



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

EL PERSONAJE FEMENINO EN EL TEATRO MEXICANO DE COSTUMBRES DEL SIGLO XIX. REFLEJO DEL ESTEREOTIPO SOCIAL

T E S I S

Que para obtener el grado de
Licenciado en Letras Hispánicas.
Presenta el alumno

Víctor Hugo Amaro Gutiérrez

Asesor: Dr. Alejandro Higasahi
Lectoras: Dra. Marina Martínez
Mtra. Alma Mejía

México, D. F. Julio de 2007.

Al final de este viaje... Gracias

Un viejo poeta griego afirmó alguna vez que lo importante no era el destino, sino el viaje. Y este viaje mío por el mundo de las letras fue, verdaderamente, vertiginoso, sufrido, a veces, interesante y, ¿por qué no?, divertido. Al final del mismo, haciendo un recuento y sacando conclusiones, me doy cuenta que es cierto, que lo importante no es el destino, ya que éste sólo representa una escala más para viajes futuros, sino todo aquello que te nutre como profesional y persona: amigos, profesores, conocimientos, desvelos, errores, aciertos, largas charlas, encuentros y desencuentros, entre un largo etcétera. Otro gran viejo, igualmente mediterráneo, decía que la nave va. La mía fue y llegó. Ahora, únicamente espera vientos nuevos para volver a zarpar hacia otros derroteros, en búsqueda de experiencias diferentes. Digo, finalmente la vida no es más que un continuo viaje.

Otros tantos viejos, sin duda de la misma grandeza, sostienen que la gente de buena nacencia es agradecida. No estoy positivamente seguro de ser de buena nacencia, pero de que soy agradecido, lo soy. Así que, en ánimo de cumplir con lo prometido, y eso que cumplo mal y tarde mis promesas, los agradecimientos son para:

Mis padres: Piedra angular para que me encuentre en este mundo.

Mis hermanos: Porque con su apoyo, ¿o era presión?, me motivaron a terminar el viaje.

Mi familia: ¿Por qué no?

El Dr. Alejandro Higashi: Por sus consejos, su guía y su paciencia para conmigo.

La Dra. Marina Martínez y la Mtra. Alma Mejía: Por sus correcciones que le dieron sentido a lo que mal escribí.

Mis profesores: Por todos los conocimientos que me brindaron. En especial a la Dra. Ana Rosa Domenella, al Prof. Hernán Silva y a la Dra. Lillian Von der Walde por las enseñanzas de vida.

Mis amigos: Base de apoyo para no caer, como no fuera en algunas tentaciones, durante el largo trayecto. Muy particularmente, y sí olvido a alguno me pasará a dispensar, a Jazmín, Araceli, Raúl, Pablo, Ricardo, Itzel, Gloria, Leo, Leonora, Rito, Alondra, Marco, Sandra y Rodrigo; miembros más que destacados de la autodenominada *Generación perdida*. Así como a Ernesto, Haydee, Abraham, Héctor, Lourdes y Enrique que aún fuera de la Universidad su apoyo fue igualmente fundamental.

A todos quienes creyeron, y a quienes no también, en que podía lograrlo.

A la vida que me ha dado tanto. Lo siento, es una canción.

Finalmente, sólo puedo decir: Gracias... ¡Totales!

Sí, lo dije.

Víctor Hugo Amaro Gutiérrez

México, ciudad. Primavera 2007.

Índice

Introducción	6
Estado de la cuestión	
1. Fuentes	10
2. Crítica	12
Capítulo 1. Formación del estereotipo femenino y su reflejo en el teatro mexicano de costumbres del siglo XIX.	
1.1 Acercamiento sociológico y cultural a la conformación del estereotipo femenino y su puesta en práctica dentro del teatro mexicano decimonónico	16
1.2 Visiones de género	21
1.3 Reclusión femenina. Pérdida del espacio público y confinamiento al hogar	26
1.4 ¿Mujer letrada? La educación dirigida a la mujer en el discurso liberal	30
1.5 Intento de ruptura. Primeros atisbos de feminismo	35
Conclusiones al primer capítulo	37
Capítulo 2. El estereotipo a escena. Análisis de cuatro obras representativas de la concepción decimonónica de la mujer	
2.1 Construcciones simbólicas. Aspectos teóricos de la construcción de los personajes dramáticos en la creación de estereotipos sociales	39
2.2 El drama costumbrista	46
2.3 El valor de la honra. Análisis a <i>La hija del cantero</i> de Juan A. Mateos y Vicente Riva Palacio	49
2.4 El estigma social. Análisis a <i>El pasado</i> de Manuel Acuña	65
2.5 La comedia de costumbres	79
2.6 La devastadora crítica social. Análisis a <i>El argumento de un drama</i> de Ignacio Ramírez “El Nigromante”	81

2.7 El humor crítico. Análisis a <i>La sobrina del tío Bigornia</i> de Genovevo Palasuya	99
Conclusiones	114
Bibliografía	119

Es una aventura ser mujer en un mundo de hombres.
Arturo Pérez-Reverte

Por qué, por qué el hombre y no la mujer, por qué uno y no los dos. El barro de la mujer se amasó sobre el barro del hombre, son otra vez un barro sólo.

José Saramago. *La Caverna*.

Si el teatro es reflejo de la sociedad en que se manifiesta, es claro que, al no ser un hecho unilateral, tiene que fungir como “superador”, es decir, que devolver una imagen “mejor” de esa sociedad, revelarla en todos sus aspectos, buenos y peores, para que alcance un conocimiento más profundo y pleno de sí misma.

Esther Seligson

Introducción

Estudiar asuntos relacionados con el siglo XIX en México supone un trabajo, además de arduo, interesante y lleno de sorpresas. La conformación de una nueva sociedad, y con ello de quienes actúan dentro de ella, resulta de gran valor para entender, aunque sea un poco, lo que nos determina y da valor como seres sociales pertenecientes a esta sociedad de principios del tercer milenio con todo y sus nuevos actores sociales, emergentes algunos, reconfigurados otros, y las relaciones entre ellos.

Esta es la razón por la cual decidí elaborar una tesis que tiene como intención poner de manifiesto cómo se conformaron los diferentes papeles para los actores sociales y cómo dentro de éstos la mujer fue convertida en un estereotipo social del deber ser femenino, además de la manera en que el teatro de costumbres, a través de los personajes del drama y la comedia, se convierte en reflejo del estereotipo social concebido por la institución dominante.

Elegir al teatro sobre otras manifestaciones literarias y/o artísticas tiene como trasfondo el hecho de que el teatro era, durante la segunda mitad del siglo XIX en México, un vehículo transmisor de ideas sobre todo a partir del advenimiento del Romanticismo. En el escenario es posible reflejar tipos específicos de actores sociales por medio de los personajes, actuantes de la obra dramática, quienes reflejan seres salidos de la misma realidad, en el caso del teatro de costumbres, que repiten los códigos de conducta social impuestos por la Institución llámese Estado, Iglesia, Familia, etc.

En el teatro convergen no sólo los seres de ficción, los personajes de las distintas obras dramáticas, sino los seres reales¹ dándole una doble significación a los modelos y/o

¹ Decir seres de ficción y seres reales es más que nada un eufemismo ya que para el teatro realista los personajes son un reflejo fiel de los seres sociales de, llamémosle así, “carne y hueso”.

patrones de conducta ya que por un lado la representación dramática refleja tipos y estereotipos sociales perfectamente delimitados, con sus relaciones e interacción entre ellos definidos por la ideología dominante, y por el otro estos tipos sociales, y no estereotipos ya que estos son una invención social², se relacionan e interactúan conforme a los patrones impuestos en los pasillos y butacas de los recintos donde se representan las obras. Como se aprecia, existe pues un juego de espejo entre lo que sucede en el escenario del teatro mediante la representación dramática y lo que sucede en el escenario social dentro del teatro, en sus pasillos y butacas, donde el primero refleja a los tipos sociales que conviven en el segundo. El juego de espejo da como resultado que los patrones de conducta social sean asimilados por los actores sociales a quienes va dirigido ya que al representar delante de ellos lo que la institución dominante espera, el deber ser, estos actores sociales entienden que lo que se representa en el escenario, los tipos y estereotipos sociales, es algo natural, aceptable, o irremediable (Nigro, 258). De aquí parte la importancia del teatro como vehículo transmisor de las ideas dominantes de los estereotipos sociales creados por la Institución.

De la cantidad de obras que se conocen de teatro mexicano del siglo XIX, y de las corrientes literarias que representan, elegí cuatro de ellas para conformar un *corpus* de estudio, dos dramas y dos comedias, todas del teatro de costumbres. La razón para realizar esta elección responde a: 1). En el teatro de costumbres los autores describen a una sociedad en transición entre los antiguos moldes coloniales y los nuevos parámetros sociales aparecidos luego de la consumación de la Independencia que hacen surgir

² Los estereotipos son “[...] producto de tradiciones históricas, modismos, historia cultural, marginación social, crisis o conflictos sociales o de la ‘imaginación’ de quienes tienen el poder y los medios para crearlos y difundirlos” (Bustos Romero, 160). De aquí que se considere que un estereotipo resulta una invención social mientras que un tipo es una caracterización social de seres que conforman una sociedad.

problemas, desigualdades y conflictos sociales (Martínez, 37) que son reflejados en la comedia y el drama de costumbres; 2). Porque los dramas y comedias de costumbres crean personajes más realistas, de acuerdo al canon costumbrista, que reflejan mejor los tipos y estereotipos sociales. Una vez elegida la corriente literaria y los géneros dramáticos, he seleccionado únicamente dos obras de cada género ya que representan de manera más clara el papel del personaje femenino como reflejo del estereotipo social del deber ser de la mujer. Las obras de estudio son, en orden de análisis: *La hija del Cantero* de Juan A. Mateos y Vicente Riva Palacio, *El pasado* de Manuel Acuña, *El argumento de un drama* de Ignacio Ramírez “El Nigromante” y *La sobrina del tío Bigornia* de Genovevo Palasuya; todas escritas en un lapso de tiempo que comprende la segunda mitad del siglo XIX.

La tesis está dividida en dos capítulos y una serie de conclusiones. En el primero de ellos se traza un marco teórico que permite comprender cómo se conforma un estereotipo social, cómo éste se le adjudica a la mujer y cómo, partiendo de la construcción original, se van creando nuevas significaciones hasta llegar a una serie de que conforma el deber ser de la mujer. Además se pone de manifiesto la manera en que el teatro de costumbres crea personajes con base en estos estereotipos sociales. El marco teórico se apoya en visiones de género, conductismo, historia mexicana del siglo XIX, teorías sociológicas y, por supuesto, teoría literaria con la finalidad de lograr un panorama amplio acerca de lo que es un estereotipo social y su reflejo en el teatro mexicano del siglo XIX.

En el segundo capítulo, partiendo de la construcción semiótica de los personajes según Bobes Naves, se analiza la forma en que los personajes femeninos responden a las características de los estereotipos sociales, su interacción con los personajes masculinos y las funciones semióticas que representan cada uno de los actantes de las obras dramáticas

tanto femeninos como masculinos. Finalmente se dan una serie de conclusiones que engloban el trabajo desarrollado dentro de la tesis.

Así, con la intención de entender las formas de comportamiento social durante la segunda mitad del siglo XIX en México, cómo es que se crean identidades nacionales y tipos sociales específicos, la manera en que los seres sociales son encasillados en formas de comportamiento, por qué a la mujer se le asigna un papel social específico y la forma en que el teatro de costumbres es utilizado como vehículo transmisor de ideas mediante los personajes femeninos, me di a la tarea de investigar las causas de estos fenómenos.

Estado de la cuestión

1. Fuentes

El siglo XIX, tanto en México como en el resto de Latinoamérica, es rico en matices y problemas sociales. El surgimiento de nuevas naciones independientes, la búsqueda de conciencias nacionales y el descubrimiento, o invención, de nuevas identidades sociales enmarcadas dentro de una concepción surgida a partir de los Estado-Nación emergentes marcan casi la totalidad del turbulento, en todos los sentidos, siglo decimonónico. La literatura se da a la tarea de ayudar a la invención de los parámetros de identidad nacional que se pretenden para conformar los roles sociales mediante los cuales se ha de desarrollar la sociedad recién surgida a partir de las guerras de independencia del siglo XIX. La novela, como género principal, seguida del cuento, la leyenda y el teatro, crean personajes que van a reflejar el ideal dominante, predominantemente masculino, dando a cada uno de los actores sociales papeles o roles específicos dentro de la sociedad; es en este último género, el teatro, que me detendré más específicamente para analizar la forma en que se convierte en un vehículo ideológico que ayuda a la creación de patrones de comportamiento social y roles específicos para cada género sexual, especialmente el papel que juega la mujer dentro de la sociedad mexicana tomando como referencia al teatro costumbrista de la segunda mitad del siglo XIX.

Rastrear la creación del estereotipo femenino a partir de visiones ideológicas, sociológicas, psicológicas, de educación y género no resulta tarea fácil. Por fortuna la bibliografía respecto al tema es amplia y muy rica en matices y visiones de ambos géneros sexuales respecto a la conformación de este estereotipo, en tanto símbolo de unión familiar y detentadora de la moral, la educación, formadora de entes sociales, y, en general, baluarte del hogar, base primordial de la sociedad y de la nación.

Encontrar dentro de la gama de posibilidades que ofrece el teatro alguna obra, u obras, que se presten para la tarea que me propongo no resultó tan difícil como al principio lo parecía; por fortuna el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) ha editado la colección *Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia* (1994) que resulta en una visión a través de distintas épocas del desarrollo del teatro en México. Dentro de esta colección el apartado correspondiente a al teatro del siglo XIX comprende los volúmenes XI al XVII; de estos los referentes a dramas y comedias costumbristas tienen los números XVI y XVII titulados *Comedias de costumbres* (1843-1871) y *Dramas sociales y de costumbres* (1862-1876) a cargo de José Ramón Enríquez y Vicente Leñero respectivamente. Continuando con la búsqueda y discriminación de las obras para conformar el *corpus* de estudio seleccioné dos obras que ponen de manifiesto el rol social del estereotipo femenino y otras tantas que reflejan la crítica social a las costumbres de la época; todas ellas tienen como elemento común la honra femenina y su preservación. Las primeras son: *La hija del cantero* de Juan A. Mateos y Vicente Riva Palacio y *El pasado* escrita por Manuel Acuña; en cuanto a la segunda vertiente de trabajo las obras seleccionadas son: *La sobrina del tío Bigornia* de Genovevo Palasuya, por un lado, y *El argumento de un drama* de Ignacio Ramírez “El Nigromante” por el otro. De éstas, las dos últimas pertenecen a *Comedias de costumbres (1843-1871)* (Enríquez, 1994), mientras que las primeras se localizan en *Dramas sociales y de costumbres (1862-1876)* (Leñero, 1994); ambos libros pertenecientes a la ya citada colección editada por CONACULTA.

Una vez localizadas las fuentes de estudio, el siguiente paso consistió en encontrar bibliografía especializada tanto en estudios acerca de teatro mexicano del siglo XIX, así como de estudios de género, historia mexicana del siglo XIX, sociología, psicología, semiótica del teatro y crítica teatral con la finalidad de conformar un marco teórico-

analítico para la mejor comprensión del tema de este trabajo ya que considero importante no reducirlo al sólo análisis teatral, sino conformar un marco amplio de la visión acerca del papel de la mujer dentro de la sociedad mexicana durante el siglo XIX tomando como base al teatro por supuesto.

2. Crítica

Las fuentes bibliográficas sobre teatro las dividiré en tres apartados: las que tratan sobre el teatro mexicano del siglo XIX, específicamente aquellas sobre los espacios de representación y las referentes a crítica teatral. De las primeras he localizado textos que son esenciales y han sido utilizados por casi todos los estudios sobre teatro mexicano; me refiero al libro de Luis Reyes de la Maza: *Cien años de teatro en México* (Reyes de la Maza, 1999) y al libro de Antonio Magaña Esquivel: *Teatro Mexicano del siglo XIX*, (Magaña Esquivel, 1972). También existen otros textos interesantes que abordan el teatro mexicano del siglo XIX como el de Yolanda Argudín: *Historia del teatro en México. Desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días* (Argudín, 1985), que cuenta con un capítulo específico sobre teatro mexicano del siglo XIX; en éstos se ve un panorama general acerca de la situación del teatro decimonónico mexicano.

Textos que tratan de manera específica acerca de las obras por analizar son aquellos de Vicente Leñero: *Dramas sociales y de costumbres (1862-1876)* (Leñero, 1994) y José Ramón Enríquez: *Comedias de costumbres (1843-1871)* (Enríquez, 1994). En cuanto a los espacios teatrales, en general todos los textos hablan acerca de ellos, sobresaliendo: *Fiesta y teatro en la ciudad de México (1750-1910)*. *Dos ensayos* de Miguel Ángel Vásquez Meléndez (Vásquez Meléndez, 2003) y *El teatro... un pretexto* de Sonia Pérez Toledo (Pérez Toledo, 2000) que particularizan sobre los espacios teatrales y las diversiones de la sociedad del diecinueve mexicano. Por otra parte, las crónicas teatrales de Manuel

Gutiérrez Nájera, así como los textos de Armando de María y Campos y Enrique de Olavaria y Ferrari resultan de un gran apoyo para comprender cómo fue recibido el mensaje enviado a través del teatro en la conformación de los estereotipos y las críticas a la sociedad.

Los estudios de género son una base importante dentro del trabajo a desarrollar por su aporte a la visión de la mujer, por parte de la sociedad que la rodea, a través del tiempo. La visión de género enmarca desde temas específicos, como la educación de la mujer, hasta textos que abordan de manera general el papel de la mujer en el siglo XIX³. Una fuente importante para la consecución del trabajo es el libro de Silvia Marina Arrom: *Las mujeres de la ciudad de México. 1790-1857* (Arrom, 1988), donde se presenta un amplio panorama acerca de la problemática de la mujer durante el final del siglo XVIII y la primera mitad del XIX. Françoise Carner elabora una panorámica general del estereotipo femenino durante el siglo diecinueve en el artículo titulado: “Estereotipos femeninos en el siglo XIX” (Carner, 95-109), mientras que Marta Lamas aborda la cuestión de género desde una óptica cultural y epistemológica en el artículo: “Cultura, género y epistemología” (Lamas, 328-353). Resulta importante no concentrarse en una visión particular, el problema de la mujer; por esta razón incluyo el artículo de Geneviève Fraisse “Del destino social al destino personal. Historia filosófica de la diferencia de los sexos” (Fraisse, 57-89), además del libro de Robert Moore y Douglas Gillette: *La nueva masculinidad. Rey, Guerrero, Mago y Amante*, Barcelona, Paidós, 1993.

Conformar un estereotipo requiere de un conjunto de elementos heterogéneos que se interrelacionan entre sí hasta llegar a la conclusión de un carácter social definido. La

³ En ánimo de resumir las fuentes consultadas respecto al tema sólo referiré los textos que considero más representativos. El lector podrá encontrar las referencias bibliográficas acerca de las cuestiones de género en la bibliografía general al final de esta tesis.

investigación acerca de la conformación del estereotipo femenino en el siglo XIX requiere analizar fuentes varias con el objeto de alcanzar los fines propuestos; así, textos como el de Ramón Alvarado: “Niveles de realidad y pluralismo metodológico” (Alvarado, 39-44) resultan de gran importancia debido al acercamiento crítico que realiza sobre la conformación de símbolos sociales. De gran ayuda en la elaboración de la presente tesis es el artículo de Anne Higonnet: “Mujeres e imágenes. Representaciones” (Higonnet, 297-313) donde analiza cómo se conforma la imagen de la mujer a través del arte, la vestimenta y el trabajo, entre otros. Peter Berger y Thomas Luckmann ponen de manifiesto la elaboración de roles sociales y la construcción de universos simbólicos en el libro: *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1998; mientras que George H. Mead elabora un discurso sobre las relaciones conductuales en su obra: *Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del Conductismo Social* (Mead, 1982). Dentro de la línea del Conductismo se encuentra igualmente el libro de Charles Morris: *Signos, lenguaje y conducta* (Morris, 1962).

Una obra importante para el entendimiento de la creación del estereotipo femenino en el teatro del siglo XIX en México lo conforma el artículo de Olga Bustos Romero: “Reflexiones acerca de la imagen de la mujer en los medios masivos de comunicación” (Bustos Romero, 151-168). Dentro de la misma línea de investigación se encuentran los estudios de Susan E. Bryan: “El surgimiento del teatro frívolo y la sexualidad femenina en México durante el Porfiriato” (Bryan, 257-266); Kirsten Nigro: “Sexualidad y género: la mujer como signo en el teatro latinoamericano” (Nigro, 257-266) y Dunia Galindo: “Para una mecánica del cuerpo. Disciplinamiento y subordinación: La sublime teatralidad del nuevo teatro republicano” (Galindo, 35-46); este último trata sobre el teatro de la segunda

mitad del XIX en Venezuela, pero considero que algunas tendencias, como la censura a ciertos hábitos inmorales por ejemplo, son aplicables al teatro de costumbres mexicano.

El análisis del *corpus* de obras seleccionadas requiere de un acercamiento semiótico con la finalidad de poner de manifiesto la creación del símbolo femenino. Para lograrlo me apoyaré en los escritos de Fernando de Toro: *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena* (de Toro, 1989); Anne Ubersfeld: *Semiótica teatral* (Ubersfeld, 1989); el artículo de Marco de Marinis: “La semiótica y las posibilidades de la nueva teatrología” (de Marinis, 43-50) y el libro de María del Carmen Bobes Naves: *Semiología de la obra literaria* (Bobes Naves, 1987). El análisis se reforzará con los elementos el marco teórico ya explicados párrafos arriba.

Así pues, el viaje en búsqueda del estereotipo femenino resultó sorprendente ya que permitió rastrear diversas fuentes interpretativas acerca del papel de la mujer y el hombre en la conformación de roles sociales que ayudaron a afianzar la identidad nacional durante el turbulento siglo XIX.

Capítulo 1. Formación del estereotipo femenino y su reflejo en el teatro de costumbres mexicano del siglo XIX

1.1 Acercamiento sociológico y cultural a la conformación del estereotipo femenino y su puesta en práctica dentro del teatro mexicano decimonónico

Toda sociedad tiende a crear tipos específicos de actantes sociales para conformar las bases por medio de las cuales crea y/o reafirma determinados patrones de conducta entre éstos. La sociedad mexicana del siglo XIX se enfrenta, al igual que casi todas las sociedades latinoamericanas, con la necesidad de forjar una nueva identidad social surgida a raíz del movimiento de Independencia. Una nueva sociedad necesita de nuevas instituciones; la mexicana no logra acceder a instituciones políticas plenamente establecidas sino hasta finales de siglo, después del triunfo del partido Liberal tras la guerra de Reforma y el posterior ascenso al poder de Porfirio Díaz. A pesar de los incesantes cambios producidos por las diferentes guerras que se libraron durante el diecinueve mexicano, algunas instituciones permanecieron ejerciendo un poder, ya sea espiritual, ya sea material, sobre el resto de la población abrogándose el derecho de crear tipos de comportamiento que derivan en roles específicos de conducta social. La mujer, el hombre, el indio, el blanco, el negro, el mulato, etc. asumen su rol predeterminado por la Institución⁴ vigente participando del mundo social que ésta convoca actuando, en consecuencia, de acuerdo a cada papel que se le asigna dentro de la sociedad tal como si estuviese representando una obra teatral (Berger y Luckmann, 95-104).

El paso siguiente a la creación de roles sociales ya predeterminados por la Institución es la conformación de símbolos e imágenes que representen a estos roles y de

⁴ Al hablar de Institución me refiero a las dos grandes instituciones que controlaban la vida social del siglo XIX en México: el Estado y la Iglesia; así como a la otra gran Institución de control social: la Familia. En caso necesario puntualizaré sobre a que Institución en particular se hace referencia.

ahí a la asignación de los símbolos en estereotipos que terminan por encasillar a determinados seres sociales en roles de los cuales resulta casi imposible salir y que acaban por convertirse en herramientas de control social.

Morris sostiene que:

Apenas hemos reconocido que una cultura es, a grandes rasgos, una configuración de signos, echamos de ver que la transmisión de una cultura se efectúa principalmente por medio de la transmisión de signos [...]. Es inspirando a los miembros de una cultura las designaciones, apreciaciones y prescripciones que le son características como una sociedad adquiere su control principal sobre el individuo. Al entrar el individuo dentro de los signos interpersonales de la cultura, llega a apreciarse a sí mismo y a otros y a prescribirse a sí mismo y a otros las maneras nacidas de la sociedad a que pertenece, y que se adaptan a sus fines (Morris, 229).

Entonces, la creación de símbolos de control social deriva en la construcción de estereotipos que determinan aún más el control que la sociedad ejerce sobre el individuo.

El siglo XIX mexicano es rico en la creación de estereotipos sociales, por ejemplo el indio, pero me interesa solamente prestar atención a uno en particular: el estereotipo femenino. La Institución social decimonónica mexicana basa y detenta su poder en lo patrilíneo; por tanto el discurso social dominante será masculino y la mujer se convierte en un estereotipo social que tiene mucho que ver con el aspecto biológico:

Lo específico de la actividad biológica de la mujer, su función reproductora, determina en gran parte la forma en que es concebida por la sociedad y, a fin de cuentas, cómo se concibe a sí misma.

Difícilmente se la ve como ser humano: el tremendo poder de su sexualidad y de su papel reproductivo debe ser controlado para conservar el orden social dentro de los parámetros fijados por la sociedad (Carner, 97).

La mujer se convierte así en un emblema⁵ que se apoya en imágenes previamente concebidas por parte de la institución dominante masculina. Imágenes que se reflejan en el

⁵ Emblema entendido en el sentido que le asigna Herón Pérez Martínez: “Un emblema, pues, es un sistema semiótico no sólo complejo sino versátil en cuanto mecanismo preñado de múltiples significaciones” (Pérez Martínez, 373).

vestido, las relaciones sociales y el arte (Higonnet, 297-313). Ahora bien, las instituciones necesitan de medios con los cuales hacer llegar la ideología dominante; el discurso oficial busca canales de transmisión para que los diferentes actores sociales tengan acceso a la construcción simbólica asignada por la Institución. El teatro es uno de ellos ya que en sus diferentes representaciones se recrean tipos específicos de comportamiento social tanto dentro como fuera de él⁶. Por otra parte, el teatro, sobre todo el tradicional o realista, pone en escena referentes que reafirman los símbolos de femenino y masculino en re-creación que de la realidad hace el juego actoral, dando como resultado que los estereotipos reflejados sean vistos como algo natural y aceptable o por lo menos irremediable (Nigro, 258).

Durante las primeras décadas del siglo XIX el teatro mexicano es un espacio de entretenimiento que no se convierte en vehículo de transmisión de ideologías: “El decimonónico fue un teatro de excusas, de evasión, de sensaciones e ideas limitadas. Producto de un estrecho concepto de vida” (Argudín, 48). Durante la guerra de Independencia y los posteriores conflictos armados que se sucedieron a lo largo del siglo, el teatro en México fue prácticamente nulo. Es hasta la segunda mitad del siglo que el teatro comienza a resurgir como fenómeno social gracias a la creación de espacios escénicos cerrados con límites sociales perfectamente marcados:

Un límite cierto de la evolución del teatro como fenómeno social sería el que separa las dos amplias, extensas etapas: Cuando los espectadores ven el espectáculo de pie mejor que en los incómodos bancos corridos, y cuando los espectadores se arrellanan en sus respectivas butacas y las espectadoras lucen su elegancia en los palcos (Magaña Esquivel, 23).

⁶ Las representaciones escénicas recrean tipos específicos de conducta social en los personajes que se encuentran en el escenario, símbolos de representación, pero en sus pasillos y salas se recrean tipos específicos de conducta por parte de los asistentes al espectáculo teatral (Magaña Esquivel, 23-24).

El teatro comienza a ser utilizado como vehículo de expresión de las ideas, al igual que la literatura en general, a partir, sobre todo, del advenimiento del Romanticismo; pero ya que el Romanticismo pugnaba por simbolizaciones más interiorizadas, el teatro de costumbres o costumbrista toma la estafeta reflejando en sus obras los estereotipos sociales en un afán crítico, de reafirmación de valores, sobre todo morales, y de sátira político-social:

Describían los costumbristas una sociedad en transición: subsistían aún moldes y usos coloniales en las clases altas, pero la reciente independencia había hecho surgir muchos problemas y había hecho más patentes los conflictos y las desigualdades sociales, que los cuadros o artículos de costumbres satirizaban, aún con humor festivo (Martínez, 37).

El teatro costumbrista refleja pues estos estereotipos bajo dos vertientes: el drama y la comedia de costumbres; ambas serán analizadas en el segundo capítulo de esta tesis, por ahora interesa poner de manifiesto cómo logra recrear estos estereotipos, en particular el femenino.

