

3
2ej'



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

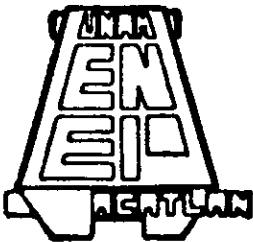
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"ACATLAN"

LA FARSA Y LA MUJER MEXICANA EN EL
ETERNO FEMENINO, DE ROSARIO CASTELLANOS

T E S I S

PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIATURA EN LENGUA Y
LITERATURA HISPANICAS
P R E S E N T A :
JAVIER GALINDO ULLOA

ASESOR: LIC. LILIAN CAMACHO MORFIN



ACATLAN EDO. DE MEX.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

259535



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.

LA FARSA Y LA MUJER MEXICANA

**EN *EL ETERNO FEMENINO*, DE
ROSARIO CASTELLANOS**

**TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIATURA EN
LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

PRESENTA:

JAVIER GALINDO ULLOA

**A mis padres: Víctor y Ana María,
a quienes les debo el amor
a la vida y al estudio.**

**A mis hermanos:
Neto, Paty, Memo y
Armandín, con cariño.**

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Lic. Lilián Camacho Morfín su asesoría y su generosa colaboración durante la investigación y el análisis.

Al Mtro. Raymundo Ramos, al Mtro Rubén Darío Medina, al Lic. Rocio Montiel y al Lic. Consuelo Santamaría, la paciencia y el interés de corregir y comentar este estudio.

Al Lic. José Miguel Gómez Checa, Lic. Eva Gómez Infantes y a la actriz Blanca Torres, por su apoyo moral y desinteresado.

Al Dr. David Villaseñor Millán y a la Dra. Yolanda Pérez Fandiño, con quienes comparto este trabajo.

Y al C.P. Elsa Torres, quien me ayudó a resolver los últimos detalles para la impresión.

***El adorno de las mujeres
es el silencio.***

Sófocles, *Ajax*, Acto I

***Sólo una tonta podía dedicar su
vida a la soledad y al amor.***

Jaime Sabines

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
I. La mujer mexicana del siglo XX	23
II. Castellanos y la dramaturgia de 1950 a 1970	29
III. Reseña histórica de la farsa	36
IV. Castellanos ante la crítica	52
V. <i>El eterno femenino</i>	69
CONCLUSIONES	101
BIBLIOGRAFÍA	110
HEMEROGRAFÍA	113

INTRODUCCIÓN

Mi dedicación al teatro escrito y representado me encaminó a la lectura de *El eterno femenino*, de Rosario Castellanos. Aún no había leído su obra completa, tan sólo la novela *Balún Canán*, los cuentos de *Ciudad Real*, y un ensayo biográfico de Elena Poniatowska en *¡Ay vida, no me mereces!*. Por compasión y admiración a la vida solitaria, ingenua y talentosa de Castellanos, siempre tuve la inquietud de investigar y analizar a fondo alguna obra poética o narrativa que manifestara la situación crítica social de los indígenas chiapencos y la mujer oprimida. Al asistir a conferencias y homenajes que le dedicaban, aun en la actualidad, instituciones académicas y culturales, descubrí que los expositores recurrían al tema de la situación en Chiapas, de la poesía y el feminismo; como también de la personalidad irónica, torpe e ingeniosa y su lamentable fallecimiento en Israel, en 1974; entre grupos feministas y estudiantes, por otro lado, se mitificaba la imagen de Castellanos como una feminista de *hueso colorado* o antimachista, como una renuncia a su propia condición sexual.

Los críticos literarios poco hablan de *El eterno femenino*, publicada y estrenada después del fallecimiento de la autora. ¿Por qué la evaden o la mencionan como un texto menor a sus obras anteriores? Únicamente rescatan algunos conceptos feministas, pero no hay un comentario crítico, literario y teatral, no se llega a una conclusión clara.

Al leer *El eterno femenino* decidí analizarla por la complejidad estructural y la burla que se hace a la mujer mexicana y a la sociedad machista. Quise descubrir de esa controversia literaria y feminista el porqué no se considera importante como sus novelas o poemas, ¿cuáles son sus defectos formales y temáticos? y ¿por qué Castellanos eligió la farsa como un género popular para interpretar a la mujer mexicana moderna, siendo una escritora “seria” y una poeta “triste”?

El tema de la mujer ha sido una obsesión para mí. La idealizo como un ser bello, romántico y sensual. Y he querido comprender su misterio en su rol de ser soltera, madre o amante, de su condición existencial y socio-política e histórica. Por ello la farsa de Castellanos es como una vía para comprender o entender sus valores en un país opresivo y patriarcal.

El propósito de *La farsa y la mujer mexicana en El eterno femenino* es analizar cómo es vista la mujer a través de este género popular. Lupita es la protagonista que intenta sobresalir en la

sociedad más allá de su papel sumiso, torpe e ingenuo. Rosario Castellanos aborda diversas situaciones en torno a la ridiculez de Lupita como madre, esposa, soltera y liberal, en relación con su eterno papel tradicional e histórico. La obra consta de tres actos; en el segundo, la dramaturga representa una serie de mujeres protagonistas de la historia universal por su rebeldía, pasión y ambición política: Eva, Sor Juana, Rosario de la Peña, Carlota, Josefa y Adela.

El tema consiste en la visión irónica de la mujer mexicana moderna, en sus distintos roles morales y socio-políticos: el ser inferior al hombre, el ser decente y doméstica. ¿Cuál es el objetivo de la farsa en *El eterno femenino*? ¿Qué logra significar cada situación de la mujer en sus distintos acontecimientos, por medio de Lupita? ¿Cómo se relacionan el pensamiento literario y filosófico de Rosario Castellanos con la protagonista?

En síntesis: se trata de ver en qué forma se representa a la mujer mexicana a través de la farsa, en los distintos acontecimientos de Lupita, en relación con su existencia, valor moral y social en una sociedad machista y conservadora, con el objetivo general de concebir cómo se expresa el comportamiento de la mujer mexicana actual en sus distintos roles interpretados por Lupita, quien llega a desnudar sus agresiones y angustias de tipo moral y social.

Los objetivos particulares nacen del interés de analizar el sentido y la forma de *El eterno femenino* a partir de las acciones físicas y morales de la protagonista en relación con los personajes por lo cual en el presente trabajo perseguimos:

1. Analizar la relación argumental de cada acto de *El eterno femenino*, a partir de los acontecimientos cotidianos, diálogos y monólogos, que repercuten en el comportamiento de Lupita.
2. Reconocer el género farsa, en cada uno de los acontecimientos de Lupita, en su proceder existencial y social, de acuerdo con la estructura de cada *sketch*.
3. Identificar cuáles son los límites y exageraciones del trayecto físico y moral de Lupita, de la realidad e irrealidad de sus sueños maravillosos y "graves", con respecto al matrimonio, al amor, a la soltería, a Dios y a sí misma.
4. Señalar el pensamiento literario y filosófico de Castellanos, así como también su experiencia de vida, con el tipo de la protagonista; con el objeto de ver qué tanto se ridiculiza a Lupita, a sus vicios

y errores, con el fin de comprender la condición femenina dentro de una situación socio-política y religiosa.

Trataremos de demostrar la hipótesis de que la farsa es uno de los mejores antidotos dramáticos para desnudar las agresiones, debilidades, defectos y errores de la mujer mexicana actual, según las formas expresivas y temáticas de *El eterno femenino*.

Para lograr lo anterior nos basamos en el análisis de géneros. Antes de abordar el drama, es necesario partir de la concepción general de los géneros literarios, con el afán de jerarquizar la farsa con respecto a aquellas formas clásicas y contemporáneas, normativas y descriptivas de la literatura.

Análisis de géneros

Helena Beristáin afirma que un género es un discurso literario, determinado por la relación propia de sus elementos lingüísticos: un espacio “configurado como un conjunto de recursos composicionales, en el que cada obra ‘entra en una compleja red de relaciones con otras obras’ (Corti) a partir de ciertos temas tradicionales y de su correlación, en un momento dado, con determinados rasgos estructurales (prosa, verso, narración, etc.)”.¹

Por lo tanto, el análisis de géneros literarios tiene el propósito de estudiar una obra literaria de acuerdo a los materiales lingüísticos y estructurales que el escritor ha creado. No sólo es clasificar una obra históricamente, sino estudiar la relación que estriba entre la forma y el contenido; es decir, persigue saber cómo llega a cumplir el autor la función entre las acciones, personajes, asuntos y acontecimientos con la estructura del texto literario, cuál es su valor literario según el lenguaje y los modos de manifestar la ideología y el contexto histórico social del contenido. En este sentido, los géneros caracterizan una obra literaria por su tipo de discurso clásico o moderno, por las motivaciones, los asuntos y la trama de que consta un texto.

El análisis de géneros tampoco se limita a describir la trama y los asuntos de la obra, sino profundiza su estudio en la organización y función del discurso y la tipología de personajes. Da otra visión concretamente al texto original, iluminándolo y conformándolo de acuerdo a la propia relación y función de la estructura.. Como dice Genette: “Los géneros son categorías propiamente literarias; los modos son categorías que provienen de la lingüística, o más exactamente, de la antropología de la expresión verbal”.² En una explicación sencilla, Kayser, con respecto al género dramático, afirma:

“El análisis es uno de los caminos más importantes para llegar a las profundidades creadoras de la obra [...] (En) la estructuración de un drama debe preguntarse cómo hizo y coordinó el autor la situación inicial de los personajes y circunstancias, así como los antecedentes que constituyen la situación en que la acción va a buscar origen”.³

Para poder jerarquizar y valorar una obra de acuerdo a su género, es preciso tomar como principio el valor histórico en que fue creada. Según René Wellek y Austin Warren:

La teoría de los géneros literarios es un principio de orden: no clasifica la literatura y la historia literaria por el tiempo o el lugar (época o lengua nacional), sino por tipos de organización o estructuras específicamente literarias. Todo estudio crítico y valorativo implica de algún modo la referencia a tales estructuras. Por ejemplo, el juicio sobre un determinado poema obliga a apelar a la propia experiencia y concepción total, descriptiva y normativa.⁴

Una novela o un drama serán analizadas por sus propias características argumentales, estéticas e ideológicas, sin depender de qué tiempo o momento histórico fue creado. Los géneros literarios se definen o se valoran por manifestar determinada expresión estética universal e innovadora, independientemente si el escritor o poeta respeta las normas preceptivas de Aristóteles o de Horacio, y las convierta a su propio estilo conforme a su contexto literario e ideológico.

Para comprender el análisis de la expresión verbal, de la función tipológica y la circunstancia ideológica, en este caso, de *El eterno femenino*, introducimos los tres géneros de tradición, según la teoría de Platón y Aristóteles: épico, lírico y dramático, para luego estudiar el concepto de drama y farsa.

En el épico el poeta-narrador nos relata la historia en tercera persona; en el lírico, el poeta expresa sus sentimientos, circunstancias y ambientes, por su propio “yo”; y en el dramático, el poeta-dramaturgo representa personajes en tercera persona, para ser interpretados en el escenario, en donde se manifiestan los antecedentes, el desarrollo, climax y desenlace del personaje trágico o cómico.

En la historia literaria se señalan dos etapas teóricas para ubicar a los géneros, por las creaciones en que se han dado en la corriente clásica y moderna, según la propuesta de Warren y Wellek:

1. La corriente clásica es normativa y preceptiva. No sólo cree que un género difiere de otro, tanto por naturaleza como en jerarquía, sino también que hay que mantenerlos separados, que no se deben mezclar ("pureza del género") "(...) Tenía su diferenciación social de los géneros: la épica y la tragedia: historia de reyes y nobles; la comedia, de clase media burguesa; la sátira y la farsa, de gente común.

2. La moderna teoría de los géneros es más descriptiva. No limita el número de los posibles géneros ni dicta reglas a los autores. Supone que los géneros tradicionales pueden 'mezclarse' y producir que los géneros pueden constituirse sobre la base de la inclusividad, de la complejidad o 'riqueza' lo mismo que sobre la 'pureza' (género por acumulación lo mismo que por reducción). En vez de recalcar la distinción entre género y género, le interesa hallar el común denominador de los géneros, los artificios y propósitos literarios que comparten.⁵

En la etapa descriptiva hay cierta libertad de creación con respecto a la épica (novela, cuento, relato...), la lírica (poesía en verso y en prosa) y el drama (en verso y en prosa). Lo que prevalece es la propuesta y el propósito del autor ante su obra. El narrador, el poeta o el dramaturgo están conscientes de sus influencias temáticas, experimentales y literarias. Cada vez van transformando los géneros y sus modos de interpretación con cierta complejidad estructural, psicológica y social. Sobresale el "yo" escritor frente a su mundo, a sus estados de ánimo, a sus personajes y a la anécdota de la novela o el teatro. Es más, el autor, en ocasiones, llegar a ser intérprete de su novela u obra teatral, se ve reflejado en algunos personajes o circunstancias similares a su contexto socio-político y cultural. En una misma obra, el escritor puede abordar una historia en tercera, segunda o primera persona. No hay un límite de combinación de géneros o formas discursivas: melodrama, farsa, tragicomedia, poesía en prosa o novela poética..., mismos que pueden llegar a ser obras de arte sin importar si pertenecen o no a los cánones clásicos.

A pesar de lo ya expuesto en este trabajo nos centraremos en uno sólo de estos géneros: el dramático y partiremos de una segunda definición de los géneros, que concibe a éstos como las distintas categorías en las que se divide la producción teatral.

Géneros dramáticos o dramatúrgicos

El drama, como lo define Aristóteles, es la imitación de acciones que cometen los actores (personajes), dentro de un sistema de actos. Un acto es una acción cumplida, donde el personaje posee palabras, ideas y pasiones y el cual atraviesa o transcurre en una serie de intrigas, asuntos y acontecimientos que determinan su destino trágico o cómico.⁶

El análisis del drama parte de las motivaciones y el temperamento del personaje que se enfrenta a una circunstancia social o colectiva, muy contrarios a sus objetivos y cualidades, a su ser complejo o simple: se caracteriza por sus propias pasiones que alteran un orden. El personaje dramático siempre estará en constante lucha contra su "otro" ser antagonista, contra su circunstancia histórica y socio-política. Según el tratamiento que le dé el dramaturgo, su trayectoria se formará por sus cualidades simples o complejas, y su objetivo real que compete a cualquier ser humano.

El carácter del personaje, la anécdota y el lenguaje determinan el género en que se ha de definir la obra. El carácter y la anécdota van unidas en su función estructural, donde el personaje dramático se desarrolla a partir de sus pasiones, errores o virtudes, los cuales llegan a romper con lo establecido, provocando una colisión o un clímax, hasta volver a formar un orden de acuerdo a su reconocimiento existencial, ideológico y colectivo. El lenguaje nos permite percibir el carácter, las costumbres, los sentimientos y la ideología de los personajes en situación, a través de materiales lingüísticos y estructurales que revelan y determinan el género de una obra.

Estos tres elementos indispensables manifiestan la función de los tipos de materiales que están inscritos en un drama, por el modo de abstraer la realidad objetiva, ideológica y social del protagonista. Existen dos tipos de materiales: el material probable y el material posible. El primero pertenece a los géneros inscritos dentro del realismo; y el segundo, a los del *no realismo*:

1. Material probable-Realismo: Tragedia, comedia y picaresca.
2. Material posible-*No realismo*: Farsa, melodrama, tragicomedia y género didáctico.

El realismo de los géneros manifiesta la generalización de cualidades humanas en el personaje, el cual adquiere cierta complejidad de vida, de material probable frente a sus circunstancias histórico-sociales. Las acciones y acontecimientos de la anécdota sufrirán un desorden pero a su vez establecerán un orden, de acuerdo a los errores humanos del personaje trágico o cómico.

El *no realismo* trata de particularizar cierta cualidad típica en el personaje. La simplicidad de sus actitudes es invariable, muestra sólo un tipo histórico de comportamiento. La anécdota

acentuará las características y valores morales e históricos, en la cual el personaje poseerá un valor negativo o positivo frente a su circunstancia contraria. Está dentro del material posible, porque puede ser real y sólo toma una particularidad de esa realidad, para presentárnosla en forma crítica, moral, exagerada o inverosímil.⁷ Por ejemplo, en la tragicomedia, el personaje posee un valor o cualidad negativa en torno a circunstancias de valores positivos que lo determinan como un personaje ridículo o heroico. En este concepto también pertenece la farsa, cuyo personaje simple transgrede el sistema social en forma grotesca, hasta caer en lo ridículo de sus consecuencias.

Farsa

La farsa posee varias acepciones tanto en el terreno literario como en el teatral, en ocasiones se confunde con la fábula, sátira o comedia. Para Sainz de Robles, este término posee tres significados:

- 1) Fábula, ficción o invención para entretener o para enseñar cautivando el ánimo de los espectadores;
- 2) representación de un hecho real o imaginario, verosímil o inverosímil;
- 3) obra teatral llena de incidentes grotescos.⁸

Y afirma que en el teatro moderno se califican de farsa a las obras cuya intención didáctica o moral queda exteriorizada con agudeza o humorismo, y pone como un buen modelo de género *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente.

La tercera definición de Sainz de Robles, nos parece atinada para nuestros propósitos puesto que la farsa va más allá de un simple tono humorístico y entretenedor. La farsa es la crítica a los vicios y errores de personajes grotescos, que intentan transgredir la norma moral, histórico y social en que se desarrolla la obra, cuya estructura formal es simple. Los personajes poseen un solo tipo de cualidad que se enfrenta a una circunstancia histórica-social, que los lleva a la ridiculización. Para Luisa Josefina Hernández:

La farsa es un género no realista, catártico por excelencia, cuyo mecanismo primordial es una sustitución de la realidad por un concepto visual y verbal semejante al símbolo que es perfectamente reconocible para quien lo percibe, pero que obviamente *no es la realidad misma, no propone su equivalencia sino ocupa su lugar.*⁹

Eric Bentley amplía este concepto con la dialéctica de la farsa y su agresiva expresión contra los valores morales del ser humano y la sociedad, a través de la burla y la crítica:

La farsa nos muestra las fantasías más libres y extravagantes y las realidades más anodinas de la vida cotidiana. La contraposición de unas y otras constituye la esencia misma de este arte, es decir, la dialéctica de la farsa. (Este género aparentemente simple) desarrolla y aprovecha en todo lo posible los más intensos contrastes entre el tono y el contenido, entre la superficie y la sustancia, pero apenas uno de los dos elementos de esa dialéctica no se halla presente en su forma pura o extrema, el drama corre riesgo de diluirse [...] La relación dialéctica promueve un conflicto y un desarrollo activos. Debe establecerse un diálogo entre la agresión y la impertinencia, entre la hostilidad y la frivolidad.¹⁰

La farsa va más allá de la simplicidad mecánica de los personajes, de las ideas y de la estructura de una pieza. Intenta jugar con el contenido absurdo, inverosímil, grotesco y crítico con la complejidad argumental de la anécdota y el lenguaje. Hierde al espectador por esas agresiones de lo temático y sensible, con el afán de tomar conciencia y reflexionar de los errores y vicios del ser humano y de la misma sociedad política. A través de la risa, del resultado dialéctico entre lo impertinente y puro, de la transgresión y la frivolidad, se provoca en el espectador una liberación catártica de las agresiones ridículas que pueden suceder en la realidad.

En cuanto a la ironía dramática, ésta no sólo se limita a burlarse de un personaje a otro, por algún defecto; sino por la situación en que se encuentran éstos y por la percepción del lector o espectador. Afirma Patrice Pavis: "La ironía es experimentada por el espectador cuando percibe los elementos de la intriga que permanecen ocultos para el personaje y le impiden actuar con conocimiento de causa".¹¹ El personaje está sometido a la situación irónica por el dramaturgo. El espectador percibe la crítica y la comenta irónicamente con respecto a las situaciones de los protagonistas. El dramaturgo trata por lo regular dirigirse directamente al público cómplice, "apelando a su conocimiento del código ideológico y a su actividad hermenéutica para permitirle captar el verdadero sentido de la situación".¹² Por ello, la farsa posee esta función entre la situación dramática y la percepción crítica del espectador que toma conciencia de los errores de los personajes, en lo moral e ideológico.

Por lo tanto, la farsa en sí tiene su importancia como género literario y teatral, y no como un simple tono humorístico y frívolo. Durante el transcurso de su historia, ha sido relegada por ciertos

grupos del poder literario, como una forma de expresión menor a la tragedia, comedia o pieza; por todo lo anterior se explica mi deseo de comprender el porqué Castellanos utilizó la farsa para un tema tan complejo -en lo social y literario, como es el de la mujer- en *El eterno femenino*, sin importar su reputación como novelista y poeta. ¿Acaso no es un género que desnuda la simpleza, las agresiones y las inconformidades del ser humano? ¿No es el origen del drama ritual y carnavalesco que da pauta a otros autores para crear sus comedias?. En capítulos posteriores se caracterizará con mayor detalle la farsa y se revisará su historia.

Para no limitarme a una interpretación que pudiera parecer superficial, con respecto a los objetivos particulares y a la hipótesis, aplicaré algunos conceptos del estructuralismo, en especial, de la *matriz actancial*, que propone Greimas, con el objetivo de conocer a fondo la función fársica de Lupita y sus distintos niveles de relación como los demás personajes y las diversas situaciones. Sin el estructuralismo no se podría analizar el comportamiento contradictorio de la protagonista, a través de sus acciones y de las ideas que Castellanos plantea. Con esta combinación, trataremos de equilibrar la interpretación con el claro concepto irónico hacia la mujer mexicana y la escritora.

El estructuralismo: categorías actanciales

El estructuralismo fue creado por los formalistas rusos a partir de los análisis de cuentos fantásticos, por Propp, Lévis-Strauss y Todorov. De ahí varios estudiosos asimilan las categorías, funciones y niveles del relato literario, con otras propuestas semióticas y semánticas a la literariedad del mismo texto, como son: Jakobson, Barthes y Greimas.

Para poder describir la estructura del texto -dice Helena Beristáin- es necesario segmentarlo: conforme a un criterio lingüístico y retórico, por niveles de análisis [...] identificando las 'figuras' que en los distintos niveles de la lengua (y, en el caso del relato, en los distintos niveles de sus estructuras) se producen, conforme a un criterio cultural e ideológico, identificando la jerarquía y las oposiciones de los datos axiológicos expresados a través de los códigos lingüístico y retórico.¹³

Para su mejor comprensión:

El análisis de un relato dado se facilita si seguimos en algunos momentos clave, su intriga, es decir, aquello que nos permite identificarlo en concreto, como tal, distinguiéndolo de otros relatos similares: el *resumen*, que comprende, según Greimas, sus principales *funciones y sus actantes* o clases de personajes.¹⁴

La importancia y función de los actantes son fundamentales en el plano de la historia, pues los personajes son quienes manifiestan el modo de las acciones su valor moral e ideológico. Esto a partir de la relación binaria de un texto, entre el plano del contenido y el plano del discurso para encontrar el sentido de la función de los personajes con respecto a la narración y a la perspectiva del narrador. Como establece Beristáin, el análisis estructural

va del plano de la historia..., del más profundo, con sus dos niveles, el de las *funciones* y el de las acciones, al plano (superficial) del *discurso* del que forman parte la *especialidad*, la *temporalidad* y la *perspectiva* del relato (los puntos de vista del narrador...).¹⁵

El comportamiento y la actitud de los personajes dependen de sus relaciones con los demás en una situación límite en lo moral y social de un discurso literario, como dice Todorov: “Todo personaje se define enteramente por sus relaciones con los otros personajes, aunque este caso se da en un tipo de literatura, en especial en el drama”.¹⁶

Para llegar a la definición de la relación de los personajes, Todorov formula tres predicados de base: a) Deseo, que se da en la relación del personaje con el objeto, el que desea; b) comunicación que se realiza en la “confidencia”; y c) participación, en la lucha mediante ayuda u oposición.

Estas relaciones de base pueden originar otras relaciones mediante dos reglas de derivación que formalizan el vínculo existente entre predicado de base y predicado derivado:

1. Regla de oposición: engendra una proposición que no puede ser expresada de otro modo, y señala cómo cada uno de los tres predicados de base posee un correlato opuesto:

Predicado base	Predicado derivado por oposición
a) amar	odiar
b) hacer confidencias	revelar confidencias
c) ayudar	oponerse y obstaculizar

2. Regla de la voz pasiva: menos común que la anterior, nos muestra el parentesco entre dos relaciones ya existentes y señala que ciertos predicados se derivan de las “de base” mediante la sustitución de una construcción de voz activa por otra de voz pasiva (sin que se trate de reversión de la misma proposición). quedando el sujeto agente (y no el objeto directo) como sujeto paciente:

A desea a B	A es despedido por B
A odia a C	A es odiado por D
A se confía a E	A es confidente de F
A revela las confidencias a F	E revela las confidencias de A
A ayuda a B	A es ayudado por B
A se opone a C	A sufre la oposición de D y de E

Como los ejemplos señalados, uno debe aplicar estas relaciones conforme a los propios deseos, engaños y traiciones de los personajes de determinado contexto. Por ello, más “que de una transformación de un mismo predicado a pasiva se trata de manifestación de reciprocidad mediante una construcción en voz pasiva pero sin transformar el mismo predicado pasándolo de una voz a otra”.¹⁷ Esto con el objeto de ver cuáles son los planteamientos del crítico sobre la obra por analizar en cuanto a la clasificación y relación moral e ideológica de los personajes.

Hay otros niveles que se derivan de estos predicados, que Todorov llama: el nivel del “ser” y el nivel del “parecer”. Esto depende también del deseo y comportamiento del personaje, que parece actuar de una forma para conseguir algún objeto que en su esencia quiere; por ejemplo, hacer uso del amor para conseguir el poder. Dice Todorov:

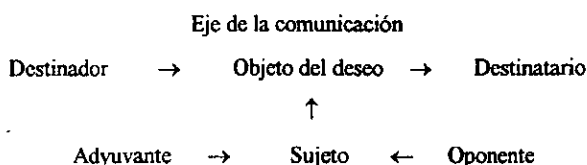
Cada acción puede, en primer lugar, aparecer como amor, confianza, etc., pero enseguida puede revelarse como una relación completamente distinta: de odio, de oposición etc. La apariencia no coincide necesariamente con la esencia de la relación aunque se trate de la misma persona y del mismo momento.¹⁸

Las pequeñas acciones están relacionadas dentro de un universo narrativo, al que se le denomina micro-relato. Un micro-relato o micro-universo se constituye por la relación sintáctica lineal del relato dentro del plano de la historia. Es una serie de pequeñas situaciones que dan sentido a la oposición de los actantes. En qué forma sintáctica se expresa la relación de los mismos de acuerdo a sus pequeñas acciones esenciales del relato, para comprender su ideología y conducta en una determinada estructura literaria, estable. Sin la relación sintáctica del relato no podría comprenderse la significación de las acciones del actante.

Un actante, como describe Beristáin,

es una amplia clase que agrupa en una sola función los diversos papeles de un mismo tipo: héroe, adversario, etc. El conjunto de los papeles actanciales es, para Greimas, “el paradigma de las posiciones sintácticas modales (querer, deber, poder, saber) que los actantes pueden asumir en el transcurso de la narración”. Por lo que el actante es la unidad sintáctica de la gramática narrativa de superficie, y se descompone en papeles actanciales.¹⁹

A partir de los siete tipos o roles que Propp establece y de los seis tipos que Souriau conjuga, Greimas homologa las categorías actanciales a categorías lingüísticas, y propone atribuir las relaciones recíprocas a los actantes:



En *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*, Luisa Puig hace un estudio analítico de estas relaciones, conforme a las dos categorías que Greimas propone en la articulación de los actantes: *sujeto vs. objeto, destinador vs. destinatario*. Esto se debe a que Greimas distingue a los actantes sintácticos (el destinador, el sujeto...) propiamente dichos de los actantes semánticos (que corresponderían a los ‘actores’). Dice Puig: “La distinción, según Greimas, categórica que articula los actantes se manifiesta en los lugares diferentes del mensaje y puede ser establecida tanto a nivel de los actantes como a nivel de las funciones”.²⁰

La relación entre el discurso narrativo y el contenido de significación varía de acuerdo a su propia función estructural y semántica de los actantes y actores:

Greimas afirma que de igual manera como el discurso no puede aumentar ni el número de los actantes, ni la percepción sintáctica de la significación más allá de la frase, el micro-universo semántico no puede ser definido como un todo de significación más que en la medida en que constituye un espectáculo con una estructura actancial.²¹

Por lo tanto, persiste cierta limitación entre el discurso narrativo ante la significación de los actores que dan un sentido mutuo del actante.

El análisis de géneros y las categorías actanciales tienen algo en común, por la relación de acciones, acontecimientos y asuntos que constituyen un relato u obra literaria, a través de la oposición del papel de los actantes frente a su circunstancia. El análisis de géneros caracteriza una obra literaria por el modo de expresar el contenido en una estructura dada; pero en ocasiones, para analizar una tragedia, melodrama o la farsa, se tiende a caer en la simple interpretación psicológica de los personajes en su desarrollo anecdótico. La matriz actancial se define por la relación axiológica de los actantes, no tanto por su propia psicología, sino por la estructura sintáctica en que están formadas las acciones de los personajes.

