



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

IMÁGENES DE LO FEMENINO EN LA DRAMATURGIA DE CELESTINO GOROSTIZA

TESIS QUE PARA OPTAR POR LA
LICENCIATURA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

MUÑOZ SÁNCHEZ NORMA CONCEPCIÓN

DIRECTOR:

DR. ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

Sinodales: Mtro. Lech Hellwig-Górzynski

Lic. Mayra Julieta Mitre Durán

Lic. Martha Julia Toriz Proenza

Lic. Cristina Barragán Gutiérrez



MEXICO, D.F.

2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Con todo mi amor para Gerardo, mi compañero de vida.
Por todo lo que es y porque sin su impulso este trabajo
no hubiera llegado a su fin.

Gracias por todo

A la Universidad Nacional Autónoma de México, en la que orgullosamente he realizado mi formación académica paralela a mi desarrollo como ser humano.
Agradezco a esta institución porque me ha dado las herramientas para trazar mi responsabilidad ética, porque aquí he encontrado a las personas que han marcado mi tránsito en la vida y porque no sólo le debo mi formación profesional, también el ser que soy.

A la maestra Matilde Montoya por su tiempo e interés en este trabajo.

A mis sinodales por su rigurosidad que me obligó a exigirme responsabilidad en mi quehacer, no sólo en este trabajo, también en el proceso de formación.

A todos los que forman mi gran familia
Mis padres, hermanos, sobrinos
Familia Orellana

Agradezco a todas las personas que han formado parte de mi vida, a todas las que han ido modificando mi existencia en esta otra etapa profesional, la del desarrollo creativo.

Porque mi vida se construye cada día en la convivencia con todos ustedes.

También a quienes que ya no puedo percibir con la mirada, están, porque transformaron mi percepción y permanencia en este mundo.

Les agradezco infinitamente el regalo.

Gracias

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	10
Feminismo	10
Género.....	12
Lo masculino y lo femenino.....	15
Lo femenino.....	19
Identidad.....	19
Teoría literaria feminista y los estudios de género.....	25
CAPÍTULO I. CELESTINO GOROSTIZA Y SU ENTORNO.....	28
I. México después de la Revolución	29
II. Celestino Gorostiza	34
Celestino Gorostiza, director teatral.....	36
Dramaturgia de Celestino Gorostiza	37
Consideraciones preliminares.....	40
CAPÍTULO II. EL MUNDO FEMENINO EN MÉXICO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.....	42
Condiciones y cambios antes de la Revolución.....	43
Condiciones y cambios en la Revolución.....	47
Condiciones y cambios después de la Revolución.....	50
Testimonios de vida cotidiana.....	54
Consideraciones preliminares.....	63

CAPÍTULO III. CONSTRUCCIÓN DE LAS IMÁGENES DE LO FEMENINO EN LA DRAMATURGIA DE CELESTINO GOROSTIZA	67
<i>El nuevo paraíso</i>	69
<i>La escuela del amor</i>	77
<i>Ser o no ser</i>	87
<i>Escombros del sueño</i>	94
<i>El color de nuestra piel</i>	108
<i>Columna social</i>	121
<i>La Malinche</i>	137
CONSIDERACIONES FINALES.....	149
OBRAS DE CONSULTA.....	159

INTRODUCCIÓN

La inquietud primigenia que originó este trabajo de investigación surgió de la necesidad de poner atención, de percibir e intentar descifrar los pensamientos y acciones de las mujeres que aparecen en la literatura dramática. En ese juego me interesó rescatar la ruptura de estructuras que, sin lugar a dudas propicia cambios, que a su vez motivan imágenes nuevas de las mujeres.

Con estas nuevas imágenes de las mujeres, me refiero a mujeres en evolución, en camino a su liberación, en el ejercicio de romper estructuras que la sociedad y la cultura le han determinado. A su vez hablar de imágenes nos lleva por un camino complejo. Las imágenes son representaciones mentales que van conformando ideologías y que la sociedad va adoptando como preceptos de conducta. Consecuentemente, con el transcurrir del tiempo hombres y mujeres adoptamos comportamientos que, en la mayoría de las ocasiones, no se ponen en duda.

Al tratar de extraer esas imágenes colectivamente asumidas, más allá de lo que las mujeres aceptamos como nuestro, me interesa la construcción que hacen los hombres de las imágenes de lo femenino.¹

En este sentido, cuando los hombres construyen imágenes de nosotras, me pregunto, ¿qué es lo que perciben?, ¿cómo nos interpretan?, ¿desde dónde nos ven si no comparten de la misma manera nuestra concepción del mundo? Seguramente, como nosotras lo hacemos con ellos. Pero, qué tanto es lo que vemos y qué tanto es lo que queremos ver. Esa es la incógnita más grande. Supongo que es una manera de volver a mirarnos. Es decir, la imagen creada nos hace mirarnos desde otra perspectiva.

¹ Resulta importante la construcción del otro de la imagen de lo femenino porque en la sociedad seguimos bajo el dominio masculino. Entonces el entender cómo valoran los hombres a las mujeres explica muchos de los actos de éstos sobre ellas, así de sus posibilidades en esta sociedad. Y esas oportunidades pueden ser de trabajar, de formación profesional, de vivir de manera distinta la maternidad y las relaciones de pareja, de participación política, entre otras.

Para responder estas preguntas, en este trabajo se encuentra la revisión de los personajes femeninos en la dramaturgia de un autor masculino (Celestino Gorostiza), a partir de la perspectiva de la crítica literaria feminista angloamericana. Lo anterior para de construir *las imágenes de lo femenino*, que el autor refleje en su obra en un periodo histórico determinado.

En el desarrollo del trabajo veremos que hay tres ejes que se entrelazan: los estudios de género, el análisis literario y el contexto socio-histórico del autor dramático.

El primer eje, análisis literario teatral. Una de las prácticas más difundidas entre los estudiantes de Literatura Dramática y Teatro que pretenden titularse, consiste en emprender los análisis dramáticos de las obras e identificar las características de uno u otro personaje, a partir de la perspectiva de tal o cual autor. No obstante, me parece que representa un doble valor para los egresados de esta licenciatura, el aproximarse a alguna obra de la dramaturgia y apreciarla desde la doble perspectiva ofrecida tanto por el análisis histórico y social desde punto de vista de los estudios de género, como por el dramaturgico propio de la especialidad, en el que más allá de las intenciones del personaje, podemos observar además la expresión de los cambios sociales.

En segundo lugar, de la combinación de esta doble perspectiva, los estudios de género intervienen en el sentido de aproximarse a las imágenes que se construyen de las mujeres a través de la mirada de un autor del género masculino.

El tercer eje consiste en la contextualización histórica de la obra del autor dramático, que quizá sin proponérselo, expresa cambios sociales en sus obras y, a partir de ello, valga preguntarse si los cambios históricos en las condiciones de vida de las mujeres se muestran en su dramaturgia.

Para este caso se tomó a Celestino Gorostiza. Más que a su importancia como figura de la dramaturgia en México, la elección del autor respondió, a su participación activa en el ambiente del teatro, la literatura y la difusión de la cultura, como funcionario público y uno de los promotores de las nuevas generaciones de actores a mediados del siglo XX.

Gorostiza, ubicado en el poder hegemónico de la cultura, fue pieza clave en la formación del imaginario colectivo del México posrevolucionario; en la construcción de una imagen nueva del país y en la búsqueda de una identidad propia. Por tal motivo cabe preguntarse ¿cuál fue la construcción que el dramaturgo hizo de las mujeres en ese México nuevo? ¿creó una nueva imagen de la mujer? ¿aportó elementos para vislumbrar lo femenino desde otro lugar?

La importancia de este trabajo radica en proponer un análisis metodológico para otras dramaturgias y en interpretar o tratar de ver las imágenes de lo femenino desde la crítica literaria feminista. Así como también, otra manera de abordar los textos literarios para creaciones, que pueden llegar al espacio escénico. Vista así la investigación representa un análisis de la obra dramática diferente a los generalmente utilizados.

Al respecto, y en correspondencia con las inquietudes arriba mencionadas, el objetivo general consiste en construir las *imágenes de lo femenino* haciendo uso de la crítica literaria feminista de un texto dramático desde la tendencia angloamericana; esto es, revisar a los personajes femeninos escritos por un hombre. Dicho lo anterior, se centrará la atención en el lenguaje/discurso, así como en situar al autor en su contexto histórico-social. Ya que Celestino Gorostiza, con su obra contribuyó a formar una parte del imaginario colectivo de México entre 1930 y 1967.

El análisis se hará a partir de parlamentos tanto de los personajes femeninos como de los masculinos, para construir las imágenes de lo que para el autor representa *lo femenino*. Sin olvidar que también Gorostiza fue afectado por el orden simbólico de la

sociedad en que vivió, y en consecuencia fabricó ideas de lo que debían ser los hombres y las mujeres.

Para ello se tomarán imágenes de lo femenino que han sido consideradas como rasgos característicos (atributos, estereotipos y estigmas) en la construcción del imaginario de lo femenino (estado civil, ámbito familiar, religiosidad, educación, ocupación y proyecto de vida), mismas que servirán como categorías de análisis para seguir el desarrollo de los personajes en cada trama y en la totalidad de la obra del autor.

Así pues, el trabajo inicia con la presentación de las consideraciones metodológicas para el análisis literario. Después se expone el entorno social e histórico de Celestino Gorostiza. Posteriormente se hará una aproximación a la historia de las mujeres en el mismo periodo histórico; para terminar con el análisis de los personajes femeninos, en la obra dramática, por lo que estos dicen y por lo que se dice de ellos. Con lo anterior se pretende deconstruirlos para interpretar y construirlos nuevamente.

La moderna teoría literaria nos ha enseñado que, pese a que el texto se cierra formalmente cuando sale de las manos del autor, las distintas interpretaciones enriquecen la obra como producto histórico y literario porque descubren en ella nuevos sentidos, nuevas relaciones entre las unidades y nuevas posibilidades de organización del conjunto que no habían sido tenidas en cuenta en lecturas anteriores².

En el encuentro con la crítica literaria feminista de este tipo, resultó curioso que el título de esta tesis *Imágenes de lo femenino...* correspondiera en esencia al nombre de un tipo de crítica literaria angloamericana: *Imagen de la mujer*. La coincidencia de inquietudes y caminos de distintas personas, en distintos espacios y tiempos confirman la necesidad de trascendencia del conocimiento, así como la importancia de conservar y compartir la historia y experiencias. Pero lo más enriquecedor es que en esa coincidencia está la presencia de algo que une a esas mujeres y a mí, ese algo que compartimos como esencia del ser.

² Laura Borrás Castanyer, “I. Introducción a la crítica literaria feminista”, en Marta Segarra y Àngels Carabí (Editoras), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000, p.19.

CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

La lucidez acudió al tomar conciencia del afán de poner atención, de percibir e intentar descifrar los pensamientos y acciones de las mujeres que aparecen en la literatura dramática, escrita tanto por mujeres como por hombres. En la insistencia de ver e interpretar los personajes femeninos, me es aún más atractiva la construcción que hacen los autores de la figura femenina. En esta interesante y muchas veces sorprendente tarea encuentro que se trata de una práctica que en los años 60 del siglo pasado, algunas feministas iniciaron. La llamaron “Crítica literaria feminista”. Para llegar a esta parte de la Teoría literaria, se hará un pequeño recuento de conceptos que a lo largo de la historia han surgido de la inquietud que provocó el mirar el mundo desde otro punto de vista, el femenino, ya que serán nociones con las que me identifico y apoyo para la presentación de este trabajo.

Feminismo

Sin entrar en especificidades y profundidades históricas, debido a que hay expertos en el tema¹, me concretaré a ofrecer las nociones principales.

“[L]a historia del feminismo comienza con los escritos *publicados* de protesta [...] estos escritos vieron la luz por vez primera en la década de 1630 y continuaron publicándose sin demasiada fuerza pero persistentemente durante 150 años.” Con esto Patricia Madoo y Hill Niebrugge en su artículo *Teoría feminista contemporánea*² exponen la manera en la cual la perspectiva feminista ha estado presente siempre, pero sólo a partir de que se dio a conocer es que se les ha dado lugar en la discusión político-social.

¹ Para mayor información consultar los siguientes autores: Anne Pérotin-Dumon, Pilar Ballarín, Teresa Ortiz Gómez, Margarita M. Birriel Salcedo, Gabriela Cano, Georges Duby, Michell Perrot, Bonie S. Anderson, Offen Karen, Mary Nash, Susana Tavera, Juan Carlos Ocaña, Celia Amorós, Dolores Juliano, Joan Wallace Scott, B.S. Anderson, Ana Aguado, Luz Sanfeliú, entre muchos más.

² Madoo Lengermann, Patricia y Hill Niebrugge-Brantley, “Teoría feminista contemporánea” en: Ritzer, George (Comp.), *Teoría sociológica contemporánea*, México, Mc Graw-Hill, 1998, p. 353-409.

Con el paso del tiempo el feminismo se ha visto desde diferentes ópticas. En general su ideología se refiere a la subordinación y a la represión de las mujeres, a partir de las cuales, se han creado diversas teorías feministas, en las que se pueden identificar diferentes orientaciones: la de la diferencia, cuyos estudios feministas se basan en el criterio del “género”, centrando su atención en cómo las diferencias naturales se tornan en desigualdades sociales³; la de la igualdad, que se refiere principalmente a la

“autorreflexión de la intervención femenina en los diversos espacios, [...] proviene de una corriente de la Ilustración: la emancipatoria, [...] que] propone profundizar en los estudios que cuestionan los estereotipos sexuales que vivimos a diario y demandar una verdadera igualdad de oportunidades que cobren materialidad a través de políticas de acción positiva que permitan a los sexos relacionarse en igualdad y libertad.”⁴;

y por último, la de la opresión de género, que describe “la situación de las mujeres como la consecuencia de una relación de poder directa entre los hombres y las mujeres en la que los hombres, que tienen intereses concretos y fundamentales en el control, uso, sumisión y opresión de las mujeres, llevan a cabo efectivamente sus intereses”.⁵

En este momento, siglo XXI, es difícil tomar partido por alguna de las anteriores orientaciones, ya que la percepción de la realidad y las diferentes relaciones personales que se construyen, sean con hombres y mujeres, pueden o no ser como las ya mencionadas. Es verdad que invitan a reflexionar en la manera en la cual se relacionan los seres humanos y toman posiciones. Cuestionar los estereotipos y, al mismo tiempo, buscar autonomía y libertad, evitar la opresión no sólo masculina sino también femenina, autorreflexionar y desear modificar el destino previamente señalado (por la familia y la sociedad, entre otros). Sin embargo, se puede no creer en la igualdad de géneros, pero sí en la igualdad de oportunidades y en esa práctica, demandar el respeto de la diferencia y más aún el reconocimiento de

³ García Gossio, María Ileana, “Nombrar lo innombrable” en: García Gossio, María Ileana (Coord.), *Mujeres y sociedad en el México contemporáneo: nombrar lo innombrable*, México, Cámara de Diputados-Tecnológico de Monterrey-Grupo editorial Porrúa, 2004, p.14-15.

⁴ *Ibidem*, p.16.

⁵ Madoo Lengermann, *et al.*, *op. cit.*, p. 379.

la diferencia. Con esto lo que se quiere decir es que no se puede hablar de una sola orientación cuando estamos rodeados de distintas y diversas relaciones que van construyendo nuestra realidad.

Derivado de las consideraciones anteriores, para el presente trabajo se adoptará la descripción de Laura Borrás Castanyer:

El feminismo es [...] un movimiento político que lucha contra la exclusión de las mujeres en todos los ámbitos, cultural, social, político e intelectual [...] un enfoque feminista de la realidad en sus diversos campos significa, antes que nada, prestar atención a las mujeres.⁶

Borrás Castanyer en su definición, no habla de opresión, no menciona la desigualdad, ni el uso del poder, simplemente se refiere a la no exclusión de las mujeres como parte de la configuración cultural de la vida de los seres humanos.

Género

Cualquiera que sea la posición que se tome ante la teoría feminista, en el centro del análisis, la noción de *género* es la que guía la crítica general.⁷

La utilización de la palabra *género* como categoría de análisis en los estudios feministas no fue inmediato, conforme los teóricos se dieron cuenta de la importancia de éste en sus investigaciones, se vieron en la necesidad de explicarse y de acotar el término en sus teorías. La tarea no ha sido sencilla, aún entre académicos e investigadores discrepan entre una noción y otra.

Así como hay diferentes visiones del feminismo, también hay diversas opiniones sobre lo que significa la noción *género*.

Existen dos grandes corrientes: la que considera que el *género* es una construcción social y cultural, y la que afirma que el *género* es determinado por la biología.⁸

⁶ Borrás Castanyer, Laura, "Introducción a la crítica feminista" en: Segarra, Marta y Àngels Carabí (Eds.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000, p.14-15.

⁷ García Gossio, *op. cit.*, p. 15-16.

El teórico social Talcott Parsons sostenía que los papeles de género tenían fundamento biológico⁹. A partir de esta afirmación, entonces sólo existen machos y hembras, hombres y mujeres en los seres humanos.

Salvatore Cucchiari, en su ensayo cita a John Money para mostrar la posición de la biología: “la ciencia biológica ciertamente nos dice que hay dos procesos de desarrollo: masculino y femenino. Estos dos ciclos se definen en relación con cinco áreas fisiológicas: genes o cromosomas, hormonas, gónadas, órganos reproductores internos y genitales externos”¹⁰. La anterior cita es utilizada para plantear el desacuerdo ante la explicación biológica de diferencia de géneros, ya que considera que los genitales son el único criterio para asignar a los individuos una categoría al momento de nacer, pero dichas categorías -hombre/mujer-, están vinculadas a una amplia gama de actividades y valores que varían de cultura en cultura, para él, el género es una construcción social, cultural e histórica. Además también plantea la dificultad de clasificar a los seres humanos con la simple observación de las características externas de los genitales, se pregunta ¿qué hay de los genitales ambiguos? Por lo anterior Cucchiari se niega a ver sólo dos sexos biológicos.

Hemos iniciado con Cucchiari la postura de la corriente culturalista. Otra perspectiva de la misma corriente es la siguiente:

el género comprende cuatro elementos interrelacionados: primero, símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones múltiples (y a menudo contradictorias). [...] Segundo, conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos, en un intento de limitar y contener sus posibilidades metafóricas. Esos conceptos se expresan en doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas, que afirman categóricamente y unívocamente el significado de varón y mujer, masculino y femenino. De hecho, estas declaraciones normativas dependen del rechazo o represión de posibilidades alternativas y, a veces, tienen lugar disputas abiertas sobre las mismas (debería constituir una preocupación para los

⁸ No se sabe si la corriente biologicista es la más antigua, pero lo que se afirma es que es la que corresponde al pensamiento conservador.

⁹ Conway, Jill K., Susan C. Bourque y Joan W. Scott, “El concepto de género” en: Lamas, Marta (Comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM, 2003, p.21.

¹⁰ Cucchiari, Salvatore, “La revolución de género y la transición de la horda bisexual a la banda patrilocal: los orígenes de la jerarquía de género” en: *Ibid.*, p. 186.

historiadores el conocimiento del momento y circunstancias en que tienen lugar). [...] debe incluir nociones políticas y referencias a las instituciones y organizaciones sociales.¹¹

Además de lo anterior podemos citar a Simone de Beauvoir quien considera el *género* como conjunto de características humanas adquiridas, complejo proceso individual y social, en vez de derivarse “naturalmente” de su sexo. Parecido al pensamiento de De Beauvoir está el de la filósofa Judith Butler que considera al *género* como un estilo de vivir el cuerpo en el mundo. También se encuentran las posturas radicales como la de Lévi-Strauss que describe al *género* como sistema de prohibiciones.¹²

Dentro de ese universo de interpretaciones en busca de una definición concreta, Joan W. Scott pudo visualizar que el término *género* no sólo tenía una función de sustento teórico, en ocasiones se sustituía la palabra *mujeres* por *género* con el objeto de buscar legitimidad académica; por otra parte *género* también evitaba una declaración necesaria de desigualdad o de poder, sin nombrar al grupo oprimido. Además *género* se empleaba para designar las relaciones sociales entre los sexos; el uso de *género* insiste en que el mundo de las mujeres es parte del mundo de los hombres y al mismo tiempo rechaza la utilidad interpretativa de la idea de las esferas separadas.¹³

Si pensamos el “*género* como resultado de la producción de normas culturales sobre el comportamiento de los hombres y las mujeres, mediado por la compleja interacción de un amplio espectro de instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas”¹⁴ podríamos entonces decir que el *género* se nos atribuye o lo construimos socialmente y que no lo elegimos. Como Simone de Beauvoir y Judith Butler afirman: “existimos como cuerpo pero que llegamos a ser *género*”¹⁵. De cualquier manera no resulta tarea fácil comprender cómo es que se conforma el

¹¹ Scott, Joan W., “El género: una categoría útil para el análisis histórico” en: *Ibid.*, p. 289-291.

¹² Lamas, Marta, “Introducción” en: *Ibid.*, p.9, 14, 17.

¹³ Lamas, Marta, “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría ‘género’” en: *Ibid.*, p. 328-331.

¹⁴ Lamas, Marta, “Introducción” en: *Ibid.*, p.12.

¹⁵ *Ibid.*, p.17.

género, sobre todo cuando la cultura en general está impregnada por la corriente más conservadora, la biologicista. Nuestra reflexión nos lleva a pensar que es una mezcla de las dos, porque en un primer momento, al nacer se nos atribuye un *género* de acuerdo a nuestros genitales: mujer u hombre, y a partir de ese momento se nos asignan funciones, valores y papeles sociales. Es verdad que a cierta edad el ser humano tiene capacidad de elegir, qué asume y qué no, con quién se relaciona y de qué manera, pero ¿en algún momento de la vida nos preguntamos que *género* quiero ser? Sin duda elección compleja:

No es posible asumir un género en un instante, sino que se trata de un proyecto sutil y estratégico, laborioso y en su mayor parte encubierto. Llegar a ser género es un proceso, impulsivo, aunque cuidadoso, de interpretar una realidad cultural cargada de sanciones, tabúes y prescripciones. La elección de asumir determinado tipo de cuerpo, vivir o vestir el propio cuerpo de determinada manera, implica un mundo de estilos corpóreos ya establecidos. Elegir un género es interpretar las normas de género recibidas de un modo tal que las reproduce y organiza de nuevo. [...] género es un proyecto tácito para renovar una historia cultural en los términos corpóreos de uno. No es una tarea prescriptiva que tengamos que empeñarnos en realizar, sino una tarea en la que estamos empeñados todo el tiempo.¹⁶

Lo anterior muestra que es imposible consensar en una noción simple y concreta. Empecemos por aceptar que *género* es un fenómeno cultural. Como Marta Lamas parafrasea a Bourdieu: *género* es una especie de “filtro” cultural con el que interpretamos el mundo, y también una especie de armadura con la que constreñimos nuestra vida. Freud diría es un sistema de símbolos.¹⁷

Lo masculino y lo femenino

Hasta este momento se había planteado que las diferencias significativas entre los sexos son las diferencias de género. Pero estas teorías han llevado a reflexiones aún más complejas, tales como la correspondencia directa Género/Sexo.

Marta Lamas en su ensayo lanza preguntas que aun no tienen respuesta:

¿qué diferencia hay entre el concepto de sexo y el de género? ¿A qué nos referimos cuando hablamos de los varones como género masculino en vez de

¹⁶ Butler, Judith, “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault” en: *Ibid.*, p. 309.

¹⁷ Lamas, Marta, *Ibid.*, p.14, 18.

sexo masculino? ¿No corresponde siempre el género femenino a las hembras de la especie, mujeres, y el masculino a los machos, los varones? ¿Qué hace femenina a una hembra o masculino a un macho?, ¿su anatomía o su sexo? ¿Existen hembras masculinas y machos femeninos? ¿Qué es lo femenino y qué lo masculino? ¿Por qué lo que se considera femenino en una cultura en otra es visto como masculino?¹⁸

En este sentido tratamos de ver las distintas posiciones con relación al género. La anatomía ha sido una de las más importantes bases para la clasificación de las personas, tenemos dos géneros que corresponden a los machos y a las hembras: el masculino y el femenino. Si pensamos que Género/Sexo se corresponden directamente, basándonos en lo aprendido culturalmente, podemos plantear el siguiente silogismo, si sexo es igual a masculino/femenino y género es igual a hombre/mujer, la correspondencia lógica será hombre-masculino/mujer-femenino. Y justo aquí es donde encontramos nuevas preguntas, qué es “lo masculino” y qué es “lo femenino”. La respuesta lógica e inmediata será “lo masculino” es lo que corresponde a los hombres y “lo femenino” lo que corresponde a las mujeres. Sin embargo, en estudios como los de John Money y Robert Stoller¹⁹, se ha hecho una amplia separación entre sexo y género, donde el sexo no necesariamente corresponde con el género.

En general, en todos los seres humanos el sexo biológico es claro y constante, pero del sexo biológico no dependen las características femeninas o masculinas. Lo que se considera femenino y masculino también son construcciones culturales. Lo masculino y lo femenino varía en cada cultura y la cultura está en constante transformación. De acuerdo con lo anterior Marta Lamas dice lo siguiente:

La división en géneros, basada en la anatomía de las personas, supone además formas determinadas [...] de sentir, de actuar, de ser. Estas formas, la femenina y la masculina, se encuentran presentes en personas cuya anatomía no corresponde al género asignado; la manera en que la cultura acepta o rechaza la no correspondencia entre sexo y género varía, y hay algunas donde aparece un tercer género, también llamado transexual, que puede también estar diferenciado en dos géneros, que corresponderían a las

¹⁸ Lamas, Marta, “La antropología feminista y la categoría ‘género’” en: *Ibid.*, p. 111.

¹⁹ Citados por Lamas, Marta, *Ibid.*, p. 112.

variantes de mujer/masculina y varón/femenino, llegando así a cuatro el número de los géneros posibles.²⁰

En este momento es ilustrativo mostrar la perspectiva psicológica de Robert Stoller que Marta Lamas cita, para dar cuenta de que la adquisición del género y del sexo son construcciones sociales y culturales. Cabe aclarar también que la siguiente perspectiva es la conclusión de análisis hechos con casos reales de infantes en los que la asignación de género asignado falló, porque las características externas de los genitales eran confusas²¹. A partir de ello, Stoller²² supuso que lo que determina la identidad y el comportamiento de género es vivir desde el nacimiento las experiencias, ritos y costumbres atribuidos a cierto género. Entonces, según el psicólogo, en la categoría género se articulan tres factores importantes:

a) La asignación (rotulación, atribución) de género

Ésta se realiza en el momento en que nace el bebé, a partir de la apariencia externa de sus genitales.

b) La identidad de género

Se establece más o menos a la misma edad en que el infante adquiere el lenguaje (entre los dos y tres años) y es anterior a su conocimiento de la diferencia anatómica entre los sexos. Desde dicha identidad, el niño estructura su experiencia vital; el género al que pertenece lo hace identificarse en todas sus manifestaciones: sentimientos o actitudes de “niño” o de “niña”, comportamientos juegos, etcétera. Después de establecida la identidad de género, cuando un niño se sabe y asume como perteneciente al grupo de lo masculino y una niña al de lo femenino, ésta se convierte en un tamiz por el que pasan todas sus experiencias. Es usual ver a niños rechazar algún juguete porque es del género contrario, o aceptar sin cuestionar ciertas tareas porque son del propio género. Ya asumida la identidad de género, es casi imposible cambiarla.

c) El papel de género

El papel (*rol*) de género se forma con el conjunto de normas y prescripciones que dictan la sociedad y la cultura sobre el comportamiento femenino o masculino. Aunque hay variantes de acuerdo con la cultura, la clase social, el grupo étnico y hasta el nivel generacional de las personas, se puede sostener una división básica que corresponde a la división sexual del trabajo más

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Niñas con síndrome adrenogenital y niños con defecto anatómico grave o mutilación del pene.

²² Citado por Lamas, Marta, *Ibid*, p.112-115.

primitiva: las mujeres paren a los hijos, y por lo tanto, los cuidan: *ergo*, lo femenino es lo maternal, lo doméstico, contrapuesto con lo masculino como lo público. La dicotomía masculino-femenina, con sus variantes culturales (del tipo el yang y el ying) establece estereotipos, las más de las veces rígidos, que condicionan los papeles y limitan las potencialidades humanas de las personas al estimular o reprimir los comportamientos en función de su adecuación al género.

A partir de su experiencia Stoller concluyó que es más importante la asignación y adquisición de una identidad que la carga genética, hormonal y biológica. Refiriéndose a lo mismo Eleanor E. Maccoby concluye, en un estudio de la Universidad de Stanford: “muchísimas de las personas estudiadas que presentan más talento y más creatividad de lo común son justamente aquellas que se le alejan de la conducta de género estereotipada, o sea, las mujeres ‘masculinas’ y los hombres ‘femeninos’”.²³

Después de los planteamientos anteriores, es pertinente mostrar la noción de *género* con la que nos comprometemos para efectos de este trabajo.

El género se construye y deconstruye en todos los ámbitos: político, económico, educativo, artístico, medios masivos de comunicación, médico, familiar, etcétera. El género es una categoría analítica que no sólo se refiere a la mujer ni a la diferencia entre biología y cultura, busca lograr una historicidad y reconstrucción de los roles sexuales. Es importante subrayar que existe una polivalencia al hablar de esencias como ‘el ser mujer’ o ‘el ser hombre’ pues hay una intersección de identidades sociales con otras determinaciones que dotan de sentido (discursos y representaciones culturales): la clase, etnia, preferencia sexual, edad, etcétera.²⁴

Entonces, después de revisar las diferentes visiones de lo que es *género*, nosotros asumimos que se trata de una construcción social y cultural, –que también es posible asumir individualmente–, a partir de la cual se estructuran comportamientos e ideologías, siempre mediadas por los diferentes ámbitos en que el individuo se desenvuelve.

²³ En cita de Lamas, Marta, *Ibid.*, p.114.

²⁴ García Gossio, *op. cit.*, p.15-16.

Lo femenino

El feminismo primero impulsó el término *género* y el propósito de llevarlo ahora a la mesa de discusión consiste en cuestionar las características humanas que determinan la esencia de *lo femenino* en contraposición con *lo masculino*.

Llegamos a un punto sensible para este trabajo, *lo femenino*. Las identidades, sexuales y de género son características que nos asignan, asumimos o elegimos en determinado momento de nuestra vida, gracias a los intercambios culturales. Y aunque *lo masculino* y *lo femenino* también son construcciones culturales, estos pueden modificarse constantemente durante toda la vida, por lo que puede suponerse que no son nociones permanentes. Aún en un solo país podrían variar los valores de una región a otra, de una etnia a otra y de una familia a otra.

Como ya se mencionó, *lo masculino* y *lo femenino* como nociones aun son indefinibles, pero para efectos de este trabajo los tomaremos como *categorías límite*²⁵, es decir, la pareja simbólica, donde uno es opuesto al otro, uno da cuenta del otro y lo que no es uno es lo otro.

Porque las imágenes²⁶ conforman o coadyuvan a la construcción de *lo femenino* y *lo masculino*. Por ejemplo, lo femenino es la imagen que se tiene sobre la mujer, sobre una misma como mujer. Información que va alimentando al imaginario colectivo. Hay imágenes e información que damos por sentada, con la que nos identificamos o simplemente ideas o grupos a los que decidimos pertenecer.

Identidad

En el transcurso de la exposición se ha mencionado en varias citas la palabra *identidad*, pero no nos habíamos detenido en ella, debido a que la noción *identidad*

²⁵ Término que Estela Serret utiliza para designar la otredad, en su artículo “Mujeres y hombres en el imaginario social. La impronta del género en las identidades” en: García Gossio, *Ibid.*, p. 46-47.

²⁶ Hablamos de construcción de imágenes en el entendido que *imagen* es la representación viva y eficaz de un objeto por medio del lenguaje. Y que *imaginario* se refiere a todas aquellas construcciones que sólo tienen existencia en la imaginación.

representa un proceso complejo, en la constitución de los individuos y más aún de las sociedades.

Un elemento que conforma la *identidad* son las imágenes y éstas, como lo apunta Estela Serret, se forman mediante factores culturales. Entonces, la adquisición de la *identidad* es un proceso en constante transformación ya que se elabora entre otros factores²⁷ a través de la resignificación de imágenes que se elaboran en el nivel de las ideas.

La identidad [...] es justamente una percepción que se elabora en el nivel de las imágenes socialmente compartidas, organizadas por códigos que la colectividad reproduce, sanciona y acepta. [...] estas imágenes, que encarnan la propia identidad de las personas, también se encuentran en un proceso de constante transformación en la medida en que los propios códigos sociales se van modificando. [...] las identidades imaginarias deben comprenderse como el lugar de encuentro de la autopercepción y la percepción social que una persona o incluso una colectividad consigue de sí misma.²⁸

Aclarando ideas, hay diversos factores que componen la vida social de los individuos como la política, la religión, los medios de comunicación, el medio ambiente, la educación (formal e informal), la ciencia, el arte, la literatura, la vida cotidiana, la filosofía, la familia, el deporte, entre otras; que crean y aportan imágenes al individuo, éstas a su vez crean imágenes colectivas, y ese es el momento en que el sujeto reelabora significados para crear una identidad o identidades (como la de género o la sexual, por ejemplo). Dar cuenta del proceso de resignificación, de cómo se lleva a cabo y de la construcción de la identidad es labor compleja que tienen a su cargo psicólogos, sociólogos y antropólogos. El propósito aquí planteado consiste en identificar el conjunto de imágenes colectivas cuya reelaboración forma parte del imaginario colectivo femenino.

La identidad de lo femenino es una construcción individual y social ambigua, sin embargo, hay concepciones que culturalmente se transmiten en diferentes ámbitos

²⁷ Factores mencionados por Robert Stoller como un conjunto de normas y prescripciones sociales en el papel (rol) de género. *Cfr. supra.*

²⁸ Serret Bravo, *op.cit.*, p. 43.

de la vida. Para ejemplificar esto, se citarán algunos conceptos como valores de *lo femenino*:

Por ejemplo, Rosario Castellanos²⁹ dice que: la pasividad, la sumisión y la abnegación son lo que conforma el carácter femenino. Es decir, “comportarse con sencilla obediencia. El temperamento de la mujer debe ser el de una señorita decente: tranquilo y afectuoso”.

Además piensa que la castidad, continúa siendo el valor más precioso con el que puede adornarse una mujer. Perder la castidad es rebajarse absolutamente ante los ojos de sí misma y de los demás y quedar a merced de los apetitos de todos.

María Adelina Arredondo³⁰, a partir de sus investigaciones dice que: los valores constitutivos del ideal femenino son la maternidad, serenidad, belleza, dulzura, orden, arreglo, abnegación, sacrificio, paciencia, sabiduría, intuición, bondad, incorruptibilidad, conformidad, timidez y constancia. Además que, la única forma de realización femenina es el matrimonio y la maternidad. Sus únicas preocupaciones debían ser el cuidado del marido e hijos y la atención al hogar, por tanto, su ámbito de acción estaba circunscrito al medio familiar. Características que en su mayoría comparte María del Carmen Elu³¹.

María Rosa Fiscal³² en el estudio que hace de la obra de Rosario Castellanos afirma que: la virginidad es otra de las características de lo femenino. Porque la pérdida de la virginidad, fuera del matrimonio llena de oprobio y pone en desventaja su reputación.

²⁹ Castellanos, Rosario, *Declaración de fe. Reflexiones sobre la situación de la mujer en México*, México, Alfaguara, 1999.

³⁰ Arredondo, María Adelina (Coord.), *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, México, UPN-Porrúa, 2003.

³¹ Elu de Leñero, María del Carmen, *¿Hacia dónde va la mujer mexicana? Proyecciones a partir de los datos de una encuesta nacional*, México, Instituto Mexicano de Estudios Sociales, A.C., 1973.

³² Fiscal, María Rosa, *La imagen de la mujer en la narrativa de Rosario Castellanos*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1980.

También nos dice que otra característica de *lo femenino* es guardar silencio. La función de la mujer se limita a ser adorno del hombre y a la reproducción de la especie.

A este respecto, también Carlos Goñi³³ les atribuye a las mujeres una característica que se considera generalmente un defecto: la incontinencia verbal. Desde la perspectiva varonil, ellas hablan mucho porque hablan de cosas triviales, sin importancia, accidentales, superfluas. Lo oscuro de *lo femenino* es que hay mujeres que “arriesgan mucho a favor de la conversación y no saben callar a tiempo”. Además considera que el discurso femenino goza de una lógica tan ilógica que en él cabe casi todo.

Con relación a las aptitudes femeninas dice que *Atender* es un verbo femenino que se conjuga tanto dentro como fuera de casa. Por eso, las profesiones más femeninas son aquéllas que tienen una relación más directa con la atención a los demás.

Lo anterior nos idea de los valores que se le atribuyen a la figura femenina. Algunos de ellos en nuestro tiempo van perdiendo valor.

Además de lo anterior, no queremos dejar de mostrar el juicio de Carlos Goñi con relación a lo que, según su apreciación es *lo femenino*

Es más propio de la mujer sonreír que reír. Las *risotadas* no resultan tan femeninas como un <<*levis risus*>>, una breve risa, una sonrisa. Sonreír significa condescender con la risa y es signo de equilibrio, serenidad y paz. La risa, en cambio, muestra cierto descontrol, cierta identificación con la contradicción que la produce; es lo que ocurre cuando se habla de <<desternillarse de risa>>.

Que diferente la risa sensata y silenciosa, o la casi inapreciable sonrisa. Son gestos que siempre hay que interpretar, porque están cargados de racionalidad, de comunicabilidad y de sentido. Una sonrisa puede ser irónica, amable, maliciosa, comprensiva, insinuante... puede invitar a marcharse, a quedarse, a sonreír también... puede significar perdón, cariño, comprensión... puede estar en los labios, en los ojos, en la voz... puede transmitir miedo,

³³ Goñi Zubieta, Carlos, *Lo femenino*, España, EUNSA, 1996.

esperanza, tranquilidad... En fin, contrasta con la ruidosa desfachatez irracional de la carcajada.
Lo femenino del reír radica en el sonreír.³⁴

Lo antes visto nos muestra imágenes significativas hacia el *deber ser* de una mujer. Sobre todo cuando se dan juicios de valor sobre actitudes de las mujeres. Debe aclararse que los estudios y reflexiones de las autoras antes citadas, pertenecen a la primera mitad del siglo XX. Época en la que se enmarca la obra dramática de Celestino Gorostiza.

En cambio, Carlos Goñi ya se refiere a los últimos años del siglo XX. Sin embargo, sus reflexiones siguen siendo conservadoras, a pesar de ser partícipe de cambios sociales y políticos en el mundo. Esto para ilustrar la resistencia a los cambios, o mejor dicho, la persistencia de tradiciones y comportamientos culturalmente aprendidos y asumidos como preceptos de vida.

