ya no!

VOZ DE LUIS. ¡No, papá, por favor!

DOÑA CATA. Ya está don Mateo zurrándoles a Juana y a Luis. Qué bueno que soy viuda.

La intervención final de doña Cata nos permite detectar que los golpes son un hecho común en las relaciones de pareja, no sólo en la de doña Juana y don Mateo; porque, aunque no son bien vistos (más que una aseveración, lo que hay en el parlamento de doña Cata es una descalificación del maltrato), el alivio manifiesto en ese “qué bueno que soy viuda”, revela la cotidianidad de la situación. Lo mismo pasa con el comentario de doña Julia, la dueña del estanquillo, quien sale a la puerta de la tienda a ofrecerle unos cigarrillos a don Mateo porque, según ella, los necesita “para no estar de mal humor”. Después le aconseja que “no hay que pegarles, don Mateo” (MAD: 563). De esta manera, aunque al interior de los discursos femeninos el maltrato físico aparezca como un hecho desdeñable, en la práctica termina siendo tolerado y hasta justificado, ya que la violencia se representa y se asume como un rasgo inherente al varón, una actitud irrefrenable, y lo que hay que hacer es buscar aplacar esa furia con “cigarros” y “buenas palabras”.

¹⁶³ Persona que vende y/o recibe los boletos para ingresar a los espectáculos (teatro, circo, cine, etc.).

¹⁶⁴ La “bola” remite coloquialmente a la revolución, al movimiento armado, a la pelea.

En las otras obras donde aparecen esposas maltratadas, el maltrato es de otro orden. Es una violencia verbal apoyada en gestos físicos, pero sin llegar a los golpes: amagos, empujones, empellones y tirones. Como ya dijimos, la agresividad masculina es provocada por la imprudencia de las mujeres que las hace inmiscuirse en asuntos de orden público que no les incumben. Se trata principalmente de intervenciones que intentan proteger la integridad física de sus maridos, quienes, desde su perspectiva, corren peligro. Por eso intentan convencerlos de que tomen otro curso de acción, de que abandonen sus posiciones y se replieguen. Remedios, por ejemplo, irrumpe en medio de una conversación entre su marido, Emiliano Zapata, y los jefes de las comunidades indígenas que lo apoyan en el levantamiento armado. Llega llamando a Emiliano “en un grito”, que hace que “todos se vuelvan” a verla. Emiliano molesto se desplaza hacia Remedios para aislar la conversación que sostendrá con su mujer, y la increpa: “¡Tú, otra vez! ¿Qué quieres?”. Remedios cogiéndolo por los brazos de dice que quiere que se vaya para que no corra peligro. Esto molesta a Emiliano quien duramente de dice que lo deje “en paz”. Los visitantes quedan “impresionados” por la reacción de Emiliano quien trata de justificarse con un “No es nada, vales”. Sin embargo, esta intromisión de Remedios en su esfera de poder lo excita violentamente: “¡Te voy a cambiar la cara a golpes! (*Levanta la mano, pero no golpea.*)”. Después “la empuja, a empellones, hacia la derecha, brutalmente”, mientras le dice: “¡Vete, vete!” (EZ: 680). Aunque la intención de Remedios es proteger a Emiliano, él lo que ve es la intromisión de una mujer histérica y sin cabeza, que no comprende la trascendencia del momento y de los actos masculinos. Situaciones similares aparecen en **San Miguel de las Espinas** y en **Pánuco 137**.

Un aspecto que debemos matizar de estas intervenciones de las esposas es la forma como se busca convencer al otro de que modifique sus cursos de acción, la cual está basada principalmente en el chantaje. De esta manera, el llanto, la lamentación, la expresión del miedo por la vida y la seguridad del marido, la expresión del amor, la creación de sentimientos de culpabilidad en el hombre por los sufrimientos que le causa a la mujer, etc.,

son algunos de los recursos de convencimiento más usados. A pesar de que llegan a surtir efecto, son recursos sin prestigio, asociados típicamente a la mujer para lograr injerencia y preponderancia de acción y dirección sobre el otro; “cuentos de viejas”, como dice Emiliano Zapata (EZ: 677).

La expresión del sufrimiento y la ostentación de la entrega, además de ser un medio de manipulación del otro, también es una manera de legitimarse socialmente como esposa. Sólo a ella le corresponde ocuparse del marido, de sufrir y de entregarse a él¹⁶⁵; y, si además hay hijos, la legitimación se logra por partida doble. La madre-esposa abnegada, por lo tanto, aparece dividida entre su devoción a los hijos y el amor y respeto que debe al marido. Tomemos el ejemplo de doña Remedios en *...Y la mujer hizo al hombre*. Don Eusebio, su marido, se ve obligado a jugarse a su hija en una apuesta contra el General Banderas, la cual pierde. Ante las evidencias, la hija decide marcharse con el general, para así salvar la vida de su padre. Infructuosamente, el padre trata de convencerla de lo contrario, y reclama a su mujer que no haga nada para hacerla cambiar de opinión, a lo que doña Remedios contesta: ¿Qué quieres que yo te diga Eusebio...? Yo estoy entre la espada y la pared. La vida de mi marido está en peligro, ¡porque ese hombre te mataría, si no le cumples esa apuesta tan horrible! ¡Es un salvaje! (MUJ: 850).

Hasta aquí podemos ver cómo la esposa abnegada lleva al extremo los rasgos de obediencia y solidaridad con el marido, fusionando su actuación con la de madre y mujer. Sin embargo, no podemos pasar por alto otro de los rasgos que aparecen como inherentes a la concepción prototípica

¹⁶⁵ En *La venganza de la gleba*, por ejemplo, doña Guadalupe deja muy claro a su nieta y nuera que la obligación de atender a su marido es sólo de ella:

DOÑA GUADALUPE. [...] me voy es a preparar las gotas de tu abuelo...

BEATRIZ Iré yo, Lupe, o manda a Blanca...

DOÑA GUADALUPE. Las medicinas, solo la esposa, hija, solo la esposa... (GLE: 166)

de la mujer y que, en el caso de las madre-esposas abnegadas, se da por sentado: la pasividad, también llevada al extremo. Se trata de una pasividad secundada por las costumbres y las prácticas sociales representadas y por los ideales de género y su transmisión a través de los estereotipos reproducidos al interior de las prácticas discursivas, todo ello materializado en los roles socialmente asignados a los sexos: por un lado, al varón se le delega la responsabilidad de la representación social de la familia, la proveeduría de los bienes materiales que aseguren su sustento, y, además, se le designa como el único responsable del destino familiar para bien o para mal; por el otro, la mujer queda sujeta a esta distribución primaria de los roles familiares y asume aquellos que se le asignan por descarte y a las que hemos hecho continua referencia (las labores domésticas, la preparación de los alimentos, el cuidado y educación de los hijos, etc.). Esta asignación y asunción de roles por parte de ambos géneros no es, en ningún caso, producto de la relación de pareja; por el contrario, aparece como una imposición externa, es decir, social.

En las obras que hemos analizado es muy peculiar la presencia de esta división de roles en cuanto a la protección familiar: ellas se ponen en manos de los esposos, y asumen que su función es sólo exigir que se cumpla el compromiso de bienestar, tranquilidad y seguridad de la familia, para lo que apenas intervienen verbalmente; y ellos esperan que a su retorno al hogar, después de la lucha necesaria, encuentren la misma paz que ellas piden. La seguridad y tranquilidad que ellas piden es de carácter público; y la de ellos es de carácter doméstico, con lo que quedan fijados los ámbitos de responsabilidad de unos y otras. Estamos hablando principalmente de hombres y mujeres involucrados en la resistencia social y militar: revolucionarios, sindicalistas o simples rebeldes ante las injusticias sociales y sus esposas. Así, ellas aparecen rogando a sus hombres que dejen las armas y piensen en la mujer y los hijos. Remedios, por ejemplo, cuando le comunican que ha terminado la “bola dice: “¡Imagínate si estaremos de fiesta las mujeres! ¡Hemos sufrido tanto y esperado tanto un día como este! Muchas ya no tienen que esperar porque han perdido a sus

hombres. ¡Me dan compasión las pobres! [...]¿No cree usted que las mujeres de los revolucionarios merecemos ya un poquito de piedad? [...] ¡Estamos abandonadas por nuestros hombres, que prefirieron irse a la bola! ¡A ver si ahora, que alcancen lo que tanto han peleado, se acuerdan de todo lo que hemos penado!” (EZ: 661). Para ellos, en cambio, el retorno al hogar no es una cuestión de “preferencias”, sino un deseo que se contrapone a la responsabilidad de la lucha armada. Por eso, cuando el varón evoca el hogar, la familia y la esposa, éstos aparecen como sinónimo de paz y la felicidad; el paraíso perdido al que se quiere regresar después de los años de lucha armada. Hombres y mujeres comparten la misma ansia por la llegada de la paz: ellas para estar con sus hombres; y ellos para volver con los “hijos y mujer” a los que tienen “lejos y olvidados” (EZ: 673). A la representación de la esposa y los hijos como el lugar de reposo, se une a otros elementos que completan la imagen idílica del hogar:

EMILIANO. Los ranchitos trabajando en paz las tierras comunes, los ejidos... todos sembrando nuestro maíz... las cooperativas explotando la caña de los ingenios... el humo de los jacales... el tortear de las mujeres... los hombres contentos... (EZ: 674)

Vemos pues que a la posesión de la tierra de la que siempre han sido sólo cultivadores, pero no dueños; y al trabajo colectivo del ejido y la explotación del producto de la tierra, se suma esa visión tradicional de la mujer en la casa preparando la comida. “El humo de los jacales” y “el tortear de las mujeres” son los signos inequívocos de la que la transformación social y política que la clase campesina y obrera buscaba con la revolución, no implica una transformación en la concepción los géneros y de sus roles específicos en sociedad. Por el contrario, se busca una solidaridad en la vida política y militar, pero siempre manteniendo los límites de su participación dentro de lo impuesto socialmente.

De esta forma, la mujer queda limitada a un guión de acción muy específico: obligada a una agentividad material de carácter doméstico y permitiéndose a penas una agentividad verbal que tiene poca efectividad en la modificación de los eventos familiares, y casi nula en los de carácter

sociopolítico, económico y militar. Por eso, cuando surgen esfuerzos puntuales por hacerse con una agentividad verbal o material más prominente, el resto de los actores sociales involucrados intervienen para desalentar a la provocadora: esposo, padre, madre, hermanos, vecinos, etc., desaconsejan o reprimen la acción (ya vimos que el maltrato verbal o físico es uno de estos medios de disuasión). En *Emiliano Zapata*, dice la Vieja a Remedios: “Sigue el consejo de la india vieja. Déjate llevar como ramita seca a mitad del remolino.” La pasividad, la inactividad, la resignación o conformidad como medios para sobre llevar la difícil dinámica de la interacción con el sexo masculino, ese es el consejo que la vieja da a Remedios para evitar el sufrimiento y el maltrato. Para demostrar su acuerdo con esta realidad de su sexo, “hecha un ovillo, Remedios se arrincona, como un bulto, en el suelo.” Después, “las dos mujeres se dirigen hacia el cobertizo, se apoderan de los aperos y cruzan el escenario en actitud sumisa y paciente.” (EZ: 659) Éste es sólo un ejemplo de los muchos que aparecen en los textos analizados que demuestran que la pasividad femenina es parte de toda una postura colectiva que regula las formas específicas de socialización entre los sexos, marcando aquellas que son viables en cada contexto social y cultural.

3.2 La esposa controladora

Como ya hemos venido apuntando, la imagen de la madre controladora suele corresponderse con la de la esposa controladora. Sin embargo, al contrario que con la madre controladora, a la que le llega el poder por la ausencia del marido (mujeres viudas o abandonadas), las esposas controladoras se hacen con un poder relativo siempre supeditado a la agentividad masculina. Precisemos. En la configuración de esta imagen influye directamente la especificidad de los matrimonios representados: si son matrimonios con hijos o sin hijos; y si se formaron por amor y mutuo consentimiento, o por conveniencia. Por lo general, en los matrimonios con

hijos, lo que aparece son madre-esposas abnegada; pocos son los casos en los que una madre-esposa se muestra controladora. En los casos en que así ocurre — como en el de Doña Guadalupe que más abajo analizaremos—, el poder se adquiere por delegación directa del marido. Se trata de un acuerdo tácito o explícito entre los esposos, por el cual él le delega a ella la responsabilidad de ciertos ámbitos que originalmente le correspondían al varón y sobre los que no quiere entrar en discordia. Hemos localizado sobre todo la delegación de la responsabilidad del reconocimiento social y de la reparación de las transgresiones morales y éticas de la familia. Estamos hablando, en sentido estricto, no del empoderamiento de la mujer; sino de un apoderamiento, es decir, de ser la representante del poder de otro, en este caso, del marido¹⁶⁶.

En cambio, cuando se trata de matrimonios por conveniencia, todas las mujeres son representadas como mujeres, más que controladoras, manipuladoras, que finalmente es un tipo de control. Aquí, la adquisición del poder entraña mecanismos más sofisticados que la simple delegación. Para entenderlo, debemos apuntar que este tipo de matrimonios siempre aparecen como matrimonios generacionalmente disfuncionales, es decir, que la pareja está compuesta por hombres maduros casados con mujeres jóvenes y hermosas, en los que ambos adquieren un tipo de ganancia: ellos, una social por aparecer al lado de la juventud y belleza de sus esposas; y ellas, una socioeconómica, que les permite despreocuparse de su futuro. Son representados como matrimonios infelices e incompletos, esto es, sin hijos, cuya continuidad está basada en la dependencia mutua, económica en ellas, y emocional y sexual de los varones. La dependencia masculina es precisamente la base de la supuesta “dominación” y control que la mujer tiene sobre el esposo. Al aparecer ellas como las más frustradas en la realización familiar y de pareja, encuentran en el descrédito y la manipulación del otro, una manera de obtener algún tipo de revancha; y, al

¹⁶⁶ El término “empoderamiento” introducido por los estudios de género en la década de los 80, remite a la adquisición de poder por parte de las mujeres (LEÓN, 2001); sin embargo, lo que aquí encontramos es la delegación del poder en representación, lo cual puede ser revertido en el momento en el que el legítimo propietario lo desee.

mismo tiempo, de asegurarse el bienestar social y económico. Ellos, por su parte, se someten al control con tal de no perder el estatus que significa ostentar a una mujer joven y hermosa a su lado.

En ambos casos —esposas controladoras por delegación y en las manipuladoras—, se nos presenta un imagen invertida de los roles de género. Es decir, las mujeres surgen con una feminidad disminuida o modificada al tener que actuar como actores sociales que ostenta el poder y el control de las situaciones; y, por el contrario, los varones son despojados de muchos de sus atributos viriles: son cobardes, escrupulosos, sentimentales, dependientes, etcétera¹⁶⁷. Sólo se normalizan los roles de género cuando éstos deciden recuperar sus atributos de masculinidad.

Para ejemplificar estas dos situaciones tomemos los ejemplos de Doña Guadalupe, en *La venganza de la gleba*; y el de Luz, en *Justicia S.A.* En la primera obra encontramos el caso típico de la esposa controladora por delegación. Doña Guadalupe, esposa del hacendado don Andrés de Pedreguera, después de muchos años de ausencia, se apersona junto con toda la familia en la hacienda para resolver, entre otras cosas, sus remordimientos de “conciencia” por haber ignorado su responsabilidad moral y ética, cuando su único hijo deshonoró y dejó embarazada a Loreto, una de las campesinas. Han pasado dieciocho años desde entonces, y viene decidida a arreglar el asunto. Para don Andrés, “los escrúpulos” de su esposa son un capricho que está dispuesto a complacer; por eso le cede su autoridad para que investigue la suerte de su nieto y resarza los daños que se le ocasionaron a la muchacha. Aunque doña Guadalupe está convencida de que ella tiene el control de la situación, en realidad se trata de todo un montaje de don Andrés, quien quiere asegurarse de que la esposa recupere “la tranquilidad” y la familia no sufra un descalabro social evidenciando la existencia del nieto bastardo. Para ello habla con el administrador al que le pide que eche una “inocente mentirijilla” para “acallar los escrúpulos” de su

¹⁶⁷ Ya en otros estudios se ha tratado esta “masculinización” de las mujeres que están investidas con algún poder, lo que, paradójicamente, significa rebajarlas socialmente (BOURDIEU, 1998; MARTÍN ROJO y GÓMEZ ESTEBAN, 2002).

mujer y “devolverle la tranquilidad de su conciencia y de su vida”; y le ordena que “con su autoridad de administrador” le hable a Loreto y a Marcos, el ahora esposo, para que afirmen que el nieto murió; y continúa: “Así las cosas, tendremos nuestro melodrama; Lupe interrogará a la pareja y la pareja dirá, dirá eso, lo convenido... y venga paz y contento y, como en los cuentos” (GLE: 119-124). Los ingredientes están servidos: un esposo que delega la autoridad sobre una situación a la esposa, para que ella sea la que se la que tenga el control; sin embargo, se trata de una autoridad condicionada y de un control ficticio, ya que en realidad todo depende del marido.

Están realmente asumida la autoridad que la esposa siente tener, que incluso en la interacción privada con el marido, ella mantiene un papel altamente argumentativo y agentivo, usando actos de habla asertivos y directivos en todo momento, y dirigiendo claramente los objetivos de la conversación. Veamos algunos fragmentos:

1. DOÑA GUADALUPE. No, no te vayas, Andrés, que tengo que hablarte; siéntate, y acabemos de una vez con lo que tantas me has ofrecido que acabaríamos a gusto mío...

DON ANDRÉS. (*En broma fingida.*) Siéntome, hija, siéntome dispuesto a que acabemos con cuanto deseases...

2. DOÑA GUADALUPE. ¡Habla bajo, por lo pronto, que no ha de tardar Blanca, y en cuanto a la manera de acabarlo, allá tú! ¿No me ofreciste pruebas convincentes, a puñados, decías, aquí, sobre el terreno?..., pues muéstramelas, que nada le pido a Dios tanto como quedar convencida...

DON ANDRÉS. (*Enseriándose.*) Lupe, te convenceré plenamente, te lo he ofrecido y te lo cumpliré.

3. DON ANDRÉS. ¡Permíteme, hija, permíteme, [...] no me interrumpas!...

DOÑA GUADALUPE. Sí, sí te interrumpo, Andrés.

4. DON ANDRÉS. [...] ¡No desvaríes hija, no exageres la nota, te lo suplico!...

DOÑA GUADALUPE. Quien la exagera eres tú... ¡tú, tú, así te encolerices!... ¡tú!
(GLE: 127-130)

5. DOÑA GUADALUPE. Con Francisco, déjame sola, hazme favor; con Loreto y Marcos, está presente, ¿no es lo prometido?...

DON ANDRÉS: Sea..., hija, sea... (GLE: 132-134)

Podemos ver que en los fragmentos 1, 2 y 5 doña Guadalupe se muestra directiva con el marido, dándole órdenes tajantes que el marido finge acatar, aunque algunas veces la obediencia quede en entredicho por el tono bromista o socarrón con el que son aceptadas. En los momentos en los que el marido pretende imponer un punto de vista o un hace una solicitud — como cuando pide que no se le interrumpa (3) o que no se exagere “la nota” (4) —, la esposa reacciona con fuerza contra la imposición, lo que demuestra que está convencida de que goza de cierta autoridad dentro de la relación. No obstante, los roles sociales de género se imponen de manera subrepticia en el discurso y, cuando interroga al administrador, reconoce que lo hace “con autorización de Andrés, por supuesto...” (GLE: 135). Esto demuestra que hay una conciencia de género que dicta que no se debe lacerar la imagen de virilidad del marido hacia lo público, bajo riesgo de lastimar también la imagen de conjunto de la pareja.

Dado que en la trama lo que se nos presenta es la puesta en escena de un fingimiento (la esposa que cree que tiene el poder, pero finge ante los demás que no; y el esposo que finge que le ha dado el poder, pero ante los demás demuestra que no), las secuencias son semióticamente muy ricas: gestos y miradas que dicen más que las palabras, frases por lo bajo, desplazamientos escénicos que denotan las implicaciones con lo dicho en los diálogos, parlamentos con dobles significados, interrupciones y reformulaciones, etc.; todo un cúmulo de significados que integran la semiótica del fingimiento y la pretensión de y por el poder. La larga secuencia entre doña Guadalupe y don Andrés con Loreto y Marcos para investigar la verdad sobre el destino del nieto, es un ejemplo de esto (GLE: 125-127). Precisamente en ésta se vuelven muy significativas las intromisiones del marido, las cuales pretenden restar agentividad o eficiencia a los objetivos comunicativos de la esposa, justificándose en una supuesta preocupación por su salud:

D. ANDRÉS: *(Solicito a su esposa.)* ¡Ea, se acabó esta inquisición, Lupe, que no me da la gana que te aflijas a ese punto!... Pues estábamos frescos!... Vaya, márchense ustedes... (GLE: 126)

Pasando a la esposa que hemos identificado como manipuladora, quizás tenemos su mejor ejemplo en el personaje de Luz. Luz y su esposo, el juez Santos Gálvez, protagonista de *Justicia S.A.*, cumplen cabalmente los rasgos que la representación ha asignado al tipo de pareja donde se da esta categoría. Ella es una mujer mucho más joven que el marido, bella, elegante, que consintió y buscó el matrimonio con el fin de asegurar una posición social y económica¹⁶⁸. Sin embargo, “el fortunita” que creía haber casado, era falso; y ahora está pagando con la infelicidad su ambición, de la cual es signo ese “gran cansancio interior” que “muestra en sus facciones”. Por su parte, él es un hombre disminuido en sus atributos de masculinidad: es un fracasado profesionalmente, es débil de carácter y, además, la descripción física no lo favorece: “es un hombre de cuarenta y cinco años, bajito y gordo, que viste sin ningún lujo” (JSA: 1052).

La historia comienza con la llegada de la pareja a un pueblo de provincia, en el que el hombre acaba de ser nombrado juez. Por la primera interacción privada entre los esposos, nos enteramos de los antecedentes de la relación y el tipo de dinámica que llevan. Descubrimos que por culpa del marido, la pareja se encuentra en una crisis económica y, por lo tanto, en el descrédito social; y que ésta es su oportunidad para recuperar algo de la posición de la que antes gozaban. Ella aprovecha esa situación previa, para intentar manipularlo y controlarlo. Su principal arma es la humillación: frecuentemente le echa en cara su “ineptitud” que los tenía sumidos en la miseria. Santos, sin embargo, no siempre cede a la deslegitimación y la corresponsabiliza del fracaso matrimonial, diciéndole que ella es tan inepta como él por haber elegido mal al marido:

LICENCIADO SANTOS GÁLVEZ. ¡Creíste haberte casado con una fortunita! Cuando viste que todo era humo, bien pronto se esfumaron los mimos y la coquetería. No quedó de ti más que la mujer viciada, educada para ganarse una buena posición en el matrimonio.

¹⁶⁸ En estos casos, el matrimonio siempre aparece como el medio privilegiado para lograr el estatus socioeconómico deseado y las mujeres son educadas para eso: para buscar al marido que las mantenga y les de buena vida: “Yo no tengo la culpa de que me hayan educado para verme atada a la suerte de un marido” (JSA: 1078).

[...]

¿Qué ibas a hacer, como todas las pobres mujeres de tu clase que no sirven más que para cazar un marido que las salve? Pero te equivocaste, Luz, te equivocaste. Tú eres tan fracasada como yo.

[...]

Te equivocaste. Sacrificaste el amor de un hombre joven por ir detrás de mi dinero. Es tu falta... (JSA: 1055-1056)

Al verse descubierta, opta por el chantaje y le reclama su “insolencia”, “sus insultos”, su “descaro” y “desvergüenza”, repitiendo a cada momento que está muy “delicada”, muy “enferma”. Santos le ofrece “afecto y “una modesta vida de esposa de juez provinciano”; a menos que ella quiera la separación. Luz, sin pensarlo, replica: “¡Ya es demasiado tarde para eso! Te llevaste mi juventud; ahora soy más vieja que tú, a pesar de que me llevas más de quince años por delante... Ya me gastaste... “(JSA: 1055-1056). Hasta aquí, la deslegitimación de la autoridad masculina está basada en el desprestigio social y el fracaso económico; pero más adelante se suman otras estrategias para hacerse con el control.

El pretexto para representar el lado más bajo de este tipo de esposa controladora, es el dilema moral al que se tiene que enfrentar el marido la misma noche de su llegada al pueblo donde ejercerá de juez: tiene que firmar unas sentencias de muerte a petición del hombre que le ha conseguido el puesto. Tanto ella como él saben que ésta es su oportunidad de recuperar la posición social y económica, perdida hace tiempo; y también, muy pronto son consciente de que para conservarla él deberá convertirse en cómplice del cacique del pueblo, quien fabrica la ley a su gusto y necesidad.

De entrada, Santos se niega a firmar las sentencias sin revisar primero los expedientes. Es aquí cuando entra en función la esposa, que hará uso de todos sus recursos para manipular al marido y hacerlo actuar de forma que el nuevo estatus familiar no sufra daño, sin importar que se comprometa la ética y la moral del marido. Las estrategias de control son variadas, van de la humillación a la alabanza; del insulto al arrumaco.

Luz primero lo insulta, diciéndole que no debe cometer “sus estupideces habituales” y que es “absurda” su resistencia; después lo intimida indicándole que “contradecir a don Hilario”, puede significar que lo

ponga “de patitas en la calle cuando se le antoje”, todo dicho en una “actitud combativa”. Los insultos continúan, ahora aunados al chantaje: “¡Y otra vez a la capital, a lo de ayer, al hambre, al desprecio de todos, a la vergüenza de haberme casado con un inútil!”. Y vuelve a insistir en “lo delicada” que está, y le recuerda sus “deberes de esposo, que son los primeros”, según ella. Pero aun así, Santos se resiste; por eso pasa a la siguiente fase: el descrédito y la puesta en duda de su hombría. Luz es una manipuladora en toda regla y sabe el efecto que produce sobre su marido decirle que es un cobarde; por eso lo enfrenta a la posibilidad de ser juzgado como tal: “te asustas, retrocedes como un cobarde, rehuyes tu responsabilidad y quieres volverme a la pobreza...” Para que el efecto sea más contundente lo combina con una dosis de mimos y cariños que le recuerdan que puede perder “el amor y el goce” de esa mujer:

LUZ. Reflexiona tú, piensa lo que dejas y a lo que vas... No obres tan precipitadamente... (*Se va poniendo cariñosa poco a poco. Como ve que su marido se ha sentado lleno de abatimiento, se le acerca y le pasa el brazo por detrás del cuello, sentándose en el brazo del sillón.*) Ahora que ibas a poder ahorrar para recuperar nuestra casita, que iba yo a poder curarme y que te ves rodeado del respeto de todos. ¡Por un puro prejuicio, por esas ideas que te ha metido en la cabeza no sé quién, lo vas a echar a perder todo!

LICENCIADO SANTOS GÁLVEZ. (*Muy nervioso.*) Sí... sí tienes razón... ¡Pero no puedo!

LUZ. (*Interrumpiendo ya casi mimosa.*) Vamos... ¡Toda la preocupación es que te ha tocado empezar por unas sentencias de muerte!... Date cuenta de que es lo justo, de que obras de acuerdo con la ley... ¿Te da miedo tu responsabilidad? ¿La responsabilidad de hombre que tienes? Hazlo por mí... Piensa en mí... (JSA: 1078-1079)

En este punto, la presión y el chantaje surten efecto, y Santos firma la condena. Sin embargo, cuando descubre los intereses que hay ocultos y la manipulación de pruebas y testigos (se trataba de unos activistas políticos que actuaban contra el cacique del pueblo, que han sido acusados de violar y asesinar a una mujer), los remordimientos lo empiezan a acosar.

Poco después vuelve a ser presionado para que firme nuevas condenas; y esta vez con más convicción, se niega. No obstante, Luz vuelve a la carga con las mismas estrategias de antes: el lloriqueo, la ostentación

de una supuesta enfermedad, la reclamación del cumplimiento de sus deberes de esposo, la violencia verbal que se basa sobre todo en la descalificación de su hombría; para pasar después a la seducción, a la coquetería, al arrumaco y la roncería:

LUZ. Así me gusta verte, Santos. Animoso, trabajador, valiente. (Muy cariñosa.) No te entretengas mucho, que te aguardaré impaciente en la cama. Esta noche estoy enamorada de ti.

LICENCIADO SANTOS GÁLVEZ. (Cediendo los cariños.) Me has servido de mucho, Lucha. Después de todo, esta discusión, por dura que haya sido, no estuvo de más... Anda, ve tranquila... No tardaré.

LUZ. (Despidiéndose de su marido con un beso.) Pero no te vayas acostar sin cenar, ¿eh?

LICENCIADO SANTOS GÁLVEZ. No tengas cuidado... (Acariciándola.) ¡Qué buena eres, Lucha! En realidad, no tengo ningún derecho a sacrificarte...

LUZ. ¿Verdad que no? (Vuelve a besarlo.) Hasta en seguida. Y recuerda que no quiero que te tardes. (JSA: 1081)

[...]

(Abrazándolo.) Ya sabía yo que ibas a triunfar de tus preocupaciones. ¡Que ibas a ser todo un hombre! (JSA: 1088)

Así pues, el chantaje emocional, la humillación, el descrédito del otro, la soflama y la seducción son los recursos que la esposa manipuladora usa para lograr sus objetivos. Estas son las llamadas “armas de mujer” que en la literatura son representadas como armas de un poder sin límites, capaces de conseguir doblegar al varón más recto. La perversión y maldad femeninas se convierten en el eje de la representación de la mujer controladora de los actos del marido-amante. Como en el caso de la casquivana, la seducción a través del uso del cuerpo, de la vestimenta, de las miradas o los gestos, son las armas que usarán las mujeres casadas para lograr que los marido hagan lo que ellas quieran, normalmente actos de injusticia que garantizan la permanencia en un estatus social y económico, no negociable en el caso de las mujeres así categorizadas.

4. LA MUJER CAÍDA

Con el nombre de “mujer caída” hemos identificado tres subcategorías que tienen como rasgo común la pérdida o laceración de uno de los valores simbólicos más importantes de la identidad femenina dentro de las sociedades patriarcales: la honra sexual. Nos referimos a las subcategorías de la mujer mancillada, la seductora o casquiva y la prostituta. Aunque a primera vista pudiera parecer poco acertado reunir bajo una misma categoría estas tres imágenes, cuya significación específica se distancia por la agentividad implicada en el acto del deshonor, nos hemos atrevido a hacerlo así porque, según el análisis que hemos realizado, para la valoración de la mujer lo que importa es su identificación y definición como mujer pura y honesta, como una mujer que ha realizado y que realiza sus prácticas sexuales y sensuales de acuerdo a los dictados de su clase social, de su edad y de su estatus marital; teniendo, en cambio, poca injerencia los eventos específicos que pudieran generar la pérdida de la virginidad y/o de la honra. En otras palabras, no se pone a discusión si una mujer deshonrada tuvo una participación activa en su propia “desgracia”, ya sea por convencimiento o por engaño; o si, por el contrario, se trató de un acto forzado a través de la violencia física o el chantaje moral y emocional; lo único que interesa en términos de valoración y proyección dentro del grupo social, es si su honra está íntegra o no.

Para poder entender cabalmente la representación de esta categoría, es necesario, quizás, recordar el estrecho vínculo que históricamente se ha establecido entre la integridad sexual de la mujer y la honra familiar, específicamente en las sociedades occidentales (BORDIEU, 1998; MORANT, 2002, MORANT y BOLUFER, 1998; STERN, 1995; CHENAUT, 1997). Por esta asociación, a la mujer se le ha impuesto la exigencia de la virtud, la decencia, la pureza y la castidad como los únicos medios para adquirir un reconocimiento y dignidad sociales, que de otra forma difícilmente podría alcanzar. Para ello se han implantado límites; se han creado mecanismos de control y de sanción de las prácticas sensuales y

sexuales; se han fundado instituciones bajo cuyas normas se legitiman o se estigmatizan las prácticas de intercambio amoroso y sexual, que pretenden conservar el orden moral y social establecido.

El problema del honor, la pérdida de la virginidad y la vergüenza son las principales formas de control que se ejercen específicamente sobre la mujer; y dan cuenta de cómo se ha delegado en ella el estatuto social del reconocimiento y la respetabilidad familiar. Como dice Bordieu, sobre la mujer pesa “una violencia simbólica” que la obliga a actuar conforme a los requerimientos propios de su género, su edad, su posición social y su estatus marital. Pero, sobre todo, pesa una asimetría radical entre ella y el varón: éste, sujeto; y aquélla, objeto de intercambio a través de los convenios matrimoniales, donde su valor radica en su reputación, especialmente en su castidad, “constituida en medida fetichizada de la reputación masculina” y, por tanto, de todo el linaje: hermanos, padres, esposo (BORDIEU, 1998: 63). De allí que una mujer que ha sido deshonrada, mancillada, a través del acto sexual consentido o no, pierde automáticamente todas las prerrogativas de su condición social y de género, y se denigrada a sí misma y a la familia entera.

En esta concepción del honor, la familia y la sexualidad, hay toda una construcción sociocultural y religiosa de los modos como hombres y mujeres deben enfrentarse, primero al cortejo y sus ritos; y, después, al amor, al sexo y a sus prácticas. A ellas se les prepara para vivir estas etapas como “una experiencia íntima y cargada de afectividad”, englobando una amplio abanico de actividades físicas entre las que se cuentan hablar, tocar, acariciar, abrazar, etc.; pero no incluye la penetración, al menos no expresamente. En cambio, para los varones el amor y la sexualidad, se convierten, real y simbólicamente, en un acto de conquista, de posesión, de apropiación, de avasallamiento y, por tanto, de agresividad, orientados a la penetración y el orgasmo. Para el hombre, el acto sexual es una forma de dominación, una manera de demostrar su supremacía sobre el otro, en este caso la mujer. De allí que la sexualidad también se asocie a un acto de

proeza, a una hazaña que glorifica y enaltece cuando se logra: esa es la lógica de las manifestaciones de la virilidad (BORDIEU, 1998: 33 y 34).

Tradicionalmente, en las relaciones de género están anclados los códigos sociales del honor y la degradación. En las mujeres, estos códigos están cifrados en la conservación de la honra sexual, y no sólo referida a la pureza virginal de las jóvenes solteras. La responsabilidad de la conservación de la honra familiar involucra a todas las mujeres: a las casadas que, aunque ya no vírgenes, deberán conservar la “pureza matrimonial” consintiendo sólo en las prácticas sexuales legitimadas a través del matrimonio, lo que significa llevarlas a cabo sólo con el marido; a las viudas, quienes deben abstenerse de manchar el buen nombre del marido muerto y de dar mal ejemplo a los hijos si los hubiera; a las monjas, a las solteras, a las abandonadas, etcétera; porque, finalmente, todas están regidas por los mismos códigos morales y sociales que imperan en los momentos históricos y geográficos específicos. De esta manera, independientemente de su estatus marital, la mujer encarna la honra familiar y sobre ella caen los estigmas de su pérdida.

El honor como virtud tiene definiciones muy diferentes si se aplican a uno u otro género. En los hombres, el código del honor está relacionado con la potencia personal, referida tanto a la fuerza de la voluntad como a la posesión sexual; con el éxito como jefe de familia o como hombre público en la política, el trabajo, la empresa; y, por último, con el respeto y decoro social que su rango y posición socioeconómica requieren. En cambio, en las mujeres, el honor se basa sobre todo en el cuidado de las prácticas sexuales, es decir, que éstas se lleven a cabo dentro del orden moral establecido para que sean legítimas y no causen oprobio sobre la mujer y sus familias. Por eso se promueve una conciencia del deber moral y del cuidado de la reputación que las obliga a aceptar la reclusión doméstica como una forma de preservar su honorabilidad, y a poner especial atención a los actos que pudieran poner en riesgo su integridad moral —se entiende que son aquéllos de carácter sexual. Estos dos códigos de honor, el

femenino y el masculino, se mueven entre normas y apariencias que pretenden sostener la percepción de dignidad de uno y otro género.

A continuación veremos cómo son expuestas estas premisas sociales en la representación de las tres subcategorías que, a nuestro parecer, integran la mujer caída en los textos analizados.

4.1 La mujer mancillada: violadas y seducidas¹⁶⁹

La representación de la mujer mancillada en las obras estudiadas, tiene como base ese complejo honor/vergüenza que socialmente regula los códigos de la feminidad y la masculinidad, mostrando, en el caso de las mujeres, aquellos actos, posturas y eventos que revelan si es pura, honesta y recatada, o no. La mujer mancillada que aparece en nuestro corpus pivota sobre la pérdida de la integridad moral, ya sea por decisión propia o por haber sido objeto de abuso sexual, lo que abarca un amplio rango de situaciones detonantes del agravio: la violación, el acoso, el chantaje, la seducción, el engaño, todas enfocadas a la obtención de beneficio sexual masculino y en detrimento de la honra femenina.

Aunque la violación y la seducción femenina son en esencia diferentes, ya que involucran diferentes actitudes ante el acto sexual —en uno forzado y en el otro consentido—, en las obras, moralmente quedan puestas al mismo nivel por el hecho de que ambas acciones remiten a la pérdida de la honra. También, en ambos casos, el varón es representado como agresor y la mujer como víctima, insistiéndose de esta forma en el esquema tradicional de activo/pasivo asignado al varón/mujer que participan del evento de la seducción-violación con los roles de violador/violada; abusador/abusada, seductor/seducida. En estos binomios se ratifica la

¹⁶⁹ Se ha insistido, gracias al famoso ensayo de Octavio Paz, “*Los hijos de la Malinche*”, en identificar la imagen de la mujer violada y mancillada con la imagen de la Malinche. Para Paz, ella es la primera violada, la “chingada”, la que encarna la pasividad ante la violencia sexual y la que se redime a través de los hijos producto de la violación, es decir, “los hijos de la chingada”. (PAZ, 1950: 59-80)

percepción debilitada, disminuida y pasiva de la mujer, en contraposición a la fuerza, la agresividad y la superioridad del varón¹⁷⁰.

En nuestro corpus, la violación es la causa de deshonra femenina más representada, la cual puede realizarse a través del chantaje, del acoso o de la violencia pura y dura, o todas a la vez. El abuso sexual es más comúnmente inflingido sobre mujeres que están en una clara posición de desventaja social, económica o física con respecto a su agresor: la obrera que sufre el acoso del patrón; la campesina que sufre el abuso del amo; las profesionistas que buscan un empleo digno en la estructura gubernamental y que son engañadas o chantajeadas sexualmente por los burócratas y funcionarios; las mujeres de los pequeños poblados o rancherías que son sometidas por los soldados de las diferentes facciones revolucionarias, quienes ejercen su poder militar y su fuerza física; etcétera¹⁷¹. Desde esta perspectiva, las obras que abordan el tema de la violación no sólo funcionan como reproductoras de los roles sociales y sexuales de los géneros, sino que se constituyen como medio de denuncia social, evidenciando que la lucha de clases va más allá de lo social, lo económico y lo político, colocándola en el centro de la lucha por el honor, la dignidad y el respeto cuya representante simbólica es la mujer. Así, destruir el honor sexual de la mujer significa someter al “otro”: al campesino, al obrero, al pobre, si el que comete el abuso es el rico, el empresario, el industrial; o, viceversa, si el que lo comete es el pobre. No obstante, la denuncia de la violencia sexual como instrumento de dominación y como medio de dirimir la lucha de clases no significa que se hayan modificado los estereotipos de la sexualidad femenina y masculina. Por el contrario, la asimetría socioeconómica y, por supuesto, la diferencia de fuerza física entre hombres y mujeres, aunadas a la visión, por

¹⁷⁰ Para otros estudios más contemporáneos sobre la representación de la violación y sus agentes, en los que sigue apareciendo esta lógica del agresor/víctima, ver EHRlich, 2001.

¹⁷¹ El rasgo socioeconómico es un factor muy importante en la representación de ciertas categorías, ya que se convierte en un determinante de los estereotipos. Por ejemplo, como veremos más adelante, también la prostituta suele ser una mujer de clase baja, cuya posición económica la obliga a optar por esta actividad. Tanto en la mujer mancillada como en la prostituta, el cuerpo se convierte en la moneda de cambio que puede usar para solucionar los problemas económicos, judiciales, de salud, etc.; pero no por opción propia, sino porque los hombres lo imponen de esa manera.

un lado, del hombre como un desalmado, abusivo, vicioso, pervertido y depravado, cuyo único interés es satisfacer sus necesidades y deseos sexuales; y, por el otro, de la mujer como la desprotegida y la débil, son los puntos de partida de la construcción de esta imagen en los textos.

Encontramos múltiples ejemplos en los que los hombres abusan de su poder y de su fuerza, en su afán por poseer a la mujer que no les “pertenece” y que, además, se les resiste en un intento por conservar la dignidad de su honra. Aunque por las referencias indirectas de algunos personajes se sobreentiende que todas las mujeres están expuestas al riesgo de la violencia sexual, los casos representados más detalladamente en las obras, muestran sobre todo a mujeres jóvenes y hermosas como blanco de acoso y abuso sexual. Según el contexto en el que se ubique la representación, rural o citadino, aparecerán determinados actores sociales. En los ámbitos rurales aparecen comúnmente los “amos”, es decir los hacendados o caciques, tratando de abusar de las campesinas. Pero también, como parte necesaria de la representación del movimiento revolucionario, surge la figura del soldado y el jefe revolucionario que hace ostentación de su poder militar, en este caso, trasladado a la posesión de las mujeres de los pueblos y rancherías por las que pasan.