El drama está constituido por acciones que realizan los actores con su carácter complejo o simple, y la farsa está basada en acciones ridículas y grotescas del personaje frente a su circunstancia, la cual dentro del sistema actancial puede cambiar los roles de conducta de cada actante en relación con el *sujeto vs. objeto*. En la farsa puede haber distintos planteamientos y situaciones que definen en distinta forma al protagonista, y que en cierta medida afectan el mecanismo de la matriz actancial. Como critica Luisa Puig:

El defecto de dichas definiciones (de Greimas) radica en que por una parte presentan a los actantes bajo la forma de un inventario sin establecer las posibles relaciones entre ellos y por la otra, definen un género sólo por el número de actantes, dejando a un lado cualquier otro contenido.²²

En *El eterno femenino*, Lupita adquiere diversas funciones con respecto a la problemática social, ideológica y moral de su entorno, definida por infinidad de acciones y circunstancias que en cada situación cambia de un papel a otro, con el afán de conseguir el placer sexual y amoroso, la felicidad y la libertad de elegir su vida. Su relación de *sujeto vs. objeto* está condicionada por el *querer ser* y su *deber ser*. Este eje, como define Greimas, engendrará relatos donde el deseo será manifestado bajo la forma de la "búsqueda". Lupita está en constante búsqueda en cada situación frustrante y ridícula. Pero su *querer ser* irá transformándose a un *deber ser* por las circunstancias opresivas del sistema machista y de sus propios errores fársicos.

El eje *adyuvante vs. oponente* caracteriza la búsqueda del sujeto con su objeto del deseo, donde los actantes pueden ser considerados como categorías circunstanciales o subordinadas al actante sujeto. El adyuvante ayuda a conseguir el objeto del sujeto, mientras que el oponente obstruye su camino, de acuerdo a las circunstancias socio-políticas y morales en que se desarrolla el sujeto. Lupita lucha por conseguir su objeto de ser libre en cada situación dramática, y gracias a este eje *adyuvante vs. oponente*, podemos comprender el significado del porqué de sus deseos y vicios, que atentan contra un sistema patriarcal y transgreden su papel sumiso, decente y torpe.

En el eje *destinador vs. destinatario*, la correspondencia se debe a la frecuente manifestación sincrética de los actantes, al hecho a menudo constatado de la presencia de dos actantes bajo la forma de un solo actor

El destinador está articulado por dos actores de los cuales el primero está confundido con el objeto del deseo ('el personaje buscado y el padre'), mientras que el segundo aparece con el nombre de "mandatario". En lo que toca al destinatario, Greimas afirma que su campo de actividad se fusiona en el sujeto-héroe.²³

Para el análisis de la pieza de Castellanos, esta relación sincrética y su eje de comunicación con el objeto del deseo, advierten la necesidad de que los demás papeles actanciales de Lupita participen en esta función que va variando conforme a las ridiculices y transgresiones morales del sujeto con el objeto. Hay mucha actividad dramática y farsica en cuanto a las aspiraciones de Lupita. Las situaciones de *El eterno femenino* constituyen distintos temas e ideas conforme al feminismo y al machismo, de la mujer oprimida en un mundo masculino que representa diversos personajes, como el marido, la mamá, los hijos y la propia mujer, que afectan las circunstancias y los distintos objetos del deseo de Lupita. Tomaremos en cuenta el pensamiento filosófico feminista de Castellanos como destinador que influye en el trayecto del sujeto a su objeto del deseo. El pensamiento de Castellanos entra en situación irónica con respecto a la conducta inverosímil de Lupita. La dramaturga critica y se burla de los errores y vicios del sujeto a través de la relación actancial *destinador vs destinatario* que denota esa ideología y las experiencias de vida matrimonial, social y pública de la protagonista. Por ello el sincretismo en los papeles actanciales es imprescindible para la comprensión de función global de la obra, a pesar de la simplicidad de cada situación y de la protagonista, que en sí forman una estructura compleja con una mezcla en diversos espacios de ideas, palabras, frases y diálogos

cotidianos y grotescos, que denotan el ambiente popular, idiosincrásico e irónico de la mujer mexicana.

Por el carácter de la farsa de Castellanos, no hay una estructura del relato como la concebida por Barthes, por lo cual dividiremos la obra no en secuencias, sino en situaciones dramáticas que se definen como el estado emotivo que caracteriza determinado asunto o anécdota. Estas sustituyen al concepto de secuencia ya que *El eterno femenino* constituye una serie de situaciones deshilvanadas que implican una anécdota independiente, pero que en su conjunto se encaminan hacia un tema, que es la ironía a la mujer mexicana en su vida íntima, social y universal.

La hipótesis de la importancia de la farsa en el comportamiento de la mujer se demuestra por este método semi-ecléctico en la misma función y el tratamiento que Castellanos da a su protagonista. Cada situación de la obra es una idea de la opresión física y moral de Lupita, entre sus deseos y angustias. Es una constante transformación entre sus acciones y cualidades irónicas, a pesar de las escenas y *sketchs* tan complicados. Los diálogos y expresiones obscenos e impertinentes para el sistema patriarcal, engloban la ideología maternal y liberal de Lupita, en donde la farsa comprende el porqué de lo grotesco de la condición femenina y la sociedad.

En mi ensayo describo el contexto literario e ideológico de Rosario Castellanos como dramaturga, la función de la farsa en su pieza teatral, en su concepto histórico y dramático, en la trayectoria, temperamento y lenguaje de Lupita; y los tipos de relación de la mujer con el marido, la mamá, los hijos, la religión y la manipulación de los medios masivos de comunicación.

El primer capítulo describe el pensamiento feminista de Castellanos; el segundo se dedica a valorar la actividad literaria de la autora de *Balún-Canán*, mediante el estudio crítico que se le ha hecho con respecto a su actividad dramática; el tercero trata de ubicar históricamente a la farsa con el fin de saber cuáles son los elementos que Castellanos retoma para crear su obra teatral, se realiza una reseña histórica de la farsa, la cual ha sido relegada por ciertos grupos en el poder literario; el cuarto, se comentan las críticas hemerográficas y estudios que se le han hecho a *El eterno femenino*; y el último, aborda el análisis de dicha obra como muestra del género farsico al demostrar el comportamiento, el valor existencial y social de la mujer mexicana con una visión irónica y grotesca, por medio de los tipos y circunstancias de Lupita.

La farsa y la mujer mexicana en El eterno femenino no pretende ser una interpretación en pro o contra del feminismo o machismo. Sería un grave error acusar una obra literaria como un manifiesto filosófico o político; persigue en cambio, entender en qué sentido se concibe la mujer mexicana en la pieza de Castellanos, en sus distintos tipos de cualidades. ¿Qué es lo que propone la escritora y hasta dónde quiere llegar su protagonista, con sus opresiones y transgresiones a través de la farsa?

NOTAS

1. Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1988, p. 236.
2. *Cit. pos.* Pavis, Patrice, *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1980, p. 234.
3. Кайси, Вэйганг, *interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1972, p.228
4. Wellek René y Warren, Austin, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1979 p. 279
5. *Ibid.* p. 282.
6. Aristóteles, *La Poética*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1989 pp. 77-80
7. Alatorre, Claudia Cecilia, *Análisis del drama*, México, Gaceta, 1986 pp. 17-20
8. Sainz de Robles, Federico Carlos, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, vol 2.,Madrid, Aguilar, 1952 p. 497.
9. Knowles, John Kenneth, *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*, México, UNAM, 1980, p. 11.
10. Bentley, Erick, *La vida del drama*, México, Paidós, 1992; pp. 224-226.
11. Pavis, *op. cit.*, pp. 279-280.
12. *Loc. cit.*
13. Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato*, México, UNAM, 1984, p. 17.
14. *Ibid.* p. 20
15. *Loc.cit.*
16. Todorov, Tzvetan “ Las categorías del relato literario”, en *Análisis estructural del relato*, México, Premiá Editores, 1991 p. 169.
17. Beristáin, *op. cit.*, p. 64.
18. Todorov, *op. cit.*, p. 172.
19. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 18.
20. Puig,Luisa, *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*, México, UNAM, 1978, p. 80.
21. *Loc. cit.*
22. Puig, *op. cit.*, p. 82.
23. *Loc. cit.*

CAPÍTULO I

LA MUJER MEXICANA DEL SIGLO XX

A continuación se expone una síntesis del pensamiento feminista de Castellanos y de la historia de la mujer occidental y mexicana en su rol de madre, soltera y amante, oprimida y limitada a ciertos deberes domésticos que el hombre le ha impuesto, tanto en el hogar como en cualquier nivel socio-político. Esto con el objetivo de comprender la temática literaria y filosófica de Castellanos en la interpretación de la mujer mexicana moderna a través de la farsa; así como plantear el contexto teatral de la escritora a nivel didáctico, social y popular.

Antes de haber escrito *El eterno femenino*, Rosario Castellanos se dedicó al teatro, y en esencia, a expresar el valor de la mujer de manera irónica al enfrentarse a la sociedad, con el objeto de tratar de liberarse de las presiones del marido y de los deberes, a través de la burla hacia sí misma y los demás; sin guardar rencor, buscaba sobrellevar la vida en una forma más natural y sin dejar a un lado sus costumbres. Como recomienda Castellanos en un artículo periodístico:

Usted, ante la alternativa de ser esposa o madre, ha elegido ser madre y ha abandonado al hombre a las innumerables tentaciones que lo cercan. Y eso se paga. Pero no, no puede usted perder el gobierno de sus emociones. Los hombres se van, claro. Pero vuelven... Exagere su dulzura y comprensión: preocúpese por mejorar su aspecto [...] Y en cuanto a "la otra" no le guarde rencor [...] Su virtud cardinal es la paciencia y si la ejercita, será recompensada.¹

Esta observación es una de las líneas a seguir para crear su obra de teatro: la ironía a la mujer y al machismo. Castellanos fue una de las precursoras del feminismo en México. Su influencia básica abarca desde filósofos existencialistas hasta escritoras contemporáneas: Sartre, Beauvoir, Virginia Woolf, Isak Dinesen y Simon Weil, entre los principales.

En *Mujer que sabe latín*, Castellanos da una clara respuesta de cómo se ha visto a la mujer por su imagen histórica y tradicional, de su delicadeza, belleza física y debilidad sexual ante el hombre.

A lo largo de la historia [-dice la autora-] la mujer ha sido más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más

que una criatura humana, un mito. (Por lo tanto) el hombre convierte a lo femenino en un receptáculo de estado de ánimo contradictorio y lo coloca en un más allá en el que se nos muestra una figura, si bien variable en sus formas, monótona en su significado.²

A la mujer se le da una imagen estereotipada de debilidad femenina, de belleza sublime, sensual o romántica, encargada, también, a las simples tareas hogareñas y pasatiempos mundanos. Castellanos considera a la pureza en la mujer como

sinónimo de ignorancia. Una ignorancia radical, absoluta de todo lo que sucede en el mundo pero en particular de los asuntos que se relacionan con “los hechos de la vida” como tan eufemísticamente se alude a los procesos de acoplamiento, reproducción y perpetuación de las especies sexuadas, entre ellas la humana. Pero más que nada, ignorancia de lo que es la mujer misma.³

En esta sociedad mexicana, de escasa información y difusión cultural, aún queda lejos de alcanzar la conciencia. Es difícil comprender el misterio de la mujer así como la soberbia del macho, que no acepta el engaño o el valor de la mujer. La hipocresía aún nos sigue afectando en cualquier relación social, en cada pareja que no logra concientizar sus propios errores tanto en la mujer como en el hombre.

La mujer en la historia ha sido objeto de sujeción por el hombre, en lo socio-político y sexual. Pocas mujeres han alcanzado a tener el privilegio de ser reconocidas por el otro. En lo general sirven para complacer y satisfacer al hombre, en el hogar y en la cama, más no en el poder familiar, religioso y político. Beauvoir plantea esta lucha antagónica de la mujer y su “otro”, o mundo masculino, arguyendo que la mujer ha sido víctima de la cultura machista, vista como una imagen débil, sumisa y sujeta a la sexualidad masculina. Nunca se podrá sobresalir por la propia naturaleza femenina; se necesita de una comprensión histórica y social en torno a los valores morales de mujer para tratar de ser reconocida en cualquier nivel, sin ser sólo un objeto sexual para el hombre.

A partir del siglo XVIII, han surgido filósofos y mujeres intelectuales que han intentado proponer la igualdad y libertad de la condición femenina. Varios tratados han sido rechazados por la aristocracia y por el cristianismo, el cual sitúa como poder autoritario al padre de la familia. Durante el XIX y XX, sobresalen intelectuales femeninas que reivindican los derechos y valores de la mujer en lo socio-político-económico. Surgen campañas y movimientos propagandísticos, después de la

primera Guerra Mundial en la U.R.S.S. y en los países anglosajones (Reino Unido en 1918, E.E.U.U. en 1920), que revelan una mayor participación política, académica e igualdad laboral. Aún en la actualidad, contadas mujeres han tenido el privilegio de sobresalir en la sociedad machista y han tratado de transgredir las propias normas domésticas y las del sistema en que se desarrollan. Simone de Beauvoir ha sido una de las feministas que ha revolucionado el concepto de la situación de la mujer en lo histórico-social; con una teoría contraria a la naturaleza del sexo vaginal sujeto al falo masculino. Al lado de Virginia Woolf, quien proclamaba una independencia y libertad en la elección de vida, y de Simone Weil, quien denunciaba al sistema social del fuerte contra el más débil, la filosofía de Beauvoir influye en la propuesta ideológica de Rosario Castellanos en su carrera. La conciencia histórica, la libertad de ser soltera, de ser madre y esposa sin la fuerte opresión del “otro”, constituyen en Castellanos una visión real de la vida cotidiana de la mujer mexicana; a partir de sus propias experiencias existenciales, académicas y literarias.

Castellanos propone la sencillez de la vida, sin tanto dolor psicológico, de soledad y angustia por los engaños o adulterios del marido. A su vez, critica el valor tradicional de la mujer, la cual ella puede llegar a ser inteligentemente, evitando el hostigamiento moral y físico del macho, y no estancándose en la pasividad o pereza abnegada, como una tradición cultural e hipócrita. En este siglo XX, los medios masivos de comunicación imponen modas y modelos, en donde se estereotipa a la mujer sensual, débil y delicada, a través de “artistas” y divas de la televisión y cine; pero la educación de la mujer, su cultura y su propio valor humano, ante la ignorancia de ella misma y de los demás no son comprendidos. No se considera persona “normal” o “común” si no contrare el Matrimonio y elige su propia independencia. Como dice Castellanos: “Y si la soltera le tocó en suerte estar sola ¿por qué no disfrutar al menos de las ventajas de la soledad? De ninguna manera. Debe *arrimarse*... a un núcleo familiar cualquiera”.⁴ Pero a la vez, la mujer se conforma con vivir en paz, sin remordimientos, en la fácil convención social, dependiendo del hombre para subsistir y quedarse en el hogar y no ver más allá de su inteligencia. Sufrir el dolor eterno de los acontecimientos diarios de la casa.

En la última etapa de su vida, Castellanos aborda el tema femenino por medio de la risa y caracteriza los ridículos acontecimientos de la mujer con respecto a su marido y su entorno cultural y moral. Por ello, en *Mujer que sabe latín*, se advierte el tomar conciencia de la relación mujer-hombre

en una comprensión más humana y un modo de ser sin dejar a un lado las costumbres y gustos del individuo y la sociedad.

Los hombres [-dice la escritora-] no son nuestros enemigos naturales, nuestros padres, no son nuestros carceleros natos. Si se muestran accesibles al diálogo tenemos abundancia y variedad de razonamientos. Tienen que comprender, porque lo habrán sentido en carne propia, que nada esclaviza tanto como esclavizar, que nada produce una degradación mayor con uno mismo que la degradación que se pretende infligir a otro[...] (Hay que) formar conciencia, despertar el espíritu crítico, difundirlo, contagiarlo. No aceptar ningún dogma sino hasta ver si es capaz de resistir un buen chiste.⁵

En *El eterno femenino*, uno de los objetivos es mostrar al lector lo ridículo de una mujer engañada por su marido, débil ante sus hijos y madre, y manipulada por los medios masivos de comunicación. Pero queda la pregunta ¿en realidad cumple su objetivo Castellanos de liberar los dolores sentimentales, morales y psicológicos de la mujer a través de la risa o la ironía? En una sociedad corrupta e hipócrita, ¿hasta dónde y cuándo el ser humano puede llegar a tomar conciencia de sus verdades y ridiculeces? Una de las propuestas es aceptar los defectos tanto del hombre como de la mujer para comprender el comportamiento misterioso y los descos de cada quien.

NOTAS

1. Castellanos, Rosario, *El uso de la palabra*, México, *Excelsior*, 1974, p. 28.
2. Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe latín*, México, FCE-SEP, 1984, p. 7. Desde nuestra cultura indígena, la mujer ha representado el papel sumiso, obediente y dependiente del hombre y de su Dios. No hay diferencia entre una religión prehispánica con la cristiana. Es universal el problema de la mujer ante la conciencia social del hombre. Esto se puede observar en la carta de la mujer nahua a su hija, en el libro *La producción literaria de los aztecas*, de Rubén Campos M., editado por Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología de Historia y Geografía, México, 1936, pp. 356 ss.
3. *Ibid.*, p. 13.
4. *Ibid.*, p. 33.
5. *Ibid.*, pp. 38-40.

CAPÍTULO II

ROSARIO CASTELLANOS Y LA DRAMATURGIA DE 1950 A 1970

Rosario Castellanos nace en la ciudad de México en 1925 y vive su infancia en Comitán, Chiapas. Regresa a la capital a la edad de dieciséis años. En 1948 ingresa a la Facultad de Filosofía y Letras, para estudiar la carrera de filosofía. A partir de entonces se da a conocer entre poetas, escritores y dramaturgos: Dolores Castro, su íntima amiga, Emilio Carballido, Sergio Magaña, Jaime Sabines, Luisa Josefina Hernández, Miguel Guardia, Augusto Monterroso y Carlos Illescas, entre otros: de los cuales algunos escribían en la revista *América*.

A partir de 1948, empieza a escribir sus poemas: desde *Trayectoria del polvo* (1948) hasta *Materia memorable* (1969), su producción poética se encuentra reunida en *Poesía no eres tú* (1972), incluyendo sus poemas dramáticos *Salomé* y *Judith* (1959). Asimismo, escribe sus novelas *Batán Canán* (1957) y *Oficio de tinieblas* (1962), y tres volúmenes de cuentos: *Ciudad Real* (1960), *Los convidados de Agosto* (1964) y *Álbum de familia* (1971).

Entre esas fechas de producción literaria y trabajo académico y social, Rosario Castellanos aprovecha su tiempo para tener contacto con el teatro escrito y representado. Hizo uso de su propia ingenuidad e ironía para crear un teatro cercano a las necesidades y circunstancias de los indígenas y de la mujer en sociedad.

A principios de los cincuenta, Castellanos sufre de tuberculosis lo cual la mantiene en cama durante más de un año, pero no interrumpe su labor literaria; escribe sus primeras tentativas dramáticas en verso: *Eva*, *Judith* y *Salomé*, en un acto; *Vocación de Sor Juana*, en dos; y *La creciente*, en tres. Luego, *Tablero de damas* y *Casa de gobierno*, en prosa; sin embargo, se convence de que su expresión teatral no le conviene.

Cuando se recupera de su enfermedad, labora en el Instituto Nacional Indigenista en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, en el Centro Coordinador Tzeltal-Tzotzil. Por una serie de casualidades vino a quedar bajo su responsabilidad el teatro guñol, cuyo objetivo era transmitir en distintas regiones indígenas la vida doméstica e historias de intención didáctica, con representación de

titeres a niños y familias. Alrededor de 1958 se recogieron en tres tomos las obras de teatro guiñol que escribió en esa ciudad, con el título *Teatro Petul*.

Los personajes que Castellanos maneja son los piojos, el peine, el cepillo de dientes, el agua y el jabón, cuyo protagonista es Petul que aconseja al público chiapaneco de cómo deben los niños lavarse las manos, cepillarse los dientes, comer fruta y verduras, y cómo comportarse con los padres.

Castellanos reconocía que sus experimentaciones teatrales quedaban muy por debajo de su poesía y narrativa. Aún así, en la Facultad convivió con Carballido, Magaña (a quienes les dedica *Judith y Salomé*, respectivamente), y Luisa Josefina Hernández, quienes lograron hacer un teatro meramente realista y de un gran lenguaje artístico. Castellanos sólo estuvo en algunas clases como visitante de Composición Dramática, que impartía por entonces Rodolfo Usigli.¹

El teatro mexicano de los cincuenta y sesenta era muy rico en cuanto a producciones y dramaturgos de mucho talento artístico; herederos del Teatro Ulises y Teatro Orientación, creados por Novo, Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Julio Bracho y Usigli. Al lado de ellos aparecen: Luis G. Basurto, Agustín Lazo, Carballido, Magaña, Wilberto Cantón, Rafael Solana, Jorge Ibarguengoitia y Hugo Argüelles. En el teatro de la Universidad, se crea *Poesía en Voz Alta*, con Octavio Paz, Elena Garro, José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza y Juan Soriano. Por su parte, Héctor Azar forma Teatro Coapa y el Teatro El Caballito. Artistas que renovaban las experimentaciones escénicas entre lo vanguardista y clásico, tanto de su propio repertorio dramático como de otros autores universales.²

El teatro guiñol inicia en México alrededor de 1940, cuando Concepción Sada fue la primera en presentar un proyecto a la SEP para crear el grupo Teatro Infantil, con el estreno *Pinocho en el país de los cuentos* en el Palacio de Bellas Artes. Asimismo, se invitaba a autores a colaborar y crear obras para niños. Género, desde entonces, que ha persistido hasta nuestros días, por la fantasía, el humor, el mensaje y la alegría de guiar a los niños a un mundo sano e inteligente.

Según Antonio Magaña Esquivel, a principios de nuestro siglo, un catalán Julián Gumi ofreció algunas representaciones de titeres en el Casino Alemán por 1906. Luego apareció el Teatro El Periquillo, de Bernardo Ortiz de Montellano, y el Instituto Nacional de Bellas Artes auspicia a tres

grupos de teatro guiñol: El Nahual, El Comino y El Chapulín, e infinidad de grupos que aparecen y desaparecen. El estridentista Germán List Arzubide labora para la SEP, escribiendo comedias infantiles para ser dramatizadas en la radio.³ En la actualidad, Enrique Alonso, *Cachirulo*, es de los únicos artistas que ha llevado esta tradición con su Teatro Fantástico y con el rescate de los títeres de Rosete Aranda.

Quizá por falta de información, interés o por el centralismo cultural de aquella época, Magaña Esquivel no da cabida a la labor teatral de Rosario Castellanos en San Cristóbal, Chiapas, con el *Teatro Petul*. “Fuera de la esfera oficial no existe, ciertamente, el teatro guiñol -dice Magaña Esquivel-; pero su importancia es evidente, pues constituye indiscutible auxiliar en la acción educativa.”⁴ Ante ello, Castellanos, sin pretender ganar adeptos, estuvo preocupada por ayudar a los indígenas en superar sus crisis de hostigamiento y esclavización de aquella región chiapaneca.

Más clara y razonable es la opinión de José Emilio Pacheco, cuando habla del denominado ciclo narrativo indigenista (*Balún Canán*, *Oficio de Tinieblas*, *Ciudad Real* y *Los convidados de Agosto*):

Escribió obras didácticas de teatro guiñol, un resumen de la Constitución para que los indios conocieran sus derechos y un libro de lectura para los niños recién alfabetizados [...] Castellanos comprendió que, al mostrarle en su infancia que los hombres condensan sus vidas en historias, su nana le había dado la palabra. Ella tenía que devolver esta palabra, esta arca de la memoria, a quienes les fue arrebatada. Y lo hizo en novelas y relatos⁵

...y en sus poemas dramáticos, *Judith* y *Salomé*, los cuales manifiestan cierto carácter psicológico de estas heroínas bíblicas sin mayor sustento argumental y anecdótico.

Castellanos escribe en 1952 *Tablero de Damas*, pieza farsica que satiriza a la poeta Gabriela Mistral, admirada y odiada por otras escritoras que la visitan. Al no estar convencida de este logro dramático, la autora convirtió esa historia en el cuento *Álbum de familia*,⁶ reunido bajo el mismo título en su último libro de narrativa.

A pesar de estos intentos dramáticos, Castellanos nunca perdió el encanto ingenuo e irónico en su trato personal y en el tratamiento de los personajes femeninos de sus breves relatos. Su carácter autosuficiente, la soledad y su disciplina literaria, le ayudaron a ahondar más en la temática

de la mujer mexicana del siglo XX, desnudándola y mostrándola en varias facetas ridículas y exasperantes de su cotidianidad y cultura histórica. Desde *Judith y Salomé*, *Teatro Petul* hasta *Tablero de damas*, su teatro gira en torno a una combinación entre lo didáctico, social e intelectual, con una visión irónica y cotidiana de valores humanos que repercuten en la educación de los niños indígenas, en la crítica socio-política y académica de su tiempo, y en la actitud emancipadora y tradicional de la mujer. El teatro para Castellanos es una vía más cercana a la comunicación directa con el público común para mostrar en una forma didáctica la memoria e historia de nuestra tradición costumbrista y popular: de las opresiones hacia los indígenas y a la mujer en sí, y de los propios derechos como ser humano concientizador de sus circunstancias y problemáticas familiares y sociales. Como en su narrativa del ciclo chiapaneco, el afán de Castellanos es rescatar la memoria y la palabra de sus antepasados y la verdad de los débiles bajo los fuertes: en su etapa irónica incide en la cotidianidad cercana de la mujer tradicional, de mujer sumisa y abnegada, angustiada por el cambio y los derechos como ser mujer inteligente, ambiciosa y enamorada. Los títeres e historias del *Teatro Petul* quizá ayudaron a Castellanos a asimilar la realidad cotidiana de la mujer en un modo caricaturista en sus deberes hogareños y sus relaciones maritales y sexuales, como se observará en el aspecto técnico teatral de *El eterno femenino*, pues esta obra complementa el teatro popular, de máscaras, de carpa y de revista. La farsa parte de los vicios y tipos simples del ser humano que intentan transgredir el sistema socio-político y la conducta convencional del mismo. Y el individuo cada vez necesita, como producto de esta sociedad, tomar conciencia de los problemas cotidianos y sociales de su entorno, de los indígenas, de la corrupción, hipocresía, del machismo y de la mujer oprimida por estas mismas circunstancias históricas.

Rosario Castellanos vivió apartada de grupos teatrales de su época. Independientemente sirvió a los indígenas devolviéndoles su palabra, cultura y derechos a través de sus novelas y su teatro de títeres, muy cercanos a sus necesidades socioeconómicas. Nunca dejó de escribir en esta corriente dramática y didáctica. Leía a los clásicos españoles: Calderón de la Barca, Lope de Vega, Tirso de Molina, y los contemporáneos, María Luisa Ocampo (cuya obra, *La virgen fuerte*, resalta el tema de la soltería resentida y débil en su profesión y condición moral), Concepción Sada hasta Lilian Hellman. Su aislamiento en Tel Aviv, como embajadora de México, la llevó a reflexionar acerca de su pasión literaria y de las ventajas y los beneficios solitarios, aún matrimoniales, de la mujer mexicana. Sus artículos periodísticos, publicados en *Excelsior*, afirmaron más su presencia literaria y feminista, a través de su estilo espontáneo e irónico: "Hasta para hacer el ridículo se necesita una

preparación especial. ¿Solemne? Ah, no, eso sí que no. Ese es el monopolio del estado de ánimo poético”⁷

Sus artículos, *Tablero de damas*, *Álbum de familia* y *Teatro Petul*, forman el contenido y la síntesis teatral de *El eterno femenino*. Es decir, la conciencia de la mujer en sociedad, el amor, el engaño, la inteligencia, la soltería, la forma farsica y satírica de esos textos, son agrupados con mayor espontaneidad, ironía y crítica en *El eterno femenino*. Obra póstuma publicada un año después del fallecimiento de Castellanos, que provoca todavía controversia por los rasgos tanto temáticos como estilísticos de su teatro.

NOTAS

1. "Entrevista con Rodolfo Usigli" de Margarita García Flores, en Rodolfo Usigli, *El gesticulador...*, México. Editores Mexicanos Unidos, 1985, p. 16.
2. Antonio Magaña Esquivel, *Medio siglo de teatro mexicano (1900-1961)*. México, INBA, 1964, p. 109.
3. Vid. List Arzubide, Germán, *Teatro guñol. Comedias completas para guñol*, México, UNAM, 1997.
4. Magaña Esquivel, *op. cit.*, p. 111
5. Castellanos, *El uso de la palabra*, p. 11.
6. *Album de familia* se retomó de un capítulo de *Rito de iniciación*, novela "inédita" de Castellanos, que publicó la editorial Alfaguara en 1997; Eduardo Mejía explica en el apéndice el porqué y el cómo del rescate de esa novela.
7. Castellanos, *op. cit.*, p. 8.