Quizá en otro sentido, pero también como promoción de las mujeres, Adelina Arredondo da cuenta de lo que se inculcaba en el ámbito de la educación femenina en México:

Las virtudes específicas que se fomentaba en las niñas, además de la caridad y la justicia, eran la humildad, la prudencia, la resignación con respecto a su papel de inferioridad y sumisión, la modestia, el pudor, el recato y la “economía” (entendida como frugalidad). Aprender a contener o simular los sentimientos, los enojos, las miserias y los deseos eran parte de la educación moral. Desde luego estaban presentes otros aprendizajes que podían ser útiles y agradables (leer, escribir, aritmética, costura, dibujo, y las labores domésticas) que buscaban adiestrarlas para el matrimonio dentro de los sectores sociales acomodados, y que incluían el que aprendieran a mandar a los sirvientes, pero que al mismo tiempo las compelia a estar siempre ocupadas, condenando severamente el ocio para las mujeres, a la vez que se tendía a justificarlo y enaltecerlo para los hombres.³⁵

Se concluye, como puede advertirse, que no hay una definición que pueda considerarse como la identidad femenina o de lo femenino. Pero que por otra parte sí

³⁴ Goñi Zubieta, *Op. cit.*, p. 86-87.

³⁵ Fiscal, *Op. cit.*, p. 14.

hay una serie de ideas que pueden considerarse, como lo que en el presente estudio denominaremos, *las imágenes de lo femenino*. Esas ideas son: el **estado civil** que de alguna manera describe a la mujer y determina su relación con los demás; el **ámbito familiar** que comprende: el **matrimonio** que consiste en el cuidado del hogar y del marido, la **reproducción** que aquí se va a entender como la posibilidad de concebir y cuidar del hijo y la **maternidad** que lo entenderemos como la crianza y educación de los hijos. Cabe aclarar que la sexualidad entienda como virginidad y como deber dentro del matrimonio, es un concepto que debiera tocarse como categoría, pero dada la época que estudiamos en este trabajo, la sexualidad es tema vedado, la sexualidad es vista como el acto de reproducción.

Otra categoría a considerarse es la **religiosidad**, que se refiere al esmero de seguir las normas de la religión católica; con **educación** nos referimos a la formación institucional y familiar, así como al nivel académico; la **ocupación** que se entiende por las actividades que realiza cotidianamente que pueden ser remuneradas económicamente o no. Todas estas características servirán de guía de análisis de las obras de Celestino Gorostiza. Junto con ellas se propone incluir una más, que tiene que ver con el **proyecto de vida**, referido a los deseos de cambio, a la búsqueda de transformación, ya que con las antes mencionadas no se puede definir.

Habiendo definido las nociones con las que trabajaremos, ya vimos que el feminismo es una perspectiva que invita a incluir a las mujeres en los hechos culturales de la vida humana. También acordamos que *género* es proceso complejo de construcción de identidad en el que intervienen todos los ámbitos, que uno de ellos es el arte cuya aportación de imágenes pictóricas, literarias, filmográficas, escénicas, contribuyen a alimentar el imaginario colectivo de lo femenino. Al respecto, consecuentemente, el campo temático en que se mueve este trabajo, es el arte, específicamente la literatura dramática de un autor, como factor social que contribuye a crear imágenes que alimentan al imaginario colectivo, y con ellas

reelaborar dando significados para la construcción de sujetos en la sociedad de una época determinada.³⁶

Teoría literaria feminista y los estudios de género

Parece ser que en el afán de determinar los papeles sexuales de los individuos se llegó a los estudios de género.

Jill K. Conway, Susan C. Bourque y Joan W. Scott, argumentan que “el estudio del género es una forma de comprender a las mujeres no como un aspecto aislado de la sociedad sino como una parte integral de ella”.³⁷

Sin duda, los estudios de género surgieron como otro campo de estudio que puede ejercerse o insertarse en cualquier disciplina. Constituyen otra perspectiva para ver la realidad, esto significa comprender a los estudios de género como “la metáfora de las gafas violetas”³⁸, aludiendo al uso de otro lente para mirar cualquier aspecto de la vida y el mundo.

En la actualidad existen ya muchos estudios de género en diversas disciplinas tratando temas como: migración, justicia, identidad, interculturalidad, derechos humanos, academia, filosofía, psicología, historia, lingüística, comunicación, derecho, educación, biología, arte, medicina, salud, sociología, literatura, antropología, economía, política, religión, reproducción y maternidad, sexualidad, violencia, entre muchos más.

La disciplina que nos trae a desarrollar este trabajo, es la Literatura. Alrededor de ésta se ha desarrollado la Teoría Literaria, que tiene por objeto sentar las bases teóricas de la literatura mediante el análisis de sus conceptos básicos, del análisis de los elementos formales de los géneros literarios, así como analizar el funcionamiento,

³⁶ Quizá esta investigación podría derivar en la resignificación del proceso de vivencia para crear una dramaturgia.

³⁷ Conway, Jill K., Susan C. Bourque y Joan W. Scott, “El concepto de género” en: Lamas, *Op. cit.*, p.32-33.

³⁸ Frase de la periodista española Nuria Varela con la que adjetivó el feminismo en su libro en el que hace un recuento histórico del feminismo, llamado *Feminismo para principiantes*, editado en España.

organización y construcción del lenguaje en los textos literarios. En este sentido, la Teoría Literaria Feminista, surgida a fines de 1960, básicamente se enfoca en el *género* como una categoría de análisis fundamental que propone pensar y teorizar sobre las mujeres. La justificación a la necesidad de la perspectiva que ofrece la teoría literaria feminista la plantea Laura Borrás:

la literatura, igual que cualquier otro tipo de representación artística, produce muestras de esas desigualdades de género que contribuyen a la percepción social de las diferencias entre hombres y mujeres. Después de todo, modelamos nuestras identidades y nuestros mundos a través de representaciones, la principal y primigenia de las cuales es el lenguaje. [...] quien ostenta la palabra, quien elabora y posee el discurso reúne todo el lenguaje: ordena el mundo.³⁹

Como ya se mencionó, la literatura como muchos otros factores que intervienen en la percepción social, influyen en la construcción de identidades, porque entre otros elementos –quizá el más importante–, está el lenguaje. Éste es la materia prima de la literatura, en las obras literarias se representan las realidades de los seres humanos.

Con la teoría literaria feminista también surge la crítica literaria feminista, que propone maneras de analizar textos literarios. La crítica literaria feminista, a diferencia de la crítica feminista que tiene que ver con las ideologías sociales,

atiende a cómo estas ideologías y prácticas modelan los textos literarios. [...] ambas se enfocan en el género como categoría de análisis fundamental y ambas tienen que ver con la teoría y la práctica feminista. Sin embargo, la crítica literaria feminista centra su atención en temas literarios tales como: lenguaje/discursos, textualidad, autores... y parte de la base de que las lecturas de género necesitan de una política cultural más amplia respecto a diferencias como raza y sexo entre otras.⁴⁰

Existen dos corrientes principales de la crítica literaria feminista: la francesa.⁴¹ Y la angloamericana.

La crítica literaria francesa explora las consecuencias textuales y las representaciones de la diferencia sexual. Esta tendencia busca la comprensión del

³⁹ Borrás Castanyer, *Op. cit.*, p.15-16.

⁴⁰ *Ibid.*, p.19.

⁴¹ Los términos anglo-americano y francesa denotan la tradición intelectual, no la demarcación geográfica.

espacio femenino dentro de lo simbólico, busca crear nuevas formas de escritura y de pensamiento. Considera que el *estilo femenino* se detecta en los vacíos y silencios o ausencias del discurso y/o de las representaciones.⁴²

La corriente de la crítica literaria angloamericana se fija en la especificidad de la escritura de mujeres, así como en la búsqueda de estereotipos femeninos en obras de autores masculinos llamada *imágenes de la mujer*.

Para este trabajo nos ubicaremos en la crítica angloamericana, debido a que como se mencionó al inicio de este apartado, el interés primordial es la interpretación o construcción que los autores masculinos hacen de las mujeres. Además la francesa, se refiere a la producción literaria femenina, es decir, escrita por mujeres.

Con las consideraciones generales de la Teoría y Crítica literaria feministas, se darán una serie de consideraciones como justificación del análisis a realizar.

La crítica literaria de la que dan cuenta las autoras consultadas, sólo mencionan análisis de novelas.

La propuesta para esta investigación es tomar como material un texto dramático.⁴³

⁴² La información sobre Teoría Literaria Feminista de este trabajo es una síntesis de información basada en Moi, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988, y Borrás Castanyer, *Op. cit.*

⁴³ En la búsqueda de crítica literaria feminista aplicada a textos dramáticos, por lo menos de autores mexicanos no se encontró información en las bibliotecas de la UNAM.

CAPÍTULO I. CELESTINO GOROSTIZA Y SU ENTORNO

Para la tendencia anglosajona de la teoría crítica literaria feminista referida a las *Imágenes de la mujer*, seleccionada para el análisis de la obra dramática, es indispensable ubicar al autor en su contexto histórico-social, ya que como factor social-cultural reproduce o contribuye de alguna manera al imaginario colectivo. En el caso de Celestino Gorostiza, se ubica en México entre 1930 y 1967, periodo en que se mantuvo activo profesionalmente.

Por lo anterior, en este capítulo se ubicará a Celestino Gorostiza en la época y lugar en que se desarrolló, posteriormente se hará un repaso de los acontecimientos que componen su vida profesional para situarlo en su entorno social y cultural; sólo se abundará en datos que se consideren importantes para este trabajo.¹

Cabe señalar que hay poca información centrada en Celestino Gorostiza. Las pocas fuentes que hablan de él, lo hacen tangencialmente, a excepción del libro que publicó Paloma Gorostiza (su hija) con apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes. De este libro se extraen la mayor parte de los datos que conforman el contexto de Celestino Gorostiza tomados para este trabajo². En dicho tomo se compiló material de su archivo personal y de varios investigadores que colaboraron en la edición del volumen³. En general, las fuentes consultadas hablan de su trabajo en el teatro, cine y como funcionario público. De su vida fuera del ámbito profesional se carece de información.

La infancia de Gorostiza tuvo lugar justo durante la lucha revolucionaria. Su adolescencia transcurrió paralela a la devastación y agotamiento de dicho conflicto y posteriormente participó de los nuevos proyectos de nación. Para profundizar en el ámbito artístico e intelectual de Celestino Gorostiza es necesario recordar la

¹ Se invita al lector consultar las fuentes de expertos para profundizar en cualquier información.

² Gorostiza, Paloma, Guillermina Fuentes y Miguel Capistrán (Comps.), *Celestino Gorostiza. Una vida para el teatro*, México, Conaculta, 2004.

³ Ésta y algunas otras fuentes que se consultaron para complementar la información de este capítulo, se encuentran en el registro bibliográfico al final de esta tesis.

situación social y política de su tiempo, ya que a partir de ellas se desarrollaron las expresiones artísticas e intelectuales. Inherentemente se gestaron movimientos que se registraron en la sociedad y por ende en él como individuo.

I. México después de la Revolución⁴

La Revolución fue un movimiento armado y cultural que modificó la vida del país, los cambios se reflejaron en la urgencia de procesos de justicia, democracia y educación. Durante las siguientes tres décadas se extendió el movimiento nacionalista, rescatando lo popular producido por las masas, valores estéticos y tradiciones nacionales.

Gracias a la Revolución los mexicanos aislados se conocieron entre sí. Del encuentro resultó la conciencia de nuestro pasado, indígena, hispano y mestizo. Se concibió la identidad propia de los mexicanos y se pasó al reto de descubrir y respetar la diversidad política, cultural, religiosa y sexual.

Posterior a la lucha armada se estableció un pacto entre el pueblo mexicano y los gobiernos posteriores a la Revolución: desarrollo económico, educación, salud, comunicaciones y estabilidad política. La suma de la modernización industrial y el desarrollo educativo y cultural del crecimiento de la economía, dejaron atrás el aislamiento histórico del país.

Durante la segunda mitad del siglo XX se multiplicaron los centros de educación superior, se creó la industria editorial, se produjo el auge de la educación media y superior y el estudiantado universitario de la ciudad de México se duplicó en unos

⁴ La información de éste apartado constituye una síntesis de información tomada de: Taponar, Héctor (Dir. general y productor), *El alma de México*, Serie de doce programas presentada por Carlos Fuentes. vols. 10,11 y 12, México, Video Conaculta, 2000. Y Cosío Villegas, Daniel, *Historia mínima de México*, México, Colegio de México, 2000.

cuantos años hasta llegar al momento en que fue más alto el porcentaje de mujeres en la enseñanza superior.

La posibilidad de acceso a la educación superior cumplió, asimismo, una de las promesas de la modernidad, es decir, el ascenso en la escala social producto del esfuerzo y el cultivo del acervo intelectual personal.⁵

Para la primera mitad del siglo XX, la nueva nación surgida de la Revolución, era una suma de contradictorias realidades, era la fuerza de instituciones modernizadoras e ideologías populares del Estado. Todas esas controversias repercutieron en la danza, el teatro, el cine, la narrativa y la música. Durante treinta años la Revolución constituyó un referente fundamental para que todas las artes se basaran en ella. A un mismo tiempo se produjo la pintura y la poesía de vanguardia.

La Revolución propició la búsqueda de la afirmación de Nación Mexicana, se retrasó la entrada de la literatura de vanguardia y conocimientos, que mientras tanto, iban cambiando en Europa y Estados Unidos. A partir de la década de 1920 se aceleró la puesta al día de la Cultura, la Literatura y las Artes, incluyendo el Teatro, en las que participaron narradores, intelectuales, gente de teatro, músicos, mujeres con deseos

⁵ De ello habla Nathan L. Whetten en su ensayo “El surgimiento de una clase media en México” en: *Ensayos sobre clases sociales en México*, México, Editorial Nuestro Tiempo, 1989, p. 70-71, donde hizo una clasificación de los estratos sociales, según las características comunes de quienes los integran. En este trabajo se mencionan sólo los que corresponden a las obras de Gorostiza. Cabe aclarar que el afán no es limitar o encasillar, sólo señalar la correspondencia de estudios con los datos dramáticos que pueden ser fuente de investigación.

“Los miembros de la *clase alta* tienden a caracterizarse por 1) la posesión de riqueza, prestigio y ocio; 2) un alto nivel de vida material y social; 3) generalmente, un sentimiento de orgullo de su linaje; y 4) costumbres y convenciones sociales ‘refinadas’.

Los miembros de la *clase media*: 1) Tienden a imitar las costumbres de la clase alta, especialmente en lo que se refiere a los niveles de vida, incluyendo aspectos tales como el vestido, el alojamiento, el mobiliario, las diversiones y las convenciones sociales; la diferencia estriba principalmente en la calidad de los bienes materiales que se poseen y en el lujo de la forma de vida; 2) los miembros de la *clase media* obtienen sus objetos principalmente mediante el trabajo, con menos apoyo en las rentas o el capital; 3) su trabajo requiere en general, cierta cantidad de educación, conocimiento técnico o capacidad administrativa; 4) pueden mostrar una tendencia muy arraigada a mantener las apariencias y observar las formas sociales, aunque esto les cuesta gran sacrificio; 5) en las sociedades occidentales, la *clase media* abarca comúnmente a los pequeños propietarios y a los pequeños hombres de negocios, a los miembros de las profesiones, incluyendo a los maestros de escuela a una parte importantes de la burocracia y a los trabajadores más calificados.”

de emancipación, etc. Se inició el patrocinio estatal de las Artes y las Humanidades que se mantiene hasta el día de hoy.

No obstante que en varios de los estados de la República Mexicana también se produjeron esfuerzos notables, la Ciudad de México monopolizó la representación nacional a causa del centralismo y de la concentración de oportunidades. En realidad la mayor parte del trabajo intelectual y artístico se desarrolló en la capital. El logro más importante en el ámbito artístico lo constituyó el muralismo cuyo desarrollo se prolongó desde 1922 hasta 1950.

El cine tomó imágenes de los hermanos Agustín Víctor y Miguel Casasola, además de Mariano Azuela, en temas y episodios de la Revolución. La industria cinematográfica dio rostro a la colectividad que, víctima de su propio racismo, no se sentía a gusto con los rasgos indígenas. Son años de recuperación y de adquisición de una sensibilidad en deuda con el pasado comunitario y con lo mejor de la industria cultural.

En música Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas y Carlos Chávez, en primer termino, posteriormente Julián Carrillo, Blas Galindo y José Pablo Moncayo. La canción tradicional mexicana de la Revolución, los corridos, dieron como fruto de la época a la canción ranchera. Mientras que en otra tonada se introdujo el género musical del bolero y el compositor por excelencia fue Agustín Lara.

En danza destacaron Magda Montoya, Rosa María Reyna, Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Emma Cecilia Delgado, Guillermo Arriaga, José Limón, Ana Mérida, Raúl Flores Canelo, y Farnecio Bernal, entre otros. Importante etapa de intercomunicación con los artistas plásticos y de la música.

En teatro Rodolfo Usigli, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Elena Garro, Sergio Magaña y Emilio Carballido, entre muchos otros. Entre 1911 y 1940 en la narrativa de la Revolución figuraron, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Nelly

Campobello, Rafael F. Muñoz y Mariano Azuela, entre otros. En poesía, destacó Ramón López Velarde como promotor del Nacionalismo Cultural; así como otros poetas llamados Modernistas como Julio Torri, González Ureña, Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán.

Simultáneo al movimiento nacionalista, jóvenes dedicados a la poesía conocedores tanto de autores mexicanos como de franceses e ingleses, constituyeron un grupo llamado Ulises. Al principio se reunían para conversar, leer y hacer crítica de textos, su propósito más consistía en escribir y reflexionar sobre los movimientos de vanguardia en Europa y Norteamérica, lo que dio origen la revista *Ulises* alrededor de 1927. Este grupo, al que perteneció Celestino Gorostiza, se caracterizó por su atrevimiento y como todos los vanguardistas por la ruptura con lo establecido. Debido a que pertenecían a los grupos de artistas que no estaban de acuerdo con el concepto de que la identidad mexicana fuera factor esencial en la creación artística, sabían que podían construir su identidad nacional también a partir de narradores, poetas y dramaturgos extranjeros.

Entre 1920 y 1940, la Ciudad de México era todavía en gran parte una ciudad del siglo XIX, tradicionalista, prejuiciosa, limitada por ordenanzas y convencionalismos. Era una ciudad donde había zonas de permisividad vital y cultural con cafés y *cabarets* donde se inauguró la modernidad de lo contemporáneo con grupos que discutían agitadamente las relaciones del arte y la política con una comunidad artística e intelectual poderosa no obstante sus límites. En este ambiente Celestino Gorostiza participó de esa agitada vida nocturna.⁶

El entorno intelectual en el que Gorostiza se desarrolló marcó su forma de ver el mundo. El círculo de amistades de Celestino Gorostiza fue eminentemente intelectual. En su generación estaban Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Agustín Lazo, Roberto Montenegro, Jaime Torres Bodet, todos ellos

⁶ Cerca de la media noche los jóvenes que después conformarían el Teatro de Ulises, se iban a cenar y como dejó escrito el mismo Celestino Gorostiza, "...de vez en cuando tomábamos copas en cabaretes de barrio que costaban menos y nos hacían sentir más originales y más a la moda europea". *Cfr.* Gorostiza, Paloma, *Op. cit.*, p. 18.

fueron quienes además de la revista *Ulises*, fundaron la de los *Contemporáneos*. Sus reuniones eran los sábados en Lady Baltimore o en Sanborn's.

Celestino Gorostiza pertenece al conjunto de intelectuales y artistas que en esa época construían la vida cultural del país en pequeñas cafeterías de la ciudad. Acostumbraban celebrar sus tertulias en distintos sitios como el que el mismo Gorostiza describe:

... el Café París es algo que no se puede pasar por alto en la vida literaria de México correspondiente a la década de 1930 a 1940. Porque la literatura de México se hizo ... en el Café París... [...] Allí se reunían en una mesa presidida por Octavio Barreda, siempre alerta, siempre lleno de buen humor, siempre bromista y travieso, pero siempre eficaz y positivo, todos los colaboradores de *Letras de México* y de *El Hijo Pródigo*. En realidad allí se planeaban y se hacían esas revistas. Entre broma y chiste, entre el humo del café y el de los cigarros, allí llegaban sucesiva, alternativamente con sus originales, Emilio Abreu Gómez, Rodolfo Usigli – otros amigos cuya amistad no ha sido menos apreciada por mí a pesar de las diferencias que en ocasiones nos han distanciado-, José Luis Martínez, Octavio Paz, Joaquín Diez Canedo, Jorge González Durán, Alí Chumacero, Isaac Rojas Rosillo, Adolfo Menéndez Samará y muchísimos más a quienes quisiera no sólo nombrar, sino tener el tiempo suficiente para decir algo de ellos. A veces la peña se dividía en tres o cuatro mesas, atiborradas de parroquianos que circulaban constantemente de una a otra. Había también las mesas de los españoles: León Felipe, Gaya, Rejano, Moreno Villa, De la Encina, Domenchina, Max Aub y otros tantos que no formaban con los mexicanos y circulaban entre ellos. Había otras mesas de los escritores políticos: José Mancisidor, los hermanos Zapata Vela, el *Tlacuache* Garizurieta, y algunos otros, sin contar a los jóvenes o viejos que aspiraban a alternar con alguna o algunas de las peñas o que tenían la pretensión de que algunos de sus trabajos fueran leídos y publicados.

Los músicos también acudían al Café París, aun cuando Silvestre Revueltas, por ejemplo, prefería alternar con los escritores. Había además los pintores, Juan Soriano a la cabeza, periodistas, críticos, e historiadores, sin faltar naturalmente, las “féminas inquietas y andariegas” entre las que destacaban por su asiduidad y por su importancia Lupe Marín, Lola Álvarez Bravo, María Luisa Algarra, Pita Amor y no sé cuantas [sic] más. De una a otra mesas [sic] se veía ir a Rubén Salazar Mallén, siempre afable y sonriente, pero como es de imaginarse, cáustico y mordaz. Y todos éramos amigos y todos intercambiábamos planes e ideas, todos estábamos haciendo alegremente, sin tomarnos muy en serio, la vida literaria del México de los treintas. Alguna vez fui criticado, por amigos míos naturalmente, porque siendo yo jefe del Departamento

de Bellas Artes, pudiera pasar diariamente dos horas en el Café. No se daban cuenta esos amigos de que el arte y la literatura estaban en aquel momento en el Café París, ni de que en esas dos horas yo obtenía para mi trabajo un rendimiento mayor que el resto del día...⁷

II. Celestino Gorostiza

Celestino Gorostiza nació en 1904 en Villahermosa, Tabasco, murió en la Ciudad de México en 1967. También vivió en Aguascalientes y Querétaro, pero en 1918 llegó con su familia a la Ciudad de México como consecuencia de los desplazamientos que se iniciaron en el país a principios del siglo XX originados por la Revolución. Aunque era un hombre de provincia, hasta su muerte vivió en la Ciudad de México.

Fue hermano menor de María del Carmen y del connotado poeta José Gorostiza, con quien siempre estuvo en contacto. Con él inició su inquietud por el teatro y compartieron afinidades intelectuales así como profesionales. Éste lo relacionó con sus mejores amistades: Ramón López Velarde, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y otros muchos, de quienes tomó ejemplo para escribir.

Llevó a cabo sus estudios en el Instituto de Ciencias de Aguascalientes, en la Escuela Nacional Preparatoria y en el Colegio Francés, donde terminó el bachillerato. Si bien Celestino Gorostiza no tuvo un título profesional, ya que fue un hombre autodidacta, se desempeñó como: dramaturgo, crítico, actor, traductor, director de escena, académico-docente, funcionario público y difusor cultural. Logrando incluso, ser funcionario en la Secretaría de Educación Pública, secretario del Conservatorio Nacional, director del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA, 1958-1964), jefe del Departamento de Teatro y luego Director de la Escuela de Arte Dramático del INBA. Así como vicepresidente de la Unión Nacional de Actores, secretario de los

⁷ Gorostiza, Celestino. “Semblanza autobiográfica”, en: *Gorostiza, Paloma, Op.cit.*, 20-21.

Sindicatos de Directores Cinematográficos y de Autores y Adaptadores, y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua.⁸

En 1928, Celestino dejó el trabajo bancario para ir al Departamento de Salubridad, donde alrededor del Dr. Gastélum⁹, los amigos de José Gorostiza empezaron a publicar la revista *Contemporáneos*, y Celestino fue invitado para colaborar en ella. En la misma época, también escribió en las revistas *Escala*, *El Espectador* y *Ulises*. En esta última se gestaron los inicios del primer teatro experimental de México, el Teatro de Ulises, y fue aquí donde se le hizo evidente su vocación teatral.

El Teatro de Ulises calificado de intimista, estaba dirigido a los “sectores cultos y avanzados”.¹⁰ El grupo de jóvenes intelectuales conformado por Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, Julio Jiménez Rueda, Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos y por supuesto Celestino Gorostiza, demostró inquietud por seguir los pasos de la vanguardia europea y con ese propósito hicieron varias pruebas. Finalmente, María Antonieta Rivas Mercado¹¹ a su regreso de Europa, fue la mecenas que hizo posible el proyecto del Teatro de Ulises.

En 1932 fundó el Teatro de Orientación, surgió “como una entidad reglamentada, ... como ‘un laboratorio’ –designación gustada por Gorostiza- que abarcaba cuestiones

⁸ Para mayor información de su desempeño en cada una de estas actividades consultar su biografía en Paloma Gorostiza, *Celestino Gorostiza. Una vida para el teatro*, México, CONACULTA, 2004.

⁹ Dr. Bernardo J. Gastélum, médico de la Universidad de México, fue Embajador de Uruguay (1920), ministro plenipotenciario en este país, Paraguay (1922), Italia y Hungría (1929-1931); sub secretario y secretario de Educación Pública (1924); jefe del Departamento de Salubridad, fundador de la Univesidad de Occidente; secretario del Consejo Superior de Salubridad durante el gobierno de López Mateos; maestro *Honoris Causa* en salud pública en 1959; presidió la Asociación Latinoamericana de Academias de Medicina y el Colegio Internacional de Cirujanos.

¹⁰ Gorostiza, Celestino, “Teatro de vanguardia” en Gorostiza, Paloma, *Op. cit.*, p. 32.

¹¹ Antonieta Rivas Mercado en 1928 se incorporó al grupo *Ulises*, hizo aportaciones económicas, contribuyó con su voluntad y cultura, así también donó temporalmente una propiedad ubicada en la calle de Mesones 42 donde se fundó el *Teatro de Ulises*, con lo que fomentó el despliegue y unión del grupo. Simultáneamente, y como complemento del Teatro de Ulises, auspició las ediciones de *Ulises*. Como muestra de su interés por la cultura y las artes de México, entre otras actividades organizó un patronato que dio vida a la Orquesta Sinfónica Mexicana, hoy Nacional. Fuente: Pacheco, Marilupe, *La vida fugaz de Antonieta Rivas Mercado (1900-1931)*. México: Escuela Nacional de Estudios Profesionales, Aragón, UNAM.

administrativas: contratación de personal y minuciosos proyectos anuales”¹², consiguió ser un proyecto institucional con formación sistematizada, por lo tanto, con finalidades precisas. Incluso, Luis G. Basurto consideró, en su momento, que el Teatro de Orientación fue la cuna del desarrollo escénico de México.¹³

De 1953 a 1957 organizó temporadas teatrales continuas con el mismo Teatro. En 1957 organizó el Primer Congreso Panamericano de Teatro¹⁴. De 1958 a 1964 fue director general del INBA. Ahí impulsó las diferentes áreas de la cultura mexicana, se abrieron museos, se fomentó la danza en sus distintos géneros, la música, la ópera y se extendió la cobertura del INBA a todo el país. En el teatro se organizó la Temporada de Oro del Teatro Mexicano, el Teatro Popular, Las Carpas de Teatro Popular de México, el Teatro Universal, cuyo repertorio estuvo integrado por las diferentes disciplinas artísticas, además dio cabida a otras artes escénicas que se presentaron en la Ciudad de México y en donde participaron artistas mexicanos y muchos otros extranjeros.

Celestino Gorostiza, director teatral¹⁵

Él mismo fue el director de sus obras, a excepción de *El nuevo paraíso*, que nunca fue llevada a escena. El Teatro de Ulises tuvo cinco temporadas consecutivas, en las cuales Gorostiza participó como director de obras de autores extranjeros. Posteriormente en el Teatro de Orientación Celestino Gorostiza organizó seis temporadas, en las que propuso el repertorio, dirigió algunas obras y tradujo otras. Durante las tres primeras temporadas no hubo escenificación de dramaturgia hecha por mexicanos¹⁶. No fue sino hasta la cuarta temporada en 1934, cuando predominó

¹² Schneider, Luis Mario, *Fragua y gesta del teatro experimental en México. Teatro de Ulises, Escolares del Teatro, Teatro de Orientación*, México, UNAM-Equilibrista, 1995, p.91.

¹³ Basurto, Luis G. “Modestia por ambición”, en: Gorostiza, Paloma, *Op. cit.*, p. 25.

¹⁴ Magaña Esquivel, Antonio, *Medio siglo de teatro mexicano(1900-1961)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1964, p.126-128.

¹⁵ Con respecto a la dirección escénica de Celestino Gorostiza, resulta difícil llevar a cabo un análisis objetivo cuando no se es testigo presencial del evento, por lo cual se omitirá exponer la estética de su obra; además de no consistir el objeto de estudio principal de la presente tesis.

¹⁶ La primera temporada fue en 1932, donde Gorostiza tradujo *Dónde está (la señal de) la cruz*, de Eugene O’Neill e *Intimidación*, de Jean-Victor Pellerin; la segunda en 1933, donde representaron obras ya escenificadas

el montaje de obras de dramaturgia mexicana¹⁷. Fue en esta ocasión que estrenó *Ser o no ser*, su tercera obra dramática y dirigida por él mismo.

Su trabajo como director abarcó varios proyectos desde 1937 hasta 1957. Con una interrupción en la década de 1940 por incursionar en el mundo del cine.¹⁸

Su última actividad como director de escena ocurrió durante el Primer Congreso Panamericano de Teatro celebrado en la ciudad de México en octubre de 1958, donde dirigió la obra de su autoría *La leña está verde*, la cual representó a México en dicho festejo. Obra que posteriormente se llamó *La Malinche*.

Quizá la actividad más importante como director de escena fue el espectáculo llamado *Upa y Apa*¹⁹. En el que reunió a todas las áreas artísticas para reivindicar la imagen negativa de México que se estaba difundiendo por el mundo, a raíz de la reciente expropiación petrolera del país. La presentó en Broadway con mucho éxito en 1938.

Dramaturgia de Celestino Gorostiza

El autor escribió siete obras teatrales: *El nuevo paraíso* publicada en 1929 en la revista *Contemporáneos*; *La escuela del amor* (1933)²⁰; *Ser o no ser* (1934); *Escombros del sueño* (1938), presentada bajo el título de *La mujer ideal* en 1943; *El color de nuestra piel* (1952), que le valió el premio Juan Ruiz de Alarcón. *Columna social* (1955) y *La Malinche* (1958) que se estrenó bajo el título *La leña está verde*.

anteriormente y *El Oso*, de Antón Chejov traducida por Celestino Gorostiza, la tercera temporada se hizo también en 1933, entre otras obras se estrenó *Juan de la luna*, de Marcel Achard y *El tiempo es sueño* de Henry René Lenormand, traducidas por Gorostiza. En la cuarta temporada las únicas obras extranjeras fueron *A la sombra del mal* de H.R. Lenormand, y *Lilión* de Franz Molnar, traducida por Celestino Gorostiza. Es de señalarse la importancia que tuvo en esa época la aparición de obras compuestas por los escritores del mismo grupo, *Parece mentira*, de Xavier Villaurrutia y *La escuela del amor*, la segunda obra dramática de Celestino Gorostiza.

Fuente: Magaña Esquivel, Antonio, *Medio siglo de teatro mexicano (1900-1961)*, México, INBA, 1964, p.69-70.
¹⁷ *El barco* de Carlos Díaz Dufoo Jr., *¿En qué piensas?* de Xavier Villaurrutia, e *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes. *Ibidem*.

¹⁸ Cfr. Gorostiza, Paloma, *Op. cit*.

¹⁹ Para mayor información Cfr. Capistrán, Miguel, "Triunfo y avatares de una revista musical. Una contraofensiva por medio del arte" en: Gorostiza, Paloma, *Ibid.*, p.112-133.

²⁰ Los años que aparecen delante de los títulos corresponden al año en que se escribieron las obras.

Las obras dramáticas de Celestino Gorostiza están estructuradas en tres actos, a excepción de *El nuevo paraíso* obra en un acto. En las tres primeras obras escritas en la década de 1930 (*La escuela del amor*, *Ser o no ser* y *Escombros del sueño*) los actos se dividen en escenas. En las obras escritas en la década de los años 50, los actos ya no están divididos, simplemente hay cambios de circunstancias lo que da mayor continuidad y fluidez tanto a la lectura como a la temática.

Gorostiza usa las acotaciones para determinar acciones y modos de actuar de los personajes, en las que en muchas ocasiones especifica el sentimiento que debe imprimir el actor. El dramaturgo constantemente recurre a una imagen de los espacios: una sala pequeña frente a una chimenea.

En la mayoría de sus obras (*El nuevo paraíso*, *La escuela del amor*, *Ser o no ser*, *Escombros del sueño*, *Columna social* y *El color de nuestra piel*) hay una referencia a la actividad intelectual, alguno de los personajes hace mención del estudio o de intereses intelectuales. En algunas obras, si bien no están a la vista algunos libros o el periódico, cuando menos sí se menciona la existencia de una biblioteca en casa. Lo que muestra su confianza en la educación como medio de progreso y la importancia de la educación en la familia y por ende en la sociedad.

Se percibe en Gorostiza una constante construcción del hombre como un individuo indeciso e inconsistente en contraposición con las mujeres que parecen seguras de sí mismas. Al respecto Alejandro Ortiz Bullé Goyri comenta que “En varias de sus obras aparece si no como tema, sí como constante y como motivo conductor la búsqueda de la mujer idealizada, así como las tribulaciones de un hombre por alcanzar la realización amorosa en un arquetipo de mujer que sólo vive en sus fantasías masculinas, pero al que la realidad le impone presencias femeninas más complejas de lo que buscaba.”²¹

²¹ Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, “El hombre de teatro hecho dramaturgo” en: Gorostiza, Paloma, *Ibid.*, p. 77.

El mismo investigador afirma que la dramaturgia de Gorostiza “se orienta en términos generales a exponer conflictos familiares en ambientes de ‘clase acomodada’, desde una perspectiva más bien conservadora y alejados de las transformaciones que en el arte, y en particular en el teatro, se estaban gestando en México y el mundo hacia los años veinte y treinta.”²². Efectivamente se trata de ambientes de los estratos con posibilidades económicas de ideología conservadora. Sin embargo, se considera que los cambios, ya sea en el arte o en cualquier ámbito, difícilmente se reflejan de inmediato en la dramaturgia. Generalmente a la distancia es cuando pueden apreciarse las diferentes corrientes de acuerdo con los cambios culturales. Es por ello que creemos que no podríamos imputarle a Gorostiza estar fuera de contexto.

De la obra de Gorostiza se puede decir que hay dos momentos diferenciados, quizá por su estilo y sus inquietudes. La primera escrita en la década de 1930, que él llama “teatro poético” y se caracteriza por pretender mostrar un nuevo teatro mexicano, con anhelo de vanguardia no sólo en las representaciones sino también en la dramaturgia. En estas obras tiende a lo psicológico, onírico y simbólico, donde los personajes tienen muchas reflexiones y poca acción. Los personajes buscan constantemente una identidad y su preocupación esencial consiste en tomar el rumbo de su vida. Quizá estas obras expresan una etapa de búsqueda entre sus mismos contemporáneos y en la conformación de la identidad nacional o del proyecto nacional y de la misma búsqueda individual.

El segundo momento comprende las obras escritas en la década de 1950, que a diferencia de las primeras, son obras centradas en las condiciones de la sociedad mexicana. En *El color de nuestra piel* y en *Columna social* ya hay una preocupación por plantear los problemas sociales. Expone la preferencia por lo extranjero y el desprecio por lo nacional; habla de la corrupción y de los anhelos de pertenecer a una clase intelectual o escalar a una situación económica mejor. Finalmente en *La Malinche* se adentra en la problemática de la conquista tratando de encontrar una respuesta, una explicación de nuestro *ser* como nación.

²² *Ibid.* 74.

Consideraciones preliminares

La importancia de Celestino Gorostiza para el teatro quizá no sea la erudición como director de escena o como dramaturgo, sino porque dirigió el destino del teatro en México en el periodo en que se crearon las instituciones en nuestro país. Fue influyente por su participación como funcionario, él decidía qué obras se montaban y a quién le daba espacios para dirigir.

Desde su posición privilegiada como funcionario impulsó una visión particular del teatro, misma que contribuyó a la creación de imágenes y del imaginario colectivo sobre la orientación del teatro en México y la expresión del país a través de la dramaturgia.

Celestino Gorostiza fue un hombre que intentó evolucionar el quehacer teatral, con su inquietud y deseos de renovar el teatro. En un inicio fue sin propósito esencial más allá de experimentar y conocer. Conforme avanzó su estadía en la disciplina, nació en Gorostiza la afición que lo llevó a los teóricos contemporáneos de Europa y Estados Unidos, con ello logró poner en práctica las técnicas teatrales modernas y echar a andar proyectos importantes dentro de la administración y programación de las instituciones culturales de México.

Los cambios comenzaron a darse cuando intentó llevar a la práctica las nuevas teorías teatrales. Para ello recurrió a la elaboración un plan de trabajo basado en el orden y la disciplina, esto pudo realizarlo gracias a los cargos públicos que ocupó en instituciones gubernamentales, situación que le fue propicia para su realización de hombre de teatro.

La trayectoria de Celestino Gorostiza como puede verse es muy activa y variada. A pesar de haber incursionado en todas las áreas del teatro no cabe duda que su trabajo como funcionario público y difusor de la cultura, en especial del teatro, ha sido lo que ha marcado su estancia en la historia del teatro mexicano, sin olvidar que sus experiencias como crítico, dramaturgo, director y estudioso del teatro universal, fue lo que consolidó su visión y madurez para emprender la tarea e inquietud de

impulsar la cultura mexicana. Asimismo, también para entender por qué sus obras y personajes los plantea como los plantea, dadas sus condiciones históricas, su historia de vida y el tiempo que él vivió como mexicano. Tiempo posterior a la Revolución Mexicana de consolidación de un proyecto nacional, de la creación de las instituciones que le dieron una definición al país y él mismo fue creador de ellas. Era un país que demandaba la definición de un proyecto nacional, en el que incluso actividades como el teatro y el cine requerían esa organización, o modelación. A Gorostiza, como a sus contemporáneos, le tocó vivir la transformación cultural del país, por ello pudo hacer cosas que no se habían hecho, y fundar instituciones.

Inmerso en círculos intelectuales en la ciudad de México, donde se concentran y monopolizan todas las actividades económicas, políticas y culturales, Gorostiza formó parte de uno de los grupos de poder que buscaban dejar huella y sobre todo dirigir la cultura del país.

Cabe mencionar que en todos los textos históricos consultados no se hace referencia a su vida familiar ni relaciones con mujeres. Pero por sus actividades y círculos en que se desarrolló se puede deducir que se trata de un hombre de situación económica holgada que se desarrolló en la ciudad de México, en puestos de poder dentro de las instituciones culturales y de educación. Hecho que lo ubica a él y sus obras como parte del imaginario colectivo a partir del cual se construyen identidades. A partir de esto, sin que él haya hecho declaraciones explícitas sobre las mujeres, él mediante su dramaturgia construye y muestra imágenes de lo que para él en su contexto es lo femenino.