Así, encontramos, en ***Tierra y Libertad***, la lucha de los campesinos y campesinas por defender su derecho a la dignidad y el respeto a su honra y la de sus mujeres. La obra comienza con la presentación de Marta, la recién esposada mujer de Juan, un campesino, quien se dirige al campo a llevarle la comida a su esposo. De pronto aparece don Julián, el patrón, quien abiertamente le expone sus intenciones:

DON JULIÁN. (Tratando de estrecharla por la cintura.) ¡Qué linda estás! (MARTA lo rechaza.) ¿Por qué rechazas mi cariño?

MARTA. Porque amo a Juan.

DON JULIÁN. Juan es un pelado, mientras yo soy rico.

[...] Vamos, calma, chiquilla, que no sabes lo que haces. Sábelo: cientos de mujeres se sentirían felices con solo que les dirigiera la palabra. Yo soy tan poderoso que puedo obligarte a que me entregues tu corazón. No me rechaces, porque el amor que hoy me niegas con tanto orgullo, tendrás que venir a

ofrecérmelo mañana de y rodillas, y yo lo rechazaré entonces con la punta de mi bota. (TYL: 336-337)

Tras amenazarla con meter a Juan a la cárcel si no acepta sus “requiebros”, Marta huye de la escena. Una vez con el esposo, le confiesa que

“el amo quiere que yo sea suya; él me lo ha dicho muchas veces; él me lo acaba de decir y me ha amenazado con prenderte y mandarte al cuartel o aplicarte la ley fuga si no le hago entrega de mi cuerpo. ¡Huyamos, Juan, huyamos de la hacienda!” (TYL: 338).

A pesar de la evidente desventaja en la que se encuentra, Juan decide hacer frente a los acosos del patrón y se reúne con sus compañeros campesinos para luchar contra tal atropello. Sin embargo, el poder del amo se impone y tanto Juan como Marta son aprehendidos, logrando un doble propósito: se quita de en medio “el estorbo” del marido, y tiene un poderosa arma con la cual chantajear a Marta para que acepte sus propuestas. Es interesante observar que, en este caso, el patrón no haya optado por la violencia física para someter a Marta. Para él es más importante vencer los escrúpulos de la campesina por medio del miedo y el chantaje; por eso pone en marcha la maquinaria del poder a su disposición: los métodos judiciales, encarcelando a los esposos, acusados de delinquir; los métodos religiosos, enviando al sacerdote a convencer a Marta de que debe “sacrificarse” por el bien de Juan; el desprestigio moral, dejándola a disposición de los soldados para que sea objeto de vejaciones verbales y físicas hasta conseguir disminuir psicológica y moralmente a la muchacha, quien termina accediendo a los deseos del patrón. Para los demás campesino es evidente el abuso; dice Marcos: “La misma historia de siempre: hemos de sudar para el amo y hemos de tener mujer para el amo” (TYL: 345).

En ***Panuco 137***, por su parte, hallamos evocada la imagen del jefe de los guardias blancas¹⁷², abusivo y despiadado, que está muy cercana a la

¹⁷² Las guardias blancas eran una especie de escuadrones formados por toda clase de aventureros que trabajaban como asesinos asalariados en momentos de crisis social y cuya función era controlar los levantamientos civiles. Sirvieron para apoyar sobre todo a los

representación del jefe militar y del revolucionario que ostenta actitudes similares. En este caso se trata de Domitilo Palomera, que lleva el simbólico apodo de “Perro”, y quien se ha empeñado en “hacer suya” a Raquel, la hija de unos campesinos que además está casada y embarazada. Tras asesinar al marido y someter a golpes y amenazas a la familia de Raquel, ordena a sus hombres que se la lleven:

PERRO. (*A sus hombres.*) ¡Ahora! ¿Qué esperan? ¡Llévense a ésa!
[...] Déjenme a la muchacha en el campamento. ¡Ahora sí, Raquelita, vas a dormir con un hombre de veras! ¡De Domitilo Palomera no se ha burlado ninguna hembra! ¡Y el que me la hace, me la paga! (P137: 132-133).

La crueldad de la escena y las narraciones posteriores de cómo el “Perro” viola y asesina a Raquel, influyen en la creación de una imagen negativa del militar y de los revolucionarios que emana desde cierta parte de las manifestaciones literarias y de la tradición oral, la cual alternará con la otra, la positiva, la que se reproducirá desde los discursos oficiales del nuevo gobierno, y de los creados por los mismos revolucionarios, principalmente a través de los corridos¹⁷³.

Un caso similar a éste aparece en la obra **Los alzados**, en la figura del jefe militar de la zona, el general Dorantes. Dorantes se dedica a cometer todo tipo de atropellos sobre las mujeres de la población, de los cuales nos vamos enterando a lo largo de la obra. La primera que confiesa haber sido obligada a consentir en las relaciones sexuales es Victoria, la esposa del “humilde y callado” secretario del general. Victoria acude a pedir consejo a doña Jesús, hasta cierto punto la contraparte del general, ya que, aunque mujer, tiene una fuerte autoridad moral y social en el pueblo, por su fortaleza y solidaridad. Le cuenta que el general ha abusado de ella y le asegura que “Me defendí todo lo que pude. ¡Nunca lo hice por la buena, doña Jesús, se lo juro!”. Para Victoria es importante marcar la diferencia entre la deshonra

hacendados y empresarios extranjeros en el sometimiento y despojo de los pobladores indígenas.

¹⁷³ Para un acercamiento al corrido mexicano recomendamos MENDOZA (1954), CUSTODIO (1985) y GIMÉNEZ (1991).

violenta y la deshonra consentida, ya que, finalmente, es mejor ser vista como víctima que como “cusca”¹⁷⁴. Le cuenta que fue

“primero muy zalameroso [...]. Pero luego... empezaron las amenazas. Y cuando vio que nada conseguía por la buena, hizo que corriera a Rosario de la escuela. Aún pude resistirme. Pero me amenazó con hacer que corriera a mi marido del Juzgado, si yo no consentía... en lo que andaba persiguiendo. Hasta que... usted no puede creer que yo lo hice por la güena: ¿Verdad?”.

Además de la vergüenza y el descrédito que caerían sobre Victoria, está el hecho de la deshonra y el ridículo que caerían sobre el marido. Dice la mujer: “El día que mi marido lo sepa va a morirse de vergüenza”. Por eso no se atreve a confesarle la verdad y a pedirle ayuda ahora que su hija también corre peligro:

VICTORIA.[...] Mientras la cosa era conmigo, me aguanté como si me hubieran cosido la lengua contra el paladar con una aguja de arria. Pero ahora, doña Jesús... (Gime) ... ahora se trata de Rosario.

DOÑA JESÚS. ¡De tu hija!

VICTORIA. Sí, señora, Chayo me ha dicho que también a ella la anda persiguiendo. Antier llegó sin rebozo, porque echó e a correr cuando trataba de jalonearla. (ALZ: 429-430)

Para doña Jesús, la única solución es “esconder” a Rosario:

Es muy expuesto tener una muchacha como ella al alcance de tanto macho sin freno, en tiempos de revuelta. Y si no son los del gobierno, son los otros. Que todos son iguales cuando se trata de abusar de una mujer.

Esta opinión de doña Jesús, confirma una postura en la que se contempla el abuso sexual como un riesgo intrínseco a ser mujer, y más cuando se es joven y bonita. Pero también apoya la construcción de la sexualidad masculina como irrefrenable, inconsciente y sin moral, sobre todo la adjudicada a los varones militares, quienes en la representación aparecen animalizados (“tanto macho sin freno”). Hay una lógica en la concepción del género masculino que asocia la exaltación del valor militar y la participación

¹⁷⁴ En México, mujer descocada, libertina y coqueta.

en la guerra y las batallas, con la pérdida de la ética y la moral. Y por eso también se corrobora esa visión del acto sexual como un acto de conquista en el que, desde la perspectiva del macho, los abusos de poder y el sometimiento de la “hembra” son sinónimo de triunfo, son actos equivalentes a los realizados en la dominación de enemigo en el campo de batalla, o los realizados en la doma de los animales de carga, pero ahora puestos en el campo de lo sexual. Dice Dorantes, por ejemplo, al referirse a la violación de Victoria: “¡Cómo se defendió la vieja!... Pateaba... Hip... ¡Pateaba como yegua bruta!” (ALZ: 433). O Doroteo, en la obra del mismo nombre:

¡Que me metan una mujer a la cama!... ¿Ya oyeron? ¡Quero jinetear mi hombría sobre ella! La quero fogosa: llena de bríos. ¡Necesito correr la carrera del amor como el viento, como el rayo, como el trueno! ¡Y que me pongan en capilla a toditos los jefes federales!... (Riendo.) Ansina pasaremos esta noche en concordancias: ellos con su miedo y yo con la hembra de mi agrado. (“Viendo” a la muchacha y aproximándose a ella.) Acércate. ¿Cómo te llamas? ... ¿Valentina?... (Riendo.) ¡Qué bueno! Como mi canción consentida... Pero ¿por qué vienes llorosa? Te tiemblan las manos y los senos. ¿Perdiste el novio o al hermano en la refriega? ¿Entonces?... (Con una carcajada.) ¡Ah! Ya caigo... Te han contado que Pancho Villa es el diablo en persona y que huele al merito azufre de los infiernos. No les creas. [...] Y esta noche dormiré entre tus brazos para que me dejen tranquilo los muertos... Quítate ya la blusa y el corpiño. Mañana te compraré vestidos de seda; aretes de los que tintinean y una medalla de oro de la Virgen Morena... ¿Qué esperas?... (DOR: 837-838)

En estos fragmentos, además de localizar metáforas en las que se animaliza a la mujer violada, asimilándola a una yegua, recurso común en este tipo de representación en la que se da voz a los violadores (“¡Pateaba como yegua bruta!”; “¡Quero [sic] jinetear mi hombría sobre ella!”), también encontramos uno de los rasgos recurrentes de representación del violador-militar-revolucionario: su incultura e ignorancia que va a tono con su rudeza y barbarie inusitada, manifiesta en la imposición de los propios códigos morales y sexuales, que justifican el uso de la fuerza como el medio para lograr los cometidos, en este caso, específicamente los sexuales. Esta característica se muestra principalmente a través de la variedad lingüística de habla popular atribuida a estos actores sociales, la cual adquiere una

evidente carga de negatividad al ponerlos junto a otros que utilizan la variedad “cultá” o más aceptada normativamente. Esta atribución lingüística también nos permite localizar el origen social del violador-militar-revolucionario, al que evidentemente se le vincula con la clase campesina. Así, el uso arcaico del lenguaje detectado por el “quero” o el “ansina” del fragmento tomado de **Doroteo**, denuncia que el personaje se ha formado con la gente del campo y, por tanto, que es un “pelado” al que la Revolución ha permitido cometer tropelías gracias a su poderío militar. También Dorantes se expresa con este sociolecto: “Agradeciendo que ahoy me ha tocado ser de los de la legaliza, que si no, ya estaba jalando hasta con la muchacha” (ALZ: 434); “¿Ya se me quiere juir la güilotita?”; “Así cambea la cosa. Que me hablen por la güena, ¡retal! (*Sacando un puño de dinero.*) A'istá lo que le debo.” ALZ: 452-453).

En las obras cuya acción dramática involucra de manera más cercana la Revolución y sus actores, es frecuentemente que se mencionen directa o indirectamente los abusos sexuales como los actos de barbarie más comunes entre los revolucionarios¹⁷⁵. Numerosas son las quejas de hombres y mujeres sobre hijas, hermanas o esposas violadas o violentadas; pero también los actos de jactancia y alarde por parte de los soldados:

PALACIOS. Yo pienso instalar en Cuernavaca a una de esas catrinas que no más van dejando un olor a gloria.

[...]

EMILIANO ¡Qué lindo día, compañeros!

PALACIOS. Como para entrar a sangre y fuego a una plaza, y arrancar de allí una de esas catrinas de que te hablo. (EZ: 675)

TRUJILLO Yo no tengo máquina de hacer tostones. Soy un fabricante de aguardiente. Busquen, busquen en mi casa. Aváncese, si quieren, todo lo que hay en las bodegas. Lévense también las máquinas. Pero... dinero... Lévense mi casa, ladrillo por ladrillo, con todo lo que tiene dentro...

PEDRO. ¿Hasta con tu mujer y tu hija?

¹⁷⁵ MADRE DE LINDA: Nos llegaban noticias de crueldad — ¿te acuerdas?—; que ya mataron a don Félix, el de la tienda de abarrotes; que ya deshonraron a las Escamilla; que incendiaron ya la Prefectura... (LIN: 466)

TRUJILLO. Son ustedes unos...

PEDRO. (*Amenazándole.*) ¡Cuidado con la lengua!

GUSTAVO. Suelte la mosca, y yo le garantizo que no tocamos a su mujer y a su hija, si no... (ALZ: 442)

¡Animo, mis muchachos pendencieros! Ya no está lejos el poblado y me dice mi compadre que allí hay hartas mujeres... Quero la más bonita. Esa de las ancas redondeadas; la de la trenza color azabache y ojos de estrella.. (DOR: 835)

No tardarán en venir más "reclamos"... Muchachas violadas por soldados borrachos de tragos y triunfos; madres humildes y hombres humillados que más reprimen sus justos corajes... (DOR: 837)

Yo me traje a esta un poco a la fuerza y otro poco a la buena. Ya estaba un poco pasadita y no se la puedo regresar justamente como estaba porque al chillar se le escurrió la pintura. (DOR: 840)

Cuando la acción dramática se ubica en un contexto urbano —que dicho sea de paso, siempre corresponde con la capital del país, es decir, con la Ciudad de México—, las situaciones de abuso sexual se adecuan a los actores social típicos de la interacción entre poderosos y desposeídas que corresponde, que como ya mencionamos suelen ser: patronos, prestadores de servicios (médicos, policías, caseros, etc.), burócratas y gobernantes, imponiéndose a obreras, trabajadoras informales, profesionistas, desempleadas, hijas de familia, etc., todas ellas en situación pobre o muy pobre. Evidentemente no todos los intentos de abuso sexual tienen éxito; sin embargo, la descripción de tales situaciones nos ayuda a detectar cuáles son los actores y las prácticas sociales que más comúnmente se asociaban a esta problemática.

Pongamos dos ejemplo específicos, el de la "Señorita Sofía Merindieta, Profesora Normalista", de la obra ***Tierra y Libertad***; y el de Isabel en ***Víctimas y Verdugos***. En el primer caso tenemos a una mujer preparada académica y profesionalmente que tiene que recurrir al "ministro" para conseguir un puesto de trabajo, porque su "familia se muere de hambre". A pesar de la acogida respetuosa y cortés que le hace el ministro, a él lo que le interesa es que "es guapa la profesorcilla". Por eso le niega el

trabajo, porque a mayor necesidad, más facilidad para conseguir lo que él quiere:

MINISTRO. (*Sonriendo, aparte.*) ¡Será mía! [...] Tiene que caer, tiene que caer. Si no hubiera dolor abajo, ¿de dónde sacaríamos nuestras queridas los de arriba? (TYL: 356)

En el segundo caso, el de Isabel, toda la acción dramática está planeada para mostrar la bajeza de una sociedad machista e injusta que se empeña en aprovecharse de los pobres, sean hombres o mujeres. Sin embargo, lo que nos interesa es ver cómo, para el escritor, el abuso sobre las mujeres es única y exclusivamente de orden sexual. Así, Isabel representará todos los avatares de una mujer pobre por conservar su honra. Sus vicisitudes comienzan con Mendizábal, el casero, a quien le debe muchos meses atrasados de alquiler porque el dinero de su trabajo lo ha gastado en atender a su madre enferma. Él le dice que pueden llegar a “un arreglo”, que haga a un lado los “escrupulillos” y lo ame. “Ámeme usted y será ayudada”, “a falta de dinero, acepto caricias”, le dice Mendizábal (VIC: 370). Pero, para Isabel “prostituirse” no es una opción.

Después aparece el médico, quien ahora que ya no hay dinero, se niega a atender a su madre. Insinuante le dice: “todos sus infortunios terminarían si usted quisiese...” “Si usted fuese más amable conmigo...”, “yo quisiera para mí una amabilidad especial, algo que dejara satisfecho el cariño que siento por usted.” (VIC: 371). Para Isabel el tono velado del médico no deja lugar a dudas, lo que le está proponiendo es que sea “su querida”. Pero la virtud de Isabel es fuerte y logra resistir la presión de los chantajes masculinos y rechazar las insinuaciones del doctor. No obstante, su sufrido camino está apenas comenzando. Muerta su madre y expulsada de la casa en la que vivía, decide ir a buscar ayuda en el gobierno. Sus hermanos fueron soldados y murieron en combate, por lo que seguramente le corresponde una pensión de orfandad. Al igual que en el caso de la profesora Merindieta, el general que atiende a Isabel tiene por consigna hundir aún más a las necesitadas para que así accedan más fácilmente a

ser sus amantes. Éste, al igual que el ministro de la obra de **Tierra y Libertad**, se muestra amable y solícito con Isabel; sin embargo, le dice que él no puede hacer nada por conseguirle la pensión. A cambio le hace un ofrecimiento velado, igual que se lo hicieron antes, de que sea su “querida”:

Pero la situación de usted puede cambiar con sólo abrir los labios. Acepte usted mi proposición de ocupar la casita de mi propiedad de la Ribera de San Cosme; está sin inquilinos, completamente amueblada; puedo ponerle a usted criados que la sirvan y pasarle una regular mesada. ¿Qué dice usted? (VIC: 374)

Y nuevamente Isabel antepone su virtud a su necesidad económica, rechazando la propuesta de la siguiente manera:

Pobre he sido y pobre espero morir, con la conciencia tranquila de haber obrado siempre de acuerdo con la dignidad. ¡Qué amargo debe ser el pan comprado con la deshonra! (VIC: 374)

Aunque el general la felicita por su pureza probada, en el fondo decide jugarse la última carta: eliminar el “obstáculo” de su virtud y, una vez deshonrada, “hacerla suya”. Para lograr este cometido, la acusa anónimamente de ejercer la prostitución, por lo que Isabel es detenida, llevada a la cárcel y fichada. Finalmente la encontramos ejerciendo la prostitución en una elegante casa de citas. Evidentemente, la representación en este caso pretende mostrar una posición ideológica crítica ante el gobierno y la clase privilegiada, para quienes no vale la dignidad y la honra de los pobres, mucho menos si son mujeres. Asimismo, vemos que el autor repite los tópicos de la representación de la mujer abusada y del abusador: ella, joven, hermosa, virtuosa, desprotegida y pobre; ellos, poderosos, perversos y sin escrúpulos.

En la polifonía de la representación dramática, también aparecen aquellas voces, casi siempre masculinas, que denuncian a la mujer como la culpable de su propia deshonra: “mujeres deshonestas que provocan” (JSA: 1064); y se insiste en otra obra: “ellas son las que se lo buscan; las que nos provocan” (TRA: 774). En esta visión, representada más por desautorizarla que por darle cabida a una posibilidad válida, está la contraparte de la figura

de la mancillada como víctima pasiva. Aquí se le adjudica a la mujer una agentividad sexual y sensual que tiene injerencia directa en su definición moral y en su posición como actor social, dejándola al margen de la justicia y la sociedad.

El hecho de que la violencia sexual sea una situación comúnmente representada y que ésta se describa como un evento cotidiano tanto en las zonas rurales como en las urbanas, hace que aparezca como consecuencia, una exaltada preocupación de las familias, principalmente de los varones, por la protección de las mujeres, la cual se dirige más exactamente a mantener su honor, es decir, su virginidad y pureza. Como es natural suponer, las mujeres jóvenes son las más propensas a perder este don tanpreciado, por lo que van a ser las más cercanamente vigiladas, no sólo por el padre, sino también por la madre y los hermanos. Esta dependencia en la defensa del honor (la mujer no es capaz de defender por sí misma su honor) es nuevamente una representación pasiva de la mujer, quien por ser débil física y moralmente, debe ser protegida como un menor de edad, cuyas peculiaridades ya han sido tratadas antes.

La mujer seducida, por su parte, está representada asimismo como una mujer joven y hermosa; pero, en este caso, se trata de una mujer que accede a los embates amorosos del galán, quien lo único que pretende es lograr sus favores sexuales. En éstos no importa la situación económica de la mujer, tanto las pobres como las aristócratas estarán a merced del engaño y la seducción de los amantes. Como en otros estudios sobre mujeres engañadas y posteriormente abandonadas (MORANT y BOLUFER, 1998), en las obras también se hace alusión a las falsas promesas del amante, que involucran siempre el compromiso de contraer matrimonio, el cual se expone como uno de los argumentos de descarga de culpabilidad de la mujer. En otras palabras, la mujer que ha tenido sexo con un hombre que le ha prometido matrimonio, siente tener una excusa que justifique su desliz. El argumento del engaño se acompaña siempre por el argumento del amor. Así, cuando doña Julia, de **Las madres**, rechaza las propuestas amorosas de Fernando, le confiesa que “no lo merece”, porque es “una mujer que ha

pecado” y tiene que “pagarlo”. Su “pecado consiste en haber tenido a su hijo más pequeño “mucho después de muerto” el marido. Y termina con una especie de justificación:

DOÑA JULIA. Es usted el mejor hombre que he conocido. Es honrado, no es como el padre de Ricardo, que mintió y que huyó después. (MAD: 588)

En otras palabras, aunque no elude directamente la culpa de su embarazo extramarital; sí que encuentra cierto consuelo en mostrarse como víctima del engaño de un hombre. Hacia esta misma dirección se encaminan los argumentos de Clara, en **Fugitivos**. También ella acude a escudarse tras su posición de víctima y habla de su vida ejemplar hasta entonces, de su viudez, de su situación económica y familiar desesperada, de su juventud, y, por último, del engaño de que fue objeto:

CLARA. *(Con desesperada energía.)* Tengo que decir que soy una mujer decente, madame. (Gesto de CLOTILDE.) Hace seis años que soy viuda, y he trabajado y he vivido solo para mis hijos, y he rechazado a todos los hombres. Se lo juro por mis hijos, madame. Hace unos meses apareció este hombre. Comprenda usted: soy joven todavía, tuve confianza en él: me ofreció matrimonio. Era una cosa honorable. Yo no quería, por mis hijos: pero mi lucha es muy dura -estaba sola. Y ahora estoy más sola y siento lo que no había sentido en mi vida: una gran vergüenza. (FUG: 179)

Los argumentos del engaño y la traición, en primer lugar, y después, el del amor son los únicos usados en los casos de mujeres seducidas. Así lo demuestran también otros casos representados, por ejemplo, el de Teresa, en **Fugitivos**, quien confiesa que ama a un hombre y que ha “sido suya” (FUG: 190); el de Linda, en la obra del mismo nombre¹⁷⁶, y el de Loreto en **La venganza de la gleba**. Es significativo que las mujeres seducidas que

¹⁷⁶ LINDA. ¡Lo odio!... Imagínate tú, imagínate tú que tienes en el corazón, en los ojos, en la sangre, la presencia y esencia de un hombre: ¡cómo lo quieres y cómo te sientes suya! Si te pide una caricia, son dos las que le ofreces: si un beso, toda entera te das... *(Con amargura.)* Yo tenía en Máximo la fe absoluta de su amor. Creí, ciega, que era bueno todavía, como cuando niño, como cuando se sentía humilde cerca de mí... Pero pensaste llegar con él al límite de la felicidad, te creíste protegida y amada, sola y única... ¡Qué falso todo!: no eras nada, y nada le representabas. Eras su víctima, una de tantas mujeres que arrancaba del vicio para sus propios apetitos... (LIN: 484)

aparecen en las obras, siempre terminen como madres solteras, de allí la detección de su deshonor. Entonces, se sobreentiende que lo que trasciende socialmente no es el hecho mismo de la seducción y el intercambio sexual extramatrimonial; sino el resultado visible de tales encuentros, es decir, el embarazo como prueba imborrable de la virtud perdida de la mujer.

Cuando las jóvenes seducidas quedan embarazadas, su definición moral cobra sentidos ambiguos. Por un lado, es la mujer pecadora que no ha podido resistir la tentación de la carne; pero, por el otro, en su maternidad se avizora un medio de redención. En las veinticuatro obras estudiadas encontramos cinco casos en los que se presentan la idea de que la maternidad es el medio por el cual purificarán sus faltas. Tal y como lo vimos en el apartado de la madre soltera, la mujer que ha cedido a la tentación del sexo y la sensualidad, puede ser redimida a través de la abnegación a la maternidad. Recordemos aquí sólo algunos ejemplos. Los personajes ya mencionados de Clara y Julia, encarnan situaciones similares: ambas son viudas jóvenes con hijos con necesidad de trabajar para mantenerlos; y ambas son seducidas y abandonadas tras acceder a las relaciones sexuales. Como consecuencia llega el embarazo no deseado; pero en su desesperación por encubrir el desdoro, intentan abortar, aunque sin resultados positivos. Los dos actos de ignominia, la relación extramarital y el intento de aborto, en una conciencia forjada en los valores ideales de la virtud y la honradez, crean un nivel de culpabilidad tal, que la única manera de alcanzar la redención y el perdón social y divino, es a través de la entrega y la abnegación ilimitada al hijo producto de su pecado. Para ambas, los hijos se convierten en el símbolo de la salvación. Dice Clara que “a veces son los hijos los que hacen que la madre tenga alma” (FUG: 218); y Clara confiesa que cuando su hijo nació “le ofrecí a Dios dedicarme a él para siempre, no volver a pensar en mi cuerpo, no volver a mirar a ningún hombre, dejar de ser mujer para ser sólo la madre de Ricardo” (MAD: 589). La penitencia impuesta a las madres solteras, a las que se han dejado seducir y han consentido en el intercambio sexual, consiste en negar las necesidades propias de su sexualidad, en anular de manera absoluta la

posibilidad de reestablecer relaciones sanas con otros hombres, porque su actos previos invalidan esas posibilidades.

SEVERINA. Tiene usted razón. (*Movimiento hacia el fondo.*) ¿Y su niño, Clara?

CLARA. (*Enigmática, sonriente.*) Mi niño me costará la vida, pero es un buen precio... es poco pagar todavía. (FUG: 219)

Por eso, si para la violación el antídoto es la protección y el cuidado de las mujeres; para la seducción lo será la formación y educación en los actos referentes al sexo. La madre como preceptora y formadora de las hijas, será la encargada de enseñarles lo que se espera de ellas socialmente, sobre todo aquello que involucra sus conductas sexuales y sensuales, regulando y normando los actos discursivos y físicos, y creando una conciencia —o inconciencia— del deber ser y del deber hacer, acorde con sus definiciones de género. La observancia de las conductas sexuales tiene como meta llevar a las hijas al matrimonio, puras y castas. Este cometido se encuentra representado más que como una obligación, como un sueño y un deseo a cumplir. Así lo encontramos manifestado en la obra ***Las madres:***

DOÑA ROSA. Yo quería para Rosita...

FERNANDA. Sí, sí, el velo y los azahares, todo lo que usted no tuvo, seamos claras. [...] También su niña, Rosa, dirá después lo que a mí no me creen: que era tan joven cuando tuvo el hijo que ni se acuerda. (*DOÑA ROSA solloza discretamente.*) Y será cierto, pero se burlarán de ella también. (MAD: 635.)

Pero, ante la evidencia, las madres se resignan:

FERNANDA. (*Mexicanísima esta vez.*) Mire, doña Rosa, no nos hagamos... Nos duele a las dos, y nos duele hondo, pero son cosas de hombre y mujer, y los dos chilpayates son jóvenes y son bonitos. Ya sucedió y ni modo. No hay de qué avergonzarse.

DOÑA ROSA. ¿No? Para usted no. Para mí sí. Pero ya el abogado...

FERNANDA. El de usted y el mío hablarán, sí, nos sacarán dinero y los traerán a la fuerza a México. ¿Y qué? Ya hicieron lo que la naturaleza manda. No son los primeros ni los últimos. Yo pienso en mi pasado. ¿Usted no tiene pasado? (*DOÑA ROSA se muerde los labios y se lleva un pañuelo a los ojos.*) Esperemos, pues. (MAD: 635)

No obstante la posibilidad de perdón social, una mujer que ha sido seducida y después abandonada por el seductor, de una manera u otra, paga eternamente la culpa de su desliz. Ya vimos que entregarse abnegadamente a la maternidad y anular la sexualidad, suele ser uno de los caminos de redención. Pero también aparece la salvación a través del matrimonio; pero un matrimonio de otro tenor, en el que aparece un tercero que está dispuesto a dar a la mancillada y embarazada extramaritalmente, su buen nombre y su prestigio social para salvar de la deshonra. En estos casos, la mujer pone su abnegación y entrega total en el marido (que no el seductor), como el justo pago por haber sido salvada de la ignominia. Un ejemplo ilustrativo es el personaje de Loreto, en la obra ***La venganza de la gleba***. Loreto es una campesina que en sus años mozos fue seducida por el hijo del dueño de la hacienda; de hecho, en las acotaciones aparece descrito como "el niño Javier, el seductor de ella hace tantos años". Éste la embarazó y la abandonó a instancias del padre, quien, para ocultar la "calaverada"¹⁷⁷ del hijo, casa a Loreto con Marcos, uno de los vaqueros que siempre había estado enamorado de ella. En el siguiente parlamento, Marcos recuerda los hechos que lo llevaron a casarse con ella:

MARCOS. [...] a ti te queda el otro, Damián, el que no es mío... no, no lo defiendas, que ni él tiene la culpa ni yo te lo he maltratado nunca, ya sabes por qué, te lo he dicho hartas veces, porque desde antes de que el niño Javier te perdiera, yo ya te quería y tú, cegada por ese amor condenado, me quedabas tan lejos como algunas veces, allá en la sierra, carculo que nos quedan las nubes que se arremolinan en los cielos... porque cuando l'amo grande me regaló la cuera nueva y me preguntó, ¡los dos solitos!, si me quedaría yo casar contigo aunque ti hubiera sucedido una desgracia, como la desgracia yo la sabía ya, dende quiaque, contesté que sí, porque desde antes te quería tantísimo que de considerarme tu marido sentía yo miedo, ¡mi palabra! [...]

LORETO. ¡Pobre Damián, que nada sabe y que te quiere a ti más que a mí!

MARCOS. *(Que continúa devanando su madeja de recuerdos tristes, pero que advierte la frase final de LORETO)*. Y yo también lo quiero; y hay veces que cuando le digo "hijo", se me afigura a mí que es más hijo mío que de su padre; pero eso no es verdad, ni que yo lo quiera porque me nazca quererlo: ¡lo quiero porque nació de ti! [...] Y ora más qué nunca me agarraron las ganas de beber,

¹⁷⁷ Cuando el padre se refiere a la acciones de su hijo como "calaverada", lo que hace es quitar toda la intencionalidad negativa al acto de seducción y desfloración que ha ejercido sobre Loreto, atenuando de esa forma su responsabilidad en el hecho.

era que todo el coraje que he llevado escondido contra el niño Javier y que algo se me habla mochado con tanto no verlo siento que me güelve a crecer y que me sube hasta las cejas [...].

LORETO. (*Evocando el recuerdo*;) ¡Dieciocho años sin venir!

MARCOS. ¡Qué bien llevas la cuenta! Y luego dices... (GLE: 97-99)

Cuando en los diálogos se recuerda a la Loreto virgen, ésta aparece con los atributos típicos de la seducida: primero, como una joven hermosa, ingenua, pobre y enamorada; para pasar después a ser la desvirgada, la madre soltera, la desgraciada, la fracasada, la perdida, entre otros términos que remiten a su actuación sexual incorrecta.

MARCOS. ... pus te veo a ti, de muchacha, hace un puño de años, fresca y linda como rosa de huerta, no, mejor, como flor del monte... te veo lavando, junto al río, a la sombra de los sauces, las mangas remangadas, echándote atrás las trenzas de una cabeciada, y riéndote del agua y del sol que por entre las ramas te caiba a pedacitos sobre tu cuerpo macizo, como si no quisiera quemarte de al tiro... [...]

MARCOS: [...] Mala no eras ¡qué ibas a ser mala!... eras muchacha, una muchacha igual a todas, y quisiste [...](GLE: 110-117)

Así, Loreto se refiere a la pérdida de su virginidad a manos del hijo del “amo” como “su desgracia”. Y es una vergüenza que carga constantemente y que la pone en una situación de clara desventaja con respecto a los demás actores, empezando por el marido, con quien siente que tiene una deuda. Dice Loreto, recordando los primeros días de su matrimonio: “acabados de casar, después de mi desgracia, y yo de vergüenza, a pesar de tu perdón no podía, ni pagarte en la boca el beso con que llegabas, dándome las buenas tardes”. La vergüenza es el sentimiento que guía la entrega y la abnegación de Loreto, su amor agradecido hacia Marcos, su triste relación de pareja agravada por un marido atormentado que no puede quitarse el recuerdo del otro, que se hace más patente por la presencia del hijo que no le pertenece. Esa es la angustia que crea en el varón la convivencia con una mujer cuya virginidad no desfloró él, y con un hijo que no engendró él. Tal es el desgaste emocional de la pareja que Loreto le pregunta si “es que ya ti arrepentiste de haberme sacado de la desgracia, cuando me querías...” (GLE: 97) En el discurso masculino pesará siempre el recuerdo de que su

mujer fue primero de otro hombre, que él no la desvirgó, por eso dice que “mejor me gusta que duermas y no que pienses en lo que ti aconteció... Dormida, me perteneces, enterita; recuerda y pensando, no” (GLE: 110). Los recuerdos del marido encaminados a describir la “desgracia” de la que ahora es su mujer, encierran una riqueza metafórica que es digna de estudiar. Más abajo retomaremos los recursos metafóricos usados en la representación de la seducción y la violación de Loreto.

La mujer mancillada que no tiene la opción de la redención por medio de la maternidad abnegada y una vida de trabajo y entrega al hijo concebido en el acto sexual ilegítimo, termina convertida en prostituta o en una casquivana. Tal es el caso, por ejemplo, de Carola en la obra *Trapos viejos*. Carola ha sido usada por la familia para obtener beneficios económicos y políticos a cambio de sus favores sexuales con hombre poderosos. Lo que en un principio fue un acto de ultraje y violación, termina convirtiéndose en un modo de vida. Carola asume los rasgos de su nueva definición moral de desvirgada y deshonorada y lo usa para obtener abiertamente control y poder sobre los hombres, vendiendo o canjeando sus “encantos femeninos” por dinero o prerrogativas sociales. Sin embargo, todavía queda la conciencia de la virginidad y la inocencia perdidas por culpa de la familia y de un mal novio que no supo defenderla. Así lo demuestra la entrevista que tiene con Serafín, el hombre al que amaba:

CAROLA. [...] Han matado en mí la facultad de amar; han velado en mi alma la placa sensitiva donde puede imprimirse ese elevado sentimiento terrenal que empieza en un gemido y acaba en un sollozo al dar vida a un nuevo ser. Asesinaron mi personalidad de mujer, de amante, de madre. Tú fuiste cómplice: ya te puedes imaginar si me darás asco o ¡desprecio!

[...]

Tú, él, ella, todos se confabularon; todos me empujaron todos me arrojaron a los brazos de compadre poderoso. ¿Qué importaba mi cuerpo?, ¿qué mi alma? Conmigo se obtenía influencia, poder, dominio. Con mi venta se afirmaba por mucho tiempo una preponderancia decisiva para todo el grupo gobernado como déspota por mi tío Ramón; dirigido espiritualmente y santificado por el Padre Melesio, y capitaneado, en lo criminal por ti.

[...]

Que te quise mucho: con toda la fuerza de mi corazón virgen y confiado; con toda la admiración de mi ingenuidad pueblerina. Y tú lo desgarraste sin compasión:

¿cómo te atreves a pedírmela? Tú rompiste en mil pedazos el prisma a cuyo través te me aparecías: ¿dónde volverlos a recoger? (*Levantándose.*) Mira, Serafín, vámonos. No me hagas exaltar; recordar que a ti debo, en parte, por pasividad, si lo prefieres, el haber caído en este pantano. ¡Vámonos, antes de que te diga frases que no olvides nunca! (TRA: 764-768).

En toda la secuencia, Carola usa sus intervenciones para culpar a los otros y atribuirles la responsabilidad de los que ella llama su caída en “este pantano”. Toda la construcción sintáctica asigna el papel de víctima pasiva a ella, y los demás a aparecen como los agentes victimarios y ejecutores de su deshonor: “han matado”, “han velado”, “asesinaron”, “me empujaron”, “me arrojaron”, “desgarraste”, “rompiste”, todos verbos transitivos que la ponen a ella en el papel semántico de paciente, y a los otros como agentes de la acción. En ningún momento tiene la intención de reconocer su propia responsabilidad y abulia; por el contrario, le echa en cara a Serafín su pasividad para defenderla y lo culpa de su “caída”: “No me hagas exaltar; recordar que a ti debo, en parte, por pasividad, si lo prefieres, el haber caído en este pantano.” (TRA: 773). De hecho, en el mismo concepto de la “caída” hay un rasgo de involuntariedad que lleva implícito el tropiezo, el obstáculo, el desliz; pero también con un matiz de flaqueza y debilidad moral, en una palabra, de pasividad. Es sintomático de su posición de género el que la mujer acuse de su desdoro, única y exclusivamente al hombre; que lo responsabilice de no haberla protegido y de no haber defendido su honor. En esto localizamos los códigos sociales de la feminidad y la masculinidad, los cuales marcan sobre todo las actitudes de mujeres y hombres ante las prácticas sexuales y su legitimidad o ilegitimidad. En el caso de la protección de le honra, ellas están programadas para dejarse ser defendidas y para exigirlo como un derecho; ellos, en cambio, tienen la obligación de defender la reputación de sus mujeres.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Esta visión de la mujer que no tiene ánimos para luchar por su honra, que es fácilmente vencida, que se le engaña, que se le conduce y se le obliga a hacer lo que no quiere, es la misma idea que aparece en las intervenciones de otros personajes, por ejemplo en el siguiente:

Aunque en la representación de la dinámica del engaño y el ultraje pareciera que no hay agentividad posible, ya que es conseguida a través de falsas promesas; en lo que sí pudiera haberla, y no siempre la hay, es en la continuación de las situaciones de deshonra moral, ante las que se manifiesta más bien una conformidad y resignación. Así, como vimos, Carola no reconoce su implicación agentiva en los actos que la condujeron a la “desgracia” moral; sin embargo, tampoco reconoce que tenga la capacidad de cambiar la situación en la que se encuentra después de reconocido el engaño y de darse cuenta que había actuado con ingenuidad. Esta misma actitud de pasividad continuada después de descubierto el engaño, la encontramos en el caso de Linda. En los primeros tiempos de su fuga con Máximo, el amante, Linda parece no advertir la realidad de su nueva vida; sin embargo, cuando la desvela y encuentra que no es la única, que hay otras mujeres en su misma posición relacionadas con Máximo, poco hace por remediar su situación. De hecho, los soldados dicen que “está porque quiere”, aunque alguno la justifica diciendo que “debe temer a Máximo” y por eso no lo abandona (LIN: 470-472). Finalmente, la motivación para actuar le llega de las otras mujeres, quienes al saberla embarazada la alientan a huir de Máximo y a regresar con su madre. Esta falta de iniciativa femenina y la insistencia en el sufrimiento pasivo como víctimas, refuerzan los estereotipos que confluyen en la conformación de la identidad femenina.

Ahora bien, un elemento discursivo importantísimo de la representación de la violación y la seducción son las metáforas con las que se representan estos actos y los actores involucrados (violador y la violada, o el seductor y la seducida). Ya que ambos actos refieren la ejecución de un acto sexual ilegítimo, sea por medio del engaño y la seducción, o de la fuerza y el sometimiento, las metáforas usadas remiten de generalizada a la

MANOLO. Si viera usted: yo conozco una... (*Pausa.*) Me parece que pudo haber sido buena. Creo que la empujaron, que la obligaron; que hubo de por medio maniobras. En fin, a veces por cansancio, por no luchar más. (TRA: 774).

destrucción, al desgaste, al deslucimiento, al destrozo, el maltrato o el daño; y, al mismo tiempo, a la mácula, la mancha, la suciedad, la podredumbre, la perdición, la desgracia¹⁷⁹.