CAPÍTULO III

RESEÑA HISTÓRICA DE LA FARSA

En este capítulo hablaremos de la historia de la farsa en los principales movimientos teatrales, tanto en el teatro de occidente como en el de la lengua española, porque es importante ver cómo Rosario Castellanos retoma los elementos populares de este género que nace de las costumbres y los ritos del pueblo, y así comprender la situación temática, tradicional e irónica de la mujer mexicana en *El eterno femenino*.

La farsa en el teatro occidental

Más allá del valor artístico de la tragedia, comedia y pieza, la historia del teatro poco ha mostrado interés por el género popular de la farsa. Únicamente hace valer a la comedia como la forma significativa de cada corriente. El sainete, la sátira, la fábula y la comedia ligera -que en ocasiones se llega a confundir con el significado de la farsa- fueron relegados por la nobleza, por las propias críticas y burlas; sin embargo, desde la antigüedad -o quizá desde que el hombre empezaba a celebrar sus ritos con gestos y mímica- la farsa ha permitido que los dramaturgos o comediógrafos clásicos (Aristófanes, Lope de Vega, Cervantes, Moliere...) logren rescatar las costumbres del pueblo y satirizar a los políticos y a la élite cortesana, para dar fruto a sus verdaderas comedias.

La farsa no nació de la nada, sino a través de circunstancias sociales, éticas, ideológicas y costumbristas de pueblos religiosos. La sátira proviene desde la Antigua Grecia, en donde realizaban las dionisiacas, ritos de canto y baile en honor a Dionisio (dios de la viña y la embriaguez). Este cortejo se componía de sátiros y ménades (bacantes). La figura mixta de los sátiros, mitad hombres y mitad animales, da idea de la fusión mítica entre humanidad y naturaleza. Las bacantes encarnan la voluptuosidad erótica del amor. De estas fiestas místicas y orgiásticas, se entona el *ditirambo*, o sea, el himno en honor del numen. Este himno toma el nombre de *tragodia* (tragedia), *canto del cabrón* (*macho cabrito*), cuando acompaña el sacrificio de un chivo.¹

La forma ritual del ditirambo estaba conformada por el Coro de cantores que ofrecía sus sacrificios, uno de los cuales respondía al otro, y como cada semicoro era guiado por un corifeo, estos corifeos comenzaron a dialogar entre ellos. A los cantos que celebraban sus gestas del numen, un sacerdote respondía con palabras de Dionisio en persona. Es así como la tragedia, de canto épico-

lirico, comienza a convertirse en teatro. Más tarde, se invoca a otros dioses, héroes, con los que el coro se encuentra. Con Tespis y Esquilo, la tragedia se desarrolla entre los héroes en escena, para convertirse en Drama.

En Grecia, la Comedia Antigua, originada también de los ritos llamados fálcos (especie de ceremonias en las que se llevaban en procesión los símbolos de la generación y se cantaban himnos al numen, a los que se añadían burlas a los espectadores) se desarrolló en el Ática. Poco antes, entre los siglos VI y V a C., aparece el primer comediógrafo, Epicarmo de Sicilia (528-428), quien desarrolló el *agón* (conflicto) dentro de temas burlescos de la mitología heroica.²

Aristófanes (444-380 a C.) fue el poeta satírico de la Comedia Antigua de mayor trascendencia. Sus once comedias (*Lisístrata, Las nubes, La asamblea de mujeres...*) manifiestan la universalidad del comportamiento humano, desde sus defectos, obscenidades hasta sus anhelos de paz frente a su circunstancia decadente, demagógica y bélica. En cuanto a su composición dramática, dice Silvio D'Amico:

Es el único género dramático de la Grecia antigua que no tiene escena única, sino múltiple: es decir, que representaba varios lugares al mismo tiempo (ciudad, campo, cielo, infierno). Como una especie de periódico humorístico y representado, en que las burlas y los actos más violentos y sucios se encuadran en la florecencia ideal de los coros (*parábasis*), Aristófanes pasa revista a todos los temas y los problemas de la vida pública de su tiempo.³

A fines del siglo IV a C., la representación de la Comedia Nueva hacia uso de una única escena fija, que habitualmente sugería una calle o plaza. Modelo ideal perdurable durante el teatro latino y en la *commedia dell'arte*. Las piezas abordaban temas cotidianos de la vida privada y familiar con sus respectivas costumbres, vicios y debilidades morales. La participación del coro es casi nula. Por lo regular dejan de satirizar a personajes mitológicos y se interesan por los caracteres comunes de los habitantes, de una comunidad más decadente.

Menandro es el comediógrafo representativo de la Comedia Nueva. Gracias a él aparecen los tipos de personajes en sus distintas comedias (*Arvitrio, Samia, Genio...*). Menandro hace patente la construcción de caracteres con diálogos sencillos y espontáneos, en verso que llega a acercarse a la prosa (*La inconstante, El mentiroso, El adulator, El supersticioso, El odioso...*). Con respecto a sus temas, D'Amico dice:

Menandro nos da la representación de una vida burguesa muy escasa de verdadera moralidad. Una vida que él no representa con incidente mediocres de la existencia común, sino con acontecimientos más bien llenos de aventuras, en los que incluye tipos y figuras que, aunque derivan de la tradición de la farsa, muestran fisonomías humanas.⁴

El teatro de Menandro influye en la Comedia Latina, en Plauto y Terencio. Mientras el arte de la poesía y la épica relucía magistralmente para la clase culta, la comedia era para el pueblo que gozaba de los espectáculos masivos y circenses. Su evolución teatral es más bien técnica. También aparece la *Atelana*, composición farsica con máscaras interpretada por aficionados entre cada acto de las tragedias o comedias, se trataba de una pieza farsica que representaba la vida popular de Roma, de personajes típicos que llegaban a la más absurda obscuridad de sus acciones.

El Mimo, que en la Antigua Grecia había sobresalido en plazas públicas por imitar animales, ruidos de fenómenos naturales y por caricaturizar a los hombres y mujeres, en Roma toma auge con representaciones dancísticas y con anécdotas ya escritas por los propios autores, que a veces eran censurados y condenados a muerte por los emperadores, los cuales temían ser ridiculizados por su sistema criminal y corrupto.⁵

Durante la Edad Media, la religión cristiana y la Iglesia va imperando en Occidente. Esta institución poderosa se encarga de difundir el cristianismo a todo el pueblo, el cual temía ser vencido por los musulmanes que invadían el Oriente y el sur de Europa.

Para cumplir con su objetivo, la Iglesia hizo uso de la representación teatral para enseñar la vida cristiana a partir de los pasajes del Nuevo Testamento. El drama litúrgico es la representación simbólica de la vida, pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. En un principio este espectáculo ritual se efectuaba dentro de los recintos eclesiásticos, pero por el gran entretenimiento e impresión del pueblo, el drama litúrgico fue llevado a las afueras de los mismos. Los escenarios rectangulares medían cien metros de largo, aproximadamente, constituidos por escenas simultáneas en donde se representaba cada pasaje de la pasión de Cristo. Los plebeyos llegaban a participar junto con los actores, juglares y mimos, que se atrevían a exagerar su comicidad a pesar de la solemne supervisión de la Iglesia. Esto dio origen a que gremios, agrupaciones civiles y el clero organizaran sus misterios durante la Semana Santa, como una expresión de fe colectiva.⁶

Paralelamente, los carnavales cobraron igual importancia que las representaciones religiosas o dramas litúrgicos. Esta manifestación popular se originó en la Antigua Grecia, en donde los filósofos y poetas lograban transformar el diálogo espontáneo, el humor y la algarabía del pueblo, los discursos filosóficos y los ritos, a la palabra escrita que, en ocasiones, perdía la frescura, vitalidad y espontaneidad del folklore carnavalesco. A esta combinación de expresiones y géneros populares, se le denominó el arte de lo cómico-serio, que a su vez se clasificaba en dos géneros: 1) “diálogo-socrático” cuyos representantes principales fueron Platón y Jenofonte; y 2) “sátira-menipea”, la cual parte esencialmente de la tradición carnavalesca, de la imaginación, fantasía, comicidad y risa. Este último influye desde las literaturas del medioevo hasta la época moderna. A diferencia del “diálogo-socrático”, la “sátira-menipea” transgrede la visión racional de la vida para inventar y mostrar la otra parte de la aventura y placer de la existencia. Un ejemplo de ello es *El Satiricón* de Petronio y las *Sátiras* de Luciano.⁷

Fuera de estos cánones literarios, el carnaval

es un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectáculos. En el carnaval, todos participan, todo mundo comulga en la acción. El carnaval no se contempla ni tampoco se representa, sino que se vive en él según sus leyes mientras éstas permanecen actuales, es decir, se vive la vida carnavalesca. Ésta es una vida desviada de su curso normal, es la “vida al revés”, el “mundo al revés”.⁸

Este concepto nos lleva a asimilar a la farsa en sus orígenes como un género popular que desnuda los placeres, la violencia, la risa y la ridiculidad de los actos morales de cada estrato social, visto al revés.

A consecuencia de estos festejos carnavalescos y profanos, surgió durante el siglo XIII el género de la farsa (del francés ant. “Farse”). Fue difícil que el teatro fársico fuera aceptado por la Corte; pero, como afirma Margot Berthold: “En la compilación de *Las leyes de las partidas* (de Alfonso X) aparece sólo una apología de las representaciones en el recinto de las iglesias”,⁹ permitidas por los sacerdotes. Los bufones (creadores de marionetas y títeres), los juglares, músicos y danzarines, eran contratados para las celebraciones religiosas de la Navidad. Las farsas, por lo general, se improvisaban a partir de las historias del Nuevo Testamento, pero esos actores llegaban a aplicar la historia del Señor Jesucristo a su época socio-política, de modo desmitificado.

El teatro medieval heredó distintas formas de representación tanto católica como profana para los comediantes del Renacimiento. Las moralidades, variantes de los misterios, eran obras alegóricas en las que los personajes simbolizaban las ideas, virtudes, vicios, y en cuya trama se mezclaban jocosas farsas.¹⁰ Esto da origen a la comedia de costumbres, que en España, Italia, Inglaterra y Francia se fue desarrollando en su plenitud.

La *commedia dell'arte* debe mucho a estos principios de la farsa y sus histriones, y a la Comedia Nueva de Grecia y al Teatro Latino. La farsa también se fue originando a través de los ritos y festejos profanos, adaptándose más a las costumbres comunes del pueblo.

En el Renacimiento, los principios del teatro de caracteres, religioso, profano, carnavalesco y burlesco, siguieron evolucionando conforme a los intereses sociales, ideológicos y morales de cada cultura artística. La *commedia dell'arte*, origen popular, surge en Italia alrededor de 1550. Su técnica de improvisación, sus tipos de personajes, su expresión corporal de actores profesionales que inventaban sus propias historias sobre el escenario, van propagándose en los demás países: España, Francia e Inglaterra. En cierta medida, la Iglesia y la Corte apoyan económicamente a determinadas compañías, a escritores y a empresarios para construir teatros. Hay una mutua admiración entre los artistas de la Corte y de los comediantes populares, los cuales se representaban en un mismo teatro para un público diverso. La música también va tomando parte de las comedias, creación de los italianos a finales del siglo XVI, como acompañamiento. Así surge lo que es el arte de la ópera el cual es muy difundido en los siglos XVII y XVIII, por la aristocracia.

La *comedia dell'arte* es un arte mímico basado en la inspiración del momento, improvisación pronta al argumento burlesco y obsceno más primitivo del teatro ambulante: tipos grotescos según los esquemas fundamentales de los conflictos humanos. Surgió en oposición al teatro literario de los humanistas. Entre sus iniciadores se cuenta Angelo Beolco de Padua (Ruzzante), quien escribía obras basadas en la observación de la vida diaria campesina. Ruzzante abrió el campo de la *commedia dell'arte*, tenía un pie en el teatro humanista y otro en el teatro popular, con sus figuras tipificadas que él caracterizaba a través de diversos dialectos.

La tipificación dialectal se convirtió en la característica principal de la *commedia dell'arte*. El contraste entre idioma, profesión, ingenio o

sandez de ciertas figuras aseguraba el efecto cómico. La tipificación condujo a que los actores se especializaran en una figura determinada.¹¹

Los tipos principales son: 1) *zanni*, parte activa de lo cómico, figura de criado procedente de Bérgamo (gesticulador), es inteligente y malicioso o amable y tonto, pero en los dos casos glotón; de estos tipos de *zanni* surgieron Brighella, Arlechino, Pierrot, Polichinela; 2) Pantalón, viejo avaricioso y mísero; 3) Doctor, viejo entrometido y torpe (estos dos últimos son objeto de burla y muy grotescos); y 4) Colombina, graciosa confidente y provocadora de enredos. La mayoría de los intérpretes usaba máscaras.

Con respecto a su estructura, los guiones - o canevas de su tiempo- eran apenas esquemas de la acción. Cada uno era el libro de apuntes de la comedia y se colocaba como fuera de escena, de modo que ningún actor pudiera equivocarse su "entrada" o "pie". El director del grupo subía al escenario en compañía de los actores cuando iba a representarse una comedia nueva o se repetía una ya presentada. Explicaba en qué consistía la acción, la escena pantomímica y el uso de la utilería. Había prólogos que tenían que ver poco con la trama, y también discursos o soliloquios con los cuales un actor daba por terminada una escena. Los *lazzi* constituían el rasgo fundamental de la *commedia dell'arte*; chistes de una u otra clase intercalados en la trama. Algunos de ellos eran de carácter verbal; pero la mayoría de los *lazzi* eran físicos. "Un modo especial de engañar al antagonista se consideraba *lazzo*".¹²

Esta corriente popular, imaginativa y espontánea influye en las obras de los dramaturgos clásicos del Renacimiento. En esta época los artistas y compañías de teatro viajan y los contratan en distintas partes de Europa, para divertir a la Corte y al propio pueblo. La mayoría de estos grupos crean los entremeses y pasos, representados entre cada acto de una tragedia, comedia o de un banquete, los cuales obtuvieron mayor popularidad en España por la jovialidad, sarcasmo e ironía de sus argumentos, en verso y prosa. La mayoría de estas piezas anteceden a las historias y a la concepción tipológica de los autores clásicos de Italia, Inglaterra y Francia.

Nicolás Maquiavelo (1469-1527), escritor y político italiano, escribió algunas obras de teatro o "entretenimientos" de carácter cómico: *El archidiablo Belfagar*, *Las máscaras* (hoy perdida) y la más importante *La Mandrágora* (¿1518?). Influído por el teatro latino de Plauto y Terencio, Maquiavelo crea esta comedia en 5 actos, donde muestra el juego de sus diálogos y los enredos

típicos de la época. Son característicos sus tipos de personajes, como Callimaco que se hace pasar por un pobretón para yacer con la bella Lucrecia, esposa de Nicia, quien engañosamente cree que Callimaco morirá por el efecto de la mandrágora.

En la primera época del teatro Isabelino, los *interludios* (entremeses) eran representados por estudiantes de la Corte y las universidades. Usaban la alegoría como una introducción a sus breves comedias. En el reinado de Isabel I, los interludios son reemplazados por las obras maestras del teatro inglés: Marlowe, Johnson, Shakespeare, los cuales retomaban las tradiciones carnavalescas y teatrales de la Edad Media y la *commedia dell'arte*, a partir de la representación de sus personajes bufonescos y típicos.

En Francia, la farsa del Renacimiento no tuvo mucho auge como en la Edad Media: no obstante, hubo dramaturgos que complementaron ese género con la crítica y burla a la aristocracia. Alexandre Hardy, de procedencia popular, escribía piezas en verso con un lenguaje directo y cotidiano, con destellos de Lope de Vega y Shakespeare. Su principal contribución fue la invención de la tragicomedia, género que no fue muy bien recibido por la élite aristócrata ya que mezclaba la tragedia, de historias de nobles y reyes, y la comedia, de gente común.

En el siglo XVIII, el arte dramático, y más el popular, deja de ser el gusto para la Ilustración. La música y la ópera imperan en las producciones teatrales del neoclasicismo. Aparecen infinidad de libretistas improvisados y profesionales para la ópera, opereta y teatro fantástico. Entre los principales están: Goldoni y Gozzi quienes rescatan las historias de la *commedia dell'arte*. Goldoni redujo los tipos cómicos de esta corriente a cinco como máximo y los adaptó a las comedias de ambiente social y de caracteres: incorporó sus argumentos de la vida ordinaria veneciana y escribió el *Criado de dos amos* para la compañía del famoso Antonio Sacchi. Gozzi, en cambio, se apega más al mundo ficticio de brujas, hadas y magos, en una forma más improvisada ajena a la comedia de caracteres.¹³

Gracias a ellos, el teatro aristocrático de la Ilustración y el drama romántico hubo de constituirse con base en libretos e historias fantásticas, de fábula y musicales. La influencia de Goldoni y Gozzi repercutió en las obras de juventud de Goethe, con la creación de personajes de Scapino y Dottori; en E.T.A Hoffman quien escribió una suite de ballet *Arlequino*, además de sus

famosos *Cuentos*; en las chocarrerías y teatralescas *Obras* fantásticas a la manera de Callot; y en Richard Strauss quien enmarcó su *Ariadna en Naxos* con una farsa improvisada a la italiana.¹⁴

A fines del XVIII, la escena francesa está caracterizada por los comediógrafos populares; como dice D'Amico:

En 1792 se había creado en París el 'Théâtre du Vaudeville', donde se cultivaba con gran éxito el género de la comedia ligera, con cuya prosa se mezclaban de tanto en tanto coplas cantadas sobre aires conocidos (*voudevilles*): un género que no habían desdenado un Piron y un Lesage, y en el que en el siglo siguiente se afirmarían un Scribe y un Labiche.¹⁵

Scribe, inventor de las intrigas, es famoso por entretener al público burgués de sus farsas, comedias, dramas, *voudevilles*, de una forma más ligera sin pretensión artística (*El secretario y la cocinera. El diplomático. La calumnia...*). Eugène Labiche también es autor de *voudevilles*, con un centenar de libretos. Por otro lado, sobresalen dramaturgos ya de la corriente realista: Augier, influido por la Comedia humana de Balzac, y Victoriano Sardou, famoso por sus entretenidas intrigas y enredos satíricos de obras escritas para el lucimiento de las actrices.

La vanguardia

La farsa y la *commedia dell'arte* renacen a través de los manifiestos vanguardistas. Uno de los iniciadores del teatro de vanguardia, que iba en contra del realismo de Ibsen y Shaw, es Alfred Jarry, autor de *Ubú rey*, estrenada en 1896 en Théâtre de L'Oeuvre.

Ubú rey es la representación de la maldad cósmica y del pensamiento cósmico absurdo y ridículo del ser humano contemporáneo. Refleja la maldad universal del individuo: las cualidades simples de los personajes que alteran su aparente comportamiento lógico y moral. El Padre Ubú no piensa, sino altera su comportamiento para conseguir el poder y la riqueza. En este sentido, lo importante de la farsa es la forma de crear al personaje con la simplicidad de sus objetivos; no tanto el racionalizarlo, sino el ridiculizarlo, a través de la espontaneidad y la improvisación de sus acciones y anécdotas.

"Mierda" fue la primera expresión pronunciada en el día del estreno, con la cual inicia la obra de Jarry. Y con ello, el teatro de vanguardia del siglo XX se va a caracterizar por el escándalo y

la rebeldía contra toda norma social en que se vive. Lo obsceno, lo no dicho, lo grotesco, lo absurdo y otros estados desagradables engloban las características humanas que el teatro de vanguardia valora. Como dice George E. Wellwarth, en su *Teatro de protesta y paradoja*, el objetivo de este movimiento teatral es escandalizar al espectador y a la sociedad, *Ubú rey* va en contra de todo, contra la literatura y el mundo. Alfred Jarry se remite a la *commedia dell'arte* y al teatro isabelino para adaptar su universo actual a una alteración o transformación más simbólica y absurda. *Ubú rey* personifica a Jarry que se rebelaba contra cualquier cosa, física y metafísica. Con ello, el autor inventa su propia filosofía: la Patafísica, que simboliza la total repulsa de Jarry contra todo el cosmos. El lenguaje ya no es tan convencional; se expresará de manera directa e instintivamente con el objetivo de dar a conocer la personalidad del dramaturgo y mostrar la contradicción del pensamiento humano que se cree actuar en forma lógica. Esta ciencia la utilizaba también para satirizar a los exégetas de la Biblia, transgrediendo las sagradas escrituras con el lenguaje obsceno y vulgar de su tiempo. Wellwarth dice al respecto: "La invención de la Patafísica, cuyo objetivo es el uso de la estricta lógica para llegar a formular proposiciones insensatas, era para Jarry una forma de satirizar la fe en el progreso humano".¹⁶ El sentido del humor de la Patafísica ejerce influencia en escritores y poetas como: Artaud, Apollinaire, Max Jacob, Jean Cocteau y los surrealistas.

A principios del siglo XX, escritores, dramaturgos y artistas plásticos rescatan el valor de la literatura carnavalesca, la farsa medieval, la *commedia dell'arte* y el teatro del absurdo y paradójico, con el afán de descubrir la psicología y la ridiculez del ser humano frente al mundo en que habita. El teatro, el cine, la pintura hasta la danza hacen de estas manifestaciones un género universal con interesantes innovaciones formales. Los dadaístas y surrealistas juegan en sí a la representación de imágenes y palabras a partir de la simplicidad y carácter satírico y onírico del ser humano, en protesta de las consecuencias graves de guerras y crisis socio-políticas; por ello es importante la filosofía jarriana en el teatro de vanguardia y moderno, puesto que sus contemporáneos enaltecen la improvisación y la paradoja de diálogos, acciones y simplicidades de los personajes fuera de la realidad, pero que simbolizan los defectos y ridiculeces del ser humano. Esta es la importancia de la farsa en el teatro contemporáneo europeo, que sintetiza toda esa historia carnavalesca, medieval y moderna de los tipos e intrigas de acuerdo a sus necesidades ideológicas y costumbristas.

La farsa en lengua española

En el mundo de la cultura hispana la farsa no deja de ser un ritual profano, está más cercana a la idiosincrasia de manifestaciones populares y religiosas. La ironía y la espontaneidad relucen en las piezas gracias al talento y a la naturalidad creativa de sus autores. La mezcla de varios elementos teatrales amplía las representaciones con música, baile, chistes y circunstancias satíricas para la comprensión crítica y a la vez, divertida del público. La farsa en lengua española se caracteriza por el conjunto de estos medios, en donde los libretistas o dramaturgos se atreven a burlarse de su situación socio-política y religiosa. En *El eterno femenino*, Castellanos rescata este género popular con sus distintos modos de representación carnavalesca, de teatro de carpa y de revista con respecto a la crítica social de la mujer mexicana, con diálogos espontáneos, obscenos y alegóricos que determinan la concepción tipológica de sus personajes y su circunstancia histórica. Reseño la historia de la farsa en lengua española con el objeto de comprender la estructura de los entremeses, el *sketch*, el teatro de carpa y de revista en relación con la estructura compleja de *El eterno femenino*, como una obra que parte de la simplicidad de los personajes con un tema que concierne a nuestra conciencia social y religiosa: la mujer mexicana y su mundo masculino.

España mantuvo en el Renacimiento su carácter católico-cristiano. Su teatro continuó con los autos sacramentales, cristianos y profanos. Si en el siglo XIII, las farsas profanas (“juegos de escarnio”) eran prohibidas por los clérigos, en el Siglo de Oro la presentación simultánea de los autos y las comedias populares van a conformar este fenómeno artístico y nacional.

Los autos sacramentales eran representados en las plazas públicas o en patios por actores o compañías trashumantes. Los autos pasan de su contenido abstracto, como lo era en los misterios, a la propia moralidad del ser humano; es decir, los pasajes bíblicos fueron caracterizados por personajes de determinada virtud moral.

El término *auto* cambia a *comedia*, que se le asigna a cualquier tipo de obra, sea cómica o seria, religiosa o popular. Por ello, los autores del Siglo de Oro escriben tanto autos sacramentales como sátiras en verso y recrean en distintos modos su lenguaje dramático, y varían situaciones y enredos.

A finales del siglo XV, Diego Sánchez de Badajoz escribió farsas de contenido doctrinal y religioso. Aún con un estilo primitivo medieval, Sánchez de Badajoz muestra en sus farsas una

visión más ilustrativa de los dogmas de la religión católica, con un trasfondo erótico y grotesco de algunos personajes bíblicos. Con cierta influencia luterana, Sánchez de Badajoz escribió alrededor de siete farsas, inscritas en el movimiento de reforma interna que atravesaba la iglesia católica española, que anteceden a los autos sacramentales: *Farsa theologal*, *Farsa de Ysaac*, *Farsa del juego de caña*, entre las principales.

Juan de la Encina escribió obras religiosas y pastoriles con cierto sentido del humor y un interés real en la sociedad de su tiempo. Escribió, entre otras, *Farsa de Cristina y Febea*. Los autores que le sucedieron siguieron con esta misma línea en la representación de su tiempo: Torres Naharro introdujo en sus piezas un *mirroir* o prólogo que después se convirtió en loa, monólogo en elogio de la obra o de la ciudad en la cual iba a representarse; los argumentos de Juan de la Cueva recurren a la historia de su país y a la caracterización de su gente, con una versificación brillante de lo popular; Gil Vicente, portugués, escribió la mayor parte de sus obras en español, una de sus piezas es *Farsa de Luis de Beira*.

Lope de Rueda fue el primer dramaturgo que escribió directamente para el pueblo. Inspirado por la *commedia dell'arte*, Lope de Rueda inventó el paso, cuadro cómico en prosa utilizado como interludio entre los actos; dio más particularidad e importancia a este género con una anécdota más coherente y costumbrista de su época. *Las aceitunas* es uno de los pasos más famosos. Cervantes de adolescente presenció una representación de Lope de Rueda. De ahí el autor del *Quijote* creó sus ingeniosos entremeses (*El retablo de las maravillas*, *Los hablantes*...). El entremés proviene del teatro medieval, cuando en los banquetes de la Corte y autos sacramentales intervenían un bocadillo, un paso o un entremés, para aligerar la representación ya dependiera o no de la historia en general. En el Siglo de Oro, los entremeses se aplican entre cada acto de una comedia o forman parte de una loa.

Los entremeses de Cervantes poseen un carácter propio a sus costumbres, su psicología e idiosincrasia, con una unidad argumental y dramática en el desarrollo de la historia. En su momento, los *Entremeses* de Cervantes fueron pocos representados, sin mucha popularidad y sus coetáneos los consideraban como piezas menores a las comedias. Cervantes los publicó de manera subordinada a sus comedias en verso: *Los tratados de Argel*, *Numancia*, en un libro titulado *Comedias y entremeses* (1615). Posteriormente, los *Entremeses* han sido valorados por la crítica literaria, pues

sus historias de intriga y humor(*El juez de los divorcios*, *El rufián viudo*, *El vizcaino fingido*) se asimilan con los personajes arquetipicos y la dualidad temática de las *Novelas ejemplares* y el *Quijote*.

La burla de Cervantes está encaminada a la relación de hombre y mujer, de sus engaños, amorios e ilusiones. Este conflicto dinámico entre el engaño y el desengaño, entre lo real y lo ideal, manifestado en el *Quijote*, es igualmente el tema eje de los *Entremeses*. Sus personajes están en constante conflicto con sus propias características ambivalentes, entre el ser y parecer, el engaño y desengaño, y lo falso y verdadero de su situación ideológica.