CAPÍTULO II. EL MUNDO FEMENINO EN MÉXICO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

En un México tan agitado en el que se gestaron cambios y se pretendió la construcción de un proyecto de nación, fue una consecuencia lógica que los movimientos trascendieran también al espacio de vida de las mujeres mexicanas. Bajo tales circunstancias, en este capítulo se aborda el contexto histórico-social del mundo femenino en la primera mitad del siglo XX. Asimismo se manifiesta la evolución de las necesidades y demandas de las mujeres a lo largo de dicho periodo, los factores que influyeron, el medio en el cual se desarrollaron y sus condiciones de existencia.

Para lograr este propósito resultó difícil encontrar información en la que el foco de atención fuera el mundo femenino exclusivamente. En este sentido pareciera que hombres y mujeres vivieran los cambios sociales y políticos de la misma manera. Sin embargo, no es así, dado que las condiciones desiguales tanto, de derechos como de expectativas entre ambos, no ha sido equitativa, por lo que las mujeres han tenido que luchar por alcanzar derechos en la sociedad; ya gozados por los hombres.

De este modo las luchas sociales han presentado históricamente momentos y condiciones diferenciadas que nos hacen considerar que el análisis de los cambios experimentados entre ambos géneros, debe presentar manifestaciones culturales diferentes. A pesar de la poca información al respecto, fue posible estructurar un panorama general de la vida de las mujeres durante la primera mitad del siglo XX, periodo en que Celestino Gorostiza se desarrolló en el ambiente teatral.

Cabe aclarar que para comprender este capítulo recordaremos las ideas consideradas *imágenes de lo femenino* antes descritas, porque son las que al paso del tiempo pueden reportar indicios de cambio en la cultura femenina. Estos conceptos son: **ámbito familiar**, que incluye: matrimonio, reproducción y maternidad. **Educación, religiosidad, ocupación y proyecto de vida.** Todas estas

características, como ya lo habíamos mencionado, servirán de guía de análisis de las obras de Celestino Gorostiza, mismas que permean en el contexto histórico-social.

A continuación se intentarán abordar las categorías antes mencionadas en distintos periodos de la historia

Condiciones y cambios antes de la Revolución

Las demandas de cambio en las condiciones sociales de las mujeres se registran desde el siglo XIX cuando en 1824 la problemática social y política expresaba la pugna entre los conservadores contra los liberales¹, quienes aceptaron la educación pública para todos los mexicanos, lo que mostró la inclusión de las mujeres y así ser beneficiadas con el nuevo compromiso.

Fue entonces en el ámbito de la educación donde se expresaron las primeras demandas de cambio en las condiciones sociales de las mujeres. Precisamente mientras se verificaba la pugna entre los dos grupos, las mujeres por su parte lucharon por conseguir que se les diera una preparación secundaria y vocacional. Las primeras profesionistas (doctoras, agentes de negocios, farmacéuticas y abogadas, entre otras) recibieron educación entre 1880 y 1890. Estas mujeres pertenecieron a los estratos medios y quizá por la educación recibida, compartieron las ideas de emancipación que manifestaron en revistas femeninas como *La Mujer Mexicana*², cuyo objetivo consistió en ampliar los horizontes culturales femeninos y

¹ Durante la mayor parte del siglo XIX la Iglesia tuvo, si no bien el control directo, si gran influencia sobre el Estado y sobre la sociedad. Hospitales, orfanatos, asilos, instituciones de caridad y de educación así como grandes extensiones de tierra de cultivo, yacían en manos de la Iglesia. En general, esta institución ejerció un enorme poder económico sobre la sociedad. Derivado de lo anterior, resulta de gran importancia saber que el conflicto entre la Iglesia y el Estado tomó grandes dimensiones hacia finales del siglo XIX. El país se encontraba dividido entre conservadores y liberales. Los primeros detentaban el poder económico y los privilegios en todos los ámbitos sociales como la posibilidad de estudiar en las mejores escuelas religiosas, exclusivas para los mexicanos más adinerados, mientras que los liberales pugnaban por restringir el poder de aquellos grupos sobre la sociedad. Fuente: Macías, Anna, *Contra viento y marea. El movimiento feminista en México hasta 1940*, México, Colección Libros del PUEG-Coordinación de Humanidades, UNAM-Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2002, p. 70.

² *La Mujer Mexicana. Revista científico-literaria consagrada al progreso y perfeccionamiento de la mujer mexicana*, Directora Dolores Correa Z., Mensual, México, D.F. Esta revista se publicó de 1904 a 1908.

enaltecer el papel de esposa y madre, es decir, en elevar la valoración social de su labor. Las editoras de esta revista

“frecuentemente aseguraban al público que las feministas mexicanas no eran radicales ni extremistas: insistían en que la educación no dañaba a la mujer ni la apartaba de su papel como esposa y madre. [...] al apoyar la educación femenina, la igualdad legal y la moral sexual única, sólo intentaban reforzar el hogar y moralizar a la sociedad”³.

En adición a ello, las mujeres transitaron de las demandas en el ámbito de la vida privada, hacia demandas consideradas como bien público para todas las mujeres; por ejemplo, al exigir mejores oportunidades educativas y al hacer notar en la última década del siglo XIX, que el Estado imponía la subordinación de las mujeres a través de la legislación. El mayor atropello ocurría en el matrimonio, puesto que el Código Civil dejaba incapacitada a la mujer para efectuar actos de la vida civil por sí sola y sin la autorización del marido. En otros preceptos como la Ley sobre Divorcio, seguía imperando la desigualdad, por ejemplo: “Una mujer casada seguía necesitando el permiso de su esposo para trabajar fuera de la casa, mientras que el esposo no necesitaba el permiso de su mujer para cambiar de residencia o dejar el país”⁴.

A pesar de las nuevas demandas de las mujeres, en la educación del siglo XIX y principios del XX, la religión ocupaba un lugar preponderante entre otros agentes educativos, como la familia, el Estado, la escuela y el entorno. En realidad, resulta difícil mencionar la educación de principios del siglo XX sin hablar de religión, ya que la Iglesia desde la conquista ha ocupado un lugar importante en la vida social, política, económica y cultural de México. Es así que ésta se asienta como una de las bases fundamentales de la educación formal y no formal.

En este sentido, para hablar de la educación de las mujeres, la investigadora Adelina Arredondo apunta que para estructurar las creencias y las prácticas en relación con el papel de las mujeres en la sociedad de esa época, el marco de referencia necesario era la religión católica. Lo que contribuyó a que el ideal de la mujer se

³ Macías, Anna, *op. cit.*, p.187.

⁴ *Ibid*, p.151.

fuera perfilando entre la laboriosidad y la piedad, el recogimiento y la clausura, el ejercicio de las virtudes, el rosario, los sermones y la obediencia al marido, al padre o al hermano.⁵ Lo anterior nos muestra que los comportamientos adquiridos, ya sea en la práctica religiosa y/o en el seno del hogar, han ocasionando la subordinación de las mujeres.

Sobre la educación de las mujeres, María Antonieta Rivas Mercado⁶ escribió un artículo en *El Sol de Madrid* llamado “La mujer mexicana” –citado por Marilupe Pacheco– en el que señala la falta de respeto, de autoestima y de dignidad de la esposa y madre, quienes sufren y toleran humillaciones refugiadas en un conformismo disfrazado de bondad.⁷

En este orden, según estudios hechos por Samuel Ramos y Margarita Loreto⁸, hay caracteres que se forman desde la infancia. María del Carmen Elu lo sintetiza muy bien:

A la niña se le inculca desde la más temprana edad la idea de su inferioridad respecto al varón. Se la hace servir a los hombres de la casa, ya sean padre o hermanos, a quienes debe guardar toda una serie de consideraciones. Mientras “ser hombre” es sinónimo de privilegio, “ser mujer” significa, según este estereotipo tradicional, tener una serie de limitaciones, que solamente podrán ser superadas con la ayuda del mismo hombre.

Esta orientación educativa parte no sólo del hombre padre, sino también, y quizá más enfática y cotidiana, de la madre misma, quien imprime en sus hijos estos caracteres, convirtiéndose así, en la primera y más eficaz transmisora de las normas socioculturales existentes, que

⁵ Gonzalbo Aizpuru, Pilar, “Religiosidad femenina y vida familiar” en: Arrendo, *Op. cit.*, p. 27-43.

⁶ María Antonieta Rivas Mercado fue periodista y actriz. Importante en este contexto sobre todo porque fue mecenas en apoyo al arte y cultura mexicana. Entre sus mecenazgos estuvo el del Teatro de Ulises, ahí también colaboró de manera creativa en la producción de espectáculos. Es importante su testimonio ya que fue contemporánea y compañera en inquietudes intelectuales de Celestino Gorostiza. Además como mujer instruida en las altas esferas de la sociedad, a pesar de la época y del ambiente conservador en el que fue educada, tenía una visión objetiva de la situación limitada de las mujeres.

⁷ Pacheco, Marilupe, *La vida fugaz de Antonieta Rivas Mercado (1900-1931)*, México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales, Aragón, 2000.

⁸ Cfr. Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Buenos Aires, Ed. Austral. Y Loreto Hernández, Margarita *Personalidad de la mujer mexicana*, México, Galve, 1961, *cit. pos.* Elu de Leñero, *op. cit.*, p.25.

pretenden mantener el *status* inferior de la mujer en las próximas generaciones.⁹

También Rosario Castellanos se refiere a la misma situación:

La madre mexicana se comporta ante el hijo de una manera típicamente masoquista y le impone su sacrificio como un lastre que el otro es incapaz nunca de romper. En cambio ante la hija su actitud es precisamente la contraria: sádica. Con una especial complacencia le hace comprender, desde la más temprana infancia, que ha sido llamada para ocupar en el mundo un lugar de menosprecio. La educa en los mismos cánones en los que ella misma fue educada; la acostumbra a la más ciega sumisión, a las necesidades y los caprichos de los hermanos varones y la hace girar en la órbita de esos pero haciendo marcar muy bien la diferencia que existe entre ambos. Para ellos el respeto y la obediencia y la sujeción. Para ellas la servidumbre y la dependencia. La prepara así para que con el tiempo llegue a convertirse en un aesposa y una madre típica con su consiguiente secuela de perjuicios para la sociedad entera que continúa una tradición en la que se acentúa el desequilibrio de los puestos que ocupan los diferentes miembros de la familia.¹⁰

A pesar de estas citas, tampoco se puede pensar que las mujeres mexicanas en su totalidad fueron así. Al paso del tiempo y entre las diferentes posiciones ocupadas en la sociedad, estas características, posiblemente no son atribuibles a toda la población femenina, ya que cambian entre las diferentes posiciones sociales y en el transcurrir histórico.

De esta manera, se puede hablar de características generales marcadas por la cultura mexicana, sin embargo, quizá también existan divergencias culturales que respondan a diferentes niveles económicos y estratos sociales. (Así, cabe aclarar que al mencionar estratos sociales no sólo nos referimos al nivel económico, sino que consideramos que la educación es determinante en esta cuestión). Por ejemplo, podríamos pensar que con el estereotipo tradicional antes mencionado todas las mujeres estaban en su casa y en la iglesia. Sin embargo, no era así porque a pesar de las normas sociales establecidas que distribuían los papeles y las funciones de

⁹ Elu de Leñero, *op.cit.*, p. 26-27. También resulta interesante reflexionar sobre el término “estereotipo tradicional” utilizado por María del Carmen Elu, con el cual se refiere a la mujer como individuo dependiente, conformista, rutinario y tímido, según argumenta, características asimiladas de distintas fuentes de la cultura mexicana.

¹⁰ Castellanos, *op. cit.*, p. 118.

las personas de uno u otro sexo, tradicionalmente las mujeres siempre han tenido que salir de sus hogares para satisfacer las necesidades de sobrevivencia individual y de sus hijos, independientemente del nivel económico y educativo; y sobre todo en los casos de las mujeres de estratos bajos.¹¹

Condiciones y cambios en la Revolución

Para retomar el hilo conductor de la evolución de la condición de las mujeres, es importante recordar que al iniciar el siglo XX, en México predominaban los intereses extranjeros en bancos, compañías de seguros, minas, telares y ferrocarriles, mientras la Iglesia católica mexicana continuaba floreciendo. En contraste seguía aumentando el empobrecimiento, la explotación y la degradación de los campesinos sin tierra y de los obreros del país. En pocas palabras, predominaban las injusticias sociales, la tiranía política, la explotación económica y el oscurantismo religioso.¹²

El movimiento revolucionario dejó al descubierto las profundas divisiones que existían entre los sectores tradicional y progresista de la sociedad mexicana. Era evidente la crisis por la que atravesaba el país. Anna Macías cita a Frederick C. Turner: cuando habla de las carencias y el ambiente “el hambre, el espectro que merodeó las ciudades mexicanas, particularmente la ciudad de México, obligó a muchas mujeres a dedicarse a la prostitución”¹³. El país estaba dividido. Se exacerbó el anticlericalismo. Los hombres y mujeres católicos, de los estratos medio y alto se horrorizaban al atestiguar el maltrato a los obispos, curas y monjas, enviados al exilio en vagones de carga; incluso sufrían con la profanación de las iglesias y la quemazón de sus estatuas.¹⁴

¹¹ Aunque si bien prevalecía una marcada división del trabajo entre los sexos, a principios del siglo XX, el 17% de quienes trabajaban en la industria textil pertenecía al género femenino; ejemplo de ello eran las mujeres de clase obrera que necesitaban trabajar fuera de su casa para apoyar con el gasto familiar. Fuente: Macías, *op. cit.*, p.49-50.

¹² Para más información *Cfr.* Daniel Cosío Villegas, *et al. Historia mínima de México*, México, Colegio de México, 2000. Y Aguilar Camín, Héctor, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, Cal y arena, 1990.

¹³ *Cfr.* Turner, Frederick C., *The Dynamic of Mexican Nationalism*, p.191, *cit. pos.* Macías, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴ Macías, *Ibid.*, p. 68-69.

Por tales motivos, las mujeres de los estratos medio y alto identificadas con la Iglesia católica se volvieron enemigas activas de los líderes revolucionarios distinguidos por su anticlericalismo. Precisamente el movimiento anticlerical fuerte surgió durante la Revolución resultado de la necesidad de controlar el poder y la influencia del clero en el país.

Cuando surgió el movimiento revolucionario muchas mujeres preparadas y educadas en las escuelas normales y vocacionales se involucraron en la lucha (a favor del anti reeleccionismo y en contra del gobierno porfirista), derivado de la conciencia social adquirida desde finales del siglo XIX, y para defenderse de la represión social, al igual que otras mujeres de estratos bajos urbanos y rurales quienes, al parecer no tuvieron otra opción.

Además con la oposición al gobierno de Díaz, las mujeres tuvieron oportunidad de entrar a la actividad política, no necesariamente a favor de ideas feministas, sino por su participación en organizaciones antiporfiristas, clubes liberales y grupos magonistas.

La unión de mujeres con miras a la edición de revistas publicadas a fines del siglo XIX y principios del XX, originó la creación de la Sociedad Protectora de la Mujer. Este grupo de mujeres llamadas feministas se abrió paso en espacios políticos que favorecieron el desarrollo de algunos asuntos como la igualdad en el terreno educativo, en el legislativo, en el laboral y con más dificultad, en los derechos de ciudadanía; con éste último surgió el interés por el sufragio femenino, el cual fue denegado en el Congreso Constituyente entre 1916 y 1917.

Entre 1915 y 1919 los temas de interés para las mujeres participantes en movimientos feministas eran muy avanzados y polémicos para la época, tales son los casos del divorcio, la sexualidad (aunque con mucha reserva y reticencia de algunas), la religión, la prostitución y la política. Pensaban que la iglesia católica era el principal agente del sometimiento de las mujeres. Durante este periodo la Iglesia

veía cómo su poder iba debilitándose, incluso Carranza propuso que se permitiera el divorcio en México y ordenó cerrar las iglesias en Guadalajara. En respuesta, varios comités de mujeres, abogadas y estudiantes católicas se manifestaron en contra viajando a la ciudad de México para enfrentar a Carranza.

Dentro del ámbito educativo, muchas mujeres, aunque progresistas, se escandalizaron cuando Hermila Galindo, secretaria particular de Carranza y defensora de las mujeres, propuso incluir el estudio del “sistema reproductor” humano en un curso obligatorio de biología para entender la naturaleza de su sexualidad¹⁵. “Argumentaba que las principales razones por las cuales las mujeres estaban sometidas eran la preocupación religiosa, la ignorancia y la absurda educación que se les da”¹⁶. Se trató de un llamado al reconocimiento y la comprensión de la sexualidad femenina y de la necesidad de una educación sexual en las escuelas públicas. Galindo ya vislumbraba lo que después de décadas sería tema importante dentro de la lucha feminista.

En vista de que los peores abusos a los que se enfrentaban las mujeres, los vivían dentro del matrimonio, en 1917 se hizo una Ley de Relaciones Familiares para conseguir la igualdad de géneros, la cual, entre otras cosas, aseguró que los cónyuges tuvieran control sobre sus bienes y propiedades; antes de casarse debían especificar en qué tipo de sociedad conyugal convendrían, como sucede en la actualidad¹⁷.

Al final de la lucha revolucionaria todavía se vivían fuertes disputas en relación con la influencia que la Iglesia ejercía sobre la sociedad. Las diferencias entre la Iglesia y el Estado eran tan fuertes que se originó una parálisis económica, debido a que todavía muchas de las organizaciones que existían en el país eran controladas y dirigidas por la jerarquía católica. Entre éstas, los grupos femeninos de principios católicos

¹⁵ Como se mencionó en las consideraciones metodológicas de este trabajo, la sexualidad era un tema intratable, es por eso que como categoría de análisis se considera la reproducción, ya que en aquel tiempo la sexualidad era para fines reproductivos.

¹⁶ Macías, *Ibid.*, p. 56.

¹⁷ *Idid*, p.57.

preparaban a las jóvenes de estratos medio y alto para participar en acciones de carácter social, se incluía entre ellas el catecismo y la educación religiosa para las clases trabajadoras tanto para niños como para adultos.

Condiciones y cambios después de la Revolución

A principios de la década de 1920, diez mil mujeres tenían un trabajo o profesión¹⁸ y se incrementó paulatinamente el número de mujeres con educación. Pero a pesar de ello, los movimientos a favor de éstas pensaban que si no obtenían el voto seguirían considerándolas seres inferiores. Por ello, entre las ideas que defendieron se encontraban la igualdad política y jurídica de hombres y mujeres, que el Código Civil incorporó en 1928.

Ésta década se caracterizó por la creación de organizaciones y congresos en favor de las necesidades de las mujeres. Muestra de ello se observa en la organización de varios congresos y agrupaciones que trataban los temas de interés y problemáticas de las mujeres, asimismo también se conversaba y se intentaban erradicar problemas de la sociedad en general, como el alcoholismo y la prostitución, que incrementó considerablemente durante la Revolución. Se abordaron temas más complejos como aspectos socioeconómicos, demandas obreras, pronunciamientos en contra del fascismo y de la intervención extranjera. No obstante, la sociedad mexicana continuó diferenciando fuertemente la jerarquía de géneros.

Entre 1924 y 1930 el género femenino se dio a la tarea de luchar por la emancipación de las mujeres mexicanas, a la par, también participaron socialmente en la reconstrucción nacional, trabajando como educadoras, trabajadoras sociales, burócratas y escritoras.

El cambio al Código Civil en 1927 dotó a las mujeres de igualdad en sus derechos. Éstas podrían ejercer la abogacía sin restricciones, las mujeres solteras no podrían ser obligadas a permanecer en la casa paterna, y en cambio podrían

¹⁸*Ibid.*, p.131.

abandonarla a la misma edad que el hombre. No obstante, la opinión general que se tenía de las mujeres era que no estaban *listas* para votar; por eso no consiguieron el sufragio, ya que el Congreso consideró que favorecería la influencia de las fuerzas conservadoras y eclesiásticas en los asuntos públicos.

En 1929 se creó el partido oficial PNR (Partido Nacional Revolucionario), el cual prometió que “ayudaría y estimularía el derecho a las mexicanas a participar en la vida política del país”¹⁹, lo que creó grandes expectativas en las mujeres. Así, surgieron el Partido Feminista Revolucionario y el Bloque Nacional de Mujeres Revolucionarias. Éstos pugnaban porque el gobierno reconociera y satisficiera sus necesidades y demandas, agrupando a las mujeres mexicanas de todos los estratos sociales y tendencias ideológicas.

La crisis económica al principio de la década de 1930, dejó al descubierto, una vez más, las desigualdades e injusticias sociales en México, mientras que las promesas de la Revolución tampoco se habían cumplido. Las mujeres permanecían desprotegidas por el gobierno en algunos rubros. Por ejemplo, al no establecer salarios mínimos para las empleadas domésticas ni para las del sector privado, el gobierno propició la desigualdad que obligó a muchas de ellas a dedicarse a la mendicidad y a la prostitución, de la misma manera, no había posibilidad de evitar que mujeres y niños trabajaran por las noches y los patrones abusaran de ellos al no proporcionarles seguridad y salud, así como el despido de las mujeres embarazadas. El gobierno no demostraba capacidad para defender a los desprotegidos y abusados, tanto en el campo como en la ciudad, a pesar de que en general los ciudadanos de todos los estratos sociales y de cualquier género exigían mejores condiciones de trabajo.

Por estas causas, las llamadas feministas no sólo se preocuparon por las necesidades particulares de las mujeres. En cuanto a desigualdad de salarios, también exigieron reducción al costo de alimentos y viviendas de las clases

¹⁹ *Ibid.*, p.140.

trabajadoras. Pidieron que se proporcionaran libros de texto gratuitos y comida diaria gratis a los niños más pobres, entre otras demandas.

Particularmente, el movimiento de mujeres en la década de 1930 se orientó a los sectores populares incorporándose las demandas obreras y campesinas. Demandaban derechos de ciudadanía completos, como el derecho al voto y a ser elegidas para puestos públicos. Ante la hostilidad por parte del género masculino, las mujeres encontraron en los movimientos feministas el medio de unión y la posibilidad de ser escuchadas. En esta década fueron muy activas en su lucha, y a pesar de que representaban a diferentes estratos sociales e ideologías, el tema común entre ellas continuaba siendo el sufragio femenino.

Antes de ser electo presidente, Cárdenas demostró interés por otorgar de forma gradual los derechos políticos a las mujeres y, ya durante su periodo presidencial, prestó atención a las demandas de aquéllas, lo que propició varios cambios que las favorecieron social y políticamente. A partir de 1934 fue notorio cuando se empezó a tomar en cuenta a las mujeres en la vida política del país. Por ejemplo Cárdenas nombró a Palma Guillén²⁰ embajadora de México en Colombia.

Aunque todavía no se les concedía el voto, Cárdenas reconoció que las trabajadoras mexicanas tenían derecho a votar y a disfrutar de los privilegios de ser ciudadanas. En 1936 se les dio una “probadita” permitiéndoles votar en las elecciones a cargos estatales y del Congreso en el Distrito Federal. Fue en 1937 cuando Cárdenas declaró que garantizar a las mexicanas sus derechos políticos completos no podía retrasarse más. “Argumentaba que aquellos que insistían en que las mujeres eran

²⁰Palma Guillén (1893-1975) maestra, literata y diplomática. Nació en la Ciudad de México. Estudió en la Escuela Normal de Maestros y luego se doctoró en Filosofía y Letras. Participó en el movimiento de José Vasconcelos. Palma Guillén tuvo varios puestos importantes en la Secretaría Educación Pública y en la Universidad Nacional Autónoma de México. Su carrera se orientó después hacia cargos diplomáticos. Así pues fue ministra plenipotenciaria de México en Colombia y en Dinamarca y delegada permanente a la Asamblea de la Sociedad de las Naciones. También, cónsul general en Milán, Italia. Otra faceta de su trabajo la constituyen sus estudios acerca de la obra de Gabriela Mistral y de Selma Lagerloff. *Cfr.* León Portilla, María Luisa, “Semblanzas”, 1990, <http://www.mdemujer.com.mx/epoca2/semblanzas.htm>, consultado en mayo de 2005.

conservadoras, fanáticas y reaccionarias olvidaban los esfuerzos de mexicanas que, a lo largo de los años, ‘habían participado en las actividades más peligrosas (...) defendiendo las ideas más avanzadas’.²¹ Pero la reforma de ley que permitiría a las mujeres obtener todos los derechos de ciudadanía, incluyendo el derecho al voto y a ocupar puestos públicos, no procedió debido a que los integrantes del Congreso no lo hicieron público en el Diario Oficial. A pesar de las constantes manifestaciones de protesta la Cámara de Diputados no revalidó la enmienda. No fue sino hasta 1946 cuando se reconoció a las mujeres el derecho al voto y a ocupar cargos públicos, pero sólo a nivel municipal.

Fue en 1953 cuando quedó establecida la igualdad ciudadana mediante la reforma al artículo 34 constitucional, pero solamente a nivel estatal y federal. En 1954 las mujeres ejercieron este derecho en las elecciones para el Congreso Federal. En 1955 y 1958 las mujeres mexicanas participaron en un proceso electoral con los mismos derechos que los hombres. El sufragio femenino se convirtió en un símbolo de la imagen de modernidad que el régimen intentaba proyectar. Políticamente al gobierno le convino mostrarse maduro y progresista al igual que otras democracias del mundo.

En la década de 1960 influyó el movimiento de liberación de la mujer de los Estados Unidos. En México, las activistas estaban al tanto de los desarrollos políticos y teóricos del feminismo estadounidense. Los temas de interés eran la crítica a la desigualdad en la vida cotidiana, en la moral sexual y en el trabajo doméstico.

Sería justo mencionar a las mujeres que durante la primera mitad del siglo XX con su lucha propiciaron e incidieron en los cambios sociales y políticos a favor de su género. Sin embargo, ya que no es tema principal de este trabajo, resulta insuficiente este espacio para nombrar a todas y abundar sobre cada una. Se mencionan sólo algunas de la gran cantidad de mujeres que merecen reconocimiento.²²

²¹ Macías, *op. cit.*, p. 178.

²² Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, periodista, poeta y con ideas políticas radicales, de carácter combativo en contra de las injusticias sociales, la tiranía política y el oscurantismo religioso.

Testimonios de vida cotidiana

Los documentos históricos son material importante para reconstruir la historia. No obstante, ellos no reflejan la vida cotidiana. Por lo anterior se consultaron documentos hemerográficos que ayudaron en la representación de la vida de las mujeres en México entre 1930 y 1960.

Se consultaron revistas, algunas de difusión de ideas feministas, que seguramente influyeron en las mujeres ciudadinas de aquella época.

La publicación de revistas y periódicos eran algunos de los escasos medios para difundir información. Las revistas cumplían un papel importante en la construcción cotidiana del género femenino como ser social y formador de la familia. Esto, en cuanto a medios impresos se refiere.

Con relación a otros medios de comunicación y de difusión de imágenes ,empezaban la radio y televisión.

Apenas en 1923 la Liga Central Mexicana de Radio organizó en el Palacio de Minería de la Ciudad de México la Primera Feria Nacional del Radio, donde se expusieron equipos transmisores y aparatos receptores para los hogares. Fue después de la década de 1930 cuando la radio se utilizó como medio de información y transmisión de educación y cultura. Pero no fue inmediata la expansión y adquisición del radio

Dolores Jiménez y Muro socialista por convicción, poeta, colaboradora de periódicos de izquierda. Profesora y una de las editoras de la revista feminista *La Mujer Mexicana*.

Hermila Galindo escribió varios tratados feministas y políticos, editó la revista femenina *Mujer Moderna*. Buscó una diputación en la ciudad de México en 1917.

Sofía Villa de Buentello quien publicó el libro *La mujer y la ley*, uno de los pocos textos escritos por una mujer que examinaba la situación civil de las mexicanas y trataba el problema del divorcio en el país.

Elvira Carrillo Puerto compitió por una posición en la Cámara de Diputados federal, por el distrito local en San Luis Potosí. Se trababa del primer desafío a la exclusión de las mujeres de los puestos políticos.

María Luisa Ocampo se inició en el mundo de la literatura como escritora de teatro. Fue promotora del teatro producido por autores nacionales. Sus piezas plantean la situación de la mujer, sus problemas y sus contribuciones a la sociedad.

Matilde Rodríguez Cabo,. Estudió medicina en la Universidad Nacional Autónoma de México, terminando la carrera de psiquiatría Organizó los primeros desayunos escolares. Perteneció al Frente único Pro Derechos de la Mujer.

Adelina Zendejas Gómez se destacó por su interés en la literatura y la historia y por su enorme labor feminista a favor de la mujer. Colaboró en varios periódicos del país. Fue fundadora del Frente Unico Pro Derechos de la Mujer. Entre sus publicaciones están: *La crisis de la educación en México*, *La mujer en la Intervención Francesa*, *Frida Kahlo en la preparatoria* y *Las luchas de la mujer mexicana (de 1776 a 1976)*.

como difusión. Además es importante señalar que sus contenidos estaban regulados por el gobierno y lo mismo sucedió con el televisor, cuando a partir de 1950 se iniciaron oficialmente las transmisiones de televisión en México.²³

Entonces los medios impresos resultaron ser más accesibles y eficientes en la transmisión de información, aunque cabe señalar que el impedimento residía quizá, en el estrato social. Tal vez no todas las mujeres estaban alfabetizadas y la posibilidad de acceder a la información impresa en primera instancia, implicaba pertenecer a estratos medio y alto de la sociedad ciudadana; capa de la sociedad en que Celestino Gorostiza ubica a la mayoría de sus personajes femeninos.

A lo largo de la primera mitad del siglo XX hubo infinidad de revistas de temáticas diversas. Las que se mencionan a continuación son sólo algunas, de las que su publicación fue duradera y que abarcaban temáticamente a casi todos los ámbitos de la sociedad de la ciudad de México.²⁴

Acción femenina era elaborada por el Órgano de la Unión Femenina Católica Mexicana, editada desde 1933 hasta 1971. En ella se daba información sobre celebraciones y actos religiosos; *Cocina y repostería*; *Cuadros bíblicos e Informes de asambleas*. En la sección llamada *La educación y la alegría*, hacen constante alusión a la educación para aprender a distinguir el bien y el mal.

Quizá lo interesante de esta revista es que intentaba incidir en todos los ámbitos de la vida social. Por ejemplo la Legión Mexicana de la Decencia proporcionaba a esta revista *Apreciaciones sobre películas cinematográficas*, en las que hacía crítica (moral) a las películas que estarían en exhibición la siguiente semana en las salas de

²³ Mejía Barquera, Fernando, “Historia mínima de la radio mexicana (1920-1996)”, 2005, <http://www.mexicanadecomunicacion.com.mx/Tables/FMB/foromex/historia.html>, consultado en junio de 2005. Mejía Barquera, Fernando, “Historia mínima de la televisión mexicana (1928-1996)”, 2005, http://www.video.com.mx/articulos/historia_de_la_television.htm, en: Sánchez de Armas (Coord.), *Apuntes para una historia de la televisión mexicana*, México, RMC/Espacio98, 1998. Consultado en junio de 2005.

²⁴ Es importante mencionar que en la catalogación cronológica revisada en la Biblioteca Nacional de Ciudad Universitaria, se encontraron gran cantidad de revistas con temática religiosa. Sólo para hacer evidente la presencia que tenía la Iglesia católica también en los medios escritos para adoctrinar moralmente a la sociedad.

la Ciudad de México. Su crítica se basaba en ciertas categorías: “A. Inofensivas, B. Ofensivas y peligrosas porque algunas de sus escenas tiene sugerencias para el mal, o tratan de asuntos demasiado bajos, o adulteran la verdad, o causan repugnancia, o faltan a la modestia. Esta clase de películas no se condenan abiertamente, pero no se aprueban. C. Indecentes e inmorales.”²⁵

Como se puede observar se trata de una publicación que procuraba infundir valores hacia el temor y la culpa.

Con los artículos tendenciosos de esta publicación se pueden inferir las acciones que la iglesia católica esperaba del género femenino. Indicaba a las mujeres cómo debía conducirse en la vida en el México posrevolucionario en camino a la reconstrucción hacia una identidad nacional: “En esos momentos en que la Patria gime, en que la niñez mexicana extiende sus manecitas pidiendo a vosotras, únicas que podéis calmar su angustia, vuestra ayuda, orad, orad de corazón, ya que no tenemos otras armas para abatir a Satanás, verdadero enemigo que quiere arrancarnos las almas de nuestros hijos.”²⁶

La Familia, era una revista de labores para el hogar, su existencia data desde 1933 hasta 1970. En su índice se encuentran títulos como estos: Para nuestros niños, Crónica de la moda, Nuestros modelos del mes, Trajes sport, Modas infantiles, La mujer artista de su hogar, La hora coctelera, Bordados, Lección de corte, Cosas infantiles, Cocina de “la familia”, Lencería femenina, y muchos más. Esta publicación, por su temática y hacia quien va dirigida, deja claro que la familia es responsabilidad de la mujer. Por eso el contenido de la revista es dirigido al género femenino, esposa y/o madre en la que recae el trabajo doméstico, la educación y cuidado de los hijos. Valores anteriormente vistos como *femeninos*. Con una revisión somera puede deducirse el *deber ser* de la “verdadera” mujer. Basta con leer el mensaje que la

²⁵ Legión mexicana de la decencia, “Apreciaciones sobre películas cinematográficas”, *Acción femenina. Órgano de la unión femenina católica mexicana*, tomo II, núm, 12, enero de 1935, p. 14-15.

²⁶ “La oración”, Sección de madres, *Acción femenina, Órgano de la unión femenina católica mexicana*, tomo II, núm. 14, marzo de 1935, p.11.

revista exhibe en su editorial llamado “La mujer”, que es el mejor ejemplo del tipo de imagen que prevalecía en esa época....

Cuando la vibración de la palabra mujer llega a nuestro oído, sentimos al instante en el fondo de nuestro corazón algo tierno, dulce y sensible, pues en verdad la mujer en la mayor parte de los casos, es el néctar que consuela con sus cariñosos consejos, con la sensibilidad de su alma y con su ternura a todos nosotros los hombres que nos hemos sometido, por nuestra falta de experiencia, bajo el peso de la carga del dolor, sin que de los golpes hayamos adquirido los suficientes conocimientos prácticos para eliminar grandes pesares que con frecuencia nos atormentan.

El mundo posee varias clases de mujeres; unas son nobles, dulces y cuidadosas, que hacen de su hogar un templo y que con su ternura dan a sus hijos la más elevada educación, especialmente moral; estas son las madres puras, santas, las esposas o compañeras que anhela el corazón; otras son aquellas que ligeras, volubles, que con la debilidad del alma y torpeza mental, guían a sus hijos, inconscientemente, por las estrechas veredas donde sólo alcanzan cosechar las espinas del dolor, la miseria y aun el crimen.

La mujer es una fuerza con la cual se ensancha o deprime la inteligencia de los niños. Porque la educación que da la mujer noble es muy elevada e influye en el hogar, como el hombre es la cabeza y sostén de él; por lo que la futura conducta de un niño, mala o buena, depende en su mayor parte de la madre. La verdadera madre eleva el carácter de sus hijos, desarrolla su voluntad, su energía y el dominio sobre sí mismos. [...]

La mujer buena como esposa es el don más valioso que la divinidad da al hombre, bajo la sombra de sus cariñosas alas encuentra el descanso, el refugio seguro contra todas las tempestades que hacen intransitable su camino, y en las luchas diarias de la vida le alienta, así como la sincera sonrisa de sus labios mitiga sus inquietudes.”²⁷

Lo anterior bien puede complementar los valores inculcados de *lo femenino* vistos con anterioridad. Se quisiera decir que es evidente que el artículo anterior fue escrito por un hombre pero cuando seguimos investigando en otras revistas, nuevamente vemos que son mensajes y enseñanzas que las mismas mujeres inculcan generación tras generación. Como ejemplo veamos las siguientes.

Mignón. La revista de la mujer, que data de 1936 a 1949, y de 1951 a 1970. Esta publicación como muchas otras dirigida al sexo femenino tiene secciones de cocina, moda, belleza, cuidado de la familia, entre otras. Lo interesante de esta es rescatar el artículo llamado ¡El Divorcio, NO!

...

²⁷ Rachuán Kuri, “La mujer”, *La familia. Revista de labores para el hogar*, año II, núm. 22, octubre de 1933, p.6.

Para evitar desavenencias en el matrimonio, piense usted en su actual conducta, en sus malos hábitos y trate de corregirlos. Enderece el camino torcido que el egoísmo o la falta de guía espiritual había trazado y que irremisiblemente lleva al fracaso y la desventura.

Hay un modo muy sencillo que puede una adoptar para labrar la felicidad conyugal y la paz hogareña: Compenetrarse del papel de “mujer” que Dios le destinó. Por ejemplo: puede ser menos malcriada, menos mal geniosa, más educada, más comprensiva. Le conviene a toda mujer aceptar su papel y por tal entiendo; ser dulce, humilde, amorosa no sólo con los hijos sino con el esposo y los semejantes porque la “mujer” es la madre, porque la madre es, después de Dios lo más noble, lo más sublime. [...]

No críe un ambiente de recelo en su hogar, no tome como tabla de salvación el divorcio. No tenemos derecho de quitar el padre a nuestros hijos; luchemos por conservar a flote nuestro hogar que es sagrado, pensando siempre, pero firmemente, que nunca es una solución el divorcio. (enero. 1949)²⁸

Es evidente que la posición y tendencia de la revista se invita a la mujer a que siga en la sumisión y resista cualquier agravio. Se afana en convencerla de que ella es en gran medida culpable de la desavenencias de su matrimonio conviene más un matrimonio de apariencia que una separación.

En otro artículo de la misma revista Catalina D’Erzell escribe *Obedecer al marido*. En éste hace alusión a lo que ha sufrido la mujer en el ámbito familiar, a partir de que ésta se ha independizado económicamente y dice:

No cabe duda que la sujeción económica no sólo influye, sino determina, el mayor o menor grado de sujeción espiritual dentro de la familia.... La mujer que trabaja o que sabe que puede hacerlo para bastarse a sí misma, adquiere, insensiblemente, arrogancias... resultante lógica –aunque vulgar en ocasiones-, de la plena confianza en sí mismas...las induce a renegar de la autoridad de sus maridos. Autoridad que existe, que debe existir en todos los hogares, porque no va a negarse al hombre su papel indiscutible de jefe de la familia. Y todos los jefes mandan, lo mismo que en un taller, que en una oficina, que en un hogar.” (enero, 1949).²⁹

Según D’Erzell las mujeres que no acatan la autoridad, que no se adaptan a las circunstancias están siendo atraídas hacia el “espejismo de una igualdad imposible”, las mujeres somos y seremos débiles hasta la muerte y si no lo reconocemos los hombres nos retirarán su protección.

²⁸ María Dolores, “El divorcio no”, *Mignon. La revista de la mujer*, año XXX, núm. 347, enero de 1949, p.15, 44.