Para que los símiles y las metáforas sean más vívidos, suelen utilizarse elementos de la naturaleza que evocan los campos semánticos antes indicados. De esta manera, a las mujeres que todavía no han sido mancilladas, se les asimila a objetos y animales que tradicionalmente se han relacionado con la belleza; pero una belleza frágil y de fácil degradación. Entonces, las mujeres antes de “la caída” son flores, frutas maduras, o pequeños animalitos indefensos (pajarillos, ovejas)¹⁸⁰. A Loreto, por ejemplo, se le recuerda antes de la violación, “fresca y linda como rosa de huerta, no, mejor, como flor del monte” (GLE:136) o como fruta madura colgando del árbol; y a Ángela, en *Sombra de mariposas*, como un “capullo”; de Margarita, en *Lo que devuelve la ciudad*, se dice que “es una flor” (CIU: 466); y de Rosa, en *Las madres*, sólo hay que mencionar que lleva el simbólico nombre de la flor y que todas las referencias metafóricas a su belleza y virginidad están basadas en él. Dentro de esta sistemática de representación en que la mujer virgen es asimilada a una flor, el acto sexual ilegítimo se figura como si esa flor fuera cortada, deshojada, destruida, o se le marchitaran los olores, los colores y los pétalos:

TOMÁS. [...] Ya viste, Margarita me vio con lástima, y ella, que es una flor, no tengo derecho a deshojarla. (CIU: 466)

¹⁷⁹ George Lakoff hace un análisis interesante de la colección de metáforas usadas para referirse a la lujuria, la cual, evidentemente, está ligada a la seducción y la violación. En ellas se observa cómo el deseo sexual se entienden en términos de fuego, calor, animales salvajes y locura, de fuerza física y guerra. Esto sugiere que el sexo y la violencia están ligados a través de estas metáforas.(1985, 412-413)

¹⁸⁰ La representación de la mujer como animal indefenso se complementa con la imagen del seductor o el violador como un animal astuto y carnívoro, al acecho de su presa:

MANOLO. No me creerá si le digo que, muchas veces, me vi tentado a hacerlo [intervenir]. Pero más, sobre todo, cuando traían a una pobre oveja al matadero... (TRA: 774).

DOÑA ROSA. A mí me queda la China, pero... es otra cosa, es este sentimiento de mi Rosita... deshojada así. (MAD: 636.)

Pero también se habla de la caída al fango, a la charca, al lodo; se insiste en la caída, en la desgracia, en la mancha, en la suciedad y la putrefacción. Dice Ángela de sí misma cuando refiere los hechos de la pérdida de su virginidad: “Y el capullo cayó en el fondo de la charca” (SOM:503). Doña Guadalupe, en *La venganza de la gleba*, ve “a las muchachas del campo” “perderse “, caer como las hojas!...” (GLE: 136-137). En la secuencia en la que doña Guadalupe discute con el administrador de la hacienda, los eventos que rodearon la seducción de una campesina, la ya mencionada Loreto, a manos de su hijo, se insiste reiteradamente en el tema de la caída y la perdición, el símil con que de forma eufemística se remite a la seducción y la violación.

Detengámonos en la narración que hace Marcos de la “desgracia” de Loreto, la cual está salpicada de recursos metafóricos que plasman casi como una pintura las consecuencias de la seducción no resistida; y, asimismo, nos permite entender la injerencia social e ideológica del complejo honor/vergüenza —como lo llama Stern (1995) — en el control de las conductas y las conciencias. Ya habíamos adelantado que a la Loreto joven y virgen todavía, se le recuerda como “rosa de huerta”, como “flor del monte”; pero también se habla de ella como un “lucero”, “una mariposa”, como una “oveja” o con un cuerpo como “fruta madura”.

Cuando se habla del seductor y de los actos de seducción, se le representa como el astuto, el ventajoso, el lobo acechando a la oveja “antes de devorarla”:

Ya no te veo pura, ya no!... te veo ya perseguida por el niño Javier, en la casa, en el campo, de día y de noche; tú oyéndolo y oyéndolo, poniéndote colorada si se te junta, y él juntándose y regalándote flores, y mirándote como miran los lobos a las ovejas antes de devorarlas... (GLE: 110)¹⁸¹

¹⁸¹ Una vez más, en la secuencia detectamos una construcción sintáctica encaminada a representar a la mujer como víctima inocente y pasiva del acto de la seducción. En cambio el hombre, el seductor, es totalmente agentivo: la persigue, se le junta, le regala, la mira, la

Cuando Marcos refiere específicamente el acto sexual conseguido a través de la seducción, además de las metáforas ya mencionadas que remiten a “la caída”, “la desgracia” y “la pérdida”, utiliza otras que incorporan aspectos de la naturaleza campesina, tan cercana a su configuración como personajes. Así, se habla de “la sacudida” del árbol y de la caída de la “fruta madura”. De “la mordida” que se le dio a la fruta, para tirarla después de extraerle “la miel”; sin importar que se “pudriera” o “agusanara”. Si analizamos la construcción metafórica vemos que el árbol representa la virtud y la honra de la mujer; la “fruta madura” colgando del árbol, es la mujer virtuosa y decente en el culmen de su juventud y belleza. La “sacudida” refiere a los requiebros del seductor, quien intenta vencer la resistencia moral de la mujer; “la caída” es el momento en que ella cede a las peticiones del amante; “la mordida” es específicamente el acto sexual; y, la “miel”, el placer conseguido a través él. Cuando se habla de “tirar” la fruta mordida al suelo, se está refiriendo al abandono; y la “putrefacción” y el “agusanamiento” de la fruta es el desprestigio, la deshonra y la vergüenza que caerán sobre la mancillada.¹⁸²

Su inocencia, su pureza y su enamoramiento, a decir de Marcos, es lo que la hizo caer. Fue, “como las mariposas”, “deslumbrada y topetiándose”, a la flama donde se le “abrasaron” las alas, para después caer “por los suelos” (GLE: 115). Una vez más está la idea de la mujer como animal, bello, pero frágil e inconsciente. En esta metáfora la pérdida de la virginidad está representada en la pérdida de las alas; y la deshonra, en la caída “por los suelos”. Luego está también representada la salvación, la restitución de

acecha. Más adelante, abiertamente Marcos le dice a Loreto: “no tuviste culpa, toda fue de él, de él solo” (GLE: 116).

¹⁸² MARCOS: [...]Tu cuerpo, lo mismo que las frutas maduras, se desprendió del árbol a la primer sacudida, y el niño Javier dueño del terreno, del árbol y del fruto, ti alevantó y te mordió tirándote al suelo luego que le habías dado la miel de tu cariño, sin importarle que te pudrieras y ti agusanaras; ya ti alzarían los peones tus compañeros después que los puercos te hubieran hociquiado, pa enterrarte y que no apestarás las veredas por onde los amos se pasean... (GLE: 111)

la honra, gracias al matrimonio con Marcos, a lo que se le representa como “levantar” del suelo, del lodo:

MARCOS. [...] ¿Qué me puedes decir que yo no sepa? ¿que eras una inocente?
¡Por eso te quería yo!... [...] por eso ti alevanté y te llevé conmigo. (GLE: 115)

De esta manera, las metáforas sirven para ratificar la imagen devaluada de una mujer que ha perdido la virginidad o que ha consentido en las relaciones extramatrimoniales y da nueva cuenta de la alta valoración social que se otorga a la conservación de la virginidad y honra a través de la mujer. De allí que se ponga especial énfasis en resaltar los sentimientos de culpa y de vergüenza en las mujeres que han sido seducidas o violadas; y que se busquen los medios para justificar las acciones sexuales denigrantes, escudándose tras los argumentos del amor, el uso de la fuerza, el engaño, el chantaje, el acoso, entre otros.

Podemos decir que la representación de la mujer mancillada en las obras, tiene como fin aleccionar y moralizar sobre los riesgos de la no protección de las mujeres, en el caso de las violadas; o de la debilidad moral de las que se dejan seducir, mostrando las consecuencias nefastas de sus actos. Sin embargo, pretende presentar una coherencia entre los códigos morales y sociales y la realidad de las prácticas sociales al interior de la sociedad, al mostrar los casos desviados de la norma y el castigo que reciben por no resistir al “pecado; lo cual, evidentemente es una postura poco exacta de la realidad social.

Asimismo, encontramos que la representación de la violencia sexual es una forma de denunciar su uso como mecanismo de dominación de clase; y como el detonante necesario para el levantamiento de los desprotegidos y oprimidos. Sin embargo, esta denuncia no supone una modificación de los estereotipos de género y de los estereotipos de la sexualidad en mujeres y varones. Por el contrario, sólo los reproduce al poner sobre la mujer la responsabilidad del honor familiar y sobre el varón la de su protección o destrucción, según sea el caso.

4.2 La mujer seductora y casquivana

La mujer seductora (frívola, coqueta y ambiciosa), la famosa devora-hombres, la vampiresa, la mujer fatal, aunque forma parte de la mitología del mundo occidental —si no es que de la humanidad—, en realidad empezó a concebirse como una categoría social femenina, a finales del siglo XIX y principios del XX¹⁸³. En la imaginaria social, este tipo de mujer es bella, joven, manipuladora, provocativa, erótica y, por supuesto, un parásito devora-hombres que usa su magnetismo sexual para lograr sus fines económicos o personales. Es atrayente, enigmática y ambigua: es querida y odiada, y sabe jugar con esa ambivalencia. Utiliza su belleza y su sexualidad como armas para lograr lo que desea; y está dispuesta a arriesgarse con una determinación que hace caso omiso a cualquier obstáculo. Usa su cuerpo como señuelo; con él provoca, intriga, miente y manipula para obtener beneficios lucrativos. Su moral tiene como objetivo la ascensión social, el poder, el dinero y el lujo.

La ambición económica, siempre atribuida a la identidad sexual masculina (dentro del sistema social patriarcal) es una característica propia de esta mujer, que se salta las normas del sistema y paga por ello con la soledad, el repudio social, la incompreensión, el desamor; y, en representaciones más recientes, hasta con la cárcel e incluso con su propia vida. La seductora, como dice Bordieu, representa “el poder maléfico, terrorífico y fascinante que la mujer puede ejercer sobre el hombre a través del amor”. Las fuerzas que despliega en estas relaciones, retienen a los hombres por “las ataduras de la pasión”, y logran una momentánea inversión de la relación de dominación que, tarde o temprano, se traducirá en su fracaso y en el de sus métodos *contra natura*, lo cual no hace sino reforzar la cultura androcéntrica (BORDIEU, 1998).

La seductora lleva al límite esa consigna social que obliga a la mujer en general, a gustar y seducir; e ignora esa otra que, al mismo tiempo, la

¹⁸³ Quizás el estudio más interesante sobre la conformación de la imagen de la mujer fatal en el siglo XIX, lo encontramos en el libro de Erika Bornay, *Las hijas de Lilith* (1995).

conmina a rechazar las maniobras de la seducción¹⁸⁴. Identificar los límites de la seducción y la decencia son parte del aprendizaje del ser mujer y, por tanto, de la construcción de su identidad. En esta construcción, la mujer se asume objeto de las miradas del otro y se observa sujeta a la aprobación de la mirada masculina. En este juego de espejos, donde la mujer se concibe y se evalúa a través de la mirada del varón, hay un momento de lucidez en el cual ella cree descubrir que la seducción puede ser su arma, en tanto que ser débil (como en otros casos sería el chantaje de las mujeres sufridas, o el estallido de carácter asociado a la mujer histérica), para acceder al poder, reservado al hombre.

Asimismo, en esta actuación hay una conciencia del cuerpo que se legitima en tanto que es mirado y valorado por el varón. Como dijera Bordieu, “la relación con el propio cuerpo se reduce a una «imagen del cuerpo», es decir, a una representación subjetiva asociada a un grado determinado” de autoestima, en función de los efectos sociales que produce en el otro: de seducción, de atracción, de encanto, etc., y que se constituye como parte esencial de sus relaciones. Las reacciones o las imágenes que el cuerpo de la mujer suscita en el otro y su percepción personal de esas reacciones están construidas de acuerdo con unos esquemas que terminan constituyendo su identidad: la constitución física, el porte, la manera de mover el cuerpo, de cuidarlo, de presentarlo y exhibirlo u ocultarlo al otro, se convierten, en realidad, en “un lenguaje de la identidad social” (BORDIEU, 1998: 84). Cuando se eligen unas determinadas maneras de interactuar con el cuerpo mismo, se escogen en función de unas expectativas social y

¹⁸⁴ En esta manera de concebir la actuación femenina hay una contradicción innata ya observada incluso por la misma Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XVII, y que plasmó en su famosa poesía “Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón...”:

Queréis, con presunción necia,
hallar a la que buscáis
para, pretendida, Thais;
en la posesión, Lucrecia.
[...]
Opinión ninguna gana,

pues la que más se recata,
si no os admite, es ingrata,
y si os admite, es liviana.

Siempre tan necios andáis,
que, con desigual nivel,
a una culpáis por cruel
a otra por fácil culpáis.

¿Pues cómo ha de estar templada

la que vuestro amor pretende,
si la que es ingrata ofende
y la que es fácil enfada?

sexualmente instituidas, que redundan en aceptación y reconocimiento sociales, o en todo lo contrario.

El uso de la seducción como una de las estrategias “femeninas”, y todos los objetivos y recursos en torno a ella, sólo sirven para reforzar los rasgos negativos asociados estereotípicamente a la mujer; y es una forma de reconocer y fortalecer las relaciones de dominación y subordinación entre hombres y mujeres. Una mujer que usa su atractivo físico para intentar controlar al varón, está legitimando su posición como objeto de deseo masculino e instrumento de satisfacción; y, al mismo tiempo, está identificándolo como el coto de poder que puede explotar en su favor.

El cuerpo femenino, entonces, se convierte en el instrumento de la seducción, con el que se agrada, se atraer y se fascina al varón. Por eso hay que mostrarlo, disponerlo, moverlo y exhibirlo para que sea percibido como un bien que puede ser alcanzado y disfrutado si se cumplen los requerimientos femeninos: soporte económico, reconocimiento social, sometimiento del hombre a la dirección y deseos femeninos, etc. En esta ostentación del cuerpo, la seductora transgrede los límites de la moral tradicional, rozando casi la vulgaridad, corriendo incluso el riesgo de confundirse con la prostituta.

Hay una lógica social que nos permite interpretar la apariencia física, el arreglo y la manera de mostrar y disponer el cuerpo, con unos determinados roles y categorías sociales, las cuales terminan asociadas a unas actuaciones ético-morales específicas. Así, la mujer seductora hace uso de recursos semióticos y discursivos que le ayudan a identificarse como una mujer deseosa de complacer y de agradar al otro, de seducirlo. Tal y como también lo veremos también en el apartado de las prostitutas, en nuestro corpus, el acicalamiento, el vestido y las expresiones corporales, las actitudes y los comportamientos asignados, contribuyen a la construcción semiótica de las imagen y dan cuenta de aquellos rasgos que las diferencian del resto de mujeres. Así, en el caso específico de las seductoras, hay una insistencia en describir su maquillaje, su vestido y las expresiones y

movimientos corporales, los cuales terminan convirtiéndose en rasgos definitorios de este estereotipo: Carola “viste elegantemente y está muy maquillada”; está “en plenitud de años y de belleza” y es “consciente del arma que posee y de cómo esgrimirla” (TRA: 775). Dora es “una mujer joven, bien vestida, muy empolvada y olorosa” (MAD: 552) y no pierde ocasión para exhibir las posibilidades de su cuerpo y su sexualidad.

La casquivana del teatro de la Revolución es el antecedente de esa devoradora del cine mexicano que Jorge Ayala Blanco describe como “vampiresas despiadadas y vengativas, sin escrúpulos sexuales y usurpadoras de la crueldad masculina: esclavistas, bellas e insensibles; supremos objetos de lujo, hienas queridas; hetairas que exigen departamento confortable y cuenta en el banco para mejor desvirilizar al macho” (AYALA, 1993: 112-113) Sin embargo, en el teatro de las primeras décadas del siglo XX, su representación todavía no es tan descarnada y agresiva. Sí tienen los rasgos básicos de belleza, juventud y sensualidad; pero todavía no está presente esa maldad e insensibilidad exacerbadas que veremos en las representaciones posteriores a través del cine. En los textos que analizamos, encontramos a mujeres jóvenes y bellas que no tienen formalidad en su trato con el sexo masculino. Mujeres que viven libremente su sexualidad y no tiene ataduras de carácter moral, religioso o social, al menos en apariencia. En mayor o menor medida, todas tienen esa conciencia de su propio cuerpo como arma de seducción y control del varón, de la que hablábamos arriba. Asimismo, como ya indicamos, al quedar reducida la identidad femenina a dos roles básicos —el de madre o el de puta—, la casquivana queda social, semántica y simbólicamente más cercana a la segunda que a la primera¹⁸⁵. Aunque en menor medida que la prostituta, también son mal vistas por la sociedad pseudo-recoleta y

¹⁸⁵ Esta ostentación de la sensualidad y de lo corporal, acerca peligrosamente a la seductora con la prostituta; de allí que en las obras sea designada en varias ocasiones como “mujezuela” (MAD: 563), o con algún nombre por el estilo (este tipo de calificativos suelen ser puestos en boca de otras mujeres que se asumen como “mujeres decentes”).

conservadora. No obstante, su normalización social y sexual es aceptada más fácilmente¹⁸⁶.

Si bien es cierto que en los textos se nos muestra a mujeres hermosas y seductoras, actuando por lo general acuerdo a sus propios intereses y guiones de acción, también encontramos algunos ejemplos en los que es presentada como instrumento de control usado por el mismo hombre para manipular a otro u otros varones. En estos casos no queda claro hasta qué punto la mujer es consciente de que está siendo utilizada para lograr unos fines que no son los propios y que, incluso, muchas veces ella misma se auto-ofrece como instrumento de manipulación. ¿Actúa por demostrar simplemente el poder de su seducción o hay una intención escondida detrás del evento? En la representación aparece como un acto de vanidad y egoísmo total, en el que las “argucias de mujer” se ponen al servicio de unos varones para demostrar y demostrarse el poder que se puede ejercer sobre otros. Así por ejemplo, Elena, en **Sombras de mariposas** opina de Miguel que “es un poco exaltado, impetuoso, pero en el fondo... blando como la cera” y continúa:

ELENA. Miguel tiene la cabeza algo desgreñada, pero si yo lo peinase...

ALBERTO. Tal vez correría usted el riesgo de que se rompiese el peine.

ELENA. ¡A que no!

[...]

ELENA. (A Alberto.) Déme usted un cigarro. (Lo enciende y lanza una bocanada de humo al aire.) ¿Ve usted el humo cómo sube? Mire cuántas figuras... Un

¹⁸⁶ Esta cercanía entre la seductora y la prostituta da cuenta de los cambios que está habiendo también al interior de las prácticas sexuales. Dice Guadalupe Ríos (2004B) que en “la opinión pública empezó a imponerse la idea de que seducir a una mujer era más placentero que comprarla. La ilusión hedonista de la seducción, sueña que la mujer seducida también comparte el deseo de su seductor. En este juego de espejos de la seducción sería mucho más atrayente una mujer que diera la apariencia de “decencia”, aunque fuera una prostituta clandestina. En este teatro representado por hombres necesitados de mujeres ofreciéndose ya no cabía el personaje de la mujer pasiva y sin deseo, encerrada o explotada en el burdel. La mutación de ese deseo masculino logra que se transformen asimismo los comportamientos de la oferta sexual femenina, las meretrices ya no querían estar fijas a un burdel, y constituyeron una libertad imaginaria haciéndose pasar por mujeres “semihonestas”, que podían darse el gusto de rechazar al hombre por su aspecto o sus maneras groseras; a su vez, ellas entraron en el juego de la seducción, construyendo para su cliente la apariencia de dejarse seducir.”

taladro... un encaje... una flor... una ánfora... una cara... Soplo y desaparece todo. Lo mismo exactamente pasa con Miguel. Protesta, ruge... Se sopla y no queda nada. (SOM: 491)

Con esta intervención se autodesigna como la indicada para conseguir aplacar al rebelde hijo del dueño de una fábrica, que se empeña en ayudar a los obreros en huelga, en lugar de a su propio padre.

ALBERTO. (*En voz baja a Elena.*) Ele, Miguel tiene el informe. Me lo ha quitado a la fuerza.

ELENA. ¿Lo tiene?... Pues no tardará mucho en que yo lo tenga.

[...] (*En este momento Miguel advierte la presencia de Elena, guarda apresuradamente el informe y acude a ella.*)

MIGUEL. Elena.

ALBERTO. (*A Miguel.*) Te dejo, amigo mío, confiado en que ella (*por Elena*) logrará calmarte, derramando sobre las heridas que te has hecho con tus propias manos el bálsamo de su juventud y su hermosura. (SOM: 493-494)

De esta forma, la mujer se convierte en instrumentador e instrumento de unos objetivos que son netamente masculinos; y es la única manera de intervenir en una lucha que no le es propia, por ser mujer y por carecer de un mínimo de compromiso social. Así pues, el poder de la sensualidad femenina para someter al hombre, suele asociarse con una manipulación sin objetivos altos; por lo que las seductoras son definidas como “instrumentos directos de ambiciones bastardas”.

A pesar de esos rasgos compartidos en el conjunto de mujeres que integran esta categoría —casi todos referentes a la moral sexual y sensual—, para el estudio más exacto de esta imagen, es necesario considerar la jerarquía social de la seductora. Porque en esta representación existe un principio de diferenciación socioeconómica, que impera sobre el de la diferenciación moral; esto es, las mujeres de clase alta son concebidas de una manera muy distinta a las de clase baja, aunque en el fondo sus motivaciones sean las mismas: el control del hombre. De esta manera, surgen dos representaciones de la misma imagen:

- la mujer de clase alta que es literalmente una coqueta, es decir, que le gusta ser halagada por el sexo opuesto y que colecciona admiradores por vanidad, para manipularlos y controlarlos a su antojo; y,
- la mujer de clase baja que utiliza su sexualidad para asegurarse los medios de subsistencia. Aunque no llega a prostituirse, sí tiene amantes fijos que la mantienen; no son llamados clientes, sino novios¹⁸⁷.

En ambos casos, el uso del encanto femenino y de la seducción como instrumento de acceso al poder, esconden la intención de garantizar una estabilidad social y económica, ya sea asegurando la posición que se tiene, o usando al hombre como una vía para el ascenso social¹⁸⁸. No obstante, en la representación de unas mujeres y de otras, hay un distanciamiento en los significados sociales específicos y en su valoración como mujeres seductoras. La incidencia de la posición social en la representación de la mujer puede reforzar los efectos de género o, en otros casos, atenuarlos, sin que eso signifique anularlos del todo. De allí las diferencias entre los personajes más interesantes de nuestro corpus: Dora (***Las madres***) y Elena (***Sombras de mariposas***), la primera de estrato social bajo y la segunda de clase alta; pero ambas concientes del influjo de su cuerpo y su apariencia sobre los hombres y ambas dispuestas a usarlo para conseguir ciertas prerrogativas. Esa distancia que provocan las diferencias sociales y económicas entre las mujeres, sólo confunde los efectos de la dominación, ya que al percibirse formas diferentes de relación con el sexo opuesto, se cree que hay una libertad mayor en unas que en las otras. Sin embargo, en el fondo, la discriminación la sufren ambas por igual.

Tomemos, como ejemplo inicial para contrastar, las conductas atribuidas a las seductoras de manera general; pero que al integrarse a la representación adquieren un significado divergente en unas y en otras. Nos referimos al conjunto de hábitos y actitudes que tradicionalmente eran mala

¹⁸⁷ Si hiciéramos una deconstrucción del aquel dicho que reza: “lo que en el rico es alegría, en el pobre es borrachera”; y lo aplicáramos al contexto de la mujer seductora, quedaría algo así como: “lo que en la mujer de clase acomodada es modernidad; en la de clase baja es putería”.

¹⁸⁸ No debemos perder de vista que la mujer, socialmente, está al margen de esos ámbitos; y, por tanto, queda destinada a acceder a ellos por la vía indirecta de los hombres.

vistos en una mujer; pero que en esa época se convirtieron en símbolo de la liberación de la nueva mujer: fumar, tomar bebidas alcohólicas, viajar y conocer mundo por cuenta propia, exhibirse públicamente con hombres y aceptar abiertamente sus galanteos. Estos rasgos son parte del estereotipo que circula socialmente, y en nuestros textos son reproducidos casi sin variantes. Sin embargo, el tratamiento discursivo que se le da a su presentación, adquiere visos positivos o negativos según se adjudiquen a mujeres de clase alta o de clase baja. En el caso de la seductora de clase alta, estas actitudes son sinónimo de modernidad, de cambio positivo, de apertura a la novedad y de integración de nuevas tendencias en la educación y la identidad femenina. Así encontramos a Elena dando cátedra de lo que es una mujer moderna:

DOÑA GERTRUDIS. [...] Elenita, ¿una copa de oporto, un vermú, un marsala?

ELENA. Prefiero un cocktail.

DOÑA GERTRUDIS. ¿Cocktail?... Adentro hay todos los ingredientes, pero no saben prepararlo.

ELENA. Yo sí.

DOÑA GERTRUDIS. ¿Usted sabe hacer un cocktail?

ELENA. Claro, Gertruditas. Hacer un cocktail forma parte de la educación de la mujer moderna.

DOÑA GERTRUDIS. ¿Cómo?... ¿La educación actual enseña a la mujer a hacer cocktails?

DON BENIGNO. Sí señora, y luego a bebérselos. (SOM: 483)

En cambio, en las mujeres de clase baja, son síntoma de un vicio incontrolado, de inmoralidad y de conductas relajadas. Dora y Fernanda, ambas personajes de **Las Madres**, exhiben esos rasgos de su categorización: se les ve pasando al estanquillo por su cajetilla de cigarros; se le presenta disponiendo el cuerpo para la seducción pero como parte de una deformación del carácter, exhibiéndose públicamente con sus eufemísticamente llamados “novios”, buscando cualquier ocasión para mostrar sus artes de “profesionales”, de “conocedoras, etcétera:

(DORA. sale por el zaguán del brazo de un OFICIAL CARRANCISTA. Pasa al estanquillo.)

DORA. Supremos, por favor.

DOÑA JULIA. Perdone, no tengo cigarros. (MAD: 583)

FERNANDA. Unos Chorritos, me hace favor.

DOÑA JULIA. Estamos sin cigarros, señora.

FERNANDA. Pues era lo único que faltaba. Y cuando tiene una el condenado vicio, a sufrir. Me he fumado una cajetilla en el ensayo, y ahora... (MAD: 579)

(*Por el zaguán entran en escena DORA y el CAPITÁN CARRANCISTA.*)

DORA. No, no. Primero al teatro y luego a cenar ¿quieres?

CAPITÁN CARRANCISTA. Tú mandas, mi reina. (MAD: 564)

FERNANDO. Tome usted dos, señorita.

DORA. (*Ruborizada.*) Ay, muchas gracias, señor. Muchas gracias señora. (*Sale contoneándose a pesar suyo: es una deformación profesional...*) (MAD: 587)

DOÑA JUANA. Pasa que regresó mi hijo de la revolución, y que hay que celebrarlo.

MATEO. (*Apenado.*) Pero, mamá, si la señora no me conoce...

FERNANDA. (*Midiéndolo como conocedora.*) Tantíjimo gujto. (MAD: 607-608)

Sin embargo, en el caso de ambas tipologías, dentro de esta supuesta modernidad y apertura moral de la seductora, siempre hay contradicciones. Al estar inmersa en un universo socialmente regulado, debe estar atenta a no transgredir violentamente las reglas; por eso Dora, en **Las madres**, insiste en conservar una apariencia que no concuerda con sus actos, e insiste que es “una muchacha decente” (MAD: 564). Y también por eso, doña Gertrudis tiene la certeza de la redención, de la normalización de estas “mujeres modernas”; si no, la sociedad tarde o temprano las castigará:

DOÑA GERTRUDIS. [...] Elena es... lo que fuimos nosotras en tiempos pasados y lo que son hoy las muchachas..: ¡Y eso que la educación moderna nos está dando tantas sorpresas! Pero déjalas, déjalas loquear, y verás cómo después de que se casen volverán a ser las mujeres mexicanas, compasivas, religiosas, amas de sus casas, resignadas...

MIGUEL. ¿Lo piensas así, mamá?

DOÑA GERTRUDIS. Bueno, ahora con las costumbres nuevas, el cigarrito, las idas al cabaret La Selva, los amigos, el divorcio, la educación sexual ¡qué sé yo cuántas cosas más! Algunas desertan de sus deberes. A ésas, tarde o temprano, acabará por castigarlas la sociedad. (SOM: 481)

Con esta asociación que se establece entre mujer seductora y la mujer moderna o liberada, lo que se logra es la tergiversación de lo que es en realidad una mujer moderna. Al imponérsele los estigmas de la moralidad sexual atribuida a la seductora, se logra desvirtuar a aquéllas que auténticamente luchan por hacerse un hueco en el sistema patriarcal, sin perder por ello la dignidad y el respeto social. Ideológicamente, la asimilación y fusión de categorías, en cuyo proceso desaparecen los rasgos positivos de unas para asumir los negativos de las otras, cumple un cometido de control y regulación de las actividades y actuaciones de los agentes sociales, en este caso de las mujeres que amenazan con trastocar la dinámica de los géneros.

Continuando con la descripción contrastada entre las seductoras de clase baja y alta, encontramos en el caso de las de clase alta, además de sus actos, también la designación de los agentes e instrumentos involucrados en el acto de la seducción, toman otras connotaciones. Así, si por ejemplo la mujer de clase baja se ve obligada a definir el tipo de relaciones que establece con los hombres, para poder maquillar su actuación moral, y termina llamándolos “sus novios”; para la de clase alta, el riesgo de desprestigio es menor y por eso se permitirá ser ambigua y hablar de los hombres con los que interactúa como sus “amigos íntimos”. Dice Elena, en ***Sombras de mariposas***, mientras presume ante Ángela del éxito de sus conquistas amorosas: “Es un amigo íntimo, un camarada que me acompaña a todas mis excursiones, al cine, al frontón, al teatro, al tenis, a La Selva, al Foreign... Todos mis amigos me tratan como Flores. Miguel entre ellos.” En esta intervención se observa la seguridad de la que goza de una posición social encumbrada, que es suficiente para escamotear el juicio público y resanar los daños ocasionados a su valoración moral. Tan es así, que no le importa que Ángela ponga en tela de juicio su virginidad cuando le dice que sus excursiones con Miguel, no se parecen a las que ella realiza ahora con “sus amigos”; y termina con un irónico “señorita”, que lo único que delata es el tratamiento inmerecido (SOM: 495-496). La secuencia completa no sólo muestra la competencia femenina por el control o la conquista de la

voluntad del hombre —de hecho poco representada en las obras de teatro analizadas— sino que se marcan cuáles son los métodos legítimos y aceptables en la conquista del varón: los de la decencia y el pudor sensual y sexual.

En contraste, la mujer seductora de clase baja tiene mayor conciencia de que es percibida socialmente como una mujer de calidad inferior. Se sabe diferente de las demás mujeres, de las decentes, y no trata de justificarse. Dice Dora: “Ya sé que ustedes no me quieren porque soy como soy. Esa es mi condición y ni modo” (MAD: 583). Ese “soy como soy” remite al trato inmoral, desenfadado e inestable que tiene con los varones. Su mejor argumento para justificar sus conductas es decir que todo se trata de una enfermedad: “Yo no tengo la culpa de estar enferma” (MAD: 571). Sin embargo, como ya vimos arriba, tratará de guardar las apariencias fingiendo una decencia que no tiene; ostentando una dignidad ante el sexo opuesto que es más una pose de seducción que una actitud real; o, maquillando el tipo de relaciones que establece con los hombres, diciendo, como ya mencionamos, que son sus “novios” o pretendiendo un parentesco que no existe y que le sirve de escudo para continuar con sus devaneos:

CAPITÁN CARRANCISTA. *(Con gran molestia.)* Permítame presentarle a mi... a mi hermana, mi Coronel.

CORONEL. Tanto gusto, señorita. *(Se acerca y le toma la mano.)* Si no le molesta los acompaño a desayunar —yo tampoco he tomado nada— y luego me llevo a su hermano al cuartel.

DORA. *(Coqueta.)* Yo encantada, señor Coronel.

CORONEL. Cómo se le parece su hermanita, Capitán.

(El CORONEL toma del brazo a DORA, con gran molestia del CAPITÁN, y los tres salen por la izquierda.) (MAD: 571)

Esta doble moral es muy mal vista por aquellas mujeres con una falsa idea de la moral, por las pseudo-decentes. Para ellas, el estatus moral, que no el socioeconómico, es el indicador desde el que se evalúan las mujeres con las que se puede interactuar. Así, doña Cata, una de las vecinas gazmoñas de Dora, se indigna ante la solicitud de ésta para poder acompañarlas a esperar a sus hijos. Exclama indignada: “¡No faltaría más!

(Va violentamente hacia la puerta.) ¡Ahora sí que sí! Ya la revolución nos igualó a todas”; a lo que Dora responde con un “Que más quisiera usted, “señora””, reconociendo irónicamente, de esta manera, la diferencia de estatus marital y moral de ella y la otra. En cambio, otras mujeres tratarán de restituirle su valor social, restándole peso a su definición y actuación sexual. Para Dora es motivo de agradecimiento que otra mujer, con una moral diferente a la suya, la llame “señorita” y le tenga algún tipo de deferencia:

DOÑA JULIA. Está usted en su casa, siéntese. Señor Nájera, ¿no quisiera usted ofrecerle un cigarro a la señorita?
(El SEÑOR NÁJERA tiene un segundo de duda. FERNANDO se echa a reír y ofrece un cigarro y fuego a DORA, que da las gracias a media voz, mirando con gratitud a JULIA. (MAD: 583-84)

En la representación de Dora, podemos apreciar claramente cómo, al final, la casquivana, la seductora, termina sometiéndose a lo que se espera de ella y regresa a los roles socialmente aceptados de madre-esposa. En el caso ella, la normalización la logra a través del vínculo matrimonial religioso:

CHÍCHARO. *(En la peluquería.)* ¿No me da permiso de ir a la iglesia, don Juanito? Yo nunca he visto un casorio.
[...]
Vuelven a sonar los mariachis, y esta vez, entre voces, aparece la novia: es DORA, de blanco, velo y todo, desafiante y desamparada a la vez. (MAD: 615)

No obstante, no todas aprueban la manera como se está incorporando a la vida “decente”. La crítica se basa sobre todo en juicios de carácter moral o en la utilización de símbolos que la significan como lo que no es. La mujer que no ha vivido decentemente tiene que pagar un precio por su descarrío, y ese precio es el escarnio, la infamia y el descrédito, que se sigue marcando incluso después de su redención y el restablecimiento de un tipo de vida aceptable socialmente. Se le critica, por ejemplo, que vista de blanco, símbolo de pureza y virginidad, cuando todo mundo sabe que Dora ya no lo es; que involucre en su acto de “indecencia”, a personas honradas, y que quiera actuar como si nada hubiera pasado. Como en casos

anteriores, la voz que representa esta postura tradicionalista y moralista, es la de doña Cata, esta vez acompañada de doña María y doña Rosa:

DOÑA CATA. ¡Ay que ver qué descaró! ¡De blanco la palomita!

LUPE. ¡Ay, si parecía una virgencita, doña Cata!

DOÑA CATA. Parecía, Lupe, parecía. Usted lo ha dicho.

(*Todas se atacan de risa menos JULIA.*)

DOÑA MARÍA. Lo que no me cabe en la cabeza es ver de padrinos de esa mujer a Juana y a Mateo. ¡Mire usted nada más!

[...]

DOÑA CATA. (*Picada.*) Hum. Estoy segura de que don Mateo saca alguna raja de esto. ¡Ay, qué falta de decencia, Señor!

DOÑA MARÍA. Y la tiple, de madrina de lazo, ¡nada menos!

DOÑA ROSA. Eso me parece bien. A mí me lo ofrecieron y dije que no, por supuesto. (MAD: 615)

Por los dos últimos turnos de palabra, pareciera que la legitimación definitiva de la reincorporación social de Dora, dependiera de la calidad moral de los invitados a participar de su redención: a mayor aceptación de las vecinas (quienes en este caso representan esa conciencia social); mayor el nivel de legitimidad de su transformación. La imagen evocada a través de Dora, es la de la seductora arrepentida, la que logra remontar el camino de perdición para integrarse a los causes de una vida aceptable.

Sin embargo, no todas las casquivanas corrigen su desviación y por ello serán castigadas de una forma o de otra. Es el desenlace ineludible de las mujeres que han roto con la consigna social. Ya lo veíamos en la opinión de doña Gertrudis en ***Sombras de mariposas***, y lo encontraremos representado en otros personajes, como en el de Enriqueta Portillo de ***Los alzados***. Esta mujer encarna otra variante de asimilación de imágenes en las que los rasgos que predominan son los de la categoría semánticamente negativa, en este caso la de la seductora y la profesionista¹⁸⁹. Enriqueta Portillo es la maestra de primaria del pueblo donde se desarrolla la acción. Contrariamente a las representaciones típicas de la época que exaltan la

¹⁸⁹ Hemos elegido el término de mujer profesionista —como es el uso en México— para designar a aquellas que ejercen una actividad profesional, normalmente de nivel universitario, por no usar el de mujer profesional, que remite en ciertos contextos a la prostituta.

figura de la maestra, en esta obra la imagen que se nos presenta es bien distinta:

ENRIQUETA PORTILLO: La "maestra", relativamente joven, que alterna la enseñanza del catecismo Ripalda con tres o cuatro aventuras en que sale comprometida la castidad sin perjuicio de la gazmoñería. Quizá alguna iniciación inconfesable para el más espigado chico de la escuela.

(ALZ: 426)

La construcción de la imagen que se inicia con el retrato hecho en las didascalias, se continúa en voz del resto de los personajes, sobre todo de doña Jesús, quien representa a la "noble mujer mexicana", comprometida, abnegada y decente. En una secuencia entre ella y uno de los alumnos de Enriqueta, Juanito, nos enteramos que "la maestra le andaba haciendo ojitos a don Pancho... a ese don Pancho... el mero dueño de la refinería". Para doña Jesús "la profesorcilla", "no sabe sino enseñar las medias de bejuquillo" y termina refiriéndose a ella como "la cusca de Enriqueta Portillo" (ALZ: 427-428). En todas las referencias a Enriqueta, se demuestran la baja consideración en la que se le tiene, como profesionista y como mujer. Al igual que en el caso de la mujer moderna asociada a la seductora, en este la mujer profesionista queda asimilada negativamente a la casquivana, creándose una falsa imagen de aquélla.

Otro de los rasgos de representación de la seductora, en este caso atribuido indistintamente a las de clase baja y alta, y por tanto integrado como uno más de la imagen estereotípica, es el que le atribuye a la seductora una malicia y taimería en la consecución de su objetivo (manipular al sexo masculino). Esta sagacidad consiste en usar todas las armas "femeninas", a su disposición, sea su encanto y atractivo o su supuesta debilidad. Cuando el despliegue del erotismo y el atractivo sensual no funcionan, la seductora recurre a una de las argucias representadas como más típicamente femeninas: el fingimiento del sufrimiento y la exaltación de su vulnerabilidad como mujer. Se simula débil, indefensa, maltratada, abusada, atropellada; recurre al lagrimeo, al chantaje emocional, a la dramatización, en aras de un cometido no tan noble como el que se observa

en el caso de las madres chantajistas. En este caso, su fin es hacerse con el control de la voluntad masculina para obtener beneficios sociales o económicos. Pero una mujer seductora que no logra su cometido y no convence al otro de actuar como ella desea, se convierte en una mujer terrible. Sus esfuerzos se revierten y sus actos persiguen ahora la destrucción violenta del otro; no ya a través de la seducción y el apasionamiento, sino por medio de la agresión verbal y física.

Por ejemplo, en una de las escenas en las que aparece Enriqueta, observamos este cambio de disposición en los objetivos comunicativos de la seductora cuando ve que sus artimañas de manipulación no surten el efecto buscado. Al inicio de la escena, Enriqueta se presenta acompañada del señor Martínez, ante los hermanos Sandomingo, los jefes del grupo revolucionario acampado en el pueblo. Martínez viene a exigir “justicia y reparación” para esa “pobre y desvalida mujer” “que ha sido brutal, salvajemente atropellada por uno de esos hombres fieras” que acompañan a los rebeldes. Al tiempo que Martínez hace su exposición, grandilocuente y llena de giros retóricos, Enriqueta hace uso de sus dotes de actuación, y profiere continuos ayes de dolor fingido: “¡Ay, ay, ay!...” Cuando doña Jesús se presenta en la escena, se dedica a dar cuenta de la dudosa calidad de la moral sexual de la defendida con frases del estilo: “Señor Martínez, a usted debieran ponerle la túnica de la inocencia que hace ya tanto tiempo perdió esta... señorita” o “a esta mujer no le dicen mamá porque Dios es grande”, las cuales dan cuenta de la falta de pureza e inocencia de Enriqueta¹⁹⁰. Ante la evidencia, Martínez retira su apoyo a la mujer, quien deja la actitud sufrida y desvalida que hasta entonces había mantenido, para reaccionar con violencia:

ENRIQUETA. ¡Ay!... ¡Ay!... ¡Usted era el único en quien confiaba y también se vuelve en mi contra!

MARTÍNEZ. Es que he abierto los ojos.

¹⁹⁰ Son siempre las demás mujeres las que tienen la comprensión recta de los verdaderos motivos de las seductoras; los hombres, por el contrario, funcionan por una especie de inercia que los arrastra hacia el canto de la sirena.

ENRIQUETA. (*Transición.*) Pues acabe de abrirlos. (*Furiosa.*) Y ya que no cree que sea una víctima, vaya a su casa e infórmese de lo que hizo con su mujer y a lo mejor con su hija el coronel Dorantes. A ver si de eso sí se convence fácilmente.