El drama costumbrista nace de la fusión de los estilos Neoclásico y Posromántico y en general representa un maniqueísmo ideológico respecto a los valores sociales y morales imperantes en la época, donde los personajes se presentan divididos en buenos y malos a secas, además de que los estratos sociales determinan estos valores (los pobres son buenos y leales, los ricos son falsos e hipócritas). La mujer es detentadora del honor familiar y el adulterio se castiga con la deshonra, orillándola a la prostitución o al destierro de la sociedad (Leñero, 21-24); del drama costumbrista nacerá años más tarde la telenovela con su ideología de formación del estereotipo tradicional de lo que debe ser la mujer mexicana⁷.

⁷ Los “cuadros de costumbres” latinoamericanos surgen como un derivado de los mismos cuadros de costumbres, con su intensa carga realista, ya en boga en España desde principios del siglo XVII dentro de la *Guía y aviso de forasteros* escrita por Antonio Liñan y Verdugo en 1620 y popularizados por Ramón Mesonero Romanos hacia 1840. (Martínez, 37). Pero si los cuadros de costumbres españoles fueron la fuente

Relacionar la telenovela con el teatro costumbrista no es tan disparatado como lo parece al principio; los medios masivos de comunicación crean estereotipos al igual que los poderes políticos o morales, el Estado y la Iglesia, y el teatro era un medio masivo de comunicación en el diecinueve mexicano⁸. Al aparecer como medio masivo, el teatro construye y revalora los estereotipos sociales vigentes y dentro del drama costumbrista la mujer es puesta delante del público, especialmente el femenino, con la finalidad de hacer llegar el discurso ideológico masculino imperante, al igual que lo hace la telenovela actual⁹ a través de la figura femenina generalmente pobre, abnegada, buena y que al final será recompensada con la obtención del amor, los mismos patrones que representaba el drama costumbrista. Como se ve, ambos discursos, el del teatro costumbrista y el de la telenovela, comparten muchas de las características del estereotipo femenino del siglo XIX siendo, de hecho, el teatro la fuente de donde abreva la telenovela (Enríquez, 18).

La comedia de costumbres refleja, igualmente, estereotipos de la sociedad decimonónica con un afán crítico. La comedia de costumbres tiene sus orígenes en la comedia del Siglo de Oro, en la *Commedia dell'Arte*, en el Neoclasicismo y en el Romanticismo. De esta rica mezcla, la comedia retoma personajes específicos, como por ejemplo los sirvientes del teatro del Siglo de Oro, por medio de los cuales hace llegar un

de la cual abrevieron los costumbristas latinoamericanos para crear sus obras, no es menos cierto que la novela de folletín les sirve también de ejemplo en la creación de los personajes que responden a determinadas características sociales y morales. De la novela de folletín el teatro costumbrista, en especial el drama, rescata los elementos, ya marcados líneas arriba, que servirán de ejemplo y guía para la conformación de los personajes y la construcción literaria de la telenovela y el melodrama de la llamada "época de oro" del cine nacional (Enríquez, 18).

⁸ El teatro era un entretenimiento muy popular en el siglo XIX en México al que acudían familias enteras de diferentes estratos sociales. Por eso el mensaje que envía el espectáculo teatral podía llegar a casi cualquier persona (Azar, 23).

⁹ Aunque hoy en día la telenovela cuenta con escritoras que crean las historias, la concepción del discurso social dominante es aceptado aun por aquellos a quienes se pretende estigmatizar o convertir en estereotipo como sucedía en el siglo XIX (Carner, 97).

mensaje subversivo humorístico, aunque lo disfrace de discurso ejemplar o moralizante, con la intención de realizar crítica social (Enríquez, 15-19).

En resumen, la creación de estereotipos tiene como finalidad mantener un control social sobre los actores que la conforman. El aparato institucional crea sistemas simbólicos a partir de roles específicos de cómo deben comportarse quienes pertenecen a esa sociedad. En el siglo XIX mexicano este aparato institucional es dominado por la figura masculina quien crea un estereotipo exclusivo para la mujer, con resabios coloniales, en aras de mantener una estabilidad político-social donde la figura femenina se convierte en símbolo de madre, hija, esposa, ama de casa, educadora, etc. reflejando estos símbolos en el teatro, particularmente en el drama y la comedia de costumbres. El teatro se convierte en vehículo ideológico para transmitir y reforzar el estereotipo femenino, al igual que en vehículo de crítica social hacia todo aquello que no funciona dentro de la sociedad decimonónica mexicana.

1.2 Visiones de género

La conformación de roles sociales tiene que ver con visiones de género. Durante mucho tiempo se consideró al género como la categoría sexual existente entre hombres y mujeres, sus diferencias y, en consecuencia, el papel a desempeñar dentro del conglomerado social; actualmente, la concepción de género no se centra específicamente en la sexualidad, sino que aborda tres aspectos: psicológicos, sociales y culturales, para hacer posible lo femenino y lo masculino dejando la palabra sexo sólo para las diferencias biológico-anatómicas (Bustos Romero, 154-155). De estos tres aspectos me interesa rescatar lo social y lo cultural como la base sobre la cual se construye el discurso de la institución masculina predominante durante el siglo XIX en México.

Según Marta Lamas, la categoría género es conceptualizada como un conjunto de símbolos referenciados hacia quién es hombre y quién mujer. Esta conceptualización cultural que marca lo sexual con la categoría género determina la percepción de los roles sociales que desempeñará cada género, entendido como sexo, y por consiguiente con los estereotipos que la sociedad crea. La mujer será confinada al estereotipo de madre, que la relaciona con la naturaleza y la confina al espacio privado representado por el hogar, mientras que el estereotipo masculino es asociado con la figura del guerrero, se le relaciona con el espíritu y su ámbito de acción se encuentra en lo público, en la arena política e ideológica durante el siglo XIX (Lamas, 332-333). Bajo esta perspectiva: “las mujeres quedaban excluidas de la ciudadanía” (Juliano, 216) convirtiéndose en ciudadanas de segunda, en el mejor de los casos, y relegadas a papeles secundarios que no tenían mayor peso en las decisiones importantes tanto en la familia como en la sociedad en su conjunto.¹⁰ En el apartado anterior me refería a la manera en que la Institución crea estereotipos para consolidar las relaciones sociales, ahora veamos algunos de éstos aplicados a la mujer.

La mujer mexicana¹¹ del siglo XIX se enfrentaba al terrible problema no sólo de ser convertida en estereotipo ideológico, sino que su papel en el ámbito jurídico es de segunda categoría. La situación legal de la mujer estaba regida por leyes conformadas por hombres y aunque las leyes no describen exactamente su situación, sí dan pistas sobre el papel que desempeñaban con relación a los hombres y a la sociedad (Arrom, 70). Aún con resabios de las leyes coloniales, y a pesar del triunfo de la Independencia y la consolidación del Liberalismo, las leyes en torno al género no variaron gran cosa; lo que es más, muchas de

¹⁰ Evidentemente no es mi intención tomar una posición maniquea a favor o en contra de lo femenino, sólo reproduzco los roles sociales que se le imponen a la mujer durante el siglo XIX y su consiguiente conformación en estereotipos.

¹¹ Tomo, siguiendo a los autores y las fuentes bibliográficas consultadas, como base de estudios a las mujeres de clase social alta, ya que ahí es donde se manifiestan con mayor fuerza las concepciones masculinas de la figura femenina; lo que no significa que en los otros estratos sociales la situación sea diferente.

ellas se mantuvieron vigentes hasta ya entrado el siglo XX, bajo la figura de la costumbre y no fue sino hasta mediados de éste que se le confirió la facultad de votar.

La mujer fue, en primer lugar, concebida como género sexual reproductivo y por consiguiente se le asignó el estereotipo de madre, además de agregarle el de pureza, honradez y castidad hasta antes del matrimonio. De éstos, el estereotipo de la madre recrea el discurso de la mujer educadora y forjadora de los nuevos hombres que necesitaba la patria, amén de constituir el pilar del entorno familiar: lugar de descanso del guerrero (Franco, 115-116). Del estereotipo maternal la Institución decimonónica aprovechaba dos vertientes: por un lado se proveía de una educadora, forjadora de valores sociales y morales políticamente aceptados y la convertía en núcleo del hogar como base principal de la sociedad y ancla del hombre en la paz y el descanso; por otro lado, el ser madre aseguraba la contención sexual confiriéndole a la maternidad la exclusividad de las relaciones sexuales.

La sexualidad femenina era considerada un peligro para la estabilidad de la sociedad ya que la mujer era la portadora del honor familiar, siendo el matrimonio el único medio por el cual la mujer podrá salir del ámbito del hogar para ingresar a otro ámbito que formará con su propia familia¹². El papel reproductor confina a la mujer al hogar negándole los espacios públicos, dejándola dentro del espacio privado bajo la batuta del hombre.

Para los hombres del diecinueve mexicano la mujer era, incluso legalmente, un ser social y humano que no podía, o no tenía, la capacidad para tomar determinaciones por sí misma, por lo tanto debía vivir bajo el amparo masculino. La ley ponía en manos del hombre todos los aspectos relacionados con los bienes materiales e incluso espirituales de

¹² Para comprender las relaciones entre sexualidad, matrimonio y sociedad en el siglo XIX, (ver Carner, 97-101; Arrom, 123-192 y Suárez Escobar, 17-25).

las mujeres; así, primero el padre, después el marido y por último los hijos varones eran los encargados no sólo de proveer el aspecto económico propio sino de administrar el de la mujer en caso de que lo tuviera, como las dotes por ejemplo, además de controlar la moral y la honra femeninas. La mujer no tenía derecho a la patria potestad de los hijos en caso de separación y el divorcio no era aceptado oficialmente aunque se aceptaba la separación de cuerpos, más no de almas, ni de bienes logrando su libertad al enviudar (Arrom, 70-122).

El teatro nuevamente entra, literalmente, en escena en la transmisión y valoración, en algunos casos, del estereotipo femenino. El drama de costumbres, con una fuerte carga simbólica que apoyaba el discurso patrilíneo, y la comedia de costumbres, con un discurso más aplicado a la crítica social en general, pero sin dejar de lado ciertos estereotipos como el de la honra, retratan la visión de género imperante en el siglo XIX.

Por medio del drama de costumbres: “se puede ejercer un control ideológico, y los melodramas expresados en la narración de sucesos pueden convertirse en espacios donde se proyecten angustias e inseguridades colectivas”¹³ (Suárez Escobar, 24), resultando un vehículo ideológico primordial no sólo para mantener el orden vigente, sino para reforzar el estereotipo femenino. El miedo de la institución masculina a que la mujer abandone el espacio privado para asaltar los espacios públicos, la inseguridad de esta misma Institución en una sociedad que apenas se encuentra en proceso de afirmar su identidad y en el que la mujer desempeña un papel importante en su rol de formadora y sustento del hogar, llevan a los dramaturgos a crear obras teatrales donde la mujer no sale, y en caso de que lo haga será castigada por la misma sociedad, del estereotipo donde se encuentra encasillada.

¹³ Aquí, al igual que en el apartado anterior, se considera al teatro como una especie de *mass media* decimonónico al igual que la novela o el periodismo. Es importante recalcar que no haré referencia a estos dos últimos por encontrarse fuera del propósito de la tesis. Sin embargo, no puedo dejar de lado que, hasta cierto límite, tanto los periódicos como las revistas ayudan a la conformación del estereotipo femenino, aunque en estas últimas se dejan ver atisbos de un incipiente feminismo (ver Pasternac, 399-418).

En los dramas de costumbres la mujer es portadora del símbolo estereotipado: se sacrifica por conservar la honra suya y la familiar, es agradecida para quienes la protegen, termina encontrando en el amor el justo premio a sus acciones y es castigada con la deshonor o la muerte si ha quebrantado la naturaleza de madre o de mujer que le ha sido impuesta. El retrato del drama costumbrista porta un mensaje claro para las mujeres, haciéndolas repetir los miedos e inseguridades de la institución masculina: la mujer no debe salir de su espacio ni debe abandonar su papel social.

Por su parte, la comedia de costumbres no sólo refleja las angustias e inseguridades colectivas de la Institución y el estereotipo femenino, sino que las crítica satirizándolas. No se puede afirmar categóricamente que la comedia de costumbres rompa con el estereotipo femenino surgido de la visión de género; al contrario, al ponerlo al mismo nivel que su contraparte masculina, lo exalta. En la comedia de costumbres nadie es completamente bueno y todos obedecen a intereses particulares que no concuerdan con el discurso masculino hegemónico.

Concluyendo, la visión de género imperante durante el siglo XIX en México asignó roles específicos para cada uno de los géneros sexuales. En lo referente a los roles de género la institución social dominante, masculina, crea un espacio concreto de acción para cada género con base en dos ámbitos: el público y el privado (Juliano, 215). Para el hombre su misión es la de ser un guerrero, su espacio es público y es detentador del poder y la Institución hegemónicas. La mujer fue encasillada en un estereotipo que la convierte en madre por antonomasia, forjadora de los entes sociales y cuidadora del hogar, se le confinó al espacio privado acotándole la libertad de acción y de elección¹⁴.

¹⁴ Sin embargo, no toda la visión de género dejaba mal parada a la mujer. La mujer fue reconocida como una enorme ayuda en la consecución de la Independencia y en la restauración de la República; la figura de “la

1.3 Reclusión femenina. Pérdida del espacio público y confinamiento al hogar

La sociedad decimonónica marca límites claros entre lo público y la reclusión de la mujer al espacio privado familiar, según Fraisse: “En la división entre la familia y la ciudad, sólo el hombre circula entre ambas. [La mujer] Sólo tiene la universalidad de su situación familiar (esposa, madre), pero carece de la singularidad de su deseo” (Fraisse, 61). La institución patrilínea contiene la sexualidad femenina mediante el confinamiento de la mujer a los espacios privados, el hogar, el convento, alejándola de las calles y de los peligros de corrupción, tanto para ella como para el resto de los integrantes de la sociedad, ya que el cuerpo social es concebido como un símil del cuerpo carnal femenino, especialmente con la sexualidad; por tanto, al corromperse el segundo invariablemente se corromperá el primero.

El estereotipo femenino se utiliza para confinar a la mujer al espacio cerrado y seguro del hogar. Ésta es encasillada como la base esencial en la formación de la familia y por lo mismo de la sociedad; así, su papel se remite a ser madre, esposa, hermana, amada, educadora de los miembros del hogar además de refugio del hombre-guerrero y, especialmente, virtuosa con base en su honra. El hogar se codifica como símbolo de estabilidad asignándole a la mujer el papel de guarda de la honra, la decencia y las buenas costumbres (Franco, 115-116) dentro de una moral laica que, sin embargo, no se aleja del todo de los patrones de la moral religiosa venida desde la época colonial (Stapless, 139-152). La moral decimonónica buscaba sobre todo evitar la perdición de la mujer y con ello la pérdida de la sociedad.

Chinaca” resulta en símbolo de guerra y libertad contrario a la figura materna de la mujer y cercana al hombre. Aunque después se le conduce al encasillamiento, la figura de la Chinaca rompe en determinado momento con el estereotipo femenino (Tuñon, 20-21).

Uno de los problemas que se pretendía evitar con el confinamiento de la mujer era el volverse víctimas de los seductores, lo que la orillaría a perder la honra y por consiguiente ser expulsada del núcleo familiar llevándola al encierro dentro del convento, en el mejor de los casos, o a la prostitución, F. Carner afirma que: “La prostitución es un fantasma que recorre los escritos de moralistas, legisladores, educadores y hombres de la Iglesia” (Carner, 97-99). La prostitución se convierte en un problema social y moral, ya que supone la pérdida no tan sólo de los valores morales laico-religiosos (recuérdese que ambos son uno y lo mismo), sino que significa el desmembramiento de las familias: base esencial de la sociedad y el Estado decimonónicos.

Consumada la Independencia y ante la carencia de un verdadero Estado firme y con un plan de acción política serio, la institución dominante pone especial énfasis en la conformación de ciudadanos buenos, poseedores de las mejores virtudes cívicas, para consolidar a la nación emergente. Una de las instituciones en las que se apoya el naciente Estado es la familiar, ya que de ahí se concentran los valores cívicos y morales (fraternidad, amor filial, obediencia a las instituciones, reflejadas en el padre, disciplina y honestidad) que serán trasladados a la conducta social basándose en la alegoría de la patria como “una familia” (Suárez Escobar, 18-19). La familia pasa a ser, junto a la incipiente escuela, la primera formadora del ser social y ahí la mujer juega un papel primordial.

El Positivismo retoma, hacia la segunda mitad del siglo XIX, el discurso de la formación de los valores nacionales y morales de la primera mitad del siglo revalorándolos de acuerdo a la nueva circunstancia política liberal. Al papel educador de la mujer se le agrega el de motor del hombre en la lucha armada, pues debían ser las compañeras que inspiren los más altos valores y las más grandes acciones; esta postura determina que la mujer ya no será únicamente educadora, ahora también será madre y esposa dentro del

núcleo familiar: canal determinante y primario en la transmisión de las ideas liberales. La mujer llega a ser estereotipada como la “Reina del Hogar” siempre y cuando cumpla con los patrones sociales que se le han impuesto: abnegación, dulzura, honestidad y fidelidad¹⁵ (Alegría-Suárez, 17-19).

El confinamiento de la mujer al ámbito familiar y al hogar conduce a la pregunta: ¿cómo eran la vida íntima y la vida pública de la mujer durante el siglo XIX? Parecería un contrasentido pensar, a la luz del discurso dominante, que la mujer poseía una vida pública; sin embargo, aceptémoslo, decir confinamiento no significa cárcel. La mujer decimonónica tenía permitido salir a disfrutar espectáculos, como el teatro, dar paseos, asistir a fiestas sociales y, en general, hacer una vida pública con la salvedad de que debía comportarse según los códigos establecidos y siempre en compañía de un hombre o, en su defecto, de otra mujer. Las mujeres asistían a los teatros para ser vistas y convertirse en candidatas a esposas a la luz de sus atributos físicos y, sobre todo, morales; lo mismo sucedía con los paseos y las reuniones de tipo social. Pero no todo eran fiestas y diversiones, algunas mujeres salían del espacio privado para dedicarse al trabajo, aunque en la mayoría de los casos estos tenían características propias del género: educadoras, costureras, maestras de piano y francés, bordadoras, etc. esto en las clases altas cuando era necesario, mientras que en las clases media y baja había algunas mujeres que eran dueñas de su propio negocio o comercio o se dedicaban a la elaboración de alimentos y ropa en los primeros atisbos de industrialización.

La vida privada consistía generalmente en tertulias, aprendizaje de piano, bordado, crianza y educación de los hijos; lo rescatable de la vida privada es quizá la repetición de

¹⁵ El estereotipo de la “Reina del Hogar” prevalece hasta nuestros días con la diferencia de que ahora es utilizado con fines mercantilistas. Por otra parte, este estereotipo fue, y aún lo es, explotado por la telenovela, heredera directa del melodrama decimonónico.

los valores dominantes masculinos ya mencionados. Como se ve, de alguna forma u otra, la mujer repetía en cierta medida los valores patrilineales; sólo hacia las últimas décadas del siglo la mujer intenta cambiar el discurso dándose los primeros atisbos de una ideología feminista.

En el teatro, y fuera de él, la polémica acerca del deber y el querer ser femenino mantiene ocupadas a las mentes más lúcidas del siglo. Basándose en un discurso de moral liberal, no muy alejado de la moral conservadora, Altamirano lanza sus baterías en contra de los géneros teatrales que corrompen la moral femenina y por ende la moral social; Altamirano critica ardientemente los géneros venidos de otras tierras que sólo corrompen a las juventudes y a las instituciones sociales. Las críticas más ácidas son dirigidas contra el Can Can ya que lo considera una influencia negativa sobre la mujer al enviarle un mensaje de la utilización del cuerpo como arma sexual y no como un cuerpo puro que debía ser resguardado. Para Altamirano, quienes se dedicaban a bailar y poner en escena las representaciones del Can Can pertenecían a las clases de baja estofa que se distinguían por la deshonestidad y el descarro (Bryan, 39). El teatro mexicano de finales del XIX, con el drama de costumbres como bandera, intenta oponer un frente de resistencia a las malas costumbres venidas de ultramar y a la corrupción del cuerpo femenino, icono del cuerpo social, mediante heroínas recatadas, sin malicia sexual y preservantes de la moral republicana, base de la sana convivencia familiar¹⁶.

Del otro lado se encuentra la comedia de costumbres. El humor con el que se manejan las situaciones acarrea críticas a la sociedad y a sus costumbres; sin embargo el

¹⁶ Manuel Acuña, quien compartía junto a Altamirano la visión negativa sobre el efecto negativo del Can Can, escribió dramas costumbristas donde se exalta el sacrificio de la mujer en aras de conservar la unión familiar en un ejemplo del papel de la mujer como elemento de cohesión familiar y social. En *El pasado*, obra que forma parte del *corpus* de estudio, se enfatiza, mediante el ejemplo contrario, el papel de la honra femenina (la protagonista al perder la honra y saberse condenada termina por suicidarse) en claro mensaje sobre el valor social y moral de las buenas costumbres y de la sexualidad contenida.

estereotipo de la mujer honrada se maneja desde dos vertientes: se burla de la honra, pero no rompe tajantemente con ella. En las comedias de costumbres los personajes femeninos manifiestan una abierta idea de disfrutar de su sexualidad sin restricciones, de holgar por holgar, aunque su fin último sigue siendo encontrar el amor o en su defecto un matrimonio conveniente.

Resumiendo, al ser estereotipada, dentro del plano sexual, como peligro latente de corrupción del cuerpo, la mujer mexicana del siglo XIX termina confinada al espacio privado representado por el hogar, asignándosele el papel de madre, educadora y formadora de la familia, como vehículo de cohesión social; además de ser la base de la formación del Estado y la Patria. La moral laico-religiosa reprime todo intento de la mujer por explotar su cuerpo ya que éste se convierte en símbolo del cuerpo social y por tanto debe permanecer puro e incorrupto; para ello se le asignan a la mujer otros roles sociales que refuerzan la concepción materno: esposa, amada, hija y hermana. En el teatro, la ideología patrilínea de contención femenina choca con nuevas visiones venidas de ultramar, donde la mujer es más un objeto que un ideal y manifiesta de manera más abierta su sexualidad. En un afán de contención de las ideas extranjeras¹⁷, el teatro mexicano apela, sobre todo, al drama de costumbres para hacer hincapié en los valores morales establecidos y en el estereotipo femenino consagrado.

1.4 ¿Mujer letrada? La educación dirigida a la mujer en el discurso liberal

Si el estereotipo femenino de madre, esposa y educadora ha sido confinado al hogar y su cuerpo se convierte en representación del cuerpo social, indudablemente ante la

¹⁷ Extranjero en el sentido de extraño, indeseable, ajeno o no perteneciente a la sociedad establecida (Blanck-Cerejido, 22).

avalancha de ideas venidas del extranjero es necesario que la mujer reciba educación para que su cuerpo y mente no se corrompan ante los nuevos peligros que enfrenta. La educación de la mujer mexicana en el siglo XIX no era precisamente la ideal; la mujer de la alta sociedad era educada en las “amigas” o escuelas de primeras letras, en los conventos y en el hogar donde únicamente se le pedía saber leer, escribir, contar y coser (Carner, 103); mientras que la clase baja recibía educación por parte de sus padres y del ambiente en el hogar y ésta era prácticamente nula (Álvarez de Testa, 158).

La idea de la educación de la mujer es una preocupación que se da a lo largo de todo el siglo XIX. En los albores del siglo, a la luz de la Ilustración, ya Fernández de Lizardi manifestaba su preocupación por la educación femenina. “El Pensador Mexicano” sigue la línea francesa justificando que la mujer fuera educada, ya que las niñas, de cualquier clase social, algún día serían la parte esencial de la familia, así que debían recibir la educación ilustrada para posteriormente transmitirla (Álvarez de Testa, 166). La idea de Lizardi de la educación femenina se pone de manifiesto en la novela *La Quijotita y su prima* donde dos niñas, primas ellas, son educadas de manera diferente por sus madres: una a la manera tradicional aprendiendo sobre todo a seducir hombres; la otra, educada para la auténtica condición femenina, es decir, aprende labores domésticas. La conclusión: mientras que la niña que es educada para ser mujer de hogar termina contrayendo matrimonio y es feliz, quien no es educada en el papel que le corresponde a la mujer, la Quijotita, termina sus días perdida en el camino de la prostitución muriendo en la miseria (Álvarez de Testa, 169-170). Si al discurso de Lizardi desplegado en *La Quijotita y su prima* se le agregan algunas consideraciones más, el panorama acerca de la educación de la mujer y el papel de la madre queda completo. En su otra gran novela dedicada al tema de la educación, en este caso masculina, *El Periquillo Sarniento*, la madre es la primera que educa a Periquillo; sus

mimos convierten a éste en un paria sin oficio ni beneficio dando como resultado que Periquillo termine mal, aunque al final se redime e intenta él mismo, a su vez, educar con el ejemplo de su vida para que los demás niños tomen nota del valor de la educación para convertirse en hombres de bien. En *La Quijotita...* es la madre de la Quijotita quien la educa para los placeres de la seducción; mientras que la madre de Matilde, su prima, la educa para ser una auténtica reina del hogar.

En ambas novelas, el padre, símbolo de la institución social, juega un papel determinante en la manera en que la madre educa a los hijos. En *El periquillo...* el padre de Pedro intenta por todos los medios que la madre deje de ser consentidora e intenta inducir en su hijo los valores morales del bien, la honestidad y el trabajo; mientras que en *La Quijotita...* el padre de Matilde, militar él, guía a la madre para que ésta transmita a la hija los preceptos morales ya establecidos para ella. De aquí se deriva lo que sostiene Álvarez de Testa:

Para Lizardi, como se ve en estas dos novelas, las mujeres son las responsables de las primeras impresiones de los niños. Es su responsabilidad crear un ambiente estable, seguro y estimulante en que éstos puedan crecer: La familia. Son también las mujeres quienes dan las primeras instrucciones en la institución llamada *la amiga*, un grupo de niñas bajo la dirección de una mujer. Más tarde, acompañan y dirigen a sus hijas en su difícil adolescencia, y les enseñan a ser buenas esposas y madres. Este proceso permite a la sociedad regenerarse. Los hombres, por su parte, tienen la responsabilidad de mantener y guiar el hogar. Aunque no se involucran directamente en la crianza de los niños, la supervisan. Y es su responsabilidad formar el carácter y la virtud de sus hijos (Álvarez de Testa, 170).

Este patrón educacional continuó durante la mayor parte del siglo XIX en México; el movimiento liberal lo retoma y reconfigura dentro de su proyecto de renovación nacional. Los hombres del Liberalismo dan al estereotipo de reina del hogar y ángel de la familia una nueva significación al convertirla, en la idea de Lizardi, en mujer ilustrada

cuyas características son la cultura, el orden, la racionalidad, la higiene, el mantenerse ajena a todo fanatismo, útil a su familia y por conducto de ésta ser útil a la sociedad, sin dejarla abandonar el espacio del hogar, espacio *per se* femenino, aun cuando esta vez sea elección de la propia mujer (Montero Sánchez, 95).

El Liberalismo mexicano se preocupa por conservar el orden de las nuevas instituciones y ve en la mujer inculta un peligro para la sociedad establecida. Los liberales ven en el ocio y la distracción un arma peligrosa para la formación de la mujer; bajo la primicia de que “la ociosidad es la madre de todos los vicios”, los ideólogos liberales se esfuerzan por que la mujer aprenda algo más que coser, bordar, aprender francés o tocar el piano. La idea es educar a la mujer para conseguir con ello que sea mejor cada vez, logrando así convertirla en una mejor madre. Ignacio Ramírez “El Nigromante”, uno de los más notables ideólogos del liberalismo, propone una sociedad práctica y positiva mediante el recurso educativo en todos sus niveles: desde los indios hasta las mujeres; su ideal es que la mujer se eduque en la ciencia positiva, dejando de lado el oscurantismo de la Colonia y acercarla a los nuevos tiempos de cambio social y político liberal, reforzando así su papel de educadora con la finalidad de transmitir la educación positiva a los hijos consiguiendo con ello mejores ciudadanos (Maciel, 127-122).

La idea de los liberales acerca de la educación mexicana, aparte de reforzar el estereotipo de madre educadora, es la de adaptar a la mujer a los nuevos tiempos y convertirla en una fuerza de trabajo más para sacar adelante la economía seriamente dañada después de tantos años de guerra. Así, mientras las mujeres de la clase alta seguían en su papel de madres, las clases inferiores tenían asignado, aunque disimuladamente, un papel dentro de la fuerza de trabajo alejándolas de la pobreza y erradicando con ello el fantasma de la prostitución, mientras que las mujeres de la clase media, gracias a las políticas de

educación expansiva, serían las encargadas de educar a las otras mujeres (Arrom, 41). Gracias a las políticas liberales de educación, la mujer se convierte en educadora en todas sus vertientes (como madre, como educadora y como incipiente actor social) llevando a la práctica las ideas positivistas de orden y progreso, conservando con ello el orden establecido por la sociedad patrilineal al estar aún supeditada al designio de la institución dominante.