²⁹ D’Erzell, Catalina, “Obedecer al marido”, *Mignon. La revista de la mujer*, año XXX, núm. 348, febrero de 1949, p.1, 44.

En plan de diálogo Rosario Castellanos le respondería a D'Erzell de la siguiente manera:

La mujer mexicana [...] hasta hoy no parece demasiado ávida de hacer uso de sus nuevos privilegios [de igualdad política del hombre y la mujer, en el ejercicio del derecho del voto y la obligación del marido de legitimar a todos los hijos habidos dentro y fuera del matrimonio] y cuando por fin se decide a detentarlos lo hace con un gesto, no de desafío, sino de disculpa y como quien se ve obligado a tomar purgante de sabor muy desagradable. Más que satisfecha por haber alcanzado una meta arduamente asediada se muestra como víctima de una situación indeseable.³⁰

Otras revistas dirigidas al sexo femenino que estaban en el mismo tono fueron:

Mujer (1926) dirigida por María Ríos Cárdenas quien declaró que se trata de una revista abiertamente feminista. Su directora pensaba que las mexicanas tenían que liberarse por su propia cuenta y su revista intentaba ayudarlas a conseguirlo. En primer lugar la mujer tenía que superar su baja autoestima y dejar de ser sus peores enemigas, también decía “a las mujeres corresponde trabajar para consolidar sus derechos, desarrollando siempre una labor constante y dulce, de acercamiento entre ellas mismas y entre ellas y el hombre, a fin de formar una sociedad sólida”.³¹ Al tocar el tema de la mujer en sus distintas posibles relaciones, tocaba lo que ahora es objeto de estudio en algunos estudios de género.

La revista *Mujer* también proporciona datos interesantes acerca de los problemas a los que se enfrentaron las mexicanas de las zonas urbanas, quienes durante el período posrevolucionario se vieron expuestas a cambios sociales muy rápidos.

Los artículos aseguran que por lo menos en la Ciudad de México los patrones tradicionales de comportamiento social se iban rompiendo debido a la influencia norteamericana. Sin embargo, su visión no era tan liberal como se hubiera pensado. Prueba de esto es lo siguiente.

³⁰ Castellanos, *op. cit.*, p. 101.

³¹ *Cit. pos* Anna Macías, *op. cit.*, p. 145.

En la capital del país estaban de moda los salones de baile y el uso de faldas y pelo cortos; y los grupos de mujeres católicas se escandalizaban por estas nuevas costumbres. María Ríos Cárdenas la editora de la revista llamada francamente feminista, “estaba de acuerdo con las conservadoras en que las madres no debían permitir a sus hijas asistir a los salones de bailes de la capital, puesto que ahí no encontrarían un buen esposo, advertía, ya que los hombres que los frecuentaban tenían un concepto muy malo de todas las mujeres [...] Artículo tras artículo apuntó que el machismo mexicano era fuente constante de preocupación y dolor para las de su sexo”³². Como se puede apreciar, María Ríos también consideraba que el fin de la mujer era agradarle al hombre y conseguir marido. Es decir, su destino giraba alrededor de la figura masculina y formar una familia.

Para la reconstrucción de la mujer citadina de la época, tanto en el aspecto físico como en lo moral y en sus preocupaciones, la circulación de medios impresos como estas revistas en correlación con la educación, ejercían influencia moral de la manera en la cual debían ser las mujeres.

Otro ejemplo, tomado de la revista *Mujer*, –que se proclamaba en defensa de la liberación de la mujer–, se muestra a continuación:

El pudor es compatible con la falda corta y el pelo a la ‘bob’ y es claro, hay que usar trajes cómodos y sentirse libres de todo lo que constituya un obstáculo para los diferentes momentos, pero de esto a que las niñas se pinten, sonrían y bailen como saben hacerlo algunas, hay mucha, pero muchísima diferencia [éstas últimas hacen] que el hombre pierda el control de sus nervios y haga víctima a la muchacha de sus pasiones [y] precipitan la vorágine de los placeres.³³

En contraste a esto, en la misma revista su directora María Ríos Cárdenas, aborda la situación de las mujeres de manera más profunda o de fondo en el artículo “Para la Elevación Moral e Intelectual de la Mujer”, su tesis consiste en que el bienestar espiritual, físico y social depende de la independencia intelectual, “¡Mujeres, nuestra reivindicación está en nuestras manos, modelémosla, de acuerdo con nuestras

³² *Ibid.*, p. 148.

³³ Ríos Cárdenas, María (Directora), “Madres vigilar a vuestras hijas”, *Mujer. Para la elevación moral e intelectual de la mujer*, año I, núm. 1, 12 diciembre 1926, p.5.

necesidades”³⁴. Los mensajes de la revista son contradictorios nos encontramos ante un doble discurso. ¿qué debía entenderse? ¿que era necesario liberarse pero no tanto?, ¿se hablaba de una liberación con límites?

La revisión de estas revistas también muestra que, cuando se dirigen a las mujeres, dan por hecho que todas son esposas y madres, no se hace referencia a las mujeres solteras. También consideran que las mujeres que trabajan lo hacen sólo en su casa, decoran el hogar, hacen carpetas, tejen para sus hijos, guisan, etc. Sin embargo, había otras revistas con tendencias diversas. También dirigidas a las mujeres pero que su temática iba en otro sentido, hacia un posicionamiento político, es decir, salir de casa y participar activamente en las necesidades que la sociedad requería. Como ejemplo de ellas:

Mujer Moderna (1915-1919) fue una revista que tenía como objetivo promover las ideas femeninas y apoyar a Carranza en su lucha por el poder. Editada por Hermila Galindo.

La mujer y la ley (1921) uno de los pocos textos escritos por una mujer (Sofía Villa de Buentello) que examinaba la situación civil de las mexicanas y trataba el problema del divorcio en el país. Era un llamado a terminar con la desigualdad legal de las mujeres solteras y casadas de México.

Por otra parte también había de temáticas diversas dirigidas a cualquier lector sin preferencia de género, por ejemplo:

Revista de Revistas cuya publicación se extendió de 1910 a 1970, se trataba de un semanario nacional, editado por Excelsior Compañía Editorial, S.A. Su contenido tenía distintas secciones: sociales, chistes, cuentos, ensayos, partituras musicales, fotografías, reseñas teatrales y de otros espectáculos, anuncios y consejos, caricaturas, convocatorias literarias, críticas, toros, recetarios de belleza, artes,

³⁴ *Idem.*

horóscopos, ajedrez, entre otras. La revista no muestra tendencias morales marcadas hacia algún género en especial.

Entre estas revistas imparciales se encuentra *Crisol. Revista crítica, literatura, política e información*³⁵ que en algún momento tocó el tema sobre el género femenino como producto de los cambios que se venían dando en aquella época.

En un artículo del 1° de enero de 1934, llamado *Modernismo femenino*, Emilio Uribe Romo expone que:

la mujer debe evolucionar socialmente, para no quedar retrasada en relación a otros países hispanoamericanos. Se debe atender el intelecto. No basta con que la mujer ame su casa para cumplir con su elevada y compleja misión contemporánea, ni es posible obligarla a vivir cautiva. La pasividad excesiva la convierte en objeto, no es lo que satisface a un hombre cultivado a la moderna, éste necesita una mujer, fruto de la civilización no una sierva. (“la naturaleza sólo ha hecho hembras; la mujer es el fruto exquisito de la civilización” Alfonso Kahr).

No hay necesidad de irse a los extremos entre moderna y tradicionalista. Un término medio, poderoso y aceptable lo constituye la mujer de educación a la antigua, por bondadosa y hogareña; pero ya desfanatizada y que se interesa por estar al tanto de las corrientes modernas del pensamiento.³⁶

Llama la atención que la revista *Crisol* se muestra con más apertura en contraposición con las revistas *Mignon* y *La Familia*, no obstante, que se editaron en la misma época y que éstas últimas eran hechas por mujeres para mujeres. Con lo anterior nuevamente vemos que las mismas mujeres fomentan o reproducen la educación patriarcal.

Las revistas cumplían un papel importante en la construcción cotidiana del género femenino como ser social y formador de la familia. No obstante, a pesar de los mensajes que en general iban hacia la conservación de “las buenas costumbres y

³⁵ Empezó en 1929 a 1938 y volvió hasta 1952. Esta revista mensual abordó temas varios, hay los que hablan de política, de la situación social, de literatura, de pintura, de ciencia, etc. Por tanto no está dirigida a un sector en especial.

³⁶ Martínez Rendón, Miguel D., “Modernismo femenino”, *Crisol. Revista crítica, literatura, política e información*, año VI, tomo XI, núm. 61, 1° de enero de 1934, p.22-24.

formas” hubo quienes veían el trasfondo de todas aquellas reglas de conducta, que se reflejó en protestas y grupos organizados que se encargaron de informar y de apoyar a las mujeres. Estas organizaciones y grupos llamados feministas, han incrementado su poder y se han posicionado políticamente de tal manera que siguen vigentes hasta ahora, siglo XXI. Gracias a estos organismos se han logrado acuerdos y beneficios a favor de la mujer en casi todos los ámbitos de su existencia.

Consideraciones preliminares

Como arriba vimos, durante el periodo prerrevolucionario las mujeres demandaron principalmente ejercer influencia en el ámbito familiar. Durante la Revolución maduraron las necesidades, cuando las demandas pasaron del ámbito privado al público. Después de la época revolucionaria el panorama se amplió y las mujeres desearon tener participación social, política y obtener el sufragio.

En la primera mitad del siglo XX, a pesar de la cultura que rodea a la mujer mexicana, hubo manifestación de ideas de emancipación, lo que originó la ampliación de los horizontes culturales femeninos.

Como es natural en el ser humano en el transcurrir de la vida, se entremezclan experiencias familiares, con la educación, con la ocupación, con problemas sociales o políticos, entre muchos otros. Esto para explicar que en la construcción del contexto histórico de las mujeres de principios del siglo XX, categorías propuestas para el análisis, se iban desarrollando paralelamente y muchas veces entremezcladas. Ahora a manera de ejercicio analítico trataremos de hacer un panorama por categorías.

En el ámbito familiar, que habíamos acordado incluye: matrimonio, reproducción y maternidad, la mujer se encuentra aún sometida a ese destino irremediable de casarse. El contraer matrimonio implicaba el sometimiento a las órdenes del marido. Así como los deberes domésticos.

En cuanto a la reproducción, se consideraba una rutina propia del matrimonio. Había que multiplicar la especie, además se pensaba que era función principal de la mujer. De sexualidad ni hablar, era tema que escandalizaba a la sociedad conservadora. La sexualidad no podía de ninguna manera verse como una práctica natural que produjera placer. El ejercicio del sexo era sólo para reproducirse. Por eso quizá la prostitución era vista como lo más contrario a *lo femenino*.

La maternidad, así como el matrimonio, eran la única forma de realización de la mujer. Tal como María Rosa Fiscal cita a Rosario Castellanos: “la maternidad no es sólo un valor, sino que alcanza a convertirse en una de las formas de idolatría. La maternidad redime a la mujer del pecado original de serlo, confiere a su vida (que de otro modo resulta superflua) un sentido y una justificación”³⁷

La religiosidad es una parte fundamental en la mujer, ya que ejercía una enorme influencia en su educación. La religión se encargaba de dotar los preceptos y normas morales. Y la mujer teniendo a su cargo y responsabilidad el cuidado de la familia, -entiéndase velar por el marido y la educación de los hijos-, tenía sobre sí el foco de atención para llevar con disciplina escrupulosa los mandatos de la fe.

Bien pensaban algunas mujeres como Hermila Galindo, citada con anterioridad, que la religión resultaba un factor determinante en la sumisión y abnegación de las mujeres.

La educación de las mujeres, sobre todo a principios de siglo, como ya se dijo, consistía en el aprendizaje del catecismo y las buenas formas. Los oficios propios de su estado y de su sexo.

Más adelante pudieron ingresar a estudios técnicos, que también eran considerados en función de su condición femenina. Porque aun se pensaba que la preparación

³⁷ Fiscal, *op. cit.*, p.65.

académica en la mujer era inútil, debido a que se iban a casar. Los estudios no eran vistos como medio de superación y desarrollo, o para conseguir un empleo.

Cuando se inician los estudios universitarios, ya tenían cabida las mujeres que quisieran llevar a cabo una licenciatura, sin embargo, aunque no tenían impedimento para cursar alguna, se seguían estigmatizando las carreras: había las “femeninas” y las “masculinas”.

Todo lo anterior constituye la gama de factores que confinaban a la mujer a mantenerse al cuidado del marido, hijos y hogar. Responsabilidad natural y propia de su género. Situación que la mantenía en cautiverio y sin cuestionar sobre su manera de vivir.

Además de estas actividades centradas en el ámbito familiar, hubo quienes trabajaban fuera de casa para subsistir. Por necesidad económica se veían obligadas a trabajar en fábricas, o en establecimientos donde su principal actividad era el servicio.

Quienes habían logrado culminar una carrera profesional y vivir de ello eran las mujeres que pertenecían a los estratos privilegiados de la sociedad.

Había quienes por haber tenido estudios formales se interesaban en participar en la vida política del país, pero éstas eran las menos.

Con relación al proyecto de vida, no hay documentos que hablen explícitamente del concepto en sí, pero en vista de que las mujeres se interesaban por tener estudios profesionales que las capacitaran para una profesión; la lucha por conseguir el voto, u otras ocupaciones fuera de casa, daba cuenta de los deseos de cambio, de no ser sólo esposas y madres.

Claro, había muchas que se conformaban con el tipo de vida que les había asignado la cultura mexicana. Y seguir depositando su existencia al encuentro de un marido, tener hijos y dedicarse a ellos valerosamente.

CAPÍTULO III. CONSTRUCCIÓN DE LAS IMÁGENES DE LO FEMENINO EN LA DRAMATURGIA DE CELESTINO GOROSTIZA

En el presente capítulo se hará una breve síntesis de cada una de las obras del autor, con la finalidad de abordar las imágenes de lo femenino en su dramaturgia. Para ello nuestra herramienta principal es el texto dramático con sus acotaciones y parlamentos, tanto de los personajes masculinos, como de los femeninos. Recordemos que las construcciones de identidad se logran mediante imágenes y factores culturales, y que aprender acerca de las mujeres implica aprender acerca de los hombres y viceversa.

Para llegar a la construcción de las imágenes de lo femenino en la dramaturgia de Gorostiza, además de contemplar el contexto histórico-social del autor, como se mencionó en la introducción de este trabajo, hay un conjunto de ideas que caracterizan la imagen de lo femenino: **ámbito familiar**, que incluye: matrimonio, reproducción y maternidad. **Estado civil, educación, religiosidad, ocupación, y proyecto de vida**. Éstas, como propuesta para detectar los deseos de cambio de las mujeres. Aunque no hay un consenso respecto a las categorías que definen la representación de lo femenino, como quedó apuntado al inicio de este trabajo, se puede considerar que estos aspectos ayudan a comprender el papel de las mujeres en la sociedad y las ideas que de lo femenino se presentan. Estas categorías de análisis son nociones que con el paso del tiempo han marcado cambios históricos en la vida de las mujeres, o mejor dicho han modificado la visión sobre las mujeres en el mundo.

Quizá no en todas las obras podrán identificarse y analizarse por igual las categorías propuestas. Habrá obras que por su temática permitirán referirse más a algunas de ellas. Sin embargo, se podrá hacer una construcción de las imágenes de lo femenino de la obra de Gorostiza en su totalidad, de acuerdo con las categorías de análisis antes citadas.

Como ya se mencionó la dramaturgia de Gorostiza comprende siete obras que se presentarán en orden cronológico desde 1930 hasta 1958 en que fueron escritas.

Es importante mencionar que la mayoría de las mujeres creadas por Celestino Gorostiza plantea en su obra dramática son habitantes de la ciudad de México, en general de estratos medios-altos, a excepción de la Malinche, que está ubicada en el momento histórico de la conquista, no obstante se encontraba en situación privilegiada en su contexto social¹.

¹ A pesar de las diferencias históricas entre ésta y las demás obras, en la Malinche, el autor plantea a una mujer con mayor complejidad a diferencia de su otra dramaturgia, y aunque enmarcada en otra época las categorías ya mencionadas también guían el análisis de las imágenes de lo femenino.

El nuevo paraíso²

En la presentación de la vida convencional y aburrida de un matrimonio que presenta una crisis, el autor plantea las diferencias ideológicas de dos generaciones: la prerrevolucionaria y la posrevolucionaria. Asimismo hace hincapié en la continuidad de los valores a pesar del cambio social, así como en la posibilidad de romper dichas estructuras.

Sinopsis

Esta obra presenta una extraña unión de tres personajes: Eva, Adán y la madre de Eva, doña Ángela quien impone en la casa su manera de pensar y actuar.

La forma de ser de doña Ángela se ha traducido en un aparente éxito, ya que todos se creen felices, al grado en que ella considera su hogar como un paraíso.

Adán y Eva viven un matrimonio convencional y aburrido. Adán se dedica a administrar los inmuebles de su suegra. Eva está siempre en la casa, uno y otra se esfuerzan por cumplir con rigurosidad las reglas impuestas. Pero hay indicios de que no todo marcha como doña Ángela pretende. Aparecen serias fisuras en el paraíso de doña Ángela: del pasado de Eva surge un personaje, Judas, amigo de la infancia quien rompe el supuesto equilibrio de la familia, haciéndole ver la realidad a Eva.

Personajes

En general, los cuatro personajes, dos hombres y dos mujeres, son opuestos tanto en sus rasgos físicos como en los psicológicos. Llama la atención que los nombres de todos: Adán, Eva, Ángela y Judas, no responden a lo que tradicionalmente señala la religión. Al principio Eva es una mujer sumisa que al final se libera, Ángela no tiene nada de angelical es un personaje oscuro, que considera poner en práctica el moralismo y la religiosidad de manera rigurosa para llevar una vida ideal. Adán influenciado por su suegra tiene actitudes retrógradas y cobardes. Y Judas no

² Gorostiza, Celestino, "El nuevo paraíso", *Revistas literarias mexicanas modernas. Contemporáneos, 1928-1931*, vol. V, tomo 17, agosto/diciembre de 1929, México, FCE, 1981, p. 176-209.

representa la traición, es más bien la tentación y la posibilidad de nuevas formas de vida. Detalles que permiten ver en el autor cierta rebeldía a los dogmas religiosos.

Hacia la construcción de las imágenes de lo femenino en *El nuevo paraíso*

En esta obra Celestino Gorostiza plantea un cambio generacional importante. Mediante dos personajes masculinos ideológicamente opuestos el uno al otro, muestran la situación de la mujer joven en un México nuevo. Gorostiza expone dos posibilidades en la vida de las mujeres, seguir con las viejas costumbres morales y religiosas o romper con ellas.

Seguir con las costumbres negaría la posibilidad de cambio. Romper las estructuras, de primera instancia propiciaría el rechazo de la sociedad conservadora. En segundo término, el más importante y estimulante, sería encaminarse a la liberación y toma de conciencia.

Eva se encuentra atrapada en una familia inflexible, viviendo en matrimonio en la casa de su madre, doña Ángela, quien decide el rumbo de cada uno de los miembros. Madre e hija son personajes totalmente opuestos. Si bien al iniciarse la obra Eva participa de la configuración mental y vive la conducta que doña Ángela impone, al final terminan totalmente en sentidos contrarios.

Doña Ángela pretende reproducir estrictamente en Eva el estereotipo tradicional de sumisión y recato, laboriosidad y encierro, ya visto en el segundo capítulo.

Su vida de familia no es del todo satisfactoria, mientras la madre habla de un paraíso Eva se resigna con tristeza a vivir como lo ha hecho, con su madre y “el mejor marido del mundo” (181)³.

Al parecer doña Ángela fue quien escogió el marido a su hija, ya que estaba en un convento estudiando y salió para casarse “con un hombre serio y virtuoso” (188). El

³ De aquí en adelante se presentan entre paréntesis los números de página en los que se encuentran los parlamentos citados de acuerdo a la obra que se esté analizando.

matrimonio no va bien, es monótono e infeliz. La pareja no cruza palabra si no es para hablar de los negocios de la madre. No se demuestran ni siquiera un poco de cariño, es evidente que el amor está lejos de este matrimonio. Es de llamar la atención que el tema de la maternidad ni se menciona en la obra.

La familia tiene una situación económica holgada, doña Ángela es arrendadora de inmuebles, lo que hace pensar que éstos son heredados de su marido o de su padre, y pudo conservarlos aún después de la Revolución. Lo que quiere decir que siempre perteneció a los estratos altos de la sociedad mexicana. Por su condición económica y por los datos que Gorostiza muestra en su obra, puede asegurarse que doña Ángela y su familia pertenecieron a la comunidad conservadora y por supuesto recibió educación eminentemente católica, época en que el objetivo principal de todo tipo de educación institucionalizada era la formación religiosa, misma que procuró a su hija Eva. Asimismo piensa que las personas religiosas son personas serias y respetables y dice “se necesita un espíritu especial para esas cosas. Y si no se es muy fuerte, hay el riesgo de caer en las tentaciones que han de ponerse al paso por todas partes en esas ciudades de Dios” (194).

Eva y doña Ángela expresan muy bien el modelo educativo religioso importante durante el siglo XIX e inicios del XX.

Las principales ocupaciones de doña Ángela son preservar las costumbres religiosas de la familia, mantenerla “unida” bajo su vigilancia y en caso de alguna falta castigarla. Mientras Adán habla del orgullo de vivir “bajo un techo tan cristiano” (182), doña Ángela los convoca a rezar, no sin antes arrojar una sentencia: “Este hogar no podría subsistir si alguno de los que lo componemos lo manchara con la culpa. Y si la misma Eva llegara a pecar, con el corazón de madre oprimido tendría que pedirle que no me volviera a ver.” (182).

Por tanto, Eva fue educada “en el colegio de las señoritas Esparza” (184), una escuela religiosa según refiere Adán cuando ve la estatuilla del santo que se

encuentra en la casa de Eva, “es idéntico al que había sobre una repisa arriba del estrado de la profesora [...] en todos los salones había uno igual” (186).

Eva estudió también en un convento: “...después del colegio de las señoritas Esparza entré a educarme a un convento donde no hice más que estudiar y rezar...” (188), donde aprendió que la tristeza “es lo natural en una mujer educada santamente que sigue viviendo en un hogar cristiano” (182), según le refiere Adán.

Eva cumple con el deber asignado, emplea su tiempo en “ser una esposa cristiana, y [divide su] vida entre las prácticas religiosas y [sus] deberes de esposa y de hija” (188). Según le platica a Judas, su vida siempre ha sido sin mayor cambio ni diversión, “es muy simple, ya te lo he dicho. La escuela y luego únicamente mi casa, mi esposo y mi mamá” (189).

A pesar de haber dejado la escuela, entre su madre y Adán la siguen educando en el encierro, conservando su virtuosidad, y por supuesto subestimándola. Dice Adán “estoy seguro que ni siquiera podría imaginarse [Eva] otra clase de vida que la que llevamos. No sería posible, dada la clase de educación que ha recibido” (192), ante tal pensamiento Judas aboga por Eva, le sugiere a Adán que le procure libertad y quizá ella se sentiría más contenta pero a Adán le parece peligroso: “las mujeres no tienen control sobre sí mismas. Además son de espíritu curioso. En cuanto se abre un mundo nuevo ante sus ojos, quieren conocerlo todo, hasta agotarlo” (193). Doña Ángela es el claro ejemplo de lo que Arredondo menciona: “la historia de la educación de las mujeres nos habla de autodesvalorización progresiva, es decir, de un proceso que lleva a las mujeres a aceptar su condición de opresión y a reproducirla devotamente en las nuevas generaciones de hombres y mujeres a través de la maternidad y del magisterio”⁴.

Por la educación recibida Eva siente culpa por los placeres del cuerpo, los juegos eróticos de infancia con Judas que la orillaron a entrar al convento y de esta manera

⁴ Arredondo, *op. cit.*, p.5.

“olvidar” y “borrar” el pecado. Pero también es a partir de esos recuerdos que le invade un imperioso sentido de vivir, deja la seguridad por la libertad.

Las aspiraciones de doña Ángela, además de inculcar la religiosidad en la familia, son conservar su estatus económico como arrendadora de inmuebles y el paraíso: la compañía de sus hijos. “¿Qué el gobierno sube las contribuciones? Se suben las rentas, y ya. Pero no hay que quejarse. ¿Qué más puedo querer yo, Dios mío, que la dulzura de mi casa y la compañía de mi hija, de mis hijos? ¿No es éste un paraíso?” (181).

En la obra no se muestra que doña Ángela tenga o haya tenido aspiraciones de desarrollo profesional, -a pesar de que según Federico Lazarín había escuelas de artes y oficios, comerciales e industriales destinadas a la instrucción de la mujer⁵, se dedicó a formar una familia, misma que pretende conservar por encima de cualquier cosa.

Por supuesto, habiendo sido educada principalmente por su madre, Eva tampoco tiene aspiraciones intelectuales ni profesionales, sin embargo, sus anhelos van dirigidos a cambiar de vida. Celestino Gorostiza pone en boca de Eva lo que las mujeres desean. Eva aparece estrenando un nuevo vestido, esperando que su marido lo notara, Adán muestra indiferencia, Eva le reprocha:

Los hombres siempre han creído que nosotras nos vestimos para los demás, y nada es más falso. [...] La verdadera aventura, el verdadero placer de un vestido nuevo lo encontramos cuando aparecemos por primera vez con él frente al espejo. Nos gusta vernos transformadas, sentirnos distintas. ¿Es mucho que nos quede sólo ésta, la única aventura? [...] Es uno de los pocos gustos que nos quedan a las mujeres (180).

⁵ “...la primera se estableció en el año de 1871, se le denominó Escuela Nacional de Artes y Oficios para Señoritas, a partir de entonces se establecieron distintos tipos de escuelas técnicas para mujeres, ya fueran industriales, comerciales o de enseñanza doméstica”. Fuente: Lazarín Miranda, Federico “Enseñanzas propias de su sexo. La educación técnica de la mujer, 1871-1932” en: *Ibid.*, p. 249.

Eva busca el cambio quizá primero en su apariencia, verse y sentirse distinta, eso le proporciona una especie de liberación. Toda su vida le han marcado el camino a seguir, por ejemplo, con relación a la forma de vestirse Adán le dice, “Las modas son cada vez más inmorales. Mientras te vistas con decencia, no debe importarte la moda” (180). Siempre tratando de preservar el conservadurismo.

Por otra parte, Eva muestra deseos de salir del encierro, quiere conocer lugares, pero para calmar su anhelo, su marido le compra libros de viaje, que ella encuentra “inertes, sin vida” (196) piensa que esos libros son para perder los deseos de viajar, dice “mi deseo es más rico que todos esos libros” (196). Es evidente que Eva está ávida de experiencias.

Eva quiere distraerse, tener contacto con más personas para conocerse más, pero Adán se niega: “en cuanto a esas chifladuras que se te han metido en la cabeza, espero que tan pronto como reflexiones un poco, te dejarán y volverás a ser la persona cuerda que siempre has sido” (199). Este parlamento también da cuenta de la relación de inequidad que llevan, él juzga y dice cómo deben ser las cosas. Y sobre todo se muestra lo que en el capítulo anterior habíamos comentado, en la vida de matrimonio el marido es quien decide el destino de vida de la pareja, la mujer siempre debe pedir permiso para realizar cualquier cosa.

Finalmente Eva defiende su posición poniendo un alto a su situación: “no estoy dispuesta a continuar viviendo en una cárcel. Siento la necesidad de vivir y si tú te niegas a vivir conmigo, viviré yo sola” (199). Apoyada por Judas que le dice: “quiero solamente que veas clara tu situación y tengas el valor de afrontarla; que no te sigas engañando en este encierro. Mira, la única ventana que ve afuera, a la vida, la han cerrado para no dejar otra que ese espejo que sólo les permite asomarse hacia ustedes mismos” (202). Entonces Eva reflexiona: “los espejos, cuando no se acostumbra a ver en ellos más imagen que la propia, se vuelven mentirosos, acaban por deformar las imágenes. Lo que nos pasa a las mujeres con los trajes nuevos” (205-206). Ahora se ha percatado del autoengaño y decide irse a construir su nuevo

paraíso, Gorostiza habla de haber recobrado la niñez, quizá porque es un estado de la vida en que se es alegre y libre por lo menos de pensamiento.

Judas no le ofrece nada más que ayudarla al enfrentamiento con su situación. No hay elementos claros para pensar que Eva se va movida por amor a Judas; sin embargo, la posibilidad queda abierta. Lo cierto es que Eva abandona su casa en la que quedan su madre y su marido.

Se puede suponer que en Eva, la mujer joven, influyeron los cambios que en México se iban suscitando, el nacimiento de una nueva vida de una identidad propia. Cabe recordar que en el segundo capítulo se hizo referencia a la imposibilidad de la mujer para tomar decisiones por las restricciones que el marido le imponía, cuestión que se observa en Eva, antes de rebelarse.

En esta obra empieza a vislumbrarse, en la mujer joven del siglo XX, el deseo de vivir una vida propia.

Quizá Gorostiza pensó en Nora de *Casa de muñecas*, como generadora de un nuevo concepto de mujer mexicana que obedece los cambios que la vida social de México ocasiona después de la Revolución Mexicana. Sólo habrá que revisar la polémica internacional que Henrik Ibsen a finales del siglo XIX armó con su obra dramática, en la que expresa que Nora Helmer debe tener la libertad de desarrollarse como persona adulta, independiente y responsable. Nora, al igual que Eva de *El nuevo paraíso*, pertenecen a un ambiente de holgura económica, de apariencias y de respeto a las normas sociales. No obstante, en su vida cotidiana enfrentan una crisis profunda. Viven en un mundo que va cambiando, los valores y la interpretación de su vida no son fijos. La noción que tienen de sí mismas y su comprensión de vida, las hace reflexionar sobre lo que vale la pena vivir. Son individuos que se liberan intelectualmente del pensamiento tradicional, por eso surgen los conflictos. En un futuro incierto, en defensa de la felicidad y la alegría de vivir, ambas mujeres salen a buscar la posibilidad real de ganar libertad e independencia. No es gratuito que, en

varios países, Nora haya sido el objeto de identificación para mujeres que luchan por la liberación e igualdad de derechos.⁶

Consideraciones preliminares

Ésta es la única obra de Celestino Gorostiza en la que hace referencia claramente a las prácticas religiosas. Y como hemos visto pinta a una mujer joven rebelándose a ese *corset* que no le permite disfrutar de la vida.

De entre las categorías de análisis es claro el afán de inculcar la educación religiosa y la reproducción del estereotipo tradicional de madre a hija. Después el matrimonio y el anhelo de cambio, como proyecto de vida.

Como pudo apreciarse la religiosidad es el medio o el lente por el cual se da educación y los preceptos de matrimonio. Según la época y la obra, la religión era un valor de gran importancia en la vida de las personas y en especial para la mujer, ya que es principalmente quien transmite de generación en generación dicha práctica.

Lo interesante de esta obra, vista desde esta categoría, es que Celestino Gorostiza ofrece dos imágenes de lo femenino: la mujer madre, controladora, empeñada en reproducir su patrón de educación conservador y religioso, que impone sumisión y abnegación para mantener el control. Por otra parte, la mujer joven que le incomodan los límites castradores, impuesto porque además de coartar su libertad, no le producen ninguna satisfacción. Le parece que siguiendo el modelo que su madre y su marido ofrecen es aburrido y triste.

Entonces este encierro permite despertar los deseos de libertad, y surge la imagen de la mujer que rompe con los cánones establecidos, busca su propio paraíso en la construcción de una vida nueva en la que ella misma es quien decide su destino.

⁶ Cfr. Bjorn Hemmer, "El dramaturgo Henry Ibsen", Ministerio de asuntos exteriores de Noruega, <http://odin.dep.no/odin/spansk/p10001917/p10001926/032001-990200/index-dok000-b-n-a.html>, consultado en octubre, 2005.

La escuela del amor⁷

La obra transcurre en una cafetería de la ciudad de México. Celestino Gorostiza plantea cómo se relacionan en la vida cotidiana los diferentes universos que los personajes representan y que nunca llegan a compenetrarse entre ellos. En realidad cada uno está inmerso en su problemática y su fantasía individual.

La cafetería es el lugar de las ilusiones y los sueños, donde se hacen planes, donde todo es posible, donde se reúnen los fracasados a olvidar su realidad.

Sinopsis

En esta obra hay varias historias paralelas que se entrelazan a medida que ésta avanza: la de los retirados y desempleados (el Capitán Ibáñez, el aspirante a pintor, el actor, el periodista) que planean el “gran proyecto”, abrir una línea del ferrocarril de Salina Cruz a Puerto México⁸; la de Don Paco que cuenta sus aventuras de *don Juan*; la de Clara, la hija del capitán que busca algo más emocionante en el amor, ya que su relación de noviazgo es monótona y aburrida; y por último, las ilusiones y desilusiones de las meseras de la cafetería donde se desenvuelve la mayor parte de la obra.

Los retirados y desempleados liderados por el capitán planean el gran proyecto de su vida. Ibáñez para convencerlos les platica anécdotas falsas de su experiencia como capitán. Éste propone publicarlo para exponer las ventajas del negocio, al hacerlo se descubre que es mentira lo que éste ha divulgado sobre sí mismo, finalmente lo encarcelan, sin llevarse a cabo el proyecto.

Simultáneamente don Paco presume de sus conquistas (inventadas) a sus compañeros que lo admiran y festejan como a un héroe.

⁷ Gorostiza, Celestino, *Ser o no ser y La escuela del amor*, México, Artes gráficas, S.A., 1935, p. 131-320.

⁸ Desde la época de Santa Anna, en 1842, pasando por muchos gobiernos hasta la época de Echeverría, se han formulado diversos decretos relacionados con el proyecto del que se hace mención en esta obra.

Clara, aburrida y decepcionada de su vida amorosa, va en su búsqueda de una aventura, es deslumbrada por la imagen aparente de don Paco. Éste no puede ocultar para siempre su realidad, cuando es descubierto en su fanfarronería, él mismo rechaza a Clara.

La obra termina cuando se descubren las realidades de cada uno y fracasan en sus deseos.

Hacia la construcción de las imágenes de lo femenino en *La escuela del amor*

La vida cotidiana, monótona y al parecer sin prometer cambios, hace de los personajes seres ociosos que viven de ilusiones. En gran parte de la obra, tanto hombres como mujeres transitan sin mayores aspiraciones.

Los hombres, con sus acciones y comentarios muestran reiteradamente la condición de servicio que las mujeres representan para ellos. Refiriéndose a una joven dice uno de los personajes: "...no me atraen mucho las adolescentes románticas. Es poco el placer que proporcionan a cambio de los compromisos que representan" (165). Mientras de las meseras se expresa así mirándolas lujuriosamente: "Pobrecillas. ¡Me dan pena!... la vida que llevan... Es que las pobres no son ni siquiera mujeres. Ni aún saben vender su amor. Son apenas unas limosneras del amor." (159). Quizá Celestino Gorostiza en esta obra quiso exponer la condición de las mujeres desde la perspectiva de algunos hombres que "Habla[n] de la mujer como una materia de la que tiene[n] derecho a disponer libremente, sin ningún compromiso moral" (201).

Las mujeres son diferenciadas sobre todo por su condición social. Se distinguen fundamentalmente dos estratos sociales: el medio que representa Clara y el bajo que encarnan las meseras.

Clara es una chica de estrato medio, gracias a que el papá, el Capitán Ibáñez, fue profesionalista, maestro de matemáticas en la Escuela Naval. Estamos hablando de

una época en que la educación implicaba movilidad social, y que ser profesionista aseguraba un trabajo más o menos bien remunerado, lo que garantizaba una vida estable económicamente.

Las meseras al contrario, son mujeres que se han visto en la necesidad de trabajar porque pertenecen a estratos bajos de la sociedad, en los que ellas mismas deben ver por su subsistencia. Éstas por sus comentarios, actitudes y ánimo permiten ver que su ocupación no les agrada y, en la cafetería –dando servicio- no es donde les gustaría estar, se sienten discriminadas y utilizadas por los que ahí acuden. “Las meseras son mujeres que todos creemos de nuestra propiedad, y esa creencia basta para consolarnos de la distancia que nos separa de las demás mujeres.” (247), esto lo dice un personaje masculino. Sin embargo, ellas manifiestan la esperanza de encontrar a alguien, un hombre, con quien puedan compartir su vida, que las ame y las considere. No obstante, se encargan de mantener la ilusión de los hombres, se ha creado un ambiente de cierta confianza entre ellas y los visitantes, éstos con ellas se sienten atractivos, seductores y galantes, situación que las mujeres aceptan y por ello les permiten familiaridades.

Las meseras representan “una ilusión de amor” (146) así lo dice una de ellas, sabe que no significan nada serio para los asiduos al lugar, y viceversa “cada cliente representa una cifra [...] según las sonrisas y familiaridades que les permitas o las esperanzas que les hagas concebir...” (146). El tipo de trabajo las obliga a soportar maltratos, humillaciones y muchas veces vulgaridades: “Hace años que soporto toda clase de necedades de los hombres. Los piropos más groseros. Las brusquedades menos esperadas. Las proposiciones más descaradas y más absurdas. He aprendido a sonreír y a ser impermeable a todo.” (151) Pero su situación económica y seguramente intelectual les impide renunciar a éste.

En la obra se percibe que dentro de las obligaciones de las mujeres no está el estudio de una profesión, seguramente todas pasaron por la educación básica pero nada más. De hecho Clara lo expresa refiriéndose a su novio, aspirante a pintor,

“...me habla de arte y de los artistas: teorías que no entiendo y nombres que no conozco y que nada representan para mí” (188). Acepta que no se ocupa de nada “Estoy sola. Paso el día como sonámbula vagando de un rincón a otro de la casa” (188-189).

La ocupación de las meseras, entonces se entiende como una necesidad para sobrevivir. No tienen una familia que las mantenga. Ellas no tienen otra opción. Saben bien su condición y la aceptan.

Clara ante su vida aburrida muestra lo que ahora en feminismo se llama empoderamiento, expresándose así: “Es tiempo de que procure algo por mí misma... el tiempo es ...el que nos está matando a todos mientras seguimos esperando” (189-190), es decir, convertirse en un ser activo, tomar decisiones autónomas y reflexionar sus necesidades para transformar su realidad. O como lo llamaría María Adelina Arredondo: “la humanización de las mujeres, esto es, su subjetivación, su transformación en actores conscientes de su papel y su trayectoria, en sujetos de su propia historia.”⁹

Ante su inmovilidad Clara propone a su padre ser quien les prepare el café en casa, a él y sus amigos. Así se ocuparía de algo y al mismo tiempo ganaría dinero. Su padre no acepta porque para él lo atractivo de tomar café es salir de casa y convivir con las meseras. Ella sin pedir explicación se conforma. Aquí nuevamente vemos la pasividad y abnegación de la mujer, tal como lo citamos en el capítulo II. Es importante ver que quiere modificar su vida pero dentro de las opciones no se encuentra salir a buscar un empleo.

La diferencia de estrato social y ocupación implica un trato distinto de parte de los hombres. Sí, Clara recibe un trato distinto al que reciben las meseras relacionándose con los mismos hombres. La tratan con decencia y cordialidad, a

⁹ Arredondo, *op. cit.*, p.6.

excepción de Ricardo, a quien pudo ponerle límites. Detalle que también habla de su seguridad y educación.