[...]

DOÑA JESÚS. (A ENRIQUETA.) ¡Víbora!

[...]

Ya estará contenta, desvergonzada. ¡Fuera de aquí! ¡Fuera!

(*La empuja. ENRIQUETA, ya sin lágrimas, hace mutis por el fondo con un gesto de rabia.*) (ALZ: 439-441)

Como podemos observar, la reacción de Enriqueta es atacar y destruir moralmente al hombre al que hasta entonces había manipulado a su favor¹⁹¹. En el momento en el que pierde su control, su única arma de defensa se vuelve un arma de ataque. Finalmente, Enriqueta queda sola y desprestigiada públicamente, representando así uno de los ejemplos de la no redención de la mujer casquivana. Su soledad y el desprestigio social serán su castigo definitivo. En el fracaso de las mujeres seductoras hay una intención normalizadora y ejemplarizante, que se logra a través de la reversión de la situación de control de la mujer sobre el varón; y de la recuperación de los rasgos de virilidad de los varones antes sometidos: la valentía, la honradez, el poder, la fortaleza, etc.

También Elena, nuestra representada de la clase alta, es puesta en circunstancias similares, haciendo gala del control que puede ejercer a través del uso de este recurso:

ELENA. [...] (*Finge dar un paso en falso y haberse lastimado un pie. Da un grito y después se queja.*) ¡Ay! ¡Ay!... ¡Ay!...

MIGUEL. ¿Qué es?... ¿Qué le pasa?

ELENA. El pie...

MIGUEL. ¿El pie?

ELENA. Sí, mi pie. Me lo he dislocado seguramente. Sosténgame usted, hombre.

¿No ve que voy a caerme? (*Él se acerca a ella, y ella le echa los brazos al cuello.*)

¹⁹¹ Esta visión de la mujer despechada, dolido, rechazada, burlada, como mujer vengadora, terrible y destructiva, es un tópico muy recurrido discursivamente. Encontramos en **Doroteo** otro ejemplo de esto:

Una changuita me brindó sus amores, y luego, por darme celos, me chismorreó que usted, mayor, la había gozado. Entonces me comenzó a hervir la sangre. Pero ya pasó. Una mala hembra es tantito pior que una emboscada y entre hombres de ley no debe haber rencores... (DOR: 842)

Ahí... Ahí... *(Señalando el sillón del lado izquierdo, que está, como se sabe, junto de la mesa, al que Miguel la lleva cojeando.)* ¡Ay! ¡Ay!... Me lo he dislocado.

MIGUEL. ¿Quiere usted que llame...?

ELENA. ¡No!... No me deje. ¡Ay!... ¡Ay!... ¡Mi pie!... ¡Mi pie!

MIGUEL. A ver. ¿Me permite?

ELENA. Sí, sí... *(Saca el pie, que él toma, haciéndole un pequeño masaje.)*

MIGUEL. Dislocación no hay. Parece más bien una torcedura. Pruebe a dar unos pasos.

ELENA. No puedo... *(La toma él del brazo y da con ella unos pasos, Elena sigue cojeando.)*

MIGUEL. Poco a poco. Pasito a paso. ¿Va mejor?

ELENA. *(Acurrucándose estrechamente en él.)* Ahora sí, mejor. *(Han llegado al extremo derecho.)* Pero se me va la cabeza. Lléveme usted otra vez al sillón. *(Cierra los ojos.)*

MIGUEL. ¿Se siente mal?

ELENA. No. ¿Por qué?

MIGUEL. Porque cierra los ojos.

ELENA. Para poder soñar. (SOM: 494)

Por otro lado, la seductora es el antecedente de la mujer casada por conveniencia. Esa aquella que ya antes localizamos, obligada por las convenciones sociales o por la necesidad económica, a casarse con un hombre adinerado, mucho mayor que ella. Aunque muy cercana a la casquivana, esta imagen de mujer tiene un carácter más calculador, interesado y ambicioso. Las metas de acción de esta mujer son única y exclusivamente conseguir prestigio social y económico, pero siempre a través del matrimonio con el hombre adecuado. En mayor o menor medida, en el inconsciente social está la idea de que a las mujeres lo que nos interesa es el dinero, y en esta imagen se ceba esta concepción¹⁹². Quizás el rasgo que la diferencia de la seductora-coqueta, es que a ésta no le interesa la colección de amantes y la adulación; sino el acceso al prestigio socioeconómico por lo que preservar intacta su imagen de propiedad y decencia es importante. Suele tratarse de mujeres de clase alta venidas a menos, o de clase media con aspiraciones de ascenso, que lo que pretenden es conquistar a un hombre adinerado, aunque sea mucho mayor que ellas,

¹⁹² Allí está el famoso dicho de que un coche de lujo liga más que un hombre atractivo. En las hombres encontramos por ejemplo, que "No hay mujer que se resista a ser la primera dama de su país". Entonces, como ahora, la imagen que se evoca es la de una mujer con intereses mezquinos.

que les asegure un futuro económico boyante. Esto función también puede ser asignada por la familia para conseguir medios económicos o conservar el estatus social a través de matrimonios “adecuados”, es decir arreglados, de las hijas con varones de éxito social o económico. Estas mujeres las localizamos en **Justicia S. A.**, en **Detrás de esa puerta**, y en **Fugitivos**,

LICENCIADO SANTOS GÁLVEZ. Las mujeres... Yo también tengo una mujer...
CARLOS MORA. Sí,... Una mujer joven, una bella hembra... Merecía un hombre joven... Pero todo se le prohibió, costumbres, moral, prejuicios... Y llegaste tú, viejo, gastado, casi podrido, sin energía para tener un hijo... ¡Y te la llevaste! ¿Qué pudiste ofrecerle fuera de un vientre grasoso y una virilidad exhausta? (JSA: 1076)

ELOÍSA. Así solo se ama una vez, Amanda... [...] De otra manera, por desesperación y por hambre, se tiene una que vender. [...] Cuando sucede eso, no se fija uno mucho en la edad, ni cómo es el que va a ser tu marido... (PUE: 1231-1232)

Podemos concluir, que las representaciones de las mujeres seductoras, casquivanas, coquetas y ambiciosas, tienen por objeto mostrar sexualidades y modos de ser mujer desviados e inadecuados según una moral que trata de circunscribir a su control las conductas femeninas. Al mostrar como inmorales e indecentes ciertas actuaciones, se legitiman esas otras que le son contrarias y las significa como las únicas válidas para la mujer.

4.3 La prostituta: “virgen loca”

Aunque la prostitución y las prostitutas han sido parte de la realidad histórica y social de la humanidad, siempre han aparecido al margen de ella, por representar una amenaza contra el orden social establecido y sus intereses, el cual basa su poder principalmente en el control de las sexualidades y sus manifestaciones legítimas, y que encuentra su concreción en la forma de la familia tradicional. Los aparatos de poder (el Estado, la Familia, la Iglesia y la Escuela) se han encargado de mantener los

estigmas negativos sobre este grupo social y su actividad negándoles voz y presencia en las representaciones y los discursos legítimos en el orden social. Si han tenido cabida en algún momento, ha sido para ejemplificar los resultados funestos de esta actividad y la depravación y ridiculez de sus agentes, en un intento por borrar e ignorar su verdadera función dentro de la sociedad. En nuestro caso, las representaciones sociales de la prostituta que aparecen en los textos teatrales de tema revolucionario, lo que encontramos es precisamente estas dos tendencias: por un lado se les ridiculiza y se les representa como mujeres perversa y depravadas; o, se muestra el negro de la actividad, es decir, el sufrimiento, la vergüenza, el descrédito y la pérdida moral y social.

Antes de entrar en las particularidades de su representación en los textos, recordemos los rasgos que estereotípicamente son asociados a la categoría prostituta, según la concepción tradicional que se tiene de ella:

- son persona del sexo femenino;
- venden placer sexual, lo que implica la utilización del propio cuerpo;
- pueden vestir y maquillarse de manera llamativa y provocativa;
- pueden tener modales y actitudes llamativos y provocativos; y,
- pueden ser desinhibidas y descaradas.

En estos rasgos asignados a la categoría prostituta, intervienen varios de los modelos que localizamos en el modelo de conjuntos que estructuran la categoría mujer:

- el modelo del rol biológico, en tanto que la prostituta es una hembra que se puede acoplar al macho en el acto sexual;
- el modelo del rol social, en tanto que desempeña una función social dentro del grupo;
- el modelo ético-moral, en tanto mujer, no sólo que practica el sexo fuera del matrimonio, sino que lo hace a cambio de dinero (el colmo de la perversión según la concepción ético-moral cristiana y la consecuente representación que se hace de ella en los textos, en contraposición, por

ejemplo, con la casquivana o seductora, que aunque mal vista, aún tiene la posibilidad de cambiar y normalizar su actuación social).

Estos tres modelos determinan la categorización, descripción y, por tanto, representación que se hace de la prostituta y de su actividad en los textos analizados. No obstante, veremos cómo el modelo ético-moral es el más influyente en la valoración global de la categoría.

En general, podemos observar que la representación de la prostituta que aparece en nuestros textos, corresponde con una serie de concepciones y conocimientos compartidos que nos llevan a una imagen social de lo que es una prostituta. Algunas de esas concepciones tienen que ver, sobre todo, con esa infamación y a la vez sacralización del sexo de la que habla Bourdieu; es decir, con una visión del intercambio sexual y sus manifestaciones como un acto que puede manchar y deshonar, o, por el contrario, como un acto de conocimiento supremo, casi divino, de allí que la vagina siga siendo un fetiche y tenga esa calidad de sagrado, secreto y tabú.

Una segunda concepción asociada a la representación de la prostituta tiene que ver con el orden de la sexualidad aprobado por la sociedad. Es decir, los actos y comportamientos sexuales están sobrecargados de significaciones de acuerdo con lo que Bourdieu llama “una topología sexual del cuerpo socializado, de sus movimientos y de sus desplazamientos” (BOURDIEU, 1998: 20.) Desde las posiciones sexuales hasta los modos de mirar, de saludar, de interactuar con el otro género están llenos de esa reglamentación que sanciona lo socialmente incorrecto y premia lo correcto.

Congruente con esa imagen social de la prostituta como mujer fuera de las leyes (la divina y la humana), y por tanto, castigadas, encontramos significativamente a las que son presentadas en *La Sirena Roja* como “las irredentas”, las que ya no tienen esperanza de salvación. A través de la interacción ficcionalizada vamos descubriendo los rasgos de su representación: mujeres que conviven con el desorden, que venden “por horas el placer”, que están “fuera de la sociedad y de la ley”, y que no se quejan ante el sufrimiento, ya que su función es alegrar, embriagar, atontar, perturbar, aunque sea sólo por un momento, con sus goces.

UN GRUPO DE IRREDENTAS. ¡Paso!

EL SOLDADO. No hay orden.

IRREDENTAS. ¡Por eso! ¡Vaya un necio! “No hay orden”... Al desorden venimos.

EL COMANDANTE. *(Al soldado.)* Tienen razón; dales paso.

LOS FORZADOS. *(Desde el portalón de carga.)* ¡Bravo! ¡Bienvenidas!

UN MOCETÓN. *(Tiene la musculatura fuerte y la barba negra.)* Ven, mi virgen brava; ven, mi virgen loca.

IRREDENTA 1. Cuando mis pomas de placer endurecían, dijo mi padre: “Ya podías ayudarme a sostener mis vicios”.

IRREDENTA 2. Y vendemos por horas el placer...

IRREDENTA 3. Eres un descontento, un rebelde, por eso te buscamos. Sufres y no te quejas...

EL MOCETÓN. ¿Soy acaso una mujerzuela? Los hombres hacemos algo mejor: castigamos. Cuando carecemos del poder de castigar, nos vengamos. Si la espada de la Justicia está ociosa, deben entrar en juego los puñales. Ven, mi virgen loca. Como yo, estás fuera de la sociedad y la ley... ¡Seré la simiente y tú el surco! ¡Bravas generaciones formaremos!

En el último diálogo del Mocetón, hay un elemento de la representación que distancia a los hombres y mujeres, incluso los que están en el mismo nivel de la escala social, y es ese poder de usar la fuerza bruta para cobrarse las injusticias: ellos castigan y se vengan; ellas sufren y no se quejan. Estar fuera de lo socialmente aceptado no garantiza la libertad para romper otros rasgos de la representación. La prostituta está liberada de la obligación de la decencia; sin embargo, como mujer que es, no lo está de la abnegación. De allí que sean tan significativos los nombres que usa el mocetón para referirse a ellas: “virgen brava”, “virgen loca”. El oxímoron¹⁹³, no exento de su dosis de paradoja, surgido de la combinación del concepto “virgen” y los adjetivos “brava/loca”, crea una inestabilidad en la imagen, que en lugar de resaltar lo positivo, refuerza los aspectos negativos de la representación. La evidente falta de virginidad de las irredentas, resalta el sentido irónico de las frases nominales.

Las causas de la prostitución: pobreza, revolución y herencia

¹⁹³ Combinación en una misma estructura sintáctica de dos palabras o expresiones de significado opuesto, que originan un nuevo sentido; por ejemplo, un silencio atronador (RAE, 2001).

La representación que se hace de la prostitución y sus agentes en las obras estudiadas, nos ha permitido localizar una serie de causas típicamente asociadas al surgimiento de esta actividad o a su asunción como forma de vida, a saber: la pobreza y todas las situaciones asociadas a ella; la Revolución, como una forma de deterioro de las formas sociales y morales; y la herencia biológica y el determinismo social, tesis muy extendidas en México gracias al Positivismo imperante en los ambientes académicos durante el Porfiriato.

El primero de ellos es el rasgo más recurrentes en el conjunto de las obras analizadas —podemos verlo claramente en el caso ya comentado de las “irredentas” de *La Sirena Roja*—, y consiste en asignar un estatus social y económicamente bajo a las mujeres incluidas en la categoría de las prostitutas; de manera que la pobreza se instaure como la principal causa de inducción a la prostitución, casi como un destino inexorable que se traduce en la perdición moral de la mujer pobre y desamparada. La pobreza extrema asociada a enfermedad, alcoholismo, hambruna, indigencia o mendicidad, y/o la falta de una figura masculina que proteja a la familia, son algunas de las circunstancias detonantes de la entrada de las mujeres en el mundo de la prostitución¹⁹⁴. Esta certeza sobre el futuro moral de las mujeres jóvenes, pobres y desamparadas es localizada en las obras de dos formas: a) o hay una preocupación manifiesta de los padres, las madres, los novios, por el futuro de las hijas y las novias, normalmente mujeres jóvenes y bellas, si no están ellos allí para protegerlas y mantenerlas; o, b) son los mismos padres y familiares quienes las convierten en objeto de explotación sexual para hacerse de dinero. En la *Sirena Roja*, por ejemplo, encontramos representadas ambas situaciones. Primero vemos a un padre que es llevado a realizar trabajos forzados lejos del hogar. Él está convencido de que, “si vuelve”, la “niña” que deja habrá crecido, y “el vicio” la “habrá tomado bajo su

¹⁹⁴ Ya en pleno apogeo del cine mexicano, la figura de la prostituta se convierte en su emblema y será ampliamente explotada. Las causas de la prostitución se multiplican y adquieren una mayor número de matices: “rechazo infraconciente de la vida burguesa, liceo sentimental, apremio económico, sometimiento gustoso a la explotación, indolencia, pereza, narcisismo, falta de defensas sociales, deseo de dominio, ninfomanía, frigidez, homosexualidad agresiva, ideocia (*sic*), complacencia en el detritus y debilidad mental...” (AYALA, 1993: 108).

protección” (SIR: 287). Después leemos el testimonio de una de las irredentas, que cuenta cómo fue obligada por el padre a prostituirse, para “sostener sus vicios”, cuando “sus pomos” empezaron a endurecer (SIR: 288). Invariablemente, por las opiniones vertidas en los casos representados, observamos que la belleza y la juventud de las mujeres son consideradas la principal amenaza para la virtud y la decencia. Por eso, las mujeres jóvenes se convierten en el centro de preocupación de la familia e, incluso, de los novios ausentes: se les cuida cercanamente y se les rodeadas de todo tipo de recomendaciones y plegarias. Dice José, en **Verdugos y víctimas**, recordando a Isabel, su joven novia:

¡Pobre Isabel! ¡Pobre Isabel! ¿Qué será de ti durante estos largos meses de mi cautiverio? Sola, enteramente sola. (Pausa.) Si fuera fea, no me preocuparía mucho por ella, porque la fealdad es hasta cierto punto, un escudo para la virtud; pero tan bella, tan linda, ¿cuándo no dejará de despertar deseos y de avivar apetitos? (Pausa.) Joven, bella y pobre, las tres condiciones que hacen zozobrar la virtud. ¡Pobre amada mía! ¡Pobre Isabel! ¡Débil barca en medio de un océano embravecido, por todas las incontinencias, azotado por todas las lujurias! (Pausa.) Yo no siento celos; no, no soy tan mezquino; pero mi corazón se oprime al pensar en tu suerte, en la suerte de todas las muchachas pobres, en la suerte de las hijas del pueblo, seducidas por el burgués, que hace de los hombres carne de fábrica, de presidio o de cuartel, y de las mujeres, carne de lupanar y de hospital. (VIC: 378-379)

Pero, la mismo tiempo, estas jóvenes también pueden ser objeto de abusos y explotación; no sólo por los de fuera, sino por parte de miembros del mismo entorno familiar, como lo vemos en el caso de la irredenta.

En **Justicia S.A.**, encontramos el ejemplo quizás más descarnado de la explotación de las mujeres jóvenes a manos de un familiar, en este caso, por la madre. “La vieja” se le presenta al Licenciado Santos Gálvez para enseñarle a “su hijita”, que es “muy mona” y “tiene hambre”, en una clara alusión a su intención de prostituirla. El licenciado no parece captar la indirecta y le da un peso para que se retire, porque lo “esperan sus amigos”. La vieja le pregunta si “no le gusta Rosita”; y le recuerda que los amigos “lo esperan con unas viejas repintadas y carcomidas por el uso”; y empieza a enumerar las “virtudes” de “su hijita”: “mi hija... Flaquita y todo, es nuevecita”;

“Por más que lleve viejas bien trajeadas, no se encuentra entre ellas una así de nuevecita, sin que conozca hombre... Y que se esté muriendo por conocerlo...” Cuando el licenciado, a pesar de criticarla por “borracha”, acepta la transacción, la vieja le pide “no más” que “no se la maltrate mucho”, porque “está muy tiernita” (JSA: 1074-75). Aquí podemos ver cómo los rasgos de juventud y pobreza de las candidatas a ser prostitutas, implican al mismo tiempo un rasgo de diferenciación entre las nuevas y las antiguas prostitutas; entre las que son jóvenes y hermosas, y las que son designadas como “viejas repintadas y carcomidas”. Estar “nuevecita”, “no conocer hombre”, estar “tiernita”, dentro del sistema de valoración de la prostituta, es un valor añadido en el mercado del placer sexual.

También en *La paz contigo...* es representada la explotación sexual de la mujer, aunque con nuevos matices. Aquí aparece la figura del proxeneta en el personaje del amante de Velia, la prostituta de la obra. En este caso, la prostitución no sólo es provocada por el hambre y la pobreza, sino por lo que se explica como un “amor mal entendido”¹⁹⁵, surgiendo así la imagen de la mujer enamorada que busca retener a “su hombre” a costa de lo que sea. Velia expone en varias ocasiones que ella trabaja como prostituta por necesidad, porque no quiere pasar hambre¹⁹⁶. Sin embargo, también reconoce que su “hombre” le “quita el dinero”; pero como ella “lo quiere”, no deja de trabajar en la “casa” (de citas); porque si “ya no tiene pa darle”, su “hombre se larga” (PAZ: 917).

¹⁹⁵ GENERAL. [...] ¿Sabe cuánta hambre, cuánta miseria se necesitó para que llegara a ser lo que es?

PADRE. Sí... y cuánto amor, amor mal entendido. Porque yo la conozco bien... ahora lo recuerdo... (PAZ: 916).

¹⁹⁶ a) “Uno [sacerdote] me dio una medalla y me dijo: “Hija, no peques más.” Pero no me dijo de qué iba a comer.” (PAZ: 899)

b) “Padre... yo sentí lo que me dijo entonces, pero tengo que comer, tengo que vivir. (Rebelándose.) Eso es en lo que no piensan nunca ustedes los curas: que una mujer necesita comida...” (PAZ: 921).

c) “¿quién nos va a dar de comer? ¿A poco ustedes los curas? Y yo también tengo miedo, padre, como usted, que no se quiere morir. ¡Yo tampoco quiero tener hambre, no quiero, tengo miedo...!” (PAZ: 939).

Una segunda causa de la prostitución la encontramos en el mismo movimiento armado que puede ser el tema central o periférico de las piezas teatrales. Sin embargo, la Revolución es más bien una causa indirecta, ya que en realidad de lo que se trata es del conjunto de situaciones detonadas por aquella y que permiten la degradación de las “buenas costumbres” y de la “moral”, empujando a la mujer inevitablemente hacia la prostitución: la ausencia de varones que protejan a las mujeres, y la presencia de otros que las quieren violentar a toda costa; o bien, mujeres que han sido sustraídas a la fuerza de sus entornos familiares, para ser llevadas a los campos de batalla como soldaderas. Cuenta una mendiga en **Verdugos y víctimas**, que su marido murió “en una acción contra los trabajadores del campo” y que quedó “viuda con dos huérfanos”. A su hijo lo fusilaron por ladrón y la hija “está en el lupanar” (VIC: 376). En **Linda**, por su parte, encontramos a un grupo de mujeres que han sido llevadas al campo militar por Máximo Tépal, jefe de una facción revolucionaria. Su designación como mujer 1, mujer 2 y mujer 3 habla de una despersonalización de los personajes, dejando como único rasgo importante el rol de género, es decir, como hembras. En esencia forman un personaje colectivo, y lo que las delata como prostitutas es la semiótica del vestido¹⁹⁷, en la que resaltan los colores chillantes, tradicionalmente asociados a las prostitutas, porque lo más brillante y colorido es lo más adecuado para llamar la atención¹⁹⁸:

Por la derecha aparecen tres mujeres. La 1 y la 2, visten falda de color lila y blusa azul; la 3 falda negra, ribeteada de rojo, blusa rosa adornada de encajes, pistola al cinto y sombrero tejano¹⁹⁹. Todas usan medias de malla.

¹⁹⁷ Van Leeuwen menciona la importancia semiótica del vestido y el arreglo personal en la interpretación de las significaciones sociales. (2005)

¹⁹⁸ El exceso en sí es el estereotipo de la prostituta: exceso en el maquillaje, en los colores del vestido, en la provocación.

¹⁹⁹ Hay que notar aquí una de las pocas referencias a mujeres soldaderas. Esa “pistola al cinto y sombrero tejano” de la mujer 3, son los atributos típicos de la iconografía de las Adelitas que, como ya se mencionó, ha sido ampliamente difundida gracias al archivo fotográfico Casasola (ORTIZ, 2002).

Pero también se delata en esa secuencia en la que las tres recuerdan cómo Máximo las engañó, les “mintió a todas” para llenarlas “de lodo”, y se lamentan de lo que “ha hecho” de ellas (LIN: 474). Aunque no mencionado directamente, se asume que las mujeres de Máximo Tépal están allí sólo para satisfacer sus necesidades sexuales y, por tanto, están aparecidas asociadas a la prostitución.

Una tercera causa vinculada a la prostitución, tiene que ver con la idea de que se trata de un vicio heredado y heredable, un mal inexorable del que, una vez dentro, no se puede escapar y que da origen a otros vicios. Dice Velia: “Ya sé que todo esto es angustia y maldad. Pero ¿qué otra cosa quiere que haga? (PAZ: 917). Y no cree que “esto” que hace “se pueda perdonar”; porque ya no sólo anda en “esto”: “También me emborracho y robo a los clientes y fumo mariguana...” (PAZ: 918). Está convencida de que ella “siempre ha sido mala”, como “lo fue mi madre...” (PAZ: 918); y dice: “hubiera querido ser buena, pero no puedo...” (PAZ: 939). Las mujeres gazmoñas de la obra también son deterministas: “Esas mujeres no tienen remedio y bien lo sabe. Son viciosas, malas, perdidas...” (PAZ: 904). De esta manera, la prostitución es presentada como el destino ineludible de una parte de la sociedad, porque es un mal atávico y de una continuidad inextinguible.

Pervertidas y ridículas

Además del rasgo de clase social por el que la prostituta queda anclada a una clase social desprotegida, en la representación —por lo general— también se le atribuye una su actitud moral relajada y perversa, la cual se establece, por supuesto, desde esa concepción cristiano-católica que caracteriza a la sociedad mexicana, y que se instaura como la tabula rasa desde la cual se juzgan los comportamientos sexuales y sensuales de la mujer, principalmente. Esta posición desventajosa, tanto social como moral, permite que sean convertidas en objeto de burlas y desprecios. Se habla de ellas en un tono socarrón y burlesco; o despreciativo y desdeñoso, según sea varón o mujer el que las valore. Se les ridiculiza y se les presenta

de manera grotesca y distorsionada, lo que las descalifica como seres humanos y, muchas veces, las acerca más a lo animal²⁰⁰.

Cuando la burla viene de los varones, la estrategia discursiva más usada para ridiculizar y hacer burla de la prostituta consiste en usar el ritual de cortejo tradicional entre un varón y una mujer, según el cual aquél dice piropos y frases galantes, acompañadas de ademanes corteses, para agradar a la mujer y así ser aceptado como posible pretendiente, novio o pareja. No obstante, en este caso, las galanterías se usan en una situación en la que se sabe de antemano que el cortejo no es necesario, ya que se trata de una transacción económica donde el ritual es diferente. De allí que proposiciones del tipo “Adiós preciosas. Nos vemos a la noche” (MAD: 570-571), dicha por el vago a las prostitutas, en la obra **Las madres**, se entienda en su sentido satírico y burlesco y no como un verdadero acto amoroso. También en **Verdugos y víctimas** hallamos una situación similar. La escena se desarrolla dentro de un prostíbulo. Conforme van entrando los “clientes”, cada uno de ellos va lanzando un saludo elogioso y galante a las prostitutas que los esperan:

CATRÍN PRIMERO.- (*Entrando.*) Sacerdotisas de Venus, yo os saludo. (*Se sienta al lado de Isabel, a quien abraza.*)

CATRÍN SEGUNDO.- (*Entrando.*) A vuestros pies, nereidas. (*Se sienta al lado de Lucrecia, haciéndola objeto de grotescas atenciones.*)

CATRÍN TERCERO.- (*Entrando.*) Sílfides, soy vuestro esclavo. (*Se sienta al lado de Leonor, colmándola de mimos.*)

CATRÍN CUARTO.- (*Entrando.*) Musas del amor, mis respetos. (*Se sienta al lado de una muchacha, haciendo payasadas.*)

CATRÍN QUINTO.- (*Entrando.*) Hadas, he aquí a vuestro paje. (*Se sienta al lado de la otra muchacha, gesticulando y riendo a carcajadas.*) (VIC: 385)

Todos los saludos (“Sacerdotisas de Venus, yo os saludo”, “A vuestros pies, nereidas”, “Sílfides, soy vuestro esclavo”, “Musas del amor, mis respetos”, “Hadas, he aquí a vuestro paje”) ironizan la relación de cortejante-cortejada poniéndola en boca de un cliente sexual y dirigiéndola a la prestadora del servicio, de quien se sobreentiende no necesita tal trato. El

²⁰⁰ Esta perversión de los rasgos humanos se refuerza con el uso de cierto tipo de metáforas, las cuales serán estudiadas más abajo.

elemento que permite la ironía es el ámbito compartido de intercambio amoroso-sexual, en el primero aceptado y reconocido abiertamente; y, en el segundo, pervertido por la intervención del dinero.²⁰¹

Cuando la burla o el maltrato vienen de una mujer o de un niño, ésta puede tomar formas variadas. En *Las madres*, por ejemplo, va desde la “ruidosa trompetilla” que Dora lanza a su ex-amante y a la prostituta que va de su brazo, en señal de desprecio (MAD: 584-5); pasando por las bromas y chascarrillos de que son objeto por parte de los niños del vecindario quienes les tiran “polvos pica pica”, o pasan corriendo por el callejón “lanzando gritos” y “golpeando la cacerola” para “alborotar a todas las MUJERES” del callejón (MAD:628); y llegando hasta los insultos de doña Cata, una de las mujeres “decentes”, quien llama a una de ellas “sinvergüenza” y “desgraciada piruja”, al tiempo que “le tira un canastazo.” (MAD: 601-602)

La prostituta exagera tanto los ánimos porque, desde la perspectiva de la “buena moral”, es una mujer que ha violentado el principio básico de la MUJER DECENTE: “permanecer en el ámbito protector de lo privado y preservar su cuerpo de las miradas y el contacto con los varones”. Al transgredir las reglas del decoro social que obligan a ocultar las partes privadas o “vergonzosas” (BOURDIEU, 1998: 31), mostrándolas sin reparo aparente, la prostituta es asociada a lo deshonesto, lo irreverente y lo impuro. El incumplimiento de las legítimas utilidades del cuerpo, deja a la prostituta en el lugar del paria, excluida de cualquier consideración o trato social, con unas prácticas sociales aún más acotadas, si cabe, que el resto de mujeres.

Esto explica también el distanciamiento discursivo que se establece entre las prostitutas y algunos actores sociales, sobre todo femeninos, que

²⁰¹ En esta misma obra encontramos otro ejemplo en la escena en que Isabel, la protagonista, va a ser detenida por una falsa acusación en la que se le culpa de ejercer la prostitución sin la “libreta” reglamentaria. El gendarme que la va a detener, “quitándose el kepis y ofreciéndola cómicamente el brazo”, le dice: “Sírvase usted tomarse de mi brazo para conducirla a su casa. (*Forma ostentosamente una reja con los dedos de ambas manos; los catrines ríen estruendosamente y aplauden.*)” (VIC: 378).

no aprueban las conductas de las “indecentes”. El recurso lingüístico más usado para marcar este distanciamiento ya ha sido apuntado por Van Dijk (2003: 105) con respecto a la inmigración. Es importante marcar la distancia que hay entre ellas y nosotras: ellas, mujeres sin vergüenza y sin pudor; y nosotras, “decentes, honestas y pudorosas”, desde esta concepción de la decencia como una circunscripción a los actos sexuales y sensuales permitidos, como ya dijimos, por la moral católico-cristiana. Esa polarización entre nosotras-ellas, se expresa sobre todo a través del uso de pronombres y adjetivos demostrativos: “sinvergüenzas estas”, “estas mujeres”, “esa” (MAD: 570), etc.; contrapuesta a “una”, a “nosotras”, al “yo”. Pero también se marca esa distancia a través de la descripción del vestuario y de los actos atribuidos a unas y a otras:

También emergen del callejón dos o tres mujeres “de la vida”, una con mantilla. Aunque visten ropas oscuras y opacas, sería imposible confundirlas con CATA O JUANA o con la madre de JOAQUÍN y MANUEL, MARÍA. (MAD: 568)

MAGDALENA. Digna yo... una mujer como yo... de la calle...

[...] yo no soy más que basura, basura que se tira a la calle para que otros la pisen. En el mundo, los que me saludan lo hacen porque algo desean de mí, y las mujeres que han sido honradas no me hablan ni me van a hablar nunca... (PAZ: 938).

Lo que marca la diferencia entre “nosotras” y “ellas” es el hacer, sobre todo en el “cómo” de ese hacer. Porque la casquivana también mantiene relaciones social y moralmente incorrectas, pero no cobra por ellas; la madre soltera ha tenido relaciones no aprobadas por la moral social, pero han sido por amor. Como indica Bourdieu, “al hacer intervenir el dinero, un determinado erotismo masculino asocia la búsqueda de la fuerza al ejercicio brutal del poder sobre los cuerpos reducidos a la condición de objetos y al sacrilegio que consiste en transgredir la ley²⁰² según la cual [...el cuerpo...] solo puede ser dado en un acto de ofrenda exclusivamente gratuito, lo que supone la exclusión de la violencia”. De allí que las mujeres que trasgreden la prohibición tácita y explícita del uso del cuerpo como una mercancía y

²⁰² Esa ley transgredida puede ser atribuida a un Dios o a los hombres.

deciden dedicarse a la prostitución como si fuera un trabajo, sean mal vistas y repudiadas por la sociedad (BOURDIEU, 1998: 30).

La prostituta, de esta forma, se convierte en una mujer pública, pero que nada tiene que ver con el reconocimiento político o social; por el contrario, La representación exige que se diferencien de ella, porque una mujer de la calle no es “bien vista”: es vulgar, en tanto que tiene actitudes y acciones impropias de personas decentes; es provocativa, e incita y excita el deseo sexual de los varones, su fuente de manutención. Esa búsqueda por la “clientela” la hace ser desinhibida, desenvuelta, descarada, y hablar y obrar sin vergüenza, sin pudor ni respeto por su propio cuerpo. En **Las madres** se les ve aparecer por “el callejón”, “muy pintarrajeadas” (MAD: 583), o se les oye incitando a los machos:

MUJERES. ¡Por aquí, muchachos, por aquí! Yo estoy en la tercera puerta. Yo en la quinta, de este lado.

OFICIAL PRIMERO. ¡No se ve nada!

OFICIAL TERCERO. ¡Epa! ¿Quién vive?

UNA MUJER. Tú y yo, lindo.

OTRA MUJER. ¡Carranza!

(Risas mixtas. El rumor se apaga un instante después...) (MAD: 566)

En esta obra en particular, siempre que son puestas en escena se menciona alguna acción o adjetivación que las asocia con el escándalo y la obscenidad: “voces chillonas”, “risas obscenas”, “el coro de gallinero del callejón”, etc. En pocas palabras, la imagen que se nos presenta es la de una mujer inmoral, opuesta a las buenas costumbres, cuyas acciones no están exentas de malicia y cierta inconsciencia.

Las alegres “muchachas”

Dentro de esa malicia y frivolidad típica de la prostituta, la alegría, el alboroto, el divertimento, el alborozo y la actitud festiva se convierten en una exigencia. Su función social es dar placer y agradar al varón; hacerlo olvidar

las penas y entretenerlo; es decir, que no está allí sólo para su satisfacción sexual, sino también para alegrarle la vida. Por eso, a la prostituta se recurre para olvidar las penas y los males, los de dinero y los de amores. Ella se convierte en el comodín al que se recurre cuando no hay una mujer “decente” disponible para pasarla bien o para vengar en ellas los desprecios de las otras. Hasta en dos ocasiones vemos en **Las madres** esta última idea: primero al oficial carrancista, amante de Dora, que para demostrarle que “hay mujeres de a bute” y que no la necesita, “se dirige al callejón” y “al rato” “emerge del brazo de una profesional muy pintarrajeada” (MAD: 583); y, después, al joven José que roba dinero a su madre para poder pagar a una prostituta y así vengarse de Rosita y sus desplantes (MAD: 598-99)

No obstante, este rol añadido al rol sexual, o sea el del divertimento, no siempre es aceptado de buen talante por las prostitutas. En los textos encontramos dos posturas encontradas: por un lado tenemos a las prostitutas que asumen felizmente su papel de entretenedoras y prestadoras de servicios sexuales sin plantearse las razones por las que están allí; y, por el otro, a las que sufren por tener que estar allí y que explican que lo hacen porque no han tenido otra opción. Así, cuando doña Chole, la dueña del prostíbulo de **Verdugos y víctimas**, al escuchar llegar a “la clientela” pide a las “muchachas”: “¡Alegrarse, muchachas, alegrarse!”; ellas no ven alegría en un acto que sólo les significa horror y vergüenza; y se preguntan cómo reír “cuando el dolor roe nuestras entrañas”, o cómo besar “cuando el corazón reboza odio y venganza” (VIC: 384).

El espacio físico y social de la prostituta y la prostitución

Toda representación de un evento o de un actor social implica representar un escenario, un espacio físico que le sea típico o adecuado para enmarcarlo. No obstante, los actores sociales no son asignados a espacios físicos por razones ingenuas o circunstanciales. La ubicación de un

actor social en un lugar físico específico responde, en realidad, a la necesidad de dar congruencia, dentro de la representación, al rol asignado al actor social y a su ubicación dentro de la estructura social. De esta forma, si trazáramos una escala de mayor a menor, donde el mayor es el punto más alto de reconocimiento y aceptación social, la prostituta estaría en el otro extremo, en el punto más bajo de la escala social. Por eso no tienen cabida en la comunidad a no ser que se oculten, se camuflen o se mueran²⁰³.

En nuestro caso, el escenario general típicamente asociado a la prostitución y sus agentes es la ciudad, específicamente, la Ciudad de México, donde se concentra la pobreza y, por tanto, la prostitución²⁰⁴. Pero también se trata de “la Capital, con su millón y pico de habitantes” que, como dicen los protagonistas de *Trapos viejos*, tiene reglas diferentes a las del pueblo. “Allá, todos ven todo. Aquí cada quien en su casa hace lo que le viene en gana, sin que nadie se entere” (TRA: 759). En la ciudad, muchas mujeres se convierten en prostitutas; y a ella van los hombres que quieren disfrutar de sus goces. Cuenta Robles, en *La paz contigo...*, que su “viejo” se había empeñado “en ver una vez la capital y las muchachonas...” (PAZ: 931), en una clara alusión a las prostitutas de la gran ciudad.

Sin embargo, muchas veces se pasa por alto que las mujeres que se han convertido en prostitutas no son originarias de esa ciudad; sino que son mujeres que vienen de zonas rurales, ya sea por decisión propia o porque la familia ha emigrado buscando una mejor situación económica. El enfrentamiento entre el antes y el después, entre el pueblo y la ciudad, crea una conciencia de la inocencia perdida, de esa pureza que se tenía allá en el

²⁰³ Dice el padre de *La paz contigo...*, que había estado “con la pobre Magdalena, que se moría, que se murió esa misma noche...” (PAZ: 937). A partir de ese momento se convierte en una buena intercesora ante Dios; mientras que antes había sido despreciada.

²⁰⁴ En esta tendencia hallamos los antecedentes de la posterior representación que se hará de la ciudad, sobre todo en el cine. Ayala Blanco señala: “De la ciudad solo veremos el lado oscuro, el negativo: las sombras que deambulan por callejuelas, [...] el tiempo que se detiene en los antros de vicio [...]. Este modo de ver a la gran urbe alimentará al cine de la prostitución y no lo específicamente urbano. [...] La gran urbe es enemiga de la vida pacífica y lenta, es hipócrita y corruptora” (AYALA, 1993: 94 y 105).

pueblo, en la provincia.²⁰⁵ Velia, de la obra ya citada, ya convertida en prostituta en la Capital, recuerda “cuando era niña” y su “abuelita” la “llevaba a la iglesia, allá en el pueblo”; y evoca y se lamenta: “Y mi hermana y yo, vestidas de blanco, íbamos a poner flores en el altar, mientras las mujeres cantaban así... ¡Vida más arrastrada esta!” (PAZ: 898)

Ya dentro de la gran ciudad, la mujer transformada en prostituta, será social y discursivamente disimulada, ocultada. En las obras podemos localizar una serie de elementos discursivos, simbólicos y semióticos, que nos hablan de esa ocultación permanente de la prostituta. Espacialmente, por ejemplo, se le coloca en el callejón oscuro, en los campos yermos, en las casas oscuras, en el inframundo social, de donde solo salen, o las risas y los gritos estridentes, o los llantos y lamentos desgraciados. En **Las madres** están ubicadas en “un estrecho callejón, cuya entrada alcanza a verse —sin que sea posible distinguir en la placa azul de nomenclatura más palabra que “Callejón”— (MAD: 551); un callejón que “que parece un túnel” (MAD: 566); un “callejón inmundo” por el que sólo se atreven a pasar los que buscan el placer comprado o los que quieren hacer escarnio de “las muy fodongas” (MAD: 596); un callejón que irónicamente recibe el nombre de “el Callejón del Ave María”. También en **La paz contigo...**, el prostíbulo donde trabaja Velia también está ubicado en un callejón, en “el Callejón del Órgano” (PAZ: 898)

Discursivamente, vemos como la ocultación se lleva a cabo a través del uso de perífrasis para nombrar a la prostituta y a su actividad; perífrasis realizadas por lo general en metáforas, metonimias y sinécdoques²⁰⁶. La

²⁰⁵ Esta representación textual coincide con estudios que se han hecho sobre la prostitución en diferentes ciudades decimonónicas, los cuales coinciden en señalar que las mujeres que ejercían esta profesión eran inmigrantes recientes que provenían de zonas rurales, o bien, eran hijas de artesanos urbanos en declive (WALKOWITZ, 1993: 371-380).