La comedia de costumbres se inscribe dentro de este juego educativo al criticar ácidamente a la sociedad iletrada. El mismo “Nigromante” crítica a la sociedad que en vez de buscar la luz de la razón vive inmersa en los sueños del Romanticismo, creándose ideas falsas e irreales sobre mundos fantasiosos que ya no corresponden a los nuevos tiempos de orden, estabilidad y progreso.

Concluyendo, ante los nuevos tiempos que se avecinan, así como la llegada de ideologías extranjeras que se antojaban como puntos de ruptura con el estereotipo de la mujer, el liberalismo mexicano encuentra en la educación el medio para salvar a la mujer de posibles influencias que pongan en peligro su integridad moral y con ello el orden social. Siguiendo con los preceptos ilustrados formulados por Fernández de Lizardi, los liberales mexicanos ponen en práctica un tipo de educación basado en las ideas positivistas de orden y progreso para hacer de la mujer una educadora mejor preparada en el seno del hogar e insertarla, de manera disfrazada y sin una completa libertad, dentro del campo social para convertirse en educadoras sociales y una fuerza de trabajo necesaria para reactivar la dañada economía. El teatro costumbrista, mediante la comedia, crítica los excesos románticos, producto de una falta de educación positiva, de vivir fuera de la realidad en un individualismo que no encaja dentro de una nueva sociedad que requiere que todos sus

miembros sean parte activa de los cambios que necesita el país para acceder a la modernidad y el progreso.

1.5 Intento de ruptura. Primeros atisbos de feminismo

Sin saberlo, o quizá sin quererlo, los liberales mexicanos abren un pequeño resquicio para que la mujer abandone el espacio privado y alcance el espacio público. La mujer encuentra: “una nueva alternativa en el orden social, al adjudicarle en su papel de educadora activa (madre y maestra), un lugar decisivo en el progreso nacional” (Alvarado, 12-13); alternativa, que aún chocando con las ideas dominantes, comienza a ser defendida por algunas mujeres que, inspiradas por los movimientos feministas estadounidenses y europeos, comienzan a exigir sus derechos y a ganarse algunas adeptas.

Una causal importante para la creación de los incipientes movimientos feministas fue la entrada de forma gradual a la fuerza de trabajo ya que: “La mano de obra femenina se convirtió en fuerza de trabajo de muchas de las recién establecidas industrias, empujándolas a participar también en las luchas sindicales” (Vásquez, 68). La mujer comienza a invadir poco a poco el espacio antes vedado para ellas y siente la necesidad de participar más en la vida pública y menos en la privada¹⁸. Otra causa de la liberación de la mujer de los estereotipos impuestos es la liberación del cuerpo. Las mujeres sienten cada vez más que su cuerpo les pertenece a ellas y no a la sociedad; a partir de esta idea de la emancipación del cuerpo femenino la mujer se libera de las ataduras ideológicas para pensarse como un ser social que no tiene que estar supeditado a la institución dominante.

¹⁸ Aunque es un primer paso, la participación de la mujer en la vida pública aún encuentra muchos obstáculos ideológicos. La mujer no tenía permitido participar en el ámbito político (incluso alcanza el derecho al voto hasta mediados del siglo siguiente) ni en el militar, pero sí alcanza otros espacios similares como las asociaciones de obreras de finales de siglo.

Por otra parte, la aparición del periodismo femenino representa un punto de quiebre para las aspiraciones de la mujer. La revista *Violetas del Anáhuac* dirigida por Laureana Wright de Klheinhans permite que la voz callada de la mujer comience a manifestar preocupaciones e ideologías propias y no de lo que la sociedad pretende de ella: “uno de los temas que con más persistencia aparece es el de la educación de la mujer. Frente al modelo de la mujer abnegada y sumisa, [...] las *Violetas del Anáhuac* proponen la ilustración de esas mujeres ‘de interior’” (Pasternac, 404). Educación que se opone a la barbarie masculina reflejada en los toros y los duelos (Pasternac, 407-411). La revista resulta un vehículo de avanzada con relación a las ideas que las mujeres tienen de sí mismas.

Referente al teatro, el feminismo se manifiesta literalmente dentro del teatro. El *Can Can* resulta el primer espectáculo que subvierte la concepción del estereotipo femenino, aunque en realidad lo subversivo se encuentra en la reacción que tenían las mujeres ante estas obras: al ser puestas delante de la figura que representa la bailarina de *Can Can*, la mujer comienza a replantearse el sentido de su cuerpo y su sexualidad dándole un matiz diferente al que le ha marcado la institución patrilínea dominante.

Finalmente, se puede concluir que el feminismo decimonónico en México da los primeros pasos hacia un movimiento que adquirirá mayor fuerza ya avanzado el siglo XX. Aunque con ánimo de cambiar el estado de las cosas, el feminismo mexicano del siglo XIX choca con instituciones perfectamente arraigadas dentro del discurso oficial dominante e incluso con la misma visión que la mujer tiene de sí: debe ser ilustrada y libre aunque no por ello debe perder su feminidad y su valor como madre, formadora y educadora, además de ser sostén de la sociedad mexicana del siglo XIX.

Conclusiones al primer capítulo

La sociedad mexicana del siglo XIX se da a la tarea de conformar un estereotipo femenino con la finalidad de preservar las relaciones sociales y encontrar un vehículo de cohesión nacional. La institución patrilineal dominante asigna roles específicos para cada género sexual de acuerdo a sus capacidades físicas, psicológicas y sociales; de tal forma, a la mujer se le asigna al rol de madre por sus características biológicas y de formadora por sus características sociales. Al volverse un símbolo del rol social asignado por la institución, la mujer se convierte en símbolo de honestidad, castidad, buen juicio y compasión entre otros; el siguiente paso consiste en institucionalizar el símbolo femenino en estereotipo de la mujer como madre, formadora y sostén de la familia y por tanto de la sociedad.

Bajo esta concepción de la mujer y a la sombra de una ideología patrilineal, la mujer es confinada al ámbito privado, el hogar, mientras que el hombre se apropia del espacio público; la mujer es recluida dentro del hogar con la finalidad de que se encargue de la formación de los hijos en buenos ciudadanos, represente una compañera del hombre y que el hogar se convierta en el sitio de descanso del guerrero, además de que el confinamiento cumple la función de evitar que la mujer explote su sexualidad, ya que su cuerpo es representación del cuerpo social y éste no debe ser corrupto bajo ninguna forma.

Para asegurarse que la mujer cumpla de manera óptima con su papel de formadora, quienes guían las riendas del país, los liberales, se dan a la tarea de educarla para que así tenga mejores herramientas en la formación de los hijos, futuros ciudadanos que la Patria necesita, y que la familia, base primordial de la escala social, cumpla con los objetivos para la que fue planeada: ser el sostén de la sociedad. La mujer pasa de ser formadora a

educadora y así su papel ya no sólo se traduce en formar a los hijos, sino en educar también a otras mujeres.

La idea liberal de la educación de la mujer permite que se den las condiciones para que surjan los primeros atisbos de feminismo dentro de la sociedad mexicana del diecinueve. La mujer comienza a invadir espacios públicos mediante su fuerza de trabajo y reclama para sí su cuerpo y su inteligencia en un intento de romper con la ideología dominante que la confina al espacio privado; sin embargo, la lucha feminista encuentra aún muchos obstáculos, tanto de la institución patrilineal como de la costumbre arraigada de seguir considerándose madre y educadora de la sociedad; es decir, de considerarse mujer según el discurso oficial.

El teatro mexicano del siglo XIX, a través de los dramas y comedias de costumbres, pone frente al público, en especial frente a la mujer, el estereotipo femenino consagrado por la Institución. Exaltando los valores del estereotipo de la mujer, en los dramas, o criticando a la sociedad por su falta de valores morales laico-religiosos, en las comedias, el teatro reproduce, en forma similar a los *mass media* de la actualidad, bajo códigos semióticos entendibles para la población, el discurso patrilineal dominante, aunque con ciertos atisbos de revaloración del estereotipo, como la crítica a la sociedad por empujar a la mujer a la perdición y la prostitución, liberándola de la culpa por la pérdida del honor mancillado. De estos códigos me ocuparé en la segunda parte de esta tesis.

El siglo XIX en México representa para la mujer una batalla entre el querer ser femenino y el deber ser masculino, batalla reflejada en la literatura nacional, en el teatro y en la sociedad.

Capítulo 2. El estereotipo a escena. Análisis de cuatro obras representativas de la concepción decimonónica de la mujer

2.1 Construcciones simbólicas. Aspectos teóricos de la construcción de los personajes dramáticos en la creación de estereotipos sociales

La literatura, al igual que la sociedad, necesita de personajes¹⁹ que desarrollen sus acciones dentro de ella para darle validez a ambos discursos como construcciones simbólicas hechas por el ser humano. Partiendo de la idea expresada por Berger y Luckmann en el sentido de que toda sociedad asigna a cada individuo un papel específico predeterminado por la institución dominante, tal como si fuera una obra de teatro (Berger y Luckmann, 95-104), no resulta extraño creer que por mediación de la obra dramática sea posible afianzar estereotipos sociales, ya determinados, para cada uno de los actores sociales.

El teatro costumbrista, como derivación del teatro realista y del romántico, es considerado generalmente como de personajes, ya que la trama se organiza alrededor de ellos. La construcción de los personajes:

[...] era, en muchos de los casos, la categoría más trabajada y su construcción se cuidaba minuciosamente en todos sus aspectos: el físico, cuyos datos solían ofrecer con valor fisonómico; el moral, expresado en la conducta y en los juicios que se le atribuyen; el psíquico, que daba la clave de las motivaciones de los demás aspectos, o, al revés, era una consecuencia de ellos (Bobes Naves, 192).

¹⁹ Parto, en este análisis, de las ideas que sobre el personaje dramático trata María del Carmen Bobes Naves (Bobes Naves, 191-217). La autora pone en entredicho algunas nociones sobre el personaje presentes en ciertos ámbitos de la crítica, confrontando ideas diferentes acerca del tema. Aunque pone mayor énfasis en el teatro del siglo XX no deja de lado ciertas concepciones sobre el personaje del teatro realista del siglo XIX. Esto último me interesa en particular, sin embargo no dejo de lado algunos conceptos, como el psicoanálisis por ejemplo, que considero pueden ser utilizados al análisis que me propongo: la puesta en escena del estereotipo femenino por parte del teatro costumbrista.

Estos tres aspectos refuerzan los estereotipos femeninos creados durante la segunda mitad del siglo XIX en México, ya que se asocian a las características esenciales²⁰ que debe poseer la mujer: ser moralmente íntegra (honrada) y psicológicamente sana dentro de un marco de belleza física²¹. Ahora bien, durante esta época la creación dramática era considerada un proceso de mimesis de la realidad, de ahí que construya personajes que reflejan seres reales que, a su vez, se convierten en tipos de interés general (prototipos o estereotipos) o en componentes superpuestos de individuos varios, eliminando los caracteres particulares, para conservar los rasgos de interés más general. La concepción, realista del personaje, como reflejo de una realidad inscrita dentro de una sociedad particular y como seres con determinadas características físicas, morales y psicológicas que parecen tener vida “propia”, es compartida por autores, lectores, críticos y por los espectadores que acuden al teatro (Bobes Naves, 192).

Los personajes dramáticos construidos como unidad textual (dramática y espectacular) dentro de las obras costumbristas poseen un género apoyado en los conceptos de persona dominante en la cultura del siglo XIX (Bobes Naves, 202-203) y representan, así, la concepción dominante que del papel femenino se tiene durante ese siglo en México. La mujer es representada en los dramas costumbristas como un ser abnegado, base de la sociedad, honrada, madre, esposa, hija, amorosa y amada. El drama costumbrista ejerce, por lo tanto: “un control ideológico, y los melodramas expresados en la narración de sucesos pueden convertirse en espacios donde se proyecten angustias e inseguridades

²⁰ Estas características son aplicables a cualquier miembro de la sociedad en ambos sentidos: positivo y negativo. Así, los autores de comedia de costumbres crean personajes menos idealizados, pero igualmente estereotipados, dentro de la crítica que realiza a la sociedad de la segunda mitad del XIX mexicano.

²¹ La idea de belleza física asociada a cualidades psicológicas y morales permeó casi toda la literatura realista y naturalista del siglo XIX. En la mayoría de los casos, los personajes buenos eran bellos tanto física como moralmente, mientras que los personajes malvados no poseían esta cualidad de belleza física y moral. En el drama de costumbres es más notable esta asociación entre belleza física y moral.

colectivas” (Suárez Escobar, 24); los personajes femeninos se convierten en vehículo no sólo de contención social (el encasillar a la mujer en un rol específico), sino en vehículos de transmisión de la ideología dominante y refuerzo del estereotipo femenino. La comedia de costumbres, por su parte, refleja por medio de los personajes los vicios de la sociedad con una voluntad educadora dotada de cierta carga subversiva propia de la comedia (Enríquez, 15-16).

Reflejar en el escenario estereotipos sociales concebidos por la estructura dominante necesariamente debe tener un fondo psicológico. Bobes Naves afirma, siguiendo a Green, que:

La teoría psicoanalítica ha identificado el inconsciente con el escenario donde se producen los más radicales enfrentamientos entre las pasiones y donde se plantean dramáticamente los problemas de conducta, de conocimiento, de relación, etc., en el hombre y en la familia, que es la unidad dramática por excelencia (Green, cit. en Bobes Naves, 205).

La construcción realista de los personajes permite al autor reflejar el exterior e interior de los mismos bajo una omnisciencia psicológica de la que hecha mano para reforzar el discurso dominante. El drama costumbrista crea personajes femeninos que deben cumplir con las características impuestas; el personaje femenino, dentro del drama de costumbres, debe aceptar su yo dominante, debe aceptar su papel de madre, mujer honrada, esposa, hija, educadora, etc., en aras de conservar el equilibrio de la sociedad y su buen funcionamiento. Siguiendo esta lógica, la pérdida de la mujer²² se convierte en proyección del inconsciente colectivo del miedo a la pérdida de la sociedad, y los personajes femeninos son un fiel reflejo de ello. El inconsciente colectivo crea estereotipos

²² La pérdida de la mujer era uno de los temas que más preocupaban a la sociedad mexicana del siglo XIX. Si la mujer fallaba en el papel que se le asignó, al corromperse, automáticamente fallaba la sociedad creándose un caos social que conduciría a más guerras y revoluciones. Por esta razón la mujer queda relegada al espacio cerrado del hogar donde se le guarda para conservar su honra y para que sea ella misma quien guarde la honra de la familia, además de la decencia y las buenas costumbres (Franco, 115-116).

femeninos y las instituciones dominantes lo llevan a la práctica, reflejados en las obras dramáticas por mediación de personajes abnegados que se sacrifican por conservar la estabilidad del hogar, la estabilidad social; que guardan la honra como el tesoro máspreciado que poseen; que anhelan convertirse en esposas y madres, etc. tanto en los dramas como en las comedias de costumbres.

Desde el punto de vista sémico, el personaje posee un sentido (valor semántico), una función (relaciones sintácticas) y un marco de relaciones (pragmática) que se concretan dentro del texto, espectacular y dramático, con presuposiciones y un marco referencial necesarios. El valor semántico del personaje es descrito mediante la apariencia, la acción, el ser interior, por lo que dicen el resto de los personajes de él y por todo lo que de un modo directo o indirecto se dice de él.

La unidad sintáctica del personaje posee una doble dimensión: sintagmática (las posibilidades de combinación en el discurso) y otra funcional (sus posibilidades de relación con las funciones del texto). Sintagmáticamente, los personajes se relacionan en oposición, sincretismo o recurrencia con otros personajes en un conjunto que da y adquiere sentido en el drama. Dentro de las funciones, el personaje interviene como sujeto, objeto o circunstante (Bobes Naves, 2009).

Sintácticamente, el teatro costumbrista refuerza el estereotipo femenino al oponer el rol de la mujer (honradez, abnegación, maternidad, formación, etc.) al del hombre (valor, constancia, protección, perversión, etc.), reflejándolo en los personajes. Mientras la mujer sigue siendo honrada, protegida y se encuentra a la espera de un marido, el hombre continúa mostrando su valor en la arena pública, ya sea en la política o la militar por mencionar un par de ejemplos. En el drama costumbrista, los personajes femeninos se

vuelven sincréticos, porque comparten las mismas funciones²³ de sacrificio, guarda y salvación de la honra, abnegación, etc. ya mencionadas como base del estereotipo femenino decimonónico; mientras que los hombres funcionan en una doble vertiente: por un lado, el protector, el padre, el marido o el amado; por otro, el seductor, el amante²⁴, oponiéndose a los personajes femeninos perfectamente delimitados en una sola línea.

Desde la perspectiva semántica, el personaje se vuelve más complejo, ya que es una mezcla de componentes, bajo un término denotativo inicialmente vacío, de ser y de conducta iniciados desde la denotación del nombre propio que actúa como un rasgo de significado (sema) al repetirse continuamente (Barthes, cit. en Bobes Naves, 210) hasta convertirse en una *unidad de descripción* (Bobes Naves, 210). Los diálogos resultan un apoyo de identificación que ayuda al espectador a diferenciar a los personajes y sus consecuentes acciones y calificaciones (un personaje femenino posee, dentro de la obra dramática, un discurso diferenciado al del masculino). Ambas estructuras son el vehículo por medio del cual el texto dramático crea un universo ficcional literario donde conviven personajes con caracteres físicos y morales individuales, situados en tiempos y espacios concretos, viviendo una historia de acciones, enfrentamientos, conocimientos, encasillamientos, etc. (Bobes Naves, 211-213)²⁵.

²³ Las funciones: “son abstracción de acciones, son el hilo conductor de la historia, o mejor de la sintaxis literaria del relato y pueden reducirse a un verbo o a un nombre verbal: Agredir / Agresión / Viajar / Viaje, etc., que se resume, ordenándolas en un esquema de acciones y reacciones, las fases del conflicto desde el planteamiento hasta su desenlace” (Bobes Naves, 197).

²⁴ Uno de los peligros latentes para la mujer era caer en las manos de algún seductor que pusiera en peligro su honra. Por esta razón, la mujer debía ser salvaguardada por una institución protectora: el matrimonio o el estado según sea el caso; de cualquier forma correspondía al hombre la protección de la mujer (Arrom, 70).

²⁵ El análisis puntual del nombre de los *dramatis personae* (Bobes Naves, 210) y los diálogos, así como de las funciones, en los dramas y comedias de costumbres los realizaré más adelante dentro de este segundo capítulo. Por ahora sólo puedo mencionar que, efectivamente, son un gran auxiliar en la conformación de los personajes y, por lo mismo, del estereotipo femenino.

Greimas propone seis categorías de actuantes que se presentan dentro de la obra dramática: destinador, destinatario, ayudante, oponente, sujeto y objeto. En la gran mayoría de las obras se pueden encontrar estas categorías propuestas por Greimas; sin embargo, para Bobes Naves el personaje no puede confundirse con ninguna de éstas, porque el personaje es una unidad del discurso (semántica) y los actuantes son una unidad abstracta perteneciente a la estructura sintáctica (Bobes Naves, 213-214).

Considerando que el personaje: “[...] es a la vez icono (tiene rasgos de modelos humanos) e índice (es testimonio de clase social, de tipo psicológico), es significativa en su forma y significado en su sentido, es símbolo y metáfora; es decir, es todo lo que puede ser una unidad semiótica y realiza todo lo que puede un proceso semiótico” (Bobes Naves, 214-215), llegamos al punto clave: el valor simbólico del personaje y su auxilio en la transmisión del estereotipo femenino. Los personajes femeninos se convierten en iconos de lo que debe ser la mujer dentro de la sociedad decimonónica e indicativos de que el deber ser femenino aplica a cualquier tipo de mujer, de cualquier clase social y en cualquier lugar que se encuentre (el hogar, preferentemente, o la calle si es el caso).

Retomando lo dicho al principio, los diferentes participantes de la sociedad son encasillados en roles determinados por la institución dominante y actúan, en consecuencia, conforme a estos roles. El paso siguiente es la creación de símbolos e imágenes que denoten una representación puntual de los roles; la simbolización de los roles sociales genera estereotipos producto de las tradiciones históricas, la historia cultural, la marginación social o de la imaginación de quienes detentan el poder y los medios para crearlos y difundirlos (Bustos Romero, 160). Los estereotipos se convierten en medios de control social y de caracterización de los seres sociales que conforman al conjunto; la cultura es una configuración de signos que sirven a la sociedad para designar al individuo y

controlarlo. Cuando ésta entra en contacto con los signos interpersonales impuestos por la institución se aprecia a sí mismo y a otros, además de prescribirse a sí mismo y a los otros, dentro de las maneras nacidas de la sociedad y adaptándolas a sus fines (Morris, 229). La mujer mexicana del siglo XIX es encasillada en el estereotipo de madre, virtuosa, esposa, hija, salvadora y pilar del hogar y la patria, etc. De acuerdo con esta concepción, la mujer se convierte en emblema de la madre que cuida a la familia, es decir, como la madre patria (Suárez Escobar, 18-19).

El teatro realista, donde se inscribe al teatro costumbrista, pone de manifiesto, mediante la creación de obras dramáticas que confirman los símbolos de lo femenino y lo masculino, las construcciones simbólicas mediante la re-creación de la realidad, por medio del juego actoral, dando como resultado que los estereotipos sean percibidos como algo natural, aceptable o irremediable (Nigro, 258), pero que cumple con su objetivo pedagógico.

Los personajes dramáticos funcionan entonces como medio simbólico de representación del estereotipo femenino. Si el personaje es icónico, como lo asegura Bobes Naves, entonces su construcción refleja los diferentes tipos de roles sociales basados en modelos reales salidos de la sociedad misma; la mujer es convertida en icono del deber ser femenino (abnegación, maternidad, castidad, etc.) y los personajes femeninos deben cumplir con esta caracterización, cosa que de hecho hacen. Por otro lado, al ser índice, el personaje femenino refleja las características de clase social, de tipo psicológico, de formación cultural incluso, con las cuales el discurso oficial pretende encasillar a la mujer dentro del ámbito del estereotipo femenino.

El personaje femenino, al igual que el resto de los personajes, entra en combinación con otros personajes y otros elementos del discurso. El personaje femenino posee un

sentido, generalmente opuesto al personaje masculino, que lo revaloriza como símbolo del estereotipo femenino en contraposición del tipo masculino (guerrero y protector en algunos casos; seductor y cobarde en otros), remarcando las diferencias entre uno y otro por medio de las series de funciones que conforman ambos personajes: Agresión / Agredir / (Agredida) / contra Agresión / Agredir / (Agresor) por poner sólo un ejemplo.

La dimensión pragmática del personaje femenino lo pone en relación con su creador²⁶, con los intérpretes y, lo más importante dentro de la línea trazada respecto al estereotipo, con los sistemas culturales donde adquiere sentido en las diferentes interpretaciones que se hacen de su figura y su ser. La dimensión pragmática, entonces, es la dimensión que termina por reforzar la concepción del estereotipo, sin que esto signifique que las otras dimensiones y características del personaje no lo hagan, ya que ahí se localiza la forma en que todos los aspectos sýgnicos del personaje entran en contacto con los creadores del estereotipo: el autor, quien representaría a la institución patrilínea dominante; los intérpretes, que resultarían el medio por el cual el discurso dominante toma cuerpo, en especial los femeninos; y los sistemas culturales, bases creadoras y últimos codificadores del estereotipo.

2.2 El drama costumbrista

Nacido a raíz de la conformación de los estilos Neoclásico y Posromántico, el drama de costumbres pretende lograr la construcción de una realidad dramática lo más cercana a la realidad palpable, tanto física como social, de los dramaturgos del siglo XIX en México

²⁶ En este punto es válido suponer que los autores poseen una carga ideológica que no dudan en poner de manifiesto al crear los personajes de sus obras ya que responden a un patrón cultural arraigado dentro de la sociedad a la que pertenecen, así como una visión de género que encasilla a la mujer en el multicitado estereotipo.

Aunque el retrato de esta realidad que rodea al dramaturgo decimonónico no alcanza aún los vuelos del Naturalismo ni las técnicas elaboradas de “la comedia bien hecha” (Leñero, 21), aprovecha en cambio el intento de los neoclásicos por imitar a la naturaleza y del Posromanticismo el afán de tomar a la realidad: “como un estribo para saltar a la invención de otra realidad” (Leñero, 21). Además, es importante remarcar que los dramas de costumbres responden a un maniqueísmo ideológico, tanto social como moral, que permite la facilidad en la creación de los personajes al tiempo que responde a patrones de conducta previamente establecidos por el discurso dominante. De esta forma, los personajes buenos, generalmente los protagonistas, serán buenos en todos los sentidos, social, moral, espiritual, etc. y los malos igualmente cumplirán con sus propias características de maldad (hipocresía, ambición, de mal corazón, etc.).

Los personajes del drama de costumbres son reflejo de las convenciones sociales de la época y nunca llegan a transgredir, en el caso de los héroes, la moral imperante o el discurso oficial vigente. La asociación entre los rasgos físicos y morales es otra de las constantes del drama de costumbres; éstos, los personajes, son definidos e identificados por lo que de ellos se dice, e incluso por lo que ellos mismos dicen de sí en los apartes o los diálogos, mas no por la acción dramática, conduciendo al espectador a encontrar dentro de los diálogos y apartes de los personajes toda la intención de la obra, sin que para ello intervenga la acción dramática. Las obras poseen un final perfectamente cerrado donde los conflictos terminan solucionándose y aunque existieran finales trágicos, como *En el pasado* de Manuel Acuña, estos le sucederán a los antagonistas, o a quien rompa las reglas,

logrando con ello la felicidad de los protagonistas²⁷ (Leñero, 22-23). El espectador concluirá, entonces, lo que el dramaturgo quiere que concluya, aceptando así el discurso oficial dominante, social y moral.

En este sentido, los personajes femeninos responden a las características del estereotipo que le han sido asignados por el discurso patrilíneo; el sentido del honor se convierte en el gran eje sobre el cual giran las acciones dramáticas y en ello interviene el personaje femenino con gran fuerza. La mujer “no sólo debe ser absolutamente casta si es esposa, virgen, si es soltera, sino mostrarse y actuar como tal” (Leñero, 22); su comportamiento debe ser perfecto y la apariencia juega un papel determinante. Respecto al amor, éste se resalta como la herramienta salvadora y valor supremo dentro de las obras dramáticas; todo se hace por amor, la mujer es capaz de cualquier sacrificio por amor, ya sea filial, ya conyugal, y los hombres terminan, en algunos casos, por recomponer sus acciones negativas entregando su verdadero amor a la mujer que ha decidido sacrificarse por el bien de la familia (como en *La hija del cantero* de Vicente Riva Palacio y Juan A. Mateos, por ejemplo).

En resumen, el drama de costumbres responde a un maniqueísmo ideológico, moral y social; por medio de él los dramaturgos de la época²⁸ reproducen el discurso patrilíneo dominante, poniendo delante del espectador los diferentes estereotipos sociales que han

²⁷ El final feliz es la constante más marcada de los dramas de costumbres decimonónicos. El *happy end* del drama de costumbres lo convierte en el antecedente inmediato del melodrama, que será explotado hasta la saciedad por el cine mexicano de los cincuenta y sesenta del siglo XX, y de la actual telenovela.

²⁸ Todos o casi todos los dramaturgos de la época eran parte de la élite intelectual que pretendía forjar una nueva identidad nacional. Los hombres que se avocaron a crear obras dramáticas lo hicieron bajo la premisa de difundir, e incluso poner frente a los espectadores, el discurso patrilíneo dominante. Nombres como Vicente Riva Palacio, quien incluso fue soldado en la guerra contra la invasión francesa, o Manuel Acuña, alumno de Altamirano con quien compartía muchas de sus ideas, resaltan entre los dramaturgos de la época, aunque en general, con variaciones o sin ellas, compartían la misma ideología y “Aunque los dramaturgos intentan rebelarse contra esa valoración superficial del sentido del honor, y acusar a la sociedad de sus convencionalismos y su hipocresía, se advierten sometidos a la escala de valores dominantes y resuelven los conflictos amoldándose a ella” (Leñero, 22).

sido asignados a cada actuante social. Los personajes son creados de manera que reflejen con su lenguaje, más que con sus acciones, la realidad social y lo que de ellos espera la sociedad. Los buenos serán buenos siempre y obtendrán una recompensa; mientras que los malos terminan siendo castigados, con la muerte o la deshonra, según sea el caso. La mujer cumple con el rol que le ha impuesto el discurso oficial; su honra, que es la honra de la familia y por tanto de la sociedad, es el eje sobre el cual giran las acciones y su comportamiento debe ser impecable (casta, amorosa, virtuosa, etc.).

2.3 El valor de la honra. Análisis a *La hija del cantero* de Juan A. Mateos y Vicente Riva Palacio

Para comenzar el análisis del *corpus* seleccionado, he decidido hacerlo con esta obra, escrita y puesta en escena en 1862, que representa todo lo que debe ser la mujer según la ideología dominante. En *La hija del cantero* se hallan representados, a través de los personajes, los valores impuestos mediante el estereotipo acerca del comportamiento social y la sana convivencia entre hombres y mujeres. La honra, como eje primordial de la acción dramática, el valor de la buena crianza, el sacrificio y la recompensa en el amor a las buenas acciones, el valor social de la familia, la educación recibida desde el hogar y la integridad a toda prueba son los hilos que tejen este drama costumbrista.