El mundo femenino de esta obra se mueve alrededor de la búsqueda del amor pasional y emocionante. Sin importar los estratos sociales, todas carecen de amor. La mayor aspiración de las mujeres es tener una pareja que las valore. A pesar de las esperanzas que tienen de encontrarlo, se percibe desencanto en su búsqueda. Sin embargo, son seducidas con facilidad. Los hombres se muestran artificiosos y cuando las mujeres descubren los engaños son fuertemente lastimadas.

Todas las mujeres de esta obra son solteras, excepto una mujer casada que aparece sólo instantes y Gorostiza no presenta más rasgos de ella que la molestia de encontrarse en la cafetería. Quizá, la apariencia provocativa de las meseras le es intolerable. Lo que muestra la posición conservadora de la sociedad. De las otras mujeres, las meseras, parece que ni siquiera tienen novio.

Mientras las meseras jóvenes sueñan con encontrar en algún momento el amor de su vida, las maduras están desencantadas: “Algo más que ilusiones tuve yo de joven. Y me río igual de las palabras bonitas. ¡El amor! ¿Qué cosa es el amor?” (173). Para las jóvenes el amor es:

¡El hombre! Un hombre que piense en nosotras. Que todo lo que haga lo haga por nosotras. Saber, que desde nuestro rincón, que en donde quiera que se encuentre todos sus actos y todos sus movimientos están ligados a nosotras, a nuestra voluntad y a nuestro deseo. Y que al mismo tiempo piense que es nuestro dueño y nuestro amo (174-175)

No obstante, ya aceptaron que su condición de meseras no les permitirá tener una relación seria con ningún hombre que visite la cafetería. Además, según el parlamento, se percibe cierta disposición a las relaciones de dependencia.

Clara la hija del capitán sí tiene novio, pero su relación está desgastada, por eso ella está en busca de una aventura que modifique su vida. Su nana sólo se dedica a cuidarla, y aunque no tiene gran participación durante la obra es quien la motiva a

dejar a Andrés, su novio. Y Clara no deja pasar la primera oportunidad de deshacerse de él y engancharse con Paco. Se deja seducir por él porque parece más galante y sobre todo seductor. Aunque después se da cuenta que éste tampoco es lo que presumía ser.

Según algunos diálogos de los personajes, parece ser que los hombres adivinan lo que las mujeres quieren:

La superioridad del hombre en el amor está en la fuerza con que se deshace ese artificio de pudores... esa fuerza...siempre encuentra la manera de burlarlos. Ante ella no hay mujer que se resista, porque no hay ninguna mujer que no la desee (180) La misma protección que la mujer quiere sentir en los brazos del hombre que aprisiona su carne, suave, blanca, delicada, como la red de los sueños que nos va envolviendo en la obscuridad...(181)

Según los parlamentos anteriores, las mujeres necesitan protección, esto nos remite al concepto de debilidad, que desde tiempos remotos, los hombres son quienes están capacitados para subsanar esta carencia.¹⁰

En esta obra Celestino Gorostiza no asocia a las mujeres con asuntos religiosos y quizá por eso la sexualidad no causa ninguna culpa a los personajes. Aunque el autor no hace referencia explícita a la sexualidad, hay una alusión velada a la excitación de algunas mujeres por seducción que los hombres incitan, "...es un conquistador... es muy simpático. Siento verdaderos deseos de estar frente a un hombre así." (220-221).

Por otra parte, cuando se encuentra ante un hombre que quiere seducirla ella actúa así según las acotaciones:

Ricardo yendo hacia ella. Le toma nuevamente la mano. Ella la retira y retrocede. Él sigue avanzando. Ella retrocede hasta el escritorio. En su cara se pinta una mezcla de espanto y satisfacción disimulada. Cuando él está más

¹⁰ En México desde el siglo XIX, un concepto clave en el estudio de las mujeres ha sido el de "protección" que se fundamenta en la idea de inferioridad y debilidad de las mujeres, y en la necesidad de asegurar su subordinación "para el funcionamiento del sistema corporativo de control social... primero se pensaba en la protección de las mujeres y después en su formación"; el principal objetivo de todo tipo de educación institucionalizada era la formación religiosa, y después la formación práctica y la capacitación para el trabajo. *Cfr. Ibid.*, p. 9.

cerca, ella se cubre la boca con la mano y hace con la cabeza un inconsciente movimiento negativo que parece una invitación (225).

Con lo anterior se muestra que la mujer también gusta y goza del juego de la seducción y que a diferencia de la obra anterior, ante estas sensaciones o deseos de placer las mujeres no muestran ninguna culpa, al contrario se percibe aceptación, y hasta cierto punto actitud de liberación pese a las reglas sociales que les son recordadas por los hombres o por ellas mismas. Por ejemplo, en el siguiente parlamento cuando Clara acude a la casa de Paco quien vive solo:

Piense usted que cuando una mujer ha tomado la decisión que yo tomé para venir aquí, ya nada tiene importancia para ella...(271) ¡Me rechaza usted! ¿Me rechaza usted, cuando yo he expuesto mi dignidad, mi decoro, mi nombre, ¡todo! por venir a su casa? ¿Cree usted que cuando vengan a gritarme a la cara que yo vine a ofrecérmelo voy a confesar que usted me rechazó? ¿Cree usted que habría mujer que lo hiciera? (272).

La decisión que toma Clara de ir a buscar al hombre con el que considera puede consolidar una relación más madura, para su época es muy atrevida, es por ello que Paco evade la situación. Además, a propósito de la situación que expone el parlamento, se debe recordar lo que María Rosa Fiscal expone como característica de honorabilidad de las mujeres: “La señorita decente carece de libertad para actuar: tiene que esperar que el hombre tome la iniciativa. Las muchachas de buena familia –pertenecientes a la pequeña burguesía- no pueden exponer su prestigio”¹¹.

Nuevamente Gorostiza plantea una mujer joven que reconoce que sus necesidades son mayores a los prejuicios morales. Hay una frase muy importante que representa la lucidez de Clara y representa a la joven como sujeto activo y consciente de su vida. Después de momentos de pasión con Clara, Andrés su novio no puede comprender que ella esté buscando a otro hombre:

CLARA

¿Crees que nada más tú tenías deseos, verdad? Pero no te dabas cuenta de que también en mí había una naturaleza encerrada, reprimida.... De que también en torno de mí se movía la vida con todas sus incitaciones...

¹¹ Fiscal, *op. cit.*, p. 55-56.

ANDRÉS
(*Amargamente.*)
¡Y yo que creía ser el objeto de tu vida y de tus deseos...
CLARA
(*Irónica*)
El objeto...tal vez; pero no mi vida ni mis deseos (277).

En este pequeño fragmento podemos ver que, haciendo honor a su nombre plantea su postura, la mujer reconoce su sexualidad. Desafortunadamente para ella, fracasó en su intento porque los hombres que eligió no se presentan como son en realidad, resultan ser sólo un artificio.

También se describe la imagen del hombre ideal según las mujeres de esta obra: conquistador, simpático, atrevido, enérgico y varonil.

Consideraciones preliminares

La obra se titula *La escuela del amor*, pero tal elemento está ausente en todos los personajes; éstos son desarraigados afectivamente, carentes de lazos y afectos familiares.

El tema principal de esta obra con relación a las mujeres y la construcción de su imagen es establecerse en pareja. Una relación que les provoque excitación. Las mujeres están necesitadas de una relación afectiva y ante todo pasional. Sus deseos y aspiraciones giran alrededor de ser seducidas, por lo tanto, la sexualidad es la categoría que de manera velada el autor pone en juego.

Además de lo anterior se aprecian características que proporcionan imágenes de lo femenino, por ejemplo, según los personajes masculinos, hay dos tipos de mujeres: las que sirven para las aventuras y las que deben ser tomadas en serio. El oficio de meseras está devaluado, ellas toleran cualquier trato por humillante que sea, ellas son objeto de uso de los clientes. Las meseras, mujeres de estratos bajos, que están a la disposición de lo que el cliente pida, son para la aventura.

Las mujeres de mejor condición, de mejor posición social y económica son para tomarse en serio.

Pero Gorostiza también plantea que las mujeres como los hombres también gustan de la seducción, sólo que por esto, pueden sufrir desprecio por parte de algunos hombres y hasta de mujeres.

Las mujeres que gozan de la manutención de la familia, es decir, las de estratos medios y altos, no tienen necesidad de trabajar, no es necesario para la vida.

Así como el empleo remunerado no era necesario, para las mujeres de posición acomodada; la educación y el desarrollo profesional, no significaban preocupación alguna para las mujeres de cualquier estrato. Eso sí, Gorostiza pone al descubierto que en aquellas sociedades conservadoras, por encima del empleo y la educación para las mujeres, estaba la honorabilidad. Sin embargo, el autor propone otra opción con uno de sus personajes femeninos, Clara que decide echar fuera ese valor. Quizá porque era testigo de los cambios que se daban en la sociedad, y sobre todo en el ambiente en el que él se desenvolvía, en el intelectual y artístico.

Otro ejemplo de lo anterior era que las mujeres no podían estar a solas con un hombre, siempre debían estar acompañadas de alguien cercano. Clara le dice a su nana: “¿si viene [...] me dejarás sola con él?” (221) a lo que la otra le responde “eso no está bien” (221). Donde puede verse que los juicios también forman parte de las imágenes que van quedando en el imaginario colectivo.

En ésta como en la obra anterior, las mujeres que rompieron con estructuras establecidas se niegan a vivir como lo han hecho hasta ahora y se aventuran a una vida nueva. Se puede suponer que, su nivel cultural, intelectual y hasta económico, es el impulso que las respalda para emprender su camino. Sendero que iniciaron con la elección de lo que desean o no desean en la vida.

A diferencia de la obra anterior *El nuevo paraíso* Clara toma la decisión pensando en comprometerse con otro hombre. Finalmente por decepción se queda sola, pero su aspiración inicial era establecerse en pareja. Es decir, todavía hay indicios de dependencia emocional hacia los hombres.

Quizá Gorostiza antes que mostrar lo que deben ser las buenas costumbres está planteando una mujer progresista que está potenciando lo que más adelante serán cambios en su relación con ellas mismas y los hombres, que posteriormente repercutirá en cambios sociales.

Ser o no ser¹²

En esta obra el autor se adentra en la psicología de los personajes, más que en las obras anteriores. El tema es la ambición de poder de cara al placer por la vida. Esta es una obra que pasa por el simbolismo onírico, utilizando principalmente la ensoñación y los símbolos. Hay un juego con el tiempo y los sueños; personajes y elementos simbólicos.

Sinopsis

El eje principal de la obra es el problema de identidad de Enrique Quintana que quiere resolver a través del poder. Celestino Gorostiza plantea la confusión y falta de claridad en la vida de un joven que no se acepta como es y se cubre constantemente tras una máscara. Con tal de guardar apariencias es capaz de cualquier cosa. Sus preocupaciones son reflejadas en sus sueños, los que al mismo tiempo le presentan alternativas y al final de la obra nos damos cuenta cuál fue su decisión definitiva frente a su vida: autoengañarse y privarse de una experiencia genuina de la vida.

Hacia la construcción de las imágenes de lo femenino en *Ser o no ser*

En esta obra las mujeres son relevantes ya que provocan cambios en la vida de los hombres, porque son consideradas una provocación y tentación a los placeres.

En esta obra aparecen cinco mujeres, todas jóvenes y solteras. Hacia el final se sabe que Esperanza es la que consolida una vida de matrimonio, con Enrique, el personaje protagónico. De ésta última es de la única que se dan rasgos físicos, según la acotación: *“es alta, delgada, muy pálida y ojerosa, y viste un traje negro, largo cerrado hasta el cuello. Camina despacio, en silencio, con el tedio pintado en la cara y mirando con ojos absortos a su alrededor”* (57). Aunque joven, los rasgos anteriores sólo muestran a una mujer carente de vitalidad y alegría. Quizá producto del conservadurismo que se vive en provincia -lugar donde ella se ubica toda la primera parte de la obra-. Valor por demás apreciado por los hombres como Enrique

¹² Gorostiza, Celestino, *Ser o no ser y La escuela del amor*, México, Artes gráficas, S.A., 1935, p. 9-128.

que piensan contraer nupcias con ellas. Probablemente se sentía tranquilo porque pensaba que eso le aseguraba su honor y el de la muchacha.

Con relación a Esperanza, mujer conservadora, tiene parlamentos que dan imagen del tipo de mujer que considera su obligación, someterse a las órdenes del hombre. Cuando habla con Enrique: “Yo te seguiré. Tengo la obligación de seguirte a todas partes”, pero Enrique le contesta: “Tú debes esperar. Esa es tu obligación. Siéntate allí” (64), a lo que ella obedece con resignación.

Como ya se apuntó en el capítulo anterior, otra característica que se le atribuye a la mujer-esposa es la protección y cuidado del marido, cuestión que se ve reflejada en las acciones y el parlamento de Esperanza cuando Enrique se encuentra mal de salud: “*entra Esperanza trayendo un vaso de agua y un frasco medicinal... cuenta las gotas que deja caer en el vaso...Voy a quedarme a acompañarte mientras viene Eduardo. Dijo el doctor que no deberíamos dejarte solo*” (109-111), situación que también demuestra la dependencia económica hacia el marido: “En esta semana se te ha olvidado darme dinero... No te lo había recordado por no molestarte... pero empiezo a tener mucha urgencia...” (111), que la coloca en desventaja ante el hombre.

Aparentemente ese conservadurismo riguroso, era lo que marcaba diferencia con las demás mujeres, las que viven en la ciudad. Por ejemplo, tres de las mujeres: Toña, Rosa y Elva son personajes que aparecen en breves escenas. Les gustan las fiestas y divertirse con los muchachos. El autor las usa como símbolo de lujuria y tentación. Ellas pertenecen a un grupo de compañeros de escuela, por lo que se deduce que también estudian derecho. Casi al final se sabe que son hermanas, solteras y que viven con su padre.

La figura femenina más importante de la obra es Aurora. También estudia en la Facultad de Derecho. Su vida se desenvuelve entre dos jóvenes compañeros de carrera: Enrique y Eduardo, los dos enamorados de ella, pero es franca en declarar

que al que ama es a Enrique. Aunque su ocupación es ser estudiante, eso pasa a último plano junto al amor que siente por Enrique. Por él es capaz de esperar largos años, de una manera fija, obcecada, incondicional y sin buscar ninguna otra alternativa. Su mayor aspiración es ser amada por Enrique, así lo expone: “te dije que no te exigía nada. Seré feliz sabiendo lo que soy para tí. Así mi vida tendrá ya un objeto” (24). Así como él pasa sobre todos para llegar a adquirir el poder, Aurora es indiferente a todo por continuar en función de su amor. “Si tú quisieras podrías dejarme a tu lado. Yo estaría muy quieta, sin hacer el menor movimiento. Sería como Esperanza.” (71). Está dispuesta a pasar hasta sobre sí misma.

A ella no le importa que Enrique se haya casado con Esperanza, Aurora permanece al lado de él hasta que muere. Se trata de un amor abnegado tal como lo muestra la historia.

Eduardo es quien da el panorama emocional de Aurora cuando le reprocha a Enrique: “¡A Aurora la condenaste a la inercia y a la esterilidad, y a la tortura más dolorosa que la muerte, de ver vivir sin poder vivir! ¿No es eso un crimen?” (106). Éste es un rasgo que no sólo habla de la condena que Enrique impuso a Aurora, sino de la situación y decisión de ella. A diferencia de las obras anteriores esta mujer no decide por un destino distinto, se somete a la determinación del hombre.

Más que mostrar lo que deber hacer la mujer, al contrario Gorostiza exhibe su sumisión, hace evidente que las mujeres aceptan el cautiverio.

Dentro del rubro de la educación, es importante que Gorostiza, aunque no hace mayor descripción, enmarca a las mujeres en el ámbito intelectual universitario. Sin embargo, por sus acciones y decisiones se nota que sus aspiraciones no se inclinan hacia el desarrollo profesional, sino al ámbito amoroso.

En el caso de Aurora, al estudiar Leyes invita a construir la imagen de una mujer desafiante y decidida¹³, lo que se refuerza cuando confronta a Enrique para declararle su amor. Sin embargo, ante el rechazo de éste, ella decide esperar por su amor hasta que él lo crea conveniente, y en eso se le va la vida. Sus acciones y pensamientos son contradictorios, finalmente la diferencia entre la mujer como Esperanza, conservadora, y ella, una mujer emprendedora y segura de sí misma, se borra. Sus anhelos son comunes: casarse y dedicar su vida al hombre que aman, aunque no sean correspondidas.

Celestino Gorostiza otra vez deja de lado el tema de la religiosidad. Sin embargo, pareciera que hay reminiscencia de la culpa y el pecado que la religión fomenta en los feligreses ante los pensamientos lujuriosos y los pecados de la carne. Esto sale a relucir porque nuevamente se toca la sexualidad indirectamente, pero ahora como conflicto de la mente conservadora y rígida de Enrique.

Su amigo Eduardo lo plantea claramente “es el desenfreno al que te quisieras lanzar con ella lo que te espanta” (41) “¡Si hubieras podido sorprender tu mirada en un espejo en el momento en que las veías [a Toña, Elva y Rosa]! Se te salían por los ojos la envidia y el deseo... Tú matas en tu imaginación a todas esas mujeres...” porque “aquello resulta mezquino y deleznable” (43). Se le atribuye a las mujeres la incitación a la lujuria, a la pasión, representan la excitación, sentimientos que no van con “el papel de hombre serio y honesto” (43).

¹³ Desafiante y decidida porque Leyes no era una carrera para mujeres. Debe tomarse en cuenta que, desde finales del siglo XIX, las mujeres ya podían hacer estudios para ingresar al mercado de trabajo. Pero la mayoría eran carreras técnicas relacionadas con las ramas industrial, comercial y de enseñanza doméstica, o dedicarse al magisterio; se buscaba que se prepararan en “actividades propias de su sexo”.

Una de las principales escuelas de estudios superiores era la Universidad de México ahora Universidad Nacional Autónoma de México, que ofrecía carreras científicas, Medicina y Letras, principalmente. Carreras con población esencialmente masculina. En el periodo revolucionario la Universidad ofreció otras carreras: Enfermería, Escuela Normal Superior, Música, Medicina, Odontología, Veterinaria, Pintura y Leyes. La más solicitada por el sexo femenino fue Enfermería, la preferencia por las demás fue descendiendo hasta Leyes. Las dos primeras “eran profesiones que se consideraban “femeninas”, ya que... eran extensión de las tareas domésticas”¹³, lo que permite suponer que las Leyes no eran propias de la mujer.

Fuente: Galván Lafarga, Luz Elena, “Historias de mujeres que ingresaron a los estudios superiores, 1876-1940” en: Arredondo, *op. cit.*, p. 219-246.

Otro detalle de este mismo aspecto es una acotación en un momento de ensoñación de Enrique: “*entran las figuras de Rosa, Toña y Elva, y van a colocarse ante la ventana en posturas provocativas. Enrique las mira fascinado durante un segundo y luego las borra de su imaginación hundiendo la cabeza entre los brazos*” (54). Es cierto que aquí la sexualidad se refiere más al hombre que a la mujer, pero es ahí donde está lo interesante, porque si a los hombres, que tenían mayor permisividad en muchos aspectos en relación con las mujeres, tenían esta autocensura habría que pensar qué pasaría con las mujeres.

En la mente estrecha de Enrique no cabían muchas posibilidades, todas las mujeres eran iguales: “Cambian los nombres, las ropas y la condición, pero son las mismas caras de siempre, los mismos cuerpos... las mismas mujeres... ¡la misma mujer!...” (103), que provoca tentación obsesionante que no es fácil dominar por la razón. Casi al final de su vida reconoce ante Aurora el motivo por el cual no se logró su unión amorosa: “veo en ti a la tentación de juventud, a la mujer capaz de despertar todas las pasiones que no me atreví a sentir...” (121).

Aunque el tema central de este trabajo no es la figura masculina se debe resaltar que Gorostiza en general muestra hombres abatidos, derrotados, con la cabeza hundida entre los brazos, torpes, frustrados e incompetentes; en fin, hombres que huyen de los compromisos. Y desde su situación describen y determinan la imagen de las mujeres, por ejemplo, Enrique las descalifica, a pesar de estar conciente de que Aurora dice la verdad y es franca sobre su amor; él se atreve a decir: “ la afirmación de Aurora, como todas las afirmaciones de las mujeres, es demasiado rotunda, demasiado simple...” (27). Este parlamento nos remite a una de las características de *lo femenino* que en las consideraciones metodológicas de este trabajo se citó, “ellas hablan mucho porque hablan de cosas triviales, sin importancia, accidentales”.

Constantemente este personaje habla de la mujer a la que ama como una promesa, quizá porque siente que es difícil de alcanzar o porque es demasiado para él y por

eso prefiere dejar el compromiso para el futuro –que nunca llega-: “Aurora se convierte para mí en una promesa que yo trataré de alcanzar haciéndome digno de ella” (28), mientras ella acepta estar a expensas de él: “Yo he aceptado quererte así. Yo sí amo al hombre que serás, porque si no eres tú, será obra tuya (31)...No nos queda más remedio que renunciar a nuestro amor de hoy para que se amen los que seremos en el futuro” (35), con ello muestra que vive a través de otra persona, de acuerdo con esquemas que le han sido inculcados por la sociedad. Ella está aceptando cambiar el presente seguro por un futuro incierto.

Otra de las imágenes de la mujer a través de los ojos de Enrique es la mujer desvalida cuando es rechazada por el hombre. Eduardo, su amigo lo invita a tomar o dejar a Aurora de una buena vez, a lo que Enrique responde: “Supón que me decido por lo segundo. ¿Qué va a ser de ella?” (34). Este puede ser un gesto de soberbia que también puede dar idea de la manera en que Aurora se somete y se asume en desventaja, otro parlamento de Enrique lo muestra: “¿Quién se ha dedicado a colocarme entre las nubes para hacerla que me adore como a un dios?” (38). Otra vez sale a relucir ese rasgo de *lo femenino* que marca la relación de inequidad con el hombre: la debilidad.

Consideraciones preliminares

El tema principal de esta obra, como categoría de análisis más significativa es la aspiración de vida hacia tener una pareja, seguramente que culmine en matrimonio.

En el caso de esta obra la formación académica e intelectual no hace diferencia en los destinos de las mujeres, sigue predominando la formación familiar y moral, conseguir pareja para realizarse en la vida.

En esta obra sin importar posición social, ni el nivel intelectual las mujeres son en todos los sentidos dependientes del hombre.

Ninguno de los personajes femeninos tienen evolución, ni desarrollo hacia un cambio en la forma de vivir. Ganó el conservadurismo.

Escombros del sueño¹⁴

El autor plantea, nuevamente, la búsqueda de ideales y de la felicidad, ambos basados en apariencias. Muestra al personaje principal con problemas de estabilidad emocional, ávido de encontrar sus ilusiones fabricadas lejos de la realidad.

Sinopsis

La obra se lleva a cabo en el confortable apartamento de Arturo García, en la ciudad de México. Él es diseñador de textiles.

El argumento se desarrolla a partir de la obsesión de Arturo por encontrar a la mujer con quien intercambió miradas y sonrisas en el Teatro Nacional durante la función del Ballet Ruso. Arturo quedó profundamente prendado de su belleza y elegancia. Decide dar con ella, recurre a todos los medios posibles. Pero esa mujer no aparece por ningún lado ya que le atribuye características propias de su imaginación. Su ilusión lo lleva a grandes problemas con su pareja y su trabajo. Ante su fracaso se queda con Victoria, su criada que ha estado enamorada de él desde siempre. Argumenta que por su obsesión no había visto que esa “mujer ideal” la tenía tan cerca.

Hacia la construcción de las imágenes de lo femenino en *Escombros del sueño*

Nuevamente Gorostiza coloca a las mujeres en función de los hombres. Éstos buscan algo, sueñan con un tipo de mujer que construyen en su imaginación, pero que también las mujeres por ser aceptadas, se empeñan en imitar y reproducir. Lo trascendente es que las mujeres son el móvil principal de la obra, ellas provocan el desequilibrio y en muchas ocasiones el equilibrio del hombre, a pesar de la imagen que se muestra de ellas.

¹⁴ Gorostiza, Celestino, *Escombros del sueño*, México, Letras de México, 1939, p.3-96.

A Arturo, el personaje que Gorostiza plantea como el principal de la obra, le sobran las mujeres, pero ahora según dice: “No se trata de mujeres. Se trata del amor de una mujer. De la mujer ideal. De mi ideal” (19).

Celestino Gorostiza a lo largo de su obra dramática habla poco de las características físicas de las mujeres, es por ello importante destacar los rasgos de *la mujer ideal* que plantea en esta obra: “Ojos claros, grandes, de mirada dulce y penetrante; pelo rubio, natural; nariz recta, delgada; boca mediana de labios carnosos y frescos; cara ovalada; cuerpo esbelto, estatura mediana, porte y ademanes distinguidos” (13). Imagen que no corresponde a la mayoría de las mujeres mexicanas. Sin embargo, estas son las características que Arturo le atribuye a la mujer de sus sueños, a la que encontró en el teatro. Más adelante complementa con características subjetivas: “Esa dulzura que se filtra por su mirada, envolviéndolo todo con un vaho cálido y adormecedor que acelera la circulación de la sangre y elimina todo pensamiento impuro... Se adivinan en ella un espíritu selecto, refinado... una inteligencia capaz de comprenderlo todo... de adaptarse en todo momento a cualquier circunstancia. Y esa aristocrática altivez que se disimula... en la elegancia sutil del ademán” (14-15), y remata diciendo “eso es lo que necesito para ser feliz” (21). Se puede pensar entonces que a eso debían aspirar las mujeres para poder conseguir un hombre y hacerlo feliz. Además debe ser pudorosa: “Si le faltara el pudor... todas las otras virtudes perderían su valor... Se esfumarían... Sería como si ella misma no existiera” (43). De lo anterior se deduce que el valor principal en las mujeres es el pudor.

En esta obra aparecen los siguientes sujetos femeninos: Sra. Casada, la Srita. Inocente, la Solterona, la Tonta, la Prostituta, Eva, Victoria y Ofelia.

Las anteriores, excepto Ofelia y la Prostituta, se empeñan en convencer a Arturo de ser la *mujer ideal*.

La simple lectura de los personajes remite a estereotipos que implican rasgos de personalidad.

La Sra. Casada está en busca de otro hombre por no amar a su marido. Dice haber contraído matrimonio por arreglo de sus padres, porque era una niña. A sus 24 años habla de sufrimiento e infelicidad en su vida de pareja. Intenta convencer a Arturo de su situación, aprovechando que es un desconocido piensa que podrá engañarlo:

Puedo decir que mi corazón sigue siendo virgen... No conoce todavía el amor... Y con lo que yo me siento capaz de querer de verdad a un hombre... Con un cariño grande... ¿No cree usted que estoy en edad de rectificar ese error?... ¿Entonces no quiere usted tener la oportunidad de conocerme más a fondo? Le aseguro que no se arrepentiría... (29).

La mujer casada parece no tener otra ocupación que ser esposa, y buscar aventuras. Su aspiración es conseguir otro hombre, da la impresión que lo que dice es una mentira para chantajear o provocar la compasión de Arturo, pero no lo logra.

La Srita. Ingenua, en realidad es una prostituta estafadora. Se hace pasar por ingenua pero la manera de conducirse deja ver su experiencia. Ella al parecer es soltera sin ningún compromiso de matrimonio, la mención de su madre deja ver que vive con ella y además es su cómplice. Su ocupación y al mismo tiempo su proyecto de vida es estafar a los hombres. Con esta imagen que propone Gorostiza recordamos que la prostitución para muchos es un oficio que degrada¹⁵.

La Solterona, como su nombre lo indica es una mujer madura que nunca se ha casado. Sin embargo se hace llamar señorita y justifica su condición: “No es que no haya tenido oportunidades de casarme... He vivido materialmente asediada por los hombres... Pero los hombres de ahora ya no son capaces de despertar una pasión.... Y yo, que soy de un temperamento ardiente...” (32). Enseguida llena de elogios a Arturo con la finalidad de ganárselo.

¹⁵ “La prostituta es considerada la versión femenina del artista, víctima como él de la arrogancia, el egoísmo y la inhumanidad del mundo burgués”, “vendedora y mercancía”, según José Emilio Pacheco, *cit. pos.* María Rosa Fiscal, *op. cit.*, p.44.

En palabras de ella, se sugiere la imagen del hombre que desea la mujer: “Sólo me faltaba encontrar en usted ese gesto de energía tan varonil... ¡Es encantador!... esa voz de hombre que sabe darse su lugar...” (32). Intenta ser seductora sin éxito, al contrario logra el desdén. Sale a empujones de parte de Enrique. Esta mujer se arriesga a todo porque “la soltería *per se* la coloca en situación humillante, por eso había que casarse, aunque el matrimonio no fuera afortunado. Muchas veces prefiere un matrimonio de apariencia...”¹⁶

La Tonta es una joven soltera que vive con sus padres, y al parecer la familia es quien la manda para que atienda a los anuncios del periódico, sin importar de qué se trate: “En mi casa me dicen que debo hacer algo... que vea los avisos en el periódico... Yo los veo... y voy a todas partes...” (34). Entonces su ocupación es hacer caso a su familia y acudir a los llamados del periódico, arriesgándose a cualquier humillación. Lo que queda al descubierto es que es un estorbo para la familia.

En general estas cuatro mujeres son simples. Éstas, junto a otra gran cantidad de mujeres que se aglomeran en la entrada de la casa de Arturo, sólo aportan a nuestro objeto de estudio la imagen de la necesidad de una pareja en la que puedan depositar su destino, salvándose de la pobreza.

Junto con las anteriores mujeres hay muchas otras que en conjunto muestran imágenes importantes de subrayar. El hombre en busca de la mujer ideal ha puesto un anuncio en el periódico dando las señas antes citadas, y ese hecho ocasiona un caos: “*Fuera se oye cada vez más cerca una alharaca de mujeres... el timbre empieza a sonar estrepitosamente*” (25-26). “*La gritería aumenta. Ahora se oye también la voz de Victoria que discute con las mujeres*” (26). Según ésta “son como veinte señoras que dicen haber leído el aviso en el periódico... Y todas quieren entrar al mismo tiempo” (26).

¹⁶ *Ibid.*, p.52.

“El escándalo ha arreciado afuera... se cuelan de rodón en el vestíbulo, cuatro mujeres, todas con el periódico en la mano y discuten acaloradamente entre sí (26) rodeando a Arturo y esgrimiendo los periódicos” (27), mientras argumentan: “No se nos puede negar una oportunidad... de darnos a conocer... ¡Qué pasión se descubre en sus palabras! ¡Ya no quedan hombres así! A lo mejor descubre en alguna de nosotras algo mejor que lo que está buscando...” (28). A pesar de que Arturo ya les dijo que ninguna coincide con las características ellas insisten y deciden esperar a ser atendidas en un “sofá que hay en el vestíbulo, ...y se dirigen miradas hostiles” (28).

“La gritería arrecia afuera, en el momento en que se supone que se abre la puerta de la calle” (30). Ante tanto desorden llega el gendarme: “se está alterando el orden público... Por instantes aumenta en la calle la aglomeración de mujeres... Han interrumpido el tránsito... riñen unas con otras... se insultan... se desgarran los vestidos... Tuve que pedir auxilio a la Delegación para mantener el orden” (36). La llegada de Eva, la amante de Arturo complementa las escenas anteriores: “entra violentamente Eva, con una maleta en la mano, con la ropa hecha girones, sin sombrero, despeinada, furiosa” (38) así quedó después de luchar “con esas locas” (38).

Es de suma importancia atender estos episodios que proporcionan amplia información sobre las imágenes de las mujeres. Si se toman algunas categorías ya propuestas encontraremos información de valor.

Sobre todo la información del *deber ser* de las mujeres cuando Arturo hace la siguiente declaración: “Si fuera una persona capaz de venir a disputar con esas locas al llamado de un aviso, no podría ser la mujer que yo creo...” (43). Entonces es una trampa, ¿él pone el anuncio para que acudan las mujeres que no quiere ver, las que no le parecen dignas?

Lo que es claro es que la dignidad es una característica esencial que deben tener las mujeres para merecer el amor de Arturo. Entonces las mujeres no deben acudir a esos llamados, ni mostrar su codicia y mucho menos altercar con otras mujeres. Es una manera sutil de comunicar el *deber ser* de las mujeres.

Al llamado acuden mujeres de cualquier estado civil. Como le dan poca importancia tener un compromiso legal con otro hombre y se ofrecen como amantes de Arturo, tampoco les importa gritarse ni jalonearse en la calle con tal de quedarse con él. Este comportamiento habla de su educación, de sus principios y sobre todo de su grado de feminidad¹⁷, que no corresponde a los de las damas decentes, educadas en un buen hogar. Seguramente pertenecen a los estratos bajos de la sociedad. Todas gritan, todas quieren entrar al mismo tiempo, es decir, carecen de civilidad. Gorostiza las dibuja discutiendo acaloradamente entre sí, desgarrándose la ropa y se tratan con insultos. Son mentirosas, están desesperadas por un hombre y tienen una falsa apreciación de sí mismas.

En realidad no se sabe exactamente qué dice el anuncio del periódico ni qué se ofrece en caso de encontrar a la mujer codiciada, sin embargo se aglomeran las mujeres por estar con ese hombre. Entonces las mujeres ansían conseguir pareja, sea cual sea, porque él es un desconocido para ellas. Al parecer lo que las cautiva es el romanticismo y la pasión con que describe a la mujer ideal, lo que hace pensar que las mujeres que ahí acuden están ávidas de amor. Según lo que proporciona la obra es que la ocupación de todas ellas y sus aspiraciones o proyectos de vida se dirigen hacia el encuentro y desarrollo del amor de pareja. Es posible que también busquen mejorar su situación económica, ya que Arturo pertenece al estrato alto de la sociedad, es empresario y su economía está resuelta.

¹⁷ “Las peleas entre mujeres, [...] rara vez acaban en las manos; llegar a la agresión física resulta tan extraño como desagradable: nada más lejos de *lo femenino* que el espectáculo de dos mujeres enlazadas por los pelos, dispensándose arañazos y mordiscos”, en Zubieta, *op. cit.*, p. 87-88.

En el rubro de la educación se puede ver que ese tumulto de mujeres sabe leer, eso quiere decir que por lo menos tienen la educación básica. Aunque a Arturo se le hace raro que las mujeres lean el periódico: “aunque se diera la casualidad de que ella leyera el periódico, no es una persona que vaya a acudir al llamado de un anuncio” (13). Sin embargo, para el número de mujeres que acuden al llamado su percepción es errónea, porque además quienes acuden como ya se mencionó pertenecen a estratos bajos.

Otras mujeres de estrato bajo pero que no aparecen en el momento del anuncio, son Lupe y la Prostituta. Lupe es la nueva criada de Arturo. Es una mujer callada que cumple con las órdenes que recibe. Se dedica a sus obligaciones, servir en los quehaceres de la casa. Suplió a Victoria cuando ésta se convirtió en mujer de Arturo.

La Prostituta es el último refugio de Arturo, porque según él ya no hay mujeres que puedan dar un poco de amor. Una mujer sin máscaras ni pretensiones de parecer nada distinto a ella. Es auténtica. Su ocupación muestra una sexualidad activa, lo que también la hace ver más libre de pensamiento.

Es contratada por Arturo porque según él, las prostitutas saben fingir amor. Por un momento pueden hacer creer a los hombres que son la mujer que han soñado. Ella en cambio se describe diferente a como la percibe Arturo: “Yo soy como todas las mujeres: puedo querer a un hombre; pero a uno, al mío. Al hombre de mi casa.” (78).

Tiene hijos, se prostituye para darles de comer bien, para que vistan bien, para educarlos, para que sean trabajadores y honrados. Sus aspiraciones y proyectos de vida se encaminan hacia el bienestar familiar. Es una persona con necesidades como cualquier ser humano. Se declara ignorante, lo que nos da información de la educación que recibió, quizá sólo la básica. Rasgo que reivindica la imagen de la prostituta, seguramente porque según dice Rosario Castellanos citada por María Rosa Fiscal: “En México,... la maternidad redime a la mujer del pecado original de

serlo, confiere a su vida (que de otro modo resulta superflua) un sentido y una justificación. Unge de los óleos sagrados el apetito sexual que, en sí mismo, se considera el pecado sin remisión cuando es un ente femenino quien lo padece. Exalta la institución del matrimonio hasta el grado de la estabilidad absoluta, vuelve ligero el yugo doméstico y deleitoso el cilicio de las obligaciones. Sirve de panacea infalible para las más ondas y desgarradoras frustraciones personales.”¹⁸

La prostituta está dispuesta, asumiendo su condición, a darle gusto a sus clientes para ganarse la vida y tener una casa decente¹⁹. Es interesante que Gorostiza plantee a esta mujer con entereza y seguridad, haciendo ver que su oficio nada tiene que ver con prejuicios morales. A pesar de su ocupación tiene principios bien cimentados.

Su experiencia le ha enseñado algo sobre los hombres: “Casi todos hablan de lo mismo. Hay que reírse de lo que dicen. Hay que blasfemar... decir algunas palabrotas... Pero no se necesita un repertorio muy grande” (79). Por su oficio y por lo que dice, esta mujer asegura que los hombres no recurren a artificios y tampoco le exigen ninguna clase de pudor en su comportamiento.

Esta mujer, a diferencia de las que acuden al llamado del anuncio, no juega a ser lo que él quiere que sea ni le ilusiona: “Yo no he hecho nada para hacerles creer nada. Esas ilusiones cada cual las trae adentro... Si alguien se empeña en creer que un poste negro es blanco, puede llegar a creerlo sin que el poste haga nada para que lo crea... ¿...soñar? Eso lo puedes hacer solo” (80). Lo anterior muestra mayor seguridad y conocimiento de sí misma.

A diferencia de los demás personajes, ella fuma y bebe alcohol. Tiene un aroma especial, a gardenias. Quizá ésta fragancia haya sido considerada por Gorostiza corriente, escandalosa o poco fina, que además los hombres identifican muy bien.

¹⁸ Castellanos, Rosario, *cit. pos.* Fiscal, María Rosa, *op. cit.*, p.65.

¹⁹ Cabe resaltar que aquí Gorostiza habla de decencia no desde el punto de vista moral, sino del de procurar lo necesario a la familia: casa, sustento y educación.

Las otras mujeres, que pertenecen a los estratos altos de la sociedad, son Eva, Ofelia y Victoria.

Eva es una mujer bella, la “amante deliciosa” (19) de Arturo. Esta mujer es un tanto liberal para las costumbres de la época, ya que vive con Arturo sin estar casados. Rasgo que muestra libertad y seguridad al no importarle los prejuicios morales. Al vivir en unión libre se puede pensar en una sexualidad libre.

Tal parece que es independiente, sin embargo, continúa reproduciendo algunos preceptos ya antes mencionados: la obediencia al hombre. Arturo la obliga salir de viaje sola sin menor explicación, para que él mientras pueda buscar a la mujer de la que se enamoró.