²⁰⁶ “La clasificación de Lausberg nos pone sobre la pista de la dificultad de hacer netas distinciones en la tipología retórica, mezclándose, como vemos, metonimia, metáfora y perífrasis. Se debe a que hay una ausencia de distinción clara entre el procedimiento gramatical sobre el que reposa la figura o el tropo y el efecto que produce. Y así una perífrasis, cuyo efecto es designar indirectamente, puede también consistir en una metáfora: *lazos inmortales por matrimonio* es metáfora y perífrasis; *las pasiones que han perdido a Salomón y a tantos otros* es sin duda una perífrasis, pero también una sinécdoque (especie por género). Casi siempre que hacemos una perífrasis sobre una persona estamos destacando una de sus actividades y designándola por medio de dicha actividad

intención discursiva del uso de las figuras retóricas, en este caso, no es adornar la expresión, sino hacer una referencia indirecta de la prostitución y sus agentes. Esta ocultación de la prostituta responde no sólo al evento textual que estamos analizando, sino a todo un trabajo de conceptualización de la prostitución como práctica social y de la consecuente práctica discursiva asociada a ella. Así, encontramos los nombres con los que son definidas las prostitutas: mujeres de la vida (MAD: 612), las irredentas (SIR), carne de lumpanar, hijas de la alegría, las muchachas, las hembras, las viejas, las profesoras, las arañas (MAD: 565), las sinvergüenzas, las mujeres del callejón (MAD: 575), pirujas, desgraciadas (MAD: 601-602), bisteses (MAD: 576)²⁰⁷, profesionales (MAD: 583), viejas repintadas y carcomidas (JSA: 1074), mujerzuelas (PAZ: 916), perdidas (PAZ: 911), etcétera. Sin embargo, también son las hijas del dolor, las hijas del infortunio (VIC), las arrepentidas (PAZ: 911), etc.

Esta sobrelexificación para designar a la prostituta, producto de la aplicación de figuras de significación, da cuenta de una estrategia discursiva que pretende enmascarar, ocultar, a través del juego retórico de los tropos, una realidad como lo es la prostitución y a sus agentes, o sea a las prostitutas²⁰⁸. Este uso de perífrasis eufemísticas y disfemísticas, aparece también en otros escritores de la época que les dieron cabida en sus obras. Tal es el caso, por ejemplo, de Ramón López Velarde²⁰⁹. Él las llama “flores de pecado”, “azafatas de la carne”, “males ciudadanos”, etc. Así, el tropo mitiga la significación real y directa, creando en algunos casos una atmósfera poética que aligera la negatividad (eufemismo); y en otros,

(metonimia): *El vencedor de Darío* por Alejandro o *el padre de la poesía* por Homero”. (PUJANTE; David, 2003: 230)

²⁰⁷ El “*beefsteak*” inglés, al castellanizarlo queda en bistec. “Los bisteses” son los filetes, tal cual, sin ningún otro acompañamiento. Dice la definición de la RAE “lonja de carne de vaca soasada en parrilla o frita”. Más adelante, al tratar las metáforas hablaremos de ésta.

²⁰⁸ Algo similar reporta Luisa Martín Rojo en su estudio sobre la jerga delincuente, en el que señala una tendencia especial a “la proliferación, a la sobrecarga”. Esta sobrecarga es llamada sobrelexificación, y consiste en la superposición de creaciones y variantes léxicas con fines de encriptación del significado real. (MARTÍN, 1993; HALLIDAY, 1977).

²⁰⁹ Jerez, Zac., 1888 - México D.F., 1921.

reforzando todos los estigmas asociados a ella (disfemismo)²¹⁰. El teatro, como práctica textual, da cuenta de la práctica discursiva realizada en el ámbito de una sociedad o sociedades que conciben la prostitución como un acto deshonoroso y envilecedor, por lo que se mantiene en el terreno de lo tabú, de lo que no debe ser nombrado; por el contrario, hay que ocultarlo y maquillarlo. Esta realidad social se vuelve patente al analizar la realización lingüística y retórica de la gran cantidad de nombres con los que se puede designar a la prostituta y a la prostitución. Julio Casares, en su ***Diccionario ideológico de la Lengua Española*** (1959: 368), registra más de una centena de sustantivos relacionados con el ámbito de la prostitución. La construcción semántica de este rico léxico se caracteriza por tener esa finalidad eufemística o de oscurecimiento del significado recto, con palabras que van de lo casi poético a lo despectivo.

Las metáforas de la prostituta y la prostitución

Ya que hemos hablado del uso de la metáfora y otros tropos en la elaboración del léxico asociado a la prostitución y a las prostitutas, es el momento de abordar los aspectos relacionados con el manejo metafórico en la representación de la prostitución, y sobre todo de las prostitutas. Para Lakoff (1987: 405), las metáforas lo único que proveen son maneras de hablar de la ontología del concepto, sea cual sea su motivación en el modelo cognitivo. En otras palabras, remiten a lo que hace SER al concepto-categoría lo que es, independientemente de los modelos cognitivos que definen a la categoría. Sin embargo, sí que toman un modelo cognitivo y explotan alguno de sus rasgos para construir la metáfora. Veamos por ejemplo las numerosas metáforas con las que aparecen referidas las prostitutas en la obra ***Las Madres***, de Rodolfo Usigli:

²¹⁰ El disfemismo, como recurso lingüístico, pretende lo mismo que el eufemismo, ocultar un evento y no referirlo directamente. No obstante, con el disfemismo se trata de ridiculizar a lo que o a quien se nombra, utilizando expresiones deliberadamente peyorativas, insultantes, despectivas o negativas.

(A las voces de los hombres en la esquina, en el callejón se suscita un cacareo de voces chillonas.) (MAD: 566)

El VILLISTA PRIMERO dispara también al aire y entra en la vecindad. El VAGO SEGUNDO sale por la derecha, disparando a su vez al aire. Los otros dos desaparecen por el callejón, en el que se oyen risas y gritos festivos de mujeres que hacen pensar, como siempre, en un gallinero. (MAD: 577)

(En este momento estalla, en forma de risas obscenas, el coro de gallinero del callejón, y aparece una de las PROSTITUTAS, bastante corpulenta, tirando de PEPE, que hace cuanto puede por zafarse, sin éxito.) (MAD: 601).

Pequeño tumulto que aprovecha el DIABLO para lanzarse por el callejón lanzando gritos inarticulados, de intención yaqui, y golpeando la cacerola con la espada hasta alborotar a todas las MUJERES, que lo persiguen con exclamaciones chillonas.) (MAD: 628)

Las metáforas usadas llevan incluido un proceso discursivo de animalización, gracias a la comparación que se hace de las acciones, los rasgos físicos o las actitudes de los animales y su traslado y adjudicación a seres humanos. Éste es un modelo metafórico muy utilizado sobre todo en el género literario. Observemos las correspondencias ontológicas entre la fuente animal de características utilizadas en la metáfora y el objetivo. En este caso, el objetivo son las prostitutas en el callejón, y la fuente de características son las gallinas en un gallinero. Las prostitutas son las gallinas y el gallinero el callejón. De esta primera asociación surge otra que relaciona las acciones de las prostitutas con las acciones de las gallinas, específicamente las voces de las prostitutas con el cacareo de las gallinas, es decir, las voces de las prostitutas en el callejón son tan estridentes como el cacareo de las gallinas en el gallinero. El cacareo de las gallinas es agudo, desapacible y chirriante; y, por tanto, los gritos desordenados de las prostitutas son así: estridentes, es decir, exagerados, molestos y llamativos.

De la misma forma, encontramos una serie de correspondencias epistemológicas, donde la fuente es el hecho de que las gallinas cacarean todas juntas en el gallinero cuando algo extraño ocurre; o que las gallinas son fácilmente excitables y que cuando se excitan, cacarean para manifestarlo. Esto se traslada al ámbito de la prostituta y se les atribuye ese

carácter de excitabilidad constante: las prostitutas dan voces al mismo tiempo cuando algo desagradable les pasa.

La asociación metafórica que se establece entre los sonidos producidos por las gallinas y los sonidos de las voces de las prostitutas, tiene que ver con su calidad de estridentes, es decir, con ese sonido que, por exagerado o violento, produce una sensación moleestamente llamativa.

De esta forma, en resto de nombres creados para referir a las prostitutas existen esas relaciones ontológicas y epistemológicas que explican las metáforas y que responden en cada caso a la aplicación de diferentes modelos cognitivos:

referencias relacionadas con el lugar donde se realiza el acto de la prostitución (mujeres del callejón, carne de lupanar);

referencias relacionadas con el efecto que se supone debe producir la prostitución en el cliente y el que produce en ellas (hijas de la alegría, hijas del infortunio);

referencias que cosifican el cuerpo de la prostituta y lo llevan a su estado inanimado (carne de lupanar, bisteces);

referencias que tienen que ver con la capacidad de apareamiento de la prostituta, y, por tanto, en su calidad de hembra (muchachas, mujeres, muchachonas, hembras);

referencias a la calidad moral atribuida por definición a la prostituta (desgraciadas, sinvergüenzas, perdidas, irredentas); y, por último,

referencias a una cierta profesionalización atribuida a la ejecución del acto sexual (profesionales, profesoras).

Siguiendo a Lakoff en nuestro análisis de las metáforas y de su influencia en la creación de estereotipos sociales (1987: 397), hay que decir que las metáforas y las metonimias deben converger en un cierto modelo cognitivo prototípico del concepto o la categoría que se esté estudiando, en este caso la prostituta. El modelo tiene una dimensión temporal y puede ser concebido como un escenario con un número de escenas o etapas. Lakoff llama a esto un “escenario prototípico”. Es decir, la prostituta tiene que estar en un escenario que le sea propio, por ejemplo el callejón asignado en la

obra *Las madres*; o el prostíbulo y la calle, serían escenarios prototípicos más socialmente extendidos. Para Madrid, por ejemplo, el escenario prototipo sería la Casa de Campo o la calle Montera. Sin embargo, también hay escenarios no prototípicos. Imaginemos a una puta en una iglesia, por ejemplo. Si aparecieran este tipo de rupturas en los escenarios prototipo, se debería analizar cuál ha sido la intención al hacerlo.

La prostituta madre

Por último, quisiéramos tratar un aspecto poco frecuente en la representación de la prostituta. Se trata de la imagen de la madre-prostituta. A pesar de haber parido, a la prostituta se le niegan los derechos propios de la maternidad: ver crecer al hijo, alimentarlo, criarlo, cuidarlo, amarlo y expresarle ese amor. Como mujer pervertida y fuente de perversión, se le representa o estéril o separada de los hijos y sin posibilidad de reencuentro. En *Verdugos y víctimas*, por ejemplo, la encontramos personificada en una amiga de la protagonista, Isabel, que lleva el simbólico nombre de Lucrecia²¹¹. Lucrecia tiene una hija de seis años. Ante la imposibilidad de compaginar su vida como prostituta y como madre, la ha dejado a cargo de una señora que de vez en le escribe cartas informándole como van las cosas. Esta vez, la carta que ha recibido la ha “hecho llorar lágrimas de sangre”.

La niña está dotada de una precoz inteligencia para sus seis años. Con frecuencia pregunta: "¿Por qué no vive mi mamá conmigo? Todas las mamás viven con sus hijitos". A lo que la señora le contesta: "Tu pobre madre tiene que trabajar de día y de noche para que no te falten la comida, el vestido y una camita muy linda y muy blanca, en que hagas tú, tú". "¡Ah, replica la inocente, qué buena es mi mamá! ¡Cuando yo crezca, seré como mi mamá con mis hijitos!" (*Solloza.*)

²¹¹ Lucrecia fue una dama romana de siglo II A.C. Fue esposa de Tarquino Colatino, primo de Tarquino el Soberbio, quien, deshonrada por Sexto Tarquino, hijo de este último, no quiso sobrevivir y se dio muerte. Este hecho fue muy importante porque motivó la expulsión de los reyes y el comienzo de la Era Republicana en Roma. Así, el nombre de Lucrecia aparece connotado como virtuoso, honesto y de una importancia político-social. (LIVIO, 1992: 43-46).

La narración de la carta a sus compañeras en el prostíbulo despierta la solidaridad de las demás, quienes la apoyan y le dan muestras de cariño. No obstante, Lucrecia sufre porque sabe que ella no es como todas las madres, que lo que “para una madre normal es un placer, constituye un suplicio para la desgraciada prostituta”. Y se imagina la vergüenza que pasará el día que su hija sepa la verdad (VIC: 380).

En *Linda*, por otro lado, vemos que sobre las tres amantes de Máximo Tépal, pesa como una maldición la incapacidad de ser madre. La representación no muestra que la prostituta no es apta ni física ni moralmente para ser madre; y, así, queda asociada a la imagen de LA MUJER SIN HIJOS, otra de las categorías social y moralmente peligrosas. Para resaltar esa veda reproductiva impuesta a la prostituta, son contrastadas frecuentemente con mujeres que asumen una imagen totalmente contraria: la mujer decente, la joven ingenua o, en último caso, la madre abnegada. En la obra referida se trata de la protagonista, Linda, que aunque es madre soltera, está simbólicamente a un nivel diferente al de ellas: es fértil y todos los signos y símbolos que la rodean remiten a la un espacio positivo de luz, de “olor de nardos”, de “trigo germinado” y de “jazmines”, de “tierra fecunda”. En cambio ellas son asociadas a lo negativo, a lo infértil: son piedras, son invierno, tienen entrañas de metal, están quemadas por el sol, son “víboras” y tiene “las manos cortadas” (LIN:473-474). En esta larga descripción de las desgracias de las infértiles, podemos ver que la madre y la maternidad se convierten en un icono redentor de aquellas mujeres sin honor que no han podido procrear; de las mujeres sin hijos no por voluntad, sino por maldición divina y social. Esta idea se repite en otras obras y se expone la maternidad y el matrimonio como los fines legítimos de toda mujer y a través de los cuales pueden ser salvadas:

PADRE. Tienes que dejarlo, mujer. ¿No comprendes todo lo que estás perdiendo en la vida para no ganar nada? Tú eres una mujer, hecha para ser una madre, redimida por Cristo para gozar de Dios durante toda una eternidad y todo eso lo estás tirando a la basura a cambio de este dolor y de esta angustia, que solo te traen llanto... (PAZ: 918).

ISABEL.- (*Rehúsa el brazo.*) (*Sollozando.*) ¡Qué afrenta, Dios mío! ¡Qué negra deshonra! ¡Adiós, sueños rosados de un hogar tranquilo y sonriente! ¡Adiós, José mío, olvídate, que nuestro amor purísimo queda aplastado bajo el peso de la vergüenza! ¡Qué desgraciada soy! (VIC: 378).

Por eso se vuelven solidarias con las que son madres, para que a través de ellas les llegue el perdón y la venganza. O, desde otro enfoque, y como un tópico general a todas las mujeres, la maternidad se presenta como el fin último y único a perseguir; y para la prostituta será el acto salvador, el que limpiará definitivamente los malos actos del pasado, esto, por supuesto, desde la representación hecha según la moral cristiana de la época. Pero, insistimos, la prostitución y la maternidad son incompatibles, ambas cosa no pueden darse: hay que dejar una para ser la otra. Como bien dice Ayala Blanco con respecto a la figura de la prostituta en el cine:

Polo opuesto a la madre y a las mujeres maternas, la prostituta restablece el equilibrio familiar, fundamenta la búsqueda mexicana de un arquetipo amoroso, compensa las insatisfacciones del macho, sublima el heroísmo civil y desencadena las pasiones melodramáticas; tras haber amenazado al *status*, terminará sirviéndolo. (AYALA, 1993: 108)

5. OTRAS IMÁGENES

En este último apartado hemos querido retomar brevemente tres imágenes que, aunque no tiene mucha presencia en los textos, son interesantes para completar el análisis de la representación de la mujer en el teatro de la Revolución. Dos de ellas son parte de una visión estereotipada de la mujer en la sociedad mexicana y la tercera es una imagen que apenas comienza vislumbrarse. Nos referimos a las imágenes de la mujer chismosa, que aparece vinculada a la solterona y a la gazmoña; a la soldadera, la imagen típica de la mujer revolucionaria; y, por último y como la más novedosa, la mujer que trabaja.

5.1 La chismosa, la solterona y la gazmoña

La mujer chismosa es un estereotipo que en los textos está construido de acuerdo con una serie de rasgos típicamente asociados a ella: es una mujer de una falsa moral, que sólo se está fijando en los defectos de los demás, más no en los suyos propios. Cuestiona la actuación de los demás en función de la no coincidencia con las ideas propias y se encargará de dar divulgar los más mínimos detalles de la vida de los vecinos, siempre con el afán de destruir la imagen social que se tenga de ellos. Se trata, desde luego, de una mujer deslenguada y tendiente a inventarse historias sobre la vida de los otros, con el afán de causar escándalo.

La mujer chismosa, en los textos estudiados, está vinculada básicamente a tres subcategorías de mujer a tendiendo a su estatus marital: a las viudas o abandonadas y a las solteronas. Se da a entender que por carecer de una vida marital activa, son más dadas a fijarse en los defectos de los demás y a instituirse como las conciencias morales de la comunidad, por lo que son siempre mujeres con una moral religiosa exacerbada. En otras palabras, la gazmoñería va asociada a estos estereotipos, de allí que a las solteronas y a las cotillas, mujeres solteras o viudas, normalmente, se les atribuya esta actitud de afectada devoción y escrúpulos y virtudes fingidos, que tienen como única finalidad criticar los

actos de los demás desde esa postura hipócrita. El cotilleo, la crítica destructiva, los comentarios mal intencionados, son algunos de los géneros discursivos más asociados a esta categoría de mujer. Los actos de habla van encaminados a enjuiciar a los demás pero sobre fundamentos creados de manera personal, ligados muy íntimamente a la moralina religiosa. La falsedad y la superficialidad de los actores sociales asimilados a estos estereotipos tiene que ver con la conceptualización de la mujer como eso, una chismosa, con una facilidad para difundir informaciones erróneas o falsas para dañar la imagen de los o las demás, lo cual, por otra parte, está ligado a las envidias propias entre el género femenino, según el estereotipo.

Ejemplos de esta imagen los encontramos en los personajes de Clotildita, Carmelita de ***La paz contigo***; en doña Cata, doña Rosa y doña María, de ***Las Madres***; y, el ejemplo más contundente, las “señoritas” de ***Linda***.

5.2 La mujer trabajadora

Aquí hemos aglutinado todas aquellas imágenes de mujer que ejercen profesiones y oficios, algunos incluso de carácter público: obreras, campesinas, profesionistas (profesoras y secretarias), sirvientas, etc., que por lo general aparecen desdibujadas en las obras o con una función casi de ambientación.

Aunque no podemos hablar de una representación homogénea de la categoría, sí localizamos líneas generales de su construcción. La más significativa de ellas, es que hemos localizado que las funciones profesionales adecuadas para las mujeres, son una prolongación de las funciones domésticas, es decir: enseñar, cuidar, servir, etc. Por eso aparecen en labores de profesoras, costureras, sirvientas, porteras, secretarias o, las más novedosas, de obreras. A pesar de esta presencia de la mujer en las fábricas, y por tanto fuera del entorno del hogar, siguen apareciendo como

inferiores a los varones, bajo su autoridad hombres, y reconociendo que ellos ostentan el conocimiento sobre la manipulación de los objetos técnicos y de las máquinas. En este sentido, las mujeres que trabajan, son mujeres integradas a la esfera laboral profesional, es gracias a la intervención del varón: un patrón, un marido, un político, etc.

ANGELA. Un día, se fijó en mí don Julián...

MIGUEL. ¡Ah!... Y te aumentó el jornal a treinta y cinco centavos.

ANGELA. No, señor; a cuarenta.

MIGUEL. No podías quejarte. Y, naturalmente, seguiste progresando.

ANGELA. Sí... Y como sabía algo de contabilidad y mecanografía, don Julián me llevó a la oficina.

MIGUEL. ¿Y ahora?...

ANGELA. Llevo la lista de las entradas, hago facturas, su papá me dicta...

MIGUEL. Vamos, eres su secretaria. (SOM: 477)

Pero, sobre todo, se trata de mujeres que han tenido que buscar su inserción en el mercado laboral por necesidad económica y no por una decisión de crecimiento personal y como una forma de vida independiente de la doméstica. Así, por ejemplo, tenemos a Clara de *Fugitivos*, o a doña Julia de *Las madres*, ambas viudas, cosiendo ajeno para mantener a los hijos: mujeres que se lamentan de estar solas y de tener que dejar el hogar para conseguir el sustento familiar.

El caso de las sirvientas es el que evidencia la invisibilidad de la mujer de una manera más clara. Además de ser mujeres y de clase baja, son las que desempeñan las labores de menor reconocimiento social: las de limpieza. En numerosas obras entran y salen “sirvientas” o “criadas”, en pocas ocasiones son designadas con un nombre informal, y que sólo adquieren voz para responder a las órdenes de los patrones:

IRENE. (A GENERAL, señalando a BEATRIZ.) La señorita es la señorita Beatriz...

BANDERAS. (A IRENE, sin mirarla, ignorándola.) Usted lárquese a su quehacer... (MUJ: 854)

IRENE. (*Alarmada, nerviosa.*) Perdón, señora, pero que aquí está el señor General que dice que le...

BANDERAS. (A IRENE.) Usted a su quehacer... (MUJ: 889)

Sobre las mujeres que desempeñan trabajos que requieren una formación académica sólo localizamos a las maestras, a las profesoras de escuela. Sin embargo, su representación no es muy halagadora. La primera de ellas es la profesora de **Los alzados** que más bien cae en la categoría de las casquivanas que de las mujeres trabajadoras, porque sus rasgos más sobresalientes no coinciden con los de una mujer que domina un ámbito académico, sino con los de una mujer que utiliza sus “encantos femeninos”, para conseguir provecho.

El otro caso es el de la señorita Mendieta, quien a pesar de ser categorizada como profesora, su representación responde más a los rasgos típicos de la mujer desvalida, suplicante y sufrida, expuesta a los abusos de los varones que ostentan el poder, en este caso el ministro de gobierno al que va a pedirle trabajo.

MINISTRO. [...] (*Entra un mozo con una charola, en la que hay una tarjeta; el ministro recoge la tarjeta y lee aparte.*) "Señorita Sofía Merindieta, Profesora Normalista." (Al MOZO.) ¡Que pase! (*Sale el MOZO. Frotándose las manos.*) Es guapa la profesorcilla.

(Entra la SEÑORITA MERINDIETA.)

SEÑORITA MERINDIETA. (*Inclinándose.*) Buenos días, señor Ministro.

MINISTRO. (*Levántase de su asiento y estrecha efusivamente la mano de la visitante.*) Buenos días, señorita. Sírvase usted sentarse. (*Se sientan en un sofá. Meloso.*) Sírvase usted decirme en qué puedo serle útil.

SEÑORITA MERINDIETA. Estoy en la miseria. Necesito un empleo cualquiera. Mi familia se muere de hambre.

MINISTRO. [...] (*Con énfasis.*) Para eso estamos: para servir al pueblo.

SEÑORITA MERINDIETA. Gracias, señor Ministro.

MINISTRO. Pero tengo la pena de decir a usted que el Gobierno está pasando por una crisis terrible. [...] Por tal razón, señorita, tengo el dolor de manifestar a usted que, al menos por hoy, es imposible darle a usted algún puesto. Más tarde, ya veremos. Tendré presente el nombre y la dirección de usted para mandarla llamar.

SEÑORITA MERINDIETA. (*Dando muestras de un gran pesar.*)
Señor, mi madre está en cama; mis hermanitos piden pan...
(*Solloza.*)

MINISTRO. (*Sonriendo, aparte.*) *Tanto mejor, con más facilidad aceptará mis caricias. (A ella.)* Se me parte el corazón ante tanto sufrimiento. (*Hipócritamente.*) ¿Para qué le daría Dios a uno un corazón tan sensible?

SEÑORITA MERINDIETA. (*Suplicante.*) ¡Socórrame usted, señor Ministro! Desde ayer no se prueba bocado en mi casa; mi madre no tiene medicinas; los niños tienen frío y hambre... (*Solloza.*)

MINISTRO. (*Sonriendo, aparte.*) ¡Será mía! (*A ella.*) ¡Por el amor de Dios, que me mata usted con su pesar! (*Ella solloza convulsivamente; él le rodea el talle con el brazo; aparte.*) Tiene que caer, tiene que caer. Si no hubiera dolor abajo, ¿de dónde sacaríamos nuestras queridas los de arriba? (TYL: 356)

Esta representación tan poco afortunada de las mujeres con formación académica puede tener una explicación socio-histórica coherente. Durante el Porfiriato se había visto la necesidad de formar a las mujeres para desempeñar cargos docentes en las escuelas de educación primaria. Socialmente era concebido como el trabajo más afín con los rasgos de carácter atribuidos a la mujer: el amor, la paciencia, la entrega, la bondad, lo que aparentemente “la capacitaba mejor que al hombre para desempeñar el magisterio”²¹² (BAZANT, 1993: 133). Además, gracias a que tampoco estaba designada para ser el principal sostén económico de la familia, “la mujer podía conformarse con un sueldo bajo”. Las primeras mujeres que recibieron formación académica fueron necesariamente de clase media, cuyas familias podían darse el lujo de enviarlas a las escuelas fundadas especialmente para su instrucción, pero que más tarde podían contribuir a la economía familiar²¹³. De esta manera, en 1890, se funda la Escuela Norma para

²¹² También Vasconcelos, en plena campaña de renovación nacional posterior a la Revolución Mexicana, “incluyó a las mujeres en sus campañas de alfabetización y las envió a las misiones educativas de las zonas rurales al darse cuenta de que, como maestras, no sólo crearían un nuevo espacio, sino que modificarían la idea de la educación al darle una imagen más maternal”. (FRANCO, 1989: 141)

²¹³ Aunque en 1890 se había fundado la Escuela Normal para Profesoras y se había suprimido la Secundaria, hacia 1907 ya existían tres tipos de instituciones de educación femenil: la Normal, la Escuela de Artes y Oficios y la Escuela Secundaria. Las dos primeras iban “dirigidas sobre todo a mujeres de la clase media” y tenían como objetivo “ofrecerles una educación que fuese suficiente para ganarse la vida”; en cambio la última iba “dirigida a mujeres de clase alta que no teniendo dónde

Profesoras. A tal punto era novedosa la incorporación de las mujeres al ámbito semipúblico de la educación, que en el discurso de inauguración, el director exhortaba a las nuevas pupilas de la siguiente manera:

... Este siglo dará a la mujer por medio de la instrucción, la igualdad. Para ascender a esa cima, el Gobierno Supremo tiende esta escala de luz: la Escuela Normal para Profesoras ha dado al hombre la antorcha y hoy pone en la frente de la mujer la flama; ha creído que es necesario allanar el camino, nutrir su cerebro con todos los conocimientos, cultivar sus aptitudes, educar sus facultades, desarrollar su delicada inventiva... (*Memoria, Justicia e Instrucción*, 1889, p. 375, en BAZANT, 1993: 133)

A pesar del aparente impulso que recibió la formación académica de las mujeres y la buena aceptación que tuvo en la sociedad —Bazant refiere que para 1996, la Normal cerró inscripciones por falta de cupo (1993:133) —, su incorporación al mercado de trabajo no mejoró sus condiciones, ya que si el magisterio era mal pagado, para las mujeres fue aun peor. Bazant dice que “el país necesitaba maestros pero cuando ellos buscaban empleo no lo encontraban, o bien tenían que conformarse con percibir retribuciones mezquinas²¹⁴” (1993: 145). Para agravar esta situación, los eventos revolucionarios deterioraron todavía más el nivel económico y social de los profesores. Podemos intuir en el caso de las mujeres, gracias a la representación que se hace en las obras, que algunas perdieron sus empleos y pasaron penurias; y otras tuvieron que recurrir a las típicas estrategias femeninas de seducción de los pudientes, para mantener un nivel económico aceptable.

Finalmente, habría que preguntarnos si no había una cierta reticencia social a aceptar abiertamente a estas mujeres que había decidido dejar el espacio seguro y casto del hogar para invadir, las aulas, hasta entonces dominio masculino. Hay constancia en los documentos de la época de la

continuar sus estudios después de la primaria”, podían ir “allí para perfeccionarlos y para ser mejores mujeres en el hogar y en la sociedad” (BAZANT, 1993: 133)

²¹⁴ “Los salarios de los maestros variaban de 30 a 80 pesos y en los pueblos de dos a diez pesos”; en comparación, una sirvienta ganaba ocho. (BAZANT, 1993: 145)

opinión extendida de se deseaba educar a la mujer y profesionalizarla, pero siempre y cuando no pusieran en peligro el ideal femenino prescrito. Félix Palavicini decía “somos partidarios de la instrucción de las mujeres, pero no quisiéramos la multiplicación”²¹⁵ (Félix Palavicini, “*el ideario femenino*”, ***Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística***, México, 1912; citado en RÍOS, 2004A); sobre todo, no se quería la masculinización de la mujer.

5.3 La soldadera

Podría pensarse que por tratarse de un corpus que aborda el tema de la Revolución, las soldaderas tendrían una fuerte presencia en la representación. Sin embargo, en ninguna de ellas aparece su imagen como tal. En algunas son solo mencionadas y en las que parecen como las mujeres que acompañaban a los ejércitos, su representación no coincide con la construida por el discurso político posrevolucionario.

La representación más cercana a la idea que tenemos de la soldadera como la mujer que pelea hombro con hombro en el campo de batalla con el varón, es la que se nos ofrece en la obra *Tierra y libertad*. En ella aparecen Rosa y Teresa, luchando al lado de sus hombres. Y nos son las únicas, también aparecen referidas otras mujeres en la similar actitud.

(Se oye ruido de cerrojos en la puerta del calabozo de JUAN: Entra MARCOS acompañado de ROSA, RAMÓN, TERESA y de algunos campesinos de ambos sexos y diferentes edades, armados con fusiles, azadones, guadañas, hoces, pistolas y garrotes. Uno de los campesinos porta una bandera roja, que ostenta en letras blancas esta inscripción: Tierra y Libertad..)
(TYL: 353)

²¹⁵ Félix Fulgencio Palavicini (Tabasco, 1881-México, D.F., 1952), ingeniero topógrafo, político, periodista y hombre de letras. Entre 1914 y 1916 estuvo al frente de la Secretaría de Instrucción Pública, cargo que dejó para fundar el periódico *El Universal*.

No obstante, hay que mencionar que una vez más, la mujer no está representada como un ente independiente del varón, sino más bien como su acompañante solidaria en la acción social.

En otras obras, por el contrario, se nos da la imagen descarnada de la soldadera como la mujer de los soldados; la que está allí para servir de mula, de sirvienta, de enfermera y de hembra, tal y como aparecen en **Linda** o en **Los alzados**:

PEDRO. Me lo figuraba. Mujeres hay que no se contentan con sacrificar... (intencionadamente) ... cualquier cosa a la revolución, sino que andan siguiéndonos, hambrientas y mal vestidas para servirnos de hembras, de animales de carga, de cartucheras ambulantes, y nunca protestan. (ALZ: 441)

Finalmente, hay que mencionar, que la imagen de soldadera ha sido —y así aparece representado en **El gesticulador**— explotada, de manera posterior a la Revolución, por los discursos institucionales, para crear una imagen mitificada de la mujer y de su participación en la lucha armada, pero siempre en favor de su sometimiento y abnegación:

ESTRELLA. El señor Presidente, que es un gran hombre de familia, apreciará esta noble actitud de usted. Pero usted, señora, debe recordar la gloriosa tradición de heroísmo y de sacrificio de la mujer mexicana; inspirarse en las nobles heroínas de la Independencia y en ese tipo más noble aún si cabe, símbolo de la feminidad mexicana, que es la soldadera. (ELG: 530)

IV. CONCLUSIONES

IV. CONCLUSIONES

La violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación) cuando no dispone, para imaginarla o para imaginarse a sí mismo o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural; o, en otras palabras, cuando los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores [...] son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto. (BOURDIEU, 1998: 51)

Con este epígrafe tomado de Bourdieu queremos comenzar la recapitulación del trabajo de análisis e interpretación que hemos hecho sobre la representación masculina de la mujer en el Teatro de la Revolución Mexicana; porque el problema que describe, expone la necesidad de crear nuevos instrumentos de conocimiento que nos permitan cambiar nuestras formas de concebir y comprender las diferencias y relaciones entre los géneros, que ayuden a revertir la visión androcentrista imperante y a construir nuevas relaciones presididas por la igualdad. Por eso, uno de nuestros objetivos generales no sólo ha sido ofrecer un acercamiento a las representaciones sociales de género emergidas de la práctica discursiva teatral; sino también problematizarlas, evidenciando la ideología involucrada en ellas. Partimos de la idea de que en el discurso se construyen representaciones que, a su vez, conforman y transmiten ideologías; pero éstas, en sentido inverso, también determinan las formas de representación de los eventos y los actores sociales involucrados en los discursos, en un juego de ida y vuelta a través del cual los discursos reproducen ideologías y las ideologías construyen discursos y estas representaciones sociales. Esas ideologías están vinculadas a los intereses de grupos, quienes buscan que se mantenga o modifique un orden social específico (MARTÍN ROJO, 1997a, 2006); y, en nuestro caso, se trata de la pervivencia de un orden social que

privilegia a un género sobre el otro. Así, la representación social de los géneros —sus roles, sus diferencias e identidades— y las prácticas sociales y discursivas de las que emerge, son la herencia de una larga tradición patriarcal apoyada en ideologías sexistas que buscan conservar un orden social que da preeminencia al género masculino sobre el femenino.

A pesar de que se aprecian pocas variaciones de peso tanto en las prácticas sociales como en las discursivas, es quizás la resistencia discursiva a los cambios sociales la que ha contribuido de manera más efectiva a la reproducción y pervivencia de esa representación asimétrica de los géneros, limitando la adaptación de los actores sociales al nuevo orden social. Esta resistencia discursiva a los cambios sociales, se evidencia en la aparición paralela de representaciones divergentes que evidencian aceptación o confrontación con el orden social imperante: casos de conformidad, pero también de desviación ante lo socialmente aceptado²¹⁶.

Para entender esa resistencia discursiva, sobre todo en momentos de conflicto social —que son los que permiten cambios más rápidos en las prácticas sociales y, por tanto, más evidentes—, y estudiar cómo se han conformado las identidades de género en el México actual, es que elegimos estudiar un período histórico como lo es la Revolución Mexicana. Nos interesaba particularmente explorar las formas y mecanismos de representación de la mujer como actor social y ver cómo éstos están articulados por prototipos y estereotipos que reproducen una serie de valores, prejuicios, ideales, etc., sobre su identidad y su rol en la sociedad. Para ello hemos utilizado un red heurística de herramientas desarrolladas por el análisis crítico del discurso que nos permitió examinar recursos y estrategias discursivas que incidían, en primer lugar, en los aspectos de su representación general: las formas de nominación y descripción, el posicionamiento discursivo en las interacciones, la agentividad y la modalidad de los actores sociales, tanto masculinos y femeninos. A partir de este análisis es que detectamos la existencia de una serie de categorías y

²¹⁶ Nos hemos inspirado en Stern (1995) para esta idea de la conformidad y la desviación de los actores sociales con respecto al orden social imperante.

subcategorías femeninas específicas que, aunque son producto de una visión de género en la que predominan ideologías que fomentan la pervivencia de un orden social patriarcal, también dan cuenta de situaciones de conflicto discursivo y social en la construcción de las diferentes representaciones sobre las que influye el rol social y de clase de los agentes sociales, y sus posturas de conformidad o desviación ante ese orden social. En otras palabras, no sólo influye la posición social específica del emisor del discurso, sino también la de los actores representados.

De allí surgió la idea de elaborar un inventario descriptivo de cómo están construidas, al interior de los textos, las diversas imágenes de la mujer, las cuales se corresponden con una concepción sociocultural de los roles y definiciones de género, en el México de la primera mitad del siglo XX; pero también dan cuenta de discursos no controlados que nos ayudaron a detectar los puntos de ruptura y conflicto en esas representaciones. Para esto fue de gran ayuda adoptar un enfoque teórico sociocognitivo, que nos permitió considerar tanto los aspectos específicos de la construcción mental de categorías cognitivas y los estereotipos sociales, como las condiciones sociales, culturales, históricas, políticas y económicas en las que surgieron. Asimismo, fue muy valioso no circunscribirnos a un único enfoque teórico y metodológico; porque la riqueza y variedad del corpus requería también un enfoque interdisciplinario que nos permitiera acercarnos a los textos desde diferentes puntos de vista: el literario, el semiótico, el lingüístico, el pragmático, el sociológico, el antropológico, el histórico y, por supuesto, desde los estudios del discurso. Quizás pudiera juzgarse este trabajo como un tanto ambicioso; sin embargo, no hemos pretendido hacer un estudio terminado y definitivo. Nuestra finalidad fue empezar a apuntar líneas de trabajo que nos permitan en un futuro, crear una red de estudios sincrónicos y diacrónicos sobre representaciones de los géneros en diferentes regiones de México y el mundo, y poder así detectar la producción, circulación, permanencia o desaparición de prácticas sociales y discursivas relacionadas con la definición de los géneros.

Haciendo una recapitulación de los aspectos de la representación general, encontramos, en primer lugar, la dependencia social y económica de la mujer. La primera de ellas, la social, la localizamos en la invisibilidad de la mujer en el ámbito público, si su nombre no está vinculado al de un varón, es decir, que entre la mujer y lo público, siempre media el hombre, sea a través de su presencia directa, o a través de su vinculación relacional. Por eso se detecta en una insistencia por especificar el vínculo de parentesco que las mujeres tienen con los varones, sobre todo con los que figuran como cabeza de la familia —padre-esposos, hijos adultos, amantes, hermanos—, cuando aquéllas pertenecen a un entorno socialmente reconocido, es decir, que no son mujeres desarraigadas de un hogar como lo serían las prostitutas o algunas mujeres “liberadas” (seductoras y casquivanas). De esta manera, la individualidad de la mujer está supeditada a «ser» a través de las relaciones familiares e interpersonales con los varones de su entorno: ser la “esposa o la mujer de”, la “hija de”, la “hermana de”, la “madre de”, la “viuda de”, la “acompañante de”, la “secretaria de”, etc., marcando de esta manera su sujeción al que está por encima de ella y que es su representante de cara a los de afuera. En cambio, a ellos se les asigna una individualidad que depende más del hacer y el ser propios, que de con quién están vinculados relacionalmente; designados a controlar el ámbito público, también pueden obtener más fácilmente el reconocimiento social y profesional de manera independiente.

Este aspecto se aprecia a nivel discursivo no sólo en la descripción relacional de las mujeres desde las acotaciones —donde se indica si son esposas, hermanas, madres, etc., “de” X—; sino también en cómo son referidas en las interacciones. En ellas es frecuentemente encontrar la identificación relacional, cuyo parámetro casi siempre es el varón, como la forma de tratamiento más común: mi/su esposa, mi/tu/su hija, mi/su familia, la familia de X, la señora de X, etc. Así, la definición relacional se establece como el primer rasgo de identificación de la mujer, influyendo posteriormente en los aspectos involucrados en su posicionamiento discursivo, que siempre se hace desde su pertenencia a un grupo familiar y no desde su categoría

específica de género. En otras palabras, las mujeres no son representadas en tanto que grupo social, como parte de un género específico, sino que son vistas como parte de la red familiar, que es donde encuentran su lugar en el orden social.

Aquí es necesario recordar que ese orden social al que nos hemos referido, constriñe las acciones femeninas al espacio privado del hogar, que aparece como de importancia secundaria (doméstico, familiar y femenino); en cambio, el ámbito público, con un alto valor social asignado (económico, político, militar, cultural, etc.), es el dominio "natural" del varón. Por eso la mujer no aparece representada en el entramado de los intercambios comunicativos a nivel público, sino que su actuación está restringida a la esfera privada. A nivel semiótico, la circunscripción de la mujer al ámbito familiar-privado se delata porque siempre son representadas en esos entornos; y cuando intervienen actores sociales ajenos a él (hombres investidos de un claro carácter público), son excluidas o expulsadas, o ellas mismas se retiran de la escena, en un acto de congruencia con lo que socialmente se les ha inculcado.

En cambio, a los varones se les confiere un lugar destacado en la esfera pública. Tanto discursiva como semióticamente, los hombres aparecen como los legítimos ejecutores de actividades políticas, sociales, culturales, económicas y militares, roles que le llegan adjudicados desde lo social a través de las definiciones de la diferencia de los géneros y de la asignación de roles y legítimos campos de acción según un sistema patriarcal imperante en la sociedad mexicana. Esta legitimidad se construye en el discurso a través de los rasgos y papeles que se atribuye a los actores sociales masculinos localizados en los textos: la agentividad, la funcionalización a través del título académico, político o social; la nominalización formal y, en general, una categorización en la que resaltan los aspectos del hacer público. A estos se unen los rasgos que exaltan la fuerza masculina, contrapuestos a la debilidad femenina: el valor, la entereza, la seguridad, el arrojo, la fuerza física, la inteligencia; pero, también, la agresividad física y sexual descontrolada. No obstante, la

posición de poder favorable al hombre no sólo se manifiesta a través del control del ámbito público; sino también a través del control que se ejerce sobre las intervenciones de la familia, sobre todo de las mujeres, en dicho espacio. Lo vemos en la manera como el padre-esposo asume la representación social y discursiva del grupo familiar ante los de fuera; y cómo, en determinados momentos la mujer es descalificada y expulsada de las interacciones. Así, el varón regula el tránsito entre lo público y lo privado y viceversa; y se posiciona como el único puente válido para que los miembros de la familia pasen de una esfera a la otra. Socialmente, el hombre se instituye como el guardián del espacio público, quien regula el acceso y la legitimidad de la participación de los actores sociales femeninos en él. La asignación de espacios diferentes a cada género, asegura nuevamente la pervivencia del orden social patriarcal.