Más cercana al melodrama lacrimoso, similar a la telenovela actual, *La hija del cantero* exalta el valor del sacrificio de una mujer pobre, Ángela, que paga con su honra, su tesoro máspreciado, todos los bienes que ha recibido de un matrimonio bien avenido compuesto por Matilde y Genaro. Los personajes son jerarquizados perfectamente de acuerdo a su condición social: “Los pobres pueden ser primitivos, torpes, pero por lo general son leales, honrados, de buen corazón [...]. Los pobres sufren, a veces lo indecible,

y son objeto de compasión y piedad. Los ricos, en cambio —los sumamente ricos—, son egoístas, ambiciosos, crueles. En la riqueza se ocultan, tras las buenas maneras, sentimientos innobles, hipocresía, maldad” (Leñero, 22).

Sin embargo, en medio de esta división aparecen personajes que más allá de ser buenos o malos son las circunstancias quienes los empujan a actuar de determinada manera, ya sea como buenos o malos, como serían los casos de Matilde, Enrique y Genaro.

Cada personaje adquiere un valor semántico a partir de un término denotativo inicial surgido, por principio, del nombre propio y reforzado por lo que el resto de los personajes dicen de ellos y lo que ellos dicen de sí a través de su discurso y sus acciones. En este sentido, los personajes femeninos comparten y denotan los rasgos del estereotipo impuesto: abnegación, salvación, honradez, sacrificio, buena esposa, madre e hija y virtuosa entre otros, su espacio de acción es el privado y viven bajo el amparo del hombre. Éste es dueño del espacio público, su rol social consiste en ser guerrero, protector padre y esposo, mientras que en el aspecto negativo se convierte en el seductor que engaña o se aprovecha de las circunstancias para obtener lo que busca, el placer carnal en la mayoría de los casos.

De los personajes femeninos indudablemente es Ángela quien denota y simboliza todo lo que debe ser una mujer, sobre todo una mujer pobre, por medio de su discurso, de agradecimiento para quien la quiere y protege; de repudio para quien quiere robarle su virtud, de sus acciones, del sacrificio incluso de su honra y de lo que el resto de los personajes dicen de ella al considerarla una mujer digna²⁹. En palabras de Matilde, Ángela: “es una virtud completa” (Mateos y Riva Palacio, 41).

²⁹ Discurso reforzado al final de la obra cuando se descubre la verdad de su sacrificio y de sus acciones aparentemente malas.

Ángela, cuyo significado etimológico la describe como quien proclama o lleva un mensaje (Gutierrez Tibón, 28)³⁰, es el ángel guardián de lo más sagrado que posee un hogar y, en consecuencia, una familia: la honra. La honra es, por mucho, el fundamento principal de las relaciones sociales del XIX mexicano³¹; base primordial dentro de la escala de valores, la honra lo representa todo para la mujer y para el hombre, en suma para cualquier familia que sea considerada digna. El honor³², sustentado en la honra femenina (Carner, 97), de un hogar recae primordialmente en la mujer, ya que para que un hombre sea honorable tiene que ser honesto, rico, si es el caso, digno de confianza y, aquí lo más importante, su honor (elemento social) debe ser compartido por el resto de las personas que habitan con él, sus hijos, hermanos, padres y especialmente las mujeres que comparten el hogar: madre, esposa e hija (Carner, 97). En *La hija del cantero* Matilde es depositaria de la honra de la mujer y, por consiguiente, del honor familiar y del hogar, por tanto, es su deber conservar tanto una como el otro a cualquier precio:

Matilde, sola

¡Pobrecito de Genaro!, se aleja,
con tal confianza de aquí,
como que su honor en mí
depositado lo deja.
No me olvida entre el bullicio,
mi corazón me lo dice;
y yo por verlo felice
haré cualquier sacrificio (Mateos y Riva Palacio, 45).

³⁰ El significado etimológico del nombre de Ángela la convierte no sólo en el ángel guardián del hogar, sino que la convierte en la portadora del mensaje que pretende la obra: la mujer debe responder a las características del estereotipo ya mencionadas.

³¹ Fundamento venido desde el siglo XVII. No se debe olvidar que la ideología dominante en el XIX, sobre todo en el caso de la mujer, aún conserva rasgos de la ideología moral, venida desde la Colonia, supuestamente superada (Stapless, 139-152).

³² Aquí vale la pena distinguir entre honor, en tanto elemento social y del ámbito público, y honra que es propiedad exclusiva de la mujer y recae en el ámbito privado y personal. En resumen, el honor, social y público, de un hombre tiene su base en la honra, personal y privada, de la mujer.

Ya que si la honra femenina se pierde, el deshonor recae directamente sobre el hombre. El padre de Ángela le recrimina su supuesta falta y la deshonra social:

José: Y la deshonra en mi nombre
arrojas.
[...]

José: ¿Y no se abrasó tu labio,
cuando besaste mi frente?
Yo te juzgaba inocente
sin presentir tal agravio;
era que tu faz mentía
de tu padre al tierno pecho.
Di, desgraciada, ¿qué has hecho?
¡Toda la desgracia mía! (Mateos y Riva Palacio, 56).

La sola sospecha de la pérdida del honra condena a la mujer al abandono y a perder todo lo que la valora como tal. El recuerdo de amores pasados, los encuentros furtivos, aun sin ninguna malicia o con el afán de remediar antiguos errores, el poner los ojos en un hombre indigno, son motivos de duda acerca de la buena reputación de una mujer que se precie de serlo. Para los hombres que manejan la Institución dominante: “Una mujer debe ser buena y parecerlo; la buena reputación es el bien más frágil que posee y puede perderlo tanto por una conducta aparentemente ligera o inconsciente que provoque murmuraciones, como por los peligros reales de ceder a la seducción, el adulterio y el rapto” (Carner, 97). Sobre Ángela recae la sospecha de faltar al honor del hogar y, gracias a esta supuesta acción, manchar toda la virtud que antes se le festejaba. El diálogo sostenido entre Matilde y Enrique resulta ejemplar:

Enrique: ¡Matilde!
Matilde: ¡Enrique!
Enrique: Estoy muerto;
diga usted que ha sucedido,
estoy triste, confundido,
¿sufre usted?
Matilde: Enrique, cierto.
En esa niña inocente
cae sospecha atrevida,

y la deshonra su vida
está amargando
Enrique: ¡Imprudente!
¡Qué hice!, ¡maldita estrella!
¿Cómo una reparación?
Matilde: ¡Se estremece el corazón!
¡Tan joven, tan pura y bella! (Mateos y Riva Palacio, 54)

El precio de la deshonra es alto. La mujer que resulta deshonrada no encuentra otro camino que ser arrojada a la calle a perderse en el camino de la prostitución o, si se poseían los medios, la reclusión en el convento³³. Ser arrojada a la calle representa poner de manifiesto, como una marca indeleble, la deshonra femenina. El abandono de la familia constituye una afrenta para la mujer y para la sociedad ya que ésta, la familia, es la base constitutiva de la sociedad decimonónica, la honra femenina es uno de sus pilares fundamentales y la mujer se convierte en detentadora del honor familiar precisamente con base en su honra. Entonces, al faltar la honra y al tener la mujer que abandonar el hogar, éste se desintegra y la sociedad corre el peligro de descomponerse. Ángela entiende y acepta el castigo a su proceder y a su falta aunque se dé por salvar a otro hogar respetable:

Ángela: ¡Sí yo acepto el sacrificio!
Ya manchada mi inocencia
por un crimen que es ajeno,
¡aspirar todo el veneno
para inmundar toda mi existencia!
Verme rechazada así
por los que vida me dieron,
y a este mundo me trajeron
para renegar de mí;
sin hallar en mi aflicción
ni una pobre simpatía;
pues bien, me alejo (Mateos y Riva Palacio, 58).

³³ El camino del abandono y la prostitución se daba en ambos estratos sociales, aunque con mayor énfasis en las clases más bajas. En las clases altas el camino a seguir para reparar el daño causado por la deshonra femenina era, en la gran mayoría de los casos, la reclusión ya sea en casa o en un convento o en su defecto el alejamiento del núcleo social primario (la familia) (Carner, 99).

Abandonada, escarnecida por propios y extraños, tirada, materialmente, a la calle, la mujer parece no tener salvación para su culpa. Sin embargo, existe una solución socialmente aceptada para remediar la falta que significa la deshonra: el matrimonio. El matrimonio es una de las más notables instituciones, al lado de la familia, el Estado y la Iglesia, del siglo XIX. El Estado apela al matrimonio como una forma de: “reproducir el orden social y de mantenerlo en manos de la familia, que aspiraría supuestamente a su propia conservación o mejoramiento social” (Carner, 98); de tal suerte que el matrimonio asegura por un lado contener a la mujer dentro del ámbito del hogar, de reservarse el poder de ser la única instancia para reproducir la vida y las relaciones sexuales, y de poner a la mujer al amparo de un buen hombre que la guíe; mientras que, por otro lado, asegura que los estratos sociales no se vean alterados con mezclas entre éstos y, de este modo, una convivencia sana dentro de la sociedad³⁴. La salvación para el pecado, social y moral, cometido por Ángela es el matrimonio; pero no cualquier matrimonio, sino aquel que se realiza con un buen hombre: íntegro y sano. Ángela rechaza al hombre que cuestionó su honor y que intenta aprovecharse de la situación (Luis):

Ángela: Usted en público ayer
me puso en lance fiero.
No es en verdad caballero
quien acusa a una mujer.
Y mi falta pregonando,
¿qué logró?, para usted nada;
a una mujer deshonrada
ver ante todos llorando.
Don Luis, si yo quisiera,
por cálculo o por amor,
echar un velo a mi honor,
ni aun para eso le eligiera (Mateos y Riva Palacio, 59).

³⁴ El matrimonio asegura, en resumen, la contención sexual de la mujer, la preservación de la honra, tanto masculina como femenina, y una estratificación social y económica que mantiene en orden a la sociedad

En cambio sí acepta la proposición de matrimonio, y reparación de su honra, por parte de Enrique, a quien ama y quien se convierte, a partir de este instante, en protector de ella:

Enrique: [...] Ella aceptó la deshonra,
por mí, sufriendo el dolor;
si honra le quitó el amor
vuélvame mi amor su honra
Enrique: [...] Con mi amor estoy ufano
porque un porvenir alcanza;
hoy concibo una esperanza,
yo le pido a usted [al padre]³⁵ su mano.
Ángela: Tú que la virtud comprendes
Darás a mi vida sombra (Mateos y Riva Palacio, 62-63).

Restaurada la honra por medio del matrimonio, Ángela se convierte automáticamente en buena esposa dadas sus características de buena hija, virtuosa, agradecida y salvadora de la familia. Sin embargo, dentro de *La hija del cantero* el papel de esposa, el estereotipo de buena esposa, recae en Matilde. Matilde, a pesar del error cometido, es el ejemplo de la esposa que conserva su virtuosismo dejando atrás todo pasado que pueda empañar su felicidad o mancillar el honor de su esposo. Así lo manifiesta en su conversación con Enrique, su antiguo enamorado, cuando le pide recuperar unas antiguas cartas que hablan de sus amores:

Matilde: En mi conciencia de esposa
siento pasar una nube
[...]
Matilde: Enrique, culpado a Dios.
El destino señalando
otra ruta a mis amores,
de ese cariño las flores
fue en secreto marchitando.
Esclava de mi deber,
me inquieta cualquier sombra;
cuando a usted mi labio nombra,

³⁵ Los corchetes son míos.

sé que existe en su poder
página de mi pasado,
y juro a usted que me inquieto (Mateos y Riva Palacio, 42).

Matilde responde a las características impuestas a la mujer casada: fiel, guarda del honor familiar y del esposo y encasillada al ámbito del hogar. Encerrar a la mujer en casa responde al deseo de la institución patrilínea dominante de contener la sexualidad femenina, además de convertirla en buena madre, esposa y educadora de los entes sociales. Al convertirse en esposa, la mujer pierde su libertad y su espacio se reduce al ámbito familiar dentro del hogar, dejando de lado todas las ansias de juventud de quienes son solteras. Matilde lo pone de manifiesto mediante su discurso:

Matilde: El tiempo al fin lo aconseja.
En el raudal torbellino
de juventud bulliciosa,
puede la que no es esposa
seguir tan bello camino. [...]
Cuando la nupcial corona
viene a ceñirse en la frente,
Ángela, entonces se siente
que el mundo ya se abandona;
y es que mejor se transplanta,
donde un porvenir se asoma
en que más dulce su aroma,
en que su misión es más santa.
De la familia en el seno
halla su dicha la esposa,
sin escuchar, enojosa,
de la tempestad el trueno.
Y encuentra en su amor profundo
toda cuenta dicha espera,
y no se acuerda siquiera
de los halagos del mundo (Mateos y Riva Palacio, 43).

Ángela se encuentra igualmente confinada al hogar que la ha acogido como si fuera el hogar paterno, dejando de lado diversiones y gustos con tal de cumplir lo que de ella se espera, que sea una buena mujer:³⁶

Ángela: Siempre la misma respuesta,
cuando hay baile... a fe que yo,
me causa tanta alegría,
que fuera de mil amores.
La luz, el canto, las flores,
la música (Mateos y Riva Palacio, 43).

El hogar, resguardado por el hombre y donde la mujer se convierte en una base primordial, se convierte, una vez consumada la Independencia, en espacio donde confluyen los actores sociales y ahí abrevan los valores cívicos y morales que la institución pretende sean la base de una sana convivencia entre los diferentes estratos sociales. Un hogar sano significa una familia sana y, en consecuencia, una sociedad sana. Del hogar, de sus componentes humanos, emana la familia. La familia pasa a ser, junto a la incipiente escuela, la primera formadora del ser social trasladando a la conducta de sus integrantes los valores de fraternidad, amor filial, obediencia a las instituciones, reflejadas en el padre, disciplina y honestidad basándose en la alegoría de la patria como “una familia” (Suárez Escobar, 18-19). La mujer desempeña un papel importante en el sano desarrollo de la familia, para ello es necesario que sea ilustrada y de esta forma pueda transmitir los valores cívicos y morales de una mejor manera. La idea de educar a la mujer tiene como objetivo convertirla en buena madre, agregándole el estereotipo de educadora de los entes sociales, y alejarla de los vicios, del fanatismo, del ocio y de todo aquello que rompa con el equilibrio

³⁶ Ángela, a pesar de su juventud y de ser soltera, no puede asistir a bailes o tertulias si no es bajo la custodia de un hombre o en su defecto de otra mujer, de ahí que espere que Matilde la acompañe. El hecho de que una mujer no pueda salir del hogar sin ser acompañada tenía como intención evitar que la mujer pudiera encontrarse con un hombre que la sedujera y de ahí perder la virtud. Recuérdese que una de las razones del encierro femenino es evitar que caiga en manos de algún seductor y con ello corromper su cuerpo que es reflejo del cuerpo social (Carner, 97-99).

social. La educación femenina es, por lo tanto, preocupación constante para la institución dominante y la mujer debe ser educada no importa el estrato social, de ahí que quienes poseen los medios para educar a la mujer tienen la obligación moral de hacerlo. Ángela se convierte en reflejo de lo que puede llegar a ser la mujer cuando es educada bajo el ideal ilustrado³⁷: buena, sana e inteligente:

Matilde: [Ángela a sus padres]³⁸ Los visita,
y los ama y los respeta;
es una virtud completa,
es toda una señorita.
Gusto da verla al piano,
y lo digo de una vez,
lo hace todo, y ajedrez,
juega mejor que mi hermano (Mateos y Riva Palacio, 41-42)³⁹.

La mujer, especialmente la madre, se convierte, para los hombres del diecinueve, en el ángel guardián del hogar dispuesta a perdonar todo y a cualquier sacrificio por conservar la estabilidad y el honor del hogar. Petra, madre de Ángela perdona cualquier acción de su hija, por muy terrible que sea, repitiendo con su discurso lo que se espera de una buena madre: dulzura, comprensión y perdón:

Petra: Si en el desprecio profundo,
que tú en tu pena,
la sociedad te condena,
te niega su amparo el mundo;
yo no puedo en mi aflicción
ser a tu llanto insensible,
ponerse será terrible
el dardo en el corazón.
Las emociones extrañas
que el dolor me hace apurar,

³⁷ La educación de la mujer es una idea que permea todo el siglo XIX en México. Desde Lizardi hasta el triunfo del Liberalismo las ideas de la Ilustración son la base educacional de la sociedad. La Ilustración se convierte en el gran pilar que sostiene el sistema político-social del diecinueve mexicano.

³⁸ Los corchetes son míos.

³⁹ Aunque la educación de Ángela, similar a la que poseían las mujeres de clase alta: bordar, tocar el piano, aprender francés, son criticadas por algunos ideólogos del Liberalismo, en especial por “El Nigromante”, no se puede dejar de lado el hecho que, dada su condición de pobreza, sin la educación brindada por Matilde y Genaro, Ángela no sería una mujer tan digna.

no me harían olvidar
que te llevé en las entrañas [...]
lloraré tu desventura. [...]
¡Ángela, yo te perdono!
(*La abraza.*)
¡Aunque el dolor me taladre
el alma, mi corazón
ante tu misma aflicción
cede el cariño de madre! [...]
Alce grito furibundo
que me oprima, que me aflija:
le diré al mundo: ¡es mi hija!
Y a mi voz callará el mundo (Mateos y Riva Palacio, 58).

Entendido el patrón de conducta establecido por la institución dominante, reflejado mediante el estereotipo, se explica por qué Ángela es capaz de sacrificar incluso lo más sagrado para ella, su honra y el honor de su familia, para salvar a su protectora⁴⁰. Ángela es el reflejo fiel de lo que se espera de la mujer: abnegación (acepta su sacrificio), hermosura, buena hija, agradecida, educada y virtuosa (aunque la apariencia diga lo contrario). El sacrificio de Ángela mantiene a flote la honra de Matilde y asegura que no se rompa la unión familiar evitando el desequilibrio de la sociedad:

Ángela: (¡Ah!, ¡ya comprendo!, era ella
(*con angustia profunda*);
¡desgraciada!... aquí su reposo,
y va a perder a su esposo
como oscurecer su estrella... [...]
Quiere la suerte inhumana
que lave mancha tan fea
con mi deshonra... ¡pues sea!
Salvo a mi amor y a mi hermana) (Mateos y Riva Palacio, 56)

Ángela realiza las funciones de salvadora del honor del hogar, protegida, virtuosa, hija y amada. Matilde, por su parte, concentra en su persona dramática las funciones de

⁴⁰ El sacrificio de Ángela refleja también que, a pesar del discurso oficial, el personaje femenino, tanto en esta obra como en las siguientes, no se muestra pasivo sino que actúa por determinación propia.

honrada esposa, protegida y protectora de Ángela, en cierto sentido; mientras que Petra realiza la función de madre y esposa.⁴¹

Por otra parte, los personajes masculinos también responden a los tipos sociales existentes y como tal actúan. Dos de los tres personajes masculinos, Genaro y Enrique, son protectores, amantes y honorables. El tercer personaje masculino, Luis, responde al tipo social del seductor. Genaro es un hombre completamente honorable considerando que posee buena posición y prestigio social, además mantiene el amor de su mujer:

Genaro: Soy muy dichoso, querido,
con una esposa que adoro
y con un nombre en el foro
que conservar he podido (Mateos y Riva Palacio, 41).

Ahora bien, el mayor peso del honor de Genaro recae en Matilde y Ángela, las mujeres que componen su familia. De ahí que al saber que la honra de las mujeres que habitan su hogar se encuentra en entredicho, al creer que quien falló es Ángela, sienta amenazada la buena reputación de su hogar y se decida, como protector que es, a expulsarla del núcleo familiar:

Genaro: Porque en mi concepto humilde,
tan mal ejemplo daría,
al vulgo, qué suponer,
y yo guardo a mi mujer
como mi honor guardaría.
Ven entrar a un hombre aquí;
que a media noche la puerta
se abre, y es cosa cierta,
dirán que viene por ti.
[...]

Genaro: Cuando el honor se atraviesa,
no, Matilde, no transijo.
Ella no supo, pardiez,
conservar su posición:

⁴¹ Resulta interesante el juego de funciones que se da entre Ángela y Matilde. Por un lado Matilde es protectora de Ángela al hacerse cargo de ella desde niña y brindarle un hogar respetable y rico (protectora social) mientras que Ángela resulta ser la protectora de Matilde al salvar su honra (salvadora moral y social).

que vuelva a la condición
de su miseria otra vez (Mateos y Riva Palacio, 51).

De su lado, Enrique actúa de una doble manera: por una parte se muestra como cobarde al no aceptar salvar a Ángela de la deshonra al sentirse víctima de un engaño y no creer en el amor de Ángela:

Matilde: Sabed que su corazón,
tierno y puro como armiño
en su emanación primera,
Enrique, ¿quién lo creyera?,
pone en usted su cariño.

Enrique: ¿En mí señora? (¡Mentira!
Es una red, y he caído.) (Mateos y Riva Palacio, 54).

Mientras que por otro, actúa como quien rescata la honra de Ángela al quitar la mancha que pesa sobre ella por medio del amor y el matrimonio. En las palabras de Enrique se da la moraleja de la obra: la mujer pobre si es virtuosa encontrará en el amor el justo premio a sus nobles acciones:⁴²

Enrique: ¿Qué es esto? Emoción profunda
¡hiela mi sangre, Dios santo! [...]
¿Con que la virtud también
así se encuentra tan pura
entre el pueblo?... Mi locura
siempre la vio con desdén.
Entre la ruda torpeza
del infeliz artesano,
se alza un eco soberano
de sufrimiento y nobleza... [...]
si Dios le pone a mi alcance
yo le tenderé los brazos.
Ella aceptó la deshonra,
por mí, sufriendo el dolor;
si honra le quitó mi amor
vuélvale mi amor su honra (Mateos y Riva Palacio, 62).

⁴² Este final feliz donde la mujer pobre encuentra la recompensa a sus buenas acciones en el amor de un hombre rico y bueno para después terminar casándose es lo que emparenta al drama costumbrista con el melodrama moderno reflejado en la telenovela actual.

José representa al padre amoroso que da todo por su hija, que la protege de cualquier peligro y le señala el camino de la honra y la virtud:

José: [...] pero hija mía, repara
que si alguno te injuriara
tiene que matarme a mí.
Pórtate bien, con nobleza,
y conserva tu decoro;
es el único tesoro
que tienes en tu pobreza (Mateos y Riva Palacio, 47).

Y al mismo tiempo repite el discurso oficial de la honra femenina como sustento del honor de un hombre, ya señalado en el caso de Genaro. José se siente afrentado por la supuesta mala acción de su hija y desea reparar su honor aunque esto le sea imposible:

José: Sólo siento en mi dolor
habitar en tan baja esfera;
no puedo vengar siquiera
de mi hija el deshonor.
¡Deshonor!, triste anatema
sobre mi abatida frente;
este viejo aquí la siente
(*señalando el pecho*)
¡toda la sangre me quema!
¡Tantos años de honra pura
como el sol, no me han bastado!... (Mateos y Riva Palacio, 57).

Por último, se encuentra Luis. El personaje de Luis responde al tipo social del seductor, tan temido por la institución dominante, ya que su fin único era el de obtener los favores sexuales de las mujeres, especialmente de las vírgenes (Carner, 98), lo que en el papel significa un mayor número de mujeres deshonradas que serán lanzadas a la calle a perderse en los caminos de la prostitución, desestabilizando con ello a la sociedad. En primera instancia, Luis se presenta como alguien que busca los favores de cualquier mujer y su supuesto amor por Ángela no es más que un capricho:

Don Luis solo
¡Hola!, con que no me quieres;
yo te daré una lección:

desperdiciar la ocasión,
¡qué estupidez de mujeres!
¡Yo loco por sus amores!
¡Ésta sí que es tontería!
Cuando tengo cada día
el amor de otras mejores.
Yo asaltaré esa muralla,
y por Dios que venceré.
¡Más vamos a la *soirée*,
que es mi campo de batalla! (Mateos y Riva Palacio, 45).

Luis pretende aprovecharse de la situación de Ángela para conseguir sus favores disfrazando su acción de amor y protección:

Luis: (Si por su cuenta la toma
esta protectora mano,
no hay remedio, este milano
le dio caza a esa paloma.
Ya nos veremos, que salga) (Mateos y Riva Palacio, 51).

Los diálogos de los personajes denotan el valor semiótico de cada uno de ellos. En este sentido, los personajes se convierten en actuantes de las funciones simbólicas que les han sido asignadas por la institución dominante, en el caso de los personajes femeninos, y por las características de tipo social en las que se inscriben cada uno de ellos, como en los personajes masculinos. Estas funciones se dan en un marco de relaciones de oposición, sincretismo y recurrencia con los otros personajes dentro de un conjunto que da y adquiere sentido dentro del drama (Bobes Naves, 209); los personajes responden, entonces, a una serie de oposiciones y recurrencia entre cada uno de ellos.

En conclusión, *La hija del cantero* pone delante del público todos los elementos del estereotipo femenino que la institución dominante ha asignado para la mujer. Mediante la actuación de los personajes, particularmente Ángela, el discurso oficial toma forma y llega al inconsciente colectivo como algo natural y aceptable o por lo menos irremediable (Nigro, 258). Ángela se convierte en símbolo del deber ser femenino por medio de sus acciones y,

sobre todo, de su discurso⁴³, por medio del cual manifiesta lo que de ella se espera y lo que ella realiza: el sacrificio de su honra por el bien de la sociedad, reflejada en la familia de Genaro y Matilde, en aras de mantener la unión y el equilibrio social. Ángela, el personaje femenino, al entrar en acción con otros personajes femeninos de características similares se convierte en icono del deber ser femenino y en índice de la clase social a la cual pertenece y que es igualmente estereotipada como un deber ser social. La dimensión pragmática de los personajes, especialmente los femeninos con Ángela a la cabeza, los pone en relación con su creador, con los actores, que dan cuerpo y vida a los personajes, y con los sistemas culturales donde adquieren sentido en las diferentes interpretaciones de su figura y su ser. Considerando la imposibilidad de saber cuál era la relación del personaje con sus intérpretes (por cuestiones temporales, la obra fue representada en el siglo XIX) es posible determinar que la relación del personaje femenino con el autor y con el sistema cultural de la época lo pone como un vehículo de transmisión de las ideas de la institución dominante ya que los autores de la obra comparten y son parte activa de la ideología y el sistema cultural hegemónicos durante la segunda mitad del diecinueve mexicano. Así, el personaje femenino se convierte en símbolo del deber ser femenino y su actuación, en el sentido semiótico de actuante, es decodificada por el público, en especial el femenino al que va dirigido principalmente el discurso de los autores, como un valor moral y social al que se debe de circunscribir tal y como es la intención del estereotipo social puesto delante de él.

⁴³ En el drama de costumbres es sobre todo en el discurso de los personajes donde se manifiesta toda la intención y la acción dramática y no tanto en sus acciones dentro del escenario (Leñero, 22-23).

2.4 El estigma social. Análisis a *El pasado de Manuel Acuña*

Puesta en escena el 9 de mayo de 1872, con gran éxito por cierto, *El pasado* retrata el terrible peso de los convencionalismos sociales y cómo estos condenan a una pobre mujer con un pasado oscuro a buscar en la muerte la salida a sus infortunios. La honra y la virtud son, al igual que en el resto de las obras que componen el *corpus* de estudio, el eje por medio del cual se tejen las acciones de los personajes; sin embargo, en esta obra se encuentra un rasgo particular: aunque la honra sigue siendo un *leit motiv* importante en la dramaturgia de la época, en *El pasado*, Manuel Acuña se refiere más a la pérdida de ella y las consecuencias funestas que ello acarrea, así como al peso específico que representa para la sociedad la virtud femenina, aderezado con un toque de crítica, no con la fuerza devastadora de la comedia, hacia una sociedad mojigata que se espanta y excluye a los seres sociales que ella misma ha creado. En *El pasado* no existen, quizá salvo María, amiga de Eugenia, personajes tan maniqueamente buenos, aunque sí existen personajes perfectamente malos. La obra, contrario a *La hija del cantero*, se acerca más hacia un tema literario muy socorrido durante la época, similar al de *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas, alejándose del melodrama expuesto por Mateos y Riva Palacio sin dejar de lado rasgos importantes del discurso oficial manifestado en los estereotipos femeninos con ciertos resabios del Postromanticismo.

Los personajes de la obra son contruidos de una manera más realista, ya que el autor deja ver rasgos psíquicos, físicos y morales (Bobes Naves, 192), mismos que se manifiestan por medio de sus acciones y especialmente por su discurso⁴⁴. La construcción realista de los personajes permite que éstos sean comprendidos y asimilados como seres

⁴⁴ Aunque en la mayoría de los dramas costumbristas los personajes son reconocidos más por su discurso que por sus acciones, en *El pasado* existe, sino un equilibrio sí, una distribución entre discurso y acción para dar un panorama lo más completo posible del personaje y el estereotipo o tipo social que representa.

salidos de una sociedad y de una realidad específica cercana al espectador⁴⁵. Así, los personajes femeninos son retratados, como en todas las obras, con las características propias del estereotipo repitiendo los patrones sociales y morales vigentes durante la época. Destaca que los personajes masculinos son dueños del discurso oficial y su voz, en el sentido de discurso⁴⁶, pone de manifiesto la ideología dominante.