Cervantes fue el autor más representativo en cuanto a entremeses en el siglo XVII. En el XVIII el teatro de comedia tiene poco auge. La erudición histórica y literaria del neoclasicismo es muy notable. Leandro Fernández de Moratín es uno de los autores más prestigiados de esta época (*El café* o *La comedia nueva* y *El sí de las niñas*). De este mismo estilo, Manuel Eduardo de Gorostiza en México sobresale con su obra *Contigo pan y cebolla*; no obstante, en este periodo, existen pocas obras ligadas a la farsa por lo cual continuaremos este repaso histórico con lo sucedido en el XIX cuando hay un mayor florecimiento de teatro aristocrático y popular en el género musical y farsico. Un modelo típico de farsa es *Los intereses creados* de Jacinto Benavente. La zarzuela, originada desde el siglo XVII, contempla la mayor parte de este periodo, con incontables números musicales. El género chico también formó parte de esta corriente que alienta hacia una crítica social y política, pues abarca varios tipos de representación, desde el teatro de revista hasta el teatro de carpa, que en América y México se hace muy popular.¹⁷ Con la revolución española de 1868 nació en España el género chico, predominante en los últimos treinta años del siglo anterior para luego convertirse en un género infimo hacia 1910. "Mezcla híbrida del género chico y del género infimo es la revista de espectáculo. Entre unos y otros nace, triunfa y decrece, la revista musical con argumento".¹⁸

Durante y después de la Revolución mexicana, el teatro popular de género chico fue el preferido por el público común, por la picardía, música, burla y escarnio político, y por las tradiciones típicas de México. Según las modas y necesidades sociales surgieron distintos periodos teatrales, con una visión argumental e irónica hacia lo político (desde la caída del porfiriato hasta el final del sexenio cardenista), lo nacionalista (1919 a 1935), lo bataclánico o frívolo (1925 a 1930), y a la revista de evocación o reseña de sucesos románticos (1930 a 1938). Mucha música, muchos

bailes y sketches cómicos con temas de actualidad caracterizaron a estos movimientos de influencia española, adaptados a la idiosincrasia típica del mexicano. Uno de los cultivadores de este subgénero fue José F. Elizondo, con su argumento *Las musas del país*, junto con el empresario y promotor artístico José R. Campillo, que fomentó con gran visión la música campirana (1924), como el jarabe tapatío.¹⁹

Hacia fines de los años treinta la revista teatral ya se encontraba en decadencia, desplazada en cierta parte por el cine y la televisión. No obstante, ante el gran momento del teatro frívolo que lucía a sus más bellas tiples y bailarinas: las Arozamena, Lupe Vélez, Mimi Derbe, Emma Dura, María Conesa, Celia Montalván entre otras, aparecieron compañías de teatro de carpa, en donde figuraban comediantes que se burlaban de los políticos y hacían mofa de los personajes ciudadanos con su lenguaje popular, grotesco y burdo. Entre los que han destacado en las últimas décadas de este siglo: Don Catarino, Lupe Inclán, Cantinflas, Palillo y Clavillazo. Tipos populares que improvisaban historias sobre un tema actual, político o social, tipos que fueron retomados de la revista mexicana política, de las compañías de Leopoldo Beristáin y de Roberto *Panzón* Soto, alrededor de los años veinte y treinta.

Había numerosas compañías de teatro de revista y se representaban, a veces, en un sólo día. cuatro revistas. Los libretistas escribían a vuela máquina piezas alusivas a los acontecimientos de actualidad, chistes o protestas que recogían de la calle para provocar escándalos que favorecían las ganancias taquilleras.

Enrique Alonso considera que la función social de la revista no era trivial, sino que

vino a cumplir un papel crítico al estilo mexicano: reirse de la tragedia. Y cumplió la función del periódico. El acontecimiento de las tres de la tarde salía muy retrasado en el periódico del día siguiente. En cambio, la noche misma del suceso, los cómicos ya estaban haciendo los chistes pertinentes. La mayoría de los escritores de este género eran periodistas que comentaban en el teatro de revista lo que en el periódico no podían decir. A veces era tan sangrienta la crítica, que hizo tambalear a más de un funcionario en el poder.²⁰

A partir de los 60 y 70 el teatro de carpa y de revista perdieron gradualmente su tradición y público, fueron desplazados por la televisión, el video y el cine, además de la falta de presupuesto

para las producciones. Enrique Alonso es uno de los pocos artistas que ha seguido con esta tradición teatral de género chico, a través de sus Tandas, escritas, interpretadas y dirigidas por él mismo, o inspiradas por otros autores. A excepción de él, en cuanto al reflejo de las costumbres y personajes típicos (el policía, el diputado, el presidente de la república, el marido infiel...), los libretistas actuales se tornan más a lo chusco y al humor gratuito de los *sketchs*, con un valor más histórico-social que estético. Como dice Emmanuel Carballo:

Por varias razones su valor estético es reducido: una, y la primera, reside en la falta de preparación de los autores, a quienes interesa, sobre todo, la actualidad. Buscan el chiste que corre de boca en boca en los diversos sitios públicos, chiste cuya vigencia no sobrepasa los treinta días. Obras que por su finalidad son efímeras, no pueden aspirar a la permanencia; envejecen lamentablemente en unas cuantas semanas; por motivos obvios no llegan a imprimirse en forma de libro.²¹

Rosario Castellanos rescata esta tradición a través de *El eterno femenino*, donde los *sketchs* manifiestan un tema vigente como es la situación existencial de la mujer mexicana. Los diálogos breves e incisivos identifican la idiosincrasia y el comportamiento típico de los personajes; sin embargo, a diferencia de sus antecesores inmediatos, no se desarrolla el chiste fácil o gratuito, sino las circunstancias en que vive Lupita con respecto a las opresiones del machismo. Castellanos completa su obra con elementos populares de frases grotescas y obscenas, albures y refranes citadinos, con corridos y música como el jarabe tapatio que interpreta Lupita sobre la tumba de su marido Juan. Así como la dualidad temática de los *Entremeses* de Cervantes, la obra de Castellanos también posee cierta dualidad en el ser y parecer de su protagonista, del engaño y desengaño en su matrimonio, entre lo real e irreal de sus circunstancias, y de la fealdad y ridiculez de sus aspiraciones. Escrita en 1973, *El eterno femenino* no se desliga de la tradición teatral de género chico en su estructura que va de lo simple a lo complejo de sus situaciones, ni con la tradición típica de la mujer en contraste con el cambio moderno de sus sueños y ambiciones socio-políticas. Esto con el objeto de acercarse más al público y a la mujer común que sigue destinada a desempeñar el papel doméstico y hogareño de su matrimonio, o relegada por ser soltera, para reflexionar sobre su situación opresiva.

NOTAS

1. D'Amico, Silvio, *Historia del teatro dramático*, vol. 1, México, UTHEA, 1961, p. 72.
2. Fariás, Javier, *Historia del teatro*. Buenos Aires. Atlántida, 1944. (C.O., 44), p. 16.
3. D'Amico, *op. cit.*, pp. 73-74.
4. *Ibid.*, p. 84.
5. *Ibid.*, pp. 116-117.
6. Fariás, *op. cit.*, pp. 39-47.
7. Bajtin, Mijaél, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, FCE, 1988, pp. 154-161.
8. *Ibid.*, pp. 172-173.
9. Berthold, Margot, *Historia social del teatro*. Madrid, Guadarrama, 1974, p. 266.
10. Fariás, *op. cit.*, p. 47.
11. Berthold, *op. cit.*, pp. 98-100.
12. Macgowan, K. y Melnitz, W., *Las edades de oro del teatro*, México, FCE, 1980, pp. 80-82.
13. Berthold, *op. cit.*, p. 106.
14. *Loc. cit.*
15. D'Amico, *op. cit.*, p. 40.
16. Wellwarth, George E., *Teatro de protesta y paradoja*, Madrid, Alianza-Lumen, p. 24.
17. Torri, Julio, *La literatura española*, México, FCE, 1984, p. 354.
18. María y Campos, Armando de, *El teatro del género chico de la Revolución Mexicana*, México. Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956, p. 5.
19. *Ibid.*, p. 22.
20. Estrada, Josefina, *Joaquín Pardavé*, México, Clio, 1996, p. 39.
21. Carballo, Emmanuel, *Notas de un francotirador*, México, Punto Fino, 1996, p. 133.

CAPÍTULO IV

EL ETERNO FEMENINO ANTE LA CRÍTICA

En el siguiente capítulo expongo las críticas y reacciones en el ámbito literario y cultural de *El eterno femenino* cuando fue publicada y estrenada en México, después del fallecimiento de Rosario Castellanos; Para iniciar, presento una entrevista con la actriz Emma Teresa Armendáriz, quien fue la intérprete de la obra; luego analizo los comentarios de reseñas críticas y estudios que se le han hecho, tanto nacionales como internacionales, con el objeto de ver cómo Castellanos provocó cierta controversia entre los intelectuales y críticos literarios, por haber escrito una pieza de género popular muy ajena a lo que había escrito en su etapa anterior de narrativa y poesía.

Durante mi tarea de investigación entrevisté a Emma Teresa Armendáriz en su casa de San Jerónimo.¹ Con amabilidad me ofreció información hemerográfica de reseñas de teatro, de cuando se estrenó *El eterno femenino* en abril de 1976. Ella fue la actriz protagónica y su ex-esposo, Rafael López Miarnau, el director. Transcribo íntegra la entrevista porque es indispensable conocer las motivaciones de Castellanos para escribir su pieza teatral en tres actos, y el modo de percibir el tema del feminismo entre los intérpretes y el público. Para ello, usé una grabadora con el afán de rescatar cualquier palabra o frase de la entrevistada al momento de responder a nuestras preguntas, específicamente basadas en la dramaturgia y su teatro.

JGU.- *¿Cómo llegó a convencer a Rosario Castellanos de que escribiera El eterno femenino?*

E.T.A.- En aquella época de los 60 y 70, tenía mucho interés de representar una obra sobre la mujer, la problemática femenina. Había leído algunos libros de importantes feministas, entre ellas, Simone de Beauvoir. Cuando empecé a leer a Castellanos, me di cuenta que su obra en general se destina a abordar dos puntos fundamentales: la segregación de los indígenas y la mujer mexicana. Entonces me pareció ser la persona idónea para escribir una obra de teatro, porque ella no era feminista a ultranza, de las que se quitan el *brasier* y lo agitan por la calle. Nada de eso. Era una persona muy analítica. Había hecho, a través de su obra literaria, un estudio social del porqué la mujer mexicana y de otros países está en condiciones aún limitadas. Aunque tenga todos los derechos dentro de la ley, no se puede todavía decir que sea una mujer lograda como persona y ser

humano. Un día ella publicó un artículo en *Excelsior*, en donde decía que se sentía muy sola y que le hubiera gustado saber qué opinaba la gente de sus obras. Esto me motivó a hablarle por teléfono para pedirle una cita en mi casa. Cuando nos reunimos, le propuse que escribiera una obra de teatro sobre la mujer mexicana, pero desde un inicio me dijo que no sabía escribir teatro. Lo había intentado con dos obras en verso, *Judith* y *Salomé*, pero no estaba satisfecha. Finalmente llegamos a un acuerdo. Nos íbamos a reunir cada ocho días en mi casa, con el director Rafael López Miarnau, por entonces mi esposo, y ella iba a ser sólo la asesora. También invité a Augusto Benedico y a la investigadora María Stern. Fueron reuniones maravillosas, porque el ingenio y el talento de Castellanos eran deslumbrantes. Fue entonces cuando la llamó el presidente Luis Echeverría para ser embajadora en Israel. El proyecto se quedó en suspenso. Un año después me mandó un telegrama: "Eureka. Encontré cuadratura al círculo. Empiezo obra maestra . Y al año siguiente recibí otro telegrama de ella: "Obra maestra terminada. Te la lleva un amigo". Luego me envió una carta, diciéndome que era su primer obra teatral larga, *El eterno femenino*, y que todo lo que quisiéramos quitarle o ponerle, estaba en absoluta libertad. Pero mi esposo y yo, respetando su talento y escrito, decidimos ir a verla a Israel. Estuvimos con ella, fuimos al cine, pero no pudimos hablar de la obra, porque pronto estalló la guerra de Yom Kipur. Nos regresamos a México, con la autorización de hacer con la obra lo que quisiéramos.

J.G.U.- ¿Cómo fue su reacción del fallecimiento de Rosario Castellanos?

E.T.A.- La noticia de su fallecimiento para mí fue muy trágica. Nos habíamos hecho muy amigas. La quise muchísimo. En esos días de agosto iba a venir a México, para una reunión de mujeres intelectuales, pues ella era la principal oradora. La había invitado el presidente Echeverría. A mí me avisó un amigo que Rosario Castellanos había fallecido... Tiempo después, Manolo Fábregas se interesó por *El eterno femenino* para producirla. Y la estrenamos en el Teatro Hidalgo el 9 de abril de 1976. Yo era la protagonista y el elenco estaba conformado por Isabela Corona, Martha Ofelia Galindo y Alejandro Aura. La escenografía era de Julio Prieto. Únicamente representamos el primer y tercer actos de toda la obra.

J.G.U.- ¿Cómo fue la reacción del público al estrenarse El eterno femenino?

E.T.A.- Castellanos eligió la farsa con el objetivo de hacer una crítica social. Por ello, la reacción del público fue sorprendente. Había una gran expectación por ver la obra póstuma de Castellanos. El Teatro Hidalgo se llenó de intelectuales, artistas, poetas y público en general. Pero

resulta que la obra es terriblemente mordaz, satírica, donde la gente se moría de risa y se reía de sí misma. Algunas personas se enojaron. Decían que la obra había ofendido a la mujer mexicana. Hubo controversia entre la gente. Unos decían que Castellanos no hubiera escrito teatro: para otros, todo lo contrario. Sin embargo, la crítica feroz de Rosario a nuestra sociedad, a las mujeres y a los hombres, quedaba en el espectador.

J.G.U.- ¿Usted cómo asimilaba las características del feminismo a su personalidad?

E.T.A.- Me sentía identificada con Rosario; es decir, sabía yo que muchos de los problemas padecidos por nosotras, las mujeres, no son ya por las leyes. Las leyes nos dan los mismos derechos. Por lo tanto, las mujeres conservamos las costumbres de hace 500 años y se siguen repitiendo, aún cuando las chicas van a la universidad con su diploma en mano. Las jóvenes continúan comportándose, finalmente, como nuestras abuelitas, con sus tabúes y puritanismos.

J.G.U.- ¿Cómo era la visión del director de escena, Rafael López Miarnau, ante una obra feminista?

E.T.A.- Su visión estaba muy de acuerdo a los caracteres de los personajes y situaciones de la mujer. Ningún hombre se puede sentir atacado. López Miarnau comenzó haciendo un análisis clarísimo de la sociedad. La primera escena de *El eterno femenino* muestra cómo somos cómplices unos y otros, hombres y mujeres, en hacer una serie de cosas que no nos beneficia, absolutamente, para nada. La mujer es cómplice del hombre, y viceversa. Por eso el director no debía sentirse ofendido. La obra a lo que nos conduce es hacer reflexionar quiénes somos, por qué somos y qué queremos, en esta sociedad machista, corrupta e hipócrita.

Al término de la charla, la actriz al parecer quería conversar más tiempo conmigo. Así lo hicimos, pero su melancolía y el llanto de sus ojos la limitaron para seguir hablando. Luego me recitaba poemas de *Poesía no eres tú*. Me mostró su álbum fotográfico, en donde aparecían fotos de Castellanos con Paco Ignacio Taibo, su esposa, María Stern, Rafael López Miarnau y Emma Teresa Armendáriz, en su jardín de una de tantas reuniones para escribir la obra de teatro.

Luego fui a consultar más información en bibliotecas y hemerotecas acerca del tema. En sí no había un solo libro o estudio, en específico, de *El eterno femenino*, en comparación con la forma como se ha investigado la narrativa y poesía de la autora. Con cierta paciencia, fui descubriendo

diversas reseñas críticas en periódicos cuando se publicó y estrenó dicha obra, hasta poder encontrar estudios y tesis que abordaban el tema del feminismo en forma metódica y teatral.

Elcna Urrutia, en su artículo “El humor tiene cara de mujer”, argumenta la invención femenina y el sentido irónico de la mujer en sociedad ante la incertidumbre de su destino; un primer acercamiento a la desmitificación de mitos y modelos convencionales de nuestro sistema de vida:

Rosario Castellanos ha logrado ya para entonces trascender la soledad y la eterna presencia de la muerte que se manifestaron durante una larga etapa de su vida y obra. (El propósito de esta obra) fue mostrar en su evidencia cargándola de eficacia en la risa, todo lo inefable, y no por difícilmente expresado en palabras menos real, que ha sido hasta ahora ese eterno femenino; desmitificarlo, mostrando también que ni es eterno ni intrínsecamente femenino [...]. Justamente, por esa capacidad de hacerlas obvias hasta la exageración de ironizar y satirizar esos modelos que la sociedad ha impuesto a la madrecita, a la novia..., a la mujer en general y que ésta, mansamente, con una inercia desesperante, se ha apresurado siempre a ser consecuente con ellos. [...] ¿Propone Rosario Castellanos alguna solución? Felizmente no: una respuesta sería otra máscara y un mito más.²

Ernesto de la Peña, en “*El eterno femenino* de R.C.”, hace un análisis más interesante, en cuanto al tema y a la teatralidad de la obra; de la biplanidad estructural entre el sueño y la realidad, la trascendencia e intrascendencia, y el valor histórico y psicológico de la mujer y la propia Castellanos:

La escritora pone a prueba a lo más recónditamente y lo más controvertido: la mujer, la forma teatral. [...] En *El eterno femenino* quien sueña no es Lupita, la mediocre protagonista que es el pretexto, sino la propia R.C. Pero, si esto podría ser una falla desde el punto de vista de la estructura psicológica de la obra, no lo es por lo que respecta al aspecto dramático, al movimiento mismo. Poco podrían interesar... los sueños de una mujer común y corriente o, sobre todo, darían poca materia a la ficción visible [...]. La ficción teatral de R.C. se mueve en dos planos, perfectamente conciliados y engranados entre sí: el suceder interior de las mujeres cuyos problemas se nos presentan y el fenómeno extremo de sus situaciones ante la historia o la anécdota. Hay mujeres famosas y hay personas privadas. Castellanos se coloca por igual en el campo de la vida cotidiana como en el que puede trascender, y ha trascendido a nuestra historia. [...] Castellanos parece estar escribiendo ya desde otra orilla, haberse despersonalizado y objetivado hasta el punto en que puede tener el desprendimiento necesario para tirar con severidad de las cuerdas que mueven a sus personajes.³

Estas primeras aproximaciones nos dan la pauta para poder analizar el aspecto social, psicológico y dramático de *El eterno femenino*, puesto que la obra da varias interpretaciones a la condición femenina en la cotidiana vida y en la historia universal. Además, se relaciona la escritora con la protagonista y con su forma de retratar la realidad de la mujer pasiva, abnegada y sometida a los favores del macho, en contraste con la invención de superar la inteligencia y la sensibilidad de la mujer en la comprensión misma con el hombre. En lo teatral, Castellanos ya rebasa sus moldes estilísticos, aborda la ironía y el humor de una forma espontánea y casi caótica de acuerdo a la realidad de la mujer del siglo XX, quien a menudo aparece exasperada y frívola, intuitiva y exagerada, por los engaños y adulterios del marido. También, el macho logra verse ridiculizado, a través de un lenguaje ya no tanto poético sino cotidiano, en donde los diálogos están desarrollados en el juego cómico de la protagonista en sus distintos acontecimientos; hay varias referencias a los temas antes tratados de la obra de Castellanos: la soledad, el dolor, la muerte, la ignorancia y la inteligencia, la autosuficiencia y la libertad.

Las reseñas de Urrutia y De la Peña reconocen la forma compleja de expresar el tema de la condición femenina en su aspecto psicológico y social. En este sentido, Vicky Oberfield, da una opinión favorable en cuanto a la ideología feminista: *El eterno femenino*

es una obra sorpresiva porque le salió, supongo que indeleblemente, una especie de testamento-resumen de sus más entrañables inquietudes: la identidad mexicana y el destino de la mujer [...]Una peluquería puede convertirse en el lecho donde se incuban muchas fantasías femeninas. Y es este recurso onírico lo que aprovecha la autora para entretejer las situaciones de su farsa. (Con respecto a las mujeres históricas) R.C. las evoca como más bravas, conscientes y realistas que sus parejas masculinas. En todo caso, un reposo divertido y no exento de 'verdad' histórica pese a la deliberada voluntad de simplificación y caricatura.⁴

En cuanto a la forma literaria de una obra dramática, en este caso, la de Castellanos, se puede valorar el lenguaje, la anécdota y el carácter de las situaciones ridículas y grotescas de Lupita y su circunstancia, y de las mujeres históricas. Una o varias lecturas nos dan a comprender la profundidad de la condición femenina y su mundo masculino, de sus ridiculeces a través de un lenguaje cotidiano, obsceno y grotesco, como el habla misma del mexicano. Pero al ser llevada al escenario, la calidad de la obra también puede depender de la visión del director de escena y los intérpretes, y del respeto a los lineamientos estructurales del texto. La anécdota y el argumento de *El*

eterno femenino van del comportamiento simple de los personajes a lo más complejo de las situaciones irónicas y burdas, muy difíciles de representar en una forma lógica y continua..

Cuando se estrenó esta obra en abril de 1976, la mayoría de los críticos y escritores se decepcionaron de la propuesta teatral del director Rafael López Miarnau, como también de la calidad dramática de Castellanos. En ese entonces se discutió cómo fue escrito *El eterno femenino*, si en forma colectiva o individual. Si Castellanos traicionó a su grupo de asesores: Augusto Benedico, María Stern, Paco Ignacio Taibo, López Miarnau y Emma Teresa Armendáriz. Un artículo anónimo relata:

Lo pintoresco es que el grupo que la hizo posible desapareció del ring literario [...] Del noble intento de un teatro colectivo, se había pasado a una obra personalísima [...] El autor del prólogo, el señor Raúl Ortiz, que no había aparecido nada (en ese grupo), da una historia rara [...] A Rosario Castellanos no le parecieron bien las aportaciones de sus colegas, a pesar de que "entrecruzaban las ideas y se caldeaban los ánimos" y decidió escribir su eterno femenino por su propia cuenta [...] Cuesta trabajo entender todo este enredo, ya que tal y como se nos presenta más que el eterno femenino estamos ante la eterna traición.⁵

Lo cierto es que la obra fue escrita por una dramaturga distanciada en Tel-Aviv, Israel, como embajadora de México. A ella hay que echarle la culpa de los sucesos ridículos, del lenguaje antipoético y cursi, por resaltar la frivolidad de las peinadoras y las mujeres en sociedad. Por otro lado, la propuesta de López Miarnau fue muy dificultosa ante una obra de varios cambios de escenografía y de personajes. Dice la actriz Emma Teresa Armendáriz:

(Castellanos) no quería seguir el sistema aristotélico, porque le parecía viejo y poco adecuado para estos tiempos. Ella llegó a la conclusión de buscar un lenguaje cotidiano de distintas capas sociales. Pensó que de nada serviría hacer una obra de grandes alturas literarias para una minoría.⁶

López Miarnau, quien consideraba a la obra de contenido existencial, dice:

Los problemas técnicos fueron múltiples porque Rosario estableció las escenas sin continuidad. La continuidad la establecí recurriendo a las acotaciones del libro. Cuando se entabla oscuro tras oscuro, son muchos cortes que sacan al público de un ambiente, de una idea. Son motivos de distanciamiento del tema central. Pienso que eso del feminismo está

unido a una actitud del hombre en relación a los esfuerzos que hace la mujer. No son esfuerzos de un solo lado.⁷

o o

En otra entrevista de Elizabeth Vargas, la actriz Armendáriz comenta sus impresiones al interpretar dicha pieza farsica:

Rosario hace una crítica a las costumbres, mitos, tabúes y educación anacrónicos. De nada sirven las modernas leyes que tenemos en nuestro país para respaldar la igualdad de la mujer, si se empiezan por romper aquellas estructuras. Lo que R.C. lega en *El eterno femenino* es el planteamiento de inventarnos. Dejar de estar manejadas por ideas caducas o tal vez modernas que no sirven y que marginan a la mujer.⁸

En las primeras reseñas a la puesta en escena de esta obra, no existe, por lo general, una crítica objetiva que vaya más allá del simple tema ideológico de la condición femenina o del recuerdo personal de Castellanos. Por ejemplo, Antonio Magaña Esquivel reitera el historial literario de la escritora y poco argumenta sobre *El eterno femenino*: “No es poesía sino diálogo de ideas. Mantiene su tono y su espíritu de farsa satírica que pone en evidencia una estructura social atrasada y la problemática de la mujer por reivindicarse y salvar su condición de ser sojuzgado y desvalido”.⁹

Miguel Guardia comenta el carácter ingenuo y melancólico de Castellanos y su poesía de contenido dramático:

Muchos de los poemas de R.C. tenían atisbos de estructura teatral, como, por citar sólo uno de ellos, titulado “Lamentación de Dido”, escrito en forma de monólogo. R.C. necesitó, únicamente para escribir una obra teatral... , adaptar un simple precepto de composición dramática, difícil de realizar para el común de los mortales, no para ello: la acción es la poesía del teatro.¹⁰

Otros articulistas advierten el fracaso teatral de Castellanos, pero sin alcanzar a decir el porqué de las deficiencias dramáticas de *El eterno femenino*, guiándose por la propuesta escénica, dificultosa y estentórea, de López Miarnau y sus actores. Por ejemplo, Marco Antonio Acosta opina:

Nunca hay una objetivización de este problema a niveles más universales y menos localistas. Tal vez la crítica de la señora Castellanos se dirija a este asunto local que en mucho ha superado la mujer actual. Y cuando digo local, me refiero a lo ya dicho y repetido, a lo señalado por los poetas, los conferencistas y los ensayistas de antes y después de ella.¹¹

Según Acosta, la obra no trasciende por los asuntos locales de la mujer cotidiana, pero ¿acaso la farsa no se remite a los asuntos locales, simples y típicos de la sociedad? ¿qué obra literaria, o teatral, no es objetiva? Castellanos manifiesta las acciones simples y típicas de Lupita con su entorno socio-histórico, como la farsa lo requiere al criticar esos tipos de comportamiento existencial en la mujer, que aun siguen vigentes por el deseo de querer cambiar y ser “otro” en el sistema corrupto e hipócrita de nuestro país.

Otro articulista, Eduardo Rodríguez Solís, arguye: “*El eterno femenino* no es teatro [...] El problema es que tanto López Miarnau y Emma Teresa Armendáriz se enamoraron locamente del concepto general de R.C. Y se perdió la conciencia”.¹²

En una interpretación cercana en cuanto al género fársico y cierta universalidad al tema, Raúl Cáceres Caranzo dice que esta obra

luce como una especie de revista crónica escénica en la que se tejen y discuten muchas situaciones típicas en torno a la condición de la mujer en la sociedad capitalista subdesarrollada de Latinoamérica, particularmente, la mexicana y el resultado es una secuencia de escenas divertidas montadas sobre un diálogo incisivo, conceptual, brillante, pero de escasa continuidad y eficacia dramática.¹³

El comentario del escritor Vicente Leñero a la puesta en escena de López Miarnau resalta otros elementos interesantes en cuanto al sentido de la farsa relacionada con nuestra vida amarga y ridícula. Alude a este género teatral como el buen camino para desentrañar los quehaceres cotidianos de la sociedad en donde se manifiesta el “fenómeno de sujeción y autosujeción que destruye a la mujer [...] La farsa facilitó a Rosario Castellanos describir, sin afeites, la ingrata realidad. Estrictamente (la escritora) no tiene necesidad de inventar nada, ni siquiera de caricaturizar lo que ya de por sí es una evidente caricatura: espejo que refleja nuestras propias caras, burla de nuestras propias burlas”. Leñero asimila la vida con el teatro y con la farsa, de nosotros que parecemos ridículos y de las ridiculeces que llegan a ser amargas para nosotros mismos; algo similar a lo que dice Eric Bentley, la ironía nace de la amargura. Concluye Leñero: “Tal vez la solemnidad se asome a veces, indiscreta, y es probable que R.C. no haya conseguido del todo hacernos reír como quería - como decía-: demasiado le preocupaba el problema, y el juego frívolo que le exigía el género, le resultaba un tanto doloroso”.¹⁴

En síntesis, se puede subrayar algunos puntos desde la estructura y perspectiva de *El eterno femenino*: la imagen y la invención de la mujer latinoamericana y mexicana, el romper máscaras convencionales, la denuncia al sometimiento y a la mujer pasiva, débil y crítica ante una cultura machista; la farsa como uno de los géneros más viables para vernos ridiculizados en el teatro y en la vida misma; el sentido existencialista en su concepción teatral y en el destino de la mujer; la identidad mexicana y el testamento resumen que Castellanos refleja a partir de sus propias vivencias, miedos, preocupaciones y represiones; el juego onírico y la realidad, el desdoblamiento de Lupita como mujer cotidiana y mujer emancipadora; los personajes históricos, ¿qué sentido le dan a una espectadora, Lupita, el doble carácter de Sor Juana, Eva, La Malinche, Josefa, Carlota...?