Ofelia, es la supuesta *mujer ideal* que Arturo busca. Es una mujer distinguida, segura de su superioridad, de elegancia conservadora y discreta pero según la acotación que hace el autor “*No se parece mucho a la descripción de Arturo*”.

Se trata de una mujer segura e inteligente, de mucha franqueza y carácter que con sutileza le muestra a Arturo lo estúpido e inexperto que es,

Se conoce que tiene usted poca práctica... Hay muchas clases de amor, y de muy distinta duración... Hay el amor eterno... el que nada más dura toda la vida... la pasión pasajera... y... el amor de instante, como el nuestro... el amor que sólo habla por los ojos, que sólo vive un momento al amparo de una luz, de una música, de unos vestidos, de un ambiente, y muere junto con las circunstancias que le dieron vida...(67-68). [Nuestro] amor ...murió en el mismo instante en que usted salió de la sala... Cuando ví que ya no me reconocía, creí que había tenido el buen gusto de comprenderlo así... Y hasta hoy vine a saber que lo había echado a perder todo...Y yo no soy ya la mujer a quien usted amó aquella noche, como usted no es ya el hombre a quien yo amé aquella noche...(68).

A ella no le interesa entablar ninguna relación con él y lo desecha.

Ofelia es una persona conocida públicamente, quizá sea artista o intelectual. Frecuenta lugares distinguidos, hace vida social en cafés y asiste regularmente al teatro.

Se percibe a una mujer libre, seguramente soltera, sin compromiso de matrimonio y sin hijos. Por su comportamiento, sus aspiraciones van hacia la libertad que ejerce en su vida. Ella es la que muestra con mayor claridad su independencia emocional con relación a los hombres.

Victoria es la verdadera protagonista de la historia. Es una joven soltera, cuya ocupación es ser la criada de planta de Arturo García. Trae uniforme con delantal y cofia en la cabeza, señal de ser una mujer encargada del servicio doméstico de una casa lujosa y adinerada. Lleva tantos años trabajando al servicio de esa casa, que conoce perfectamente los movimientos y gustos del señor. Es hasta su confidente. Tiene tanto de vivir ahí, que el trato hacia Arturo y la casa, harían pensar que es el ama de casa y no la sirvienta.

Es metódica y esmerada en lo que hace; y se debe no sólo al tiempo que lleva al servicio de la casa, sino porque está enamorada de su patrón. Por eso procura el bienestar de Arturo.

Victoria es romántica, comprensiva y tolerante, aunque triste por no ser correspondida.

El primer conflicto que se le presenta a Victoria es romper con estructuras e ideologías sociales. Dejar de ser la trabajadora doméstica para ser la pareja de Arturo, por lo tanto la dueña de la casa. No es fácil dejar de ser la criada tan repentinamente, sin embargo lo intenta mientras Arturo sueña que ella es otra mujer, *la ideal*.

En esta nueva situación parece segura. Se muestra responsable, conciente, respetuosa y formal con los compromisos suyos y de Arturo. Con esto nos damos cuenta que sus aspiraciones y proyectos de vida son vivir con y para Arturo. Se

pensaría que esta nueva vida la hace feliz pero no es así, es honesta consigo misma y acepta que no llena las expectativas de Arturo:

Vamos a hablar francamente. Yo te conozco más que tú a mí. Mucho antes de que te fijaras en mí, yo ya soñaba contigo. Porque yo también sueño, ¿sabes? No, no tenía yo un ideal como tú... Yo empecé a admirarte... en todo... En tus costumbres... en tu manera de ser... y poco a poco te fuiste convirtiendo en mi ideal. Lo fuiste creando dentro de mí... ¿Entiendes?... Te he observado en tus menores gestos, en tus movimientos más insignificantes... He aprendido a adivinar tu pensamiento... Es parte del oficio de las criadas... he adivinado que no estás completamente satisfecho... (52).

Lo anterior demuestra que Victoria es realista y sensata, pero tres parlamentos más adelante esa seguridad se resquebraja, se ve carente de autoestima, sin voluntad propia: “Todo lo que yo sé, lo que digo, lo que siento, lo he aprendido de ti. Cuando hablo, eres tú mismo hablando por mi boca... Soy como una muñeca de cera a la que tú le das la forma y la postura que quieres y a la que haces repetir tus propias palabras...” (52). Con este parlamento afirma que es una reproducción de lo que Arturo quiere ver.

Victoria tiene mucha claridad al comprender que ha sido un juguete para él, “no encontrabas la mujer de carne y hueso que querías... y te decidiste a figurártela con un maniquí” (53). En realidad Arturo no la engaña, ella está dispuesta a tomar ese papel, aunque se siente incómoda.

Por amor acepta cumplir con las expectativas de Arturo y anularse a sí misma: “Contigo no me cuesta ningún trabajo ser lo que quieres que sea, lo que tú ya estás dispuesto a ver en mí. Con los demás es distinto. Siento que estoy fingiendo cuando finjo lo que soy para ti” (53). Para Arturo es sencillo “Es una cuestión de costumbre” (53). Y para ella también ya que sigue los patrones aprendidos generación tras generación.

En realidad los dos están haciendo a un lado su verdadero ser, no se aceptan y no aceptan su condición. El verdadero juego es fingir un amor que no sienten.

Finalmente Victoria se disfraza de *la mujer ideal* que Arturo describió en el anuncio del periódico, quizá enloqueció, “Todo el tiempo estuve viéndote. Y cuando tú me mirabas, te sonreía... ¡Tenía un miedo horrible de que volvieras a perderme a la salida!” (91) le dice a Arturo, pero él no acudió esa noche al teatro.

Por ser aceptada y querida se anuló por completo “no he dejado de esforzarme un solo momento por parecerme a la imagen que soñabas” (94). Trata de justificarse y también se crea una fantasía del hombre que tiene frente a ella, le atribuye cualidades que no tiene, pero que ella quiere ver “...Cuando todavía no te fijabas en mí, sabía que detrás de esa cara que me miraba sin verme, había otra llena de amor por mí... que me acariciaba y me besaba en sueños...” (94).

Victoria piensa que ha triunfado, pero sacrificó su ser para ser ignorada nuevamente.

A pesar de las humillaciones siempre cumple con su “deber”, lo que la educación y lo social le han marcado, pasa sobre ella misma con tantas consideraciones para Arturo. Hace recomendaciones a la nueva criada, “... es necesario que el señor esté bien atendido... Debes estar pendiente de que no le falte nada. Sobre todo navajas. Cómpralas siempre antes de que se acabe el paquete que esté usando...” (61). Navajas que toman valor simbólico si se piensa que con ellas tasajea su imagen y la de las mujeres.

Es importante la imagen que Gorostiza plantea de las mujeres. Deben ser dulces y maternales con los hombres, así lo recomienda Victoria a Ofelia: “Sea dulce con él... Él lo necesita... Es un niño... Usted lo sabe mejor que yo: todos los hombres son unos niños...” (65). Quizá porque de esa manera ven, aunque sea parcialmente, su realización de la maternidad.

Habría que reflexionar si la crítica se dirige a la recomendación maternal o al contrario, evitar que los hombres sean vistos como los hijos de la que debiera ser su compañera.

Importante para este trabajo es la imagen de *lo femenino* que proporcionan los personajes masculinos a través de su mirada. Ante los hombres, las mujeres son un objeto, ellos deciden por ellas. Hemos visto que esto es un aprendizaje cultural desde mucho tiempo atrás.

Arturo desecha a Eva cuando siente que puede reemplazarla por otra, cuando deja de estar en su mente. A Victoria nunca le ha puesto atención. Pero cuando se entera del amor que ella le tiene, empieza a verla como posible adquisición “(*Da la vuelta alrededor de ella, observándola. Como para sí*) No me explico... Has vivido aquí, a mi lado, bajo el mismo techo... Te veo a todas horas... y nunca me había fijado en ti...” (46). Entre amigos hablan de Victoria “Si hasta siento que te quedes con ella... Yo me la hubiera llevado con mucho gusto...” (74). Otro parlamento que demuestra el desprecio y la subestima es la conversación de Luis con Arturo: “...tú no la quieres. Aspiras a tanto, que ninguna mujer estará nunca al nivel de tus aspiraciones. Yo, en cambio, me conformo con poco. Acepto a Victoria tal cual es...” (83).

Consideraciones preliminares

En esta obra, como la anterior, las mujeres no reflejan cambios hacia una liberación o cambio radical en su forma de vida. Pero esa elasticidad o movilidad hacia el detrimento es lo que permite hacer reflexión sobre el estar y ser de las mujeres de la obra.

La mayor aspiración en la generalidad de las mujeres es encontrar pareja. Por lo que podemos deducir que establecerse con un hombre, quizá con vista al matrimonio, era un valor por demás importante en su realización. Además ese anhelo está en función de las condiciones que ponga de por medio el hombre. Requisitos que en el caso de esta obra son casi imposibles.

No obstante, Gorostiza proporciona la imagen de la mujer segura, independiente, inteligente y libre. Sin duda imagen seductora como modelo a seguir. Importante

también porque el autor liga las anteriores características a la intelectualidad, a la elegancia y a una vida social activa.

Quizá se trate de una invitación abierta, por parte de Gorostiza para aspirar a ese tipo de mujer.

El color de nuestra piel²⁰

Esta es una de las obras de Gorostiza considerada de crítica social. Como ya se mencionó fue representada bajo la dirección del propio autor en el año de 1953, y fue acreedora al premio Juan Ruiz de Alarcón.

El tema principal es la discriminación racial en familias mexicanas. Discriminación en buena parte de capas sociales, y extendida a diversos campos y aspectos de la vida del país, en las que el color de la piel es lo que determina la valía de las personas. Se tocan entre otros temas el de la corrupción.

El argumento transcurre alrededor de una familia que, gracias a las relaciones de negocio que Ricardo Torres Flores estableció con algún alto funcionario del gobierno, ha logrado insertarse en la vida social de la élite capitalista de la ciudad de México.

Debido a la reciente inserción a estratos altos, es evidente que no logran pertenecer a la minoría selecta; porque el que hayan alcanzado el nivel económico, no implica tener el nivel intelectual ni cultural que se hereda y se sigue cultivando, ya que con eso garantizan y marcan las diferencias entre los estratos sociales.

La familia Torres es víctima del desprecio y de la discriminación de parte de la élite social, pero Ricardo con tal de pertenecer a ellos acepta el menosprecio con sumisión y servilismo. Al mismo tiempo, aparentemente sin tomar conciencia de ello, fomenta actitudes denigrantes y vilipendios al interior de su familia.

Gorostiza coloca a Ricardo Torres –el personaje principal de la obra que defiende la tesis del color de la piel–, en una posición colonialista, en la que el origen de nacimiento señala la escala social a la que se pertenece. Paralelo a esta lucha por defender un “origen puro” se encuentra el deseo de demostrar que se tiene derecho

²⁰ Gorostiza, Celestino, “El color de nuestra piel” en: Luzuriaga, Gerardo y Richard Reeve (Comps.), *Los clásicos del teatro hispanoamericano II*, México, FCE, 1997, p.485-560.

al prestigio social. En esto la educación juega un papel importante. Para lograr el ascenso o la aceptación en el estrato social alto, los hijos son enviados a estudiar a Estados Unidos, y este hecho los posiciona en un lugar mejor. Sin importar el nivel académico o la profesión; estudiar en el extranjero “constituye el indicador de haber alcanzado cierto nivel económico y social”²¹, lo que proporciona el derecho a pertenecer y eso es suficiente.

Sinopsis

En esta obra se habla de la problemática que vive una familia en que el padre, jefe de la casa, se empeña en inculcar a sus hijos que la educación, la inteligencia, la calidad humana y material están estrechamente ligadas o son consecuencia del color de la piel. Para él lo mejor es lo extranjero y la piel clara. Debido a esto se propician discusiones y rencores en el seno familiar. Para Ricardo es primordial que sus hijos estudien en el extranjero para refinar sus gustos y evitar que se relacionen y se casen con alguien no digno de ellos (un prietito). En su afán no alcanza a ver que su familia no es lo que él piensa.

Don Ricardo vive en una doble moral, mientras cuida su imagen social y la de su familia, tiene tras de sí la culpa de haber tenido un hijo con una sirvienta.

Se desata un escándalo por fraude, éste organizado por Daniel Zeyer (extranjero), socio de don Ricardo, y Héctor, su hijo preferido. Dicha estafa le cuesta el matrimonio a Beatriz (su hija) y el desprestigio de la familia.

A don Ricardo se le viene la realidad encima, desea abandonar todo y volver a empezar. Pero es demasiado tarde, todos sus prejuicios y valores morales fueron arrasando con los lazos familiares, hasta llevarlos a la tragedia.

²¹Elu de Leñero, *op. cit.*, p. 37-39.

Hacia la construcción de las imágenes de lo femenino en *El color de nuestra piel*

En esta obra lo femenino constantemente se ve afectado. Gorostiza hace evidente que la mujer, sea de la condición que sea, es víctima de abusos, humillaciones y engaños. Sin embargo, todas las mujeres de esta obra, aparentemente sin fuerza, están concientes de los abusos y no están de acuerdo con ellos, protestan intentando que haya un cambio en su vida.

Los personajes femeninos de esta obra son: Alicia, Beatriz, Carmela y la Sra. Torres.

Alicia es la sirvienta de la casa. Soltera, joven, de buen cuerpo, de cara bonita, morenita, de tipo mestizo. Su vida se desenvuelve dentro de la familia Torres, sin embargo, por la diferencia de estrato y el trato que recibe de algunos de los integrantes no se podría decir que forme parte de la familia. Es acosada sexualmente con frecuencia por uno de los jóvenes hijos de la casa.

Palabras de Héctor, el joven que acosa Alicia, muestran la situación desafortunada de las mujeres: “qué te estás creyendo tú. A poco me vas a presumir de señorita” (486), [si te fueras] “a poco crees que en las otras casas no va a haber quien te haga el amor... No, chiquita si en todas partes es igual... Hasta las estrellas de cine tienen que pasar por eso...” (487). Las mujeres son vistas como objeto sexual.

Alicia es una mujer que se defiende que no tolera los abusos. Desafortunadamente por su condición económica y por la ideología opresora, no tendrá grandes cambios en su forma de vida, pero es capaz de identificar las agresiones y trata de proteger su integridad, a pesar de su condición. Aunque no hace explícitas sus aspiraciones se entiende que quiere modificar y evitar a toda costa los abusos de sus patrones, ella tiene como alternativa irse a servir a otro lugar para ella eso no es problema. Claro, no ha pensado más radicalmente, por ejemplo dejar de ser criada.

Las mujeres a las que debe aspirar un hombre honorable son “blancas... bonitas... limpias” (489) no “una prieta mugrosa de éstas” (488), eso es lo que inculca Ricardo a sus hijos “Es la época en que corren detrás de una escoba con faldas. Se agarran de lo más fácil, de lo más rápido. Por eso casi todos los muchachos mexicanos nos hemos iniciado con estas indias piojosas sin medir las consecuencias” (489). Para evitar que sus hijos se enrolen con las criadas los manda a estudiar a Estados Unidos, Ricardo piensa que la estancia en el extranjero “hace ver a nuestras prietitas de modo muy distinto” (490). Con los anteriores comentarios discriminatorios Ricardo infunde y coopera en la construcción de imágenes femeninas.

Carmela es la esposa de don Ricardo, con quien tiene tres hijos. Se ha dedicado a la vida de familia, a la educación de sus hijos, aunque está consciente de sus carencias. Ella preferiría que sus hijos fueran discretos, mesurados y pudorosos, valores que no pudieron adquirir en Estados Unidos, lugar donde estudiaron.

Carmela tiene 45 años, es de ojos negros y profundos que reflejan nostalgia, tiene figura enjuta, además se le ve aspecto de que ha sufrido aunque trata de ocultarlo. Se advierte una belleza mestiza mexicana en su piel de color dorado.

Carmela es una mujer que tiene amargura y decepción de su matrimonio. Así como de la vida llena de pretensiones falsas, de engaños, de secretos, de desconfianza; su relación carece de respeto, manejan doble moral y desprecios. Le tiene mucho rencor a su marido, por las humillaciones, la injusticia, el desprecio y la discriminación de su parte. Quizá también producto de la educación recibida del deber servir al hombre.²² El dolor le hace reclamar a Ricardo “...por qué no te casaste con una güera en lugar de casarte conmigo” (508). Su vida de matrimonio es

²² “a la mujer hay que educarla no para que sea independiente sino para que por propia convicción defienda, hasta el sacrificio, los principios patriarcales. La forma de educación debería ser privada y reducida a inculcar en la alumna las ideas de castidad, de fidelidad, de lealtad al padre, al hermano o al marido, en suma, al hombre como entidad abstracta, como objeto de meditación religiosa y no como esos horribles seres de carne y hueso...”
Fuente: Castellanos, *op. cit.*, p. 106.

de constantes discusiones a causa de la discriminación que sufren ella y sus hijos. Sin duda una vida tormentosa de la que está consciente y reclam, pero dentro de sus posibilidades nunca plantea el divorcio, pese a que se había decretado años atrás²³. Lo que muestra su conservadurismo.

Carmela es la muestra de que el matrimonio y los hijos no son su realización. Reconoce y acepta que no quiere a su hijo Héctor porque le ha causado muchas penas y lágrimas. Además desconfía de sus negocios, le parece que no son dignos ni nobles.

Vemos la unión en matrimonio desafortunada, debido a las diferencias ideológicas y de valores. Por ejemplo, a ella no le interesa el estatus social como a Ricardo, ni le importan las relaciones por conveniencia. Por eso aconseja a su hija Beatriz que está a punto de casarse, “Piénsalo bien... Si no estás enamorada... Si dudas del amor de Carlos... nada te obliga a comprometer tu felicidad para toda la vida...” (511), esto para que no reproduzca su modelo familiar, de matrimonio sin amor.

Carmela a través de los años y por su experiencia de vida, se ha vuelto una mujer enérgica, se ha dado cuenta de los errores que ha cometido, así como de sus verdaderos alcances.

Sabe que una mujer puede llegar muy lejos con sus deseos y acciones “una mujer puede sentir el deseo de demostrarse a sí misma que no es un ser inferior, que no es despreciable para ningún hombre y que está en aptitud de traer hijos rubios al mundo...” (531). Este parlamento habla de una liberación ideológica y sexual.

El rencor que Carmela ahora siente, es producto del dolor y el sufrimiento que ha soportando durante 17 años de matrimonio. Sentimientos que se vuelven el motor

²³ El 29 de enero de 1915 Carranza decretó el divorcio en México. *Cfr.* Macías, *op. cit.*, p.55-56.

para reconsiderar su vida, ya que reconoce que al soportar tanto tiempo humillaciones ella misma ha contribuido en el detrimento de su familia.

Entre sus principales aspiraciones está dejar de ser espectadora y víctima de la discriminación familiar. Carmela, en su despertar en pos de su defensa, es vocera de las injusticias, en el ámbito familiar, que se extiende a nivel social y de la nación: defiende su color y su dignidad, ante un hombre sin identidad ni arraigo a nada ni a nadie.

Beatriz es hija de Carmela y don Ricardo, tiene 22 años y es morena clara. Siempre asistió a los colegios de las niñas aristócratas de México. Es una muchacha despreocupada y desenvuelta, viste a la moda y hace deporte. Además es una joven coqueta, seductora, sensible, de buenas formas, reflexiva, violenta y de acuerdo con sus actos es divertida.

Beatriz está a punto de contraer matrimonio. Se nota que no está enamorada de Carlos, su prometido. En ocasiones se muestra harta de su relación. Le entusiasma el casamiento por el prestigio social, pero además está cansada de la relación que lleva con su hermano Héctor, “Una de las cosas por las que estoy contenta de casarme es porque ya no voy a tener que soportar que me des la lata a todas horas” (512).

La educación que a Beatriz le han proporcionado ha sido sólo como medio para tener “buenas amistades” y conseguir una “buena pareja” (con dinero y prestigio) de esta manera poder posicionarse en las altas esferas de la sociedad. Así lo refiere Ricardo: “¿Acaso omití el esfuerzo para que Beatriz fuera al colegio adonde van todas las muchachas aristócratas de México, y para que siguiera frecuentando, a su regreso, los círculos más elegantes y distinguirse? Gracias a eso va a hacer el matrimonio que va a hacer” (492).

Gracias a eso ha conseguido a Carlos Ahumada “*el típico ‘muchacho bien’ cosmopolita, fino de facciones y de modales, de estudiada elegancia dentro de un*

aparente descuido en el vestir y una laxitud de movimientos calcada del último duque de Windsor" (497), según refiere en la acotación el prototipo de hombre al que debe aspirar una joven de buena clase.

Con lo anterior también se muestra que para quienes quieren ascender en la escala social, el matrimonio es un compromiso que da prestigio. Además, previo al matrimonio civil se hace una presentación de la novia con los parientes del novio. Quizá para recibir la aprobación de la familia. Sin embargo, los estratos menos favorecidos piensan lo siguiente: "el matrimonio se ha convertido en un lujo en el que la clase media ya no puede pensar" (517). Quizá porque se ha perdido objetivo principal del matrimonio, de unión de dos seres que se aman y están dispuestos a compartir su vida.

Vemos que también para Beatriz los estudios eran el medio para ubicarse en buena posición social y así "pescar" un buen partido. Después del matrimonio ser la señora Ahumada. Mientras eso sucede, su ocupación son los preparativos de boda, seguir socializando y hacerse de cosas para el matrimonio: "El shower en casa de la Yoyis fue de utensilios de cocina. El coche viene cargado de paquetes hasta el techo" (497).

Carlos el futuro marido de Beatriz, la reprende ante una expresión que para él es soez. Ella, para expresar su sorpresa ante tantos regalos recibidos en el *shower* dice: "¡Estuvo brutal!" frase que al novio molesta. Constantemente la censura quizá porque dejar ver su extracción social, eso la hace ver vulgar y de poca clase. Ella a cada señalamiento se inhibe y ofrece disculpas. Como estas situaciones hay varias más donde la imagen de la mujer es de sumisión y sometimiento a las órdenes del hombre:

CARLOS (*Levantándose, a Beatriz*).- Bueno Beatriz... ¿Nos vamos al cine?

BEATRIZ (*Sorprendida*).- ¿Al cine?

CARLOS (*Haciendo presión*).- ¿No te acuerdas que habíamos quedado de ir al "Roble"?

BEATRIZ (*No muy convencida*).- Está bien... Si tú quieres...

CARMELA.- ¿No se quedan a cenar entonces?

CARLOS.- Tomaremos cualquier cosa por ahí. Mañana es la presentación de Beatriz con todos mis parientes. Pasado mañana, el matrimonio civil. Después de eso, no creo que Beatriz tenga tiempo de ir al cine [...]

BEATRIZ.- A mí no me hace falta ir al cine...

CARLOS.- (*Molesto, pero condescendiente*).- No, si no tienes ganas...

BEATRIZ (*Reaccionando*).- Sí, sí, cómo no. Entonces hasta luego, mamá. (505-506).

Aunque la finalidad del matrimonio, en el estrato en que se desenvuelve, es pertenecer a la clase privilegiada de la sociedad, Beatriz no está cómoda con el tipo de gente con la que convivirá en adelante, le parecen hipócritas y demasiado pretensiosos, según dice, gente “demasiado fina. Los que conozco son tan estirados... tan ceremoniosos... Todos son amables. Pero es una amabilidad que ofende. Se creen tan superiores... Yo me siento tan cohibida...” (510). Es claro, ella y su familia nunca han pertenecido a esos estratos.

A pesar de lo anterior, ella espera con anhelo la ceremonia, porque su vida familiar tampoco es lo ideal, en realidad es superficial y de mucho conflicto. Pero su deseo no se cumple. Por un escándalo de desprestigio, su novio Carlos aplaza la boda. Hecho que provoca enojo por la humillación, lo que la impulsa a la ruptura. No sólo del compromiso sino de los preceptos marcados por la sociedad y su educación.

Gracias a la cancelación de la boda, Beatriz toma las riendas de su vida. Decide ser ella misma, hacer caso de su intuición y deseos. Se permite enamorarse de Manuel, un hombre de extracción indígena, con conciencia social y que no pertenece a su estrato social. Eso sí, un hombre respetable porque a base de esfuerzo ha logrado una licenciatura.

Beatriz aspira a casarse con un hombre como Manuel, profesionalista, inteligente, sensible, protector, atento y educado. Aunque por su comentario quizá no esté buscando una pareja sino quien la proteja: “...se dedicó a cuidarme como si fuera su hija o su hermana menor. Nunca me he sentido tan bien acompañada ni tan protegida. Lo único malo es que no me dejó hacer ninguna locura. Por primera vez

me di cuenta de lo que significaba para una mujer tener a su lado a un hombre” (552). Otra vez se alude a la debilidad de la mujer necesitada de protección.

Sus aspiraciones de cambio se dirigen hacia la libertad y a la ruptura de apariencias: “Tengo ganas de beber... de aturdirme... Nos vamos a ir a la calle. ¡A los cabarets! Pero no a los cabarets elegantes donde la gente tiene miedo de divertirse y se sienta en una mesa a exhibirse como los maniqués en los escaparates de las tiendas... ¡Nos vamos a ir a los arrabales! A confundirnos con la multitud que de verdad necesita divertirse...” (548).

La señora Torres es madre soltera de Manuel. Con mucho esfuerzo logró sacar a su hijo. Es una mujer de tipo indígena, de más de cincuenta años, vestida a la usanza de las mujeres mexicanas de la clase media pobre: de falda larga, blusa negra, suéter de abrochar, también negro y chal del mismo color sobre la cabeza. Se le nota atribulada, aunque se le observa una actitud respetuosa y digna, según la descripción de Gorostiza.

La situación familiar de la señora Torres es desafortunada, así lo expone su propio hijo:

soy hijo de una sirvienta indígena... y de un padre desconocido... esas pobres mujeres... son el instrumento ciego de que se vale la naturaleza para seguir consolidando una raza nueva, a la que le prestan, cuando menos el color de su piel... Como ya no hay conquistadores ni colonos que vayan a mezclarse con ellas en el campo, ellas vienen a la ciudad, obligadas por la necesidad, a buscar acomodo en los hogares, en donde por grado o por fuerza un día tienen que rendirse al requerimiento de sus amos... Luego empieza su calvario. Rechazadas de todas partes, se convierten en la madre y en el padre de las criaturas que traen al mundo, por las que luchan sin descanso para abrirles paso en el ambiente tumultuoso de la ciudad... muchas fracasan. Pero otras, tal vez las menos, logran su propósito y encuentran en ello la razón de ser y la felicidad de su vida (547).

Entonces su vida familiar se circunscribe a cuidar y educar a Manuel, su hijo, quién a pesar de carencias, gracias a su madre logró concluir una licenciatura. Lo anterior también nos refiere que su extracción humilde le dificulta su desarrollo.

La señora Torres siempre fue sirvienta hasta que su hijo trabajó y desde entonces la mantiene. Su único proyecto de vida es el bienestar de su hijo.

En toda la obra la señora Torres es el único personaje que hace alusión a la existencia de Dios, lo que hace suponer que profesa la religión católica. Ruega por el bienestar de su hijo “por el amor de Dios... Ya sabía yo que usted era un hombre de buen corazón! ¡Dios se lo ha de pagar!” (555), “Qué Dios se los premie a todos...” (556).

En cuanto a las imágenes de lo femenino que proporcionan los personajes masculinos, tenemos la discriminación de la que son víctimas las mujeres. Para el padre de familia las mujeres tienen menos valor que los hombres: “Cuando nació Beatriz, tu desilusión fue mayor porque además [del color moreno], era mujer” (509). Aquí cabe la cita de María del Carmen Elu: “en ambos medios [rural y urbano] se alude a la mujer en los términos de sumisión, dependencia e inferioridad frente al hombre”²⁴.

Lo anterior nos da pie para referirnos a los estratos sociales mismos que el autor muestra, ya que es una situación que marca la circunstancia de los personajes.

En la obra *El color de nuestra piel* se distinguen dos tipos de mujeres, cada uno con subdivisiones.

Mujeres de estratos bajos, que provienen del pueblo

De ellas hay una joven y otra vieja.

En general tienen un destino parecido. La diferencia que rige es la edad, ya que ésta marca una diferencia generacional en su proceder ante problemas similares. Lo que muestra diferencias ideológicas y de percepción de sí mismas.

²⁴ Elu de Leñero, *op. cit.*, p.57.

Lo común en ellas es justamente su procedencia, su estrato social, su oficio y ser víctimas de abuso sexual.

Alicia, la sirvienta de la familia Torres, es joven, al parecer de buen cuerpo y cara graciosa. Uno de los hijos del patrón intenta constantemente abusar de ella. Alicia no cede, se defiende, no se deja someter y con seguridad dice "...yo hago lo que quiero con quien me da la gana." (487).

La Sra. Torres, es una mujer mayor, que en su juventud fue víctima de abuso sexual, pero ella no pudo defenderse y tuvo un hijo producto de la violación. Su comportamiento, es un tanto sumiso en relación con Alicia.

Mujeres de estratos altos, ciudadinas

En la obra, también hay una mujer joven y otra mayor.

En estas dos mujeres también hay un cambio generacional en ideologías y comportamientos. La mujer joven es Beatriz y la mujer mayor es Carmela su madre.

A Carmela según datos del autor se le nota infelicidad y sufrimiento. Al paso de la obra nos damos cuenta que esa infelicidad es por la vida de desprecio que ha llevado al lado de su marido y se ha aguantado durante años las humillaciones. Después de 17 años se atrevió a protestar, a valorarse como ser humano y como mujer. Parece ser que fue educada para casarse y tener hijos, ese fue el destino que le marcó la tradición y lo aceptó. Como casi todas las mujeres de principios del siglo XX.

Beatriz es una chica que estudió en el extranjero, practica deportes, se ha relacionado con mucha gente, por lo tanto es desenvuelta y segura de sí misma. Estaba a punto de seguir la línea de su madre, casarse para cumplir con las leyes que marca el destino de las mujeres. Ella iba a contraer matrimonio por conveniencia o por mandato de su padre, situación que imperaba en las familias antiguas. Todavía la elección del marido está sancionada por la autoridad familiar. Carlos su novio aplazó el compromiso por no convenir a sus intereses ni a los de su familia. La actitud de ella evidentemente fue de enojo, de dolor por el desprecio pero no por ello

se arrojó a los pies de Carlos, al contrario, fue ella quien decidió romper para siempre el compromiso y eso la ayudó a modificar su comportamiento de sumisión y de rebeldía. La diferencia entre madre e hija es la toma de decisiones producto de la educación tanto formal como informal. Para Beatriz quizá también su destino sea casarse y tener hijos, pero la diferencia es que ella no está dispuesta a ser devaluada. Gorostiza deja abierta la posibilidad de matrimonio con Manuel Torres, de quien se enamora verdaderamente.

Consideraciones preliminares

En esta obra Gorostiza se refiere varias de las categorías propuestas. En el ámbito familiar la más significativa es el matrimonio. Lo plantea como un convenio, ante todo, comercial y de prestigio. Sin embargo, en su obra el matrimonio que representan Carmela y Ricardo es un fracaso.

La mujer joven corrige su rumbo, aspira al matrimonio pero hacia la búsqueda del amor genuino, sin apariencias.

En cuanto a la maternidad, las mujeres tienen obsesión sobre la educación de sus hijos. Sin importar su estrato social, les preocupa que crezcan con ciertos valores como: la honradez y la honestidad. Sin embargo, la maternidad es un valor que la mujer no disfruta, más bien sufre.

Otra categoría que se aborda es la educación, como un medio para posicionarse social y económicamente. Pero para lograr esto último, la educación se adquiere en los colegios donde acuden las chicas aristócratas del país, o bien, en el extranjero. Sobre todo si se quiere conseguir un “buen marido”.

Dentro del rubro de la educación también está la conservación de la honorabilidad de la familia. No dejan de aparecer las ideologías conservadoras del padre, que aunque su hija sea mayor de edad, a punto de contraer nupcias piensa que la mujer que

pasa la noche fuera de casa en compañía de un hombre provoca el desprestigio de la familia.

Importante destacar, que como en la obra anterior, existen modelos de mujer ideal. Los hombres prefieren a las mujeres altas, blancas, delgadas y rubias, antes que chaparras y morenitas.

La ocupación de todas, hasta de la que está a punto de casarse, se perfila a la vida del hogar. Unas haciendo el servicio y otras siendo las amas de casa. Pero siempre alrededor del núcleo familiar.

En cuanto a la religiosidad, sólo la mujer vieja de estrato bajo da muestra de practicar la religión católica. Quizá por su condición y las carencias de las que ha sido víctima.

En general ningún personaje femenino es la imagen de la mujer feliz y conforme con su vida. Sin embargo, en todas se percibe ilusión de la libertad. E imprimen cierta esperanza en que su situación se modifique para mejorar.

Las aspiraciones varían de una a otra, pero coinciden en la liberación, en querer vivir una vida elegida por ellas mismas.

A través de los parlamentos de los personajes masculinos, nuevamente se hace alusión a la mujer como objeto sexual del cual disponen los hombres a su antojo.

Columna social²⁵

Esta obra al igual que *El color de nuestra piel* es considerada de crítica social.

En este caso se trata de una familia que ha escalado socialmente. Se empeña en pertenecer a los estratos altos. Es ignorante venida a más, que en su afán de ascender en la escala social, es víctima de la estafa y el ridículo. Nuevamente Gorostiza hace evidente que la elegancia y alto nivel cultural son una forma de vivir, no se adquieren con dinero.

Los temas se dan así: a la madre y a los hijos de la familia Moncada les falta amor y esto les obliga a buscarlo a costa de correr peligros. Al grupo de pseudoartistas les falta el arte, pero buscan el dinero, a costa de falsear el arte.

Sinopsis

Leonardo y Delfina Moncada tienen dos hijos, Roberto y Sofía. Son una familia sencilla y poco instruida, pero con buena posición económica, lo que les permite tener empleada doméstica, Esperanza.

Influidos por el medio social que exige nuevos tipos de personas, para que se muevan en una sociedad falsa y engañosa, caen en manos de un grupo de supuestos artistas: Martín, pintor; Claudio, dramaturgo; Ángel, crítico y poeta; Antonio, director de teatro y por último Grace, coreógrafa. Todos improvisados y faltos de escrúpulos.

Esta familia, por la ignorancia en la que viven son embaucados por los pseudoartistas oportunistas que lo único que tienen muy claro lo que quieren obtener. Los “artistas” fanfarrones se han encargado de hacerlos aparecer en la columna social como personas elegantes y de mucha cultura. La familia cae en el ridículo sin percatarse que son víctimas del engaño y la superficialidad.

²⁵ Gorostiza, Celestino, *Columna social*, Víctor Alba (Coord.), México, B. Costa-Amic, 1955, p. 5-93.

Esta familia pasa por varios estadios. Primero es una casa de familia en donde la vida cotidiana es aburrida y carente de aspiraciones. Después se convierte en una academia de teatro, danza y discursos. Para terminar descubriendo la falsedad en la que viven y quizá la reestructuración de su forma de vida.

Vivir en el engaño les sirve a los miembros de la familia para reflexionar sobre su vocación y su forma de vivir. Delfina, el personaje principal de la obra y madre de familia, decide restituir el orden de su casa y su familia, trata de encontrar su equilibrio valorándose como mujer y como ser humano.

Hacia la construcción de las imágenes de lo femenino en *Columna social*

Lo relevante de esta obra es la ridiculización que Celestino Gorostiza hace de los personajes, principalmente los femeninos, para mostrar al final mujeres que toman conciencia de sí mismas, lo que las orilla a tomar decisiones hacia un cambio.

Los personajes femeninos que aparecen en esta obra son: Delfina, Esperanza, Sofía, Grace y una anciana.

Delfina es casada con dos hijos, Esperanza es soltera a punto de casarse, Sofía es soltera, Grace es soltera que establece relaciones con varios hombres, aparentemente sin compromiso alguno. Y una anciana, que no se sabe su estado civil, puede ser casada porque tiene hijos, pero por su estrato social y condiciones de vida podría ser madre soltera.

Delfina, esposa de Leonardo y madre de dos hijos, es una mujer ignorante, no terminó la primaria, tiene faltas de ortografía y las operaciones aritméticas las realiza deficientemente. Es una mujer desinformada del contexto social y político en que vive. Cuando su hijo le pregunta si vio el periódico responde: “No, hijo, no lo veo nunca” (11).

La imagen que tiene de sí misma es:

Yo no entiendo nada de esas cosas [de formar un patronato que reivindique la cultura y el talento de México], ni nadie me puede tomar en serio... No tengo nombre, ni cultura, ni relaciones... yo no terminé ni siquiera la primaria... De verdad... Tengo muy mala ortografía... pero decir discursos... dar conferencias... Yo no sé hablar... no tengo ideas... (26-27).

En otro momento, con relación a una conferencia que va a impartir afirma: “Yo quisiera... cuando menos... tener una idea de lo que voy a decir... No sé leer muy bien” (63). Ella tiene conciencia de su carencia de formación académica y percibe sus limitaciones por esa falta de estudios.

Cuando le ofrecen formar el patronato de apoyo a los artistas, ella es realista: “Se equivoca usted. Yo no tengo nada de común con ustedes. Pertenezco a un mundo por completo diferente” (28). Sin embargo, la convencen aludiendo a sus carencias.

Martín.- (Sentándose a su lado, insinuante). Lo que usted tiene, es miedo, Delfina.

Delfina.- ¿Miedo?

Martín.- Miedo de vivir. La costumbre es demasiado fuerte. Usted se ha dejado llevar por la costumbre. ¿Pero cuántas cosas no ha sacrificado? ¡Cuántos sueños! ¡Cuántos deseos! ¡Cuántas ambiciones!

Delfina.- (Traicionándose). ¿Cómo lo sabe usted?

Martín.- Lo lleva escrito en la cara. Ese sacrificio es como un suicidio lento, Delfina. Y usted no tiene derecho a hacerlo. La vida le ha dado talento, belleza, gracia, simpatía, ingenio... ¿Qué ha hecho usted con todo eso? Encerrarlo entre cuatro paredes, en una casa donde probablemente no hay nadie que sepa apreciar sus cualidades y sus virtudes... Tiene que hacer un esfuerzo, Delfina... Tiene usted que rebelarse...

Delfina.- (Sufriendo). Imposible... Yo no podría... Es demasiado tarde. Además, no tendría ánimos para hacerlo.

Martín.- Para eso estoy yo aquí. Para ayudarla. Pienso en todo lo que la espera: La fama... la admiración de los hombres... la envidia de las mujeres... la alegría de vivir... el amor... (*Delfina lo ve asustada. Él la mira profundamente a los ojos. En un último esfuerzo, luchando consigo misma, Delfina se levanta y se aparta. Martín va hacia ella. Dulcemente.*) ¿Todavía tiene usted miedo?

Delfina.- No me diga nada más... No podría soportarlo...

Martín.- ¿Acaso usted sabe lo que es el amor? ¿Ha habido alguien que la haya hecho sentirlo verdaderamente, disfrutarlo, gozarlo hasta el paroxismo, hasta el éxtasis, hasta lo sublime?

Delfina.- (Temblando, se vuelve hacia él). ¡Por Dios, Martín! ¡Cállese ya! ¡No puedo más! (29).