Una división simplista daría como resultado que de los personajes femeninos uno es honrado, María, y el otro, Eugenia, no; sin embargo, dentro de esta simple división se esconde el conflicto de la obra: un juego dramático entre el ser y el parecer⁴⁷. Eugenia es virtuosa ya que la pérdida de su honra se dio por medio de un sacrificio filial, salvar a su madre de morir de hambre, aunque para el resto de la sociedad parece, y así lo toman, deshonrada porque su acción no tiene justificación alguna. David, esposo de Eugenia y espíritu romántico de la obra, puntualiza el juego entre el ser y el parecer al describir a su esposa, sin mencionar su nombre, como: “ángel en el fondo y meretriz en la superficie” (Acuña, 196). Para entender el conflicto de Eugenia es necesario conocer su historia y a partir de ahí comprender el juego entre el ser y el parecer, así como los rasgos del

⁴⁵ En auxilio a la intención del autor de retratar personajes salidos de la realidad misma existen las marcas espaciales y de época dentro de la obra, *verbi gracia* la referencia al periódico *El Siglo XIX* y el baile que se realiza en San Cosme. Además, la obra está basada en un hecho policiaco muy sonado durante la época (Leñero, 31).

⁴⁶ Es decir, si el personaje femenino da cuerpo al estereotipo social; el personaje masculino da vida y voz al discurso oficial, a lo que se pretende debe ser la mujer. Por medio de lo dicho por los personajes masculinos, el discurso propio del personaje, adquiere sentido el discurso propalado por la institución oficial acerca del deber ser de la mujer.

⁴⁷ Conflicto remarcado por los dos nombres con que se identifica al personaje: para David, su gran amor y protector, así como para María, su gran amiga y casi hermana, su nombre propio es el real; Eugenia, lo cual refleja su verdadero ser, víctima de la circunstancias y ángel que se sacrifica por su madre, mientras que par el resto de la sociedad es conocida como Margarita, el parecer, mujer deshonrada que debe ser excluida del conjunto social,

estereotipo femenino presentes en la persona dramática de Eugenia⁴⁸. El diálogo entre Antonio y Don Ramiro da cuenta de la historia:

Ramiro: [...]. ¡Con que decía usted que esa chica es una historia!

Antonio: Puede usted juzgarlo por sí mismo por este pasaje de su vida.

Ramiro: A ver, oigamos.

Se sientan

Antonio: Figúrese usted que la joven a que me refiero vivía muy humildemente con su madre enferma en una casita de los arrabales, cuando un hombre, que probablemente era un gran filántropo, le propuso una de esas infamias que la generalidad de las mujeres no escuchan sin ruborizarse y sin estremecerse. La infeliz luchó por algún tiempo entre el amor de su madre y el sentimiento de la virtud; pero una noche la pobre señora se moría por falta de un mendrugo y... ¡el cariño filial venció! El viejo vio cumplidos sus deseos,

Ramiro: (*Aparte*) Es Margarita, no me cabe duda.

Antonio: El sacrificio resultó inútil, porque la desgraciada, al acercar el pan de la deshonra a los labios de su madre, encontró que estaba muerta.

Ramiro: ¡Pobre niña...! Pero, prosiga usted, que la historia está positivamente interesante.

Antonio: Pues bien; al verse sola y enteramente abandonada, la joven, sin experiencia, y arrastrada por las circunstancias, se dejó engañar por su miserable protector, que en vez de esposa la hizo su querida. Ante la sociedad, pasaba por su sobrina; pero ya usted comprenderá que no todas las cosas pueden ocultarse, y que al cabo y al fin se supo de qué naturaleza eran aquellas relaciones.

Ramiro: Era de esperarse; ya lo creo.

Antonio: Un pobre artista, sin embargo, tomando la ficción de buena fe, se enamoró perdidamente de la chica, que no habiendo amado nunca, sintió por él una atracción simpática y desconocida. Así pasaron muchos meses; él engañado y cada vez más ciego, y ella ocultando un cariño que consideraba una locura. A cada instancia del amante, ella contestaba que prescindiera de un amor que jamás podría pagarle, eludiendo la respuesta franca, tanto por no darle un golpe demasiado rudo, como por no tener que sonrojarse ante sus ojos. Una noche, sin embargo, se lo dijo todo, esperando de esta manera disuadirle, pero, por el contrario...

Ramiro: El muchacho persistió en su idea.

⁴⁸ Rasgos marcados tanto por posesión como por omisión. El estereotipo se marca por los rasgos que se ven directamente, como la deshonra por ejemplo, así como algunos que la carencia de ellos los hace notables, la educación en el caso de Eugenia.

Antonio: Y no sólo eso, sino que teniendo que partir para Italia en esos días, la víspera de su marcha se enlazó en secreto, y a la mañana siguiente desapareció con ella, dejando burlado al viejo que se hallaba postrado por la gota, y al mismo tiempo a un pretendiente que tenía el capricho de arrebatarla y hacerla su querida.

Ramiro: ¡Ah! Con que había otro además del afortunado.

Antonio: Otro, a quien ella sólo contestaba con desprecios, sospechando tal vez sus intenciones (Acuña, 198).

El primer rasgo de estereotipo que salta a la vista es el de la mujer protegida y que debe vivir al amparo de un buen hombre. Eugenia es conducida a la perdición porque no se encuentra al amparo de un hombre, padre, amante, hermano o esposo, que la proteja de la desventura, económica en este caso, y de los peligros que la acechan: caer en manos de un seductor (como sucede). Eugenia, al ser huérfana de padre, no tiene la guía y la protección de un buen hombre, por esta razón su vida se ve condenada a la perdición. Pero la ausencia del padre no sólo significa falta de protección, sino falta de educación⁴⁹, y en consecuencia, caída social. David, esposo, redentor, salvador y protector de Eugenia lo manifiesta en su condena a la sociedad y a la falta de educación de la mujer:

David: ¡[...] yo no condeno a la pobre mujer sin educación y abandonada, que el día que se muere de hambre se vende al vértigo de la miseria, por unas migajas de mendrugo!... (Acuña, 195).

Al faltar una buena educación, el resultado lógico es la perdición; en este sentido Eugenia repite el patrón ideológico ya esbozado por Lizardi en *La Quijotita y su prima*, ya que ambos personajes, la Quijotita y Eugenia, al carecer de una educación ilustrada terminan por errar el camino y se pierden en la fatalidad: la Quijotita en la prostitución, Eugenia en la muerte.

⁴⁹ Aunque la educación dentro del hogar recae esencialmente en la mujer, el hombre es y debe ser guía de ésta en la educación de la mujer. Desde Lizardi, la idea de que el hombre sea guía de la mujer en la educación femenina es primordial para lograr convertir a la mujer en buena madre, esposa, educadora y alejarla de los peligros de la calle. Esta idea de Lizardi se manifiesta en *La Quijotita y su prima* donde el padre es guía esencial en la educación de las hijas por medio de las madres, al igual que en *El Periquillo Sarniento* (Álvarez de Testa, 170).

Pero Eugenia no es mala por naturaleza, son la pobreza y la ignorancia quienes la marcan y determinan su vida⁵⁰ y su destino. El significado de su nombre propio la convierte en “Bien nacida, de buena estirpe” (Gutierrez Tibón, 93) de donde se denota que Eugenia posee rasgos de bondad y virtud, mismos que son borrados por su acción ante los ojos de los demás. Eugenia se convierte en el “ángel guardián” del hogar (Suárez Escobar, 17-19) ante la ausencia del padre protector y realiza cualquier sacrificio con tal de mantener la estabilidad del hogar y salvar a su madre de los peligros que la acechan:

Antonio: [...] La infeliz luchó por algún tiempo entre el amor de su madre y el sentimiento de la virtud; pero una noche la pobre señora se moría por la falta de un mendrugo y... ¡el cariño filial venció!

[...]

Antonio: El sacrificio fue inútil. Porque la pobre desgraciada, al acercar el pan de la deshonra a los labios de su madre, encontró que estaba muerta (Acuña, 198).

Eugenia es buena hija, resulta ser buena esposa y detentadora del honor de su marido. Eugenia recupera su papel de mujer honrada gracias al amor que le profesa David, su esposo, y sobre todo al matrimonio. Sin embargo, para la sociedad el honor mancillado es una gran carga moral que no puede ser borrada bajo ninguna circunstancia. En realidad, el problema de Eugenia reside en que la honra femenina lo es todo para la sociedad decimonónica; la mujer no sólo debe ser virtuosa y honrada, sino que debe parecerlo. Para la sociedad: “La sola sospecha de la pérdida del honor femenino sirve para desencadenar una catástrofe. La mujer no sólo debe ser absolutamente casta si es esposa, virgen si es soltera, sino mostrarse y actuar como tal. La apariencia es fundamental, y la mujer caída, aunque se regenere, es siempre víctima de sus pasados errores” (Leñero, 22). Eugenia

⁵⁰ Determinismo social que pone la marca naturalista a la obra. La mujer pobre e ignorante que termina por perderse es una característica de la novela naturalista, característica explotada hasta el cansancio por los autores de finales del XIX. Acuña, a pesar de ser un poeta romántico, utiliza esta característica propia del Naturalismo para construir su mensaje social y moral inscrito dentro de la obra.

enfrenta el desprecio social porque su acción pasada rompe con todo lo que se espera de la mujer, con todos los rasgos del estereotipo: casta, honrada, virtuosa, buena madre, buena esposa, etc., al tiempo que destruye la reputación de sus esposo⁵¹. Manuel, gran amigo de David y quien da voz al discurso oficial, condena a la mujer deshonrada, sin saber que es la esposa de su gran amigo, y aún sabiéndolo su discurso, el discurso oficial, no varía ni un ápice:

Manuel: Una amistad de veintiún años, que tú no puedes poner en duda, me da derecho para decirte esto. Sí, David: si tú hubieras meditado entonces seriamente; si tú hubieras sofocado el amor de Eugenia en sus principios; si no hubieras unido tu nombre con el suyo, en este instante no estaría destruido el edificio de gloria en que has trabajado tanto tiempo, ni verías muerto en tu alma hasta el cariño de esa misma mujer por quien hiciste el sacrificio de tu porvenir, olvidándote de que un hombre como tú, un artista, pertenece a la sociedad antes que a todo... a ese terrible juez, que ya lo has visto no perdona. [...] La naturaleza de la sociedad es esa: intransigible y exigente. [...] Permite que lo seas todo menos miseria (Acuña, 207).

La pérdida de la honra va asociada también al mal uso del cuerpo femenino, considerando que éste se refleja de la sociedad. Esta postura se manifiesta en las críticas que David y Manuel hacen al Can-Can, a las mujeres que utilizan su cuerpo con fines distintos a los que les han sido impuestos, llevando a la sociedad a conducirse como una turba de salvajes, misma que los personajes femeninos aceptan y comparten:

Manuel: Hombre, a propósito, ¿se baila allí mucho Can-Can?

David: Mucho; el entusiasmo que ha producido ese baile casi raya en frenesí: aquello es una turba de furiosos salvajes, que se olvidan de todo para ensimismarse en sus piernas y en sus pies, y que saltan, se retuercen y se agitan. [...]

Manuel: ¿Y por supuesto que el Can-Can está admitido por todas las clases de la sociedad?

David: En todas: [...] Lo que yo siento es que México está contagiándose de tal manera en ese punto, que va a ser otro París dentro de poco.

Manuel: No; [...] El público lo aplaude, pero no lo acepta por fortuna.

⁵¹ Al ser condenada la honra de su esposa, David automáticamente pasa a perder su honor (ver Carner, 97).

David: Yo me alegro, porque el tal bailecito no es de lo más moral, ni de lo más decente que digamos.

Eugenia y María aparecen primera puerta a la izquierda

Estas señoras, por lo menos, estoy seguro de que participan en todo de nuestra opinión.

[...]

María: Y tiene usted mucha razón.

Eugenia: Yo digo lo mismo que María (Acuña, 194)

Eugenia, o Margarita, al perder la honra y hacer mal uso de su cuerpo pierde todo el valor que una mujer debe poseer ante la sociedad, el resultado es entonces lógico: excluida de la sociedad, lanzada al arroyo, sin el amor de su esposo quien termina por dudar de su elección⁵², fuera de su ambiente natural, su hogar⁵³, para Eugenia sólo queda un camino: la muerte. Eugenia comprende, primero, el peso moral que acarrea ser una mujer con tan

⁵² La caída de Eugenia es quizá una de las escenas más llena de significación y simbolismo de toda la obra. En un bien logrado conjunto entre acción y diálogo, Eugenia siente desmayarse el ser descubierta buscando consuelo en su protector, David, pero éste la deja caer al arroyo, literalmente, ante el peso de la sociedad:

Eugenia: ¡Dios mío! ¿Qué contendrá esta carta?

La abre y lee aparte

“Señora: su nombre y su reputación corren ya de boca en boca entre los convidados; si usted quiere evitarse y evitar a su esposo una vergüenza, me atrevo a suplicarla que abandone mis salones, tal vez muy peligrosos para usted.”

Eugenia permanece como petrificada, viendo a David que le arrebató la carta sin que ella oponga resistencia, David recorre el papel, y se lanza sobre Eugenia, deteniéndose en el momento casi de tocarla.

David: ¡Tú! ¡No!... Yo... ¡la fatalidad!

Sale corriendo precipitadamente entre los demás que le abren paso, Telón rápido (Acuña, 203).

⁵³ Eugenia enfrenta la terrible condena social al encontrarse fuera del espacio natural, según el discurso de la ideología dominante, de protección para la mujer: el hogar. El hogar representa protección de la honra de la mujer ante los peligros latentes que se encuentran fuera de él, pero es también dique de contención para las habladurías y los malos pensamientos o las malas acciones de la mujer (Carner, 97-99). Al salir de su hogar, y con ello poner delante de todos su pasado, Eugenia se convierte en víctima tanto de las habladurías de la gente como de la venganza fraguada por su antiguo amante, Don Ramiro, y de quien pretende seducirla, Antonio.

horrible mancha social y conoce, además de reproducir mediante su discurso, la condena de la sociedad y lo que ésta espera de ella:

Eugenia: ¡No, María! Yo soy la mancha que se extiende, el pantano que lo infecta todo, y que lo mata todo... soy la hija del infortunio, que no puede dar más que infortunio... ¡la pobre criatura que no tiene derecho ni al amor, ni a la amistad, ni a la compasión, que no tiene derecho más que a la burla y al escarnio...! ¡Vete, María, vete! ¡En este momento estamos solas, pero si alguno te viera aquí conmigo, te comprendería en sus desprecios y sus risas por haber tenido lástima de mi dolor y de mi llanto!... ¡Déjame!... ¡Una mujer como yo, debe estar abandonada, proscrita de la sociedad, en medio de ella, sin amparo, sin refugio... cuando más con el consuelo de sus lágrimas! En otro tiempo podía yo presentarte mi frente para que la besaras; pero, ahora, tengo miedo de que hasta tú, mi hermana, me desprecies al leer en ella este nombre maldito que la cubre (Acuña, 202).

El desenlace de Eugenia es previsible: sólo la muerte puede expiar las culpas y liberar a los inocentes, David y la propia Eugenia, del terrible peso del pasado. Eugenia realiza el último sacrificio por el bien de otro, cerrando su trágico ciclo entre el ser y el parecer, entre su espíritu honrado y su cuerpo mancillado:

Eugenia: [...] Es necesario que todo haya concluido para cuando él llegue. Ya que en un arrebato de cariño tuve la debilidad de dejarme vencer por sus halagos y por sus ruegos, accediendo al enlace de dos almas separadas por el abismo de la deshonor, yo tengo la obligación de remediar, en cuanto sea posible, los efectos de aquel momento de locura. Sí, sí. Eugenia, ¡valor! No tiembles ni vaciles para cumplir con tu deber. (*Toma un álbum, entre cuyas fotografías se supone que está la de David.*) El que amas, el que adoras, éste, éste que te ha acariciado tantas veces, ¡te deberá por lo menos el sacrificio de tu vida por su libertad y por su dicha! ¡Te lo ordena tu pasado!... ¡Mi pasado!... ¡Sí acabemos! (*Toma un pliego de papel y escribe*). Ahora sí. (*Cierra la carta, extrae el retrato y lo besa repetidas veces.*) ¡Adiós! ¡Adiós! ¡Amado de mis sueños! (Acuña, 206).

Eugenia se debate entre la esperanza de redención, entre su ser intachable y entre lo que la sociedad espera de ella y la deshonor de su cuerpo manchado por el pecado de la carne. Representa las dos caras de la moneda femenina: perder la virtud y la honra, y con

ello perderlo todo, incluso la vida, y ser en el fondo un alma buena víctima del destino, de la ignorancia y de la pobreza. La batalla de Eugenia es, finalmente, una batalla perdida gracias a las convenciones sociales y morales de una sociedad que no perdona los errores del pasado⁵⁴.

María, el otro personaje femenino de la obra, representa el contrapeso al personaje de Eugenia⁵⁵. María cumple con todos los parámetros del estereotipo social: es honrada, buena amiga, bella tanto física como espiritualmente y será una buena esposa y madre a futuro; ella, al igual que Eugenia, se encuentra confinada al hogar y no puede asistir a un espacio público si no es en compañía de un hombre o por lo menos de otra mujer. María acepta ir al baile sólo si es acompañada por Eugenia:

María: Yo iré con una condición.

Manuel: ¿Cuál?

María: Que Eugenia pase por mí, para acompañarme (Acuña, 194).

De otra parte, los personajes masculinos se presentan identificables con los roles sociales impuestos para el género masculino. Por un lado, se encuentran los personajes honrados, protectores, guerreros y positivos (David y Manuel), mientras que por el otro se encuentran los personajes vengativos, crueles, seductores y negativos (Don Ramiro y Antonio). Dentro de esta división, los personajes masculinos positivos se dividen a su vez

⁵⁴ Sociedad a la que Eugenia, en un último arrebato de dignidad, critica su doble moral y su perfidia. Ante uno de sus verdugos, el mayor de ellos, Eugenia lanza su desprecio a los hombres que componen una sociedad inclemente y corrupta:

Eugenia: [...] Ustedes los hombres de mundo y de gran tono son así... ¡infames y mezquinos!... Se figuran que con el dinero pueden alcanzarlo todo, y cuando se encuentran con una mujer que sabe resistir a sus caprichos criminales, porque no quiere convertirse en mercancía, se vengan de ella, como usted, haciendo un arma de su debilidad y de sus faltas. Se llaman católicos y filántropos, y entienden la caridad a su manera, perdiendo a una desgraciada que se muere de hambre, y siendo los primeros en el cinismo para levantar la piedra y arrojársela (Acuña, 204).

⁵⁵ En la obra María posee poca participación, de ahí que el personaje adquiere su peso específico al oponer sus funciones, dramáticas y sociales, al personaje de Eugenia; funciones de las que trataré más adelante.

en dos categorías sociales: el redentor, especie de educador y encarnación del ideal romántico e ilustrado de readaptación de la mala mujer, por medio del amor y el matrimonio, a la sociedad, además de ser quien da voz a la crítica social, David, y el portador del discurso oficial, juez y parte en el juicio que condena a la mujer con mancha a su exclusión social, Manuel⁵⁶.

David representa el espíritu romántico e ilustrado; es un exitoso pintor que ha hecho carrera en Europa, propugna porque la mujer con mancha antes que ser condenada debe ser salvada, redimida de su pecado, social y moral, para reinsertarla a la sociedad, logrando de esta forma que la sociedad antes que arrojar mujeres desprotegidas a la calle las readapte y las convierta en mujeres de bien, buenas esposas, madres y educadoras. Para David el peso del pasado no tiene importancia y lo que determina la honra de una mujer es el porqué y no el cómo de las acciones que realiza la mujer al verse obligada por las circunstancias a perderla (la honra). Manuel, por otra parte, deja ver en su discurso el peso de la sociedad y de la ideología dominante impuesta por los hombres que detentan el poder dentro de la sociedad mexicana del último tercio del siglo XIX. Para Manuel, al igual que para los detentadores del poder, la mujer que ha cometido una falta contra el *stablishment* no tiene cabida dentro de una sociedad que busca que todos sus componentes cumplan con su rol social asignado o, en el caso de la mujer, con las características del estereotipo social. En el diálogo sostenido por estos dos personajes se deja ver como estos puntos de vista encontrados se complementan, en la visión del autor quien es reflejo de la visión oficial, para lograr el perfecto equilibrio entre el ser y el parecer de la mujer:

⁵⁶ Resulta interesante que ambos personajes sean grandes amigos y que discutan acerca de si es posible reinsertar a una mujer con mancha en la sociedad. El hecho de que estos personajes sean amigos crea una fusión de las dos perspectivas de la ideología dominante acerca del problema de la mujer con mancha, redención y condena, completando el discurso oficial: la mujer debe ser honrada y si no lo es debe por lo menos intentar reinsertarse a la sociedad por medio de los vehículos oficiales: el matrimonio y la educación.

David: En efecto, Manuel, [Eugenia]⁵⁷ era mi esposa.

Manuel: [...] entre tus novias no recuerdo haber conocido ninguna Eugenia. La última de que me hablaste fue Margarita, la querida de don Ramiro; pero a esa ni la cuento, porque para haberle dado tu nombre, era preciso que antes hubieras perdido la razón.

David: Según eso, ¿tú no te habrías enlazado con ella?

Manuel: ¡Hombre, no!

David: ¿Y por qué?

Manuel: En primer lugar por mí; y en segundo lugar por los demás.

David: No te comprendo.

Manuel: ¿Tú crees en la rehabilitación de la mujer caída?

David: Sí: yo sostengo que la mujer es rehabilitable, cuando su alma se ha conservado pura, y, sobre todo, cuando su falta ha tenido por móvil, no la vanidad ni los placeres, sino un sentimiento noble y generoso, el de salvar la vida de una madre, como en este caso.

Manuel: El fin no justifica los medios, y el mundo jamás olvida ese refrán. Cuando ve uno de sus miembros gangrenado, teme corromperse, y, sin preguntar la causa, se contenta simplemente con cortarlo. Por lo demás, no hace sino lo que tú harías en circunstancias semejantes.

David: ¿Yo?...

Manuel: Es claro, y te lo voy a probar en dos palabras. Un día, por ejemplo, ves a un asesino que me ataca puñal en mano, y te interpones; de esto resulta que me salvas, pero a costa de tu brazo que ha recibido todos los golpes en la lucha; pues bien, si a consecuencia de esto se gangrena, ¿te detienes en cortarlo porque haya sido el salvador del amigo tuyo?

David: Si puede sanar, lo dejo.

Manuel: El hecho es que eso es imposible, o por lo menos muy difícil. Mientras el médico *Sociedad* no se convenza de que un miembro podrido es susceptible de curarse, no ha de prescindir de su sistema.

David: Manuel, veo que eres muy severo en tus apreciaciones.

Manuel: Estoy seguro de que tú piensas como yo; defiendes el caso, y no me extraña, porque Margarita está comprendida en él; pero, en el fondo, tú me concedes razón.

David: (*Con entusiasmo creciente.*) Te engañas: yo no defiendes el caso por Margarita, como dices, sino porque es mi convicción, porque es mi creencia, que cualquier culpable puede rehabilitarse de sus faltas. ¡Yo no condeno como la sociedad al presidiario que ha robado un pedazo de pan para sus hijos, yo no condeno a la pobre mujer sin educación y abandonada, que el día que se muere de hambre se vende en el vértigo de la miseria, por unas migajas de mendrugo!... ¡Yo a quien condeno es a la sociedad que no da trabajo al artesano!... ¡Al que no educa a la mujer!... ¡Al que la

⁵⁷ Los corchetes son míos.

compra! ¡Yo a quien condeno es a la sociedad que se enfanga y después se asusta de sí misma!... ¡A esa madre que arroja a sus hijos en el albañal y que después no quiere reconocerlos!

Manuel: ¿Y que le vamos a hacer? Yo quiero convenir contigo en que sea una injusticia imperdonable que los hombres castiguen faltas, de las que tal vez son cómplices; pero está demasiado arraigada para que tú, o yo, abriguemos la esperanza de destruirla.

David: No: yo tengo mis ideas y mi manera de ver las cosas; pero sin la pretensión de hacérselas admitir a la sociedad. Ella puede seguir el camino que le cuadre; yo, por mi parte, lo que nunca haré será sacrificar, en aras de sus caprichos y de sus necesidades, ni mis sentimientos y mi corazón.

Manuel: Pues serás un mártir.

David: Mártir es mejor que necio.

Manuel: Sin embargo...

David: Dime, Manuel: un hombre que piensa y siente y obra por sí mismo sin consultar con la multitud, tú, por ejemplo, si un día te encontraras con una mujer, ángel en el fondo y meretriz en la superficie, que por la primera vez despertara en ti ese anacronismo del sentimiento que se llama amor; si al lado de esa mujer divisaras un horizonte de cielos y un porvenir de felicidad, ¿renunciarías a todo esto por el mundo?

Manuel: ¡Francamente, sí!

David: ¡Mentira!

Manuel: ¿Mentira?

David: Tú no eres tan miserable para dejarte vencer por la preocupación.

Manuel: Prescindo del “que dirán”.

David: Entonces...

Manuel: Pero no prescindo de mí mismo.

David: ¿Qué quieres decir con eso?

Manuel: Supongamos por un momento que tú fueras el esposo de Margarita. Dime: ¿no es verdad que en medio de tus efusiones íntimas con ella, cuando febricitante y ebrio la tuvieras en tus brazos acariciándola, ¿no es verdad que sentirías algo como el infierno, ante el recuerdo de que aquellos labios estaban manchados por el ósculo de la impureza?

Suponiendo que tú fueras esposo de Margarita, si mañana te diera un hijo, ¿no es verdad que ese hijo tendría el derecho a maldecirte por haberle dado una madre, cuya mancha se reflejara sobre su frente? [...] (Acuña, 195-196)

David intenta convertirse en salvador social y moral de Eugenia, Manuel la condena, y así, en el complemento entre ambas visiones de la institución dominante, la segunda resulta ser la que posee mayor peso específico dentro del inconsciente social. David con

todo y su intento de rehabilitación termina por sucumbir, al igual que Eugenia, ante el peso de la sociedad rechazando a su propia esposa (ver Acuña, 203).

En contraparte a estos personajes masculinos, positivos, están los personajes negativos. Don Ramiro y Antonio actúan y se comportan de acuerdo a los rasgos del seductor. La seducción es: “el interés de hombre por adquirir los favores de una soltera, con el especial interés en que sea virgen, que una vez consumado daña el honor de la ‘doncella’ y de su futuro marido” (Carner, 98). Don Ramiro se aprovecha de la condición de pobreza y abandono de Eugenia para convertirla en su “querida” (Acuña, 198) bajo una supuesta protección:

Antonio: Pues bien; al verse sola y enteramente abandonada, la joven [Eugenia]⁵⁸, sin experiencia, y arrastrada por las circunstancias, se dejó engañar por su miserable protector [Don Ramiro], que en vez de esposa la hizo su querida. Ante la sociedad pasaba por su sobrina; pero ya usted comprenderá que no todas las cosas pueden ocultarse, y que al cabo y al fin se supo de que naturaleza eran esas relaciones (Acuña, 198).

Antonio actúa y se presenta de forma aún más perversa; a su condición de seductor se le añade la de cobarde, rencoroso y vengativo. Antonio se encarga de fraguar el plan para que se conozca el pasado de Eugenia y, en consecuencia, se le condene con el objetivo de aprovecharse de las circunstancias y de esta forma seducir a Eugenia aprovechando, al igual que Don Ramiro, la condición de abandono a la que será sometida por la sociedad:

Eugenia: ¿Sí? ¿Piensa usted que desconozco el origen de lo que hoy ha sucedido? ¿Cree que usted que yo no he adivinado en qué cabezas ha nacido el pensamiento de perderme, el pensamiento de despertar y avivar la murmuración, para que arrojara sobre mi frente lo asqueroso de su insulto? [...] (Acuña, 204).

Eugenia: ¡Yo también ignoraba que a más de infame fuera cobarde!

Antonio: Dejémonos de insultos, y acabemos. El incidente de esta noche ha puesto la situación de usted desesperante, su esposo la abandonará probablemente, no siendo posible seguir viviendo unidos como

⁵⁸ Los corchetes en la cita son míos.

hasta ahora y usted, en el último resultado, se hallará sola y sin apoyo, reducida a la mendicidad y a la miseria. Este porvenir se ve tan claro que ni siquiera se puede poner en duda abrigando otra esperanza; [...].

[...]