En relación con lo anterior está la dependencia económica de la mujer. El hombre, si es representado como la voz pública legitimada de la familia, también aparece como el proveedor legítimo y necesario de los bienes materiales necesarios para subsistencia de la familia. De esta forma, la mujer se percibe como un actor social que espera que se le dé y se le solucionen los problemas que implican abandonar el recinto seguro del hogar: el trabajo, la política, lo militar, la economía, los conflictos de carácter ético-social, etc. Una vez más aparece la representación de unas relaciones de género asimétricas, donde a las mujeres se les asignan los rasgos totalmente negativos de la dependencia social y económica. Así, la desigualdad se construye tanto en el plano de los recursos económicos como en el de los recursos simbólicos; por eso las representaciones entran en el terreno de lo simbólico mostrando a una mujer que basa su capital simbólico trascendente para el grupo social, en el honor, la abnegación y la entrega. En este punto confluyen todas las formas de ser mujer que emanan de las obras estudiadas, demostrando que el orden social no sólo limita los espacios legítimos para cada género; sino que también determina los recursos simbólicos válidos para cada uno de ellos y su participación en el mercado de los bienes símbolos (BOURDIEU, 1998: 59).

Como parte de esta construcción negativa y devaluada de la mujer es que aparecen una serie de descripciones y acciones típicamente asociadas a la identidad femenina que las descalifican y, por tanto, las deslegitiman para su participación en las actividades públicas: son simples, irresponsables, vanas, frívolas, tontas, ingenuas, (incluso, estúpidas); o resignadas, abnegadas y pasivas. Este último grupo de rasgos fue matizado gracias al análisis de la agentividad y de la modalidad. Como ya explicamos, en el género dramático lo que prima son los intercambios verbales entre los personajes-actores sociales; por lo que estas dos áreas fueron valoradas a través los aspectos pragmáticos del evento comunicativo. Asimismo, explicamos que la agentividad, que es esa capacidad para ejecutar acciones, en este género discursivo (el teatro) está basada principalmente en actos de tipo verbal; mientras que los actos materiales son significativamente inferiores²¹⁷. Por eso nuestro análisis de la agentividad está centrado sobre todo en la agentividad verbal.

La agentividad verbal está directamente supeditada a la especificidad de los actores sociales involucrados en el evento comunicativo en función de su estatus y poder, y a los contextos en los que su intervención está socialmente legitimada. Por eso es importante observar los contextos comunicativos legítimos asignados socialmente a uno y otro género, e identificar qué variables intervienen en el cumplimiento o trasgresión (si es que la hay) de ese orden establecido: roles asumidos o asignados, espacios sociales donde se desempeña el rol, y el estatus relativo de poder de los actores sociales. Todo esto determina las esferas agentivas y las competencias modales de cada uno de ellos. Hemos localizado, en primer lugar, que la conformación agentiva y modal de la mujer está determinada en gran medida por la que asumen los varones dominantes del entorno, por lo general el padre-esposo: a mayor agentividad y asertividad de ellos, menores serán las de ellas; y viceversa. En segundo lugar, influye

²¹⁷ De hecho, la gran mayoría de ellos corresponde a actuaciones femeninas de carácter doméstico (limpiar, cocinar, poner la mesa, etc.); mientras que en los varones, la agentividad es prácticamente de índole verbal, performativamente mucho más efectiva que la de las mujeres.

significativamente el rol socialmente asumido en función de la clase social: si se trata de madre-esposas estereotípicas, se actuará de manera diferente si son esposas manipuladoras, por ejemplo; o las mujeres sin un entorno familiar completo (madres solteras, viudas, abandonadas, prostitutas, seductoras), serán por lo general más agentivas que las mujeres sujetas a un entorno familiar donde la figura dominante es la del varón. En tercer lugar, no podemos obviar las definiciones sociales de los actos aceptados y condenados en los sexos y que tienen injerencia sobre la agentividad. Desde lo social, las expresiones de la agentividad y la modalidad en las mujeres jóvenes se van moldeando para adaptarse a los valores sociales, morales y éticos vigentes, los cuales, en nuestro caso, se corresponden con unas expectativas altamente conservadoras vinculadas a la tradición católico-cristiana mexicana.

La agentividad femenina, entonces, se halla circunscrita casi en su totalidad al ámbito privado del hogar o de los espacios femeninos —el patio de la vecindad, la iglesia, el lavadero, el mercado²¹⁸, etc. —; y cuando aparece en la escena pública, siempre está mediada por la intervención de un varón: son ellos los que determinan cuándo y en qué momentos ellas pueden intervenir, y lo más acusado de la representación es que es una situación asumida de manera “natural” por ambas partes. No obstante, aunque la mujer tiene mayor agentividad en el espacio privado, esa agentividad es relativa en términos pragmáticos, ya que no siempre surte efecto y se traduce en cambios reales de la escena comunicativa o de la acción.

Por otro lado, la agentividad se encuentra muy ligada a la modalidad, y ésta, a las definiciones sociales de los actores. Así, se evidencia que la competencia modal más acusada en las mujeres es la deóntica, matizada por un saber de carácter doméstico que limita su esfera epistémica a un saber-deber-hacer prescrito por los valores morales y los roles sociales, impuestos al género femenino. Como contraparte, al hombre se le ha

²¹⁸ Por añadidura, todos aquellos espacios donde se dispensan alimentos al menudeo: estanco, panadería, carnicería, frutería, tortillerías, etc.

asignado el control de una modalidad epistémica y volitiva que les permite hacerse con el control del saber académico e ilustrado, y expresar y ejecutar los deseos como eventos posibles y no limitados por el deber — manifiesta más abiertamente el saber hacer, el querer hacer y el poder hacer. Mientras, a la mujer se le atribuye un conocimiento de índole sensorial y empírica, que las deja en clara desventaja para afirmar el conocimiento en otras áreas que no sean las domésticas y familiares.

El análisis muestra cómo la representación de los géneros y de sus relaciones se construye sobre una asimetría discursiva, social y cognitiva. Esta asimetría es la manifestación de un sexismo²¹⁹, hasta cierto punto maquillado. Y decimos maquillado porque la combinación de las diferentes categorías femeninas en la constitución de un solo personaje, difumina las manifestaciones la desigualdad de género. Así, la representación da cabida a una serie de estereotipos, prejuicios y concepciones añejas que muchas veces son desestabilizados al incorporar nuevas visiones y nuevas manifestaciones del ser femenino: las sindicalistas, las guerreras, las académicas, las trabajadoras, las mujeres independientes y modernas. Se trata de una estrategia discursiva que desdibuja los estereotipos y permite que el enunciador-escritor juegue a dos bandos, no comprometiéndose con una representación unívoca de los actores sociales. Sin embargo, al estudiar detenidamente los aspectos de la representación textual, descubrimos que, al final, se reproducen invariablemente los rasgos típicos de los roles sociales de género. La representación general termina normalizando las conductas que se ven como “peligrosas” o “desviadas” a través de la imposición de castigos morales o judiciales, del arrepentimiento y la consecuente incorporación de la insumisa a las filas de lo socialmente aceptado. Así, aunque la combinación de elementos discursivos, semióticos, pragmáticos, simbólicos, etc., pretenda crear la imagen del género femenino como en vías de modernización, lo que consigue es formar dos vertientes de

²¹⁹ Entendemos sexismo como la visión sesgada que presenta a la mujer como un ser inferior y más cargado de connotaciones negativas que su congénere del otro sexo. (BERNIS *et al.*, 1991: 282)

percepción femenina, una normalizada y socialmente correcta; y otra desviadas y peligrosa. Esto genera en muchas obras una representación ambigua ya que los rasgos específicos de los personajes, opacan y desdibujan los estereotipos que subyacen en la base de la representación, surgiendo una imagen desestabiliza, trastocada a través del juego discursivo en el que tienen una función medular la agentividad y la modalidad.

De esta manera, de forma general, vemos que, en el plano discursivo, la mujer tiene una menor representación que la que se le da al hombre; y, su actuación discursiva es menos relevante, aspecto que notamos en la poca agentividad atribuida y la circunscripción de su competencia modal al ámbito privado y con una marcada inclinación hacia lo deóntico, es decir, hacia el deber-hacer. En cambio, el varón aparece en todo momento como el más agentivo y con una modalidad más epistémica, lo que marca la independencia de su carácter en el discurso con manifestaciones más propias del saber hacer, el querer hacer y el poder hacer.

En segundo lugar, en el nivel social, observamos una distribución de espacios sociales que va en detrimento de la participación de la mujer en la vida pública, limitando, en gran medida, su actuación a la vida familiar. Esto lo notamos en numerosos aspectos de la representación: la agentividad material de la mujer limitada a la ejecución de labores domésticas; la pérdida de la voz propia y de la autonomía discursiva en las interacciones donde se involucran sujetos externos al ámbito familiar; su inserción en la vida pública como si se fuera una extensión necesaria y ornamental de la figura masculina. Es de resaltarse el hecho de que la representación muestra estas actitudes femeninas como posturas autoasumidas y autoimpuestas.

En tercer lugar, y en el nivel cognitivo, el análisis nos ha permitido poner de manifiesto cómo se construyen las imágenes de mujer que, desde un punto de vista sociocognitivo, generan categorías sociales que se fijan en estereotipos y prototipos sociales, los cuales son reproducidos como si fueran la esencia de las identidades femeninas en el México de la primera mitad del siglo XX. Entre esas imágenes localizamos las más arquetípicas de la madre-esposa abnegada, de la madre y mujer controladoras, de la

mujer como la mujer angelical, casta y dócil, prudente y solidaria; pero también las que se fijan en los aspectos negativos de su concepción: como mujer ambiciosa, coqueta y sensual, como tonta e irresponsable, como indolente y pasiva, como pervertida y peligrosa, localizadas en los estereotipos de la prostituta, la casquivana, la coqueta, la madre soltera, la mujer desprotegida en su honor sexual, etc. Estas imágenes no sólo son recreadas por el discurso y las acciones atribuidos a las mujeres; sino también a través del tratamiento que les da la instancia de narración en las acotaciones y por el discurso y las acciones específicas de los varones.

Por supuesto, los varones que mayor injerencia tienen sobre las actitudes femeninas, son los que pertenecen al ámbito de lo privado. Así, la familia como institución y el varón como el miembro de mayor jerarquía dentro de ella, contribuyen a la construcción y reproducción de un cierto tipo de idea de la feminidad, la cual encontramos representada en los textos.

Todo esto nos habla de un orden social que otorga a la mujer una posición social más débil que al hombre, y que se corresponde con lo tradicional y conservador de nuestra sociedad. Esto ya ha sido observado en otros trabajos realizados por otros investigadores, y se manifiesta, sobre todo en la identificación del hombre como el interlocutor y reproductor natural de los discursos público-políticos.

Las mujeres, por su parte, no cuestionan su sujeción, sino que reproducen los esquemas de exclusión del ámbito público y se circunscriben a lo privado, como lo normal, lo natural, lo correcto. Hay una asimilación de los discursos existentes, tradicionales, conservadores y decimonónicos: falta de valía para la vida pública, académica e intelectual, que atribuye una intuición irracional y una esencia basada en la maternidad y el cuidado del otro (MARTÍN ROJO, 1997a: 14)

De esta manera, podemos ver que, aunque muchas de las obras del corpus pretendan instaurarse como una manifestación de crítica al orden político existente, en el orden social y discursivo todo aparece igual que antes: las relaciones entre los géneros, la desigual distribución de los espacios sociales entre ellos, la pervivencia de modelos de identidad femenina tradicionales que ponen el acento en lo relacional y en la

asignación de atributos con una connotación de debilidad y dependencia, etc.

Uno de los aspectos que nos interesaba al iniciar este trabajo, era explorar si la representación de las mujeres en las obras teatrales de tema revolucionario, daba cuenta de sus formas de participación en el conflicto armado de 1910, si había dejado huellas en las prácticas discursivas y sociales, y si esto había influido para modificar su identidad como sujeto social. Sin embargo, la figura de la soldadera, instituida como la imagen prototípica de la participación de la mujer mexicana, prácticamente pasa inadvertida. Apenas es mencionada en algunas obras; y, en otras, sólo es usada como un tópico que en realidad sirve para validar el sometimiento de la mujer y para que ellas acepten las decisiones masculinas sin cuestionarlas:

Pero usted, señora, debe recordar la gloriosa tradición de heroísmo y de sacrificio de la mujer mexicana; inspirarse en las nobles heroínas de la Independencia y en ese tipo más noble aún si cabe, símbolo de la feminidad mexicana, que es la soldadera.
(ELG:530)

En el nivel de las prácticas sociales y discursivas, encontramos pocas manifestaciones claras de un cambio positivo en favor de la mujer. Por el contrario, la representación parte de una postura tradicional y conservadora del rol de la mujer en la sociedad a la que evidentemente recurrieron los escritores para llenar sus obras con temas domésticos que insistieron en los roles femeninos de hijas castas, esposas y madres, contraponiéndolos las prostitutas, profesionales y trabajadoras. Las más celebradas y alabadas son los arquetipos de la madre-esposa, de la joven pura, de la mujer decente, como símbolo de aquellas mujeres conformes y fieles a sus roles socialmente impuestos. Pero también se recuerda a las desviadas: a las putas, a las seductoras y a las que se han dejado seducir o no han sido protegidas de la violación. Su representación tiene una finalidad ejemplarizante y didáctica, siempre dándoles la oportunidad de redimirse, de normalizarse e integrarse a los arquetipos prestigiados dentro de la cultura mexicana. Aquellas que se resistan a la normalización, como dice uno de nuestros personajes, serán “castigadas” tarde o temprano por la “sociedad”.

La trasgresión de los espacios sociales asignados —privados para ellas; públicos para los varones— y la ruptura con el orden social establecido, implica la pérdida de los recursos simbólicos que las mantiene valoradas en el mercado de intercambio de los bienes simbólicos y que les permiten acceder a las instituciones socialmente reconocidas y respetadas: el matrimonio, la maternidad, la familia, etc.

La madre-esposa abnegada se convierte en el ideal femenino, en el prototipo por excelencia de la “buena mujer”. Es la imagen fundamental de la construcción de la feminidad y la identidad de género. En torno a ella se evocan los rasgos de conformidad, aceptación y adhesión a lo que la ideología patriarcal ha impuesto sobre el género femenino; pero también en torno a ella circulan los casos desviados y pervertidos, los que buscan alcanzar la normalización y la redención a través de una o de la otra y mucho mejor si es a través de las dos. Sólo hay que evocar los casos descritos de mujeres seducidas y abandonadas una vez preñadas, las cuales encuentran su salvación en la entrega incontestable al hijo; o los casos de mujeres casquivanas o de prostitutas, incluso, normalizadas por el matrimonio o por la maternidad.

Para la cultura mexicana, la madre representa una figura intocable. Venerada hasta la sacralización, su voz y sus enseñanzas acompañan la conciencia de hijos e hijas y rigen sus actuaciones futuras. Por supuesto que el trato entre padres e hijos responden a los contextos históricos, socioculturales y económicos específicos. En el caso de las madres representadas en el teatro de la revolución, la principal preocupación de las madres es casar bien a las hijas y que los hijos adquieran un futuro profesional o laboral exitoso. La injerencia de las madres en la proyección pública de los hijos y la adecuación de las hijas al modelo familiar tradicional estará presente a lo largo de todas las obras. En esto radica la gran diferencia entre padres y madres, ya que tradicionalmente, éstas son las responsables del cuidado de los hijos cuando son pequeños y de que las hijas aprendan a socializar cuando son mayores, sobre todo con el sexo opuesto.

Así, pues, se crearon una serie de modelos de actuación femenina que eran inculcados y reproducidos al interior de las familias y de la sociedad en general, a través de prácticas discursivas que pretendían un control de las prácticas sexuales y de socialización que, insistimos, no siempre era logrado. Y eso es precisamente lo que observamos en la representación de las mujeres en el textos analizados: la reproducción de unas formas de concebir los géneros y las relaciones entre ellos que se representan como su esencia, su naturaleza, y que van acordes con los esquemas de una sociedad tradicional que sólo vivió la Revolución en el campo de batalla; y que adecuó los tópicos discursivos no para lograr un cambio social a todos los niveles, sino para sólo hacerlo en el ámbito masculino. Así, la Revolución Mexicana termina significándose como un movimiento de varones y para varones, donde la participación de la mujer fue la consecuencia necesaria de la falta de manos que realizarán labores domésticas, de carga y de cuidado de los heridos.

Observamos un orden social de los discursos tradicional y conservador, por ejemplo en la identificación del hombre como el interlocutor y reproductor natural de los discursos público-políticos. Las mujeres, por su parte, no cuestionan su sujeción, sino que reproducen los esquemas de exclusión del ámbito público y se circunscriben a lo privado, como lo normal, lo natural, lo correcto. Hay una asimilación de los discursos existentes, tradicionales, conservadores y decimonónicos: falta de valía para la vida pública, académica e intelectual, que atribuye una intuición irracional y una esencia basada en la maternidad y el cuidado del otro (MARTÍN ROJO, 1997a: 14).

Finalmente, queremos mencionar la utilidad de las aportaciones de un trabajo como este y su trascendencia en los estudios sociológicos y lingüísticos. Aunque el ACD se centra, sobre todo, en el estudio de géneros discursivos donde la ficción no tiene mucha cabida, es innegable que los textos literarios siguen aportándonos datos para la valoración de las prácticas discursivas y sociales de períodos históricos a los cuales no podemos acceder de otra manera. Tal es el caso de nuestro trabajo, que se

ha propuesto estudiar a través del género literario dramático la representación de la mujer en el teatro de la Revolución Mexicana y así descubrir las prácticas discursivas y sociales que se hayan involucradas en dicha representación. Pero, además, nos ayuda a descubrir los procesos de creación, distribución y consumo de dichas prácticas y los momentos de choque y cambio que conforman las actuales configuraciones del orden de los discursos. Así, nos permite entender la conformación de la(s) identidad(es) femenina(s) del México moderno, y reconocer la herencia histórica que conlleva. Revelar cómo se organizan las representaciones de los géneros y sus relaciones y los valores e ideologías que las sustentan, además, es una manera de problematizar, de hacer crítica de “los saberes y los juegos de verdad” que están puestos en juego en el orden social patriarcal (MARTÍN ROJO, 2006).

Por otro lado, aunque muchos investigadores juzgan como una obviedad los resultados arrojados por muchos de los trabajos de género, lo realmente trascendente de éstos no es que se denuncie que el machismo es la dinámica dominante en las relaciones de género; o que hay una postergación de la mujer en la esfera pública en favor del varón y una consecuente reclusión en el ámbito privado del hogar; o que se ejerce una violencia simbólica sobre ella a través de mecanismos sofisticados que atribuyen a “la naturaleza de la mujer”, rasgos y roles negativos o disminuidos que en realidad son de carácter social y los cuales ella asume por encontrarse inmersa en un sistema de dominación que sólo le permite percibirse y comprenderse desde la visión del otro, es decir, el varón. Lo interesante de este tipo de trabajo es la labor de localización y descripción de esos mecanismos específicos de representación de cada época y sociedad, y su posterior estudio diacrónico. Esto nos ayudará a comprender cómo desaparecen, se modifican o permanecen visiones de mundo que posibilitan que el sistema patriarcal siga funcionando casi sin alterarse. Al mismo tiempo, ofrecer una postura crítica que problematiza la naturalización de esas representaciones, de las ideologías que las sustentan y del orden social al que están inscritas; permitiendo, de esa manera, la construcción de

nuevas representaciones que coadyuven a la transformación del orden social establecido, y a la toma conciencia de los prejuicios y concepciones que sobre la mujer siguen circulando, en el plano de las prácticas discursivas; a pesar de que las prácticas sociales demuestren lo contrario.

V. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.
1977 ***Historia General de México***, 2 vols., México, El Colegio de México, pp. 1585.
- AA.VV.
2004 ***Boletín Informativo de la Cámara de Senadores. LIX Legislatura***, Publicación Bimestral, "*Beneficencia pública y privada: del Porfiriato a la época moderna*", México, julio-agosto 2004, en http://www.senado.gob.mx/content/sp/memoria/content/estatico/content/boletines/boletin_32.pdf.
- ABRIC, Jean-Claude (dir.)
1994 ***Pratiques sociales et représentations***, France, Presses Universitaires de France (tr. de José Dacosta Chevrel y Fátima Flores Palacios, ***Prácticas sociales y representaciones***, México, Embajada de Francia en México y Ediciones Coyoacán, 2001, pp. 227.)
- ADLESON, Lief; CAMARENA, Mario; NAVARRO, Cecilia y MOCOECHEA, Gerardo (coords.)
1987 ***Sabores y sinsabores de la Revolución Mexicana***, México, Programa Nacional de Formación de Profesores Universitarios en Ciencias Sociales, Secretaría de Educación Pública, Universidad de Guadalajara, Consejo Mexicano de Ciencias Sociales, A.C., pp. 703.
- INCLÁN, Federico S.
1982a "*Detras de esa puerta*", en CANTÓN, Wilberto (comp.), ***Teatro de la Revolución Mexicana***, México, Aguilar, pp. 1229-1278.
- 1982b "*Doroteo*", en CANTÓN, Wilberto (comp.), ***Teatro de la Revolución Mexicana***, México, Aguilar, pp. 821-846.
- ISRAEL Fliguer, Daniel Adrián
2006 ***El canon emocional en el sistema literario argentino*** (tesis doctoral), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 484 pp.
- ALBERRO, Solage
1999 ***El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla. México, siglos XVI-XVII***, (Serie ensayos), México, FCE, Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas (Sección de Obras de Historia), pp. 192.
- ALONSO-CORTÉS, Ángel
1999 "*Las construcciones exclamativas. La interjección y las expresiones vocativas*", en BOSQUE, Ignacio y DEMONTE, Violeta (dir.) ***Gramática descriptiva de la lengua española***, vol. 3, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 3993- 4050.
- ANGENOT, MARC *et al.*
1989 ***Théorie littéraire***, France, Presses Universitaires de France, (tr. Isabel Vericat Núñez, ***Teoría literaria***, «Lingüística y Teoría Literaria», México, Siglo XXI, 1993, pp. 471).
- ANTAKI, Charles; BILLING, Michael; EDWARDS, Derek y POTTER, Jonathan
2003 "*Discourse analysis means doing analysis: a critique of six analytic shortcomings*", en ***Discourse Analysis on Line*** (<http://www.shu.ac.uk/daol/previous/v1/n1/index.htm>) vol. 1, no.1; versión en

español: "El análisis del discurso implica analizar: crítica de seis atajos analíticos", en **Athenea Digital** (<http://antalya.uab.es/athenea/num3/antaki.pdf>), no. 3, primavera de 2003.

ÁVILA Espinosa, Felipe Arturo.

2001 **Los orígenes del zapatismo**, México, El Colegio de México y Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 332.

AYALA Blanco, Jorge

1993 **La aventura del cine mexicano en la época de oro y después**, México, Grijalbo, pp. 297.

BAMBERG, Michael

1997 "Language, concepts, and emotions. The role of language in the construction of emotions", en **Language Sciences**, no. 19, pp. 309-340. Ahora en <http://www.massey.ac.nz/~alock/virtual/bamberg.htm>, consultado en marzo de 2003.

2003 "Positioning with Davie Hogan. Stories, tellings, and identities" en http://www.clarku.edu/~mbamberg/positioning_and_identity.htm, consultado en marzo de 2003.

BAÑÓN Hernández, Antonio Miguel

2001 "Apuntes sobre el tratamiento apelativo en el Siglo de Oro español" en **www.tonosdigital.com, Revista electrónica de estudios filológicos**, no. 1, marzo de 2001, <http://www.um.es/tonosdigital/znum1/download/Banion.PDF>

BARCELÓ, Raquel.

1997 "Hegemonía y conflicto en la ideología porfiriana sobre el papel de la mujer y la familia" en GONZÁLEZ Montes, Soledad y TUÑÓN, Julia (comps.) **Familias y mujeres en México: del modelo a la diversidad**, México, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM), pp. 73-110.

BARRERA, Carlos

1982 "Trapos viejos", en CANTÓN, Wilberto (comp.), **Teatro de la Revolución Mexicana**, México, Aguilar, pp. 745-786.

BARTRA, Roger

1987 **La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano**, México, Grijalbo, 2001, pp. 233.

1993 **Oficio mexicano**, México, Grijalbo, pp. 208

BEAUGRANDE, Robert de

2002 **Linguistic Theory: the Discourse of Fundamental Works**, en www.beaugrande.com

BEAUGRANDE, Robert-Alain de y DRESSLER, Wolfgang Ulrich

1972 **Introduction to textlinguistics**, Tübingen, Max Niemeyer Verlag (tr. de Sebastián Bonilla, **Introducción a la lingüística del texto**, Barcelona, Ariel, 1997, pp. 347).

BEDOLLA Miranda, Patricia et al. (comps.)

2000 **Estudios de género y feminismo**, «Fontamara colección, nn. 106 y139», México, Fontamara, pp. 234 y 428, 2 tt.

- BENGOECHEA, Mercedes y Ma. Luisa Calero Vaqueta
 2003 **Guía de estilo 2. Sexismo y redacción periodística**, (Col. Mujer e Igualdad), Castilla y León, Junta de Castilla y León, pp.224.
- BERARDI, Leda (comp.)
 2003 **Análisis crítico del discurso. Perspectivas latinoamericanas**, «Col. Ensayos,», Chile, Frasis Editores, pp. 172.
- BERNAL, Rafael
 1982 "La paz contigo (o el martirio del padre Pro)", en CANTÓN, Wilberto (comp.), **Teatro de la Revolución Mexicana**, México, Aguilar, pp. 897-948.
- BERNIS, Cristina *et al.*
 1991 **Los estudios sobre la mujer: de la investigación a la docencia. Actas de las VIII jornadas de investigación interdisciplinaria**, Madrid, Instituto de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 703.
- BERRUECO V., Lourdes
 2000 "Las dos caras de la ciencia: representaciones sociales en el discurso" en **Revista Iberoamericana de discurso y sociedad: lenguaje en contexto desde una perspectiva crítica y multidisciplinaria**, Barcelona, Gedisa, vol. 2 (2), pp. 105-130.
- BLOOR, Thomas y BLOOR, Meriel.
 1995 **The functional analysis of English. A hallidayan approach**, London, Arnold, pp. 278.
- BORNAY, Erika
 1995 **Las hijas de Lilith**, «Ensayos Arte Cátedra», Madrid, Cátedra, pp. 404.
- BOSQUE, Ignacio y DEMONTE, Violeta (dir.)
 1999 **Gramática descriptiva de la lengua española**, 3 vols., Madrid, Espasa-Calpe, pp. 5351.
- BOURDIEU, Pierre
 1997 **Capital cultural, escuela y espacio social**, «Sociología y política», (comp. y tr. Isabel Jiménez), México, Siglo XXI, 4ª ed., 2002, pp. 206.
- 1998 **La domination masculine**, Paris, Éditions du Seuil (tr. de Joaquín Jordá, **La dominación masculina**, «Argumentos, no. 238», España, Anagrama, 2000, pp.162).
- BRADING, David
 1973 **Los orígenes del nacionalismo mexicano**, («Col. Problemas de México»), México, Era, 2ª ed., tr. de Soledad Loaeza Grave, 2002, pp. 142).
- BROWN, Gillian y YULE, George
 1993 **Discourse analysis**, Cambridge, Cambridge University Press (tr. de Silvia Iglesias Recuero, **Análisis del discurso**, «Visor Lingüística, no. 1», Madrid, Visor libros, 1993, pp. 344.
- BROWN, Roger y GILMAN, Albert.
 1960. "The pronouns of power and solidarity." In Sebeok, Thomas A. (ed.) **Style in language**. Cambridge, MA, Massachusetts Institute of Technology, pp. 253–276.

- BUEN ABAD Domínguez, Fernando.
2005 *"Manifiesto de la imagen"*, Instituto de Investigaciones de la Imagen. (<http://valparaiso.indymedia.org/news/2005/09/4438.php>).
- BUSTILLO Oro, Juan
1956 *"San Miguel de las Espinas"*, en MAGAÑA Esquivel, Antonio (comp.), **Teatro mexicano del siglo XX, vol. 2**, «Letras Mexicanas, no. 26», 2ª reimpr., México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 25-97.
- 1982 *"Justicia S.A. (el hombre que juzga hombres)"*, en CANTÓN, Wilberto (comp.), **Teatro de la Revolución Mexicana**, México, Aguilar, pp. 1052-1090.
- 1993 *"Masas"*, en RÍO Reyes, Marcela del, **Perfil del teatro de la Revolución Mexicana**, New York, Peter Lang (2ª ed, **Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana**, México, Fondo de Cultura Económica, 1997), pp. 412-446.
- BRUNK, Samuel.
1995 ***¡Emiliano Zapata! Revolution and betrayal in Mexico***, Albuquerque, University of New Mexico Press, pp. 360.
- BYBEE, Joan y FLEISCHMAN, Suzanne (eds.)
1995 ***Modality in grammar and discourse: papers from a symposium on mood and modality held at the University of New Mexico in 1992***, «Typological Studies in Language, no. 32», Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 575.
- BYBEE, Joan y FLEISCHMAN, Suzanne
1995 *"Modality in grammar and discourse. An introductory essay"* in BYBEE, Joan y FLEISCHMAN, Suzanne (eds.), ***Modality in grammar and discourse: papers from a symposium on mood and modality held at the University of New Mexico in 1992***, «Typological Studies in Language, no. 32», Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, pp. 1-14.
- CABALLERO Wangüemert, María
1998 ***Femenino plural. La mujer en la literatura***, «Astrolabio, no. 246, Literatura», España, Universidad de Navarra, pp. 180.
- CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa y COULTHARD, Malcolm (eds.)
1996 ***Texts and practices. Readings in critical discourse analysis***, London and New York, Routledge.
- CALERO Vaqueta, Ma. Luisa; Margarita Llitas Ponce y Ma. Ángeles Sastre Ruano.
2003 ***Guía de estilo 1. Lengua y discurso sexista***, (Col. Mujer e Igualdad), Castilla y León, Junta de Castilla y León, pp. 260.
- CALLEJO Gallego, Javier y MARTÍN Rojo, Luisa
1994 *"La promoción de la mujer a puestos de responsabilidad laboral: resistencias discursivas"*, en ***Política y sociedad. Revista cuatrimestral de Ciencias Sociales: Sociología del Trabajo***, nueva época, no. 23, invierno de 1994/1995, pp. 55-71.
- CALSAMIGLIA Blancafort, Helena y TUSÓN Valls, Amparo
1999 ***Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso***, «Ariel Lingüística», España, Ariel, 1ª reimpr., 2001, pp. 386.
- CAMERON, Deborah

- 1997 "Theoretical debates in feminist linguistics: questions of sex and gender", in WODAK, Ruth (ed.), **Gender and discourse**, London, Sage Publications, pp. 21-36.
- 2001 **Working with spoken discourse**, Great Britain, Sage, pp. 206.
- CANO, Gabriela
 1993 "Revolución, feminismo y ciudadanía en México (1915-1940)", en George Duby y Michelle Perrot (dirs.), **Historia de las mujeres 5. El siglo XX**, España, Taurus, pp. 684- 695.
- CANTÓN, Wilberto (comp.)
 1982 **Teatro de la Revolución Mexicana**, México, Aguilar, pp. 1375.
- CARBALLEDA, Ángela
 2004 "Género y matrimonio en Nueva España: las mujeres de la elite ante la aplicación de la Pragmática de 1776", en GONZALBO Aizpuru, Pilar y ARES Queija, Berta (coords.) **Las mujeres en la construcción de las sociedades iberoamericanas**, Sevilla-México, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Escuela de Estudios Hispano-Americanos) y El Colegio de México (Centro de Estudios Históricos), pp. 219-250.
- CASARES, Julio
 1959 **Diccionario ideológico de la Lengua Española. Desde la idea a la palabra; desde la palabra a la idea**, Barcelona, Gustavo Gili, 2ª ed., 2001, pp. 887.
- CASTRESANA, Amelia
 1993 **Catálogo de virtudes femeninas: de la debilidad histórica de ser mujer versus la dignidad de ser esposa y madre**, Madrid, Tecnos, pp. 127.
- CHENAUT, Victoria.
 1997 "Honor y ley: la mujer totonaca en el conflicto judicial en la segunda mitad del siglo XIX" en GONZÁLEZ Montes, Soledad y TUÑÓN, Julia (comps.) **Familias y mujeres en México: del modelo a la diversidad**, México, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM), pp. 111-160.
- CHEVALIER, Jean y GHERBRANT, Alain
 1969 **Dictionnaire des symboles**, Éd. Robert Laffont et Éd. Jupiter, París (tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, **Diccionario de los símbolos**, 5ª ed., Barcelona, Herder, 1995, pp. 1107).
- CHODOROW, Nancy
 1978 **The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender**. Berckely, CA, Univ. of California Press, pp. 263.
- CLARK, Herbert H. y VAN DER WEGE, Mija M.
 2001 "Imagination in discourse", in SCHIFFRIN, Deborah; TANNEN, Deborah y HAMILTON, Heidi E. (eds.), **The handbook of discourse analysis**, Great Britain, Blackwell Publishers, pp. 772-785.
- COT, Josep María
 2000 "El discurso de los profesores de lengua sobre su práctica docente", en **Revista iberoamericana de discurso y sociedad: lenguaje en contexto desde una perspectiva crítica y multidisciplinaria**, Barcelona, Gedisa, vol. 2 (3), pp. 9-31.

- COULTHARD, Malcolm
1977 *An introduction to discourse analysis*, 2ª ed., 5ª reimp., London/New York, Longman, 1989, pp. 212.
- CULLER, Jonathan
1997 *Literary Theory. A very short introduction*, New York, Oxford University Press, (tr. Gonzalo García, *Breve introducción a la teoría literaria*, «Biblioteca de bolsillo, no. 54», Barcelona, Crítica, 2000, pp. 183.
- CUTTING, Joan
2002 *Pragmatics and discourse. A resource book for students*, London, Routledge, pp. 187.
- DÁVALOS, Marcelino
1993 "La sirena roja", en RÍO Reyes, Marcela del, *Perfil del teatro de la Revolución Mexicana*, New York, Peter Lang (2ª ed, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997), pp. 287-291.
- DEFRANCISCO, Victoria
1997 "Gender, power and practice: or putting your money (and your research) where your mouth is", in WODAK, Ruth (ed.), *Gender and discourse*, London, Sage Publications, pp. 37-56.
- DELLINGER, Brett.
1995 "Critical discourse analysis", en http://brett_dellinger.tripod.com/, consultado en marzo de 2003.
- DEMONTE, Violeta
1991 "Sobre la expresión lingüística de la diferencia" en BERNIS, Cristina et al. *Los estudios sobre la mujer: de la investigación a la docencia. Actas de las VIII jornadas de investigación interdisciplinaria*, Madrid, Instituto de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 287- 299.
- DÍAZ Dufoo, Carlos
1993 "Sombras de mariposas", en RÍO Reyes, Marcela del, *Perfil del teatro de la Revolución Mexicana*, New York, Peter Lang (2ª ed, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997), pp. 474-502.
- DOMÍNGUEZ Caparrós, José
1987 "Literatura y actos de habla" en *Pragmática de la comunicación literaria*, «Lecturas», José Antonio Mayoral (comp.), Madrid, Visor Libros, pp. 83-124.
- DUBY, George y PERROT, Michelle (dirs.)
1990 *Storia delle donne*, 5 tt., Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli. Spa, (*Historia de las mujeres*, 5 tt., España, Taurus.
- DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan
1972 *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, (tr. Enrique Pezzoni, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, «Lingüística», México, Siglo XXI, 12ª ed., 1986, pp. 421).
- ECO, Umberto

- 1977 **Come si fa una tesi de laurea**, Italia, Tascabili Bompiani (tr. de Lucía Baranda y Alberto Clevería Ibáñez, **Cómo se hace una tesis**, «Biblioteca de Educación, Herramientas Universitarias, no. 7», España, Gedisa, 2000, pp. 233).
- EDMONDSON, Willis
1981 **Spoken discourse. A model for analysis**, 3ª reimp., New York, Longman, 1989, pp. 217.
- EHRlich, Susan
2001 **Representing rape: language and sexual consent**, London, Routledge, pp. 174
- 2002 "Legal institutions, nonspeaking reciprocity and participants' orientations" en VAN DIJK, Teun A. (editor), **Discourse and Society**, vol. 13, no. 6, London, Sage, pp. 731-747.
- ERVIN-TRIPP, Susan y STRAGE, Amy
1985 "Parent-child discourse", in VAN DIJK, Teun A. (ed.), **Handbook of discourse. Vol. 3. Discourse and dialogue**, London, Academic Press, pp. 67-78.
- ESCANDELL Vidal, M. Victoria
1996 **Introducción a la pragmática**, «Ariel Lingüística», 2ª reimpr., España, Ariel, 2002, pp. 251.
- FAIRCLOUGH, Norman
1992 **Discourse and social change**, Great Britain, Polity Press/Blackwell Publishers, reimp. 1994, pp. 259.
- 1995 **Critical discourse analysis. The critical study of language**, London/New York, Longman, pp. 265.
- 1998 "Propuestas para un nuevo programa de investigación del análisis crítico del discurso", en MARTÍN Rojo, Luisa y WHITTAKER, Rachel (eds.) **Poder-decir o el poder de los discursos**, «Punto cero», España, The British Council, Arrecife y Universidad Autónoma de Madrid, pp. 35-54.
- FAIRCLOUGH, Norman y WODAK, Ruth
1997 "Critical discourse analysis", in VAN DIJK, Teun A. (ed.), **Discourse as social interaction. Discourse studies: a multidisciplinary introduction**, vol. 2, London, Sage, pp. 258-284.
- FERNANDEZ de la Torre Madueño, Ma. Dolores; MEDINA Guerra, Antonia Ma. y TAILLEFER de Haya, Lidia (eds.)
1999 **El sexismo en el lenguaje I**, Málaga, Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, pp. 310.
- FERNÁNDEZ Lagunilla, Marina
1991 "Género y sexo: ¿controversia científica o diálogo de sordos?" en BERNIS, Cristina et al. **Los estudios sobre la mujer: de la investigación a la docencia. Actas de las VIII jornadas de investigación interdisciplinaria**, Madrid, Instituto de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 319-327.
- FERNÁNDEZ Poncela, Anna M.
2000 **Protagonismo femenino en cuentos y leyendas de México y Centroamérica**, («Mujeres»), Madrid, Narcea, pp. 95.

- FISCHER-LICHTE, Erika
 1983 ***Semiotik des theaters***, Alemania, Gunter Narr Verlag Tübingen, (tr. de Elisa Briega Villarrubia, ***Semiótica del teatro***, Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 726).
- FITCH, Kristine L.
 1998 ***Speaking relationally. Culture, communication, and interpersonal connection***, New York/London, The Guilford Press, pp. 239.
- FLORES MAGÓN, RICARDO
 1982 “*Tierra y libertad*”, en CANTÓN, Wilberto (comp.), ***Teatro de la Revolución Mexicana***, México, Aguilar, pp. 335-364.
 1993 “*Verdugos y víctimas*”, en RÍO Reyes, Marcela del, ***Perfil del teatro de la Revolución Mexicana***, New York, Peter Lang (2ª ed, ***Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana***, México, Fondo de Cultura Económica, 1997), pp. 369-393.
- FOWLER, Roger
 1985 “*Power*”, in VAN DIJK, Teun A. (ed.), ***Handbook of discourse analysis. Vol. 4. Discourse analysis in society***, London, Academic Press, pp. 61-82.
 1996 “*On critical linguistics*”, in CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa y COULTHARD, Malcolm (eds.), ***Texts and practices. Readings in critical discourse analysis***, London and New York, Routledge, pp. 3-14.
- FONTANELLA DE WEINBERG, Ma. Beatriz.
 1999 “*Sistemas pronominales de tratamiento usados en el mundo hispánico*”, en BOSQUE, Ignacio y DEMONTE, Violeta (dir.) ***Gramática descriptiva de la lengua española***, vol. 1, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 1399- 1423.
- FOUCAULT, Michel
 1966 ***Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines***, Paris, Gallimard, (tr. Elsa Cecilia Frost, ***Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas***, 21ª ed., México, Siglo XXI, 1991).
 1976 ***Histoire de la sexualité***, 3 tt., Paris, Gallimard, (tr. Ulises Guiñazú, ***Historia de la sexualidad***, 3 tt., 16ª ed., México, Siglo XXI, 1989).
- FOWLER, Roger *et al.*
 1977 ***Language and control***, London, Routledge & Kegan Paul (tr. de Valente Reyes, ***Lenguaje y control***, México, F.C.E., 1983, pp. 287.)
- FRAISSE, Geneviève
 1990 “*Del destino social al destino personal. Historia filosófica de la diferencia de los sexos*”, en DUBY y PERROT, ***Historia de las mujeres***, t. IV, Barcelona, Taurus, 1993, pp. 56-89.
 2002 ***La controverse des sexes***, Presses Universitaires de France, (tr. de Sofía Vidaurrezaga Zimmermann, ***La controversia de los sexos. Identidad, deferencia, igualdad y libertad***, Madrid, Minerva Ediciones, 2002, pp. 252)
- FRANCO, Jean
 1989 ***Plotting women. Gender and representations in Mexico***, N.Y., Columbia University Press (tr. de Mercedes Córdoba, ***Las conspiradoras. La representación de la mujer en México***, México, FCE/ El Colegio de México, 2004, pp. 240).