Hasta aquí algunos puntos sobresalientes para su determinado estudio. Pasemos ahora a revisar tesis y ensayos más objetivos sobre la obra de Castellanos. Es curioso, ha habido mayor interés de investigadores extranjeros para el estudio literario y teatral de *El eterno femenino* que de los mismos mexicanos.¹⁵

Para delimitar a fondo el análisis de *El eterno femenino*, es necesario dividir la producción literaria de Castellanos en cuanto a su temática y modo de interpretar su realidad. Por ello, el crítico e investigador Nahum Megged, amigo de Rosario en Israel, fundamenta esa división literaria:

El pasaje gradual tuvo dos etapas bien pronunciadas: 1) soledad, búsqueda de unión, de contacto, diálogo y sus trágicas consecuencias; 2) las consecuencias hechas ironías. En cada etapa vislumbra la otra, así en la época posterior pugna por subir a los estratos que escriben la magia y la tragedia, el pasado busca resucitar, pues la liberación nunca pudo ser total.¹⁶

Rosario Castellanos, un largo camino a la ironía es uno de los estudios más rigurosos que se le han hecho a la segunda etapa creativa de Castellanos, en donde Nahum Megged afirma que en *Album de familia*, *El eterno femenino* y los artículos periodísticos resalta la autocrítica de años anteriores de la escritora, y es visible cómo “ el gran dolor se convirtió en ironía para salvar a lo humano de lo trágico y conferir otra perspectiva a la vida”.¹⁷ La primera producción poética y narrativa de Castellanos aborda temas muy dolorosos de la soledad, la muerte y el sometimiento de la cultura machista, que son, en cierta forma, liberados en su última etapa, a pesar de las graves consecuencias de la escritora y sus personajes.

¿La ironía como una forma de liberación?. Este es uno de sus hipótesis que Megged desarrolla en su libro de investigación. Para él, *El eterno femenino* “trata desde la mirada femenina toda la historia mexicana y la actualidad”. El ensayista compara la obra teatral con la poesía y los cuentos de Castellanos:

En la poesía de su último periodo rompe conceptos y leyes, como ser, patria, religión, padres, hombre, mujer; y en *Album de familia* (en específico, el cuento “Lección de cocina”), descubre cómo actúa lo sublime convertido en rutina, descubriendo también que el despertar irónico no siempre lleva a una liberación.¹⁸

Esta idea de romper conceptos y leyes, y de convertir lo sublime a lo cotidiano en forma irónica, también se manifiestan a través de la protagonista de *El eterno femenino*:

Lupita encarna en un enorme sueño, producto del tedio, en distintas etapas del pasado histórico y del futuro personal. El momento histórico permite ver en forma cómica el eterno presente. El nuevo enfoque, la fundamentación histórica no escrita o narrada, imaginaria pero posible, muestra la cercanía de un personaje a otro dentro de las diferencias que crea la individualidad. La mujer recordada como prototipo (la soldadera) o mito, se destruye totalmente como tal al reconstruir los hechos que pudieron producir el acto o la gesta heroica o romántica. Gestos que dejaron a la figura en brazos de la eternidad.¹⁹

Con respecto al distanciamiento teatral entre el escritor-actor- obra, Megged afirma:

Vida y muerte pueden ser productos de una simple acomplexada comedia, por ello Rosario Castellanos buscó al actor y al escritor del libreto. Buscó al actor y al escritor que se esconde detrás del telón de la historia, sin olvidarse, de una pieza de teatro, como Brecht, que se trata de un actor, de una pieza de teatro.²⁰

Megged plantea la discusión del poeta romántico como espectador de sus sentimientos y naturaleza, el dolor existencial que al convertirse en materia estética deja de ser dolor, según la creencia de Castellanos; pero ella es partícipe y contempladora en la interpretación de sus personajes y su circunstancia, de su autocrítica al dolor trágico e irónico de la ridícula Lupita. Por ello:

El camino elegido por Lupita es el matrimonio bajo el eterno sueño del príncipe azul. Ella será la portadora del gran amor fabricado por los románticos. Ella quitará el ciclo al borracho, anulará a la otra si es mujeriego, cuando su legítima sea “siempre tan atractiva” será buena

madre, cocinera, etc. [...] Pero el aparato del secador, el que da un barniz de realidad a los sueños, que difieren así de otros sueños, abre las puertas al futuro real, a la vida después de la iniciación a la sociedad, cuando el príncipe azul pierde su título de nobleza y su color, hecho de fibra de sueños[...]. Después del matrimonio, viene la rutina, lo sublime convertido en ordinario, las monedas de cobre que quedaron del oro. La rutina atrae al tedio, a la búsqueda de lo sublime o lo interesante afuera, a la separación y divorcio. (*El eterno femenino*) dirige un ataque contra la abnegación de las madres; contra la virtud de las esposas, contra la castidad de las novias: es decir, contra nuestros atributos proverbiales, atributos en los que fincan nuestras instituciones más sólidas: la familia, la religión, la patria.²¹

El juego del mito tanto en la vida cotidiana como en la representación de imágenes históricas, se observa en la contemporaneidad de heroínas, de sus pasiones y ambiciones socio-políticas; como Sor Juana que manifiesta la total repugnancia que le inspiraba el matrimonio

lo que permite en cierto momento interpretar sus redondillas a la virreina de México...: como expresiones de cierta tendencia homosexual, o la vida mexicana misma se convierte en el fracaso de la humanidad desde que Eva, la primera mujer verdadera, la que supo rebelarse, comenzó la historia universal.²²

La ironía para Nahum Megged es romper con los sueños sublimes de la mujer mexicana, de su príncipe azul que se torna en marido infiel, bruto y violento, de la madre santa que se transforma en mujer autosuficiente y oprimida, del amor sublime hacia una insatisfacción sexual y monótona; como dice el investigador: "Rosario Castellanos no mata a Dios sino a los fetiches humanos, ideas, preideas, prejuicios y conceptos que quitaron la humanidad a la vida. O con sus palabras: 'Bueno, pues yo supongo que será una sociedad un poco más humana ¿no?; un poquito más auténtica'".²³

En *El eterno femenino*, se desmitifican modelos convencionales y los sueños sublimes de Lupita para vivir en un mundo real donde la mujer necesita cambiar, ser feliz y autosuficiente, fuera de su papel sumiso y de hogar. Castellanos intenta manifestar su reflexión hacia una actitud humana, necesaria, para el porvenir de la sociedad, en esencia, de la mujer como ser inteligente y con derecho a ser amada con una satisfacción real de placer erótico, más allá de las agonías y opresiones, como sufre Lupita.

Con un análisis más propio del teatro, Barbara Bockus Aponte hace un estudio de *El eterno femenino* por medio del concepto de alienación y metateatro basado en la teoría dramática de Bertold

Brecht, con el objeto de ver en qué forma se manifiesta el feminismo con relación al espectador, personaje y autor. Según ella, los tres actos de la obra anti-aristotélica se podrían llamar temáticas, en vez de dinámicas. “El primero y último actos reúnen imágenes estereotipadas negativas”,²⁴ en donde la mujer se ve sumisa a las normas sociales con cierto patetismo, siempre víctima y anulada por su situación, e inconsciente de la posibilidad de “otro modo de ser”. En cambio, el segundo acto muestra las figuras femeninas que actuaron en busca de autorrealización. “La mujer-estereotipo de los otros actos ha sido reemplazada por la mujer que funciona como símbolo”.²⁵

Partiendo con el concepto de alienación desarrollado por Brecht relacionado con el subtexto del drama de Castellanos y el teatro épico, Aponte afirma que la obra “presenta a una mujer alienada y no concientizada e informa, como el teatro épico, sobre las relaciones sociales existentes. Se dirige a un público específico en un tiempo específico y quiere motivar a este público a cambiar”.²⁶ Así, *El eterno femenino* abunda en elementos metateatrales; por ejemplo, el segundo acto se fundamenta en estos efectos, donde Lupita entra en otro mundo de mujeres que *actúan* ante ella. También en el primer y tercer actos, Lupita juega los papeles de todas las otras mujeres con la posibilidad de querer cambiar un mundo mejor y positivo.

Con respecto a la otra versión irónica de las mujeres históricas, Aponte afirma que el propósito de esta visión no puede ser categorizado de satírico porque no es demolidor, sino positivo:

Castellanos convierte símbolos que servían las metas de la sociedad patriarcal en otras que pudieran servir de modelos a la mujer liberada. Aquí no es el espectador quien sabe algo que el personaje no sabe, sino el personaje quien conoce la verdad y el espectador quien ve sus expectativas legítimas frustradas por la revelación del verdadero estado de las cosas. (Como) el caso de Josefa que se metió en la conspiración no por patriotismo, sino porque la vida doméstica le aburría tanto [...] El espectador siente el impacto intelectual, y quizá también emotivo, de la incongruencia entre los dos niveles de la ironía. La dramaturgia tiene el cuidado de reforzar esta incongruencia, recalcando en sus acotaciones que las figuras históricas se encuentran representadas de la manera más convencional posible.²⁷

Como una denuncia satírica contra las convenciones sociales femeninas y los medios masivos de comunicación, Nora Eidelberg plantea este tema en su *Teatro experimental hispanoamericano, 1960-1980*, con una visión general de la mujer latinoamericana a través de tres obras: *Una guerra que no se pelea*, de Sara Saffré, *El día que me quieras*, de José Ignacio Cabrujas, y *El eterno*

femenino. Eidelberg señala la problemática de la sociedad y de los convencionalismos morales, que influyen en el comportamiento y destino de la mujer actual. Para ella, las dramaturgas latinoamericanas sobresalientes en los últimos años como Griselda Gambaro (Argentina), Myrna Casa (Puerto Rico), Luisa Josefina Hernández y Elena Garro (México) abordan problemas femeninos desde una perspectiva individual e íntima: “Los personajes femeninos se debaten en conflictos psicológicos y las situaciones dramáticas tienden a insertarse en la modalidad del teatro lúdico y no con estructuras que se pueden identificar con una modalidad de teatro popular”.²⁸

En *El eterno femenino*, en cambio, Rosario Castellanos recurre a

una serie de clichés verbales y teatrales presentados en cuadros que remedan las imágenes de las historietas “rosa” ilustradas que aparecen en las revistas femeninas, con el propósito de censurar y repudiar el rol convencional que le ha tocado asumir a la mujer en la cultura latinoamericana [...] Castellanos utiliza la sátira, la chacota y la chabacanería para exponer los mitos sobre la mujer que se hallan engranados en la cultura latina, con la intención de extirparlos.²⁹

Eidelberg analiza el empleo irónico de la obra que transmite el repudio y combate a los valores falsos de la sociedad que encuentran sus expresiones en la paraliteratura y en las telenovelas. “Éstas impiden extirpar las convenciones arraigadas en la cultura latina que van en contra de una toma de conciencia por el individuo en general y por la mujer latina en particular”.³⁰

Concluye Nora Eidelberg con la comparación de la obra de Castellanos con las otras obras de Latinoamérica: *El eterno femenino* y *Una guerra que no se pelea* las cuales registran con lenguaje y signos teatrales explícitos los mitos y clichés asociados con la mujer latina, en un intento de desenmascararlas y de sentar una posición feminista, y *El día que me quieras*, además de ilustrar la pasividad y dependencia de la mujer, examina algunas influencias extranjeras que han dominado, y siguen dominando, la cultura latinoamericana”.³¹

Otros autores, como Perla Schwartz (*Rosario Castellanos: Mujer que supo latín*) y Norma Alarcón (*Ninfomanía: El discurso feminista en la obra poética de Rosario Castellanos*), reiteran el tema de la invención de la conciencia feminista, de la desmitificación e historia de la mujer mexicana. Como dice Alarcón:

El eterno femenino encadena una serie de actos que representa a personajes femeninos extraídos de los estereotipos sociales, la historia y el mito. Castellanos concluye la obra urgiendo a las mujeres mexicanas a que inventen su propia conciencia feminista, ya que las formas importadas no pueden ser fácilmente aceptadas o asimiladas.³²

Persiste, entonces, en *El eterno femenino* una perspectiva universal en cuanto a la ironía y a la mujer mexicana y latinoamericana. La conciencia estriba no sólo en los tipos de personajes simples y locales sino también de éstos con sus circunstancias socio-política-históricas. La farsa adquiere validez por desnudar esta relación anecdótica y estructural de Lupita y su mundo masculino, de sus criterios y reacciones hacia un cambio social y humano. Hay una denuncia contra los modelos convencionales, mitos y medios masivos de comunicación que determinan el destino angustiante, solitario e inseguro de la mujer en su rol pasivo, sumiso, torpe e inferior, de cualquier condición social y religiosa. Los temas e ideas de los críticos abordan esta relación del personaje con la circunstancia conservadora y opresiva, en las acciones simples, cotidianas y elementales alrededor de la educación, idiosincrasia, psicología y sexualidad de la mujer común e histórica.

El valor de nuestra tesis consiste en resaltar la farsa como un género popular que incide en las angustias y reidiculeces comunes de la mujer mexicana. El teatro de carpa y el *sketch* son algunos elementos que *El eterno femenino* recurre para representar las cualidades simples de la madre, esposa, viuda o soltera.

En las anteriores críticas y estudios se analiza la obra de Castellanos a partir de su filosofía feminista, de su denuncia social y de las distintas formas metateatrales del personaje-autor-público. En *La farsa en la mujer mexicana en El eterno femenino*, de Rosario Castellanos, abordamos el análisis de farsa en su concepto tradicional, y del estudio de la función actancial de cada una de las situaciones que comprende la obra. Se analizan los tipos de personajes a partir del sujeto Lupita en su entorno socio-político-histórico, el juego de las acciones de la protagonista con respecto a su rol femenino en una sociedad convencional y machista, y su importancia como personaje farsico dentro de la corriente tradicional y vanguardista. Como se verá posteriormente en el capítulo V y en las conclusiones.

NOTAS.

1. Entrevista realizada en abril de 1996, cuando se cumplían 20 años del estreno teatral de *El eterno femenino*, cuya protagonista fue la actriz Emma Teresa Armendáriz (1928-1997), quien falleció el 19 de julio de 1997 a causa de un infarto al corazón, segundos después de haber actuado en la obra *Ser infiel si es nada personal*, que se representaba en el Teatro Rafael Solana, al lado del actor Rogelio Guerra. Armendáriz tenía 45 años de trayectoria artística. Egresada de la Escuela de Arte Teatral del INBA, alumna de Dimítrios Sarrás, Seki Sano y Luisa Josefina Hernández, inició su carrera en 1953, y en 1958 creó junto con su esposo Rafael López Miarnau (director de escena), la compañía Teatro Club. Ahí protagonizó alrededor de 40 obras de autores mexicanos y universales: Emilio Carballido, Hugo Argüelles, Henrik Ibsen, Eugene O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams y Berthold Brecht, entre otros. En 1977 López Miarnau abandonó Teatro Club, y Armendáriz, también narradora y dramaturga, emprendió la dirección del grupo para realizar sus últimos montajes, de los cuales dos de su propia autoría: *Conversando con Mozart* (1980), dirigida y adaptada por ella misma de su libro homónimo de cuentos, y *Quisiera arrancarme el corazón* (1992), dirigida por Nancy Cárdenas. Realizó la antología *Algunas obras del teatro mexicano contemporáneo* (INEA, 1992). A mediados de 1997 interpretó el monólogo *La mujer del candidato*. También participó en varias telenovelas, entre ellas: *Alondra* y *Te dejaré de amar*.
2. Urrutia, Elena, "El humor tiene cara de mujer", en *La Onda (Novedades)*, 6-07-75, p. 3.
3. Peña, Ernesto de la, "El eterno femenino de R. C.", en *El Sol de México*, 10-08-75, pp. 12-13.
4. Oberfield, Vicky, "El eterno femenino de R. C.", en *El Sol de México*, 8-01-1976, pp. D1, D2.
5. Anónimo, "Del eterno femenino a la eterna traición", en *Revista de la Semana (El Universal)*, 7-03-96, p. 15.
6. García Flores, Margarita, "Todas las mujeres del mundo. *El eterno femenino...*", en *La Onda (Novedades)*, 18-04-76, p. 7.
7. *Loc. cit.*
8. Vargas, Elizabeth, "Emma Teresa Armendáriz...", en *El Sol de México*, 25-0476, n.p.
9. Magaña Esquivel, Antonio, "El eterno femenino. Pesadilla de la mujer", en *Novedades*, 18-04-76, pp. 1 y 2 (Espectáculos).
10. Guardia, Miguel, "El eterno femenino", en *El Día*, 14-04-76, p. 22.
11. Acosta, Marco Antonio, "El eterno femenino...", en *El Nacional*, 24-04-76, p. 18.
12. Rodríguez Solís, Eduardo, "Bandera feminista a media asta", en *La Onda (Novedades)*, 25-04-76, p. 18.
13. Cáceres Careno, Raúl, "R. C. y *El eterno femenino*", en *El Nacional*, 13-04-76, p. 115.
14. Leftero, "El eterno femenino", en *Excelsior*, 15-04-76, p. 15.
15. Antes mencionar que la investigadora Margarita Mendoza López cataloga las obras teatrales de Castellanos: *Judith, Salomé* y su dicha pieza farsica, con sus respectivas fechas de publicación y estreno, con una breve sinópsis de cada una de ellas, en su *Teatro Mexicano del siglo XX. 1900-1986* (México, IMSS, 1987).
16. Magged, Nahum, *Rosario Castellanos, un largo camino a la ironía*. México, El Colegio de México, 1994, p. 54.
17. *Ibid.*, p. 10.
18. *Ibid.*, p. 93.
19. *Ibid.*, p. 94.

20. *Loc. cit.*
21. *Ibid.*, pp. 99, 113.
22. *Ibid.*, p. 118.
23. *Loc. cit.*
24. Aponte, Bárbara B., "Estrategias dramáticas del feminismo en *El eterno femenino*". *Latin American Theatre Review*, Spring, vol. 20, pp. 49-58.
25. *Loc. cit.*
26. *Loc. cit.*
27. *Loc. cit.*
28. Eidelberg, Nora, "El eterno femenino", en *Teatro experimental hispanoamericano, 1960-1980. Series Towards a Social History of Hispanic and Luso-Brazilian Literatures*, Minneapolis, Minn.: Institute for Study of Ideologies and Literature, 1985, pp. 164-181, pp. 164-181.
29. *Loc. cit.*
30. *Loc. cit.*
31. *Loc. cit.*
32. Schwartz, Perla, *Mujer que supo latín*, México, Katún, 1984, pp. 141-143. Ver también su tesis de licenciatura *El testamento de Rosario Castellanos feminista o sublevación con la desigualdad de sexos (?) auténtica defensora de la mujer*, México, Escuela de Periodismo Carlos Septién García, 1979.

CAPÍTULO V

EL ETERNO FEMENINO

Después de haber revisado los estudios críticos a *El eterno femenino*, en los cuales se advierten los primeros planteamientos de la mujer mexicana representada en un género popular, como es la farsa, expongo cómo este género dramático trata de desnudar las debilidades, agresiones y opresiones de la mujer en sus distintos roles de conducta en la obra de Rosario Castellanos.

Para analizar la función de la farsa como el mejor antídoto para descubrir las preocupaciones existenciales y socio-políticas de la mujer mexicana, divido las diversas situaciones de Lupita en torno a sus deseos simples y objetivos y a su proceder dramático e ideológico. Rosario Castellanos manifiesta su crítica e ironía a la sumisión, frivolidad e ingenuidad de la típica mujer conservadora y liberal; muestra con tono grotesco las características irreverentes y viciosas -como el ser inteligente, ambiciosa, erótica, adúltera y enamorada- de su protagonista, en una sociedad machista y patriarcal.

Con el afán de sustentar esta interpretación de la farsa y la mujer mexicana, como se introdujo ya, me baso en el estudio de las matrices actanciales que propone Greimas, a fin de relacionar los deseos, acciones y opresiones de Lupita con el desarrollo anecdótico y argumental del primero y tercer actos, y el segundo que se aboca a la mujer universal autosuficiente de *El eterno femenino*.

Enumero cada situación dramática con su respectivo título y niveles actanciales que estudiarán. Debo advertir que uno o varios sketches pueden caracterizar una situación o un esquema actancial, de acuerdo a las motivaciones y objetivos de la protagonista.

PRIMER ACTO

En el primer acto sólo aparece una situación dramática: La frustración de querer ser “otra”. La primera situación abarca los cinco *sketchs* del primer acto, con una “Obertura”: “La anunciación”, “Luna de miel”, “La cruda realidad”, “Crepusculario” y “Apotocosis”. En ella se desarrollan las frustraciones, histerias y angustias de la protagonista, en su rol maternal, matrimonial y amoroso. En éste presenciarnos la forma como Lupita enfrenta sus ilusiones, deseos e ideas a los requerimientos de la sociedad. En esta situación los actantes se relacionaron del modo siguiente:

a) sujeto vs. objeto del deseo. Lupita es el sujeto de esta situación, y de la obra en sí. Su objeto del deseo es alcanzar la felicidad, ser “otra”, sentir placer erótico-amoroso, y romper con los modelos convencionales de mujer abnegada, sumisa, ingenua y decente.

Estas ambiciones nacen de su reacción contra su propia condición femenina en lo moral, físico, social y religioso. Como personaje fársico, su mayor vicio es pretender alcanzar una mejor satisfacción en la vida, al igual que los hombres; transgredir el sistema patriarcal en el cual sigue siendo opresora de cualquier nivel social o institución. Su único destino real, crítico y violento es contraer matrimonio y sacrificarse por sus hijos y su marido. Pero Lupita insiste en cambiar su papel a uno más consciente, libre y rebelde contra el machismo y adulterio de los hombres, y, sin embargo, se enfrenta a una poderosa cultura patriarcal, en donde la mujer no debe razonar y sólo ser compañera del hombre. Esto la lleva a confundirse, a reaccionar absurdamente al no ser comprendida por la sociedad, a caer en lo ridículo por querer enviciar su razón a los demás, y a ser castigada social y moralmente porque no obedece sus costumbres femeninas, no es “decente” ni sumisa. Lupita es víctima de esta sociedad. Alrededor de ella se van formando mitos, modelos convencionales, ilusiones y figuras femeninas que llevan a Lupita a seguir con esta superficialidad de pensamiento y tradición. Ella cree que por el camino del matrimonio puede llegar a ser feliz y vivir placenteramente. Pero en el fondo, muestra otra visión más cruda de la realidad, al intentar liberarse de sus opresiones machistas y llamar la atención como mujer atractiva, sensual y polémica. En el sketch “Luna de miel”, Juan se sorprende del apetito sexual de Lupita:

Juan: Mujer impúdica. ¿Cómo te atreves a mirarme así? ¡Bájate el velo, ipso facto, desvergonzada!... Mirame a los ojos y dime: ¿ha sido ésta la primera vez?

Lupita: No sé de qué me estás hablando.

Juan: Digo que si es la primera vez que te casas.

Lupita: Ah, bueno. Claro. ¿No faltaba más!
Juan: ¿Y has llegado pura al matrimonio?
Lupita (*Señalando orgullosamente la mancha*): ¿Qué no ves?
Juan: Si veo, pero no soy experto. Parece Salsa Catsup.
Lupita: ¿Salsa Catsup! Es plasma. De la mejor calidad. Compré un cuarto de litro en el Banco de Sangre. (p.34).¹

Desde la primera situación y escena, se observa cómo la farsa incide en la lucha de valores entre la mujer sumisa contra el hombre bruto y terco en la relación sexual. Existe un personaje con temperamento irreverente, como es Lupita, con una cualidad ajena a su papel matrimonial: el satisfacer placeres sexuales, el querer ser feliz más allá de sus deberes. Pero este *querer ser* se limita a un *deber ser* que la sociedad impone en la mujer delicada, pura, devota y decente. Esta relación se muestra a continuación en el eje de *adyuvante vs. oponente*.

b) *adyuvante vs. oponente*. En “La anunciación”, aparece la Mamá que también intenta reprimir la felicidad de la protagonista de *El eterno femenino*:

Lupita: Soy muy feliz mamá.
Mamá: Allí está precisamente tu error. Una señora decente no tiene ningún motivo para ser feliz... y si lo tiene, lo disimula. Hay que tener en cuenta que su inocencia ha sido mancillada, su pudor violado. Ave de sacrificio, ella acaba de inmolarse para satisfacer los brutales apetitos de la bestia.
Lupita: ¿Cuál bestia?
Mamá: El marido, claro. Y no, no me vayas a salir con que te gustó porque voy a pensar que todos los esfuerzos que hice por educarte fueron vanos...(p. 38).

Por lo tanto, Juan y la Mamá forman parte del oponente del sujeto. Las costumbres y la tradición machista de una sociedad impiden el desarrollo de la relación del sujeto (Lupita) con el objeto del deseo. Este *querer ser* “otro” fuera de su papel oprimido, lleva a Lupita a ser humillada y minimizada. La mamá la afea, la utiliza a su conveniencia moral. El adyuvante es la propia irreverencia, rebeldía, astucia y ambición de Lupita, lo anterior nace de sus mismas necesidades físicas y psicológicas, por sentirse violentada por su marido y la madre. Ya no es tanto el hombre que la violenta, también su propia familia y *status quo*, que la castigan al *querer ser* feliz y salirse de la pasividad y el aburrimiento cotidiano.

Lupita es ridiculizada en forma violenta, por sus aspiraciones exageradas fuera de la realidad social. Intenta romper el sistema patriarcal tan solo por sentir placer y reclamarle a su marido la sujeción sexual. Como se observa en la siguiente escena:

Lupita: No volveré a permitirte que te acerques nunca, jamás, a mí.

Juan: ¿Ni siquiera si te obligo?

Lupita: ¿Serías capaz?

Juan: Naturalmente. ¿Qué podría impedírmelo? Tengo la fuerza y tengo el derecho. Además, tú me juraste obediencia ante un altar.

Lupita: Juré por ignorancia, por inocencia... Y ahora tú te aprovechas de mi situación. ¡Infame!

Juan: ¡Vas a ver lo que se te espera! ¿Crees que has apurado ya la copa del dolor hasta las heces? Lo de hoy no fue sino un pequeño botón de muestra.

Lupita: Pero si me dolió horrores, me destrozaste. ¡Mira! (Señala dramáticamente la mancha).

Juan: Pues eso no es nada. Y va a llegar el momento en que no te vas a quejar de lo duro sino de lo tupido.

Lupita: ¡Piedad!

Juan: No me apiadaré de ti aunque me lo supliques hincándote a mis pies... ¿Qué crees que un macho mexicano se va a dejar conmovido por unas lágrimas de cocodrilo? No. Seguiré implacablemente hasta... (pp. 35-36).

En esta escena del eje *adyuvante vs. oponente* de la primera situación, la existencia de Lupita está condicionada por el *querer ser* sobre el *deber ser*. Como señala Helena Beristáin, la relación entre el sujeto y el objeto adquiere distintos modos de comportamiento del actante principal, a partir de las reacciones del oponente y el adyuvante que implican el destino de dicho actante. Así, por la presión y angustia del *adyuvante vs. oponente*, Lupita difícilmente acepta su *deber ser* por el *querer ser* liberal y feliz. Desea cambiar su papel de mujer conservadora, decente, infeliz a una más consciente e independiente para una satisfacción moral y razonable.

En el *sketch* "Crepusculario", hay un desdoblamiento de personajes de la propia protagonista, en donde se advierten los modos de *querer ser* y *deber ser*: "Lupita II: Yo lo que quiero es que las cosas cambien, que algo cambie". (p.59)

¿Cambiar qué?, ¿las costumbres?, ¿el modo de amar?, ¿la educación machista?, ¿la ignorancia de la mujer?. Lupita I (la madre) incide en el derecho de ser mujer de hogar, de no mirar

hacia la indecencia o al infierno de las universidades y los comunistas: "Porque no vas a ser distinta de lo que fui yo. Como yo no fui distinta de mi madre. Ni mi madre distinta de mi abuela". (p.61)

Por cualquier lado, Lupita no encuentra la salida a su liberación sentimental y placentera. Está sujeta a las tareas domésticas al servicio del hombre. Como señala Elsa M. Chaney: "La importancia de la imagen no es que la mayoría de las mujeres hayan vivido de acuerdo con las intrincadas reglas de la familia patriarcal..., sino que la familia patriarcal era el modelo dominante de la vida familiar".² En *El eterno femenino*, la farsa intenta demostrar la otra parte de la realidad femenina en cuanto a su rol de mujer doméstica. Parece absurdo que Lupita rompa con sus estereotipos patriarcales: su deseo de libertad y placer la llevan a contrariar sus costumbres familiares, a ser ridícula por querer transgredir sus modelos convencionales del matrimonio: a pesar de seguir angustiada por su incompreensión, infelicidad y soledad.

En el eje *adyuvante vs. oponente* se observa la lucha entre la costumbre tradicional y la desmitificación de la mujer, de acuerdo a la función de la farsa, en el trayecto de Lupita que está en constante preocupación por el querer cambiar hacia una comprensión moral y humana, dentro de un mundo masculino hermético e hipócrita.

c) destinador vs. destinatario. Rosario Castellanos (destinador) como dramaturga está presente en la crítica y burla a Lupita (destinatario) y su objeto del deseo (el placer de la felicidad). Hace uso de la farsa para detectar los puntos débiles y defectos de la mujer mexicana, a través de su protagonista, que se desvía por ambición de ser "otro" fuera de sus costumbres y opresiones machistas.

Castellanos incide en ese conflicto del oponente (sociedad) y el adyuvante (rebeldía), los cuales afectan el destino y las consecuencias graves y crueles de Lupita al enfrentarse a un mundo patriarcal, socio-político y existencial, a partir de sus aspiraciones inverosímiles. Explora las reacciones físicas y anímicas de Lupita para contrarrestarlas con la civilización patriarcal: el placer sexual, la venganza, la rebeldía, la libertad de expresión y la felicidad, contra un sistema monogámico, en apariencia decente, de una fuerza ideológica y física del hombre. Al respecto, Graciela Hierro afirma: "La causa de la sujeción de la sexualidad de la mujer es el sistema político patriarcal...