Antonio: [...] Eugenia, ¿no tendrá derecho su pobre amante de ha cinco años para ofrecerle con su corazón y sus riquezas una tabla salvadora en su infortunio? ¿No tendrá derecho para decirle: huyamos, en Europa nadie nos conoce, buscaremos un lugar aislado, oculto entre flores, y allí, unidos los dos por el cariño, obligaremos a la fortuna a que vuelva a mostrarnos su sonrisa? (Acuña, 204-205).

Después de ser denotados mediante su discurso y sus acciones, así como por el discurso ajeno, los personajes, tanto femeninos como masculinos, entran en una serie de relaciones, por oposición, sincretismo y recurrencia, dándole, y adquiriendo de él, la intención dramática de la obra. En este sentido, Eugenia y María se encuentran al mismo nivel de recurrencia del deber ser de la mujer (mujer honrada) en el plano moral pero no en el social. Al oponerse la deshonorada, para la sociedad, Eugenia a la honrada María, y al ser grandes amigas, casi hermanas, el juego entre ser y parecer se completa: Eugenia parece honrada porque su falta se da por medio de un sacrificio filial digno de encomio, mientras que María es honrada porque no ha manchado su virtud. Además, los personajes femeninos se oponen a los masculinos de acuerdo a los roles sociales determinados para cada uno de los género sexuales, diferencias ya tratadas con anterioridad.

En resumen, *El pasado* resulta un avance dentro del drama de costumbres, ya que presenta personajes con características más reales apoyadas en un trasfondo psicológico, moral y físico reflejado en el discurso y las acciones de los personajes, aunado a una crítica social que, sin embargo, termina por caer ante el peso de la ideología dominante. La obra presenta un juego entre el ser y el parecer de la mujer apoyado en las funciones que representan los dos personajes femeninos de la obra (Eugenia y María), así como la oposición entre la ideología dominante (Manuel) y la intención romántica de rehabilitar a la

mujer caída (David). Las funciones semióticas de los personajes apoyan las funciones sociales que éstos representan y a las relaciones que entre ellos se dan. La oposición entre la función de mujer honrada encarnada por María y la deshonrada (Eugenia) manifiesta la oposición entre ser y parecer de la mujer. Mientras que la oposición entre el ideal de David, salvador y romántico, y el discurso oficial de Manuel se complementan para llegar a un resultado final: La mujer que pierde, su valor social y moral, al perder la honra; aunque es posible que sea redimida, esto no se logrará ya que la sociedad impone leyes que no se deben romper, que condenan a la mujer a ser excluida de la sociedad y a buscar una salida, la mayoría de las veces fatal: la prostitución o la muerte.

2.5 La comedia de costumbres

Mientras que el drama de costumbres se plantea mantener la ideología dominante poniendo frente al público el estereotipo femenino, la comedia de costumbres realiza una severa crítica a la sociedad del siglo XIX en México:

La comedia de costumbres nace, al igual que el drama costumbrista, de una mezcla ecléctica de corrientes literarias características del teatro del XIX y principios del XX⁵⁹. El Romanticismo y el Neoclasicismo son las corrientes literarias dominantes; en la lucha entre románticos y neoclásicos, los primeros voltean hacia el Siglo de Oro y la Commedia dell'Arte como herramientas para criticar el estilo de los segundos; de aquí es de donde abrevia la comedia de costumbres sus fuentes principales.

El humor es un arma subversiva que ha sido utilizada a través de los siglos; la comedia de costumbres hace uso de esta arma por medio de las situaciones y los personajes que en ella cobran vida. Los enredos, los malos entendidos, las confusiones, etc. son

⁵⁹ Esta mezcla de corrientes literarias tiene como trasfondo el caos político que se vivía en el país durante la primera mitad del siglo XIX. Las constantes guerras por la obtención de poder hacía que éste cambiara de manos de un día para otro, marcando con ello el intercambio de ideologías entre los políticos y los intelectuales de la época; así: “Encontramos rasgos conservadores entre los grandes liberales y muy pocas voces son auténticamente radicales [...] ni en sus contenidos ni en sus propuestas estilísticas” (Enríquez, 12).

característicos de este género dramático, pero es en sus personajes que los dramaturgos ponen mayor énfasis para convertirlos en el ariete por medio del cual golpean y critican ácidamente a la sociedad.

Los personajes de la comedia de costumbres responden a las características sociales propias de la época. Es importante señalar que éstas se difuminan un tanto dentro de la comedia, ya que el propósito fundamental de ésta es la crítica social; sin embargo, el estereotipo, en el caso de la mujer, se mantiene vigente con la salvedad de que algunos son remarcados con menor intensidad. El personaje femenino sigue conservando los rasgos impuestos por el discurso dominante: salvación del honor, búsqueda de un matrimonio conveniente, vivir bajo el amparo de un hombre, aunque no siempre sea el mejor, continuar en el espacio privado, etc. De tal forma, no abandona del todo el estereotipo impuesto, aunque se nota un pequeño cambio ya que, al amparo de la misma comedia, se encuentran rasgos de subversión hacia el discurso oficial⁶⁰.

En síntesis, la comedia de costumbres realiza una devastadora crítica a la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX en México; los grandes conflictos políticos son el caldo de cultivo ideal para la creación de comedias que se convierten en armas por medio de las cuales se hace llegar al espectador la crítica a esta sociedad corrupta. Los personajes de las comedias de costumbres son el vehículo ideal para la transmisión del mensaje crítico propuesto por los dramaturgos y aunque todos comparten rasgos de descomposición social, el personaje femenino destaca ya que logra liberarse, en apariencia y sólo un poco, del

⁶⁰ La subversión debe ser tomada con pinzas por dos razones: una, todo el discurso de la comedia es subversivo, por consiguiente, algunos de sus personajes, sobre todo los de bajo perfil social, como los criados, por ejemplo, son los encargados de poner de manifiesto el discurso subversivo; dos, aunque el personaje femenino, dentro del discurso subversivo, se libera de ciertas características del estereotipo, luchando por conseguir sus objetivos por sí misma, el fin que persigue no abandona algunas características del ya multicitado estereotipo: busca casarse con un buen hombre o un hombre poderoso según sea el caso, como se verá en los análisis que realizaré a continuación.

estereotipo que le ha sido impuesto a la mujer por la ideología dominante del diecinueve mexicano.

Subversión, humor, personajes que dejan mucho que desear, crítica acérrima, la comedia de costumbres deja de lado cualquier concesión de tipo social, al contrario del drama costumbrista, reflejando en el escenario los vicios de una sociedad en caos.

2.6 La devastadora crítica social. Análisis a *El argumento de un drama* de Ignacio Ramírez “El Nigromante”

Si en los dramas costumbristas los personajes responden tajantemente y sin desviarse, salvo en casos excepcionales como Eugenia en *El pasado* de Manuel Acuña, a los tipos y estereotipos sociales asignados, en la comedia de costumbres los personajes rompen con todo lo establecido y una de sus funciones principales es poner de manifiesto la descomposición social de la época; tal es el caso de esta comedia. Por medio del juego de contrarios y la ironía, la comedia de costumbres se opone al drama presentando personajes cuyo discurso y acciones no resultan tan directos; es decir, en *El argumento de un drama* todo, acciones, discurso, etc., tiene una doble lectura y una doble interpretación, caso contrario a *La hija del cantero*, por ejemplo, donde las acciones y el discurso de los personajes es más directo en el reflejo del estereotipo social.

Obra escrita alrededor de 1855, *El argumento de un drama* presenta: “[...] todos los enredos posibles y penetra a lo más profundo de la moral familiar burguesa. [En la comedia] el Nigromante ataca sin concesiones a todos, y a todos los muestra como corruptos e incapaces del verdadero amor” (Enríquez, 27). Partiendo de la idea de Enríquez se observa que los personajes de *El argumento de un drama*, aun pretendiendo mantener el discurso oficial acerca de los roles sociales asignados a la mujer y al hombre, no

corresponden del todo con dichos roles, al contrario, ya que todos se muestran bajos, mentirosos y faltos de toda moral.

En *El argumento de un drama* se presenta a una familia rica⁶¹ conformada por Diego, Carlota y Luisa; junto a ellos vive Simona, la criada. El padre posee ínfulas de escritor y para celebrar las bodas de su hija, en un matrimonio arreglado con Agapito Bandera, se le ocurre la creación de un gran drama con un argumento donde la hija es raptada y rescatada al final por su padre y su futuro esposo, de ahí el nombre de la obra. El argumento de este drama da pie a una serie de situaciones donde se mezclan los engaños y la doble moral de los personajes y sirve a “El Nigromante” para burlarse de las clases altas, de los criados, de los arribistas y, en resumen, de la sociedad iletrada y ociosa que sólo busca los placeres mundanos sin pretender mejorar su entorno social.

Los personajes de la comedia responden a una función única, —Engañar / Engañar / (Engañador [a]) / (Engañado [a]) —, que se disfraza de otras funciones, como Secuestrar / Secuestro / (Secuestrada) por poner un ejemplo, lo que refuerza el mensaje de crítica social y el peso específico de la educación como medio de superación de los excesos individualistas del Romanticismo⁶². La voluntad crítica, sin embargo, no deja de lado la defensa de las instituciones, como el matrimonio, o la importancia de la honra como valor primordial de la mujer. El personaje femenino cumple con los roles impuestos mediante el estereotipo social ya analizados con anterioridad, aunque su actuación y su discurso irónico sirven de herramientas para resaltar las acciones negativas de la sociedad, al mismo

⁶¹ Utilizar a las clases altas como reflejo de la sociedad era una práctica común tanto para los dramaturgos como para la mayoría de los ideólogos del siglo XIX en México. De hecho, es en las clases altas donde se manifiestan más los rasgos de la ideología dominante, aunque estos aplican a todos los estratos sociales.

⁶² “El Nigromante” es uno de los más notables ideólogos liberales de la segunda mitad del siglo XIX en México. Para Ramírez el papel de la mujer resulta vital en la conformación de la sociedad mexicana. Ramírez aboga por una educación positivista dirigida a los jóvenes y en especial a la mujer “En estrecha conexión con esta idea Ramírez afirmó que la mujer y la educación de la mujer constituían un factor de primera importancia en la configuración de una sociedad nueva y progresista” (Maciel, 126).

tiempo que la importancia de respetar las instituciones y la sana convivencia social⁶³. Por otra parte, los personajes masculinos actúan conforme al tipo social negativo del seductor, temido por la institución dominante ya que destruye no sólo la virtud de la mujer sino que, más importante aún, destruye la unión familiar base primordial de un buen funcionamiento de la sociedad, del raptor quien es un arribista social y del iletrado que pretende hacerse pasar por ilustrado para terminar descubierto como un tonto.

La falsa apariencia y la ironía predominan en la obra; en este sentido, las acciones de los personajes no corresponden con lo que el resto de los personajes y la sociedad esperan de ellos, aunque sí corresponden con el discurso que cada uno expresa de sí. En el discurso de los personajes se refleja la verdadera personalidad de ellos y no lo que los demás ven; es decir, el discurso de los personajes desvela el querer ser y no el deber ser impuesto, matizado por un manejo de la ironía por parte de los personajes en su discurso.

Los tres personajes femeninos rompen con los estereotipos impuestos a pesar de manifestar ciertos rasgos de éstos a lo largo de la obra. Cada uno de los personajes femeninos se encuentran delimitados por el rol social impuesto por la institución patrilínea: madre y esposa (Doña Carlota), hija y amada (Luisa), fiel (Simona) y, sobre cualquier otra cosa, virtuosa y honrada en los tres casos; sin embargo, la delimitación de los personajes femeninos es un juego de espejos donde las apariencias dejan ver la auténtica naturaleza de cada uno de ellos mediante un discurso irónico y humorístico propio de la comedia.

⁶³ La intención de “El Nigromante” es clara: educar mediante el ejemplo contrario y criticar a la sociedad. Al poner delante del público, de ambos géneros, la forma negativa de la actuación de los personajes logra dar la idea de lo que no se debe hacer dentro de una sociedad ilustrada, es decir el ejemplo negativo de la forma de actuar de los personajes, y critica a esta misma sociedad por encontrarse alejada del modelo positivo de convivencia y acción.

Luisa, hija de Doña Carlota y Don Diego y personaje sobre el cual giran las acciones, cumple en parte con el papel social⁶⁴ asignado de buena y amante hija como la describe su padre:

Diego: [...] y así también divinizo
tu resignación filial.
Estoy, oh Luisa, encantado
de tu profunda obediencia (Ramírez, 118).

Mientras que por otro lado busca liberarse y hacer lo que le dicta su imaginación febril⁶⁵ y su deseo:

Luisa: Ved cumplido mi deseo:
mi amante me va a robar,
y por fuerza va inflamar
la antorcha del himeneo.
Este rapto es de mi gusto.
Hace tiempo me desvela
dar asunto a una novela (Ramírez, 117)

Luisa es parte importante del juego de engaños y enredos de que se encuentra matizada la comedia; a su rol de hija se le añade el papel de objeto del deseo de un hombre y el estereotipo de mujer amada. Luisa sólo es deseada por Antonio, ya que él mantiene relaciones con su madre⁶⁶, además de ser casado en otra parte, y como buen seductor desea los favores de Luisa utilizando para ello el supuesto rapto; Antonio, en realidad, no pretende casarse con Luisa encontrando en la fuga de Luisa y Agapito la mejor manera de liberarse del compromiso:

⁶⁴ En realidad, y considerando la actuación de los personajes, cabe más hablar de roles o papeles sociales que de estereotipos. Al no cumplir de manera tajante con las características del estereotipo, como sucede en el resto de las obras analizadas sobre todo en los dramas costumbristas, no me parece que deban ser catalogados como tal. El hecho de mostrar un espíritu subversivo y decadente, a pesar de la intención del autor por predicar los valores establecidos mediante el ejemplo contrario, hace que los personajes femeninos escapen a la imposición de los valores impuestos por la ideología dominante. El hecho es que los rasgos del estereotipo están diluidos entre estos personajes y así se liberan de él al mostrar actitudes contrarias al propio estereotipo.

⁶⁵ Imaginación exacerbada por las lecturas románticas que critica el autor.

⁶⁶ El hecho de que Antonio mantenga relaciones con la madre de Luisa lo pinta de cuerpo entero como seductor ya que la intención de este tipo de hombres es, sobre todo, burlar el honor de otro hombre (honor que, ya se sabe, recae en la honra de la mujer).

Antonio: Calla, infame, él me sirvió
quitándome un compromiso,
pues que casarme no puedo,
y en este maldito enredo
era casarme preciso (Ramírez, 130).

Por su parte, Agapito se enamora⁶⁷ de Luisa, quien se le presenta bajo otra personalidad, Ana hermana de Antonio, matizando con ello el juego de engaños de que consta la obra⁶⁸:

Agapito: Perdón, señora, por Dios.
Haya entre nosotros dos
una mutua simpatía.
Pruebas te daré si quieres
de mi amor si de ti alcanza
mi ruego alguna esperanza (Ramírez, 127).

Luisa además de ser amada es amante; sin embargo, el amor de Luisa es tan volátil como sus decisiones. Llena la cabeza de fantasías, Luisa es capaz de cambiar de parecer conforme cambien las circunstancias, demostrando una adaptación a las situaciones por más difíciles que parezcan. El espíritu mutable de Luisa se manifiesta en todas sus decisiones, cambiando no sólo de parecer sino de sentimientos según la situación, o la oportunidad si se prefiere, en la que se halle. Así es como Luisa se desenamora y se enamora con facilidad pasmosa, aunque siempre bajo su conveniencia y su forma de pensar para evitarse problemas y malos ratos, utilizando al amor como un medio de salvación moral y social. Después de haber aprendido, supuestamente, la lección del rapto fallido, Luisa encuentra en Agapito una nueva forma de convertirse en mujer amada, honrada y casada:

⁶⁷ Considerando que los personajes mudan de ideas conforme les convenga según las circunstancias, el enamoramiento de Agapito hacia Luisa-Ana se debe tomar, como todo en la comedia, con pinzas dadas las características de Agapito: un arribista social.

⁶⁸ El hecho de que Luisa se presente con un nombre y personalidad falsos funciona en un doble aspecto: por un lado se presenta como una mujer virtuosa, que no lo puede ser para la sociedad al ser raptada, y por el otro remarca el doble discurso de los personajes.

Agapito: [...] ¿Serás como las mujeres
vulgares que necesitan
para amar un plazo largo?
Luisa: Yo amo pronto... Sin embargo,
pensa[n]do siempre se evitan
desengaños; penas mil.
Agapito: Dime, Ana, que me amas hoy
y para pensar te doy
cien años.
Luisa: Aunque es sutil
el medio que me propone,
sólo una dificultad
salva...
Agapito: Pero a la verdad
si usted de mi amor dispone,
con el de usted no cuento.
Luisa: ¿Quién sabe?
Agapito: ¿Con trampas juegas?
Pues aunque haya trampas, a ciegas
se hará nuestro casamiento.
Luisa: ¿De verás?
Agapito: Lo juro, Anita (Ramírez, 127-128).

Luisa comparte junto a los otros personajes femeninos el encontrarse confinadas al hogar y el estar siempre bajo la protección y el resguardo de un hombre o, en el último de los casos, de una mujer. Confinadas al hogar, enmarcadas dentro del estereotipo de madre, hija, esposa, virtuosa, las mujeres del siglo XIX en México tienen la difícil tarea de mantener unificados al hogar y a la familia logrando con ello mantener unificada a la sociedad y al país y todo ello bajo el peso del honor femenino: “El honor femenino es más fácil de definir [al contrario del honor masculino]: consiste en conservar la honra sexual y la reputación de virtud. Sencillo de explicar pero difícil de vivir, pues presupone coartar la libertad de movimiento, de palabras, de acción y, obviamente, de elección” (Carner, 97). Sin embargo, las acciones realizadas por las tres mujeres de la casa distan mucho de ser precisamente las de una mujer virtuosa: Luisa se deja seducir por la idea del rapto; Carlota es amante de Antonio; Simona es promiscua. La honra de Don Diego queda en entredicho y

la única forma de poderla recuperar es mediante el matrimonio o el encierro en el convento. Si la mujer ha cometido un acto que atente contra la honra o las buenas costumbres sólo tiene dos caminos para limpiar su honor manchado, aunque esto no siempre funcionaba así, como ya se vio con Eugenia en *El pasado* de Acuña: el matrimonio o la reclusión en el convento, si se tenían los medios, o ser lanzada a la calle. Luisa se dice arrepentida del error que cometió contra la honra de su padre, el supuesto rapto por parte de Antonio, y manifiesta, en un discurso cargado de ironía, la forma de borrar su mancha, el encierro, al mismo tiempo que remarca la protección del hogar, espacio femenino por excelencia. Al amparo de la ignorancia de su padre, Luisa se hace pasar por la heroína del drama que éste supuestamente está escribiendo para cubrir su rapto frustrado:

Luisa: Si no virtud, mi honor
con este plan he salvado.
¡Qué rapto tan desgraciado!
¡Cuán costoso es el amor!
Yo volveré a mis hogares
de experiencia y miedo llena.
Viviré en eterna pena,
serán mis ojos dos mares,
y en este horrible escarmiento
veré un poderoso escudo
y con el tiempo no dudo
un más puro sentimiento
arderá en mi corazón.
Renunciaré al matrimonio
de mi pena en testimonio.
Mi pecho en santa pasión
se embebe como esponja
que en una fuente ha caído.
Mi voto veréis cumplido,
oh cielos: voy a ser monja.
¿Pero a Antonio ocultaré
mi fuga? Y si se lo digo
a Tacubaya conmigo
querrá venir. ¿Pero qué
será digno de reproche
que en nuestro postrer adiós
juntos estemos los dos

a lo menos esta noche? (Ramírez, 126).

Aunque la intención del autor es la de realizar una ácida crítica social, no se pueden dejar de lado los convencionalismos sociales imperantes, sobre todo en lo referente al sentido del honor, resolviendo el conflicto conforme a dichos convencionalismos (Leñero, 22); es decir, la mujer honrada encontrará un buen amor, esposo y matrimonio. En otra vuelta de tuerca, Luisa acepta haber encontrado el verdadero amor en la persona de Agapito, después de haber accedido a él a través del engaño, sintiéndose protegida, arrepentida, ahora sí, de sus antiguos errores y convirtiéndose en una mujer digna que será una buena esposa:

Luisa: Mi amor,
tu tranquilidad me agrada,
pues que en verdad me asegura
que nace de tu ternura
y que no te asusta nada
en este lance terrible.

Agapito: Ana de mi corazón,
mi improvisada pasión
nada contempla imposible,
nada aterrador; en ella
encuentro fuerza y valor
cual si fuera un viejo amor.
Tengo confianza en la estrella
que en breves horas me guía
a tus pies, que mi alma inflama,
que en la tuya amor derrama
y que, en fin, ya te hizo mía.

Luisa: Después de un rapto imprudente
recibo como consuelo
que me ha dispensado el cielo
verte tan tierno y valiente.
Mi virtud y mi decoro
te sacrificué, Bandera,
y aunque yo contigo fuera
feliz, sin embargo lloro
al contemplar mi locura...
¡Cuál fuera mi sentimiento
si medroso o descontento
yo te viera! En esta dura

situación tu firme calma
me hace probar el sosiego,
¡ay, Agapito!, y tu fuego
mantiene vivo el de mi alma.

Agapito: Tu posesión ha aumentado
mi cariño, Ana. Tú no eres
como las demás mujeres
que libertino yo he amado.
Me amaste y me lo dijiste,
y en ti he visto en un momento
gracias mil, mucho talento.
Si yo te perdiera, ay triste,
no perdiera yo una amante
sino una admirable esposa.

Luisa: Sigue, mi bien, que gozosa
te escucho, y en este instante
la verdad de tu amor veo (Ramírez, 131).

Carlota, en cambio, no se comporta como buena esposa, fiel y digna.. Carlota, al igual que Luisa en su momento, se decide a ser raptada por Antonio o, mejor aún, es ella quien por causa de la pasión propone a Antonio fugarse juntos, convirtiéndose automáticamente en una mujer deshonrada:

Carlota: Pero, oh dulce y tierno amigo,
pues unidos nos hallamos,
y con fuego nos amamos,
el amor nos dará abrigo.
[...]
¿Tal vez de haberme robado,
Antonio, te pesaría?

Antonio: Habla con exactitud:
el robado he sido yo.
¿Quién de casa me sacó?

Carlota: [...]
¿Por qué a mi hija me arrancaste,
y a mi esposo y a mi honor?

Antonio: Sin que se ofenda tu amor
confiesa que me robaste.

Carlota: [...]
Yo soy la culpada, sí,
yo te robé, lo confieso,
y he cometido ese exceso
porque hay un volcán en mí,
un volcán que ha devorado

de quince años la virtud,
que me abre infame ataúd,
y que tanto me ha cegado
que no me amas y te adoro,
que mi infamia me envanece
y que tu amor me parece
mi porvenir, mi tesoro.
[...] (Ramírez, 133).

Carlota representa exactamente lo que no debe ser una mujer (nuevamente se presenta el educar mediante el ejemplo contrario) y termina bien gracias a la ignorancia de su esposo, tanto del engaño, como al que es un iletrado, quien, en su mundo de fantasía, la cree también heroína de su drama:

Diego: [...] No en otro asunto trabajes,
pues dos argumentos tengo
para los cuales prevengo
ocho o nueve personajes.
Quiero que tu gusto elija
entre los dos.

Luisa: ¿Cuáles, padre?

Diego: En uno elogio a tu madre,
en el otro te elogio, hija.

Luisa: Pero el interés y el nudo,
¿cómo usted encontrará?

Diego: Todo lo he previsto ya,
que al fin mi ingenio es agudo.
En ambos casos supongo
que de ustedes yo sospecho,
pero el engaño deshecho
con ustedes me compongo.
Y así la fe conyugal
de tu mamá inmortalizo,
y así también divinizo
tu resignación filial.
Estoy, oh Luisa, encantado
de tu profunda obediencia (Ramírez, 118).

El comportamiento de Luisa y Carlota, además del de Simona, obedece a una primicia lógica: la falta de atención y cuidado por parte del esposo, padre y patrón, es decir de Don Diego. Al no cumplir con su papel de protector y guía de la mujer, por estar

inmerso siempre en su mundo de fantasías literarias⁶⁹, Don Diego deja de lado su papel de guía en la educación de Luisa, tal como el padre de la Quijotita en la novela de Lizardi, así como su papel de protector de la honra de su esposa alejándola del peligro de la seducción de Enrique. La mujer abandonada por su esposo, amado o padre, termina por el mal camino: Luisa en su mundo de fantasía al igual que su padre; Carlota convirtiéndose en amante de Enrique.

Por último, se encuentra Simona. Este personaje rompe con todos los esquemas del estereotipo femenino impuestos por la sociedad patrilineal. Simona es dueña de su cuerpo y hace uso de él con quien quiere. Sin embargo, Simona, en otra manifestación de la ironía de la comedia, pretende, al igual que Luisa, redimirse tanto moral como socialmente por medio del matrimonio y con ello convertirse en una mujer digna. Ante su pretendiente, Roque, Simona marca las reglas del juego:

Roque: [...] Mientras, vivirás conmigo
en sosiego conyugal,
pues ésta es la vez primera,
después de un año de amores,
que tuyo soy sin temores,
y tuyo una noche entera.

Simona: No lograrás tu deseo,
pues he jurado ser tuya
sin que mi honor prostituya;
tuya me hará el himeneo.

Roque: Otras veces no has tenido
ese escrúpulo.

Simona: Es verdad,
pero hoy hay publicidad
y otras veces no la ha habido.

Roque: ¿Y por esa condición
no te ocurrió exigir antes

⁶⁹ Aquí es donde se encuentra el punto nodal de la crítica social de “El Nigromante”: la falta de educación femenina y los mundos fantásticos e individualistas del Romanticismo causan estragos en la moral femenina y por lo mismo en la moral de la sociedad, recuérdese que el papel de la mujer es fundamental en la transmisión de las ideas dominantes al ser ella quien educa a los hijos, llevando a la sociedad a un caos que produce revoluciones y desastabilidad.

a tus primeros amantes?
Sin la nupcial bendición
perteneciste a un tendero,
a un lacayo, a un sacristán,
a un corneta, a un capitán,
y entiendo que al mundo entero.
¿Y hoy que pierdes?

Simona: La experiencia
perdiera si obrara así,
si obrara así,
pues tanta ocasión perdí,
ya debo obrar con prudencia.
Y en ti miro un buen esposo
no obstante tus necios celos.

Roque: ¿Yo esposo? ¡Viven los cielos!

Simona: Para poseerme es forzoso (Ramírez, 125).

El matrimonio se constituye en una institución fundamental en la conformación de una nueva y mejor sociedad, ya que es la base sobre la cual se dan las relaciones sociales y sexuales permitidas entre dos individuos. Para la institución dominante, el matrimonio asegura que los actores sociales repitan los patrones impuestos, que los estratos sociales no se mezclen unos con otros, que la sexualidad femenina sea controlada y encasillada dentro del hogar y la honra y, sobre todo, que dentro de él se unifiquen familias sanas, tanto moral como física y socialmente, bajo la mirada protectora y la guía moral del hombre (Carner, 97-98). Pero en *El argumento de un drama* ni esta institución se salva del juego irónico. El matrimonio dentro de la obra presenta dos variantes: es la institución salvadora de la honra de la mujer, recomponiendo los entuertos a los que se ven envueltos los personajes, dándole con ello el peso ideológico que posee dentro de la sociedad decimonónica como institución fundamental para las buenas relaciones del conglomerado social. Y en sentido contrario también es una moneda de cambio de la que se aprovechan los personajes para lograr sus propósitos: Luisa, Carlota y Simona para salvar su honra, Agapito para acceder a un estrato social alto, Antonio para seducir, Roque para acceder a Simona y Diego para conservar la

apariencia de un hogar honrado. Además, para “El Nigromante” el matrimonio sirve de vehículo para satirizar los excesos del melodrama y su final feliz. La comedia finaliza con un matrimonio⁷⁰, como debe finalizar un buen drama romántico, entre los protagonistas del supuesto drama y los sirvientes; incluyendo una última burla hacia la falsedad de la familia y por lo mismo de la sociedad:

Diego: [...]

Sí, mi señor don Antonio,
de su talento fecundo
una muestra usted me ha dado,
y una comedia ha inventado
como no la ha visto el mundo. [...]
y pues todo está arreglado,
pronto se verá casado
con Luisa don Agapito.
¿Qué falta?

Antonio: Que los sirvientes
hagan su boda también.

[...]

Diego: [...]

Pues bien, todo se concilia
y habrá unidad en el drama
si su asunto es y se llama
La virtud de mi familia (Ramírez, 140).