- 1996 **Marcar diferencias, cruzar fronteras. Ensayos**, Chile, Ed. Cuarto Propio, pp. 134
- FREIXAS, Laura
2000 **Literatura y mujeres. Escritoras, público y crítica en la España actual**, «Áncora y Delfín, no. 898», Barcelona, Ediciones Destino, pp. 246.
- FUENTES Olivera, Pedro A.
1991 "*Ms.*»: un ejemplo de empeoramiento semántico" en BERNIS, Cristina et al. **Los estudios sobre la mujer: de la investigación a la docencia. Actas de las VIII jornadas de investigación interdisciplinaria**, Madrid, Instituto de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 363- 370.
- FULLER, Norma
2006 "*Identidad femenina y maternidad: una relación incómoda*", Pontificia Universidad Católica de Perú en <http://www.demus.org.pe/aborto/index/mater.htm>
- GALÍ Boadella, Montserrat
2002 **Historias del bello sexo. Introducción del Romanticismo en México**, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) e Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 548.
- GALINDO, Alejandro
1982 "...Y la mujer hizo al hombre", en CANTÓN, Wilberto (comp.), **Teatro de la Revolución Mexicana**, México, Aguilar, pp. 849-894.
- GAMBOA, Federico
1982 "*La venganza de la gleba*", en CANTÓN, Wilberto (comp.), **Teatro de la Revolución Mexicana**, México, Aguilar, pp. 92-154.
- GARCÍA Arteaga, Ricardo
2000 "*La novela y el teatro en México: el mito político del cacique*" en PELLETTIERI, Osvaldo (ed.), **Itinerarios del teatro latinoamericano**, «Estudios de teatro iberoamericano y argentino», Argentina, Galena, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 95-104.
- GARCÍA Ballesteros, Aurora (ed.)
1986 **El uso del espacio en la vida cotidiana. Actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer**, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 326.
- GARCÍA Barrientos, José Luis
2001 **Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método**, «Teoría de la literatura y literatura comparada, no. 24», Madrid, Síntesis, pp. 367.
- GARCÍA Meseguer, Álvaro
1991 "*Sexo, género y sexismo en español*" en BERNIS, Cristina et al. **Los estudios sobre la mujer: de la investigación a la docencia. Actas de las VIII jornadas de investigación interdisciplinaria**, Madrid, Instituto de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 329- 342.
- 1994 **¿Es sexista la lengua española? Una investigación sobre el género gramatical**, («Paidós Papeles de comunicación», no. 4) Barcelona, Paidós, 2ª reimpr., 1996, pp. 254.

- 1999 "El español, una lengua no sexista", en FERNANDEZ de la Torre Madueño, Ma. Dolores; MEDINA Guerra, Antonia Ma. y TAILLEFER de Haya, Lidia (eds.) **El sexismo en el lenguaje I**, Málaga, Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, pp. 51-76.
- GARCÍA-MINA Freire, Ana
1997 **Análisis de los estereotipos de rol de género. Validación transcultural del inventario del rol sexual**, tesis doctoral, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Psicología Básica y del Desarrollo, pp. 633.
- GARCÍA Mouton, Pilar
1998 **Cómo hablan las mujeres**, «Cuadernos de Lengua Española», Madrid, Arco Libros, pp. 94.
- GIDDENS, Anthony
1989 **Sociology**, Cambridge, Polity Press (Tr. de Jesús Cuéllar Menezo, **Sociología**, Madrid, Alianza, 2002, pp. 944).
- GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan
1977 **The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination**, New Haven, Yale University (tr. de Carmen Martínez Gimeno, **La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX**, Madrid, Cátedra, Universitat de València e Instituto de la Mujer, 1998, pp. 636).
- GIMATE-WELSH, Adrián S.
1990 **Introducción a la lingüística. Modelos y reflexiones actuales**, «Lengua y Estudios Literarios», México, Universidad Autónoma de Puebla, F.C.E., pp. 252.
- GÓMEZ, Rubí de María (coord.)
1998 **Filosofía, cultura y diferencia sexual**, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y Plaza y Valdés, pp. 229.
- GONZALBO Aizpuru, Pilar
2002 "Niñas maduras y jóvenes viudas en el México colonial", en PÉREZ Cantó, Pilar y ORTEGA Lopes, Margarita (coord.), **Las edades de la mujer**, Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, Ediciones UAM, pp. 21-39.
- 2004 "Las mujeres novohispanas y las contradicciones de una sociedad patriarcal", en GONZALBO Aizpuru, Pilar y ARES Queija, Berta (coords.) **Las mujeres en la construcción de las sociedades iberoamericanas**, Sevilla-México, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Escuela de Estudios Hispano-Americanos) y El Colegio de México (Centro de Estudios Históricos), pp. 121-140.
- GONZALBO Aizpuru, Pilar y ARES Queija, Berta (coords.)
2004 **Las mujeres en la construcción de las sociedades iberoamericanas**, Sevilla-México, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Escuela de Estudios Hispano-Americanos) y El Colegio de México (Centro de Estudios Históricos), pp. 330.
- GONZÁLEZ Montes, Soledad y TUÑÓN, Julia (comps.)
1997 **Familias y mujeres en México: del modelo a la diversidad**, México, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM), pp. 280.

- GOROSTIZA, Celestino (comp.)
 1956 **Teatro mexicano del siglo XX, vol. 3**, «Letras Mexicanas, no. 27», 2ª reimpr., México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 743.
- GREIMAS, A.J. Y COURTÉS, J.
 1979 **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, París, Hachette (tr. Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión, **Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje**, Madrid, Gredos, 1990, pp. 475.)
- GUTIÉRREZ Castañeda, Griselda (coord.)
 2002 **Feminismo en México. Revisión histórico-crítica del siglo que termina**, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG), pp. 478.
- GUTIÉRREZ Cham, Gerardo
 1998 **Análisis del discurso: el conflicto de Chiapas en el diario "El país" (la imagen de los indígenas y del líder del movimiento zapatista, 3 de enero a 29 de febrero de 1994)**, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- 2003 **Teoría del discurso (estrategias periodísticas)**, México, Universidad de Guadalajara, pp. 162.
- HALLIDAY, M.A.K.
 1973 **Explorations in the functions of language**, London, Edward Arnold (tr. de José Luis Izuel, **Exploraciones sobre las funciones del lenguaje**, Barcelona, Médica y Técnica, 1982, pp. 153).
- 1977 **Language as social semiotic. The social interpretation of language and meaning**, London, Edward Arnold, reprinted 1979, pp. 256.
- 1985a **An introduction to functional grammar**, London, Edward Arnold, 7ª reimpr., 1990, pp. 387.
- 1985b "Dimensions of discourse analysis: grammar", in VAN DIJK, Teun A. (ed.), **Handbook of discourse analysis. Vol. 2. Dimensions of discourse**, London, Academic Press, pp. 29-56.
- HALLIDAY, M.A.K. y HASAN, Ruqaiya
 1985 **Language, context, and text: aspects of language in a social-semiotic perspective**, Hong Kong (Oxford), Oxford University Press, 2ª ed. 1989, pp. 126.
- HAVERKATE, Henk
 1993 "Acerca de los actos de habla expresivos y comisivos en español", en **Aproximaciones pragmalingüísticas al español**, Madrid, Diálogos Hispánicos, no. 12, pp. 149-180.
- HERNÁNDEZ, Teresita y MURGUIALDAY, Clara
 1992 **Mujeres indígenas, ayer y hoy: Aportes para la discusión desde una perspectiva de género**, «Hablan las mujeres, no. 6», Madrid, Talasa Ediciones, pp. 138.
- HERSHFIELD, Joanne
 1996 **Mexican cinema / Mexican woman 1940-1950**, Tucson, EEUU, The University of Arizona Press, pp.159.

- HESS-LÜTTICH, Ernest W.B.
1985 *"El discurso dramático"*, en VAN DIJK, Teun A. (ed.), ***Discourse and literature***, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, (tr. de Diego Hernández García, ***Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios***, Madrid, Visor Libros, 1999, pp. 294).
- HIGONNET, Anne.
1990 *"Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia"*, en DUBY y PERROT, ***Historia de las mujeres***, t. IV, Barcelona, Taurus, 1993, pp. 272.
- HODGE, Robert
1990 ***Literature and discourse***, Cambridge-Oxford, Polity press-Basil Blackwell, pp. 255.
- HODGE, Robert y KRESS, Gunther
1988 ***Social semiotics***, Cambridge-Oxford, Polity press-Basil Blackwell, pp. 232.
- HOON Chng, Huang
2002 ***Separate and Unequal. Judicial rhetoric and women's rights***, «Discourse approaches to politics, society and culture, vol. 3», Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, pp.157.
- ITURRIAGA, José E.
1951 ***La estructura social y cultural de México***, México, F.C.E. y Nacional Financiera, 2ª ed., 1994, pp. 254.
- JODELETE, Denise
1984 *"La representación social: fenómenos, concepto y Teoría"*, en MOSCOVICI, S., ***Psicología social II***, España, Paidós, pp. 469-494.
- JODELETE, Denise; VIET, Jean y BESNARD, Philippe.
1970 ***La psychologie sociale. Une discipline en mouvement***, Paris, Mouton, pp. 470.
- KATZ, Friedrich
1989 *"Pancho Villa y la Revolución mexicana"*, en ***Revista de Sociología***, no. 2, abril-junio de 1989, México, UNAM, pp. 87-113.
- 1998 ***The life and times of Pancho Villa***, Stanford, California, Stanford University Press, pp. 985.
- KENDALL, Shaki y TANNEN, Deborah.
2001 *"Discourse and gender"*, in SCHIFFRIN, Deborah; TANNEN, Deborah y HAMILTON, Heidi E. (eds.), ***The handbook of discourse analysis***, Great Britain, Blackwell Publishers, pp. 548-567.
- KOROBOV, Neill.
2001 *"Reconciling Theory with Method: From Conversation Analysis and Critical Discourse Analysis to Positioning Analysis"*, en Rev. electrónica ***Forum Qualitative Sozialforschung/ Forum Qualitative Social Research*** (<http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/3-01/3-01korobov-e.htm>), Volume 2, No. 3, September 2001.
- KOVACCI, Ofelia

- 1999 "El adverbio", en BOSQUE, Ignacio y DEMONTE, Violeta (dir.), **Gramática descriptiva de la lengua española**, vol. 1, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 705 - 786.
- KOWZAN, Tadeusz
 1997 **El signo y el teatro**, («Perspectivas»), Madrid, Arco Libros, (tr. de Ma. del Carmen Bobes Naves y Jesús G. Maestro), pp. 279.
- KRAUZE, Enrique
 1976 **Caudillos culturales en la Revolución mexicana**, México, Siglo XXI editores, 10ª ed., 2000, pp. 340.
- KRESS, Gunther
 1985 "Ideological structures in discourse", in VAN DIJK, Teun A. (ed.), **Handbook of discourse analysis. Vol. 4. Discourse analysis in society**, London, Academic Press, pp. 27-42.
- 1996 "Representational resources and the production of subjectivity: questions for the theoretical development of critical discourse analysis in a multicultural society" in CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa y COULTHARD, Malcolm (eds.), **Texts and practices. Readings in critical discourse analysis**, London and New York, Routledge, pp. 15-31.
- LAGARDE, Marcela
 2001 **Los cautiverios de la mujer: De madresposas, putas, presas, monjas y locas**, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2ª ed., 1993, pp. 878.
- LUKACS, György
 1936 **La novela histórica**, (trad. al español de Jasmin Reutel), México, Era, 2ª ed., 1971, pp. 451.
- LAKOFF, George.
 1987 **Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind**, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1990, pp. 614.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark.
 1980 **Metaphors we live by**, Chicago/London, The University of Chicago Press, (tr. de Carmen González Marín, **Metáforas de la vida cotidiana**, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 286.)
- LAKOFF, Robin
 1980 **Language and woman's place**, New York, Harper & Row Publishers (tr. de María Milagros Rivera, **El lenguaje y el lugar de la mujer**, 3ª ed., Barcelona, Hacer Editorial, 1995, pp. 154).
- LAMIQUIZ, Vidal
 1978 **Sistema lingüístico y texto literario**, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 90.
- LAMUS Canvate, Doris y USECHE Gómez Ximena
 2002 **Maternidad y paternidad. Tradición y cambio en Bucaramanga**, Bucaramanga, Colombia, UNBA, consultado en www.books.google.com en junio de 2006.
- LAVANDERA, Beatriz

- 1985 **Curso de lingüística para el análisis del discurso**, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 167.
- LAVRIN, Asunción (comp.)
1978a **Latin American Women. Historical perspectives**, Westport, Greenwood Press (tr. de Mercedes Pizarro de Parlange, **Las mujeres latinoamericanas. Perspectivas históricas**, «Tierra Firme», México, F.C.E., 1985, pp. 384.)
- 1978b "Investigación sobre la mujer de la colonia en México: siglos XVII y XVIII", en LAVRIN, Asunción (comp.) **Latin American Women. Historical perspectives**, Westport, Greenwood Press (tr. de Mercedes Pizarro de Parlange, **Las mujeres latinoamericanas. Perspectivas históricas**, «Tierra Firme», México, F.C.E., 1985, pp. 33- 73).
- LEÓN, MAGDALENA
2001 "El empoderamiento de las mujeres: Encuentro del primer y tercer mundos en los estudios de género", en Rev. **La ventana**, no. 13, Guadalajara, Jalisco, pp. 94-106.
- LEROY, Maurice
1964 **Les grands courants de la linguistique moderne**, Bruxelles, Press Universitaires de Bruxelles (tr. de Juan José Utrilla, **Las grandes corrientes de la lingüística**, «Lengua y Estudios Literarios», Madrid, F.C.E., 1974, pp.196)
- LIRA, Miguel N.
1982 "Linda", en CANTÓN, Wilberto (comp.), **Teatro de la Revolución Mexicana**, México, Aguilar, pp. 461-494.
- LITOSSELITI, Lia y SUNDERLAND, Jane (eds.)
2002 **Gender identity and discourse analysis**, «Discourse approaches to politics, society and culture, vol. 2», Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, pp. 336.
- LIVIO, Tito
1992 **Historia romana**, México, Porrúa (Col. "Sepan cuantos...", no. 304), 1992, pp. 234.
- LIZAMA Silva, Gladys (coord.)
2001 **Modernidad y modernización en América Latina. México y Chile, siglos XVIII al XX**, México, Universidad de Guadalajara y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, pp. 355.
- LÓPEZ Ferrero, Carmen.
2003 "La comunicación del saber en los géneros académicos: recursos lingüísticos de la modalidad epistémica y de evidencialidad", Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, en <http://www.fu-berlin.de/adieu/vazquez/comunicacion.pdf>, consultado en octubre de 2003.
- LÓPEZ García, Ángel
1999 "Las mujeres y el lenguaje" en FERNANDEZ de la Torre Madueño, Ma. Dolores; MEDINA Guerra, Antonia Ma. y TAILLEFER de Haya, Lidia (eds.) **El sexismo en el lenguaje I**, Málaga, Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, pp. 77-98.
- LÓPEZ Giraldez, Julia
1991 "La transmisión de los códigos en educación: aprender a nombrar y ser nombradas" en BERNIS, Cristina et al. **Los estudios sobre la mujer: de la**

- investigación a la docencia. Actas de las VIII jornadas de investigación interdisciplinaria**, Madrid, Instituto de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 301- 307.
- LORBER, Judith y FARRELL, Susana A. (eds.)
1991 **The social construction of gender**, USA, Sage, pp. 374.
- LOZANO, Jorge; PEÑA-MARÍN, Cristina y ABRIL, Gonzalo
1993 **Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual**, Madrid, Cátedra, pp. 253.
- MADERO, Luis Octavio
1982 "Los alzados", en CANTÓN, Wilberto (comp.), **Teatro de la Revolución Mexicana**, México, Aguilar, pp. 425-468.
- 1993 "Sindicato", en RÍO Reyes, Marcela del, **Perfil del teatro de la Revolución Mexicana**, New York, Peter Lang (2ª ed, **Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana**, México, Fondo de Cultura Económica, 1997), pp. 469-474.
- MAGALHÃES, Izabel
2003 "Análisis Crítico del Discurso e ideología de género en la Constitución Brasileña" en BERARDI, Leda (comp.) **Análisis crítico del discurso. Perspectivas latinoamericanas**, «Col. Ensayos,», Chile, Frasis Editores, pp. 17- 50.
- MAGAÑA Esquivel, Antonio
2000 **Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)**, «Col. Escenología, no. 5», (Edgar Ceballos, comp.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Escenología A.C., pp. 631.
- MAGAÑA Esquivel, Antonio (comp.)
1956 **Teatro mexicano del siglo XX, vol. 2**, «Letras Mexicanas, no. 26», 2ª reimpr., México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 704.
- 1970a **Teatro mexicano del siglo XX, vol. 4**, «Letras Mexicanas, no. 98», México, Fondo de Cultura Económica, pp. 639.
- 1970b **Teatro mexicano del siglo XX, vol. 5**, «Letras Mexicanas, no. 99», México, Fondo de Cultura Económica, pp. 483.
- MAGDALENO, Mauricio
1956 "Pánuco 137", en MAGAÑA Esquivel, Antonio (comp.), **Teatro mexicano del siglo XX, vol. 2**, «Letras Mexicanas, no. 26», 2ª reimpr., México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 98-150.
- 1982 "Emiliano Zapata", en CANTÓN, Wilberto (comp.), **Teatro de la Revolución Mexicana**, México, Aguilar, pp. 645-684.
- MALDAVSKY, David
1977 **Teoría de las representaciones. Sistemas y matrices, transformaciones y estilo**, «Psicología contemporánea», Buenos Aires, Ediciones Nueva visión, pp. 270.
- MALTZ, Daniel N. y BROKER, Ruth A.

1995 "Los problemas comunicativos entre hombres y mujeres desde una perspectiva cultural" en Rev. **Signos. Teoría y práctica de la educación**, Gijón, Asturias, no. 16 (octubre-diciembre), pp. 18-31.

MAÑERU, Ana

1991 "El género: ¿accidente gramatical o discriminación no accidental?" en BERNIS, Cristina et al. **Los estudios sobre la mujer: de la investigación a la docencia. Actas de las VIII jornadas de investigación interdisciplinaria**, Madrid, Instituto de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 309-317.

MARTÍNEZ de Olcoz, María Nieves

2000 **Teatro de mujer y culturas del movimiento en América Latina**, Chile, Cuarto Propio, pp. 265.

MARTÍN Rojo, Luisa

1993 "De la excepción al paradigma. Análisis de fenómenos lingüísticos presentes en la jerga de los delincuentes españoles", en Margarita Torrión (ed.), **Lengua, libertad vigilada**, París, Ibéricas. Cahiers du Cric, no. 1, pp. 155-195.

1996 "Lenguaje y género. Descripción y explicación de la diferencia" en Rev. **Signos. Teoría y práctica de la educación**, Gijón, Asturias, no. 16 (octubre-diciembre), pp. 6-17.

1997a "El orden social de los discursos" en **Discursos** 21-22, otoño 1996-primavera 1997, México, pp. 1-37.

1997b "The politics of gender: agency and self-reference in women's discourse", in BLOMMAERT, J. y BULCAEN, Ch. (eds.) **Political Linguistics**, Amsterdam, John Benjamins, pp. 231-254.

2001 "New developments in Discourse Analysis: discourse as social practice" in **Folia linguística. Critical discourse analysis in postmodern societies**, Ruth Wodak (guest editor), Vienna, Mouton de Gruyter (Berlin), no. XXXV/1-2, pp. 41-78.

2003 "El análisis crítico del discurso. Fronteras y exclusión social en los discursos racistas", en Lupicinio Íñiguez Rueda (ed.), **Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales**, Barcelona, UOC, pp. 157-191.

2006 "Las ideologías ante las nuevas migraciones en el mundo educativo", en BOIX, Emili y VILA, Xavier, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans. En prensa.

MARTÍN Rojo, L. y GÓMEZ Esteban, Concepción

2002 "Discourse at work: when women take on the role of managers", en WODAK R. y Weiss. G. **Critical discourse analysis. Theory and interdisciplinarity**. London, Macmillan/Palgrave; pp. 241-272.

MARTÍN Rojo, Luisa; PARDO, Ma. Laura y WHITTAKER, Rachel

1998 "El análisis crítico del discurso: una mirada interdisciplinada", en MARTÍN Rojo, Luisa y WHITTAKER, Rachel (eds.) **Poder-decir o el poder de los discursos**, «Punto cero», España, The British Council, Arrecife y Universidad Autónoma de Madrid, pp. 9-34.

MARTÍN Rojo, Luisa y VAN DIJK, Teun A.

- 1998 " 'Había un problema y se ha solucionado'. Legitimación de la expulsión de inmigrantes 'ilegales' en el discurso parlamentario español", en MARTÍN Rojo, Luisa y WHITTAKER, Rachel (eds.) **Poder-decir o el poder de los discursos**, «Punto cero», España, The British Council, Arrecife y Universidad Autónoma de Madrid, pp. 55-92.
- MARTÍN Rojo, Luisa y WHITTAKER, Rachel (eds.)
1998 **Poder-decir o el poder de los discursos**, «Punto cero», España, The British Council, Arrecife y Universidad Autónoma de Madrid, pp. 279.
- MAYORAL, José Antonio (comp.)
1987 **Pragmática de la comunicación literaria**, «Lecturas», Madrid, Arco Libros, pp. 222
- McCONNELL-GINET, Sally
1988 "Lenguaje y género" en **Linguistics: the Cambridge survey. IV. Language: the socio-cultural context**, New York, Cambridge University Press (tr. de Luisa Martín Rojo, **Panorama de la lingüística moderna de la Universidad de Cambridge. IV. El lenguaje: contexto socio-cultural**, Frederick J. Newmeyer (comp.), «Lingüística y conocimiento, no. 17», Madrid, Visor, pp. 99-126).
- McELHINNY, Bonnie
1997 "Ideologies of public and private language in sociolinguistics", in WODAK, Ruth (ed.), **Gender and discourse**, London, Sage Publications, pp. 106-139.
- MEY, Jacob L.
2001 "Literary pragmatics", in SCHIFFRIN, Deborah; TANNEN, Deborah y HAMILTON, Heidi E. (eds.) **The handbook of discourse analysis**, Great Britain, Blackwell Publishers, pp. 787-797.
- MEYER, Jean
1973 **La cristiada**, 3 vols., México, Siglo XXI, 2ª ed., 2000.
- MOI, Toril
1985 **Sexual/textual politics: Feminist Literary Theory**, Oxford, Methuen & Co. (tr. de Amalia Bárcena, **Teoría literaria feminista**, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1995, pp. 193).
- MOLINER, María
1997 **Diccionario de uso del español**, 2ª ed., 3ª reimp., Madrid, Gredos, 2001, 2 tt.
- MONSIVÁIS, Carlos y BONFIL, Carlos
1994 **A través del espejo. El cine mexicano y su público**, México, Ediciones El Milagro / Instituto Mexicano de Cinematografía, pp. 230.
- MONTERDE, Francisco (comp.)
1956 **Teatro mexicano del siglo XX, vol. 1**, «Letras Mexicanas, no. 25», 1ª reimpr., México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 608.
- MORALES Jiménez, Alberto
1987 **Maestros de la Revolución Mexicana**, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, pp. 341.
- MORALES, Miguel Ángel

- 2002 "Salones y carpas en la Ciudad de México", en Rev. **Biblioteca de México**, no. 70, julio-agosto de 2002, pp. 53-55.
- MORANT, Isabel
2002 **Discurso de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista**, Madrid, Cátedra, pp. 290.
- MORANT Deusa, Isabel y BOLUFER Peruga, Mónica
1998 **Amor, matrimonio y familia. La construcción histórica de la familia moderna**, (col. Historia Universal Moderna, no. 7), Madrid, Síntesis, pp. 287.
- MORENO Cabrera, Juan Carlos
1991 **Curso universitario de lingüística general II: semántica, pragmática, fonología y morfología**, Madrid, Síntesis, 2ª ed., 2000, pp. 679.
- MORENO Castañeda, Manuel
1992 "Memoria colectiva; los profesores jaliscienses de principios del siglo XX", en **La tarea. Revista de Educación y cultura de la sección 47 del SNTE**, no. 0, Guadalajara, Jal., julio, agosto y septiembre, pp. 9-12.
- MOSCOVICI, Serge
1972 **Introduction à la psychologie sociale**, Paris, Librairie Larousse (**Introducción a la psicología social**, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 418).
- 1976 **Social influence and social change**, New York, Academic Press, pp. 239.
- 1984 **Psychologie sociale**, Paris, Presses Universitaires de France (Tr. de David Rosenbaum, **Psicología social**, 2 vols., España, Paidós, 1985-1986).
- MRAZ, John
2000 "Historia y mito del Archivo Casasola", en **La Jornada Semanal**, en periódico **La Jornada**, 31 de diciembre del 2000, pp.
- MYHILL, John y SMITH, Laura A.
1995 "The discourse and interaction functions of obligation expressions" in BYBEE, Joan y FLEISCHMAN, Suzanne (eds.), **Modality in grammar and discourse: papers from a symposium on mood and modality held at the University of New Mexico in 1992**, «Typological Studies in Language, no. 32», Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, pp. 239-292.
- NAVARRO Puerto, Mercedes
2004 "La mujer y la ética cristiana", en <http://www.mercaba.org/FICHAS/H-M/721-1.htm>
- NEWMAYER, Frederick J. (comp.)
1988 **Linguistics: the Cambridge survey. IV. Language: the socio-cultural context**, New York, Cambridge University Press (tr. de Luisa Martín Rojo, **Panorama de la lingüística moderna de la Universidad de Cambridge. IV. El lenguaje: contexto socio-cultural**, «Lingüística y conocimiento, no. 17», Madrid, Visor).
- NICKEL, Herbert J. (ed.)
1989 **Paternalismo y economía moral en las haciendas mexicanas del porfiriato**, México, V Centenario 1492-1992/Comisión Puebla/ Gobierno del Estado y Universidad Iberoamericana, Depto. de Historia, pp. 217.
- NICKEL, Herbert J.

- 1991 **Schuld knechtschaft in mexikanischen haciendas**, Stuttgart, (*El peonaje en las haciendas mexicanas: interpretaciones, fuentes, hallazgos*, México, Arnold Bergstraesser Institut y Universidad Iberoamericana, 1997, pp. 464.)
- NISSEN, Uwe K.
 1991 "Sí, Primera Ministro. ¿Influye la feminización de los títulos de la profesión en la interpretación del masculino en sentido extensivo?" en BERNIS, Cristina et al. **Los estudios sobre la mujer: de la investigación a la docencia. Actas de las VIII jornadas de investigación interdisciplinaria**, Madrid, Instituto de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 343- 361.
- OHMANN, Richard
 1987 "Los actos de habla y la definición de literatura" en **Pragmática de la comunicación literaria**, «Lecturas», José Antonio Mayoral (comp.), Madrid, Visor Libros, pp. 11-34.
- ORTIZ Monasterio, Pablo; Pete Hamill, Sergio Raúl Arroyo y Rosa Casanova
 2002 **Mirada y memoria. Archivo fotográfico Casasola. México: 1900-1940**, España, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA); Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y Turner, pp. 220.
- PALMER, F. R. (Frank Robert)
 1986 **Mood and Modality**, («Cambridge Textbooks in Linguistics»), New York, Cambridge University Press, 1991, pp. 243.
- 1995 "Negation and the modals of possibility and necessity" in BYBEE, Joan y FLEISCHMAN, Suzanne (eds.), **Modality in grammar and discourse: papers from a symposium on mood and modality held at the University of New Mexico in 1992**, «Typological Studies in Language, no. 32», Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, pp. 453-471.
- PARDO Abril, Neyla
 2003 "Análisis Crítico del Discurso y representaciones sociales: un acercamiento a la comprensión de la lectura" en BERARDI, Leda (comp.) **Análisis crítico del discurso. Perspectivas latinoamericanas**, «Col. Ensayos,», Chile, Frasis Editores, pp. 51-75.
- PAVIS, Patrice
 1980 **Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale**, Paris, Éditions Sociales (tr. de Fernando de Toro, **Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología**, «Paidós Comunicación, no. 10», Barcelona, Paidós, 1ª reimp., 1990, pp. 605).
- PAZ, Octavio
 1950 **El laberinto de la soledad**, «Col. Popular, no. 107», 3ª ed., 21ª reimpr., México, F.C.E., 1992, pp. 192.
- PELLETTIERI, Osvaldo (ed.)
 2000 **Itinerarios del teatro latinoamericano**, «Estudios de teatro iberoamericano y argentino», Argentina, Galena, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 302.
- PÉREZ Cantó, Pilar
 2002 "Virtuosas, castas y sumisas", en PÉREZ Cantó, Pilar y ORTEGA Lopes, Margarita (coord.), **Las edades de la mujer**, Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, Ediciones UAM, pp. 171-181.

- PÉREZ Cantó, Pilar y ORTEGA Lopes, Margarita (coord.)
2002 **Las edades de la mujer**, Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, Ediciones UAM, pp. 476.
- PÉREZ Taylor, Rafael
1993a "Contrastes de la vida", en RÍO Reyes, Marcela del, **Perfil del teatro de la Revolución Mexicana**, New York, Peter Lang (2ª ed, **Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana**, México, Fondo de Cultura Económica, 1997), pp. 463-464.
1993b "Del hampa", en RÍO Reyes, Marcela del, **Perfil del teatro de la Revolución Mexicana**, New York, Peter Lang (2ª ed, **Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana**, México, Fondo de Cultura Económica, 1997), pp. 461-462.
1993c "Lo que devuelve la ciudad", en RÍO Reyes, Marcela del, **Perfil del teatro de la Revolución Mexicana**, New York, Peter Lang (2ª ed, **Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana**, México, Fondo de Cultura Económica, 1997), pp. 465-467.
- PONIATOWSKA, Elena
1969 **Hasta no verte Jesús mío**, México, Ediciones Era, 24ª ed., 1985, pp. 316.
1999 **Las soldaderas**, México, Era, CONACULTA, INAH, 2000, pp. 79.
2005 "Imágenes de la patria" en **La jornada**, sábado 15 de octubre de 2005, consultado en <http://www.jornada.unam.mx/2005/10/15/a05a1cul.php>
- PORTAL, Marta
1980 **Proceso narrativo de la Revolución Mexicana**, «Selecciones Austral, no. 75», Madrid, Espasa-Calpe, pp. 376.
- PORTOLÉS, José
1998 **Marcadores del discurso**, «Ariel Practicum», 2ª ed., Barcelona, Ariel, 2001, pp. 183.
- PRIETO Ramos, Fernando
2002 **Ethnic alterity in the news: discourse on immigration in the spanish and irish press, 1990-2000**, tesis doctoral, Dublin, Dublin City University, 2 vols., pp. 366.
- PUJANTE, David
2003 **Manual de Retórica**, Madrid, Castalia.
- RAMOS Escandón, Carmen
2001 "Género y modernidad mujeril: las relaciones de género en el fin de siglo mexicano, 1880-1920" en LIZAMA Silva, Gladys (coord.), **Modernidad y modernización en América Latina. México y Chile, siglos XVIII al XX**, México, Universidad de Guadalajara y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, pp. 299-338.
- REBOUL, Olivier
1980 **Langage et idéologie**, París, Presses Universitaires de France (tr. de Milton Schinga Prósper, **Lenguaje e ideología**, México, F.C.E., 1986, pp. 242).
- RENKEMA, Jan

- 1999 **Introducción a los estudios sobre el discurso**, «Lingüística/Análisis del discurso», Barcelona, Gedisa, pp. 285.
- RICH, Adrienne
1976 **Of woman born**, N.Y., Bantam (**Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución**, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 421).
- RIDRUEJO, Emilio
1999 "Modo y modalidad. El modo en las subordinadas sustantivas", en BOSQUE, Ignacio y DEMONTE, Violeta (dir.), **Gramática descriptiva de la lengua española**, vol. 2, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 3209 - 3251.
- RÍO Reyes, Marcela del
1993 **Perfil del teatro de la Revolución Mexicana**, New York, Peter Lang (2ª ed, **Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana**, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 552).
- RÍOS, Guadalupe
2004A "Para qué instruir las en la reconstrucción nacional de México", en Revista Electrónica **Tiempo y Escritura**, no. 6, Universidad Autónoma Metropolitana-Atzacapozalco, julio de 2004, en <http://www.azc.uam.mx/publicacionmes/tye/paraqueinstruilasenlareconstruccion.htm>
- 2004B "Un reglamento más sobre prostitución", en Revista Electrónica **Tiempo y Escritura**, no. 7, Universidad Autónoma Metropolitana-Atzacapozalco, diciembre de 2004, en <http://www.azc.uam.mx/publicacionmes/tye/reglamentosobreprostitucion.htm>
- RIVAS Carmona, María del Mar.
1997 **Análisis del discurso de la novela inglesa escrita por mujeres. Aplicación de modelos funcionales**, tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba, 696 pp.
- ROSCH, Eleanor and B.B. Lloyd, eds.
1978 **Cognition and categorization**, Hillsdale, N.J., Lawrence Erlbaum Associates, (citado en LAKOFF, 1987).
- SALAS, Elizabeth
1990 **Soldaderas in the Mexican Military. Myth and history**, Austin, EEUU, The University of Texas Press, pp.163.
- SANAHUJA Yll, María Encarna
2002 **Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria**, «Feminismos, no. 69», España, Cátedra, Universitat de València e Instituto de Estudios de la Mujer, pp. 227.
- SAU Sánchez, Victoria
1999 "Lenguaje y pensamiento: del nombre del padre al vacío de la maternidad" en FERNANDEZ de la Torre Madueño, Ma. Dolores; MEDINA Guerra, Antonia Ma. y TAILLEFER de Haya, Lidia (eds.) **El sexismo en el lenguaje I**, Málaga, Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, pp. 77-98.
- SCHIFFRIN, Deborah, TANNEN, Deborah y HAMILTON, Heidi E. (eds.)
2001 **The handbook of discourse analysis**, Great Britain, Blackwell Publishers, pp. 851.
- SCHMIDHUBER de la Mora, Guillermo

- 2000 "La epopeya del teatro mexicano en el siglo XX: Garro y Usigli" en PELLETTIERI, Osvaldo (ed.), **Itinerarios del teatro latinoamericano**, «Estudios de teatro iberoamericano y argentino», Argentina, Galena, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 69 -74.
- SCHMIDT, Siegfried J.
1976 "Towards a pragmatics interpretation of 'fictionality'" in VAN DIJK, Teun (ed.), **Pragmatics of language and literature**, «North-Holland. Studies in theoretical poetics, vol. 2», Amsterdam/New York, North-Holland Publishing Co./Oxford American Elsevier Publishing Co., pp. 161-178.
- 1987 "La comunicación literaria" en **Pragmática de la comunicación literaria**, «Lecturas», José Antonio Mayoral (comp.), Madrid, Visor Libros, pp. 195-214.
- SEARLE, J. R.
1969 **Actos de habla**, Madrid, Cátedra, 1980.
- 1972 "What is a speech act?" in GIGLIOLI, P.P. (ed) **Language and social context**, Londres, Penguin (tr. de de L. M. Valdés Villanueva, ¿Qué es un acto de habla?", en VALDÉS Villanueva, L. M., **La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje**, Madrid, Tecnos-Universidad de Murcia, 1991, pp. 431-448).
- 1975 "A taxonomy of illocutionary acts", in SEARLE, J., **Expression and Meaning. Studies in the theory of speech acts**, Cambridge, Cambridge University Press, (tr. de L. M. Valdés Villanueva, "Una taxonomía de los actos ilocucionarios", en VALDÉS Villanueva, L. M., **La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje**, Madrid, Tecnos-Universidad de Murcia, 1991, pp. 449-476).
- SEARLE, J. R. et al.
1992 **(On) Searl on conversation**, (Herman Parret y Jef Verschueren, comps.) Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp 154.
- SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter y BROKER, Peter
1987 **A reader's guide to contemporary literary theory**, 4ª ed., Pearson Education Limited, (tr. de 1ª y 2ª ed. corregida, por Juan Gabriel López Guix y 3ª ed. actualizada, por Blanca Ribera de Madariaga, **La teoría literaria contemporánea**, 3ª ed., «Ariel Literatura y crítica», Barcelona, Ariel, 2001, pp. -332).
- SHELDON, Amy
1997 "Talking power: girls, gender enculturation and discourse", in WODAK, Ruth (ed.), **Gender and discourse**, London, Sage Publications, pp. 225-244.
- SHOWALTER, Elaine
2001 **Inventing herself**, New York, Scribner (tr. de Inés Belaustegui, **Mujeres rebeldes. Una reivindicación de la herencia intelectual feminista**, «Ensayo y pensamiento», España, Espasa-Calpe, 2002, pp. 434).
- SILVA-CORVALÁN, Carmen
1995 "Contextual conditions for the interpretation of 'poder' and 'deber' in Spanish" en BYBEE, Joan y FLEISCHMAN, Suzanne (editoras), **Modality in grammar and discourse: papers from a symposium on mood and modality held at the University of New Mexico in 1992**, «Typological Studies in Language, no. 32», Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, pp. 67-105.

- SILVA Herzog, Jesús
 1961 **Breve historia de la Revolución Mexicana**, 2 vols., México, FCE, 1ª reimpr., 1988.
- SIMPSON, Alyson
 1997 " 'It's a game!': The construction of gendered subjectivity", en WODAK, Ruth (editora), **Gender and discourse**, London, Sage Publications, pp. 197-224.
- STERN, Steve J.
 1995 **The secret history of gender: women, men, and power in late colonial Mexico**, North Carolina, The University of North Carolina Press (tr. de Eduardo L. Suárez, **La historia secreta del género: mujeres, hombres y poder en México en las postrimerías del periodo colonial**, México, F.C.E., 1999, pp. 522).
- STOKOE, Elizabeth H. y WEATHERALL, Ann
 2002 "Gender, language, conversation analysis and feminism" en VAN DIJK, Teun A. (editor), **Discourse and Society**, vol. 13, no. 6, London, Sage, pp. 707-713.
- TALBOT, Jean; BIBACE, Roger; BOKHOUR, Barbara y BAMBERG, Michael
 2003 "Affirmation and resistance of dominant discourses. The rhetorical construction of pregnancy", Department of Psychology, Clark Univ., en <http://www.massey.ac.nz/~alock/virtual/mbamberg.htm>, consultado en octubre de 2003.
- TANNEN, Deborah
 1990 **You just don't understand. Women and men in conversation**, New York, Ballantine Books, pp. 330.
- 1994 **Talking from 9 to 5**, New York, William Morrow., (tr. de Edith Zilli, **La comunicación entre hombres y mujeres a la hora del trabajo**, («Biblioteca millennium»), Barcelona, Plural, pp. 319).
- 1994 **Gender and discourse**, New York, Oxford University Press, (tr. de Marco Aurelio Galmarini, **Género y discurso**, («Paidós, Comunicación», no. 92), Barcelona, Paidós, pp. 237).
- TAVIRA, Luis de
 2002 "México y siglo XX en el teatro", en Rev. **Biblioteca de México**, no. 70, julio-agosto de 2002, pp. 19-31.
- TITSCHER, Stephan; MEYER, Michael; WODAK, Ruth y VETTER, Eva
 2000 **Methods of text and discourse analysis**, London, Sage Publications, reimp. 2002, pp. 278.
- TORO, Fernando de
 1987 **Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena**, («Serie Teoría y práctica del teatro, no. 2»), Buenos Aires, Galerna, 3ª ed., 1992, pp. 236.
- TORRES-POU, Joan
 1998 **El e[x]terno femenino. Aspectos e la representación de la mujer en la literatura latinoamericana del siglo XIX**, Barcelona, PPU, pp. 215.

TUÑÓN Pablos, Julia

1987 ***Mujeres en México. Una historia olvidada***, México, Planeta, pp. 190.

1997 "Introducción. Del modelo a la diversidad: mujeres y familias en la historia mexicana", en GONZÁLEZ y TUÑÓN (comps.), ***Familias y mujeres en México: del modelo a la diversidad***, México, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM), pp. 11- 28.

1998 ***Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952***, México, El Colegio de México / Instituto Mexicano de Cinematografía, pp. 313.

TURÍN, Adela

1995 ***Los cuentos siguen contando. Algunas reflexiones sobre los estereotipos***, «Cuadernos inacabados, no. 20», Madrid, Horas y horas, pp. 100.

TURNER, Frederick C.

1987 "Los efectos de la participación femenina en la Revolución de 1910" en ADLESON, Lief; CAMARENA, Mario; NAVARRO, Cecilia y MOCOECHEA, Gerardo (coords.), ***Sabores y sinsabores de la Revolución Mexicana***, México, Programa Nacional de Formación de Profesores Universitarios en Ciencias Sociales, Secretaría de Educación Pública, Universidad de Guadalajara, Consejo Mexicano de Ciencias Sociales, A.C., pp. 441-454.