La transcripción casi completa de la página es debido a que esta parte es donde se siembra o se genera el posible cambio de vida de la mujer. Los diálogos anteriores, casi perversos, evidencian la imagen de la mujer en su existir. Se tocan palabras claves como: sacrificio, sueños, deseos, ambiciones, palabras que se encuentran en el imaginario colectivo de las mujeres como algo casi vedado en un mundo donde los hombres deciden su destino. Lo anterior obliga a Delfina a reparar y reflexionar sobre su modo de vivir y de vivirse.

Entre otras cosas se pone en duda su relación de pareja y la carencia de amor entre ellos. Además la alusión a la sexualidad casi seductora, termina por convencerla hacia un cambio, a la toma de conciencia y transformación de vida, que se confirma al avanzar la obra.

Delfina siente que su vida es aburrida y de aislamiento, lo revela cuando le dice a Leonardo, su marido: “si para poder comer tenemos que vivir encerrados, sin ninguna diversión... sin ningún aliciente... sin tratar a nadie que valga la pena...” (19), con lo anterior Delfina deja ver que no tiene amigas, y ella misma lo lamenta ironizando: “Mis amigas... La esposa del tenedor de libros... la del cajero... la del administrador... con ellas sólo puedo hablar del precio de las verduras... de los problemas de las criadas...” (19). Ante esta protesta Leonardo su marido hace alarde del menosprecio “¿Y de qué otra cosa quieres hablar? ¿Serías capaz siquiera de hablar de algo más?” (19),

Comentarios como los anteriores muestran la valoración que tiene el esposo de su pareja. Y a pesar de ella asumirlo también expresa su deseo de modificar esta situación cuando le responde: “Ya sé que no [sería capaz]... Pero me gustaría aprender... Hay gente de la que se puede aprender...” (19).

También podemos darnos cuenta de la relación de pareja devaluada, el marido no hace más que despreciar a su esposa: “Tú no entiendes nada de estas

cosas [negocios]. No entiendes una palabra de nada... No sé por qué trato estos asuntos contigo.” (18).

Por esta razón, todas las decisiones de lo que pasa con cada miembro de la familia, las toma el marido. Por ejemplo, la respuesta al pintor que quiere hacerle un retrato: “(Asustada) No, no creo que mi marido me lo permitiera...” (23), cuando le proponen formar parte del patronato en apoyo a la cultura de México: “Es inútil. Mi marido no me permitiría hacer nada de eso” (27). Actitud que se repite con los hijos. Leonardo dispone que el hijo debe estudiar Ingeniería, que la hija no estudie. En un momento de la obra, los artistas le ofrecen a Sofía ser actriz y responde “mi padre no me dejaría...” (34). El padre dice: “¡Mi hija es menor de edad y hará lo que yo le ordené!” (55). Aprendizaje que como hemos venido revisando, se repite y se asume como normal.

La vida familiar de Delfina está llena de descalificaciones y devaluaciones. Además de su marido, también es víctima de sus hijos, se burlan de los halagos que hacen de su madre en los periódicos: “La señora Delfina Moncada, bella y elegante dama de nuestra más distinguida sociedad, que puso de manifiesto su exquisito gusto y su refinada cultura adquiriendo el cuadro...” (11). La hija ante eso dice: “Si a ti te dicen culta...” “¡Cómo estamos echados a perder! ¡Híjole! ¿Cuánto pagaste por esa noticia, mamá?” (12).

Los elogios del periódico, a pesar de no corresponder con la personalidad de Delfina le enorgullecen: “La envidia que les va a dar a los Garmendia...” (12). Comentario que por demás muestra la superficialidad en que los estratos altos de esta obra basan su existencia y aspiraciones. Lo importante es aparecer en la sección de sociales, eso da cuenta de la categoría de las personas: “Figurar en las páginas de sociedad nos dá (*sic*) importancia y les conviene a nuestros hijos” (42), “[el cuadro es una porquería] yo que tú, mejor lo devolvía. Total, la noticia, que era lo importante, ya la publicaron...” (13). “No, que [*sic*] diría la señora de Sebastián si se enterara...” (14).

Se siente importante al salir todos los días en la columna social, y además siente que ha vencido su ignorancia. “Ahora estoy yendo a la Alianza Francesa... Nosotros somos gentes vulgares. Si queremos salir de la mediocridad, tenemos que hacer algún esfuerzo” (47). El cambio que ha iniciado empezando a leer e instruirse en idiomas, también se ve reflejado en su fisonomía. Ahora es “intelectual”, se viste con trajes regionales mexicanos y cabellos trenzados, según ella le sienta bien la facha de estudiosa.

Imagen que Gorostiza presenta, un tanto burlesca, es la vestimenta de la mujer intelectual, quizá aludiendo a Frida Kahlo: “*Delfina... viene vestida de tehuana, con el peinado ad hoc, de grandes trenzas sobre la cabeza, entretejidas con listones de colores. Usa anteojos y trae en las manos un libro, un manojito de papeles y una pluma fuente*” (38). Los personajes masculinos ante esa imagen, se refieren a ella de la siguiente manera: “¡Delfina! ¡No la había reconocido! ¿Qué anda usted haciendo en esas fachas?... (*Burlándose*). La indumentaria es parte de su nuevo oficio... Ya me enterado en los periódicos de que se ha convertido usted en una persona muy importante en el mundo del arte...” (48). Sin embargo, ella no entiende los comentarios irónicos y responde: “Dicen que me da personalidad... Es una manera de no copiar servilmente las modas europeas”(48). Esto último también habla de la imagen de otras mujeres, las que pretenden llevar una vida alejada del común de las mexicanas.

La transformación que lleva a cabo también la ha conducido a manejarse con determinación y seguridad, dejó a un lado la sumisión. Tanto que ahora quien da órdenes es ella, le dice a su marido: “¡mira! Tú no entiendes nada de estas cosas. Así es que mejor cállate y vete a [tu] cuarto, porque yo tengo que trabajar” (43). Delfina sintiéndose sensible y con conocimientos se atreve a declarar: “Tú quieres medir todas las cosas con tu mente materialista de comerciante y no entiendes el valor de los símbolos... de las formas convencionales... abstractas... El dinero no lo es todo, Leonardo” (56-57). No obstante el dominio que ha tomado en su relación, no

pone alto ni a Leonardo, ni a Grace quienes se coquetean, tienen acercamientos y proposiciones que ponen en riesgo el respeto al matrimonio.

No se puede negar que los artistas farsantes fueron perversos en su empresa, pero se debe reconocer que gracias a ellos Delfina ha experimentado un cambio significativo en su vida. El camino emprendido, equivocado o no, hizo sentido en la vida de Delfina: “Ahora que he leído algunos libros de los que han estado tanto tiempo guardados en la biblioteca sin que nadie los tocara, he empezado a darme cuenta de que la vida es algo más interesante que el encierro, la rutina y el aburrimiento en que he pasado mis mejores años...” (57-58). Sin embargo, en Leonardo no ha cambiado nada, piensa que leer es perder el tiempo en boberías y le dice a su esposa “¡Ni tú tampoco [deberías perderlo]! ¡Tienes una familia que cuidar!” (58). En la concepción del marido, el matrimonio es todo para la mujer, así como cuidar de la familia y no hay cabida para otra cosa. Como se concebía en esa época. Por eso Delfina nunca ha trabajado, se ha dedicado a ser ama de casa. Razón por la cual su círculo social es tan limitado.

Pero después de su experiencia, Delfina no está dispuesta a regresar a su vida pasada y desafía a lo que antes era “autoridad”: “Si tratas de obligarme a que renuncie a mis amigos... a los libros... a mis nuevas actividades... en las que he encontrado una tabla de salvación... es tanto como si me echaras de esta casa...” (58). Seguramente habla de la salvación de morir en vida. No quiere más encierro ni aburrimiento, pero pronto se ve la confusión en la que se encuentra.

Acostumbrada a que siempre dispusiera su marido de ella, ahora quiere depositar en otro su destino: “Usted que vino a despertarme de ese letargo... que ha abierto nuevos horizontes a mi vida, ¡Sálveme Martín!... Yo no soy más que una pobre mujer débil e ignorante... Usted es un hombre de genio... No hay ninguna puerta que usted no pueda abrir... ningún camino que no sea capaz de allanar...” (60). Aún no se atreve a responsabilizarse de su vida. Se vale del estereotipo de debilidad atribuido a las mujeres, para provocar al pintor. Dice Rosario Castellanos que en realidad “no

hay pasividad disgustada o indiferente sino un verdadero disfrute, una especie de embriaguez de la autoinmolación en el altar de un ídolo cuyos pies de barro son de todos conocidos: el hombre”²⁶

Delfina se confunde, piensa que Martín la ama, entonces quiere establecer con él una relación de amasiato y en cierto momento está dispuesta a dejar a su familia para irse con este hombre, que sólo se aprovecha de su ignorancia: “Ha despertado en mí una pasión de la que nunca me hubiera creído capaz... Una pasión que ha hecho de mí una mujer distinta... fuerte y valiente... Ahora estoy dispuesta a todo... Lléveme con usted, Martín... Juntos sabremos elevarnos por encima de todos los obstáculos... de todas las vulgaridades... ¡Lucharemos juntos, Martín, y Triunfaremos!”(60).

Para la época es un tanto atrevida la proposición, en ese sentido ella está saliendo del conservadurismo acostumbrado. Sin embargo, aún no alcanza a ver que su liberación no está en ligarse a otro hombre, no se da cuenta que se devalúa y que tiende a repetir el esquema de depositar todo su ser en otro, movida por el supuesto amor que siente. Amor que la enceguece y no le permite ver la realidad, Martín no la quiere, sólo la utiliza para obtener dinero.

Delfina por el engaño no se imagina la proporción de sus actos. Impartió una conferencia en “la Asamblea del Frente Femenino Revolucionario” frente a un grupo de cuatro mil mujeres sufragistas²⁷. Sin saber exactamente lo que implica su participación, se coloca como parte de este grupo. Ella se percibe así: “Estoy muerta de miedo. Entre esas mujeres sufragistas las hay muy preparadas y muy inteligentes. Y en un local tan grande... ¡Qué horror! Si después de todo, a esa gente lo que le interesa es la política. No tiene nada que ver con nosotros...” (43).

En la conferencia, por haber olvidado el guión preparado por uno de los artistas farsantes, tuvo que improvisar a partir de su experiencia, lo cual fue un éxito, ya que

²⁶ Castellanos, *op. cit.*, p. 111.

²⁷ Es importante hacer notar que Celestino Gorostiza ya planteaba en su dramaturgia, aunque sea de manera tangencial, los movimientos feministas por una participación política.

planteó su problemática personal, con la que se identificaron varias de las espectadoras. Este hecho la impulsó a terminar su convenio con los estafadores y tomar la responsabilidad de su vida.

Dicha conferencia es el detonador para que Delfina tome las riendas de su vida: "... es ahora cuando empiezo a ver las cosas con toda claridad. Anoche, cuando le hablé a aquellas mujeres... cuando vi cómo sentían y entendían y reaccionaban, y se identificaban conmigo, me di cuenta de que ustedes [artistas] no saben nada..." (79). El cambio es notorio también para los que le rodean. Leonardo sorprendido expresa lo que siente, "Estoy orgulloso de Delfina. ¡Me da cada sorpresa! De pronto se ha convertido en una mujer desconocida para mí. Nunca me hubiera imaginado que tenía facultades para tantas cosas... Empiezo a admirarla sinceramente" (70). Comentario que deja sentir la subestima en que la ha tenido siempre y además queda claro que son un matrimonio de desconocidos. Su relación ni siquiera se puede considerar de amistad.

Delfina toma conciencia de sí misma y determina poner fin a la relación engañosa que tenía con los supuestos artistas. Quiere restablecer su vida pero al pasado no quiere volver. El mundo del arte, aunque engañoso, la marcó y considera que ya no podrá vivir sin él: "... por primera vez yo había encontrado que mi vida tenía un objeto... un sentido... Ahora voy a sentirme más vacía y más desolada que nunca... ¡No me queda más remedio que desaparecer!" (82), "No veo más solución que irme y dejar que ustedes [familia] recobren su tranquilidad..." (81). Por primera vez se ve a Delfina reflexionando sobre sus deseos y su sentir.

Su cambio es tan radical que logró distinguir en la confusión en la que se encontraba con relación a Martín. Cuando él la busca para proponerle que se vayan juntos, ella responde con claridad: "Usted está acostumbrado a contar con la tontería, con la debilidad y con el pudor de los demás... voy a darle una explicación... de mis sentimientos... Usted despertó en mí una capacidad de amar que yo me

desconocía... No puedo hacer nada con ella... Tendré que luchar conmigo misma para darle otra aplicación... otro sentido..." (86).

El amor del que habla finalmente decide dirigirlo a apoyar a "La sección femenina de la Liga de Colonos del Fraccionamiento '15 de febrero'" (88), que quiere nombrarla Presidenta Honoraria porque según argumenta el grupo de mujeres que necesitan "una persona honrada de a de veras que jale con nosotros y que no nos quiera sacar ventaja... Una persona inteligente y culta... Así como usted... que sepa hablar por nosotras" (89).

Delfina acostumbrada a subestimarse, por momentos duda pero, al final se solidariza con las mujeres que viven en condiciones insalubres: "¡No sé lo que haré, pero algo tengo que hacer! Probablemente no pueda hacer otra cosa que llorar... Juntaré mis lágrimas con las de ustedes. Después de todo, las mujeres hemos conseguido más cosas con las palabras" (90). Esta última frase parece un reconocimiento de parte de Gorostiza hacia el género que por mucho tiempo se ha considerado débil. No obstante, el autor invita a ver esa imagen de mujer decidida y firme, que puede encontrar sentido no sólo a su vida sino mirar y apoyar a los otros. Salir de su pequeño mundo familiar. O quizá también hace alusión a los movimientos feministas de su época que poco a poco van tomando lugar en la vida política y social del país.

Soffía hija de Leonardo y Delfina es una joven de 18 años (menor de edad en aquella época) que se dedica a leer comic's. Desea estudiar el bachillerato de Filosofía y Letras:

Leonardo.- ¡No! ¡Qué Filosofía y Letras ni qué nada! Eso se queda para las marimachos...

Soffía.- Periodismo, entonces...

Leonardo.- ¡Bueno...! Mira... Anda ve por tus comic's. ¡Qué le vamos a hacer! (17).

El prestigio social está antes que el bienestar y procuración de la familia. Se prefiere comprar un cuadro para quedar bien con la sociedad que invertirlo en la educación de la hija. "Tres mil pesos es lo que cuesta el cuadro. Y yo sin poderme inscribir en el

‘Junior’, porque le parece muy caro a mi papá...” (12). Quizá también se pensaba que el destino de las mujeres es el matrimonio. “Sofía pronto estará en edad de casarse...” (19).

A través de esta jovencita ignorante, con deseos de hacer algo, Gorostiza da otra imagen de la mujer. La chica ha sido presa de los pseudoartistas, éstos la quieren convencer a base de mentiras, chantajes, seducciones y hasta ofensas para que sea actriz de su compañía esto, como ya se sabe, para obtener dinero de la familia. Entonces en un arrebato de disgusto la chica es reprendida con este mensaje que expresa un *deber ser*: “Vamos... Tú eres una muchacha inteligente... No te puedes portar como una niña mimada cualquiera...” (46). Sofía acepta de buen acuerdo, entonces recibe un halago: “¡He aquí una mujer con sensibilidad artística!” (47).

Sofía vive inmersa en una familia tradicional y conservadora, sin embargo, tiene aspiraciones diferentes a su forma de vivir cotidiana, ella expresa: “me gustaría ser tantas cosas... pero todo me aburre pronto. Si una pudiera hacer todos los días una cosa distinta...” (34). Por lo anterior y su edad es presa fácil del director de teatro quien a sus 48 años la seduce con mentiras y caricias. Ella se cree enamorada de Claudio y cuando Leonardo lo corre de su casa ella responde: “¡Espera! ¡Yo me iré contigo! ¡Nada ni nadie será capaz de retenerme!” (55). Por supuesto esto no ocurre porque Claudio no tiene interés real en ella. También seduce a Esperanza la sirvienta.

Grace es la coreógrafa, compinche de los otros artistas farsantes. Ella es una mujer de 35 años, de buena figura que vestida de mallas permite ver las líneas de su cuerpo. Características que aprovecha para seducir a Leonardo y poder sacar beneficio de ello. Aquí Celestino Gorostiza muestra otra cara de la mujer, la seductora e interesada que utiliza su cuerpo como herramienta para “pescar” a los hombres que servirán a sus intereses.

Esperanza es la sirvienta de la casa. Tiene 25 años. Es analfabeta, pero sabe sumar y restar mejor que Delfina. Esperanza no escapó de las garras de artistas farsantes. Ella forma parte del elenco de bailarinas. Le entusiasma tanto seguir con las clases, que hasta piensa en alternar su oficio con la danza. Pero además de que se sueldo no le alcanza para continuar con su ilusión, pronto desiste ya que su novio el lechero le ofrece matrimonio. Tal parece que éste último es el destino irremediable y además único para las mujeres de su condición.

La anciana es una mujer de 60 años “*enérgica y resuelta, vestida a la usanza de la gente del pueblo*” (88) según dice la acotación. Ella encabeza al grupo de mujeres de la sección femenina de la Liga de Colonos del Fraccionamiento “15 de febrero”. Su objetivo es convencer a Delfina para que las represente. Por lo que describe viven en condiciones miserables:

Dése usted siquiera una vueltecita por la Colonia... Sin ningún compromiso... cuando vea usted los agujeros en que vivimos... la mugre y la porquería en que se revuelcan nuestros escuincles... que por eso se nos enferman y se nos mueren sin que podamos hacer nada por ellos... Cuando se de cuenta usted misma del infierno que es para nosotras la vida... ya encontrará la manera de ayudarnos... (89).

Esta mujer al igual que las que la acompañan pertenecen a estratos bajos, y su condición de vida les ha hecho posicionarse políticamente. Situación que al parecer no se da con facilidad en los estratos altos de la sociedad. Con otras palabras Isabel Cárdenas lo dice en su apartado *La mujer a través del teatro*: “si se encuentra en muy buena posición económica [...] puede no cuestionar su forma de vida hasta que algún incidente desencadenante [...] le hace tomar distancia y reflexionar. El caso opuesto se da cuando, por razones de suma ignorancia y pobreza, se pospone cualquier planteo a la lucha por sobrevivir”²⁸.

Y justo es lo que al final de la obra Celestino Gorostiza nos muestra, otro mundo, el de las mujeres pobres que luchan por subsistir.

²⁸ Cárdenas de Becu, Isabel, *Teatro de vanguardia. Polémica y vida*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, [s.a.], p.116.

Un poco al margen de la temática de la obra se aprecia que aunque la mujer es discriminada en muchos aspectos, las esposas son un medio o herramienta para demostrar el estatus del esposo y por supuesto de la familia.

Quien desee quedar bien con los hombres adinerados sólo tiene que halagar a sus esposas. Ellas hacen el papel de acudir a exposiciones de arte. Delfina dice: “Acompañé a una gente popoff a la exposición” (12) “[A mi marido] el cuadro no le importa. Le pareció bien porque fue por darle gusto a la señora de Sebastián” (13).

Diálogos entre hombres hacen referencia al posicionamiento que van tomando las mujeres, “impostura” que aquéllos no se pueden permitir. Sebastián socio de Leonardo, está molesto por la figuración de éste y su familia en los medios impresos, cuestión que pone en riesgo su prestigio como funcionario de gobierno que utiliza el dinero público en negocios privados. A los ojos de Sebastián, Leonardo ha perdido el control de su casa:

Leonardo.- (Sentándose con aire culpable) No soy yo... Es Delfina... que se ha relacionado con un grupo de gente chiflada...

Sebastián.- Pero, por lo visto, tú lo has permitido...

Leonardo.- ¿Qué querías que hiciera? [...]

Sebastián.- [...Es] Demasiada exhibición.... [...]

Leonardo.- ¿Qué quieres que yo haga? [.....]

Sebastián.- ¡Una sola cosa tengo que decirte! O vuelves a la cordura, abandonas de una vez por todas estas chifladuras y llamas a tu mujer al orden, o hemos terminado para siempre! (48-53).

Como se ha visto, el poder del que hacen uso los hombres, era sobre todo por la dependencia económica de la mujer, por no permitírsele tener un empleo remunerado fuera de casa. En esta obra está presente esta situación. Por ejemplo, el dinero de Leonardo sólo le pertenece a él, en el siguiente parlamento con altivez hace gala de su poderío: “Me divierte que haya habido alguien lo suficientemente imbécil para dar ciento cincuenta mil pesos por unas letras firmadas por ti [Delfina]... Con lo que no contaron es que al contrario de todos los comerciantes que tienen sus bienes a nombre de su mujer, yo no tengo a tu nombre ni una silla de esta casa...

(*Ríe*)” (82). Nuevamente se deja ver le poca confianza y valía que le tiene a su esposa.

También esta obra muestra que la mujer es vista como objeto sexual. Leonardo está en su casa, con su familia y no tiene ningún respeto por ellos, se atreve a coquetear con la coreógrafa, según dice la acotación “*se sorprende al ver a Grace. Las líneas de su cuerpo en mallas atraen poderosamente su atención... Leonardo fascinado*” (39) cuando ella se tuerce un pie se apresura a ayudarla “*conduciéndola al sofá... le coloca la pantorrilla sobre sus piernas y empieza a frotarle el tobillo, no sin propasarse un poco... Multiplicando sus caricias... acariciándola [le dice] tiene usted un cuerpo muy bonito... precioso...*” (40-41), su conversación se dirige a acordar una cita.

En otra ocasión ya con más familiaridad, otra vez en su casa Leonardo mira mientras se viste la coreógrafa: “(*Observando golosamente a Grace, con la boca seca*)... Mi admiración por usted es un homenaje a la belleza... Y espero tener muy pronto la oportunidad de demostrárselo, si es que, como me lo ofreció ayer, acepta mi invitación para ir a bailar...” (70).

También Ángel, el crítico y poeta, habla de lo que piensa de las mujeres, lo que muestra una imagen de lo femenino: “Para mí una biblioteca es como para otros hombres una mujer. No puedo saber que hay alguna cerca, sin sentir el impulso de verla, de admirarla, de acariciarla” (28).

De una manera u otra, las mujeres no dejan de ser vistas como objetos de uso.

Consideraciones preliminares

En esta obra se tocan varias de las categorías. Principalmente, la educación como factor importante en el desarrollo de las mujeres.

En el ámbito familiar, nuevamente aparece el matrimonio y la maternidad como valores importantes. Sin embargo, no determinan los deseos de las mujeres. Es cierto que sin importar el nivel intelectual y el estrato social, las mujeres se preocupan por el bienestar y porvenir de sus hijos, pero el tenerlos tampoco es algo que se cuestionan, ellas mismas asumen su función puramente biológica.

También se reafirma que desde la perspectiva del marido, el deber de las mujeres casadas es el cuidado de la familia, nada más. Entre otras cosas porque se considera que la mujer pocas veces es inteligente y talentosa.

Para el marido la esposa nunca es tan guapa como las demás mujeres, las últimas sí son dignas de cortejarse.

En esta obra, al menos una mujer despertó del letargo, rompió su cotidianeidad y decidió sobre su vida. Además se manifestó hacia una participación política, de la cual no vemos su desarrollo por suceder al final de la obra. Aparentemente su decisión no fue por iniciativa propia, sino más bien empujada por el sufrimiento de las otras mujeres. Por ello se muestra renuente y temerosa, pero finalmente acepta el reto como parte de su transformación.

El ama de casa se convirtió en una mujer que protesta y levanta la voz ante la injusticia.

Sin duda Gorostiza ya muestra cambios en las mujeres. Aunque todavía hay mujeres que se enamoran incondicionalmente. Sin embargo, quizá la opción que quiere ofrecer es que el desarrollo intelectual es lo que hace diferencia en su comportamiento, se vuelve un ser capaz de tomar decisiones más críticas en ese aspecto.

Si bien, la educación es una posible solución de desarrollo e independencia para las mujeres, los hombres consideran que para las mujeres tiene razón de ser. Quizá porque su fin último es el matrimonio. Además porque la educación se veía como herramienta para emplearse y no como medio de desarrollo y evolución personal.

Aunque las mujeres de esta obra tienen sus inquietudes personales, todas aspiran a un cambio de vida. Desean salir del aburrimiento y monotonía.

La alusión a la sexualidad en esta obra es casi nula. Detalle que puede ser elocuente. Sólo en una ocasión se menciona el amor pasional y de éxtasis a punto del paroxismo. Según Delfina la mujer nunca ha tenido la experiencia, ni con su marido a pesar de llevar años casada y después de dos hijos ya mayores.

La Malinche²⁹

La Malinche es la última obra dramática de Celestino Gorostiza que, a diferencia de las demás, no intenta la reproducción ni la crítica del presente sino la explicación de nuestro pasado mediante la revisión de nuestra historia, por eso el autor la denomina drama de interpretación histórica, que aborda justamente la Conquista de México, pero “desde la indagación psicológica y la interpretación equilibrada, pero justa de dos de las discutidas figuras de nuestro pasado: Cortés y la Malinche”³⁰.

Se advierte que el autor, previamente al trabajo de creación, se impuso una labor de sondeo histórico, un intento dirigido al esbozo que llevó a transformarse en la recreación del ámbito donde les dio vida a los personajes que tomó de la historia.

La cronología de esta obra responde a la secuencia histórica. Posiblemente Gorostiza se basó principalmente en Bernal Díaz del Castillo en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España y algunos otros historiadores o cronistas*. *La Malinche* inicia con la fundación de Veracruz y termina cuando los españoles, triunfantes, se han instalado en Coyoacán.

Sinopsis

La obra inicia en la playa, donde Hernán Cortés funda la Villa Rica de la Vera Cruz, acompañado de sus capitanes, soldados y de un grupo de indígenas que extrañados, observan la misa que celebra fray Bartolomé de Olmedo.

El acontecimiento más importante sin duda es el encuentro de Cortés con La Malinche, quien además de traductora va a ser determinante en la vida de Cortés y en todas las hazañas de los conquistadores.

²⁹ Gorostiza, Celestino, “La Malinche” en: Basurto, Luis G. (selección y prólogo), *Teatro mexicano 1958*, México, Aguilar, 1959, p. 315-377.

³⁰ Magaña Esquivel, Antonio, “Críticas”, *Ibid.*, p. 317.

Muy pronto queda al descubierto la sórdida lucha de poder entre Cortés y su gente; así como el interés de don Hernando de partir cuanto antes hacia México Tenochtitlan.

A Moctezuma le preocupa que los españoles sigan avanzando hacia la ciudad de México. Cuauhtémoc, militar de su ejército pide a la Malinche que ayude a convencer a Cortés de no ir a México. La Malinche lo escucha pero no cede a la petición. Por el contrario, le aclara que ella irá hasta donde vaya Cortés.

A la partida de Cortés, los cholultecas fraguan la guerra contra los españoles, éstos a su vez preparan la sangrienta batalla de Cholula con ayuda de la Malinche.

Coscateotzin, esposa del cacique principal, pensando que la Malinche es sólo esclava, le pide que le informe sobre los planes bélicos de los españoles y que los abandone, a cambio, la casará con su hijo mayor, heredero del reino de Cholula. La Malinche la engaña haciéndola creer que después va a seguirla.

Cuauhtémoc le reprocha a la Malinche la traición que está cometiendo con su raza. Es demasiado tarde, la Malinche está esperando un niño de Cortés, hijo al que no puede traicionar. Cuauhtémoc le advierte que será castigada por los dioses.

En Coyoacán, después de haber caído la ciudad de Tenochtitlán, Cuauhtémoc es sometido a muerte porque supuestamente oculta un tesoro. Por otra parte, Cortés y la Malinche discuten por el arribo de doña Catalina Juárez, la esposa de Cortés, que viene de Cuba. A pocas horas de su llegada, aparece muerta. A este problema se suceden otros, el descontento de los hombres de Cortés y la ira de la Malinche.

Finalmente la Malinche decide dedicarse a cuidar de su hijo con la esperanza de que algún día él pueda honrarlos, a ella y a Cortés.

Hacia la construcción de las imágenes de lo femenino en *La Malinche*

En lo que se refiere a las mujeres, en esta obra lo femenino juega un papel muy importante. Principalmente porque Gorostiza pone como personaje protagónico a una mujer y nada menos que, la Malinche, quizá el más polémico de nuestra historia. Lo que cabe destacar de ello es que es el personaje más complejo dentro de su dramaturgia. Mucho se deberá a la carga mítica e histórica que ya contiene el propio nombre, pero se debe atribuir al autor mostrarla como ser humano y no como una heroína o como una detractora.

Los personajes femeninos de esta obra son: la Malinche, Coscateotzin, Catalina Juárez, sus damas y varias indígenas.

La Malinche como la llaman los indios en señal de respeto en realidad se llama Malinali Tenépal. Los españoles la bautizaron como doña Marina. Según dice el parlamento del capitán español Puertocarrero en la obra³¹.

La Malinche tiene una sonrisa que sobresale de las demás indígenas por *“jovial y cristalina... Es joven y hermosa, de cuerpo muy bien formado, piel color canela, pelo muy negro que remata en dos largas trenzas y grandes ojos igualmente negros. Lleva un vistoso collar y grandes aretes de oro”* (323). Es una mujer joven y coqueta. Fisonomía irresistible para Cortés.

Esta joven indígena es cacica e hija de caciques, respetable entre los suyos. Esta mexicana *“muy lista y desenvuelta”* (322) es bilingüe, habla náhuatl y castellano. Característica que, además de la inteligencia y belleza, la hace estar siempre al lado de Cortés. Situación que desde el principio ella asumió con alegría: *“Yo soy tu sierva y haré lo que tú me ordenes”* (324). Detalle que muestra a las mujeres propiedades de los hombres que, a su vez, pasan de unos a otros como práctica común. Entonces la ocupación principal de la Malinche es servir de traductora a Cortés.

³¹ Gorostiza, Celestino, *Ibid.*, p. 323.

Ella al principio ve a su amo como algo irreal, como un Dios y le dice: “¿Me dejas tocarte? ... Yo sé que eres un Dios” (327-328). Con el tiempo se enamoran. Después el amor la hace nombrar a su hombre “¡Mi dios blanco!” (340). Lo acompaña en todo, lo aconseja, le explica y lo previene ante amenazas.

La Malinche es una mujer que razona y reflexiona alrededor de lo que sucede. Cuando Cuauhtémoc le dice, que por ser mexicana y llevar sangre noble en las venas tiene la obligación de ayudar a Moctezuma para que Cortés y su ejército se vayan del país, ella responde: “¿Por qué tengo yo esa obligación?... se supone que soy la princesa de Coatzacoalcos... La reina debiera ser, muerto mi padre. Pero para que mi hermanastro pudiera convertirse en cacique, fui regalada a los de Tabasco en calidad de esclava y en calidad de esclava me han regalado los de Tabasco a los españoles. ¿Qué otra cosa puedo hacer, sino de esclava?” (331).

Este texto muestra que la Malinche es conciente de las injusticias, es por ello que se rebela ante lo que ahora se llama inequidad de género. Su parlamento exhibe la preferencia por los hombres antes que las mujeres. Por eso, ella aún en condición de esclava obra como le parece correcto. Piensa que no depende de ella que los españoles esclavicen a los mexicanos: “Si Cortés se fuera, otro vendría. Nuestro destino está escrito y nada podemos hacer para evitarlo” (333). Además considera que no hay remedio, México está desunido, todos los pueblos y al interior de ellos pelean y se denigran entre sí.

Aunque Cuauhtémoc expone argumentos válidos no logra convencerla y lo atribuye a que la Malinche está decidida a seguir a su “dios blanco” (332) a lo que ella responde “¿Hay algún mal en que una mujer siga a un hombre?... ¿Hay algo que pueda impedir que el corazón de una mujer se encienda de amor por un hombre?” (333). Como en otras obras de Gorostiza, cuando las mujeres se enamoran no hay poder que las haga abandonar al hombre que aman, lo siguen hasta el final, aunque éste no sea lo que ellas soñaban.

Cortés la admira genuinamente, desde que la vio por primera vez quedó impactado, primero por su belleza y después por su perspicacia, esto poco a poco se convirtió en amor:

Eres muy inteligente... Tiene[s] una fina sensibilidad y un seguro instinto (324,335), [Eres] una mujer... En realidad, todo lo que un hombre necesita... Si yo pudiera huir... Perderme contigo en alguna parte a donde nadie fuera a perturbarnos... Tus ojos que interrogan, acarician, prometen y adivinan... Tu carne apretada y morena que hace temblar a esta carne blanca mía con el mismo deseo y el mismo miedo con que lo hace temblar el misterio de esta tierra que no sé si me reserva el goce o la muerte, o ambas cosas a la vez, pero hacia la que yo voy alucinado sin poder hacer nada para impedirlo... Tu entusiasmo me infunde un valor nuevo que yo desconocía. A tu lado me siento capaz de emprender cualquier aventura y de cometer todas las hazañas... (339).

Es importante señalar como imagen de lo femenino, el papel que juega la mujer en la relación. Es la fuerza impulsora y sostén de las flaquezas del hombre:

Cortés.- Tú eres el ángel guardián que Dios me ha dado en esta empresa. Durante las batallas, cien veces habría huído (*sic*) o me habría entregado si al volver los ojos no te hubieran encontrado junto a mí, siempre sonriente, segura de ti, animosa. Es con tu valor y no con el mío con el que he peleado. Nunca sabré cómo pagarte lo que has hecho en mi favor.

Malinche.- Soy tu mujer. No podría recibir mejor paga que la dicha de ser tuya. Dios te ha traído a mí y es como si él mismo hubiera entrado en mi carne y en mi sangre... Dios nos ha unido en tal forma que nada podrá separarnos. Juntos habremos de estar para siempre. Por toda la eternidad. (344-345).

Con relación al hombre, quizá Gorostiza quiere que las mujeres tomen conciencia el poder que tienen para que lo asuman. La relación de pareja debiera ser una alianza.

Debe mencionarse que ésta es la única obra de Celestino Gorostiza en donde la pareja se ama de verdad. A pesar de que su relación y unión no son lícitas, porque Cortés es casado con Catalina Juárez y la Malinche lo sabe. No obstante, establecen alianza tal, que parece indisoluble. Ella es leal a su hombre aunque su pueblo esté de por medio.

La Malinche tiene mucha sabiduría, es astuta y calculadora, tal parece que ella es la que hace estrategia para vencer a los enemigos. Es capaz de mentir con tal de salvarse. Ella protege a su hombre, pero también se protege a sí misma porque ahora, aunque le duele ver morir a su raza y se culpabilice, su pueblo ya no la quiere, no confían en ella. Bien lo percibe un hombre del ejército de Cortés: “Más interesada parece estar ella en la conquista que nosotros mismos” (351). Tal vez se siente extraña en su propia tierra.

Es importante resaltar que debido a su condición y a su inteligencia, la Malinche participa políticamente en su entorno social.

Pareciera que el destino de México está en sus manos, pero su condición ya no le permite ver por su país. Ante gritos y lamentos, aun de su propia sangre, se vuelve como de piedra. La Malinche explica:

En mis entrañas empieza a moverse un ser... un ser nuevo que quiere vivir y que da con la suya un nuevo sentido a mi vida. Tal vez te parezca yo la más vil de las mujeres, la más perversa, la más inhumana. Pero a él no puedo traicionarlo. ¡Por él viviré lucharé contra todo y contra todos, a pesar de todas las amenazas, de todos los castigos, de todos los sufrimientos, hasta el martirio... hasta la muerte...! (358).

En este parlamento podemos apreciar el valor que tiene para ella la maternidad.

Martín Cortés como después se bautizaría al hijo de la Malinche, puede significar un vínculo mayor a Cortés y al mismo tiempo, la ruptura con su pueblo y su raza. Para la Malinche su hijo trasciende todo. Como ya pudimos verlo la Malinche vuelca toda su existencia en su hijo, lo colma de ternura y amor, cuidados que lo hacen crecer fuerte y sano.

Posterior a la caída de Tenochtitlán, ya en la residencia de Coyoacán, el amor de la Malinche se convierte en sufrimiento. Ella supo desde siempre que Cortés era casado con Catalina Juárez, pero nunca esperó que ella fuera a llegar -el castigo de

los dioses. Lo peor fue enterarse por habladurías. “¿Por qué no me dijo nada? ¿Por qué esta traición y este engaño?... jamás me esperé que se atreviera a hacerme esta afrenta” (361). Sobre todo cuando Cortés le dijo: “Suceda lo que suceda, siempre me tendrás a tu lado” (345).

A la Malinche le molesta la falta de honestidad: “¡Hasta cuándo esperabas para darme la sorpresa! ¿Hasta que yo los encontrara casualmente juntos en el lecho?” (365). Es evidente que la Malinche no representa una mujer sumisa y abnegada. Aunque más adelante parece ponerse a disposición de lo que Cortés decida.

La Malinche es una mujer orgullosa y valiente. Responde y reclama con dignidad el engaño, sin embargo se constrañe a las órdenes de Hernán: “¿Qué piensas hacer de mí?” (365). Quizá porque siente que las puertas se le cierran, sabe que está sola, la gente de su raza la aborrece, se siente sin ilusión ni esperanza. Le hiere demasiado escuchar de Cortés que se puede casar con el hombre que más le guste, con cualquiera de sus soldados, o sus capitanes. Nuevamente se repite el patrón, el hombre decide el destino de la mujer y ella se somete.

Este suceso marca el fin de su relación. Cortés la decepcionó: “Ahora te veo tal cual eres. Astuto, solapado, engañoso... y cobarde... Sí... esperabas que yo me enterara de la llegada de tu esposa, por sorpresa, cuando la tuviera frente a mí... para ahorrarte la molestia y el disgusto...”(365). Cortés se justifica pero la Malinche está herida y la traición no la perdona porque además sabe que el sacramento del matrimonio es indisoluble: “Tu religión que es ahora la mía, no permite que un hombre tenga más de una esposa. ¿Cuál será mi papel a tu lado de hoy en adelante? ¿El de tu concubina...?” (365). Lo digno de subrayar es que lamentablemente para su relación es más fuerte el sacramento de dios que el amor.

Hacemos un paréntesis para decir que en la obra se presentan dos religiones: la de los indígenas, que es destruida por los españoles. Y la católica que es la que imponen mediante el bautismo, la catequización, pero sobre todo, infundiendo miedo

a los indígenas. Religión que prevalece hasta nuestros días y con las mismas prácticas de sometimiento.

De hecho la obra inicia con el oficio de una misa de la religión católica porque según los españoles, en palabras de Cortés, fueron enviados a estas tierras para mostrar “las verdades de [su] Santa Religión, y quitar de adorar ídolos que no son dioses, sino demonios, que son malos y van a llevar [las] ánimas [de los indígenas] al infierno” (324). Entonces, así como todos los indígenas, la Malinche fue bautizada y convertida a la religión católica. Al principio, con relación a esta desconocida religión la Malinche siendo honesta dice: “Pero hay muchas cosas que no entiendo todavía. Además... temo a nuestros dioses... sus venganzas son terribles” (331).

Pero al paso del tiempo ella ha dejó de creer en sus dioses, así lo dice: “Nuestros dioses se han ido, Cuauhtémoc. Ya no quedan de ellos más que sus fragmentos diseminados por el suelo. Yo misma ya no les temo” (361).