Dentro de la evolución cultural, la necesidad económica que conlleva el sistema obligó a los hombres a imponer restricciones a la sexualidad femenina, y a las mujeres a soportarlas”.³

En este sentido, Castellanos revela la proporción de estos valores sociales sobre la angustia de Lupita que intenta rebasar su papel de mujer pasiva y sumisa. Puesto que ella se sacrifica por su Juan y sus hijos; es violentada física y sexualmente, sin satisfacción propia. Está encerrada en su casa. No debe parecer una mujer atractiva o sensual. Juan la sujeta a sus mandatos, con “razón” la golpea y desconfía de ella. Él sí puede satisfacerse sexualmente con otra mujer. No importa que la mujer sufra y sea humillada por el marido. Ante ello, Lupita aspira a rebelarse contra el hombre, a ser vista como una verdadera mujer ambiciosa, atractiva, bella y con derecho a protestar por la vanidad y atracción de las secretarías de su Juan.

La crítica de Castellanos (destinador) está presente en la forma de ridiculizar los hábitos y las costumbres de Lupita (destinatario): en especial de la felicidad, el placer y el *querer ser* más que las demás mujeres. Las acotaciones de *El eterno femenino* logran exagerar las actitudes y descripciones físicas de Lupita, las engrandece a partir de su cotidiana frivolidad hasta arrastrarlas a sus últimas consecuencias ridículas; por ejemplo, en el *sketch* “La cruda realidad” se observa:

Los muebles empiezan a deteriorarse por la agresividad constante de los niños y la infructuosa lucha del ama de casa por mantenerlos ‘presentables’. El ama de casa, Lupita, acaba de perder un round más en esta pelea desigual y se recupera sentándose en el sillón más cómodo. *Su aspecto físico hace juego con el de los muebles*. Tubos en la cabeza, cara embarrada de crema rejuvenecedora, bata que conoció mejores días. Para hacerse la ilusión de que descansa se pone a leer una revista para mejorar su aspecto (p. 46)

Ante este desinterés y debilidad por ser una verdadera madre, dejándose llevar por modelos femeninos, Lupita quiere parecerse bien, sueña con transgredir sus costumbres hogareñas, y critica pasivamente a la madre mexicana: “La que tiene que sacrificarse es la madre. La madre, que aceptó la responsabilidad completa. De los hijos. Y también de la casa. Gracias a Dios, la mía es una tacita de plata”. (p. 47).

Así, se muestra una mujer ingenua y ridícula ante la debilidad de ser ama de casa, con la terquedad de parecer una mujer de sociedad, famosa y liberal. Querer cambiar el mundo con el pretexto de criticar la moral de la madre y de *querer ser* más bella.

En "La cruda realidad", Lupita revela otros aspectos morales en contra de su rol y sexo, a través de la envidia y el odio hacia las mujeres de su entorno. ¿Por qué el afán de *querer ser* más que los demás? ¿Es su única ambición en la vida, ser vanidosa y atraer a todo el público como las "estrellas" de cine y T.V.?

Lupita asesina a su esposo, no por infidelidad o engaño, sino porque siente envidia por las secretarías. Lupita es más guapa que ellas; esa es su hipótesis moral en la vida. Ser más que una simple típica madre y no dejarse llevar por cualquier adúltera. En la entrevista que le hace el Locutor de televisión, Lupita explica el motivo del crimen:

Lupita: ¿Quieres que le diga la verdad, la mera verdad? A ella la maté por fea.

Locutor: Bueno, en realidad no estaba tan mal.

Lupita: ¿No? (*Saca unas fotos de su bolsa y se las enseña al locutor*)

No me diga que podría competir conmigo.

Locutor: Bueno, en realidad no se ve muy seductora que digamos. Pero hay que tener en cuenta que estas fotos las tomaron en el Depósito de Cadáveres, después de la autopsia (p. 54).

Lupita ignora y no acepta reconocer su fealdad, sus defectos que Castellanos enaltece a través de estos diálogos, en ocasiones, contradictorios, de asuntos que parecen comunes y simples pero que reafirman lo absurdo del comportamiento de Lupita. ¿Cómo puede compararse con las demás? ¿Cuál será la virtud de la mujer mexicana? ¿Ser fea físicamente o adúltera? ¿Dónde queda la decencia que la sociedad nos ha hecho creer? ¿Es sólo un mito o un modelo para seguir a través del matrimonio, bajo el régimen patriarcal?

Rosario Castellanos hace alusión a los medios de comunicación, como parte de este sistema, los cuales dan otra connotación crítica al objeto del deseo de Lupita, el de *querer ser* feliz, sentir placer sexual y ser "otra", alude a la forma como se burlan y manipulan su forma de ser en cuanto a su frivolidad y carácter simple en sus deseos inalcanzables. Al respecto, opina Chaney: "Los medios de comunicación no sólo reflejan las imágenes tradicionales sino que también hacen que las mujeres asimilen sus papeles".⁴

Castellanos, como el género lo obliga, combate con esos mitos del papel tradicional de la mujer que se atiende a la información de revistas de moda y de fotonovelas y de la televisión, que no

va más allá a su doméstica vida. Lupita intenta romper con sus atributos costumbristas, queriendo imitar cualquier figura femenina, famosa o “estrella”; imágenes que sólo permanecen en los sueños de las mujeres. Así, los medios a su vez contradicen y hacen contradecir a la asesina y autoviuda Lupita, de su vanidad y de ser “otro”, que cree cambiar su parecer de ingenua y abnegada para caer en lo ridículo de ser una mujer liberal y controvertida.

Entre el sueño y la realidad de Lupita no existe hasta el momento del primer acto una solución a su vida. Sus frustraciones continúan dentro de esos sueños que quieren superar otro nivel de vida, y de la realidad en donde tiene que asumir su papel de mujer típica devota e ingenua.

TERCER ACTO

Continuamos con el análisis del tercer acto, puesto que el primero y éste representan los distintos roles de Lupita en sociedad. El segundo acto aborda la autorealización de la mujer universal. En el tercero se desarrollan cuatro situaciones de la mujer mexicana moderna: 1) Los padecimientos de la mujer aventurera, soltera y autosuficiente en el rol de prostituta; 2) la misma situación del primero pero en el rol de amante; 3) temor a la renuncia de las costumbres de la mujer independiente y pública ante la imposición del hombre; y 4) confusión e histeria de la mujer frente a los valores costumbristas, intelectuales y feministas, dentro de un mismo ámbito femenino.

1. Prostituta

a) *sujeto vs. adyuvante*. En la primera situación, Lupita elige su rol de conducta al servicio del hombre. Ella desea satisfacerse sexualmente, amar y ser amada, renunciar a sus hábitos familiares -contraer matrimonio, educar a los hijos y estar sujeta al marido-. Aunque la prostitución sea parte del sistema patriarcal monogámico, la voluntad de dedicarse a este oficio por el simple gusto y placer, llega a atentar con el orden de ese servicio. Ese objeto del deseo trae como consecuencia una contradicción moral tanto de la sociedad que impone la prostitución con el objeto de mantener su sistema monogámico, como de la propia mujer la cual comete el error de mostrarse satisfecha, y no humillada, frente a los hombres. Las prostituta también debe respetar el régimen de ese servicio, y no limitarse al propio placer de sí misma.

En la siguiente escena del *sketch* "Flor de fango", se observa:

Lupita: Desde chiquita me gustaba darle vuelo a la hilacha,
y una vez que ya no tuve respeto de padre agarré y dije: ya vas.

Prostituta: ¡Shhh, cállate! Eso no se dice.

Lupita: ¿Por qué?

Prostituta: Porque desanimas a la clientela. El cliente... es un enemigo. Y lo que le gusta es pensar que te está chingando. Que eres infeliz, tan infeliz que ni siquiera te das cuenta de si él es muy macho o no. Tan desdichada que, aunque sea un desdichado cabrón, seas tú la que provoque lástima, no él. ¿Y quién va a creer en tu desgracia si no caíste contra tu voluntad?(pp. 154-155).

b) *adyuvante vs. oponente*. Con base en la voluntad placentera de Lupita (adyuvante), Rosario Castellanos intenta quebrantar el juego despreciable de la prostituta con el macho. En este sentido, la farsa repercute en los motivos comunes y directos de la protagonista, de decidir por su propia iniciativa su sexo servicio, sin humillación, que pueden llegar a ser absurdos para la sociedad o condición histórica y social de la mujer inferior (oponente). Otras causas deberían llevar a la elección de la prostitución de una forma más típica y estereotipada, como dice la Prostituta: "El novio, que te dejó vestida y alborotada. El padre, que se murió y te quedaste huérfana y con el titipuchal de hermanitos a tu cargo. Y la miseria..." (p. 155).

Lupita, con todo y sus motivos voluntarios (apetitos sexuales), tiene que acoplarse al orden de ese ámbito. A la sociedad le conviene que sea torpe, infeliz, desdichada, que se deje manejar por las normas estereotipadas del juego de la prostitución, y que se encuentre sola e indefensa. Pues, el objetivo de la prostitución, como afirma Hierro, "es la salvaguarda de la unión monogámica, al facilitar el alivio orgásmico de los hombres".⁵

Estos conflictos de valores morales identifican la función de la farsa, en el sentido de que los valores de Lupita pueden ser positivos para su propia condición humana; pero, para la sociedad esos gustos placenteros en la mujer son excesivamente negativos. Y por ello, la protagonista llega a agredir la norma con sus deseos de felicidad y placer y a los hombres incomprensibles. Como critica Lupita: "Lo que no alcanzo a comprender es cómo los clientes pueden ser tan pendejos de pensar que uno viene aquí porque no hay de otra". (p. 155).

No basta con renunciar a los hábitos domésticos de la mujer sumisa y decente, por un simple capricho de satisfacción sexual. Rosario Castellanos, al respecto, manifiesta cómo la mujer es

humillada en cualquier ámbito y situación socio-económica. El mal de la mujer es su apetito sexual, y esto en sí es una fuerte agresión contra el sistema patriarcal. La prostitución también posee sus límites, en donde el placer sexual es ajeno a la voluntad de la mujer, y no al hombre.

2. Amante.

a) *sujeto vs. objeto del deseo*. En "Usurpadora", se plantean los padecimientos amorosos de Lupita en el rol de amante soltera de un oficinista. El sujeto de esta segunda situación sigue siendo Lupita, en otro papel de acción como amante, cuyo objeto del deseo es encontrar el amor, vivir sólo para este sentimiento, pues es lo único que vale la pena. Liberarse de los modelos convencionales de la sociedad para dedicarse a entregar su amor al hombre, mientras éste la utiliza y la desprecia.

Castellanos se burla de la pereza, la desidia y el desinterés a la condición doméstica de Lupita, de estas cualidades simples que identifican a una mujer engañada. Lupita vive en una angustia de soledad al no ser correspondida por su amante, y a su vez se sacrifica por él. En el nivel del parecer, ella cree estar consciente de su amor libre, cree dominar su situación de soltera, renunciando a sus costumbres para poder conseguir el objeto de su amor erótico; sin embargo, Lupita cae en el error de ser dominada por el hombre y la sociedad que desestiman el amor, más para una mujer soltera. Expresa Lupita:

Yo he renunciado a todo por él. He consentido en vivir aislada, como una leprosa, para no perjudicar su nombre. Jamás le pido que me saque ni que me exhiba en público. Cada vez que he salido embarazada me las he agenciado para abortar. Sin decirle nada siquiera, para que él no se sienta ni culpable ni asqueado... (p. 164).

De esta forma, Castellanos critica la debilidad de la mujer autosuficiente. El autoengaño de creer amar para sí misma y el sacrificio para el hombre, sin importar la condición físico-moral y sus consecuencias.

b) *oponente vs. adyuvante*. Lupita parece transgredir la norma matrimonial al hacer el amor con un casado. Pero su objetivo no logra cumplirse por el oponente de su rol social, en cuanto a inferiorización e intrascendencia moral y física. La soledad es la recompensa de esa falta de deseo que se torna muy infeliz.

Según Graciela Hierro:

El "ser para otro" del que nos habla Beauvoir, se manifiesta concretamente en la mujer a través de su situación de inferiorización, control y uso. Son éstos los atributos derivados de su condición como ser humano, a quien no se le concede la posibilidad de realizar un proyecto de trascendencia.⁶

Rosario Castellanos identifica la falta de conciencia, derecho y fuerza de Lupita, que es ridiculizada por su propio sufrimiento y abandono de su amante. Como se observa cuando ella contesta al teléfono:

¿Cómo voy a estar enojada? Triste, sí, porque te amo. Pero me hace feliz saber que eres feliz tu. No, no te preocupes. Tú sabes que yo no me aburro nunca... Cuando nos veamos de nuevo será como una luna de miel... Perdón. Ya sé que no te gusta que diga cursilerías...(p.166).

Para Castellanos esa situación de inferiorización, control y uso que define Hierro, ya no depende tanto del hombre en cuanto a la opresión en la mujer; sino de la misma mujer que se deja llevar por la frivolidad, cursilería y contradicciones e hipocresías de sus padecimientos en ausencia de su pareja. Esa es la burla que manifiesta la dramaturga en las contradicciones expresivas de Lupita: de parecer estar bien y feliz, pero en el fondo hay tristeza y angustia por elegir este camino de amor libre, despreciado por la sociedad.

El adyuvante de Lupita es su renuncia al compromiso moral del matrimonio. Intenta transgredir esta regla jurídica y social, que es la apariencia y protección de este sistema patriarcal. Su mal está en querer cambiar su condición de mujer doméstica para dedicarse a su satisfacción amorosa-erótica, sin hipocresías. Según ella comenta a la Doctora Corazón de la radio:

Muchas mujeres lo intuyen, (el amor), con el sexto sentido con que las dotó la naturaleza. Pero prefieren obedecer los convencionalismos de una sociedad hipócrita, sencillamente hipócrita, que no se cuida más que de las apariencias (p. 159).

Ella cree que es la única que se ha atrevido al amor libre en su rol de mujer moderna urbana "autosuficiente". Pero su criada le hace ver la otra realidad, le revela sus defectos y equivocaciones; que la mujer ajena al matrimonio también padece el sometimiento del hombre, lo cual es algo cotidiano y tradicional.

c) *destinador vs. destinatario*. El hombre es el destinador, tanto para “Flor de fango” como para “Usurpadora”, quien utiliza y humilla el objeto del deseo de Lupita (destinataria), la cual aún sigue dependiendo de las decisiones del macho. Para Lupita Prostituta, su aspiración es limitada en cuanto a su humillación ante los clientes; y para Lupita Amante, su amor libre es recompensado por la soledad. Rosario Castellanos manifiesta las debilidades, contradicciones y errores de la mujer moderna ridiculizadas por sus pretensiones ajenas a sus costumbres y tradiciones de la sociedad patriarcal.

3. La mujer pública tras el hombre.

La tercera situación de *El eterno femenino*, y segunda del tercer acto: es el temor a renunciar a las costumbres en un mundo masculino, plantea la visión irónica del comportamiento de la mujer talentosa en la vida política y cultural. Lupita hace el papel de reportera que entrevista a una célebre pianista y a una funcionaria del PRI.

Anteriormente se ha visto cómo Lupita va desarrollando su modo de ser, en sus distintos acontecimientos como madre, esposa y soltera, de sus angustias continuas que se tornan ridículos por querer cambiar su mundo y el mundo masculino. La farsa para Castellanos desmitifica los modelos convencionales y tradiciones femeninas (el ser madre oprimida, pasiva, sumisa y devota), con el objeto de querer encontrar la otra fuerza angustiante de la mujer en su deseo de cambiar su rol doméstico. sin embargo está la pregunta: ¿Qué pasa con la mujer liberal, autosuficiente y pública? ¿Cómo retrata Castellanos a este tipo de personaje que logra alcanzar algún puesto o reconocimiento socio-político y cultural? y ¿qué sentido tiene la farsa en las debilidades a este tipo de personajes?.

a) *sujeto vs. objeto del deseo*. Tanto Lupita reportera como sus entrevistadas forman el sujeto de esta situación, por sus propios errores, miedos y defectos, con relación a sus ambiciones profesionales. Rosario Castellanos advierte que las costumbres aún persisten en cada una de esas mujeres, además de la imposición del hombre. La dramaturga expresa cómo la mujer moderna intenta sobresalir, independientemente de sus hábitos y costumbres, dentro de un sistema patriarcal; relaciona y contraponc las ambiciones de la mujer moderna con su mero comportamiento doméstico y tradicional. El ser inteligente, autoritaria y talentosa trastornan todo sistema, pues la mujer está destinada al hogar y difícilmente, a un puesto político o artístico. En esta situación, Lupita reportera

ambiciona ser crítica y razonable, enterarse de la problemática de la mujer en sociedad. Mientras va entrevistando a personalidades femeninas, va percatándose de sus contradicciones, decepciones y errores, en cuanto a la participación y privilegio de la mujer moderna.

En la primera escena del sketch "Mujer de acción", Lupita reportera se entrevista con Lucrecia Galindo, célebre pianista. Durante la charla, el marido de Lucrecia interviene en las respuestas como si él fuera el entrevistado y no la mujer célebre. A partir de entonces Lupita se va decepcionando del supuesto valor moral de sus entrevistadas, en las cuales nota la falta de mando, privilegio y libertad, independientemente de su capacidad intelectual y artística. Como se observa en la siguiente escena:

Lupita: Y usted, señor, ¿nunca se ha opuesto a la carrera de su esposa?

Marido: Al contrario. Trato de apoyarla en todo lo que puedo.

¿No es cierto, querida?

Lucrecia: Si no fuera por él... Me aconseja, me orienta, me dirige, me administra.

¡Ni siquiera la cuenta en el banco está a mi nombre!.(p. 172).

En este diálogo, la ironía se expresa a partir de la sumisión de la mujer célebre que aún es guiada e impuesta por la administración del marido. ¿Qué tanto puede lograr su verdadero reconocimiento la mujer célebre? Lucrecia tiene miedo de rebelarse, de decir la verdad y valerse por sí misma como mujer talentosa sin la imposición del hombre. Rosario Castellanos muestra cómo la mujer que aún cumple su objetivo de mujer famosa y con talento artístico está detrás de las decisiones del hombre.

En otra escena, Lupita conversa con una funcionaria política, primera gobernadora de Estado del PRI:

Lupita: No quiero discursos. Quiero que me hable de usted.

¿Por qué lanzó su candidatura?

Funcionaria: Por disciplina al Partido.

Lupita: ¿Ambicionaba usted este puesto?

Funcionaria: Mi único afán ha sido, siempre, servir a mi patria. En la trinchera en la que se me indique. Ningún puesto es insignificante cuando se tiene la voluntad de ayudar. Y mientras más alto se sube, se adquieren más responsabilidades, no mayores privilegios (p. 174).

La Funcionaria ha cumplido su objetivo de ocupar un puesto gubernamental, que era propio para los hombres; sin embargo, respeta los estatutos y esquemas de ese partido. La Funcionaria

recurre a expresiones ya muy gastadas en los discursos políticos, nada creíbles. Su labor es para un sistema político patriarcal, no para demostrar su desarrollo social como mujer inteligente y apta para la libertad de pensamiento femenino. La mujer pública no puede dejar de vivir sin sus tareas domésticas. Castellanos resalta cómo las costumbres están sujetas en la determinación de la mujer célebre. Existe mayor burla cuando se habla de querer cambiar sus costumbres al elegir una carrera o puesto político. La Funcionaria, en este caso, es ridiculizada por mantenerse fiel a sus tareas domésticas, aunque se considere independiente. Es castigada por el sistema patriarcal, a través de normas ya preestablecidas en donde no existe mayor privilegio en la mujer de cualquier clase o nivel social; se le identifica como ingenua y torpe:

Lupita: ¿Considera usted que el éxito le ha restado feminidad?

Funcionaria: De ningún modo. Cada vez que el partido me deja libre un rato corro a meterme en la cocina y hago unos chiles en nogada como para chuparse los dedos. Si quiere, le doy la receta.

Lupita: Para terminar, ¿alguna anécdota?

Funcionaria: Claro... pues verá usted... ¿Qué es una anécdota? (p.175).

b)adyuvante vs. oponente. Castellanos critica tanto a la mujer (por tener miedo a romper sus costumbres y por conformarse en su papel de sumisa) como al sistema político patriarcal, quien es el oponente de la mujer moderna y que aparentemente da a ella oportunidades en las decisiones sociales y políticas del país. Así, en cualquier institución social o política, la mujer forma el mismo papel tradicional sin mayor privilegio de poder autoritario más que la propia tarea doméstica y moral para el bienestar familiar.

El adyuvante de la mujer moderna ante el cambio (la autosuficiencia, la capacidad de razonar y la conciencia de ser reconocida) trata de rebelarse contra la propia condición costumbrista de la mujer típica, que el sistema histórico y machista ha establecido. Lupita reportera intenta descubrir la conciencia y la iniciativa de Lucrecia y la Funcionaria que se conforma con su papel de mujer ingenua y torpe. A pesar de su imagen autosuficiente, su ridiculez consiste en seguir los estatutos de la cultura machista y la política.

c) destinador vs destinatario. Rosario Castellanos es el destinador de esta tercera situación de *El eterno femenino*, que demuestra a su destinatario Lupita el miedo de cambiar sus costumbres y de rebelarse con su inteligencia al sistema patriarcal. Sólo a través de su domesticación hogareña, la mujer es admirada por cualquier nivel social y religioso.

4. La condición femenina contemporánea.

En la última situación del tercer acto aparece la confusión e histeria de la mujer frente a los valores costumbristas, intelectuales y feministas dentro de un mismo ámbito femenino. Castellanos juega con sus personajes, burlándose de ellas y de sí misma, de la mujer liberal que se engaña, se traiciona y se contradice en la revolución socio-política, sexual e independiente. Existe un juego sincrético entre los personajes por las diversas motivaciones e ideas que las mujeres expresan entre sí, y por la filosofía de Castellanos que se representa a través de Lupita, la cual contradice su postura antifeminista y antisocial.

“Al filo del agua” es el *sketch* que cierra las circunstancias oníricas e inverosímiles de la protagonista, que resaltan las angustias y la ironía hacia la mujer mexicana moderna, y sus logros y limitaciones.

a) *sujeto vs. objeto del deseo*. Lupita es el sujeto e interpreta a una maestra de “cultura general”, cuyo objeto es valorar las costumbres de la mujer mexicana, para lo cual despotrica sin fundamento contra la farsa de Rosario Castellanos, que hace mofa de la condición femenina; todo ello, con el afán de transmitirlo a sus alumnas, señoras liberales que intentan rechazar sus hábitos hogareños (a los que consideran sólo para criadas) para inventarse, desnudarse y rebelarse contra cualquier convencionalismo histórico, cultural y religioso.

El grave defecto de Lupita maestra se observa a partir de su descripción física:

Es miope. No es una desgracia; es una oportunidad de usar anteojos diseñados de modo que parezca misteriosa, no inteligente, atractiva, no capaz... En cada movimiento, seguro y eficaz, deja entender que está dispuesta a abdicar de su independencia en la primera ocasión conveniente. Y abdicar quiere decir seguir el ejemplo de su madre o de su suegra (p. 180)

Lupita cree ser inteligente en sus aseveraciones analíticas de la condición femenina. Quiere parecer una maestra interesante que mantiene cierta estabilidad en sus aptitudes comunes, de mujer abnegada, decente y virtuosa, a pesar de su fealdad y torpeza. Y se retracta de sus propios defectos de esta forma:

La mujer mexicana no es esa caricatura -o ese autorretrato- que la señora Castellanos presenta. No. La mujer mexicana es un ser humano, consciente y responsable, que actúa de acuerdo con arraigados principios morales, científicos, filosóficos y religiosos (p. 187).

Lupita intenta saber más que Castellanos, asumiendo su papel desde una perspectiva idiosincrásica y conservadora. Propone actuar en el presente, valorando la actividad moral y social de la mujer moderna conforme a su momento histórico.

Mientras anhela difundir la preservación de las costumbres de la mujer mexicana, Lupita encuentra en su camino diferencias y contradicciones en torno a la libertad, y lucha por los derechos de la mujer, manifestados a través de las señoras de la "alta sociedad". Por lo tanto, la función actancial de estos personajes y de la dramaturga se forma por la función sincrética de sus actantes. A partir del objeto del deseo de Lupita (valorar las costumbres de la mujer mexicana) se manifiestan distintas motivaciones e ideas con respecto a su condición y revolución inventiva de su sexualidad y educación. Este sincretismo se observa en los ejes de *adyuvante vs. oponente* y *destinador vs. destinatario*.

b)adyuvante vs. oponente. Rosario Castellanos y las señoras forman el oponente de la protagonista, cuyo adyuvante es su educación histórica, religiosa y social que contrapone a toda la ironía de la autora. Asimismo, Castellanos se autoironiza, reconoce su papel sumiso y torpe en la sociedad: sin embargo, critica a esas mujeres en grupo, en debate por elegir su vida moral y transgresora, con sus contradicciones machistas y matriarcales. Como consecuencia, Castellanos desnuda la falta de comprensión de sí mismas, de su incomunicación para preservar sus costumbres y aspirar a sus ambiciones socio-políticas. Al respecto, Elsa Chaney comenta:

Las mujeres no forman una élite; como grupo, no buscan el poder; como minoría carecen de cohesión; no forman condiciones para negociar con otros grupos que aspiren al poder. Las mujeres son tan desorganizadas, están tan mal definidas como grupo y cuentan con tan pocos recursos políticos, que sería engañoso considerar que forman un grupo clave en el mismo sentido que los trabajadores industriales, los militares o los terratenientes.⁷

Castellanos revela con tono grotesco esta falta de organización entre la mujeres y las acciones irreverentes e inconscientes en cuanto a su concepto social e histórico. Las señoras de

“Mujer de acción” hacen caso omiso de su maestra Lupita, del objeto del deseo de la valoración de costumbres imperantes. Desafían su propio papel de mujeres abnegadas y sus principios morales e históricos. Algunas intentan imitar modelos anglosajones de los movimientos feministas: pero una de ellas expresa:

No basta adaptarnos a una sociedad que cambia en la superficie y permanece idéntica a la raíz. No basta imitar los modelos que se nos proponen y que son la respuesta a otras circunstancias que las nuestras. No basta tan siquiera descubrir lo que somos. Hay que inventarnos (p. 194).

Las señoras se desanogan histéricamente, en lo moral y físico, claman en pro y contra de los hijos, la madre, el sexo, el machismo... Rosario Castellanos las caricaturiza en un carnaval de ideas y acciones, por querer ser más que su función de seres sumisos y sometidos al sistema patriarcal. Lupita de nuevo se ve agobiada, fracasada y decepcionada por sus propuestas y deseos. Todo es una confusión histérica entre lo liberal y lo conservador en el papel de la mujer mexicana. Castellanos castiga a su protagonista en esta lucha ideológica, de su ignorancia y dominio de sí misma ante los demás; dice Lupita: “Ya desde *Chilam Balam* el análisis permite descubrir a la serpiente oculta entre la hierba” (p.186).

Absurda pero cruel expresión de Lupita cuando se burla de Castellanos, como una escritora despiadada e hipócrita, con un argumento alegórico que denota una ironía mordaz tanto para el personaje como para la dramaturga misma.

c) *destinador vs. destinatario*. El destinador es la mujer mexicana moderna, la cual refleja sus costumbres sociales y religiosas que repercutirán en la elección de vida de Lupita, quien es la destinataria. Ella analizará el fenómeno del papel de la mujer moderna sustentada en la tradición maternal y religiosa de su entorno. En la siguiente escena se argumenta:

Señora 4: Según Engels..., la condición de la mujer no es más que una superestructura de la organización económica y de la forma de distribución de la riqueza.

Lupita: Y Bachofen prueba la existencia histórica del matriarcado.

Señora 4: ¿Y qué otra cosa es la familia mexicana? El machismo es la máscara tras de la que se oculta Tonantzin para actuar impunemente (p.191).

Lupita alcanza a distinguir el sentido matriarcal de la condición filosófica y social de nuestra cultura machista. Las señoras, a su vez, pertenecen a este destinatario, puesto que debaten los valores de su condición femenina, que se torna en distintos contrastes ideológicos, conservadores y liberales, de acuerdo al destino de la mujer mexicana actual.