TWINAM, Ann

2004 "Estrategias de resistencia: manipulación de los espacios privado y público por mujeres latinoamericanas de la época colonial", en GONZALBO Aizpuru, Pilar y ARES Queija, Berta (coords.) ***Las mujeres en la construcción de las sociedades iberoamericanas***, Sevilla-México, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Escuela de Estudios Hispano-Americanos) y El Colegio de México (Centro de Estudios Históricos), pp. 251-269.

USIGLI, Rodolfo

1982a "Las madres (las madres y los hijos)", en CANTÓN, Wilberto (comp.), ***Teatro de la Revolución Mexicana***, México, Aguilar, pp. 550-644.

1982b "Fugitivos", en CANTÓN, Wilberto (comp.), ***Teatro de la Revolución Mexicana***, México, Aguilar, pp. 550-644.

1993 "El gesticulador", en RÍO Reyes, Marcela del, ***Perfil del teatro de la Revolución Mexicana***, New York, Peter Lang (2ª ed, ***Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana***, México, Fondo de Cultura Económica, 1997), pp. 503-548.

1996 ***Teatro completo de Rodolfo Usigli, IV. Escritos sobre la historia del teatro en México***, «Letras Mexicanas», (Luis de Tavira, comp.), México, Fondo de Cultura Económica, pp. 448.

VAN LEEUWEN, Theo

1996 "The representation of social actors", in CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa y COULTHARD, Malcolm (eds.), ***Texts and practices. Readings in critical discourse analysis***, London and New York, Routledge, pp. 32-70.

2005 ***Introducing Social Semiotics***, London/ New York, Routledge, pp. 301.

- VAN DIJK, Teun A.
- 1976a "Pragmatics and poetics", in **Pragmatics of language and literature**, «North-Holland. Studies in theoretical poetics, vol. 2», Teun A. van Dijk (ed.), Amsterdam/New York, North-Holland Publishing Co./Oxford American Elsevier Publishing Co., pp. 23-57.
- 1976b **Pragmatics of language and literature**, «North-Holland. Studies in theoretical poetics, vol. 2», Amsterdam/New York, North-Holland Publishing Co./Oxford American Elsevier Publishing Co., pp. 259.
- 1977 **Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse**, London, Longman, (tr. Juan Domingo Moyano, **Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso**, 6ª ed., Madrid, Cátedra, 1998, pp. 357).
- 1980 **The structures and functions of discourse: an interdisciplinary introduction to textlinguistics and discourse studies**, Text of lectures given at the University of Puerto Rico at Rio Piedras, University of Amsterdam, Unpublished ms. 1978, (tr. de Mira Gann y Martí Mur, **Estructuras y funciones del discurso: una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso (nueva edición aumentada)**, 12ª ed., México, 1998, pp. 204).
- 1981 **Studies in the pragmatics of discourse**, La Hague, Mouton Publishers, pp. 331.
- 1983 **Tekstwetenschap. Een interdisciplinaire inleiding**, Amsterdam, Het Spectrum, (tr. de Sibila Hunzinger, **La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario**, «Paidós comunicación, no. 5», España, Paidós, pp. 309).
- 1985a **Discourse and literature**, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, (tr. de Diego Hernández García, **Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios**, Madrid, Visor Libros, 1999, pp. 294).
- 1985b **Handbook of discourse analysis. Vol. 1. Disciplines of discourse**, Teun A. van Dijk (ed.), London, Academic Press, pp. 302.
- 1985c **Handbook of discourse analysis. Vol. 2. Dimensions of discourse**, Teun A. van Dijk (ed.), London, Academic Press, pp. 279.
- 1985d **Handbook of discourse. Vol. 3. Discourse and dialogue**, Teun A. van Dijk (ed.), London, Academic Press, pp. 251.
- 1985e **Handbook of discourse analysis. Vol. 4. Discourse analysis in society**, Teun A. van Dijk (ed.), London, Academic Press, pp. 228.
- 1985f "Introduction: Discourse analysis as a new cross-discipline", in **Handbook of discourse analysis. Vol. 1. Disciplines of discourse**, Teun A. van Dijk (ed.), London, Academic Press, pp. 1-10.
- 1985g "Introduction: Levels and dimensions of discourse analysis" in **Handbook of discourse analysis. Vol. 2. Dimensions of discourse**, Teun A. van Dijk (ed.), London, Academic Press, pp. 1-12.

- 1985h "Introduction: Dialogue as discourse and interaction" in **Handbook of discourse. Vol. 3. Discourse and dialogue**, Teun A. van Dijk (ed.), London, Academic Press, pp. 1-12.
- 1985i "Introduction: The role of Discourse Analysis in society", in VAN DIJK, Teun A. (ed.), **Handbook of discourse analysis. Vol. 4. Discourse analysis in society**, London, Academic Press, pp. 1-8.
- 1987 "La pragmática de la comunicación literaria" en **Pragmática de la comunicación literaria**, «Lecturas», José Antonio Mayoral (comp.), Madrid, Visor Libros, pp. 171-194.
- 1989 "Social cognition and discourse", in H. GILES and W. P. ROBINSON, **Handbook of language and social psychology**, Chichester, John Wiley & Sons LTD, pp. 163 -183.
- 1993a "Discourse and cognition in society", in D. CROWLEY and D. MITCHELL, **Communication theory today**, Oxford, Pergamon Press, pp. 107-126.
- 1993b "Principles of critical discourse analysis", in VAN DIJK, Teun A. (ed.), **Discourse and Society**, vol. 4, no. 2, London, Sage, pp. 249-283.
- 1996a "Discourse, power and access" in CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa y COULTHARD, Malcolm (eds.), **Texts and practices. Readings in critical discourse analysis**, London and New York, Routledge, pp. 84-104.
- 1996b "Opiniones e ideologías en la prensa" en **Voces y cultura. Revista de comunicación**, Barcelona, no. 10, pp. 9-50.
- 1996c "Análisis del discurso ideológico", en **Versión**, México, no. 6, pp. 15-43.
- 1997a **Discourse as social interaction. Discourse studies: a multidisciplinary introduction**, vol. 2, Teun A. Van Dijk (ed.), London, Sage, pp. 315. (tr. al español **El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria**, («Lingüística/Análisis del discurso») Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 460)
- 1997b "Discourse as interaction in society", in VAN DIJK, Teun A. (ed.), **Discourse as social interaction. Discourse studies: a multidisciplinary introduction**, vol. 2, London, Sage, pp. 1-37.
- 1998 **Ideology. A multidisciplinary approach**, London, Sage, (tr. de Lucrecia Berrone de Blanco, **Ideología. Una aproximación interdisciplinaria**, Barcelona, Gedisa, 1ª reimp. 2000, pp. 473).
- 2001a "Critical discourse analysis", in SCHIFFRIN, Deborah; TANNEN, Deborah y HAMILTON, Heidi E. (eds.) **The handbook of discourse analysis**, Great Britain, Blackwell Publishers, pp. 352-371.
- 2001b "Discourse, ideology and context" in **Folia linguistica. Critical discourse analysis in postmodern societies**, Ruth Wodak (guest editor), Vienna, Mouton de Gruyter (Berlin), no. XXXV/1-2, pp. 11-40.
- 2003 **Ideología y discurso**, «Ariel Lingüística», Barcelona, Ariel, pp. 187.

VERSCHUEREN, Jef

- 1999 ***Understanding Pragmatics***, London/New York, Arnold Publishers, (tr. de Elisa Baena y Marta Lacorte, ***Para entender la Pragmática***, Madrid, Gredos, 2002, pp. 446).
- VERSÉNYI, Adam
 1993 ***Theatre in Latin America***, New York, Cambridge University Press, (tr. de Carmen González Sánchez y Carlos Martín Ramírez, ***El teatro en América Latina***, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1996, pp. 333).
- VEVIA Romero, Fernando Carlos
 1990 ***La sociedad mexicana en el teatro de Rodolfo Usigli***, México, Universidad de Guadalajara, pp. 185.
- 1991 ***Teatro y Revolución Mexicana***, México, Universidad de Guadalajara, pp.147.
- VIAS Mahou, Berta
 2000 ***La imagen de la mujer en la literatura occidental***, Madrid, Anaya, pp. 107.
- VIOLI, Patricia
 1986 ***L'infinito singolare Considerazioni sulle differenze sessuali nel linguaggio***, Verona, Essedue (tr. de José Luis Aja, Carmen Borra y Marina Caffaratto, ***El infinito singular***, («Feminismos, no. 2»), Madrid, Cátedra, Universitat de Valencia e Instituto de la Mujer, pp. 173).
- WALKOWITZ, Judith R.
 1993 ***"Sexualidades peligrosas"***, en Geneviève Fraisse y Michelle Perrot (dirs.), ***Historia de las mujeres. El siglo XIX***, España, Taurus, pp. 371-380.
- WALTERS, Suzanna Danuta
 1992 ***Lives together/ worlds apart: mothers and daughts in popular culture***, CA, University of California Press, pp. 295.
- WEATHERALL, Ann
 2002 ***"Towards understanding gender and talk-in-interaction"*** en VAN DIJK, Teun A. (editor), ***Discourse and Society***, vol. 13, no. 6, London, Sage, pp. 767-781.
- WEST, Candace; LAZAR, Michelle M. y KRAMARAE, Cheris
 1996 ***"Gender in discourse"***, in VAN DIJK, Teun A. (ed.), ***Discourse as social interaction. Discourse studies: a multidisciplinary introduction***, vol. 2, London, Sage, pp. 119-143.
- WEST, Candace; ZIMMERMAN, Don H.
 1985 ***"Gender, language, and discourse"***, in Teun A. van Dijk (ed.), ***Handbook of discourse analysis. Vol. 4. Discourse analysis in society***, London, Academic Press, pp. 103-124.
- 1991 ***"Doing gender"***, in LORBER, Judith and FARREL, Susan A. (eds.), ***The social construction of gender***, USA, Sage, pp. 13-37.
- WILSON, John
 2001 ***"Political discourse"***, in SCHIFFRIN, Deborah; TANNEN, Deborah y HAMILTON, Heidi E. (eds.), ***The handbook of discourse analysis***, Great Britain, Blackwell Publishers, pp. 398-415.

WODAK, Ruth

- 1997 "Introduction: some important issues in the research of gender and discourse", in **Gender and discourse**, London, Sage Publications, pp. 1- 20.
- 2000 "¿La sociolingüística necesita una teoría social? Nuevas perspectivas en el análisis crítico del discurso", en **Revista iberoamericana de discurso y sociedad: lenguaje en contexto desde una perspectiva crítica y multidisciplinaria**, Barcelona, Gedisa, vol. 2 (3), pp. 123-147.
- 2001 "Preface" in **Folia linguistica. Critical discourse análisis in postmodern societies**, Ruth Wodak (guest editor), Vienna, Mouton de Gruyter (Berlin), no. XXXV/1-2, pp. 1-10
- WODAK, Ruth (ed.)
1997 **Gender and discourse**, London, Sage Publications, pp. 303.
- WODAK, Ruth y MATOUSCHEK, Bernd
1998 " 'Se trata de gente que con sólo mirarla se adivina su origen': análisis crítico del discurso y el estudio del neo-racismo en la Austria contemporánea", en MARTÍN Rojo, Luisa y WHITTAKER, Rachel (eds.) **Poder-decir o el poder de los discursos**, «Punto cero», España, The British Council, Arrecife y Universidad Autónoma de Madrid, pp. 55-92.
- WODAK, Ruth y MEYER, Michael (comps.)
2001 **Methods of Critical Discourse Analysis**, London, Sage Publications, (trad. de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, **Métodos de análisis crítico del discurso**, Barcelona, Gedisa, 2003, pp. 286).
- WODAK, Ruth y REISIGL, Martin
2001 "Discourse and racism", in SCHIFFRIN, Deborah; TANNEN, Deborah y HAMILTON, Heidi E. (eds.) **The handbook of discourse analysis**, Great Britain, Blackwell Publishers, pp. 372-397.
- WODAK, Ruth y SCHULZ, Muriel.
1987 **The language of love and guilt: Mother-daughter relationships from a cross-cultural perspective**, («Benjamins paperbacks, 30»), Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp.VII-253.
- WOMACK, John.
1969 **Zapata and the Mexican Revolution**, New York, Alfred a. Knopf, inc., (tr. de Francisco González Armburo, **Zapata y la Revolución Mexicana**, México, Siglo XXI, 26ª ed., 2004, pp. 443).
- YAGÜELLO, Marina
1995 "Las palabras y las mujeres. Los elementos de la interacción verbal" en Rev. **Signos. Teoría y práctica de la educación**, Gijón, Asturias, no. 16 (octubre-diciembre), pp. 32-41.

ANEXO I

BIOBIBLIOGRAFÍA DE AUTORES

1. CARLOS BARRERA (1888-?)

Nació en Monterrey, Nuevo León, el 12 de noviembre de 1888. Estudió en el Colegio Civil y en el Seminario Conciliar de su ciudad. Hizo estudios en diferentes países: en los Estados Unidos, en el Central Business College, de Sedalia, Montana, y en la Universidad de Georgetown, de Washington; en México, en la Escuela de Altos Estudios, hoy facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México; y en Francia, en La Sorbonne de París. Desempeñó cargos diplomáticos y consulares en París, Londres, Oslo, Estocolmo y Washington. Su obra literaria abarca poesía, crítica, novela, cuento, ensayo, teatro y traducción. Su labor periodística, realizada a lo largo de más de 50 años, incluye colaboraciones en *Excelsior*, donde escribía la columna "*Calendario*". No se tienen datos de su fallecimiento.

TEXTOS DRAMÁTICOS

Fatalidad (estr. Monterrey, 1907)

Esclavos (escr. 1915)

Los intrusos (1916)

La primera mujer (estr. 1924)

Las tres carabelas (estr. en 1938)

Trapos viejos (escr. 1944)

2. RAFAEL BERNAL (1915-1972)

Nació en la Ciudad de México en 1915; murió en Berna, Suiza, el 17 de septiembre de 1972. Dramaturgo, narrador y poeta. Estudió filosofía; hizo un doctorado en Friburgo, Suiza. Fue periodista de radio y televisión; miembro del servicio diplomático mexicano. Colaboró en *Excélsior*, *La Prensa Gráfica*, *Novedades*, *Revista de América* y *Unitas Filipinas*. Entre sus obras publicadas se cuentan, en cuento: *Cuentos de la selva* (s.f.), *Trópico* (1946) y *En diferentes mundos* (1967); en novela: *Memorias de Santiago Oxtotilpan* (1945), *Un muerto en la tumba* (1946), *Tres novelas policíacas* (1946), *Su nombre era muerte* (1947), *El fin de la esperanza* (1948), *Claribel* (1956), *Tierra de gracia* (1963) y *El complot mongol* (1967); en poesía: *Federico Reyes, el cristero*, (1941) e *Improperio a Nueva York y otros poemas* (1943).

TEXTOS DRAMÁTICOS

Antonia

El maíz en la casa

La paz contigo el martirio del Padre Pro (escrita en 1955)

La carta

(todas publicadas por editorial Jus, Voces Nuevas, número 16, 1961).

3. JUAN BUSTILLO ORO (1904-1989)

Según la información que da Antonio Magaña Esquivel en su *Teatro de la Revolución Mexicana* (1956), nació el 24 de junio de 1904 en la Ciudad de México. Pero otras fuentes, entre ellas Marcela del Río (1993), consignan que nació el 2 de junio. Su madre, Virginia Oro, fue tiple; y su padre, Juan Bustillo, empresario teatral. Muy joven, en 1916, escribe su primer texto teatral, *Sueño de Ilusión*, para una revista teatral. Se graduó de abogado en

la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Nacional de México, en 1930. Abandonó su carrera para consagrarse primero al teatro y después al cine. Entre 1932 y 1933 fundó con Mauricio Magdaleno los grupos teatrales **Trabajadores del Teatro** y el **Teatro de Ahora**. En España, logra ver editadas algunas de sus obras. Se incorpora después al cine y en su actividad como director, productor y guionista, realiza un sinnúmero de filmes.

TEXTOS DRAMÁTICOS

Kaleidoscopio, revista musical, en colaboración con Tirso Sáenz y Joaquín Castillejos, música de Eduardo Vigil y Robles, 1920, estrenada en el Teatro Colón, 1921.

La honradez es un estorbo (escr. 1930)

Tiburón (1931, transposición mexicana de **Volpone**, de Ben Jonson, estrenada en el Teatro Hidalgo en 1932)

Masas (escr. en 1931, publ. en 1933)

Los que vuelven (estr. en 1932, publ. en 1933)

San Miguel de las Espinas (estrenada en el Teatro Hidalgo en 1933)

Justicia S.A. (Magaña consigna como fecha de escritura 1931, pero del Río, 1933. Supongo que la confusión viene de la fecha en que apareció el libro **Tres dramas mexicanos** —Cenit, Madrid, 1933—, en el se publicaron conjuntamente **Justicia S.A.**, **Los que vuelven** y **Masas**)

Un perito en viudas (1933)

Una lección para maridos (1934, estrenada en el Palacio de Bellas Artes en 1936)

Mi hijo mexicano (1953)

En colaboración con Mauricio Magdaleno escribió:

El corrido de la Revolución (estr. 1932)

El pájaro carpintero (1932)

El Periquillo Sarniento —adaptación de la novela del mismo nombre de J. Joaquín Fernández de Lizardi— (estr. 1932)

4. MARCELINO DÁVALOS (1871-1923)

Nació en Guadalajara, Jalisco, el 26 de abril de 1871. Estudió en el Liceo de Varones y cursó la carrera de derecho en la Escuela de Jurisprudencia, de la que se graduó en 1900. Fue colaborador del ***Correo de Jalisco***. Actor desde 1895, en su Estado natal y en Colima; fue profesor del Liceo y del Conservatorio Nacional, pintor, escritor y cantante. Se dio a conocer como autor de teatro en 1899 con la obra ***Regalo de boda***. La primera obra mexicana que se estrenó en la Ciudad de México en el siglo XX fue suya: ***El último cuadro*** (estrenada el 22 de diciembre de 1900 en el Teatro Renacimiento). Le siguió ***Guadalupe***, que fue mal recibida por la crítica que hacía al régimen porfirista. Entonces fue enviado al Penal de Quintana Roo como asesor militar; pero allí contrajo el paludismo y tuvo que renunciar.

Durante la primera magistratura de Madero fue elegido diputado al Congreso. Durante el huertismo salió al destierro, a Texas. Volvió a México cuando Venustiano Carranza asumió el poder. Se afilió a la revolución constitucionalista y fue diputado al Congreso Constituyente reunido en Querétaro en 1917. Al año siguiente fue nombrado abogado consultor de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas; después, regidor del ayuntamiento de la Ciudad de México (1918-1919); y así continuó prestando servicio a la administración pública para la que desempeñó diferentes cargos.

En el mundo del periodismo, colaboró para ***El Mundo Ilustrado***, ***Artes y Letras***, ***Álbum Salón*** y ***El Universal***, entre otros periódicos de la Ciudad de México. Realizó una ***Monografía del teatro***, que se publicó en 1917. Murió en la Ciudad de México el 19 de septiembre de 1923.

OBRAS TEATRALES:

Regalo de boda (1899)

El último cuadro (1900)

Guadalupe (1903)

Mascarada (inédito, sin embargo, un fragmento se publicó en **Artes y Letras**, año I, núm. 5, diciembre de 1904)

Así pasan (1908)

La Sirena Roja (1908)

Nupcial (1908)

Jardines trágicos (1909)

El crimen de Marciano (1909)

¡Viva el amo! (1910)

Lo viejo (1911)

Águilas y estrellas (1916)

Su alteza la miseria (1916)

¡Indisoluble! (1916)

Le chat du Rhin (1918)

5. CARLOS DÍAZ DUFOO (1861-1941)

Nació en la ciudad de Veracruz, en 4 de diciembre de 1861. Fue hijo del doctor español, nacionalizado mexicano, don Pedro Díaz Fernández; y de Matilde Dufoo, originaria de Veracruz. Debido al trabajo de su padre, que sirve en la marina mexicana, la familia tiene que viajar a Europa cuando Carlos tenía seis años, por lo que se educa entre Madrid, Sevilla y París. De forma autodidacta estudió economía política y sociología. Participó en algunos periódicos madrileños: **El Globo** de Emilio Castelar y **Madrid Cómico** de Sinesio Delgado. Cuando volvió a México, a los 22 años, se dedicó de lleno al periodismo. Se estableció en Jalapa, Veracruz, donde

dirigió los periódicos ***El Ferrocarril de Veracruz*** y ***La Bandera Veracruzana***.

Más tarde se mudó a la Ciudad de México, donde colaboró con numerosas publicaciones. En 1894, fundó la revista ***Azul*** en colaboración con Manuel Gutiérrez Nájera, la cual se convirtió en expresión del movimiento modernista. Al fallecimiento de Gutiérrez Nájera, en 1895, Díaz Dufoo queda como director de la revista hasta 1896.

Fue elegido diputado al Congreso de la Unión y fundó con Rafael Reyes Spíndola, ***El Imparcial***, periódico del que primero fue jefe redactor y después director.

Su labor como autor teatral se inicia en 1885, pero su éxito más grande lo consigue hasta 1929 con la obra ***Padre mercader***. A sus actividades intelectuales se agrega, además, la cátedra, siendo profesor de la Escuela Superior de Comercio, de la Escuela de Jurisprudencia y de la Escuela Libre de Derecho. Murió en la Ciudad de México 1941.

TEXTOS DRAMÁTICOS:

De gracia (estr. 1885)

Entre vecinos (publ. 1885)

Padre mercader (estr. 1929)

Allá lejos, detrás de las montañas (estr. 1929)

La fuente del Quijote (estr. y publ. 1930)

Palabras (estr. 1931)

La jefa (estr. 1931)

Sombras de mariposas (estr. 1936, publ. 1937)

6. RICARDO FLORES MAGÓN (1873-1922)

Nació en el poblado de Eloxochitlán, municipio de Teotitlán del Camino, Oaxaca, el 16 de septiembre de 1873²²⁰ (CANTÓN, 1982); y muere en la madrugada del 20 al 21 de noviembre de 1922, en la Penitenciaría federal de Leavenworth, en Kansas, Estados Unidos.

Su padre, Teodoro Flores, era descendiente directo de un guerrero azteca afincado en Teotitlán mucho antes de la llegada de los españoles. Teodoro se casó con Margarita Magón, de padre Español y madre norteamericana. Sin embargo, su situación económica era muy precaria. Es de resalta el hecho de que una criolla se haya casado con un indio; y eso habla de la conciencia social tanto de una como del otro, la cual será transmitida a los hijos.

Una vez casados y viviendo en Oaxaca, la pobreza obliga a Teodoro a emigrar a la Cd. de México; y la madre insta para que toda la familia lo alcance. Quería que sus hijos fueran abogados y pudieran proteger a los indígenas de Teotitlán para que no fueran desposeídos de sus tierras. Cuando llegan a la Cd. de México, la situación económica de la familia se vuelve aun peor.

Formado dentro de la familia en una ideología de apoyo social, sus posturas se consolidan aun más con las lecturas de textos socialistas y anarquistas que é y sus hermanos hicieron más tarde. En 1892, Ricardo comienza a destacarse como orador en un mitin estudiantil, en la Escuela de Minería. Es arrestado junto con su hermano Jesús. Al año siguiente, su padre enferma de neumonía y muere. Ese mismo año fundan el periódico "**El Demócrata**", financiado por Jesús; y empieza una larga lucha periodística contra el régimen de Porfirio Díaz. Cuando sale el cuarto número de **El Demócrata**, el local es asaltado y Jesús detenido. Ricardo huye a Pachuca. Ya libre Jesús, se vuelven a reunir. Ricardo ingresa en la Escuela Nacional de Jurisprudencia. En 1900, muere su madre y los hermanos

²²⁰ Marcela del Río consigna como fecha de nacimiento 1874 (1993: 99).

fundan el periódico **Regeneración**, considerado el órgano subversivo que dio origen a la Revolución mexicana. A partir de aquí se suceden una serie de arrestos, destierros y retornos y la creación de otros órganos periodísticos:

- En 1902 toma a su cargo **El hijo del Ahuizote**.
- En 1905, Ricardo y los demás colaboradores de **Regeneración** se trasladan a Saint Louis Missouri, tratando de evitar las represalias del régimen de Porfirio Díaz. Allí fundan el Partido Liberal Mexicano (PLM), con Ricardo Flores Magón como presidente. Sin embargo es arrestado por quinta vez.
- En 1906, se traslada a Canadá con sus compañeros de lucha, tratando de evitar la persecución del dictador. En septiembre regresa a Estados Unidos y se instala en El Paso Texas.
- En 1907 publican el periódico **Revolución**. Ricardo es detenido por sexta vez.
- En 1910 es puesto en libertad, tras haber fracasado en 1908 en una serie de motines y perder la libertad bajo fianza. Reaparece **Regeneración**.
- En 1911, los hermanos dirigen la insurrección de Baja California y se posesionan de Mexicali y Tijuana. Escépticos ante lo que consideraban una "revolución burguesa", no se adhieren al movimiento maderista. Los intentos de Madero por allegarse a la junta de PLM fracasan rotundamente. Estos desencuentros culminan con la séptima detención de Ricardo.
- En 1916, sufre su octavo arresto, acusado de escribir contra Venustiano Carranza y de "exponer las atrocidades cometidas en Texas por las autoridades norteamericanas" (DEL RIO, 1993: 102).
- En 1918 es apresado por novena vez. Es sentenciado a 21 años y un día de prisión, por un manifiesto anarquista de alcance mundial. Los primeros 15 meses de su condena los pasa en la isla McNeil. Posteriormente es trasladado a la Penitenciaría Federal de Leavenworth, en Kansas.

Cuatro años después estaba casi ciego. Liberales y partidarios hicieron peticiones al gobierno de los Estados Unidos, pero el Departamento de Justicia respondió que nada se podía hacer si no pedía perdón. Y no

pidió perdón. El 21 de noviembre de 1922, amaneció muerto, después de haber padecido en el último año tuberculosis.

TEXTOS DRAMÁTICOS

Tierra y libertad (1915)

Víctimas y verdugos (1917-1918)

7. ALEJANDRO GALINDO (1906-1999)

Nació en Monterrey, Nuevo León, en 1906. Hizo su primeros estudios en México; y, posteriormente se trasladó a California, Estados Unidos, para realizar estudios de teatro y cine. Esta última fue su actividad más prolífica, y en la que destacó como guionista y como director de más de 60 filmes de largo metraje. Escribió en diversos periódicos y revistas y dictó conferencias sobre cinematografía. Tiene tres obras escritas y sólo dos publicadas. Murió el 1 de febrero de 1999.

TEXTOS DRAMÁTICOS

...Y la mujer hizo al hombre. Estreno, 1971. Publicada, 1964

La rebelión de los sueños. Publicada en 1964

El juicio de Martín Cortés (1969)

8. FEDERICO GAMBOA (1884-1939)

Nació en la ciudad de México el 22 de diciembre de 1864. Siguió la carrera diplomática, desde 1888: fue embajador en varios países y después Secretario de Relaciones Exteriores, durante la presidencia de Victoriano Huerta. Paralelamente desarrolló sus actividades de escritor. Alcanzó la

mayor popularidad en el género narrativo con su novela **Santa** (1903). En el teatro se inició con traducciones y arreglos de *vaudevilles*. Su obra dramática original va del monólogo a la tragedia, pasando por la comedia y el drama. Murió en la Ciudad de México el 15 de agosto de 1939. (MONTERDE, 1956: 91-92; CANTÓN, 1982: 89-90.)

TEXTOS DRAMÁTICOS

Divertirse. Monólogo. México, 1894.

La última campaña. Comedia original en tres actos. México, 1894.

La venganza de la gleba. Drama original en tres actos. Washington, D.C., 1904.

A buena cuenta. Drama original en tres actos. San Salvador, 1907.

Entre hermanos. Tragedia mexicana contemporánea en tres actos. México, 1927.

9. LUIS OCTAVIO MADERO (1908/1909-1964)

Según Wilberto Cantón (1982), nació en Morelia, Michoacán, en 1908. Sin embargo, Marcela del Río (1993) consigna como fecha de nacimiento el 24 de agosto de 1909. Realizó estudios de abogacía, pero nunca llegó a recibir su título universitario. Después pasó siete años en el Seminario de Morelia; y también abandonó la carrera sacerdotal para incorporarse a las filas revolucionarias. Se inicia como redactor y periodista en **El Nacional**. Fue agregado periodístico en la Comisión Naval Mexicana en España, en 1934. En 1935 vuelve México, publica **Los Alzados** y trabaja en la Biblioteca del Congreso de la Unión. En 1938 regresa a España como cónsul General en Barcelona. De vuelta a México en 1939, sigue escribiendo, además de teatro, relatos, crónicas y ensayos. Falleció en México, el 15 de agosto de 1964.

TEXTOS DRAMÁTICOS

Los alzados (Estr. en 1935)

Sindicato (Estr. 8 de febrero de 1936. Publ. en 1937)

10. MAURICIO MAGDALENO (1906-1986)

Nació en Tabasco, Estado de Zacatecas, el 13 de mayo de 1906. Marcela del Río (1193) anota una divergencia que encontró en cuanto al lugar de nacimiento: Armando de María y Campos, Aurora Ocampo y Wilberto Cantón afirman que nació en Villa del Refugio, Zacatecas; pero esta población pertenece a Aguascalientes, no a Zacatecas. En cambio, La **Enciclopedia de México** afirma que nació en Tabasco, Zacatecas, que colinda con Aguascalientes, y esta misma versión la da Antonio Magaña Esquivel (1956). Del Río expone la teoría de que sea probable que la familia se haya trasladado de Tabasco a Villa del Refugio cuando Mauricio Magdaleno era todavía pequeño, de allí la confusión.

En Aguascaliente realiza sus estudios primarios y secundarios. Hacia 1920 la familia emigra a la Ciudad de México. Allí estudia la preparatoria y después ingresa a la Escuela de Altos Estudios (1924-1925), hoy Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Posteriormente viaja a España, donde estudia en la Universidad Central de Madrid (1932-1933). Participó en el movimiento Vasconcelista de 1929; y, durante el tiempo que vivió en España, colaboró con el periódico **El Sol** (dirigido por Martín Luis Guzmán). Tres de sus textos dramáticos se publicaron en España: **Panuco 137**, **Emiliano Zapata** y **Trópico**.

En 1932, junto con Juan Bustillo Oro, funda el grupo **Teatro de Ahora**, un experimento de teatro político, "un intento de llevar a la escena la conciencia social del país" (MAGAÑA, 1956: 96). De regreso a México, en 1934, fue profesor de literatura e historia españolas en Escuelas de la Secretaría de Educación Pública. Sus publicaciones periodísticas fueron

abundantes. En 1957, ingresó a la Academia Mexicana de la Lengua. De 1958 a 1964, fue senador por el Ed. de Zacatecas. Desempeñó numerosos cargos públicos, entre ellos el de jefe del Departamento de Bibliotecas y el de subsecretario de Asuntos Culturales de la Secretaría de Educación Pública.

Su obra literaria abarca varios géneros, tanto dentro de la ficción como de la crítica, la sociología, la historia, la política, la biografía y el cine. Es este último sobresalió como autor o adaptador de los argumentos de las cintas numerosas cintas, entre las que se cuentan: ***Flor Silvestre*** (1943), ***María Candelaria*** (1943), ***Las abandonadas*** (1944), ***Bugambilia*** (1944), ***Río escondido*** (1947), ***Maclovía*** (1948) y ***La malquerida*** (1949), entre otras. Prologó obras de Sahagún, Martí, Micrós, Juan Bautista Morales, Vasco de Quiroga y José Tomas de Cuéllar. Autor de novela y cuento: ***Mapimí 37*** (1927), ***El compadre Mendoza*** (1934), ***Campo Celis*** (1935), ***Concha Bretón*** (1936), ***El resplandor*** (1937), ***Sonata*** (1941), ***La tierra grande*** (1949), ***Cabello de elote*** (1949) y ***El ardiente verano*** (1954); de ensayo: ***José María Luis Mora, el civilizador. Semblanza y selección del pensamiento reformador*** (1935), ***Vida y Poesía*** (1936), ***Polonia*** (1939), ***Fulgor de Martí*** (1940), ***Rango*** (1941), ***Tierra y viento*** (1948), ***Ritual del año*** (1955), ***Las palabras perdidas*** (1956), ***El Compromiso de las letras*** (1958), ***La idea liberal de Mora*** (1963), ***La aventura del norte*** (1963), ***Ricardo Flores Magón, el gran calumniado*** (1964), ***La voz y el eco*** (1964) y ***Agua sobre el puente*** (1968).

TEXTOS DRAMÁTICOS

Pánuco 137 (estr. 1931, publicada en 1932)

Emiliano Zapata (estr. en 1932, publ. en 1933)

Trópico (1932)

El Santo Samán (estr. 1935)

Ramiro Sandoval (1936, inédita)

Los vampiros

En colaboración con Bustillo Oro escribió:

El corrido de la Revolución (estr. 1932)

El pájaro carpintero (1932)

El periquillo Sarniento —adaptación de la novela del mismo nombre de J-Joaquín Fernández de Lizardi— (estr. 1932)

11. MIGUEL N. LIRA (1905-1961)

Nació en Tlaxcala, Tlax., el 14 de octubre en 1905. Obtuvo el título de abogado por la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Nacional de México. Fungió como secretario de una sala de la Suprema Corte de Justicia y como juez de Distrito en su ciudad natal. Fue jefe del Departamento Editorial de la Secretaría de Educación y jefe de los servicios editoriales de la Universidad, además de haber fundado su propia imprenta donde imprimió libros suyos y ajenos bajo el signo de Editorial Fábula. Se dio a conocer primero como poeta y después como autor y empresario de teatro, siendo su época más activa la década de los cuarenta.

OBRAS TEATRALES:

Vuelta a la tierra (1938)

Linda (1941)

La muñeca Pastillita (1942)

El camino y el árbol (1942)

Carlota de México (1943)

El diablo volvió al infierno (1943)

Tres mujeres y un sueño (1953)

12. RAFAEL PÉREZ TAYLOR (1887/1900? -1936)

Del Río empieza su nota biográfica aclarando que su vida no solo es la de un escritor y periodista, sino la de un luchador anarquista (1993: 256). Sus padres fueron Víctor Pérez Valenzuela y Lía Taylor de Pérez. La fecha de su nacimiento es imprecisa: Mendoza López da el año de 1890 y De María y Campos la de 1887. Del Río aporta una fecha dada por la hija del autor, Alicia Reyes. Según ella, Pérez Taylor nació en Popotla, Tacuba, el 1 de agosto de 1900 y falleció el 1 de mayo de 1936. Estuvo casado en dos ocasiones. En su primer matrimonio tuvo un hijo, Roberto Octavio; y en el segundo dos hijas: Julieta (que muere a los cinco años) y Alicia (hoy Alicia Reyes, adoptada por el doctor Alfonso Reyes como hija propia).

Pérez Taylor trabajó en la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, bajo las órdenes de Miguel Díaz Lombardo y José María Pino Suárez. Fue director de *El Monitor*, periódico que tuvo que interrumpir su publicación por los constantes cambios de la política. Después colabora con *El Nacional*, fundado por Gonzalo de la Parra. Es entonces cuando Pérez Taylor hace popular el pseudónimo Hipólito Seijas, que pone al pie de sus artículos humorísticos de costumbres. Entre 1914 y 1915 fue delegado en la Convención Revolucionaria. En 1922 fue diputado (con estos datos es muy difícil creer que haya nacido en 1900.) Por esas fechas es expulsado de la Casa del Obrero Mundial, porque algunos anarquistas encontraron censurable su matrimonio religioso; además por haber pretendido organizar al gremio ferrocarrilero en batallón a las órdenes de Victoriano Huerta en los días de la ocupación yanqui del Puerto de Veracruz. Cuando murió en 1936, ocupaba el cargo de jefe de la Oficina de Publicaciones y Prensa de la Secretaría de Educación Pública. Pero la labor sindicalista que realizó Pérez Taylor es tan importante como su labor teatral y periodística.

TEXTOS DRAMÁTICOS:

Un gesto (1916)

Del hampa. Teatro sintético (1915) (contiene ***Del hampa, Contrastes de la vida, La infamia, El líder, ¡Mi hijo!*** y ***Lo que devuelve la ciudad.***)

13. FEDERICO SCHROEDER INCLÁN (1910-1981)

Nació en la Ciudad de México el 23 de enero de 1910. Hizo sus primeros estudios en el Colegio Alemán de la capital. Se graduó como ingeniero mecánico electricista en la Universidad de California. Ejerció diversos oficios: minero, tranviario, comerciante y agricultor antes de incursionar en el teatro. Como dramaturgo se dio a conocer ya tarde, próximo a cumplir los 40 años, en 1948. Con la pieza ***Luces de carburo*** ganó el concurso “Fiestas de Primavera” convocado en 1951 por el Instituto Nacional de Bellas Artes. Su consolidación definitiva como autor teatral llega al año siguiente, en 1952, cuando gana el concurso organizado por el INBA y el INJM con la obra ***El duelo***. Posteriormente ganó dos veces el premio Juan Ruiz de Alarcón de la Unión de Críticos: en 1955, con ***Hoy invita la Güera***; y en 1959, con ***Detrás de esa puerta***. Murió en la Ciudad de México el 28 de marzo de 1981.

TEXTOS DRAMÁTICOS

Luces de carburo (escr. 1948, estr. 1950)

Y aún hay flores (1951)

Espaldas mojadas cruzan el río Bravo (1951)

El duelo (1951)

Hidalgo (1953)

Detrás de esa puerta (1959)

14. RODOLFO USIGLI (1905-1979)

Rodolfo Usigli nació el 17 de noviembre de 1905. Desde muy niño se interesó por el teatro; en 1917, apareció como figurante en el Teatro Colón. Por pertenecer a una familia de escasos recursos económicos, durante su niñez estudió en escuelas públicas; y, en 1923, tomó cursos en la Escuela Popular Nocturna de Música y Declamación.

Hacia 1924 ya publicaba sus primeras crónicas teatrales. En esta época entró en contacto con el grupo de los Contemporáneos, aunque después se desligó de él. En 1935, dirigió la Oficina de Prensa de la Presidencia de la República. También fue profesor de historia del teatro mexicano en la Escuela de Verano.

En 1936 obtuvo una beca de la Fundación Rockefeller, junto con Xavier Villaurrutia, para estudiar composición dramática en la Universidad de Yale. Al volver de los Estados Unidos fue nombrado jefe de la Sección de Teatro del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública (1938-1939), donde creó el Teatro Radiofónico de la Secretaría de Educación (1938-1939), programa para el cual él mismo escribía los libretos.

En 1940 creó el Teatro de Medianoche y alternaba sus actividades teatrales con la cátedra de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En 1944 fue nombrado segundo secretario de la Legación de México en París. Ingresó al Seminario de Cultura; y, de 1958 a 1964, desempeñó varios cargos en el Servicio Exterior Mexicano: agregado cultural en París, ministro plenipotenciario de México en el Líbano y posteriormente embajador de México en ese mismo país y en Noruega.

Además de sus obras teatrales, escribió novela, poesía, crítica e historia del teatro, *Anatomía del teatro* (1932), y un texto didáctico: *Itinerario del autor dramático y otros ensayos* (1940); este último, especialmente, fue la base teórica de su cátedra de composición dramática en la UNAM. Muchas de sus obras de teatro han sido traducidas al francés, al inglés y al noruego; y, a su vez, él tradujo al castellano obras dramáticas inglesas y francesas. Murió el 18 de julio de 1979. (DEL RÍO, 1993: 258-259)

TEXTOS DRAMÁTICOS

1931	<i>El apóstol</i>
1932	<i>Falso drama</i>
1932	<i>4 chemins 4</i>
1936	<i>Alcestes</i>
1933-1935	<i>Noche de estío</i>
1935	<i>El presidente y el ideal</i>
1935	<i>Estado de secreto</i>
1934-1936	<i>La última puerta</i>
1936	<i>El niño y la niebla</i>
1937	<i>Medio tono</i>
1937-1948	<i>Mientras amemos</i>
1938	<i>Aguas estancadas</i>
1937-1938	<i>Otra primavera</i>
1938	<i>El gesticulador</i>
1938	<i>La mujer no hace milagros</i>
1939	<i>La crítica de "La mujer no hace milagros"</i>
1940	<i>Sueño de día</i>
1940	<i>Vacaciones I</i>
1945-1951	<i>Vacaciones II</i>
1942	<i>La familia cena en casa</i>
1943	<i>Corona de sombra</i>
1960	<i>Corona de fuego</i>
1963	<i>Corona de luz</i>
1943	<i>Dios, Batidillo y la mujer</i>
1949	<i>La función de despedida</i>
1950	<i>Los fugitivos</i>
1952	<i>Jano es una muchacha</i>
1953	<i>Un día de estos</i>
1955-1959	<i>La exposición</i>

1949-1960	<i>Las madres</i>
1960	<i>La diadema</i>
1961	<i>Un navío cargado de...</i>
1972	<i>¡Buenos días, señor Presidente!</i>
s/f	<i>El testamento y el viudo</i>
s/f	<i>Carta de amor</i>
s/f	<i>Los viejos</i>
s/f	<i>El caso Flores</i>