Retomando el tema de la traición de Cortés a la Malinche con la llegada de Catalina Juárez, Fray Bartolomé y los demás españoles sabían que Cortés era casado y que tenía una relación con la Malinche. Nadie estuvo en desacuerdo, quizá porque veían a la indígena como un objeto sexual, como una simple esclava que cumplía con sus obligaciones. Pero cuando se presenta doña Catalina entonces la Malinche se tiene que hacer a un lado.

Cuando fray Bartolomé se entera que la misma Malinche ha instalado a doña Catalina le alegra su sumisión: “Esto me parece bien. Es un rasgo de humildad y ya sabes que la humildad es una de las primeras virtudes cristianas; pero tú que tan bien has entendido las verdades de nuestra santa religión, debes darte cuenta de que tu posición cerca de don Hernando será de hoy en adelante no sólo muy difícil, sino pecaminosa y abominable” (374).

Ante esto la Malinche quizá se siente aún más desolada, porque se da cuenta que la religión es creada por las personas a su imagen y semejanza, es decir, hipócrita y ventajosa.

Pero la Malinche es irónica y vengativa, manifestó querer recibir dignamente a Catalina Juárez “con el acatamiento que merece la esposa del capitán general don Hernán Cortés” (366). Y efectivamente se ofrece para instalarla “como se merece...” (368). Al paso de unas horas anuncian la muerte de doña Catalina Juárez.

Aunque el autor no esclarece cómo muere, tal parece que la Malinche es quien perpetra el asesinato. La Malinche se siente utilizada y traicionada. Por qué no iba a hacerlo, si fue capaz de luchar contra su gente y verlos morir.

Importante resaltar que si ella efectivamente es la culpable de la muerte de doña Catalina, no fue para quedarse con Cortés. La Malinche ha decidido separarse de él para siempre. Considera que los últimos acontecimientos son el castigo al que estaban sentenciados ambos. Sus aspiraciones están a partir de ahora en su hijo:

Quizá algún día, dentro de muchos años, esta raza llegue a ser suficientemente grande para darse cuenta de la pequeñez de nuestras flaquezas [de la Malinche y Cortés]. Tal vez entonces, comprenderán que ciertamente son los padres los que engendran a los hijos, pero que son los hijos los que, a la medida de su propia estatura, honran y engrandecen a sus padres. Algún día ellos nos harán grandes a nosotros (377).

A estas alturas la Malinche no tiene nada que perder, quizá por eso se rinde diciéndole a Cortés: “Estoy dispuesta a todo. Haré lo que tú digas. Casarme con un soldado o no casarme. Ser tu concubina o la de cualquier capitán español. Volver a Coatzacoalcos a ponerme de rodillas delante de mi madre, o ser de nuevo esclava en Tabasco. Me da lo mismo cualquier cosa” (373). Estas palabras le dan miedo a Cortés, ella no es dócil, nunca lo ha sido, sospecha que algo trama, quizá una venganza.

Quizá ésta sea una imagen de la mujer aguda y racional que no perdona. Que tampoco calla: “¿Te sorprende mi actitud? No sé qué esperabas de mí... ¿Que gritara enfurecida... que deshiciera en llanto... que amenazara... que me diera la muerte...? ¡Qué poco me conoces todavía...! ¿Una venganza? Pero si soy yo, lo mismo que tú, quien debe sufrir la venganza. Lo he sabido, lo he esperado siempre. A mí no me toma de sorpresa” (373).

Como se puede apreciar la Malinche es un ser que reúne virtudes y limitaciones de cualquier ser humano. Que cumple con muchas funciones a la vez, como ser compañera de su hombre, madre, estratega, intérprete, amante, esclava, trabajadora, entre otras. Características que la hacen más compleja que las demás mujeres, incluso de toda la dramaturgia de Gorostiza. Y sobre todo más humana.

De manera más activa aparece Coscateotzin, una mujer, que interviene brevemente en la obra. Tanto el personaje como sus hechos están señalados en la historia. Es la esposa del cacique de Cholula y cuando priva en el ambiente la tensión previa a la guerra, aparece en el palacio donde se hospedan los españoles. Busca a la Malinche para tratar de convencerla de que abandone a Cortés y que les informe a los cholultecas de los planes bélicos de los españoles. A cambio, Coscateotzin ofrece a la Malinche casarla con su hijo mayor que es el heredero del reino de Cholula, el que sigue en importancia a Tenochtitlan. La Malinche le hace creer que acepta su ofrecimiento.

Coscateotzin lucha por su pueblo, en un ambiente tenso por la guerra, se expone a ir a pedir ayuda a la Malinche, pero Coscateotzin participa de la debilidad e ingenuidad de los indios y la Malinche la engaña.

Este personaje indígena, tanto como la Malinche son mujeres que no se circunscriben sólo al ámbito familiar, sino que participan social y políticamente. Además son instrumento importante en las estrategias de ataque.

El grupo de muchachas indígenas jóvenes tiene como finalidad hacer resaltar la personalidad y hermosura de la Malinche. Son mujeres no tan bellas ni con tanta picardía.

Cabe destacar que Celestino Gorostiza pinta a las mujeres indígenas de buena figura, con piel color cobre y brillante. Con rostros simpáticos, de ojos grandes oscuros y de cabelleras negras.

Doña Catalina Juárez de nacionalidad española, es la esposa de Hernán Cortés. Esta mujer desde que estaba en Cuba sabe de la existencia de la Malinche, que es la traductora y esclava de Cortés pero parece ser que no se entera de su verdadera relación. Cuando se encuentra en su presencia aunque desdeñosa, reconoce que no es mal parecida a pesar de ser india, además se ve “muy modosita y marisabidilla” (367), por eso quiere conservarla para su servicio. Oferta que la Malinche rechaza de inmediato.

La esposa de Cortés nuevamente demuestra su superioridad cuando ve al hijo de la Malinche “¡... es muy bonito! ¡Y no es tan negrito!” (368) sin imaginar que es hijo también de Hernán.

Doña Catalina tiene poca participación en la obra pero es quien modifica por completo el universo de la Malinche.

Las damas de honor de doña Catalina no tienen mayor relevancia en la obra ni aportan datos para el propósito de este trabajo.

Consideraciones preliminares

Podemos ver en esta obra que las mujeres pueden ser parte importante en la vida política de su entorno social. Esto sin dejar de lado el ámbito familiar y su estado civil.

En esta obra las mujeres son propiedad de los hombres, ellos disponen de ellas. Son vistas como objetos de cambio, por ejemplo cuando se refieren a la Malinche para que sea traductora de Cortés, dicen: “Entre las mujeres que nos regalaron los de Tabasco...” (322) así lo refiere un personaje masculino. La acción de regalarlas los hace dueños de ellas. También son herramienta de los hombres, fungen como mensajeras y en el caso de la Malinche es la estrategia de Cortés. Su ocupación depende de lo que dispongan sus amos o esposos.

Las mujeres pueden estar casadas o no, pero el cuidado del hombre y de los hijos es inevitable. Se puede pensar que esa es su única finalidad.

En cuanto a la educación, sólo las mujeres como la Malinche que era hija de caciques y que se empeñó en aprender otra lengua, pudo ampliar sus horizontes. No es posible afirmar que todas las mujeres tenían acceso a la educación. Se puede pensar ahora que ésta la adquirían de manera verbal por ritos y costumbres de su etnia. El autor no se refiere en ningún momento de manera explícita a una educación formal, sin embargo, se aprecia en la obra que los españoles reeducan a los indígenas mediante sus actos religiosos. Nuevamente la religión de la mano de la educación.

De todas las que aparecen en la obra, la única mujer que habla de proyectos de vida es la Malinche, por ser el personaje central, pero también porque sus aspiraciones trascienden su *deber ser* en su sociedad y su cultura. Esto propiciado por el rumbo que tomó su vida después de conocer a Cortés.

CONSIDERACIONES FINALES

Sobre la investigación

El afán por construir las *imágenes de lo femenino* desde la perspectiva de los estudios de género, me acercó a la crítica literaria feminista de un texto dramático escrito por un hombre, con la visión desde la cual analicé la dramaturgia de Celestino Gorostiza así como su época. Ambas permitieron posicionarme frente al objeto de estudio y apreciar que el género determina socialmente un *deber ser*, que los valores cambian de acuerdo con el medio en el que los individuos se desarrollan, y en consecuencia, también las identidades.

A lo largo del trabajo de investigación pude construir la imagen del autor que sirvió de filtro para empezar a analizar su dramaturgia. Al mismo tiempo ésta, ayudó como documento histórico para la deconstrucción de las imágenes de lo femenino.

En el desarrollo de la presente investigación se tomaron características que culturalmente se han atribuido a lo femenino, que determinan el comportamiento y el estar en el mundo de la mujer: el estado civil, el ámbito familiar, la educación, la ocupación, la religiosidad y el proyecto de vida. Dichas características sirvieron de categorías de análisis, ya que ellas son referencias significativas en la percepción de cambios en la vida de las mujeres. En las consideraciones finales se destacan algunas más que otras dada la dificultad de identificar el tratamiento detallado del autor en cada una de ellas y la marcada presencia de otras.

Sobre Celestino

En alusión al autor, cabe recordar que Celestino Gorostiza fue un personaje cuya vida profesional se desarrolló en la Ciudad de México durante el periodo posrevolucionario; durante la constitución del México de las instituciones nacionales y del desarrollo estabilizador. Autodidacta, hombre conservador perteneciente a las altas esferas intelectuales y políticas del país, estuvo en el momento justo, en el momento coyuntural del país, en el que gracias a las relaciones que le compartió su

hermano José, y a sus pretensiones, pudo integrarse al ámbito intelectual y político-cultural privilegiado del México de los años treinta. Dentro del cual, ocupó varios puestos de dirección de la cultura, y donde más allá de sus posibilidades reales para reformar el teatro mexicano, su condición le fue propicia para que se representaran escénicamente las obras escritas y dirigidas por él mismo.

Respecto a la importancia de la obra de Celestino Gorostiza, considero que su presencia no fue tan significativa para el teatro mexicano, como sí lo fue para el arte en general, ya que su trascendencia radicó en la creación de instituciones. Durante sus gestiones se fundaron escuelas de danza y teatro, así como museos; se produjeron temporadas teatrales y festivales a nivel internacional¹. Sin embargo, de no haber sido protagonista en la creación de instituciones, quizá no hubiera podido destacar en el ambiente.

Perspectiva de clase

De acuerdo con el análisis hecho, considero que al pertenecer al estrato alto de la sociedad en la capital del país, el autor ubicó su obra dramática en la ciudad de México y a sus personajes principales en buena posición económica. Tal vez esto le orientó a mostrar el retrato crítico de un sector al que pertenecía y conocía muy bien. Tal condición le permitió por un lado, mostrar con ironía las virtudes, vicios y costumbres de esa parte de la sociedad; mientras que por el otro lado, le orilló a esbozar un retrato incompleto y hasta cierto punto superficial de la sociedad. Situación que sólo con el paso del tiempo pretendió subsanar en sus últimas obras.

Dentro de esta evolución en sus primeras obras los personajes viven crisis de autoaceptación, pero al final de su dramaturgia se distancia de esos conflictos individuales y existenciales –tal vez los propios–, para buscar un panorama más amplio del ser humano en su sociedad.

¹ Donde por supuesto él y sus amigos presentaban sus obras, sin saberse cuántos contemporáneos suyos de ideologías distintas fueron marginados de la élite del poder.

No obstante, parece que el dramaturgo no logra separarse de su perspectiva de clase en su visión de las mujeres. En este aspecto, se distinguen diferencias de una mujer a otra en cuanto a comportamientos dependiendo de su ubicación en el estrato social. Por ejemplo, a pesar de que ubique a mujeres de estratos altos con bajos niveles de educación formal, si les considera mujeres seguras y con posibilidad de buscar nuevos horizontes. Por el contrario a las mujeres de estratos inferiores no les confiere la misma seguridad y capacidad de búsqueda. Me parece que esto expresa una visión relacionada a una posición de clase que atribuye mayores capacidades intelectuales y mejores posibilidades de realización a las mujeres de estratos superiores, lo cual coloca al autor en una situación de clase por conceder menor valor a los estratos inferiores.

El matrimonio

En general parece que Gorostiza ve a la mayoría de las mujeres limitadas, ignorantes, destinadas al encierro, desvalidas y necesitadas. En una palabra desvalorizadas en una sociedad dominada por hombres; que dicho sea de paso tampoco son para él, los mejores ejemplos de la perfección.

Aparentemente la orientación hacia el matrimonio –esto es por lo que se aprecia en las obras de la situación de estado civil de los personajes–, por parte de las mujeres, les determina un estado inamovible. Las solteras aspiran a conseguir pareja y la mayoría de las que tienen un compromiso formal (matrimonio o noviazgo), se aferran a éste, aun viviendo en la infelicidad. Así aunque el matrimonio no sea afortunado en las obras de Gorostiza, el horizonte social de la mujer se inclina hacia éste. Sobre todo cuando la situación económica no ha sido resuelta; puesto que de otro modo habría que emplearse.

Independientemente del estrato social, las mujeres tienen como fin casarse. Aunque por ocasiones quieren hacer algo diferente, pesa más el *deber ser* que su liberación. Si bien se retrata la infelicidad de algunos matrimonios, no se pone en duda la legitimidad de la institución matrimonial ni la familiar.

A estas alturas, habría que reflexionar sobre el grado del cambio social. Porque si bien es cierto que el sentido del matrimonio se ha modificado, la búsqueda de pareja y la formalización de la relación, siguen siendo la norma social que orienta la vida cotidiana. Posiblemente este aspecto se encuentra más relacionado con las dimensiones emocional, afectiva y económica, que se transforman con el tiempo pero que por igual mantienen una constante.

La educación

En cuanto a la educación, el dramaturgo marcó una progresión en sus personajes femeninos, que va desde la educación tradicional religiosa, hasta las que, en busca de una vida nueva, se aventuran a incursionar en el mundo académico, dando pie a la participación en la vida social y política de su época; aunque no profundiza más en el tema.

En un primer momento parece que Gorostiza no se muestra a favor o en contra del mayor acceso a la educación para las mujeres, sólo muestra la situación de éstas. Pero recordando que Celestino fue un autodidácta y hombre de la promoción cultural, se puede pensar que confiaba en los beneficios de la educación y parece ser que éste es uno de los temas más presentes en su obra. Sin duda, él sabía que la instrucción modifica la forma de ver y la participación en el mundo.

Es posible que por eso, para los estratos altos sobre todo, la educación de las mujeres empieza a ser una inversión, la moneda de cambio para encontrar marido de las altas esferas económicas y sociales del país. Y de esa manera solucionar el destino de las mujeres. Como si la educación fuera el *plus* en la mujer. Es decir, que se les procura educación, no con el ideal del desarrollo, sino como medio para poder insertarse en la vida social y ser objeto de adquisición.

Cabe recordar que en la alta burguesía nacional, las mujeres recibían formación relacionada con la atención del hogar y las “buenas costumbres”. Sin embargo, aquí

me refiero a la educación que las libera de las labores domésticas, e inserta en el ámbito profesional. En este orden de ideas la mujer con mejor nivel de educación formal posee más herramientas para independizarse de preceptos sociales.

Me parece que respecto a la “legitimidad” que provee la educación, Gorostiza emprende también una crítica hacia aquellos sectores de “nuevos ricos”, quienes contando con el capital económico dejan ver lo “ordinario” de su origen por carecer del capital cultural acumulado en las elites político-intelectuales del país, a las que él se consideraba pertenecer.

Las posibilidades de cambio

En sus personajes Gorostiza sugiere imágenes de mujeres con comportamientos aun tradicionales. No obstante y a pesar de eso, se intuye la inquietud de cambio, aún sin saber hacia dónde dirigirse. Al mismo tiempo se sugieren imágenes de mujeres con potencial para liberarse de las ataduras tradicionales, en algunos casos sólo de pensamiento y en otros de acción. Considero que en su obra se ofrece la señal de que la tabla de salvación de las mujeres radica, en primer lugar, en hacer caso de su necesidad profunda de liberación, y en segundo, en el acercamiento al mundo intelectual y artístico, donde seguramente encontrarían su independencia

Parece que a pesar de ser un hombre conservador, Gorostiza inmerso en los irremediables cambios que la vida exige, recordando las preguntas iniciales, aportó elementos para vislumbrar lo femenino desde otro lugar y quizá la posibilidad para una mujer nueva. En el segundo momento de su producción dramática, después de 1950, Gorostiza mostró un cambio en la expresión de las mujeres que luchan por el bienestar social y familiar. Al respecto, expuso un grupo de mujeres marginadas que se unen para participar política y socialmente; más por necesidad que por deseos de superación personal e individual. Quizá el autor hacía alusión a los movimientos sociales feministas de su época –revisados en el segundo capítulo–, cuyas

demandas consistían en el derecho de la mujer al voto y equidad dentro de la familia, entre otras.

Aunque no resulta fácil asegurarlo puede suponerse que en su dramaturgia, mostró los procesos de los cuales era testigo. Un deseo propio quizá, tal vez una premonición del destino hacia el cual dirigir esas imágenes de las nuevas mujeres.

Precisamente aquí se aprecia que como actor de su tiempo, difícilmente podía ser ajeno a los cambios sociales, a las demandas ciudadanas y a la creciente participación femenina en la vida cultural, económica y política de México; y en consecuencia a reconocerles y concederles otro lugar de importancia en su obra. Pero por otro lado para cualquier hombre de su tiempo resultaba difícil también expresar los cambios sociales que se iban suscitando, a la par de la creación de su obra dramática, y además comprender la trascendencia que los movimientos feministas tendrían a futuro.

Es posible pensar que en respuesta a esta dinámica, hacia el final de su dramaturgia dibujara a una mujer más compleja: la Malinche, con quien quizá pretendió mostrar la fuerza de esas “nuevas mujeres mexicanas”, o proponer que las de su tiempo aspiraran a ese modelo.

Los cambios que no expresó.

La vida sexual

En continuidad con este aspecto, al parecer su obra efectivamente expresaba lo que se observaba en la sociedad, sin embargo, había otros procesos sociales con los que Gorostiza coexistió y no trató en sus obras, por no verlos a tiempo, o simplemente porque no quiso tratarlos, tales como el divorcio, la diversidad sexual, la actividad política, los derechos de ciudadanía y al voto, la igualdad en el terreno laboral, entre otros.

El propio tema de la sexualidad en la vida conyugal aparece poco o nulamente tratado. Se puede pensar que las mujeres de las obras no llevan una vida sexual

plena, porque constantemente dejan ver que desean experiencias pasionales fuera de su compromiso formal con hombres estereotipados como seductores. Cabe destacar que quizá esto también se deba a que la mayoría de los personajes masculinos presentados por Gorostiza aparecen como recatados frente a la moral sexual, características que quizá imprimió el autor por su misma personalidad.

El divorcio como desenlace final de vínculo conyugal tampoco aparece como posibilidad de ruptura. Tal parece que la infelicidad debería resolverse más por el lado de las fantasías y el de las infidelidades, que por el de la separación. A pesar de que el divorcio estaba legalizado en México desde 1915 y Celestino sabía que era posible.

La violencia

Un aspecto más, presente en las obras y comprensiblemente no tratado explícitamente es el de la violencia sutilmente ejercida sobre las mujeres. Y me parece comprensible, por un lado, por la reciente aparición de estos saberes en los estudios sociales y de género, no disponibles en la época en la cual el autor vivió. Sin embargo, por otra parte, envuelto en su visión de género tampoco pudo percatarse de cometerlas, y son precisamente estas pequeñas sutilezas las que dejan ver el menor aprecio del género masculino por el femenino. El mismo dramaturgo muestra, sin proponérselo, su posición frente a las condiciones vividas y posibilidades de las mujeres.

Generalmente, como atrás fue comentado, se distingue una visión de las mujeres en posiciones de debilidad, limitación y encierro. Seres que reciben desprecio y humillaciones desde el seno familiar, generalmente por su ignorancia e inutilidad, aun en los estratos altos, porque las de estratos bajos además los sufren por su condición de clase derivado del servicio prestado a los anteriores. Asimismo, en general son vistas como objetos y ningún hombre las considera como compañeras de vida; es decir, más allá de sus funciones como madre y amas de casa.

Este menosprecio generalizado expresa la violencia simbólica sutilmente entremezclada con expresiones de consideración al “sexo débil”, a su fragilidad, a su dedicación al hogar, al marido, a los hijos, a las manualidades, etc. Cuyos síntomas en términos de comportamientos se traducen cotidianamente en desvalorización, insatisfacción, impotencia, irritación, tristeza, depresión, disfuncionalidad sexual y familiar, entre otras.

Me detengo para aclarar que la categoría de violencia simbólica –entendida como el conjunto de acciones y expresiones ejercidas sutilmente pero no percibidas como agresión directa–, no fue utilizada desde un principio en esta investigación, para analizar ese tipo de agresión ejercida por el género masculino sobre el femenino, pero a la cual he arribado en las consideraciones finales y que ahora abre otras posibilidades para ser abordada en estudios futuros; y con ello cierro el paréntesis.

Para finalizar este comentario, aparentemente Gorostiza abrió la posibilidad de una crítica social respecto al encierro y al menosprecio de las mujeres, sin embargo, no fue más allá en su tratamiento, como si lo hizo en la crítica sobre la discriminación en su obra *El color de nuestra piel*.

Continuidad de sociedad tradicional

A pesar de que en la obra de Gorostiza las mujeres son más realistas y los hombres más idealistas, lo interesante aquí es que les pone ese peso que ontológicamente se les atribuye al hombre, y por el contrario, a las mujeres lo que generalmente se les atribuye a los hombres. No obstante, a ellas las presenta con menores posibilidades de realización. Quizá porque las observa en una sociedad dominada por los hombres, y porque a pesar de su tenacidad, tienen pocas oportunidades reales de sobresalir. O tal vez porque las percibe como autolimitadas, es decir, porque así es como se ven ellas.

Posiblemente en el fondo en muchos aspectos seguimos siendo una sociedad tradicional. Quizá las imágenes anteriores no son las que reflejan a la mujer nueva, sino a la de siempre. Por eso me preguntaba ¿qué tanto es lo que vemos y qué tanto

es lo que queremos ver? Tal vez vemos ahora muchas situaciones existentes con anterioridad, es probable que queramos ver cambios ahora que no se han dado. Por ejemplo, la equidad en las relaciones con el hombre y el deseo de libertad, mientras que las mujeres seguimos sujetas al matrimonio.

Efectivamente es factible pensar que en algunos aspectos Gorostiza dibuje un tipo de “mujer nueva” para su tiempo. Quizá ahora, principios del siglo XXI, en gran medida, se han trascendido esas imágenes y nos parezcan anticuadas. Pero lamentablemente aun en este tiempo, hay mujeres que continúan en aquella configuración tradicionalista, por lo que pareciera que algunos valores son inamovibles.

Últimas consideraciones

Pero radicales o no, los cambios expresados en la dramaturgia de Gorostiza son signos de movilidad, de búsqueda y en esa transformación me ha resultado de particular interés encontrar qué es lo que provoca el cambio, la toma de decisiones, la apuesta de dejar lo viejo por lo nuevo. En este orden de ideas me parece que, en la obra de Celestino Gorostiza, el encierro mental y físico es lo que lleva a las mujeres a moverse de donde están. La decisión de buscar otro camino, las lleva a ver distintas posibilidades de ser. Pero esta decisión generalmente reside en abandonar formas y estructuras culturales, que dan oportunidad a gamas diversas de experimentarse como mujer. Fue por eso que me interesaron las imágenes de las mujeres que toman una decisión y van camino a ella, sin importar prejuicios morales ni el resultado inmediato.

Al respecto, no estoy muy segura de que se haya propuesto romper estructuras. Sin embargo, sí percibo cierta ruptura en la obra, aunque no sé si se tenía la intención de mostrar que la sociedad estaba cambiando y que las mujeres podían apostar por otras cosas. Quedo también con la duda de saber si las imágenes que Celestino Gorostiza sugiere corresponden a las mujeres que él veía en su entorno, o si lo que pretendía era que sus contemporáneas se vieran y reflexionaran para modificar su estar en la vida.

Por último creo que las mujeres tendríamos que construir una identidad que va evolucionando y que en cada época es distinta por las circunstancias y no una idea de la mujer que tendría que llegar a la igualdad con el hombre.

Ha quedado como posibilidad futura la comparación de esta dramaturgia creada por un hombre, con la obra dramática de una mujer, para complementar y traspolarlo al presente.

El camino recorrido y los resultados obtenidos me impulsan para analizar la construcción de imágenes femeninas en las dramaturgias del teatro contemporáneo en México, e incluso me animan al reto de la posible creación de dramaturgia a partir de la construcción de las imágenes de lo femenino.

Obras de consulta

Bibliografía de Celestino Gorostiza

Gorostiza, Celestino, "Apuntes para una historia del teatro experimental" en: *México en el arte*, núm. 10-11, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1950, p.23-30.

---, *Columna social*, Víctor Alba (Coord.), México, B. Costa-Amic, editor, 1955, 93 p.

---, *Discursos de Bellas Artes*, México, INBA, 1964, 189 p.

---, "El color de nuestra piel" en: Luzuriaga, Gerardo y Richard Reeve (Comps.), *Los clásicos del teatro hispanoamericano II*, México, FCE, 1997, p. 485-560.

---, "El nuevo paraíso", *Revistas literarias mexicanas modernas. Contemporáneos, 1928-1931*, vol. V, tomo 17, agosto/diciembre de 1929, México, FCE, 1981, p. 176-209.

---, *Escombros del Sueño*, México, Letras de México, 1939, 96 p.

---, "La Malinche" en: Basurto, Luis G. (selección y prólogo), *Teatro mexicano 1958*, México, Aguilar, 1959, p.315-377.

---, *Las paradojas del teatro. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua*", México, Talleres Gráficos de la Librería Madero, 1960, 61 p.

---, *Ser o no ser y La escuela del amor*, México, Artes gráficas, S.A., 1935, 320 p.

---, "Selección, prólogo y notas" en: *Teatro mexicano del siglo XX*, México, FCE, 1956, p.vii-xvii.

Bibliografía General

Aguilar Camín, Héctor, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, Cal y Arena, 1992, 293 p.

Arredondo, María Adelina (Comp.), *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 2003, 389 p.

Careaga, Gabriel, *Sociedad y teatro moderno en México*, México, Grupo Editorial Planeta, 1994, 255 p.

Cárdenas de Becu, Isabel, *Teatro de vanguardia. Polémica y vida*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 131 p.

Castellanos, Rosario, *Declaración de fe. Reflexiones sobre la situación de la mujer en México*, México, Alfaguara, 1999, 147 p.

Cosío Villegas, Daniel, *et al.*, *Historia mínima de México*, México, Colegio de México, 2000, 182 p.

Elu de Leñero, María del Carmen, *¿Hacia dónde va la mujer mexicana? Proyecciones a partir de los datos de una encuesta nacional*, México, Instituto Mexicano de Estudios Sociales, A.C., 1973, 219 p.

Enciclopedia de México, Tomo VI, Director José Rogelio Álvarez, México, Secretaría de Educación Pública, 1987.

Fiscal, María Rosa, *La imagen de la mujer en la narrativa de Rosario Castellanos*, México, UNAM, 1980, 123 p.

González Peña, Carlos, *Historia de la Literatura Mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Editorial Porrúa, 1969, 362 p.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar, "Religiosidad femenina y vida familiar" en: Arrendo, María Adelina (Coord.), *Obedecer, servir y resistir. La educación de las mujeres en la historia de México*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 2003, p.27-43.

Gorostiza, José, *et. al.*, *Cartas a Celestino Gorostiza*, México, Ediciones del Equilibrista, 1988, 65 p.

Gorostiza, Paloma, Guillermina Fuentes y Miguel Capistrán (Comps.), *Celestino Gorostiza. Una vida para el teatro*, México, Conaculta, 2004, 185 p.

Macías, Anna, *Contra viento y marea. El movimiento feminista en México hasta 1940*, México: PUEG-Coordinación de Humanidades UNAM-Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2002, 221 p.

Magaña Esquivel, Antonio, *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, (Comp., edición y notas) Edgar Ceballos, México, Conaculta-INBA-Escenología, 2000, 631 p.

---, "Introducción" en: *Teatro mexicano del siglo XX (1957-1964)*, México, FCE, 1970, p.7-24.

---, *Medio siglo de teatro mexicano (1900-1961)*, México, INBA- Departamento de Literatura, 1964, 173 p.

Meyran, Daniel, *El discurso teatral de Rodolfo Usigli. Del signo al discurso*, México, CITRU-INBA-FONCA-IFAL, 1993, p. 217-230, 253-257.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, UAM-Azcapotzalco, 2005, 299 p.

Pacheco, Marilupe, *La vida fugaz de Antonieta Rivas Mercado (1900-1931)*, México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales, Aragón, UNAM, 2000, [s.p.i.]

Rangel Contla, José Calixto, *La pequeña burguesía en la sociedad mexicana, 1895 a 1960*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 1972, 238 p.

Rocha, Martha Eva, *El álbum de la mujer. Antología Ilustrada de las mexicanas*, vol. 4, El Porfiriato y la Revolución, México, INAH-CNCA, 1991, 315 p.

Schneider, Luis Mario, *Fragua y gesta del teatro experimental en México. Teatro de Ulises, Escolares del Teatro, Teatro de Orientación*, México, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM-Ediciones del Equilibrista, 1995, 372 p.

Shaw, Bernard, *The Quintessence of Ibsenism*, New York, Hill and Wang, 1957, 188 p.

Sheridan, Guillermo, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, FCE, 1999, 507 p.

Síntesis histórica de la Universidad de México, México, UNAM, 1978, 321 p.

Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, México, Colegio de México, 1998, 313 p.

Whetten, Nathan L., "El surgimiento de una clase media en México" en: *Ensayos sobre clase sociales en México*, México, Editorial Nuestro Tiempo, 1989, p.69-90.

Zúñiga, Rosa María, *Malinche. Esa ausente siempre presente*, México, Conaculta-INAH, 1985, 94 p.

Tesis y Tesinas

Gutiérrez Cruz, Zaide Silvia, *Los personajes femeninos en la dramaturgia de Emilio Carballido*, México, Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1987, 141 p.

Leines Mejía, Armando, *Protagonismo femenino en dos obras de Emilio Carballido: Te juro Juana que tengo ganas y La prisionera*, México, UAM Azcapotzalco, 2002, 60 p.

Hemerografía

Acción femenina. Órgano de la unión femenina católica mexicana, María Aguiar (Directora), mensual, México, D.F., enero de 1935, p.14-15, marzo de 1935, p. 11.

El espectador, Semanarios de teatros, cines, arte y literatura, Humberto Rivas (Director), México, 1930.

Mignon. La revista de la mujer, Manuel I. Guadalajara (Director), mensual, Puebla, Puebla, enero de 1949, p. 15, 44, febrero de 1949, p.1, 44.

Mujer. Para la elevación moral e intelectual de la mujer, María Ríos Cárdenas (Directora), quincenal, México, D.F., 12 diciembre 1926, p.5.

Castellanos, Rosario. "Virginia Woolf o la literatura como ejercicio de la libertad", *Revista de la Universidad de México*, Director Jaime García Terrés, México, D.F. vol XV, núm, 12, agosto de 1961, p. 5-8.

Revistas Literarias Mexicanas Modernas, *Contemporáneos 1928-1931*, Tomos I, III, IV, V, VI y VII, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

Revista mensual de información, INDUSTRIA Y COMERCIO, Año II Tomo II, No.12, Director Gerente, Celestino Gorostiza.

Magaña Esquivel, Antonio, "Celestino Gorostiza, director y comediógrafo", *Letras de México*, abril de 1940, p.6.

"Celestino Gorostiza: medio siglo de una vida dedicada al teatro mexicano", *El Día*, México, D.F., 30 enero de 1989.

Videos

El alma de México, Director general y productor Héctor Taponar, Serie de doce programas presentada por Carlos Fuentes. vols. 10,11 y 12, México, Conaculta, 2000, video VHS.

Celestino Gorostiza: Paradojas de la memoria. Especiales del 22, México, 9 ene. 2005. Programa televisivo del canal 22.

Internet

Bjorn Hemmer, "El dramaturgo Henry Ibsen", Ministerio de Asuntos Exteriores de Noruega, <http://odin.dep.no/odin/spansk/p10001917/p10001926/032001-990200/index-dok000-b-n-a.html>. Consultado en septiembre y octubre de 2005.

Mejía Barquera, Fernando, "Historia mínima de la radio mexicana (1920-1996)", Fundación Manuel Buendía, <http://www.mexicanadecomunicacion.com.mx/Tables/FMB/foromex/historia.html>.

Consultado en junio de 2005.

---, "Historia mínima de la televisión mexicana (1928-1996)", http://www.video.com.mx/articulos/historia_de_la_television.htm. Tomado de *Apuntes para una historia de la televisión mexicana*. Sánchez de Armas (Coord.), México, RMC/Espacio98, 1998. Consultado en junio de 2005.

León Portilla, Maria Luisa, "Semblanzas", 1990, <http://www.mdemujer.org.mx/epoca2/semblanzas.htm>. Consultado en mayo de 2005.

“Antecedentes históricos y condiciones de desarrollo de la Marina Mercante Mexicana”, <http://www.diputados.gob.mx/comisiones/marina/mercante/mamer.htm>, 2001. Consultado en octubre de 2004.

“Historia del ferrocarril en México”, <http://www.estaciontorreon.galeon.com/productos627865.html>. Consultado en octubre de 2004.

Artículos sobre Estudios de Género

Amuchástegui Herrera, Ana, “Derechos sexuales: un nuevo concepto de la relación entre lo personal y lo político” en: Jáidar Matalobos, Isabel (Comp.), *Sexualidad: símbolos, imágenes y discursos*, México, Area de subjetividad y procesos sociales, UAM, 2001.

Beechey, Verónica, “Género y trabajo. Replanteamiento de la definición de trabajo” en: Borderías, Cristina, Cristina Carrasco, Carmen Alemany (Comps.), *Las mujeres y el trabajo. Rupturas conceptuales*, Barcelona, FUHEM, 1994, p.425-449.

Bocchetti, Alexandra, “Para sí/para mí”, en *Debate Feminista* 2, sept.1990, p. 425-449, p.221-225.

Borrás Castanyer, Laura, “Introducción a la crítica literaria feminista” en: Segarra, Marta y Àngels Carabí (Editoras), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000, p.13-29.

Butler, Judith, “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault” en: Lamas, Marta (Comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM, 2003, p.303-326.

Cano, Gabriela, “Más de un siglo de feminismo en México” en: *Debate Feminista* 14, p.345-360.

Cao, Marián L. F., “La creación artística un difícil sustantivo femenino” en: Cao, Marián L. F. (Coord.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, NARCEA, S.A. de Ediciones, 2000, p.13-47.

Connell, R.W., *La organización social de la masculinidad*, Ediciones de las mujeres 24, 1997, p.31-47.

Conway, Jill K., Susan C. Bourque y Joan W. Scott, “El concepto de género” en: Lamas, Marta (Comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM, 2003, p.21-33.

Cucchiari, Salvatore, “La revolución de género y la transición de la horda bisexual a la banda patrilocal: los orígenes de la jerarquía de género” en: Lamas, Marta (Comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM, 2003, p.181-264.

De Barbieri, Teresita, “Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica” en: *Revista Interamericana de Sociología* 2, may.-ago. 1992, p.1-15.

“Derechos reproductivos y salud reproductiva. Papel y responsabilidad reproductiva de los hombres en los derechos y en la salud reproductiva sexual. Salud sexual. Derechos y salud sexual de adolescentes. Derechos sexuales”, E. U., Hera.

Fernández Christlieb, Paulina, “Participación política de la mujer en México” en: Massolo, Alejandra (Comp.), *Los medios y los modos: participación política y acción colectiva de las mujeres*, México, El Colegio de México-Piem, 1994, p.85-97.

García Gossio, María Ileana, “Nombrar lo innombrable” en: García Gossio, María Ileana (Coord.), *Mujeres y sociedad en el México contemporáneo: nombrar lo innombrable*, México, Cámara de Diputados-Tecnológico de Monterrey-Grupo editorial Porrúa, 2004, p.9-41.

Goñi Zubieta, Carlos, *Lo femenino*, España, EUNSA, 1996, 104 p.

Lamas, Marta, "Antropología feminista y la categoría 'género'" en: Lamas, Marta (Comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM, 2003, p. 97-125.

----, "Introducción" en: Lamas, Marta (Comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM, 2003, p.9-20.

----, "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría 'género'" en: Lamas, Marta (Comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM, 2003, p. 327-366.

Madoo Lengermann, Patricia y Hill Niebrugge-Brantley, "Teoría feminista contemporánea" en: *Teoría sociológica contemporánea*, George Ritzer, (Comp.), México, Mc Graw-Hill, 1998, p. 353-409.

Massolo, Alejandra, "Introducción política y mujeres una peculiar relación" en: Massolo, Alejandra, (Comp.), *Los medios y los modos: participación política y acción colectiva de las mujeres*, México, El Colegio de México-Piem, 1994, p. 13-41.

Moi, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988, 105 p.

Paterman, Carole, "Feminismo y democracia" en: *Cambios sociales, económicos y culturales*, [s.p.i.], p.189-210.

Pineda, Empar, "El discurso de la diferencia y de la igualdad", *Fem* 36, 1984, p. 7-16.

Sánchez Olvera, Alma Rosa, "El feminismo en México. Conciencia y construcción de ciudadanía para las mujeres" en: García Gossio, María Ileana (Coord.), *Mujeres y sociedad en el México contemporáneo: nombrar lo innombrable*, México, Cámara de Diputados-Tecnológico de Monterrey-Grupo editorial Porrúa, 2004, p.71-98.

Saucedo-González, Irma, "Violencia doméstica y salud: conceptualización y datos que existen en México" en: *Perinatol Reprod Hum* 10, abr.-jun. 1996, p.100-110.

Serret Bravo, Estela Andrea, "Mujeres y hombres en el imaginario social. La impronta del género en las identidades" en: *Mujeres y sociedad en el México contemporáneo: nombrar lo innombrable*, García Gossio, María Ileana (Coord.), México, Cámara de Diputados-Tecnológico de Monterrey-Grupo editorial Porrúa, 2004, p.43-70.

Scott, Joan W., "El género: una categoría útil para el análisis histórico" en: Lamas, Marta (Comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM, 2003, p. 265-302.

Stanley, Julia, "El sexo y la alumna tranquila" en: Woods, Peter y Martyn Hammersley (Comps.), *Género, cultura y etnia en la escuela. Informes etnográficos*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1995, p. 49-63.

Wallerstein, Catherine, "La delgadez y otras negaciones en la publicidad de la moda contemporánea" en: *Ley, cuerpo y sujeto, Fashion Theory* 2, vol. 2, 1998, p. 167-192.

Weeks, Jeffrey, "La construcción cultural de las sexualidades. ¿Qué queremos decir cuando hablamos de cuerpo y sexualidad?" en: Szasz, Ivonne y Susana Lerner (Comps.), *Sexualidades en México. Algunas aproximaciones desde la perspectiva de las ciencias sociales*, México, Colegio de México, 1998, p.175-198.