Si el matrimonio, la honra y la virtud de la mujer no quedan muy bien parados desde la perspectiva de los personajes femeninos, para los personajes masculinos no es la excepción. Al contrario de los personajes femeninos, los masculinos actúan conforme a los tipos sociales vigentes de la época exceptuando a Don Diego. Don Diego se presenta como un hombre honorable ya que posee estabilidad económica, es respetado y, especialmente, su esposa y su hija son honradas y virtuosas; pero en la realidad no lo es, ya que falla en lo último: Luisa y Carlota no son virtuosas por mucho. Al ser raptada, según Luisa; al

⁷⁰ El final de la comedia no puede ser más ácido. Aprovechándose del juego metateatral, “El Nigromante” logra desacralizar al matrimonio, crítica a la sociedad, destruye a otros autores románticos y deja maltrecho al drama romántico.

engañarlo Carlota con Antonio y al darle rienda suelta a su sexualidad Simona, Don Diego no puede ser honorable aunque tenga una gran posición social o una gran reputación. Sin embargo, y he aquí lo irónico del asunto, el personaje de Don Diego es tan tonto, tan pretencioso e iletrado, gracias a sus ideas románticas, que no se da cuenta del engaño y cree que todo se debe a la idea del argumento para su fastuoso drama:

Diego: [...]

¿Poca hazaña a usted parece
que a mi ingenio fuera dable
en la fuga de mi esposa
y de mi hija, adivinar
que se me quiere burlar
con una trampa famosa? (Ramírez, 140).

Así, Don Diego logra recuperar en algo su honorabilidad gracias, irónicamente, a su propio engaño, ya que todos se aprovechan del argumento del drama para recomponer las cosas.

Antonio actúa y responde al tipo social del seductor. Antonio sólo busca los favores de Luisa, tiene los de Carlota y es, por añadidura, casado; por lo tanto su intención no es casarse y se alegra de que las cosas tomen otro rumbo con la aparición de Agapito y su huida con Luisa, además del arrepentimiento de Carlota ante sus malas acciones, dejándole el camino libre para nuevas conquistas y una buena ganancia económica, amén de un supuesto arrepentimiento, matizado de miedo a ser, irónicamente, él mismo cornudo si se aleja por mucho tiempo de su esposa:

Antonio: [...]

Bien pensado, de este modo
yo gano después de todo.
Una es coqueta, otra vieja,
yo disfruto sus favores.
Tengo para un drama enredo
y en un santiamén me quedo
libre para otros amores.
Súbome pues a dormir;

pero esperemos un rato,
no me tenga por ingrato
si no la miro partir. (*Paseándose.*)
Dejar de ser calavera
desde hoy mismo me propongo.
Terminar pronto dispongo
de estudiante la carrera,
y volver al dulce seno
de mi consorte inocente.
Mucho tiempo de ella ausente
permanecer no es bueno (Ramírez, 136).

Agapito no es precisamente un seductor, pero sí un arribista, un hombre pobre que por medio del matrimonio arreglado pretende escalar posiciones sociales. Aunque el matrimonio supone a los esposos iguales, socialmente, en el caso de la comedia no es así y Don Diego arregla el de su hija sólo porque aún conserva rasgos de ideas antiguas y en desuso. Agapito quiere aprovechar la oportunidad de volverse rico sin esfuerzo; Don Diego, quien se deja engañar por las mentiras de Agapito, cree que ha encontrado un yerno que la dará valor social a su familia:

Agapito: Soy Agapito Bandera.

Diego: ¡Jesús! ¿Qué acabo de oír?

Muy bien hiciste, hijo mío,
muy bien. Estás en tu casa
y sin cumplimientos pasa.
¿Cómo dejas a tu tío?

[...]

Agapito: ¿Quién por no viajar no explota

una mina... regalada?

En Sevilla estaba yo
cuando el tío me escribió
tenerme boda arreglada.
Me mandó para el camino
el dinero suficiente,
y como pobre y prudente
yo me entregué a mi destino.
Disponga usted de mi mano.

[...]

Diego: La cara de usted lo abona.

No entrará en mi casa en vano.

Sé que es usted laborioso

y le daré un capital
para que haga su caudal.
Agapito: ¿No vengo aquí como esposo
de su hija de usted?
Diego: Sí, amigo.
Agapito: ¿No es usted rico?
Diego: Lo soy.
Agapito: ¿Pues por qué a trabajar voy
si oro al casarme consigo? (Ramírez, 119).

Para lograr su propósito, Agapito recurre a una variante del rapto: la fuga con la amada. El rapto y la fuga aseguraban a los arribistas poner en entredicho la honra de la mujer y gracias a esta acción contraer matrimonio, asegurando un futuro de riqueza (Carner, 98). Aunque Agapito termina por enamorarse de Luisa y conseguir, después de todo, un matrimonio conveniente, irónicamente lo hace de Ana, personaje creado por Luisa, y no de la propia Luisa quien propone, nuevamente de forma irónica ya que es al hombre a quien corresponde proponerlo⁷¹, la fuga. En realidad, la fuga de Agapito y Luisa se manifiesta, en otro rasgo de ironía, no como la intención de Agapito por conseguir un buen matrimonio, sino como la intención de escapar de los enredos en los que se ven inmiscuidos los personajes; sin embargo, con buena o mala intención, el resultado es el mismo: gracias a la fuga entre ambos personajes Agapito termina por encontrar un matrimonio conveniente⁷²:

Agapito: En este lance me has puesto,
Sácame de él si es posible.
Luisa: El compromiso es terrible.
Huyamos, huyamos presto.

⁷¹ El hecho de que Luisa tome determinaciones que, en el papel, no le corresponden pone de manifiesto como los personajes femeninos, tanto en esta obra como en las otras puestas en análisis, no son sujetos pasivos, sino que son personajes bastante activos.

⁷² Resulta pues irónico que Agapito se salga con la suya ya sea de una forma o de otra, casándose originalmente con Luisa o perdiendo ese matrimonio arreglado. Podría pensarse que la moraleja de la historia es que el amor y las buenas acciones siempre tienen una recompensa; sin embargo, a la luz de las acciones de los personajes, esto no resulta cierto ya que todas las acciones van encaminadas a conseguir su beneficio propio, la recompensa se obtiene de manera circunstancial, de rebote, ante la ignorancia de Don Diego, principalmente, y ante el reacomodo fortuito de las circunstancias.

[...]

Agapito: ¿Voy contigo
a lo menos como amigo?

Luisa: Dónde esconderme no sé.

Agapito: He aquí un motivo oportuno
para que yo te acompañe
sin que tu decoro empañe.

Luisa: ¿Hay otro medio?

Agapito: Ninguno.

Luisa: Vamos pues (Ramírez, 128).

Roque, el último de los personajes masculinos, actúa como un ser bajo, celoso, posesivo y deseoso de poseer a Simona. La forma de comportarse de Roque lo acerca a los criados presentes dentro del teatro de los Siglos de Oro: respondón, portador de la verdad y la crítica a la sociedad, al igual que Simona, al criticar la actuación de sus amos finalizando con un castigo ejemplar al casarse, por la fuerza y el dinero, con Simona con quien vive en pleito constante (ver Ramírez, 139-140).

Todos los personajes han puesto de manifiesto, mediante sus acciones y su discurso, su comportamiento social, su calidad moral y su denotación como actuantes de las funciones semióticas. Los personajes se relacionan entre sí por recurrencia, ya que todos llegan a un mismo fin: obtener lo que desean sin importar los medios. Los personajes no manifiestan oposiciones marcadas entre ellos; todos engañan a todos y sólo si se es riguroso se puede decir que se oponen malos a buenos, ricos a pobres, amos a criados, mujeres a hombres, aunque esto no es verdad ya que en el fondo todos son idénticos. En este sentido, las funciones de los personajes se engloban en la función Engañar / Engañar / (Engañador [a]) y Engañar / Engañar / Engañado [a]). Ahora bien, a pesar de la intención de crítica social, el autor de la obra no se aparta de lo establecido por la ideología dominante,

presentando rasgos del estereotipo social impuesto a la mujer dentro de los personajes femeninos⁷³.

En conclusión, Ignacio Ramírez “El Nigromante” crea un mundo dramático cuya finalidad es realizar una acérrima crítica hacia una sociedad poco ilustrada, imbuida en ideas obsoletas, las ideas del Romanticismo, y cuyo fin último y único es satisfacer sus propias necesidades sin importar los medios para lograrlo. Mediante un juego actancial, matizado con una gran ironía, puesto en escena por los personajes se refleja la descomposición social existente y la falta de una educación sólida, sobre todo dirigida a la mujer quien al no ser vigilada por su padre ni educada por su madre, en el caso de Luisa, se pierde en fantasías románticas que la conducen a sentirse heroína de novela perdiendo todo sentido de la realidad. Los personajes, mediante su acción y su discurso, se convierten en vehículos de las ideas dominantes de cómo debe comportarse la sociedad y mediante su actuación, utilizando el recurso de los contrarios característico de la comedia y opuesto al del drama en cuyo discurso todo es más directo, los personajes ponen delante del público lo que se espera de los actores sociales; así, la mujer debe comportarse como lo marca el estereotipo social que le ha sido impuesto: honrada, virtuosa, buena madre, esposa, hija, ilustrada, útil a la sociedad, etc. y no como lo hacen los personajes femeninos quienes, aunque conservan rasgos del estereotipo social, se comportan de manera contraria. Los personajes masculinos, aunque no precisamente los más ideales, se comportan conforme a los tipos sociales más negativos existentes en la época, seductores, arribistas, iletrados y pretenciosos, celosos, rijosos, etc., manifestando mediante su actuación todo lo que no debe

⁷³ Presentar rasgos, aunque disfrazados por la ironía, del estereotipo social permite al autor poner de manifiesto su discurso pedagógico mediante el ejemplo contrario. El autor pone delante del público personajes que no se comportan como se espera de la mujer: ser honrada, buena esposa, buena hija, etc. para decir como no deben comportarse las mujeres, es decir, que la mujer debe comportarse de manera diferente a como lo hacen los personajes.

ser el hombre para que no se repita ésta por parte de los espectadores. La cuestión de la educación se deja ver dentro de la obra partiendo de la premisa de que si el hombre es un iletrado y fantasioso, como es el caso de Don Diego, la mujer lo será igualmente y en consecuencia no será una buena educadora; por lo tanto, los futuros actores sociales, sus hijos a quienes debe educar, no serán los buenos ciudadanos que requiere la Patria para encontrar la modernidad.

2.7 El humor crítico. Análisis a *La sobrina del tío Bigornia* de Genovevo Palasuya

Escrita en 1847 y desarrollada en un acto consistente de dieciséis escenas, *La sobrina del tío Bigornia* regresa sobre el tópico de la burla hacia la actitud mentirosa de los políticos y militares, la pretensión del viejo que desea casar con una mujer joven, el arribismo y la falta de convicción de políticos que desean vivir sólo del erario nacional y de militares que cambian de bando conforme se dan las circunstancias políticas; todo ello, en una amalgama de acciones que: “toca todos los resortes de un humor que nos llega de la Comeddia dell’Arte” (Enríquez, 33). La comedia, hasta donde se sabe, no fue representada en su tiempo, dándose a conocer mediante entregas, al estilo de la novela de folletín, en el periódico *Don Bullebulle* de Mérida, Yucatán, en ese mismo año⁷⁴.

⁷⁴ La obra fue representada recientemente (agosto-septiembre de 2006) por la Compañía Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, dentro del ciclo denominado *Mural: tres siglos de teatro mexicano*, en el teatro el Galeón del Centro Cultural del Bosque. Con la siguiente ficha técnica

La sobrina del tío Bigornia de Genovevo Palasuya
Dirección: Tomás Cevallos

Reparto

Genovevo Palasuya (escritor y orfebre) Héctor Holten
El tío Bigornia (letrado sin letras) Francisco Sobero “Tanicho”
Don Florencio (militar *in vestem*, es decir, no de armas tomar, sino de carrera largar) Mario Herrera
Don Fulgencio (viejo político versátil como veleta) Paco Ríos
Don Guillermo (joven capitán) Everardo Arzate
Rufina (sobrina de su tío) Ana Valeria Russek

La acción de la obra transcurre en un espacio único, la sala de la casa del tío Bigornia, donde los personajes interactúan a lo largo de toda la representación. El hecho de que la acción transcurra en un espacio único permite al espectador poner mayor atención al desarrollo de los personajes, de sus acciones y de los símbolos que ellos representan⁷⁵.

Los personajes se dividen perfectamente en dos categorías simbólicas delimitadas por la ideología dominante: hombres y mujeres⁷⁶. Cada uno de ellos responde al tipo social asignado para el hombre, guerrero y dueño del espacio público, mientras que las mujeres son confinadas al espacio privado, dedicadas al hogar y al amparo del hombre, con todo y sus limitaciones; por otra parte, los personajes masculinos responden a los dos tipos de hombres existentes en la época: el protector y el seductor, mientras que los femeninos actúan conforme al estereotipo social asignado: guarda de la honra, particularmente, hija, esposa, madre y protegida del hombre.

Partiendo del término denotativo inicial los personajes van conformando su significación propia (sus características impuestas por el autor quien es reflejo de la ideología dominante) que interactúa con la significación del resto de los personajes. En *La*

Ambrosia (aya de Rufina, aunque ni ésta debe mamar, ni aquella pueda lactarla) Eglé Mendiburu
Dogo (que ladra de cuando en cuando: Yo diré la ocasión)

Director artístico de la Compañía Nacional de Teatro: José Caballero
Dramaturgia: Elena Novelo

Concepto general y diseño escenográfico: Jorge Banilla (Miembro del Sistema Nacional de Creadores del Arte); Escenografía: Adrián Aguirre y Luis Manuel Aguilar "Mosco"; Diseño de iluminación: Víctor Zapatero; Diseño de vestuario: Alejandro Gastelum; Música original: Emilio Bueno; Diseño de maquillaje y peluquería: Pilar Boliver; Fotografía: José Jorge Carréon; Coordinación general de producción ejecutiva: Georgina Stepanenko; Producción ejecutiva: Patricia Miramontes; Asistente de dirección: Rodrigo Alonso; Asistente de maquillaje y peluquería: Jorge Contreras; Asistente de producción ejecutiva: Francisco Hernández Luna; Realización de escenografía: Alberto Orozco y José Refugio Rubio Casas; Utilería: Felipe Lara.

⁷⁵ No me detendré en el análisis del espacio escénico ya que escapa a la intención de mi tesis. Es en los personajes donde pondré mayor énfasis en el análisis, es decir, en sus diálogos y cómo estos reflejan el estereotipo social asignado para cada uno de ellos.

⁷⁶ Estos personajes, con sus características propias de género según la ideología dominante, se convierten en actuantes de las funciones simbólicas impuestas por quienes detentan el poder. De esta forma, la delimitación entre roles sociales queda perfectamente clara.

sobrino del tío Bigornia cada personaje representa un símbolo, entendido como un conjunto de roles sociales estereotipados de lo que debe ser un hombre y una mujer, en particular asociado a su nombre propio y las características que de él va nombrando el resto de los personajes, así como las denotadas por el autor al describirlos al inicio de la obra en el listado de las personas que intervienen en la comedia.

Los personajes femeninos denotan, ambos, rasgos aún más marcados del multicitado estereotipo social. Por principio, Rufina, sobrina del tío Bigornia y personaje principal de la obra⁷⁷, vive bajo el supuesto amparo del tío y es custodiada, o criada según el autor, por Ambrosia. Partiendo del significado etimológico del nombre, Rufina significa: “rojizo como el amarillo del oro” (Gutierrez Tibón, 2009), la denotación inicial del personaje, rasgo de significado o sema, la convierte en portadora del tesoro que pretenden obtener los tres hombres ajenos al hogar, Don Fulgencio, Don Florencio y Don Guillermo, y del cual el tío no puede hacerse cargo. Rufina se convierte, así, en la portadora del tesoro sagrado del hogar, que no debe perder bajo ninguna circunstancia, y razón por la cual debe ser vigilada constantemente, ya sea por su tío o por su aya Ambrosia: la honra.⁷⁸ La mujer es encasillada por el discurso oficial como guarda de la honra del hogar, lugar que simboliza la estabilidad y la decencia, otorgándole, a la honra, toda la carga moral del valor que como persona posee la mujer; además la virtud y, sobre todo, la honra se convierten en símbolo de pureza e instrumento de contención de la sexualidad femenina (Franco, 115-116). El valor moral de la mujer honrada es compartido, asimilado y puesto de manifiesto, por los dos personajes femeninos mediante su discurso y el discurso ajeno, lo que ellas dicen de sí

⁷⁷ Se considera a Rufina como personaje principal de la obra por dos razones: la acción transcurre alrededor de ella y de su honor; además, el paratexto indica con claridad sobre quien es el protagonista de la obra: la sobrina del tío Bigornia, esto es, Rufina.

⁷⁸ El uso de ayas o damas de compañía era frecuente en el siglo XIX en México. Si el hombre no podía, ya sea por sus deberes o por su gusto, acompañar a la mujer a los espectáculos públicos o en el hogar, ésta siempre era acompañada por, al menos, otra mujer.

y lo que los personajes masculinos dicen de ellas. En los diálogos de los personajes femeninos aparece reflejada la ideología dominante, el estereotipo femenino, ya que al ser la mujer misma quien da voz al discurso oficial éste logra llegar más fácilmente al inconsciente colectivo⁷⁹ y, por lo tanto, el discurso oficial se toma como algo connatural a la esencia femenina.

Bajo esta óptica, la honra, el tesoro sagrado de la mujer y del hogar, no puede, ni debe, ser entregada a cualquier hombre, sino a aquel a quien se ha de amar y con quien se ha de casar la mujer. Por esta razón Rufina, representación del deber ser femenino, asegura que a quien no ama, el viejo Don Fulgencio: “cómo he de entregar mi virtud” (Palasuya, 182). Pero no sólo es Rufina quien sabe y pone de manifiesto el peso moral y social de la honra; Ambrosia, aya de Rufina y representación de la maternidad, confirma su valor simbólico con todas las connotaciones ya descritas. Al recordarle a Rufina las palabras que le dijo su madre lo pone de manifiesto:

Ambrosia: Procura que jamás manche ese precioso matiz:
¡Cuidala Ambrosia!, el honor
vale más que un Potosí (Palasuya, 183).

O en otro ejemplo de la misma Ambrosia

Ambrosia: Pero procura ante todo
que ese amor varonil
respete tu honra, Rufina,
¡esa flor de un jardín!
Si la llegas a perder
todo lo pierdes (Palasuya, 183).

El peso específico de la honra femenina se traduce en el encasillamiento de la mujer al hogar, con todo el simbolismo que representa: protección, decencia, estabilidad, etc., y a

⁷⁹ La mujer refleja el inconsciente colectivo del miedo de la sociedad: la pérdida de los valores establecidos como base de esa sociedad. Al ser reflejo del miedo colectivo es comprensible que sea la mujer, sobre todo, quien defienda los valores previamente asignados mediante su discurso.

vivir bajo el amparo del hombre, protector supremo de la mujer, salvaguarda del hogar y de la honra. Rufina se encuentra confinada a un hogar respetable, el hogar de su tío, después de quedar huérfana, se le protege de los peligros que la rodean, muy a pesar de que los viejos “seductores”⁸⁰ la visiten ahí, bajo la mirada de su aya, representación de la madre, y de su tío, representación paterna, quienes velan por la protección de la sobrina. Rufina acepta su papel de protegida ante la ausencia de la madre, biológica, dentro del hogar:

Rufina: [...] Murió, mi madre, y murió,
dejándome sin asilo,
y usted tío, me recogió
en este su hogar tranquilo;
lo cual agradezco yo (Palasuya, 191).

De aquí, entonces, se sigue que el habitar un hogar donde la mujer encuentre amparo, siempre bajo la protección de un hombre, es una de las preocupaciones primordiales de la sociedad mexicana del XIX. La mujer debe vivir al amparo de un hombre que la procure y la proteja, recuérdese que el hombre funciona como guerrero y protector del hogar, siendo primero el padre o quien fungiera en ese papel (en este caso el tío Bigornia), después el esposo y por último los hijos, quienes se harán cargo de lo económico, lo legal y el resguardo de la moral femenina (Arrom, 70-122). Acotar a la mujer dentro del espacio privado del hogar tiene, igualmente, la finalidad de resguardarla de los seductores, peligro latente de perdición, que la rondaban, así como convertirla en una buena madre y educadora de los hijos, futuros actores sociales, dentro de una familia sana que construya una sociedad sana (Suárez Escobar, 18-19). Mediante el discurso de los

⁸⁰ Aunque parezca paradójico que el tío pretenda entregarla a cualquiera de los viejos que en la obra pueden, y de hecho lo hacen, funcionar como seductores ya que utilizan los medios que están a su alcance, el poder político o económico, como armas de seducción para impresionar a Rufina, no se debe perder de vista que se trata de una comedia que realiza crítica social. Además, los “seductores” no se alejan del discurso oficial, el matrimonio como única instancia para establecer una relación con Rufina, como fin último de sus intenciones.

personajes masculinos, el discurso dominante representado aquí por el tío (autoridad paternal) y Don Fulgencio (representante de la institución oficial), se matiza la función de la mujer: ser una buena esposa y, por lo mismo, una buena madre, ambos papeles bajo la guía de un buen hombre.

Don Fulgencio: [Rufina]⁸¹ debe escoger un buen hombre
que su mérito [castidad, belleza] apreciase,
y que estando ya maduro
le brinde comodidades.

El tío: Eso es lo que debe hacer
para que sea digna madre (Palasuya, 189).

Pero el hogar no sirve únicamente como resguardo de mujer ante los peligros de los seductores o como, por llamarlo así, “caja fuerte” de la honra femenina; dejar a la mujer dentro de este espacio cerrado tiene como finalidad servir de dique de contención a la sexualidad femenina. Para los hombres del XIX en México la sexualidad femenina es un arma que pone en peligro a las instituciones sociales basadas en la familia y el hogar, por tanto, dejar a la mujer libre a sus impulsos sexuales significa que ésta irremediamente terminará corrompiendo su cuerpo, reflejo del cuerpo social, en la prostitución. La sexualidad femenina queda pues encerrada en el ámbito hogareño dejando a la maternidad la exclusividad de las relaciones sexuales, siendo el matrimonio la única forma de que la mujer pueda abandonar el hogar para formar el suyo propio (Franco, 115-116; Carner, 97-100; Arrom, 123-192 y Suárez Escobar, 123-192). La contención sexual resulta dañina ya que incrementa el deseo, por lo tanto, encerrar a la mujer asegura la salvaguarda de la honra, el amor y, con ello, un buen matrimonio. Véase el diálogo entre Rufina y su aya Ambrosia al hablar de Don Guillermo:

Rufina: Consuélese mamá Ambrosia,

⁸¹ Los corchetes son míos.

que tengo mi novio aquí. [...]
Ambrosia: Y ¿por qué a tu tío no hablas
de ese nuevo paladín?
Rufina: Porque entonces visitara
la casa.
Ambrosia: ¿Quiere decir
que tú no quieres que entre?
Rufina: Se entiende: mire usted, así,
hablándonos a hurtadillas,
su amor se vuelve más febril;
más si me ve libremente,
su amor se ha de destruir.
La privación siempre es causa
del apetito (Palasuya, 183).

El matrimonio como medio de unión oficial entre un hombre y una mujer es aceptado por todos los actores sociales de la época y por los actuantes dentro de la obra. La misma Rufina acepta que el matrimonio es un fin para el cual ha sido educada, criada y, en pocas palabras, para lo cual está hecha. Rufina pretende casar con Don Guillermo, su amor y protector⁸², aunque si esto no se logra su intención es el matrimonio aún siendo con un viejo. Rufina responde a su tío sobre la preocupación de encontrar marido:

Rufina: ¡Vaya!, no tema usted nada
que no he de quedarme en seco:
si me miro despreciada,
al momento lleno el hueco

⁸² Resulta paradigmático que Rufina conserve su honra para entregarla a quien debe ser su esposo criticando a las mujeres que se entregan sólo por no quedar solteras

Rufina: ¡Necedad!, si algunas jóvenes
hacen ya el turuturú
con un dromedario de éstos [...]
es sólo porque no quieren
ir al fúnebre ataúd,
sin saber lo que es casarse
y vivir en mancomún.
Más yo que, gracias al cielo,
tengo en Guillermo mi luz,
a ese viejo, alma de cántaro,
¿cómo he de entregar mi virtud? (Palasuya, 182).

Al mismo tiempo que conserva la idea de casarse a cualquier precio, como se ve en el ejemplo de arriba. Rufina repite el discurso oficial: casarse como fin último, tanto para salir de su casa, como para formar una nueva familia.

con un viejo, y... ¡soy casada!
Por eso no les despido:
si me falta buen marido
suple la falta el buen viejo:
ya ve usted que yo no dejo
que se escape el partido (Palasuya, 179).

Se aprecia en lo dicho por Rufina en el parlamento anterior que su papel dentro de la obra no es totalmente pasivo: Rufina toma sus decisiones propias; casarse con quien ella desea, no entregar su virtud a cualquiera, buscar un partido para casarse a cualquier precio, desafiar a su tío en su autoridad y a su aya en su cariño, detener la pasión de Don Guillermo, etc., a contracorriente de lo que de ella se espera como mujer, como hija y como amada. Sin embargo, el papel activo de Rufina y la independencia que manifiesta incluso en el plano sexual al querer tener pleno goce de su cuerpo. Resaltan y refuerzan el peso moral y simbólico del hogar como el lugar de guarda de la honra femenina, de contención sexual y de espacio que acota la expresión de la mujer con el ánimo de no dejarla asaltar el espacio público propiedad exclusiva del hombre:

Rufina: ¿Qué dicha puedo gozar
con esos entes tan brutos [los viejos]?⁸³
De noche me harían temblar;
y al ver sus rostros enjutos,
tío, me había de privar.
¡Qué caricias tan brutales!
Dios me libre, ¡Jesús!, no.
Si ellos son dos animales
tan sucios tan feos... ¡fo!,
¡cómo he de ser de esos tales! (Palasuya, 179).

Para el teatro de costumbres, los personajes son una mezcla de características físicas, psicológicas y morales que mantienen una correspondencia entre ellas; si un personaje es bueno, lo será tanto física como psicológica y moralmente, por el contrario si es malo lo será igualmente en los tres rasgos ya mencionados. Rufina cumple con éstos, como digna

⁸³ Los corchetes son míos

representante del estereotipo femenino, que de la mujer se espera: moralmente íntegra, psicológicamente sana y físicamente bella. Nuevamente la voz del discurso oficial, mediante la descripción que de Rufina hace Don Fulgencio, pone de manifiesto lo que se espera del deber ser femenino en su conversación con el tío:

Don Fulgencio: Rufina es doncella amable,
hermosa, cándida y bella
de muy honestos modales;
y que debe ser querida
por todos y en todas partes:
estando en sus quince abriles,
desprecia a los petulantes,
pasa el tiempo en sus labores,
sin hacer caso de bailes,
de tertulias y paseos:
[...] Con estas dotes tan bellas
y tan buenas cualidades
puede vivir muy contenta
[...] Pero como es muy preciso
que las mujeres se casen,
para que en la sociedad
adquieran mayor realce,
pienso que usted la daría,
si alguno se presentase
que, conociendo sus prendas,
y su corazón de arcángel,
para esposa la pidiese,
y como tal la adorase... (Palasuya, 189).

Rufina concentra en su persona, dramática, las funciones de salvaguarda de la honra del hogar, el tesoro sagrado, y del peso moral que esto significa: castidad, pureza, tanto del alma como del cuerpo; debe ser protegida, la única manera de que esto suceda es confinándola dentro del hogar⁸⁴, por principio, y después conminándola a buscar marido y

⁸⁴ El confinamiento de Rufina es tal que, incluso, no realiza ni siquiera las compras de los alimentos, tarea asignada a su aya Ambrosia:

Ambrosia: Pero yo ya me olvidaba
de que tenía que ir
a la plaza de verduras
por ajos y perejil (Palasuya, 183).

formar un nuevo hogar, en palabras del tío: “busca esposo, eres mujer” (Palasuya, 179), y una nueva familia donde se convertirá en buena esposa, madre y formadora de los hijos. Para conseguir este último objetivo, Rufina debe vivir al amparo de un buen hombre, tal y como lo describe Don Fulgencio (Palasuya, 189), que la guíe hasta convertirla en una mujer virtuosa según lo establecido por la ideología patrilínea. Rufina, pues, se convierte en el símbolo del deber ser femenino bajo el amparo de dos de las instituciones ya asentadas y respetadas del siglo XIX: el hogar y el matrimonio⁸⁵. Pero Rufina también manifiesta rasgos de Independencia en sus decisiones y en su actuar. Sin embargo, al poner delante de la mujer los rasgos de independencia de Rufina lo que se intenta es reforzar el discurso oficial que encasilla a la mujer dentro del hogar para no dejarla actuar con libertad ya que eso representa un peligro para ella y para la sociedad. El mensaje es: si Rufina se ve libre y actúa como lo desea, ya sea siendo dueña de su cuerpo o de sus decisiones, no conseguirá su objetivo final: casarse con Don Guillermo por amor y formar una familia sana e íntegra.