SEGUNDO ACTO

En las situaciones anteriores observamos las frustraciones y las angustias ante el cambio de la condición femenina tradicional y costumbrista. Lupita sigue luchando por conseguir placer, tenacidad y libertad en su elección de vida; pero su fealdad, debilidad, su propia condición sexual y opresión física y moral, la ridiculizan porque está atentando contra las costumbres de la sociedad, con sus deseos y ambiciones extramaritales; por la falta de cultura y conciencia en la mujer común, gracias al sistema patriarcal que orilla al sexo débil a su eterna tarea doméstica, sin obtener algún privilegio histórico y socio-político. Estas son las circunstancias por las cuales Lupita se enfrenta con sus cualidades simples y comunes en cada anécdota que enaltece lo grotesco de sus aspiraciones, pero siempre sometida a su *deber ser* mujer torpe, ingenua y devota

En el segundo acto la visión irónica, cotidiana y rebelde se enfoca en la mujer universal que ha logrado sobresalir en la historia por sus propios valores y actitudes autosuficientes, desde su preocupación íntima y doméstica hasta su rebeldía con su entorno histórico-político y religioso. Lupita toma el papel de espectadora de un teatro de carpa, donde se representan (y ella es participe) la pasión, ambición y rebeldía de algunas de las protagonistas más controvertidas de la historia universal.

Castellanos, en este sentido, desmitifica la leyenda y el mito de la mujer en cuanto a su visión histórica, política y religiosa. En este segundo acto se encuentra tres situaciones dramáticas: 1) inconformidad y rebeldía; 2) el desnudo sentimental; 3) el amor erótico; y 4) la ambición por el poder. La autora aborda cada una de sus historias con un sentido didáctico, preservando la ironía de los valores positivos alrededor de los valores negativos de su determinado contexto.

1. Inconformidad y rebeldía.

a) *sujeto vs. objeto del deseo*. En la primera situación, Eva es el sujeto cuyo objeto del deseo es ser libre a costa de las leyes de Dios. Este es su grave error como personaje de farsa que transgrede todo principio humano de la conciencia masculina sobre la femenina. Además, Eva desea ser razonable, no ser cualquier objeto ni animal; rebelarse contra Dios a través de sus propias razones de mujer, y sentir placer junto con Adán.

Durante su trayecto rebelde, Eva lucha contra los valores masculinos. Castellanos personaliza a Dios como un ser humano que restringe la libertad de la mujer; como puede observarse en la siguiente escena:

Adán: No eres indispensable... Tu condición es absolutamente contingente.

Eva: Lo mismo que la tuya.

Adán: ¡Ah, no! Yo soy esencial. Sin mí, Dios no podría ser reconocido ni reverenciado ni obedecido.

Eva: No me niegues que ese Dios del que hablas (y al que jamás he visto) es vanidoso: necesita un espejo. ¿Estás seguro de que se trata de una diosa?

Adán: ¡No seas irreverente! Dios -porque está hecho a mi imagen y semejanza - quiso coronar la creación con una conciencia. *Mi conciencia* (pp. 76-77).

Eva desvaloriza la imagen del Dios omnipotente, lo ridiculiza a partir de actitudes comunes como vanidoso, machista y soberbio; los pecados capitales que puede manifestar cualquier hombre en sociedad. Por ello, Eva no cree en Dios, cree en ella misma, de su condición y conciencia sobre toda norma religiosa; desea alcanzar la libertad de sus placeres de vida, expuesta al castigo divino y terrenal, al sacrificio por sus hijos y a la muerte.

b) *adyuvante vs. oponente*. La astuta serpiente es su adyuvante, que la induce a probar la manzana de la discordia; dice este personaje: "La libertad vale mucho. Pero cuesta mucho más" (p. 82).

Si Eva la prueba habrá pagado su culpa. La manzana es el fruto prohibido, porque así lo manda Dios, su oponente junto con Adán. Recrimina Eva: "El dueño es egoísta y cicatero. ¿Sabes que nos ha prohibido que comamos la fruta de ese árbol?" (p. 81).

Según el *Génesis*, Eva fue engañada por la Serpiente al probar ese fruto del “árbol de ciencia del bien y del mal”, “codiciable para alcanzar la sabiduría”. Castellanos le da voz, placer y voluntad a Eva desde un principio que es creada por la costilla de Adán. Sin conocer a Dios, Eva lo desobedece, trata de tener conciencia sobre el mundo y está inconforme con su papel de mujer pasiva y sumisa ante Adán. El mal y el bien lo lleva dentro de sí: la razón de la mujer y el placer de ser libre.

Por otro lado, Adán muestra más su cobardía y temor a ser castigado. Quiere vivir en paz, desnudo y feliz: pero también codicia la manzana de ese árbol:

Eva: ¿Qué más castigo quieres que esta vida ociosa sin perspectivas de progreso ni de cambio sin nada?

Adán: Pero éramos tan felices... No nos faltaba nada.

Eva: No deseábamos nada, que es distinto. Y no éramos felices. Eramos egoistas. La categoría humana no se recibe; se conquista (p. 84).

Eva rechaza su papel estable junto al hombre, porque esto no es la felicidad. Será castigada con parir hijos, dolorosa y sacrificadamente. ¿Qué libertad puede conseguir bajo el dominio de un Dios todopoderoso? Y está consciente de recibir su castigo: “Pago el precio de la plenitud. Y juro que no descansaré hasta vencer el dolor[...]La muerte será la prueba de que hemos vivido [...] La historia acaba de comenzar” (p. 85).

Rosario Castellanos plantea el papel de la religión en la mujer, ridiculiza a seres divinos y a la Sagrada Escritura, con el objeto de ver cómo este ser femenino tanto universal como común es sometido por cualquier institución. Cualquier placer y voluntad de la mujer atenta contra todo sistema. Al respecto, Elsa Chaney opina:

(Los católicos) reconocen que la mujer es igual al hombre en tanto su naturaleza humana, en que comparte los méritos redentores de Cristo, y por tanto el mismo destino eterno. Pero insisten en que la mujer no debe considerarse idéntica al hombre, pues sus características son diferentes y complementarias al fin de que pueda ser su *compañera y ayudante*.⁸

c) *destinador vs. destinatario*. La conciencia de Eva es el destinador que irá a repercutir a la mujer universal para poder alcanzar la libertad y el pensamiento. Eva pasa a la historia, en este caso, por seguir luchando contra cualquier castigo divino, transgrediendo su papel y el mundo machista.

2. El desnudo sentimental.

La segunda situación nos habla del desnudo anímico del amor pasional y erótico, y refleja la otra cara de Sor Juana Inés de La Cruz y de Rosario de la Peña, con respecto a esos deseos que transgreden al matrimonio, a su cultura y a su propia condición sexual. El homosexualismo tan ambiguo y misterioso, y el enamoramiento por Manuel Acuña, respectivamente, desmitifican la imagen de la poetisa monacal, barroca y platónica, y de la musa ideal y romántica, que la historia ha oscurecido. Pues la mujer mexicana debe mantener su comportamiento decente, delicado y pasivo, y no ambicionar más allá del despojo por el hombre. En *El eterno femenino* Castellanos transforma a Sor Juana y a Rosario en personajes cotidianos con sus cualidades viciosas y placenteras más allá de su imagen hierática.

a) *sujeto vs. objeto del deseo*. En la segunda situación, Sor Juana es el sujeto cuyo objeto del deseo es desvirtuar su imagen monacal y femenina, exponer una visión cercana a su amor pasional, homosexual y enigmática, y superar sus defectos morales: vanidad, ignorancia y fealdad. En la *Respuesta a Sor Filotea*, Sor Juana manifiesta su temprano aprendizaje literario, su obsesión por el conocimiento y su repugnancia contra las obligaciones domésticas de la mujer, el matrimonio y el oficio de las Sagradas Letras. Ella le contesta al obispo de Manuel Fernández de Santa Cruz (Sor Filotea de la Cruz), quien criticó las aseveraciones de Sor Juana al sermón del jesuita Manuel Antonio de Vieyra:

...el no haber escrito mucho de asuntos sagrados no ha sido desafición, ni de aplicación la falta, sino sobra de temor y reverencia debido a aquellas Sagradas Letras, para una inteligencia y me conozco tan incapaz y para cuyo manejo soy tan indigna, resonándome siempre en los oídos, con no pequeño horror, aquella amenaza y prohibición del Señor a los pecadores como yo.⁹

Juana de Asbaje relata su condición moral y física; le estorbaba cualquier adorno para su estudio: "...no me parecía razón que estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias, que era más apetecible adorno". Se inclinaba por la ciencia, el arte, la música, la teología, además de su amor por las letras. Sus únicos maestros y condiscípulos eran los libros. Recrimina a los hombres necios que se creen saber mucho sin aprender nada, como a la Inquisición de reprimir el entendimiento de los seres virtuosos, modestos y sin mayor defensa ante la avaricia y la riqueza de cualquier imperio. A pesar de la prohibición inquisitorial de leer ciertos libros durante el Virreinato por la Inquisición, Sor Juana sigue aprendiendo en la vida práctica de la cotidianidad, del sentido

científico y artístico en los elementos cercanos a nuestra naturaleza y necesidades. Y observa las diferencias entre el hombre y la mujer en cuanto al conocimiento: "El leer públicamente en la cátedra y predicar en los púlpitos no es lícito a las mujeres; pero que el estudiar, escribir y enseñar privadamente, sólo les es lícito, pero muy provechoso y útil.". Así, como ha sido ella, son pocas las mujeres dotadas por ese don de entendimiento que Dios les ha dado. Por ello Sor Juana se refugia en su habitación del convento, reconociendo su ignorancia: "Yo no quiero ruido con el Santo Oficio, que soy ignorante... Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar..., sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos".

Rosario Castellanos retoma algunos de estos elementos biográficos, con respecto al amor anímico y al amor del conocimiento. Además, recrea la sexualidad y el amor íntimo de Sor Juana como una expresión misteriosa, fantasmal y sugestiva; es decir, a través de las acciones, máscaras y expresiones poéticas, encamina a Sor Juana con un juego de sombras hacia el amor a Celia. Esta tendencia homosexual anímica y pasional transgrede tanto el tiempo de la poetisa como el de este personaje moderno, ya por ser un tema tabú universal entre la propia condición femenina; sin embargo, ¿cuáles son las consecuencias que sufrirá Sor Juana y Celia al entregarse, a través de la farsa?

La dramaturga personifica a la poetisa con la cotidianidad en sus acciones y diálogos con Celia; su ridiculez amarga es no lograr por completo su deseo por esa mujer, aunque se disfrace de hombre. Con respecto al amor platónico de Sor Juana, Octavio Paz -tiempo después de la publicación de *El eterno femenino*- dice:

Los hombres y mujeres de sus poemas son imágenes, sombras "labradas por la fantasía". Su platonismo no está exento de ardor. Siente a su cuerpo como una llama sin sexo [...] Sería excesivo hablar de homosexualidad: no lo es advertir que ella misma no oculta la ambigüedad de sus sentimientos.¹⁰

Esta ambigüedad en el amor platónico pasional entre dos mujeres, se muestra en cada uno de los parlamentos e imágenes sugestivas. Celia revela su amor y placer a Sor Juana, en instantes oscuros y enigmáticos. Se identifica con esa ilusión sombría y masculina que Sor Juana expresa, hasta entregarse con ardor:

Celia: El corazón no se engaña.
 Juana: ¿Y qué te dice?
 Celia: Que me amas.
 y que te amo.
 Juana: ¿Por mi alcurmia?
 Celia: Por tu talle, por tu cara
 que resplandece entre todos
 como estrella soberana.
 Juana: ¿Por mi fortuna?
 Celia: Fortuna es
 tenerte entre las sábanas,
 y sacrificar a Venus
 hasta que la luz del alba
 viene a darnos una tregua
 o a establecer más batalla
 (pp. 104-105).

El objeto del desco de Sor Juana, de mostrar su desnudez emocional y placentera, se encamina a una dualidad en su ser: por un lado, al descubrirse con máscaras, al verse en el espejo para admirar su belleza y entregarse también al conocimiento, como un amor racional; por el otro, su amor y atracción eróticos por Celia, por su misma alma erótica, y su soledad como resistencia contra la Corte e Iglesia, por ser mujer inteligente.

b) *adyuvante vs. oponente*. El alma de Celia y el conocimiento constituyen el adyuvante de Sor Juana al querer demostrar su inteligencia. La Iglesia y la Corte virreinal forman el oponente que restringe los deseos amorosos de la mujer y el saber. Por ello, como afirma Octavio Paz:

El conocimiento es transgresión. Ella misma lo dice: lee todos los libros sin que "basten los castigos a estorbarla". La transgresión es virilización: niña, se corta el pelo y quiere vestirse de hombre; joven, neutraliza su sexo bajo los hábitos de la religiosa...¹¹

En el *Eterno femenino*, Sor Juana va siendo víctima de esa sociedad, se autocastiga por tentar ese pecado amoroso y encerrarse a estudiar. Se niega a sí misma de su feminidad, y despotrica contra todo convencionalismo, mentira y mito que le ha impuesto la historia:

Juana: Adiós a lo que no fui, a lo que fui y me sobraba.
 Celia: ¿A dónde vas?
 Juana: A donde es la inteligencia en llamas (p. 107).

Castellanos resalta el alma racional y el amor de Sor Juana hacia el conocimiento, mas allá de las hipocresías y disfraces que impone la sociedad. Sor Juana renuncia a su libertad social, a su linaje y a su imagen falsa de mujer decente, y al propio sistema eclesiástico masculino que prohibía libros a las mujeres.

c) destinador vs. destinatario. Rosario Castellanos, como destinador, analiza la visión de Sor Juana con respecto a su pasión amorosa de una forma natural y cotidiana en la acción de la pareja. Lupita, destinatario, se va enterando de la situación crítica, pasional y homosexual de Sor Juana, la cual advierte su transgresión sentimental e inteligible. Afirmar la poetisa: "En principio, todo amor es imposible, una idea obsesiva que se apodera de los espíritus solitarios. Los demás no se enamoran: se ayuntan" (p. 108).

Sor Juana encuentra mayor placer en la soledad, en el amor racional y onírico, en el conocimiento de las almas y en el trabajo; expresa:

Yo no fui al convento ni por vocación ni por desengaño, sino por sentido práctico... Yo dejé muy claramente escrito en una carta, que ingresaba al claustro, más por atraída por esa forma de vida, empujada por la total repugnancia que me inspiraba el matrimonio (p. 108).

Lupita queda estupefacta por esta aseveración que le hace dudar y confundir en su elección de vida. Sor Juana demuestra cómo llegar a sobresalir con inteligencia, sin ser despreciada; con la ambición de cambiar su papel doméstico a uno más pasional, autosuficiente, liberal y crítico de su situación moral y psicológica.

3. El amor erótico.

a) sujeto vs. objeto del deseo. Rosario de la Peña es el sujeto de esta tercera situación, cuyo objeto del deseo es entregar su amor erótico y placentero a Manuel Acuña, el poeta romántico quien supuestamente se suicidó por el amor imposible e ideal de Rosario, al terminar de escribir su *Nocturno a Rosario*. Castellanos expone la otra causa por la cual Acuña se suicidó: Rosario de la Peña quiso enamorarse de él; sin embargo, Manuel Acuña sólo la idealiza y la caracteriza como una mujer decente, delicada e inalcanzable, y se siente traicionado por ella quien desea placer erótico. Por eso la odia: por enamorada. Ella quiere manifestar su amor verdadero, desvirtuar su papel decente en la sociedad y jugar a la enamorada con los poetas románticos. Para Castellanos el mito o la leyenda de

que Acuña se suicidó por ella puede ser falso. Esto remite más a la condición sexual y amorosa de la mujer en la época romántica, que aparentemente se le idealizaba por su decencia y belleza física. En la siguiente escena se observa:

Rosario: No soy ninguna señorita decente. Soy una mujer enamorada.

Manuel: ¿De quién?

Rosario: ¿Cómo que de quién? De ti.

Manuel: ¿Sí? ¿Y cómo puedo estar seguro de que no ha dicho usted lo mismo a todos los que forman su corte de admiradores? ¿A Manuel M. Flores y a José Martí? (p. 95).

El amor erótico y placentero en la mujer tradicional sigue siendo una transgresión a cualquier norma institucional. Rosario afirma su condición de mujer enamorada y este vicio atenta contra su propia condición y honra. El deseo amoroso es únicamente para los hombres o poetas. Castellanos desmitifica esta falsedad de amor imposible en "Rosario de la Peña", de la musa inalcanzable de los artistas. De la Peña es ridiculizada porque no es reconocida como mujer erótica; la leyenda le inculca la causa por la cual se suicidó Acuña, la responsabiliza de esta culpa, de no haber aceptado el amor del poeta.

b) *adyuvante vs. oponente*. El oponente de Rosario de la Peña es la época y la sociedad cultural que le impone su papel de mujer decente y honrada, representada por Manuel Acuña. Con respecto a su amor por Rosario de la Peña, José Luis Martínez explica:

A la musa de nuestro romanticismo dedicará la mayor parte de sus últimos poemas y ella aparecerá, acaso injustamente, como la causa del suicidio del poeta, a los veinticuatro años, el 6 de diciembre de 1873... Parecía perseguirle la obsesión del suicidio... A la mujer quien se dirige en el poema 'Resignación'... le proponen un suicidio adornado con poéticas imágenes, y, según relató la misma Rosario de la Peña, Acuña... le propuso que apuraran ambos un veneno que le presentaba, porque debía 'ser bella la muerte en compañía'.¹²

De Rosario de la Peña se sabe que nació y murió en la ciudad de México (1847-1924). "En su casa paterna se efectuaban tertulias a las que llegaron a asistir: José Martí, Guillermo Prieto, Justo Sierra..."¹³ En *El eterno femenino*, Castellanos desnuda la cotidianidad y los deseos amorosos de De la Peña con los diálogos simples y directos entre ella y Acuña, entre el placer sexual femenino y la idealización del hombre: como se observa en la siguiente escena:

Manuel: Usted era mi amada ideal, ergo, imposible.

Rosario: ¿Era?

Manuel: Naturalmente. Con el paso que acaba usted de dar lo ha destruido todo. Mis más caras ilusiones: las de vivir en un mundo de ensueño en el que tú estarías siempre enamorada y yo siempre satisfecho.. “¡Y en medio de nosotros, mi madre como un dios!” (p. 96).

Castellanos hace una denuncia a la ensoñación del poeta y de los hombres, que identifican a la mujer ideal, ridiculiza a Manuel Acuña por su fracaso amoroso y por no terminar bien su poema, no tanto por el desprecio de Rosario.

El adyuvante de esta musa es su propio instinto amoroso y sexual que debe reprimir. No se ama a una mujer atrevida y común. Además, en esta escena, aparece la lavandera de Acuña, con quien Rosario traba amistad por su ironía y picardía en el comportamiento de mujer típica:

Rosario: Yo quisiera rogarle que se considere usted invitada a mis tertulias.

Lavandera: ¡Ay, señorita! ¿Y qué pitos voy a tocar yo allí?

¡Soy tan ruda! Y Manolo me ha contado que todos ustedes son muy inteligentes.

Rosario: Yo admiro, más bien, las virtudes morales.

Por eso me gustaría ser su amiga (p. 98).

c) *destinador vs. destinatario*. Castellanos es el destinador de esta situación, donde el amor erótico de Rosario de la Peña se refleja de una forma directa, cotidiana y sin prejuicios intelectuales con respecto a la ensoñación de los hombres hacia la mujer virtuosa. La de Acuña es el destinatario en donde recae la verdad de ser mujer enamorada, ridiculizada por expresarse de un nivel de ensoñación a un nivel más común y típico en los instintos sexuales y amorosos. Es poco probable que satisfaga sus deseos y sea aceptada en la sociedad de este modo. Su papel es preservar su imagen de musa poética, y no rebajarse a la cotidianidad amorosa y erótica entre la pareja deseada.

4. La ambición por el poder.

a) *sujeto vs. oponente*. En la cuarta situación del segundo acto, se caracteriza de la ambición por el poder de la emperatriz Carlota, para desligarse del aburrimiento doméstico. El sujeto es Carlota, cuyo objeto del deseo es conseguir el trono de México. Ella expresa: “El aburrimiento es uno de los grandes motores de la historia. Y la capacidad de aburrimiento de las mujeres es muchísimo mayor que la de los hombres”. (P. 120).

Carlota está harta de ser una aburrida emperatriz aristócrata, desea manejar el trono, ser reconocida y llamar la atención por su voluntad de poder, sin importar el país ni el pueblo mexicano.

A mediados del siglo XIX (1860-70), el Imperio de Maximiliano pasaba por una crisis financiera y abandonado por Napoleón III, quien ya no confiaba en él. La emperatriz Carlota en ocasiones colaboraba en la situación financiera y social de México, y viajaba a Europa para entrevistarse con Napoleón III, y así conseguir ayuda para sostener el trono.¹⁴

Rosario Castellanos manifiesta la ambición y la frialdad de Carlota ante la cobardía, miedo y torpeza de Maximiliano. Una mujer que no se interesa por la familia ni la descendencia. Desea utilizar a su esposo y burlarse de la nobleza, la monarquía y la Iglesia, para hacerse valer como una mujer activa, egoísta y ambiciosa, más allá de su papel monótono aristocrático. No se satisface con sólo mirar el paisaje divino de México, como lo han hecho los hombres que se distraen de sus tropas francesas ante los "salvajes" indígenas y mestizos.

b) adyuvante vs. sujeto. La voluntad es el adyuvante de Carlota, que está condicionada por su educación egoísta de emperatriz: expresa: "Una reina con voluntad. Yo te juro, Maximiliano, que voy a triunfar a morir en la demanda".(p. 127).

Lo que le interesa es la mujer por encima de todo el reino. En *El eterno femenino*, ella sobresale por su imposición sobre Maximiliano, un emperador sumiso y muy débil para imperar el inmenso territorio mexicano del XIX. Intenta triunfar a partir de su propia voluntad. Pero parece difícil creer que Carlota se apoye en su única voluntad para glorificarse frente a un fuerte sistema monárquico, eclesiástico y reformista. Es su simple adyuvante contra este oponente, entre una emperatriz ambiciosa y caprichuda. ¿En qué otros elementos o circunstancias se puede apoyar? Maximiliano, Juárez y la Iglesia están preocupados por la decisión de Carlota de conseguir el trono, con la esperanza de Napoleón III. Pero esto es absurdo para ellos. ¿A quién le interesa que una mujer en un territorio pobre, complejo, sin un gobierno determinado y esclavista, posea el trono por su solo capricho?

Carlota no quiere caer en el ridículo ante la Corte, desea sobresalir en la historia: según ella se sacrificó por su Maximiliano, inútil emperador. Como lo expresa en el siguiente parlamento: "Fue una muerte sensacional: todos los periódicos lo comentaron. Hubo peregrinaciones que venían del mundo entero a contemplar el cadáver de una emperatriz... Entre tantos homenajes, debo confesar que olvidé por completo a Max". (p. 127).

La ridiculez recae en su simple objeto del deseo al querer ambicionar algo muy ajeno a su condición femenina, aún tratando de ser orgullosa de su papel de emperatriz. La estructura del *sketch* retrata el conflicto entre la voluntad de Carlota y la torpeza de Max, de la ambición de la emperatriz contra la monarquía desinteresada en los propósitos imperiales de la mujer. Ella sólo piensa en sí misma, se hace valer de su voluntad con la pretensión de querer dar otro sentido a la historia, identificada por la única participación de los hombres.

c) *destinador vs. destinatario*. Rosario Castellanos (destinador) reconoce este valor inaceptable para ese sistema de la época. Carlota (destinatario) acepta reconocer su ambición y orgullo a partir de su educación y conducta caprichosa al pretender alcanzar el poder, negado a la condición femenina.

Para concluir, mencionamos a Josefa porque también su objeto del deseo es similar al de Carlota: salirse de su aburrimiento para conspirar contra el Corregidor y la Corona de la Iglesia. Josefa es retratada como frívola, tonta y doméstica, sometida a los deberes maritales; no debe replicar ni tomar decisiones en el hogar mientras está su esposo. Así, Josefa no sólo conspira por ayudar a los Insurgentes, sino también por tomar de pretexto este movimiento independentista para poder salirse de su aburrimiento y ser libre. Por este error transgresor es arrestada y castigada por querer ser más que el Corregidor y la Corona.

A continuación se espone la relación de acciones de estas figuras, a partir de los predicados de base, de la conversión de la voz activa a pasiva; con el objetivo de comprender sus motivaciones y el valor actual de sus propuestas hacia la mujer mexicana, de sus logros, errores y fracasos.

1. Eva desea la libertad.

Adán es deseado por Eva, pero Adán se opone a Eva por irreverente.

Eva se confía a la Serpiente, quien le ofrece el fruto prohibido.

Eva es ayudada por la Serpiente, para conseguir la libertad.

Dios se opone al deseo de Eva

Eva se opone a las leyes de Dios

Dios es odiado por Eva, por intransigente.

Adán es ayudado por Eva a probar la manzana

Eva y Adán sufren la oposición de Dios, por desobedientes.

2. Sor Juana desea el amor, la inteligencia y la soledad.

Sor Juana es deseada por Celia.

Sor Juana odia el matrimonio, su ignorancia y se opone a los hábitos femeninos

Celia es deseada por Sor Juana.

Celia y Sor Juana se oponen a los hombres y a la moral de su tiempo.

Sor Juana sufre la oposición de la Inquisición y la Corte virreinal, y se entrega al conocimiento y a las letras en su soledad.

3. Rosario de la Peña desea el amor-erótico de Acuña.

Rosario es deseada por Acuña, por deber ser mujer ideal y romántico.

Acuña odia a Rosario por enamorada, se opone a las proposiciones "indecentes" de ella.

Rosario sufre la oposición de Acuña.

La sirvienta le revela confidencias a Rosario.

Rosario se confía a la sirvienta, por pícaro y común; y se opone a Acuña por ser un romántico simple.

Acuña es odiado por sí mismo, por no saber escribir bien su *Nocturno a Rosario*, y se suicida, no por el amor de Rosario.

4. Carlota desea el poder, el trono.

Carlota odia su aburrimiento.

Carlota es deseada por Maximiliano.

Carlota se opone a la debilidad de Maximiliano; pero sufre la oposición de Napoleón III.

Carlota es ayudada por su propia voluntad y ambición.

Carlota odia a Juárez y al pueblo de México.

Maximiliano y Carlota sufren la oposición del Imperio francés y de Juárez.

NOTAS

1. Castellanos, Rosario, *El eterno femenino*, México, FCE, 1985. Al frente de cada ejemplo o cita de esta edición, se anotará la página correspondiente.
2. Chaney, Elsa M, *Supermadre: la mujer dentro de la política*, México, FCE, 1983, p. 62.
3. Hierro, Graciela, *Ética y feminismo*, México, UNAM, 1990, p. 30.
4. Chaney, *op. cit.*, p. 72.
5. Hierro, *op. cit.*, p. 31.
6. *Ibid.*, pp. 13-14.
7. Chaney, *op. cit.*, p. 27.
8. *Ibid.*, p. 74.
9. Cruz, Sor Juana Inés de la, "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz", en *Obras completas*, México, Porrúa, 1977 (Sepan cuantos, 100), p. 827-848.
10. Paz, Octavio, *México en la obra de Octavio Paz II. Generaciones y semblanzas*, México, FCE, 1987, p. 1987, p. 190.
11. *Ibid.*, p. 213.
12. Martínez, José Luis, *La expresión nacional*, México, Oasis, 1984 (Biblioteca de las decisiones, 7), p. 213.
13. Musacchio, Humberto, *Diccionario Enciclopédico de México*, t. V, Colombia, Andrés León Editor, 1994, p. 1521.
14. Díaz, Lilia, "El liberalismo militante", en *Historia General de México*, v. 2, México, Colegio de México, 1981, pp. 880-884.

CONCLUSIONES

La agresión irónica hacia la mujer, deseosa de conseguir el placer, la felicidad y la libertad, saca a relucir la lucha de contrastes de estos deseos con el sistema patriarcal, que en el *El eterno femenino* es mucho más exagerada y grotesca con relación a Lupita y su objeto del deseo. Rosario Castellanos intenta desnudar los convencionalismos morales, desmitificar mitos, modelos femeninos y masculinos, y distorsionar la realidad cotidiana para hacer reflexionar sobre la sociedad de los errores y vicios de la condición femenina y machista.

Para la escritora, la farsa lleva a transgredir las formas dramáticas de lo clásico, haciendo uso de elementos comunes al entendimiento del espectador: el *sketch*, el teatro de carpa, el corrido, el lenguaje vulgar, chocarrero y hasta frívolo. Esto con el objeto de alcanzar a ver cómo reaccionan sus personajes femeninos en cuanto a sus agresiones, frustraciones e irreverencias. Lupita es un personaje tipo que va directo a sus objetivos a costa de toda problemática, opresión moral, socio-política y religiosa. Es producto de una sociedad inmersa desde su educación familiar. Por ello, Castellanos la representa con aquellos elementos que repercuten en sus decisiones de querer alcanzar el placer y la felicidad; pero su condición de inferioridad, sumisión y decencia no le permite satisfacerse al igual que el hombre. Los hijos, la madre, el marido infiel, los medios masivos de comunicación y la religión cristiana-católica, oprimen las ambiciones y los placeres de Lupita. Castellanos critica esta relación entre *querer ser* de ese sujeto con el *deber ser* que la sociedad establece. Lo lleva hasta el extremo en cada situación en que Lupita vive angustiada por su condición inferior y su *querer ser* otro más allá de su vida doméstica. La hace replicar, rugir como león, defender su imagen de mujer frívola, vanidosa, esbelta, atractiva e intelectual; pero que en realidad transparente su fealdad, torpeza, incomprensión de sí misma y sumisión frente al macho. Gracias a la función de la farsa en su carácter, anécdota y lenguaje, lo grotesco de *El eterno femenino* nace del error de Lupita y sus situaciones críticas con el hombre y con cualquier institución patriarcal. Llega a ser castigada por querer ser más que el hombre, con sus ambiciones y placeres voluntarios.

Rosario Castellanos hace uso de su contexto literario y filosófico; En sus anteriores escritos (*Álbum de familia. El uso de la palabra* y *Tablero de damas*) manifiesta su preocupación de la mujer en sus distintas facetas, de soltera, madre, divorciada y mujer pública. Cabe destacar que *El eterno femenino* posee dosis de autobiografía y autocrítica a la propia condición de la escritora. A

través de la risa que produce cada situación o *sketch*, Castellanos intenta liberarse de sus opresiones morales y socio-políticas, con el afán de querer superar sus defectos y sufrimientos funestos. No hay que temer al ridículo, de ser burlado. "Necesitamos tanto reír porque la risa es la forma más inmediata de la liberación de lo que nos oprime, del distanciamiento de lo que nos aprisiona",¹ expresa Castellanos para sí misma y para la mujer ante la imposibilidad de comprensión en el matrimonio.

En esta etapa literaria de Castellanos, la ironía es una forma de hacerse burla como mujer de hogar y soltera. En *El eterno femenino* hay una fuerte crítica a la fealdad, sumisión, torpeza y al rito matrimonial con respecto a su infelicidad y traición. Lupita manifiesta estas frustraciones constantemente. Sus alicios y sueños trascendentes llegan a provocar risa, por las contradicciones en su conducta de mujer pasiva y sumisa que desea ambicionar todo en la vida, cambiar su papel y condición femenina a una más libre. Los diálogos exclaman justicia, piedad y esperanza para un mejor porvenir en la mujer común, así también hacia la propia autora que intenta desnudar a través de la farsa sus conflictos amorosos, matrimoniales y morales.

Gracias a la farsa se comprende con mayor claridad los dolores amargos de nuestra existencia. Con la ironía Castellanos manifiesta una conciencia en la mujer y en el hombre. La mujer debe superar sus sacrificios y su culpabilidad, y burlarse de sí misma, de sus defectos físicos y morales. No basta con querer renunciar a sus hábitos e inventarse otra condición moral para ser libre; puesto que la libertad, como dice la Serpiente a Eva, no se logra sin una conciencia histórico-social.

La mujer mexicana no vive aislada de la realidad, es producto y víctima de la sociedad que difícilmente acepta los valores históricos y filosóficos de ese ser débil. Así tampoco, la sociedad política valora la condición social y religiosa de los indígenas, los cuales viven sometidos a la marginalización. Esto lo explico porque Castellanos posee el concepto universal del sometimiento de los débiles ante los fuertes, en cualquier institución o circunstancia socio-político-económica. En un artículo que escribí en *La Cultura en México* (suplemento de la revista *Siempre!*), acerca de *Ciudad Real*, observé: Este sometimiento del fuerte hacia el débil ha sido causa de todo sistema política, tradicional y costumbrista, que da por resultado un presente imperdurable de conflictos internos de cada ser, ajenos a su propia idiosincrasia".²

En *El eterno femenino*, esta represión recae en Lupita, agobiada por las pesadillas que parecen reales y crueles, en la determinación de su vida. Es su eterno vivir el estar sometida a los deberes, al sufrimiento interno y físico en una forma extrema o exagerada. Por ello es impresionable la variedad de acciones y personajes que influyen imprescindiblemente en el tipo y carácter de Lupita. Ella está destinada a un tipo de vida que es el matrimonio, el hogar y el ser compañera del hombre. Desde el momento de que empieza a soñar, a pensar y ambicionar cualquier objetivo en la vida, provoca un gran caos angustioso desde su ser hasta la sociedad política que intenta castigarla. Cada día se castiga a las personas por la angustia que causan al desviarse de lo establecido, porque aun la mujer que intenta llegar al poder o a un puesto público depende del sistema político patriarcal. No es conveniente el cambio, pero sí el sometimiento tanto de la mujer como del indígena, como seres desinformados y sin privilegio.

La farsa es un género que también manifiesta un orden caótico de ideas, vicios, temas y tipos, además de recursos literarios y teatrales, que engloban la idiosincrasia e importancia del personaje grotesco. *El eterno femenino* parte de un argumento y de un personaje simple para desarrollarlos dentro de una complejidad de situaciones y recursos literarios, que abordan el mismo tema irónico hacia la mujer tradicional, histórica y liberal. Lo carnavalesco reside en las reacciones ridículas y grotescas tanto de personajes comunes como históricos dentro de una actualidad literaria; como dice Bajtin, el género de lo cómico-serio de la literatura carnavalesca es una mezcla de estilos, tonos y formas genéricas intercaladas en una narración (de prosa y verso), niega la unidad, la tragedia y la lírica.

La farsa de Castellanos comprende esta concepción de literatura carnavalesca por representar la idiosincrasia, el carácter popular y fársico de la mujer mexicana. El lenguaje es variado y la anécdota va de la simplicidad a la complejidad en el trayecto del personaje. En el segundo acto, las figuras históricas como Eva, Sor Juana, Rosario de la Peña y Carlota, se actualizan de una forma deliberada, actúan y hablan cotidianamente, en un tiempo contemporáneo y vigente.

Lupita posee también un pasado histórico, una tradición como mujer y una actualidad en su comportamiento pasional y consciente. Castellanos hace burla de esta existencia dialéctica entre lo tradicional y el cambio moderno en la angustia de la protagonista, por decidir su vida y lograr un privilegio en la sociedad; también la escritora se representa y se burla de su imagen, memoria y fama,

de los mitos que se han creado: feminista, antimachista y antifemenina. A través de máscaras y tipos, Castellanos desnuda la hipocresía, los convencionalismos morales, la otra cara de la realidad histórica de la mujer, y las consecuencias graves que puede atraer una mujer ambiciosa.

Esta diversidad de temas y acciones en *El eterno femenino* compete al análisis actancial para poder definir cuál es la finalidad de Lupita y Castellanos, durante el trayecto de la farsa. Sin la relación actancial con los demás personajes, no se podría entender los objetivos de Lupita, así como sus motivos y preocupaciones existenciales y costumbristas. La sociedad es el oponente que obstruye el trayecto entre el sujeto y el objeto del deseo. El adyuvante de Lupita nace de su propia astucia, irreverencia, voluntad y curiosidad de experimentar cosas nuevas tanto físicas como morales: ser atractiva, tener amantes extramaritales, opinar, criticar al marido, sentir placer sexual, abandonar a sus hijos o ser autoritaria. Tampoco sin Juan, la mamá, los hijos, los medios de información y las mujeres públicas e intelectuales, se podría comprender el porqué de la culpabilidad e inferioridad de Lupita, del miedo a gritar, participar, de decir sus verdades, de defenderse y desobedecer a su propia madre. Esto como antecedentes para que Lupita reaccione contra si misma y el mundo masculino. Intenta zafarse de estas opresiones, de los golpes de Juan, de la madre, ya no tanto físicos, sino también afectivos: humillarla, acallarla, desprestigiarla, ahuyentarla. A la sociedad no le interesa entenderla, sino servirse de ella para el sexo y el hogar.

Por eso Lupita está harta de su aburrimiento y monotonía hogareña, de su condición doméstica y sexual. La ironía estriba en esta relación del sujeto con el objeto de ser alguien más que las demás. En este nivel lo grotesco resalta por ridiculizar a Lupita fuera de su entorno socio-político, por ser e imitar a las figuras femeninas de folletos de moda y telenovelas. El resultado del tono grotesco, discursivo y caótico, se hace relevante porque los demás personajes poseen cierta dosis de ridiculez, a través de sus relaciones derivadas por cada acción; como se observa en los predicados de base:

Lupita desea a Juan, por el placer sexual, pero Juan la odia por “indecente”, la somete; en cambio, Juan y la sociedad son odiados por Lupita, por las leyes, mitos, tabúes y convencionalismos morales para el papel de la mujer. Ella también sufre la oposición de la Iglesia y la religión, que la limitan a un solo objetivo que es el matrimonio y la decencia. Lupita se opone a la mamá, que la sigue utilizando a su conveniencia conservadora, la restringe a los deberes maritales y maternos; y

sufre la oposición de los medios masivos de comunicación, que también la ridiculizan como mujer frívola y típica de la sociedad.

Con estas circunstancias que parecen simples en cualquier momento de nuestra vida, Castellanos transforma esta realidad con los deseos y ambiciones de Lupita que parecen ser absurdos y ridículos en sí, como el desear asesinar a Juan y a sus secretarías, y ser castigada por la sociedad.

Juan cree ser metódico, dueño de la situación, engreído, pero no es más que un torpe y bruto en la relación sexual. La típica mamá, terca e intransigente, es la de la experiencia humana, de los remedios matrimoniales, de los sacrificios por sus hijos, de ganarse el amor a través de la sumisión y humildad, de otorgar más no recibir. La mujer pública tras el hombre, tras el sistema y tras su misma debilidad y resentimiento por deberes familiares y domésticos. Los medios masivos de comunicación manipulan la imagen frívola, sumisa y devota de la mujer y madre mexicana; la Sara García que implora cuando los hijos se van y desea la unión familiar en Navidad y Año nuevo, o la Sara García que vende tortas y quesadillas para dar todo a sus hijos: escuela, hogar, matrimonio, pero se atormenta porque no le responden o se desvían por otros vicios, aunque los compadezca y perdone; porque no hay nada mejor que estar unidos bajo su matriarcado.

La Sara García (Lupita) de Rosario Castellanos es vivaracha, alegre y libre, quien se ha quitado un peso de encima, el marido y los hijos. Baila jarabe tapatío ante la tumba del marido, se desquita de su opresión familiar, desahogándose con el taconeo sobre su cama solitaria. Es la madre más popular, por su imagen aparentemente sumisa y plena de soledad; pero como dice el animador: "La soledad no existe para quien se ha sacrificado por los otros. Sus hijos, señora, la acompañan... en espíritu".(p. 64).

Aun así es manipulada y agredida por los premios de aparatos domésticos que la entierran, la someten a esa imagen de ser buena madre responsable y cariñosa en el hogar.

En el teatro contemporáneo *El eterno femenino* abarca una tipología histórica y vanguardista: un rito literario, teatral y camavalesco, una dualidad temática entre lo trágico y lo simple, burdo y satírico, entre lo salvaje que es el macho y lo violento que es el ser femenino hacia sus aspiraciones. Su lenguaje y argumento están estructurados por las breves circunstancias que

denotan una dualidad ideológica y psicológica, como los entremeses cervantinos, del ser y parecer, de la traición y el engaño, la amargura y la risa, el placer y la eterna angustia, la opresión y la libertad, la soledad y la incomunicación, en la formación histórica y liberal de la mujer mexicana.

De un simple personaje tipo, Lupita pasa a una heroína grotesca. Todo lo convierte al revés, de una mujer sumisa a una liberal, de un modo de conducta decente a uno "obsceno" e irreverente, y de un parecer bello e inteligente a un trasfondo de fealdad e inconsciente. Así, Lupita va contra todo lo que le rodea: sus represiones psíquicas, existenciales y religiosas. Como la filosofía *jarriana* que manifiesta una total repulsión al cosmos, Lupita va contra el universo del matrimonio, el machismo, su condición tradicional y costumbrista, y a la religión cristiana-católica. Al igual que Ubú rey que transgrede las Sagradas Escrituras con frases obscenas, Lupita aparenta esa condición religiosa y se desahoga con expresiones irreverentes de piedad para su porvenir existencial; no reza y niega ser devota a Cristo, también este mundo cristiano es masculino; la autoridad es el sacerdote y el padre de familia sobre la mujer. Eva es uno de los personajes sobresalientes por replicar contra Dios, con frases directas, sin tapujos ni prejuicios morales. Eva desea ser libre y corregir al Dios mismo de su imposición.

Estas cualidades absurdas y grotescas tienen el objetivo de ver cómo el ser humano piensa contradictoriamente a las necesidades y derechos de la mujer con su mundo masculino. El hombre cree actuar y pensar correctamente sobre la condición femenina; pero la simplicidad de la farsa desnuda esta dialéctica de las contradicciones morales y dramáticas de la mujer como compañera del hombre, y a su vez deseosa de sobresalir independientemente.

Después de su fallecimiento en Tel Aviv, Israel, en 1974, Rosario Castellanos aún sigue impresionándonos con su renovación literaria y su ironía sobre la mujer mexicana. En nuestra literatura, al menos en el género dramático, no ha habido una obra como *El eterno femenino*, en donde la mujer sea tan protagónica como es Lupita, y tan grotesca como es Lupita. Ella está consciente de su vicio y hasta qué punto va a sufrir sus graves consecuencias. No le remuerde su fracaso ni se decepciona de sus transgresiones. Sigue viviendo, con sus preocupaciones y angustias, con la esperanza de que quizá pueda ser comprendida por la sociedad, su oponente de por vida. La farsa le permite gritar, transgredir, defenderse y criticar al sistema masculino, pero a su vez esa

liberación no llega a cumplirse por sí sola, necesita de ayuda y comprensión histórica y cultural, tanto de su propia especie como del hombre.

En la dramaturgia mexicana, el tema de la mujer ha sido tratado con perspectiva melodramática y hasta funesta, en una concepción más verosímil y formal en sus argumentos de pieza y comedia costumbrista; como Concepción Sada y María Luisa Ocampo, quienes plantean la condición desolada y resentida de la mujer en su destino de vida. Rodolfo Usigli es uno de los pocos dramaturgos que explora a fondo la conducta y la sexualidad femenina ante sus limitaciones familiares y religiosas; prueba de ellos son: *Jano, es una muchacha*, *Medio tono* y su comedia de enredos, *La mujer no hace milagros*. Elena Garro y Luisa Josefina Hernández manifiestan un mundo íntimo y psicológico de la mujer en su situación límite de desamor, rebeldía y soledad. Emilio Carballido, Sergio Magaña y Hugo Argüelles, abordan el tema de la mujer de acuerdo a la contemporaneidad y composición dramática de sus respectivas obras.

En cambio, *El eterno femenino* no respeta la formalidad del lenguaje dramático, lo transgrede y lo convierte más popular y cercano a la idiosincrasia del mexicano. El teatro de carpa, el *sketch*, los corridos y lo grotesco de los diálogos, hacen de la obra de Castellanos un tema controvertido por la forma de expresar a la mujer, desde sus simples acciones hasta la complejidad de sus acontecimientos ridículos; y hacen de un género popular como algo aleccionador parte de la literatura universal y vanguardista, pues no sólo de géneros puros se sostienen todas las corrientes; sino también de lo carnavalesco, de lo popular, farsico y sarcástico que puede ser el pensamiento del ser humano.

En 1994 se publicó *Cartas a Ricardo*, donde Rosario Castellanos muestra también su ironía, su pasión por Ricardo Guerra y su afición por el teatro español, en particular de Calderón de la Barca. También está presente su autocrítica a su aspecto físico, a su sexualidad, al misticismo y a la religiosidad. Con ello se puede percibir otra visión más humana en cuanto a su narrativa y poesía.

A mediados de los 60, Castellanos había escrito una novela *Rito de iniciación*, pero no fue publicada en su momento porque algunos críticos y escritores la consideraban muy menor a *Balún-Canán* y *Oficio de tinieblas*; y se pensó que la autora la había dado por perdida (ahora la publica la editorial Alfaguara). En ella, Castellanos crea una historia de desamor, abandono y soledad a través

de su protagonista Cecilia, que llega a la ciudad capitalina a estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras. Lo que caracteriza el discurso es la introspección irónica de Cecilia frente a su iniciación sexual, amorosa y literaria, en un mundo hipócrita, machista y convencional. La ironía se refleja a través de juegos de diálogos, de metáforas y alegorías, que denotan toda la fauna ideológica, moral y socio-política de los personajes.

Con *El eterno femenino*, *Cartas a Ricardo* y *Rito de iniciación*, se percata la preocupación literaria, estilística y temática de Castellanos. La ironía formó parte de su última etapa de su vida; no obstante esa ironía fue la autocrítica a sus propias amarguras, opresiones y frustraciones como esposa, madre y soltera. Pero aún sigue sorprendiéndonos su vitalidad literaria, vanguardista y su tratamiento de la mujer, en diversos ambientes, estilos y perspectivas en este mundo hipócrita, machista y corrupto. Para no lamentarse y cerrarse en la solemnidad, dice la escritora: "El temor al ridículo nos paraliza y entendemos muy bien al poeta francés cuando confiesa que por delicadeza, ha perdido su vida".³ Por eso, Rosario Castellanos no ha dejado de vivir por la antioleminidad en sus últimas obras, sin importar la crítica de otros escritores. Cada vez nos expresa algo nuevo y en distinta forma, en cuanto a la mujer mexicana y su mundo masculino.

NOTAS

1. Castellanos, *Mujer que sabe latín*, p. 39.
1. Galindo Ulloa, Javier, "Vigencia y videncia en *Ciudad Real*, de Rosario Castellanos", en *La Cultura en México*, suplemento de la revista semanal *Siempre!*, México, D.F., 12/encro/1995, p. 47.
3. Castellanos, *El uso de la palabra*, p. 55.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

1. *Álbum de familia*. México, Edit. Joaquín Mortiz, 1983.
2. *Cartas a Ricardo*. Pról. Elena Poniatowska. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
3. *El eterno femenino*. Pról. Raúl Ortiz. México, FCE, 1986 (C.P., 144).g
4. *El uso de la palabra*. Pról. José Emilio Pacheco. México, Excélsior, 1974.
5. *Mujer que sabe latín*. México, FCE-SEP, 1984(L.M., 32).
6. *Rito de iniciación*. México, Alfaguara, 1997.
7. "Rosario Castellanos", en *Los narradores ante el público*. México, Joaquín Mortiz, 1966.
8. "Tablero de damas. Pieza en un acto", México, *América. Revista Antológica*, SEP, julio, 1952.
9. *Teatro Petul*. vols. 1,2,3. México, Instituto Nacional Indigenista, 1962.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

1. *A Rosario Castellanos: an essays, and drama*. Edited and with a translated by Maureen Ahern and others. Austin, Texas, University of Texas. [sin fecha de edicion]
2. *A Rosario Castellanos reader: an anthology og her poetrís, short fiction, essays, and drama*. Edited and with a Critical Introduction by Maureen Ahern. Austin, Texas, The Texas Pan American Series; Univerity of Texas, c. 1988.
3. Alarcón Norma. *Ninfomanía: El discurso feminista en la obra poética de Rosario Castellanos*. Madrid, cd. Pliegos, 1992.
4. Armendáriz, Emma Teresa et al. *Rosario Castellanos: el verso, la palabra y el recuerdo*. Recopilación, texto y selección: Sergio Nudelstejen B. México, Instituto Cultural Mexicano Israeli y Costa-Hmic Editor, S.A., 1984.
5. Eidelberg, Nora. "El eterno femenino de Rosario Castellanos", en *Teatro experimental hispanoamericano, 1900-1980; la realidad social como manipulación*. Series Towards a Social History of Hispanic and Yuzo-Brazilian Literature, Mineapolis, Minn: Institute for the Study of Ideologies and Literatura, 1985.
6. Maldonado López, Ezequiel. *Rosario Castellanos: Periodismo y literatura*. Tesis, México, FFL, UNAM, 1989.

7. Megged, Nahum. *Rosario Castellanos, un largo camino a la ironía*. México, El Colegio de México, 1994.
 8. Mendoza López, Margarita. *Teatro Mexicano del siglo XX. 1990-1986*. Catálogo de obras teatrales. México, IMSS, 1987.
 9. Ngah, Mbaná. *Rosario Castellanos et les themes de sa prose. L'indien et la femme*.(s.l.). Tesis. Institute, d'Etudes Hispaniques et Hispano-Americaines, Universite de Toulouse, 1985.
 10. Parham, Mary Helene. *Alienation in the fiction of Rosario Castellanos*. Los Angeles, Cal., University of California of Philosophy in Romance Linguística and Literature (Tesis), 1979.
 11. Poniatowska, Elena. "Rosario Castellanos: ¡Vida, nada te debo!", en *¡Ay vida, no me mereces!*. México, Joaquin Mortiz. 1992
 12. Schwartz, Perla. *Rosario Castellanos: Mujer que supo latin*. México, Katun, 1984.
- : *El testamento de Rosario Castellanos feminista o sublevación ante la desigualdad de sexos (?) autentica defensora de la mujer*. Tesis. México, Escuela de Periodismo Carlos Septien García, 1979

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

1. Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. Pról. Dagoberto Guillaumin. México, Grupo Editorial Gaceta, 1986.
 2. Aranguren, José Luis. *Erotismo y liberación de la mujer*. Barcelona, Ariel, 1973.
 3. Argudín, Yolanda. *Historia del teatro en México*. México, Panorama, 1985.
 4. Aristóteles. *La Poética*. Versión de García Bacca. Pról. Emilio Carballido. México, Editores Mexicanos Unidos, 1989.
 5. Bajtin, Mijael. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México, FCE, 1988 (Breviarios,417).
 6. Becker, Carol. *El drama invisible. La angustia de las mujeres ante el cambio*. México, Pax, 1989.
 7. Bentley, Eric. *La vida del drama..* Mexico-Barcelona-Buenos Aires, Editorial Paidós, 1992 (PS, 23).
 8. Beristain, Helena. *Análisis estructural del relato*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1984 (CSP, 6).
- : *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1988.
9. Berthold, Margot. *Historia social del teatro*. Madrid, Guadarrama, Punto Omega, 1974 (Crítica y ensayo, 177).

10. Campos M., Rubén. *La producción literaria de los aztecas*. México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología de Historia y Geografía, 1936.
11. Carballo, Emmanuel. *Notas de un francotirador*. México, Punto-fino, 1996.
- : *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Ediciones del Ermita-SEP, 1986 (LM,48).
12. Chancy, Elsa M. *Supermadre: la mujer dentro de la política*. México, FCE, 1983.
13. Cruz, Sor Juana Inés de la. "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz", en *Obras completas*. México, Porrúa, 1977 (Sepan cuantos, 100).
14. D'Amico, Silvio. *Historia del teatro dramático*. México, UTEHA, 1961, vols. I, II, III (M.U., 109/109a).
15. Díaz, Lilia. "El liberalismo militante", en *Historia General de México*, v. 2. México, El Colegio de México, 1981.
16. Estrada, Josefina. *Joaquín Pardavé*. México, Editorial Clío, 1996, vol. 1.
17. Fariás, Javier. *Historia del teatro*. vol. 1. Buenos Aires, Edit. Atlántida, 1944 (C.O., 44).
18. García Flores, Margarita. "Rodolfo Usigli. Entrevista de...", en Usigli, Rodolfo. *El gesticulador. La mujer no hace milagros*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
19. Hierro, Graciela. *Ética y feminismo*. México, UNAM, 1990.
20. Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1972 (Teoría y método, 3).
21. Knowles, John Kenneth. *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*. México, UNAM, 1980.
22. Macgowan, K. y Melnitz, W. *Las edades de oro del teatro*. México, FCE, 1980 (C.P.,54).
23. Magaña Esquivel, Antonio. *Medio siglo de teatro mexicano (1900/1961)*. México, INBA, 1964.
24. María y Campos, Armando de. *El teatro de Género Chico de la Revolución Mexicana*. México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956.
25. Martínez, José Luis. *La expresión nacional*. México, Ed. Oasis, 1984 (B.D.,7).
26. Musacchio, Humberto. *Diccionario Enciclopédico de México*. v. IV. Colombia, Andrés León Editor, 1994.
27. Merani, Alberto L. *La condición femenina*. México, Grijalbo, 1977 (Col. 70, 147).
28. Ocampo, Aurora M. *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX*. vol. 1. México, Centro de Estudios Literarios-Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1988.

29. Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro. Dramaturgia , estética, semiología*. Barcelona, Editorial Paidós, 1980.
30. Paz, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz II. Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*. México, FCE, Letras mexicanas, 1987.
31. Puig, Luisa. *La estructura del relato y los conceptos de actante y función*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1978 (CSP, 2).
32. Roudy, Yvette. *La mujer. una marginada*. Prefacio: Françoise Mitterrand. Bogotá, Editorial Pluma, 1977.
33. Sainz de Robles, Federico Carlos. *Ensayo de un diccionario de la literatura. (Términos, conceptos. "ismos" literarios)*. v. 2. Madrid, Aguilar, 1952.
34. Schacf, Anne Wilson. *La mujer en un mundo masculino*. Pról. Elena Poniatowska. México, Editorial Pax, 1985.
35. *El Teatro de revista (1904-1936)*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995 (TMHD, 20).
36. Torri, Julio. *La literatura española*. México, FCE, 1984 (Breviarios, 56).
37. Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario", en Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. México, Premiá Editora, 1991.
38. Spang, Kurt. *Géneros literarios*. Madrid, Editorial Síntesis, 1993.
39. Wellwarth, George E. *Teatro de protesta y paradoja*. Madrid, Alianza-Lumen, 1974.

HEMEROGRAFÍA

1. Anónimo. "Del eterno femenino a la eterna traición", en *Revista de la semana*, suplemento semanal de *El Universal*, México, D.F., no. 44, 7/ marzo/ 1976, p. 15.
2. Acosta, Marco Antonio. "El eterno femenino en el Teatro Hidalgo", en *El Nacional*, México, D.F., 24/ abril/ 1976, p. 18.
- : "El teatro poético de Rosario Castellanos", en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento semanal de *El Nacional*, no. 96, México, D.F., 11/ octubre/ 1981, p. 7.
3. Aponte, Barbara B. "Estrategias dramáticas del feminismo en *El eterno femenino*", en *Latin American Theatre Review*, Center of Latin American Studies, 1987, Spr., v. 20 (2). pp.49-58.
4. Cáceres Careno, Raúl. "Rosario Castellanos y *El eterno femenino*", en *El Nacional*, México, D.F., 13/ abril/ 1976, p. 15.
5. Galindo Ulloa, Javier. "Vigencia y videncia en *Ciudad Real*, de Rosario Castellanos", en *La Cultura en México*, suplemento de la revista semanal *Siempre!*. México, D.F., 12/enero/1995,p.47.
6. García Flores, Margarita. "Todas las mujeres de México. Entrevista con Emma Teresa Armendariz y Rafael López Miarnau", en *La Onda*, suplemento semanal de *Novedades*, 18/ abril/ 1976, p. 7.
7. Guardia, Miguel. "El eterno femenino", en *El Día*, México, D.F., 14/ abril/ 1976, p. 22.
8. Magaña Esquivel, Antonio. "El eterno femenino. Pesadilla de la mujer", en *Novedades*. México, D.F., 18/ abril/1976, pp. 1,2 (Espectáculos).
- : "Textos de Rosario Castellanos a escena", en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento semanal de *El Nacional*, no. 377, México, D.F., 25/ abril/ 1976, p. 7.
9. Nigro, Kirsten. "Rosario Castellanos Debunking of the *Eternal Feminine*", *Journal of Spanish Studies*. v. 8, 1-2, Spring Fall, 1980, pp. 89-102.
10. Leñero, Vicente. "El eterno femenino. Reseña teatral", en *Excélsior*, México, D.F., 15/abril/ 1976, pp. 1C, 6C.
11. Oberfield, Vicky. "El eterno femenino de Rosario Castellanos", en *El Sol de México*, 8/enero/ 1976, pp. D1, D2.

12. Pena, Ernesto de la. "El eterno femenino de Rosario Castellanos", en *El Sol de México* en la cultura, suplemento semanal, no. 45, México, D.F., 10/ agosto/1975, pp. 12-13.
13. Rabell, Malkah. "El eterno femenino", en *El Día*, México, D.F., 21/ abril/ 1976, n.p.
14. Rodríguez Solís, Eduardo. "Bandera Feminista a media asta", en *La Onda*, suplemento semanal de *Novedades*, no. 150, México, D.F., 25/ abril/ 1976, pp. 15, 20.
15. Trixi. "Escenifican la única obra de teatro escrita por Rosario Castellanos", en *Excélsior*, México, D.F., 11/ D.F., 25/ abril/ 1976, n.p. (Sociales).
16. Urrutia, Elena. "El humor tiene cara de mujer", en *La Onda*, suplemento semanal de *Novedades*, no. 108, México, D.F., 6/ julio/ 1975, p. 3.
17. Vargas, Elizabeth. "Emma Tenayuca: Recordamos sus hechos e inventamos", en *El Sol de México* México, D.F., 25/ abril/ 1976, n.p.