El otro personaje femenino de la obra, Ambrosia, funciona como madre y protectora de Rufina. Aun sin ser su madre biológica, Ambrosia sí es madre simbólica de Rufina y como tal debe protegerla de los peligros que la acechan y esperar porque encuentre al hombre que la ha de cuidar. El papel de Ambrosia, aunque corto, llena la obra de simbolismo maternal; su discurso lo pone de manifiesto:

Ambrosia: Antes de cerrar los ojos
tu pobre madre al morir,
me dejó... ¡cuando me acuerdo
me enternezco...! Yo parí,
Ambrosia, me dijo, a mi hija

⁸⁵ Aunque en Rufina se pueden encontrar rasgos de cierta independencia, al no aceptar casarse con ninguno de los dos viejos, estos rasgos son sólo aparentes ya que finalmente su intención es casarse, aunque lo es con el amor de su vida. Además no debe perderse de vista que se trata de una comedia y la supuesta rebeldía de Rufina es únicamente un motivo dentro de la obra, plenamente acorde con la Ilustración.

Rufina, a ese alhelí;
mas no es madre la que pare
sino aquella que hasta el fin,
después de criarla cuida
a alguna niña gentil.
Por eso, Ambrosia, si muero
tú serás su madre, ¡sí!
Y no la abandones nunca
en su bello y tierno abril.
Procura que jamás manche
ese precioso matiz:
¡cuidala, Ambrosia!, el honor
vale más que un Potosí. [...]
y por eso sólo anhelo
que halles un hombre gentil (Palasuya, 183).

Como se aprecia en lo dicho por Ambrosia, su función de madre, aunque sea sustituta, corresponde con el estereotipo social asignado: guardián de la honra de Rufina, educadora, para convertirla, a su vez, en buena esposa y madre.

Del lado de los personajes masculinos éstos se pueden dividir en dos grupos identificables con los dos tipos de hombres existentes en la época: el protector y el seductor; además de existir un personaje neutro. El personaje de Don Guillermo funciona como protector de Rufina ante el acoso de los dos viejos que la pretenden, Don Florencio y Don Fulgencio, quienes funcionan como los seductores y agresores a la honra de Rufina. El personaje del tío Bigornia se considera neutro ya que sus acciones van encaminadas a encontrarle marido a Rufina sin importar quien sea; su función es la del padre que conduce a la hija al matrimonio aunque sin protegerla de los peligros que la acechan, al contrario parece que es él quien lleva el peligro de seducción al hogar⁸⁶, dejando en Don Guillermo la función de proteger la honra de Rufina, situación, además, natural ya que en ausencia del

⁸⁶ Esta aparente contradicción es, al igual que todas las contradicciones que se encuentran en la obra, reflejo de las contradicciones mismas de una sociedad inmersa en el caos. No se debe perder de vista que el fin último de la comedia es, ante todo, la crítica social y que el teatro costumbrista pretende ser un reflejo fiel de la realidad a través de sus personajes (Bobes Naves, 192).

padre, física o, en este caso, moral, es el esposo, o el amado, quien se hace cargo de la protección de la mujer (Arrom, 70-122).

Los personajes masculinos son denotados, como todos los personajes, por lo que se dice de ellos y lo que ellos dicen de sí. El tío Bigornia se define a sí mismo: “yo sólo soy un letrado” (Palasuya, 179); Rufina define a Don Guillermo como su amor:

Rufina: ¿Y tú lo dudas, ¿no ves,
mi bien, que si vivo es
por tu amor que es mi alegría? (Palasuya, 184).

El mismo Don Guillermo define las características morales de los dos viejos:

Guillermo: Esos jefes que aquí anidan
y esos viejos charlatanes.
Rufina, son unos truhanes
que el erario dilapidan:
por ejemplo, don Fulgencio,
ese viejo coronel,
¿qué viene siendo?, ¿no es él
lo mismo que don Florencio?
Y don Florencio, ¿qué ha sido
toda su vida?, una veleta
que se quita la careta
cada que triunfa un partido... (Palasuya, 184).

La denotación moral de los personajes masculinos, ya sea por su propio discurso⁸⁷ o el ajeno, remarca los tipos sociales a los que pertenecen cada uno de ellos y da una muestra de su comportamiento. Así, mientras Don Guillermo es íntegro, por algo es el amor de Rufina, los viejos no poseen la calidad moral para acceder al amor de la joven, mientras que el tío simplemente no sabe que hacer con ella. El resultado se aprecia, entonces, en la caracterización de los personajes masculinos dentro de los tipos sociales existentes junto a su carga ideológica y simbólica: el protector (Don Guillermo, guerrero y positivo) y el seductor (los viejos, cobardes y negativos) dejando en el medio al tío.

⁸⁷ Es de notar que el discurso masculino siempre va a representar al discurso oficial. Vease, por ejemplo, el discurso de Don Fulgencio donde detalla todo lo que debe ser la mujer: íntegra, bella y sana (Palasuya, 189).

Una vez que los personajes han adquirido un valor que los denota como semas que representan tipos y estereotipos sociales, las relaciones que establecen entre ellos sirven como vehículo de refuerzo a las características propias de cada uno de ellos. Los personajes femeninos se oponen a los masculinos en varios sentidos tomando como base la oposición genérica. Cada uno de los personajes responden a la asignación que la institución dominante ha impuesto a los dos géneros sexuales; las mujeres responden simbólicamente al estereotipo asignado mientras los hombres cumplen con la función social que de él se espera. Por principio los personajes femeninos simbolizan la maternidad (Ambrosia lo es, aun simbólicamente, Rufina lo será a futuro), son depositarios de la honra, en este caso Rufina, se encuentran resguardados dentro del hogar (Rufina no sale de casa ni a paseos, como afirma Don Florencio, Ambrosia sólo lo hace en quehaceres propios del hogar como ir al mercado por las compras), deben ser protegidos por el hombre de los peligros que les acechan, como la seducción, y viven bajo el amparo de éste. En oposición a los personajes femeninos, con su carga simbólica, los personajes masculinos son guerreros, Don Guillermo y Don Fulgencio son militares, su espacio es público (el tío y Don Fulgencio asisten a tertulias, Don Florencio es político, Don Guillermo quiere marchar a la batalla), son protectores de la mujer, el tío, en cierta medida y Don Guillermo protegen a Rufina, y, por el lado negativo, son seductores e intentan robar el tesoro de sagrado de la mujer: la honra⁸⁸.

⁸⁸ No obstante que pretenden casarse con Rufina, a los viejos sólo les interesa robarle su virtud. :

Don Fulgencio: ¿Te pones ya pálida?,
seré tu marido,
y en lecho mullido
me has de ver atroz.
Ya miro los síntomas
de tu amor, Rufina,
mi suerte es divina,

Por otro lado los personajes establecen relaciones de comunión. Los personajes se dividen en dos grupos que contienen rasgos comunes y que se oponen a la vez con los otros personajes. Por un lado se encuentran los que representan el lado negativo (los dos viejos seductores), por el otro están aquellos que representan el lado positivo (las dos mujeres más Don Guillermo) y en medio de ellos el tío Bigornia quien no es del todo negativo, aunque tampoco del todo positivo ya que, finalmente, sus acciones van encaminadas a buscar lo mejor, o lo que cree mejor, para su sobrina⁸⁹. Además, los personajes femeninos presentan funciones de sincretismo, derivadas de los patrones culturales definidos por la institución dominante, entre ellos. Los personajes femeninos actúan del mismo modo y sus funciones son similares, al contrario de los personajes masculinos, resultando con ello que se convierten en iconos de lo que debe ser la mujer.

En conclusión, la creación de los personajes en *La sobrina del tío Bigornia* responde a la necesidad del autor de poner de manifiesto, mediante la crítica, la descomposición social del país en esa época. Sin embargo, el trasfondo de la obra es en realidad retratar tipos y/o estereotipos sociales surgidos de la realidad misma. La mujer y el hombre, los personajes femeninos y masculinos, responden a la ideología dominante y de lo que de ellos se espera. Creados a partir de una denotación que de inicio va a marcar sus rasgos de

depende de ti.
[...]
Don Fulgencio: Mi amor ardentísimo
no temas, es justo;
pero dame gusto
de ver tu virtud (Palasuya, 181).

Así, la seducción, aunque disfrazada de matrimonio, se presenta en las acciones de los viejos

⁸⁹ Aparentemente esta disposición de los personajes en dos grupos, malos y buenos, resulta demasiado simple. Sin embargo, debe tenerse presente que el teatro de costumbres, en especial el drama, crea personajes que aglutina en grupos perfectamente delimitados oponiendo los conceptos de maldad-bondad. Aunque la comedia de costumbres pretende hacer tabla rasa de las características de los personajes, no deja de lado ciertos resabios de la ideología dominante, como ya se ha visto, oponiendo, por lo tanto, los mismos conceptos que el drama de costumbres.

comportamiento, el nombre propio, los personajes van adquiriendo características que los convierten en símbolos de los estereotipos de las ideas preconcebidas por su autor, quien es reflejo de la institución dominante. Las relaciones entre los personajes, sean de oposición, sincretismo o recurrencia, los diálogos y las acciones le confieren un sentido a la comedia, tanto ideológico como dramático, basándose en las funciones que realizan cada uno de los actuantes de la obra dramática. A pesar de que en principio es concebida como crítica social, la obra no deja atrás patrones culturales vigentes en la época. Los personajes femeninos, Rufina y Ambrosia, poseen las características ya expuestas del estereotipo convirtiéndose en iconos del deber ser femenino patrilineal que se opone al querer ser de la mujer. El personaje femenino es construido, para ser puesto frente al público, con toda la intención de que en sus características se encuentren los elementos del símbolo que representan; así, desde la denotación inicial misma, hasta las relaciones y funciones que adquiere con los otros personajes, el femenino se convierte en vehículo de transmisión de las ideas dominantes, en símbolo que, al conjuntarse con otros símbolos femeninos que repiten los mismos patrones, se convierte en icono de lo que debe ser la mujer y su papel en la segunda mitad del siglo XIX en México.

Conclusiones

Una vez trazado un marco teórico y realizado el análisis del *corpus* de cuatro obras representativas del teatro mexicano del siglo XIX, no queda sino realizar una serie de conclusiones acerca de lo expuesto en esta tesis.

Toda sociedad, y sobre todo las emergentes como la mexicana de la segunda mitad del siglo XIX, requiere de la creación de actores y marcos sociales para conformar una identidad propia basada en la asignación de roles específicos para cada miembro que la compone. La creación de los roles sociales es derecho exclusivo de quienes detentan el poder, las instituciones dominantes, quienes determinan las asignaciones para cada uno de los personajes sociales mediante roles y estereotipos identificables por los componentes de la sociedad, hombres, mujeres, niños, etc., actuando en consecuencia conforme al papel que les ha sido asignado como si se tratara de una obra de teatro (Berger y Luckmann, 95-104). En este sentido, y considerando que la mexicana es una sociedad patrilineal, la mujer debe cumplir con un rol específico con el afán de mantener un equilibrio social y una sana convivencia; rol que es reflejado mediante el estereotipo social del deber ser femenino según la institución patrilineal. La mujer es estereotipada como madre, esposa, hija, hermana, amada, amante, protectora, educadora, salvadora, ángel y reina del hogar, pero sobre todo honrada y virtuosa. La mujer debe cumplir con estas características impuestas y su actuación dentro de la sociedad se debe amoldar a los cánones sociales predeterminados; de lo contrario, se corre el peligro de que la sociedad en su conjunto entre en el caos y la desorganización.

Los estereotipos sociales impuestos a la mujer necesitan de canales por medio de los cuales ser transmitidos a sus receptoras para que éstas los asimilen como algo que deben hacer y cumplir, como un deber ser femenino. El teatro cumple con esta función de canal de

transmisión al representar por medio de sus personajes lo específico del deber ser femenino retratado en el estereotipo.

Reflejo fiel de la ideología dominante, los autores⁹⁰, tanto del drama como de la comedia de costumbres, conciben personajes femeninos que responden, en mayor o menor medida según el género, a las características del estereotipo social impuesto mientras que los personajes masculinos responden a tipos sociales específicos salidos de la realidad⁹¹. La diferencia entre que la mujer actúe dentro de los parámetros del estereotipo y el hombre en el del tipo social no es sino el reflejo de la forma en que la Institución⁹² concibe a los actuantes sociales: la mujer *debe ser* mientras que el hombre *es*. De esta forma, los personajes femeninos resultan en símbolos de lo que debe ser la mujer y su función consiste en poner de manifiesto las características propias de su género según la visión de la institución dominante.

El deber ser de la mujer⁹³ implícito en los personajes femeninos supone que ésta no puede comportarse de manera negativa o contraria al ideal que de ella se espera, en caso contrario será castigada ya sea con la expulsión del hogar, lugar seguro de resguardo y protección, y de la sociedad, como sucede con Ángela protagonista de *La hija del cantero*, o con la mancha social que lleva a un desenlace funesto como en el caso de Eugenia en *El*

⁹⁰ Si en algún lugar cabe decir que un autor es el reflejo de una ideología en particular es en el teatro de costumbres mexicano del siglo XIX.. Todos los autores estudiados son parte de la élite que detenta el poder, intelectual y político, y su ideología se refleja sin concesiones dentro de las obras que escriben.

⁹¹ La diferencia entre estereotipo y tipo social se encuentra en que el primero es producto de la “imaginación” y de los medios de los detentadores del poder (Bustos Romero, 160) mientras que el segundo corresponde a tipos específicos de actuantes sociales; es decir, el estereotipo es una creación social realizada por quienes detentan el poder, es una serie de características que debe poseer el actuante social, en este caso la mujer, impuestas por la ideología patrilínea y el tipo social corresponde a determinados actuantes sociales que ya están ahí y no son producto de la Institución. De cualquier manera para el teatro realista todos los personajes son seres salidos de la realidad.

⁹² Entendida ésta como la serie de instituciones que dominan la vida de la segunda mitad del siglo XIX en México: el Estado, la Iglesia, el hogar y la familia.

⁹³ Me interesa, sobre todo, ocuparme del deber ser de la mujer reflejado en los personajes femeninos dentro de estas conclusiones finales, así como tomar únicamente a las protagonistas de las obras como referencia del deber ser. Haré referencia al personaje masculino, y al ser del hombre, sólo cuando la ocasión lo amerite.

pasado. De todas las manifestaciones del deber ser es la honra, junto con la virtud, la que lleva el mayor peso. Las cuatro obras que conforman el *corpus* de estudio principal retoman el estereotipo de la mujer honrada como eje argumental. La honra femenina lo es todo para la sociedad mexicana de la época; a través de ella no es sólo la mujer la que se dignifica, se dignifican también el hombre, el hogar, la familia y la sociedad (Carner, 97). En la honra femenina está depositado todo lo que de valor posee la mujer y junto con ella la sociedad, ya que el cuerpo femenino se convierte en símbolo y reflejo del cuerpo social. Perderla es sinónimo de un cuerpo mancillado, de una sociedad mancillada, que queda manchado con la señal de la corrupción del cuerpo al ser utilizado con fines contrarios a los que fue concebido: la procreación de nuevos seres sociales cada vez mejores. La mujer deshonrada encontrará un castigo ejemplar para su acción y aunque la intención de la obra dramática sea la crítica social, la honra debe quedar inmaculada, por esto es que Luisa en *El argumento de un drama* hace todo lo posible por que su honra salga intacta de los enredos en los que se mete y Rufina, en *La sobrina del tío Bigornia*, la defiende a capa y espada de quienes pretenden arrebatarla.

Proteger la honra femenina es tarea del hombre, en primera instancia, de la mujer y de quienes están junto a ella: padre, madre, esposo, amado, etc. Los personajes masculinos se convierten en protectores de la mujer por antonomasia en las obras estudiadas: Enrique en *La hija del cantero*, David en *El pasado*, Agapito en *El argumento de un drama* y Guillermo en *La sobrina del tío Bigornia* reflejando de este modo el tipo social del hombre guerrero, protector y dueño del espacio público en contraposición de la mujer que es frágil y delimitada al espacio privado del hogar. El hogar se convierte en el espacio femenino *per se*; en sus fronteras la mujer encuentra protección de los peligros que le acechan, como los seductores, y su honra se mantiene intacta. Los personajes femeninos de los dramas y las

comedias de costumbres no salen del espacio cerrado del hogar y cuando llegan a hacerlo encuentran peligros como la deshonra, Luisa al intentar fugarse, o la exposición a la crítica de la sociedad, Eugenia al asistir al baile. Vivir en un hogar digno supone, así mismo, vivir bajo el amparo y la guía de un buen hombre. Salvo en casos excepcionales, el hombre es protector y guía de la mujer dentro y fuera del hogar; sin la guía de un buen hombre la mujer termina por perderse, como Eugenia quien es huérfana o Luisa de quien su padre no cumple con su papel de guía y protector, o en su defecto termina por no convertirse en una buena mujer, madre, esposa y educadora. Los personajes femeninos del teatro de costumbres cumplen con lo planteado por la institución dominante al convertirse, aunque sea a futuro, en dignas esposas y buenas madres salvo Eugenia, desprotegida del hombre-guía, quien termina por suicidarse.

Ahora bien, el hecho de que los personajes femeninos se encuentren supeditados a lo que debe ser la mujer para la Institución no significa que los mismos sean sujetos pasivos de las acciones que se dan alrededor de ellos. Los personajes femeninos manifiestan una toma de decisiones y acciones por sí mismas aunque siempre sea en el sentido que les marca el estereotipo social impuesto a la mujer. De esta forma, Ángela toma la determinación de inculparse y acepta sacrificarse por el bien del matrimonio conformado por Genaro y Matilde, reflejando en su acción el estereotipo de ángel del hogar y salvadora; Eugenia determina casarse con David buscando la felicidad y sacrificarse, al suicidarse, por el honor de su esposo convirtiéndose en ejemplo de lo que no debe ser una mujer y salvadora del honor masculino; Luisa⁹⁴ decide fugarse con Antonio y después recuperar su honra casándose con Agapito y Rufina actúa conforme le dicta su corazón al desechar a los

⁹⁴ El caso de Luisa se diferencia del resto ya que la intención de la comedia de “El Nigromante” es educar mediante el ejemplo contrario. Al comportarse Luisa de la forma en que lo hace envía el mensaje de lo que no debe hacer la mujer.

viejos para preferir a Guillermo en lo que es el estereotipo de la mujer amada y amante. Entonces, todos los personajes femeninos son dueños de sus acciones aunque con las mismas terminen por reflejar lo que de ellas se espera.

Así pues, los personajes femeninos del drama y la comedia de costumbres son el reflejo de una serie de estereotipos sociales creados con la finalidad de que la mujer de la segunda mitad del siglo XIX en México se comporte de una manera ya predeterminada para ella por la institución patrilineal dominante. A través de los personajes femeninos el discurso oficial toma cuerpo y llega al inconsciente colectivo, femenino preferentemente, donde adquiere significación: el deber ser de la mujer: Los personajes femeninos del teatro de costumbres del siglo XIX en México son reflejo de un estereotipo social que pone de manifiesto cómo debe ser y comportarse la mujer mexicana que habita a esa sociedad durante ese siglo.

Bibliografía

Acuña, Manuel. "El pasado", en Vicente Leñero, *Dramas sociales y de costumbres (1862-1876)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, Col. Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia, XVII, 1994, pp. 191-210.

Alegría, Margarita y Marcela Suárez. "Los discursos para la formación del género y la familia en la construcción del Estado liberal en México 1867-1910", *Fuentes Humanísticas*, Año 12, No. 23, 2º. Semestre de 2001, pp. 17-27.

Alvarado Lourdes. *El siglo XIX ante el feminismo. Una interpretación positivista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

Alvarado J., Ramón. "Niveles de realidad y pluralismo metodológico", *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, 25, enero / marzo, 1991, pp. 39-44.

Álvarez de Testa, Lilian. *Ilustración, educación e Independencia. Las ideas de José Joaquín Fernández de Lizardi*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

Argudín, Yolanda. *Historia del teatro en México. Desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*, México, Panorama Editorial, 1985.

Arrom, Silvia Marina. *Las mujeres en la ciudad de México, 1790-1857*, México, Siglo XXI Editores, 1988.

Azar, Héctor. *Altamirano y el teatro*, Puebla, Secretaría de Cultura / Gobierno del Estado de Puebla, 1995.

Berger, Peter y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*, Trad. Silvia Zulueta, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1998.

Blanck-Cereijido, Fanny. "La mirada sobre el extranjero", en Fanny Blanck-Cereijido-Pablo Yankelevich, *El otro, el extranjero*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2003, pp. 21-34.

Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.

Bryan, Susan E. "El surgimiento del teatro frívolo y la sexualidad femenina en México durante el Porfiriato", *Encuentro. Revista del Colegio de Jalisco*, Vol. 4, Núm. 1, octubre-diciembre 1986, pp. 56-69.

Brading, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era, 1983.

Bustos Romero, Olga. "Reflexiones acerca de la imagen de la mujer en los medios masivos de comunicación", en Patricia Galeana (Coord.), *Seminario sobre la participación de la mujer en la vida nacional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pp. 151-168.

Carner, Françoise. "Estereotipos femeninos en el siglo XIX", en Carmen Ramos Escandón, *Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México*, México, El Colegio de México, 1987, pp. 95-109.

Conde Ortega, José Francisco. *Dramas románticos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col. Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia, XIV, 1994.

Corominas, Joan, José E. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Vol. I, Madrid, Gredos, 1ª. Reimpresión, 1984.

Enríquez, José Ramón. *Comedias de costumbres (1843-1871)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col. Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia, XVI, 1994.

Franco, Jean. *Las conspiradoras: La representación de la mujer en México*, Trad. Mercedes Córdoba, México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1993.

Fraisse, Geneviève. "Del destino social al destino personal. Historia filosófica de la diferencia de sexos", en Charles Duby y Michelle Perrot (Eds.), *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 7. El siglo XIX. La ruptura política y los nuevos modelos*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 57-89.

Galindo, Dunia. "Para una mecánica del cuerpo. Disciplinamiento y subordinación: La sublime teatralidad del nuevo teatro republicano", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXVI, No. 52, 2º. Semestre del 2000, pp. 35-46.

García Gutiérrez, Blanca. "El pensamiento conservador en México en la primera mitad del siglo XIX", *Signos. Anuario de Humanidades*, Año IX, 1995, pp. 231-259.

Gilmore, David D. *Hacerse hombre: Concepciones culturales de la masculinidad*, Trad. Patrick Ducher, Barcelona, Paidós, 1993.

Granados García, Aimer. *Construcción de las identidades latinoamericanas: Ensayos de historia intelectual, siglos XIX y XX*, México, El Colegio de México, 2004.

Higonnet, Anne. "Mujeres e imágenes. Representaciones", en Charles Duby y Michelle Perrot (Eds.), *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 7. El siglo XIX. La ruptura política y los nuevos modelos*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 297-313.

Jiménez Sergio, Edgar Ceballos. *Teoría y praxis del teatro en México (Especulaciones... en busca de escuela)*, México, Editorial Gaceta, 1982.

Jiménez Rueda, Julio. *Letras mexicanas del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular 413, 1989.

Juliano, Dolores. "Fronteras de género", en Virginia Maqueira y María Jesús Vara (Eds.), *Género, clase y etnia en los nuevos procesos de globalización. XI jornadas de*

investigación interdisciplinaria sobre la mujer, Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer / Universidad Autónoma de Madrid, 1997, pp. 213-220.

Lamas, Marta. “Cultura, género y epistemología”, en José Manuel Valenzuela Arce (Coord.), *Los estudios culturales en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 328-353.

Leñero, Vicente. *Dramas sociales y de costumbres (1862-1876)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col. Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia, XVII, 1994.

Maciel, David R. *Ignacio Ramírez. Ideólogo del liberalismo social en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

Magaña Esquivel, Antonio. *Teatro Mexicano del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

María y Campos, Armando de. *Teatro del nuevo México. Recuerdos y olvidos*, Comp. de Beatriz de San Martín de María y Campos, México, Escenología A.C., 1999.

Marinis, Marco de. “La semiótica y las posibilidades de la nueva teatrología”, en Fernando de Toro (Ed.), *Semiótica y Teatro Latinoamericano*, Buenos Aires, Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano / Editorial Galerna, 1990, pp. 45-50.

Mateos, Juan A. y Vicente Riva Palacio. “La hija del cantero”, en Vicente Leñero, *Dramas sociales y de costumbres (1862-1876)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia, XVII; 1994, pp.41-64.

Martínez, José Luis. *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana. Seguido de la emancipación literaria de Hispanoamérica*, México, Joaquín Mortiz, 1972.

Mead, Goerge H. *Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del Conductismo Social*, Ed. Castellana Gino German, Barcelona, Paidós, 1982.

Moliner, María. *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 2ª. Edición, 1998.

Montero Sánchez, Susana A. *La construcción simbólica de las identidades sociales. Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México- Programa Universitario de Estudios de Género-Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos-Plaza y Valdés Editores, 2002.

Morineau, Marta. *Situación jurídica de la mujer en el México del siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.

Moore, Robert y Douglas Gillete. *La nueva masculinidad: Rey, guerrero, mago y amante*, Trad. Maribel Ford, Barcelona, Paidós, 1993.

Morris, Charles. *Signos, lenguaje y conducta*, Trad. de José Rivera Armengol, Buenos Aires, Editorial Losada, 1962.

Nigro, Kirsten. "Sexualidad y género: La mujer como signo en el Teatro Latinoamericano", en Fernando de Toro (Ed.), *Semiótica y teatro Latinoamericano*, Buenos Aires, Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano / Editorial Galerna, 1990, pp. 257-266.

Olavaria y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*, Prol. de Salvador Novo, México, Porrúa, (Biblioteca Porrúa), 1961.

Palasuya, Genovevo. "La sobrina del tío Bigornia", en José Ramón Enríquez, *Comedias de costumbres (1843-1871)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col. Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia, XVI, 1994, pp. 179-193.

Parcero López, María de la Luz. *La mujer en el siglo XIX en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1982.

Partida Tayzán, Armando y Ana Goutman. *Bibliografía comentada de las artes escénicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Pasternac, Nora. "El periodismo femenino en el siglo XIX. Violetas del Anahuac" en Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac (Eds.), *Las voces olvidadas: Antología crítica de narradoras nacidas en el siglo XIX*, México, El Colegio de México, 1991, pp. 399-418.

Pérez Martínez, Herón. "De la teoría emblemática de Picinelli a la teoría contemporánea del discurso", en Bárbara Skinfill, Eloy Gómez Bravo (Eds.), *Las dimensiones del arte emblemático*, Zamora, El Colegio de Michoacán-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002, pp. 373-379.

Pérez Toledo, Sonia. *El teatro... un pretexto*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa-Archivo Histórico de la Ciudad de México, 2000.

Ramírez, Ignacio (El Nigromante). "El argumento de un drama", en Vicente Leñero, *Dramas sociales y de costumbres (1843-1871)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia, XVII, 1994, pp. 115-142.

Ramos Escandón, Carmen. "Del cuerpo social al cuerpo carnal: Santa y La Calandria o el inconsciente político de la sociedad reprimida", *Signos. Anuario de Humanidades*, Año V, Tomo I, 1991, pp. 163-175.

Reyes de la Maza, Luis. *Cien años de teatro en México*, México, Instituto de Seguridad y Servicios Sociales para los Trabajadores del Estado, 2ª. Edición, 1999.

Roura Parella, Juan. "Formación de la conciencia nacional", en *Revista Mexicana de Sociología*, Año XIX, Vol. XIX, Núm. 1, enero-abril, 1951, pp. 34-47.

Seligson, Esther. "Ingenio e imaginación poética. ¿Y si Brecht fuera al Blanquita?", *Proceso*, Teatro, 12 de febrero de 1977, pp. 70-71.

Stapless, Anne. "La transición hacia una moral laica", en Pilar Gonzalbo Aizpuru (Coord.), *Familia y educación en Iberoamérica*, México, El Colegio de México, 1999, pp. 139-152.

Suárez Escobar, Marcela. "La sexualidad y el discurso sobre el género en el imaginario social mexicano de los albores del siglo XIX", *Fuentes Humanísticas*, Año 11, No. 21/22, 2001, pp. 17-25.

Tibón, Gutierre. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, Fondo de Cultura Económica, 4ª. Reimpresión, 1986.

Turabian, Kate L. *A Manual for Writers of Term Papers, Theses and Dissertations*, United States, The Chicago University Press, 1996.

Tuñón, Julia. *El álbum de la mujer. Antología de las mujeres mexicanas. Volumen III / El siglo XIX (1821-1880)*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991.

Toro, Fernando de. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, Serie La Escena, 2ª, Edición, 1989.

Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Trad. de F. Torres Monreal, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989.

Valenzuela, José Luis. "La producción del discurso actoral desde un punto de vista psicoanalítico", en Fernando de Toro (Ed.), *Semiótica y Teatro Latinoamericano*, Buenos Aires, Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano / Editorial Galerna, 1990, pp. 63-78.

Vásquez, Josefina Zoraida. "Algunas consideraciones sobre la mujer en el siglo XIX", en Patricia Galeana (Coord.), *Seminario sobre la participación de la mujer en la vida nacional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pp. 53-69.

Vásquez Meléndez, Miguel Ángel. *Fiesta y teatro en la Ciudad de México (1750-1910). Dos Ensayos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli"-Escenología, A. C., 2003.

Zamudio Rodríguez, Luz Elena. "La Quijotita y su prima: una propuesta de educación para la mujer", *Signos. Anuario de Humanidades*, Año V, Tomo I, 1991, pp. 163-175.