

FARSA Y RISA DE MUJER

Lo que no escriben los sabios
ni en libros ni en pergaminos

Dahlia Antonio Romero



Universidad Veracruzana



Biblioteca **Digital**
de Humanidades

FARSA Y RISA DE MUJER

Lo que no escriben los sabios ni en
libros ni en pergaminos

Dahlia Antonio Romero



Universidad Veracruzana



Biblioteca **Digital**
de Humanidades

Universidad Veracruzana

Dra. Sara Deifilia Ladrón de Guevara González
Rectoría

Dra. María Magdalena Hernández Alarcón
Secretaría Académica

Mtro. Salvador Francisco Tapia Spinoso
Secretaría de Administración y Finanzas

Dr. Édgar García Valencia
Dirección Editorial

Mtro. José Luis Martínez Suárez
Dirección General del Área Académica de Humanidades

Farsa y risa de mujer

Lo que no escriben los sabios ni en libros ni en pergaminos

Dahlia Antonio Romero

ISBN: 978-607-502-627-5

Primera edición, 2017

Coordinación editorial: Martha Ordaz

Diseño de portada e interiores: Héctor OPOCHMA López

D.R. © 2017, Biblioteca Digital de Humanidades

Área Académica de Humanidades

Edif. A de Rectoría Lomas del Estadio s/n,

Col. Centro, Zona Universitaria Xalapa, Veracruz, CP 91000

D.R. © 2017, Universidad Veracruzana,

Hidalgo 9, Col. Centro 91000

Dirección General Editorial Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Ver.

Apartado postal 97, CP 91000 diredit@uv.mx

Tel. / fax: (228) 8 18 59 80 | 8 18 13 88

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra,
sea cual fuere el medio, sin la anuencia por escrito del
titular de los derechos.

La publicación de este libro se financió con recursos del PFCE 2016

Índice

Introducción	7
Capítulo 1	
Risa de mujer	14
Capítulo 2	
Mujeres yámbicas: por sus burlas las conoceréis	28
Capítulo 3	
El muy famoso corrido de <i>El eterno femenino</i>	54
Conclusiones	82
Bibliografía	85

*Para ver a la medusa de frente basta con mirarla:
y no es mortal. Es hermosa y ríe.*
Hélène Cixous

Introducción

En «Si «poesía no eres tú», entonces ¿qué?» (1998) Rosario Castellanos (1925-1974) confiesa que en el momento en que descubrió su vocación, supo que la suya era la de entender. Lo que tardó en averiguar fue el camino y en esa búsqueda pasó de las aulas de derecho a las de letras, sin encajar en ninguna; luego, puesto que de entender se trataba, se mudó a las de filosofía,¹ ahí sí—pensó—, se formulaban las grandes preguntas. El problema, esta vez, fueron las respuestas: los interminables edificios sistemáticos, las abstracciones que ceñían su pensamiento como un corsé, la aspereza y altivez de la razón. Desalentada por el desprecio de tan cerrera diosa, mas no derrotada, Rosario Castellanos buscó su propio camino al entendimiento, dio rienda suelta a su vocación en sus muchos artículos y ensayos, verdaderas danzas de agudeza y capacidad crítica; se enfrentó al verso con audacia y tino y en la novela halló la manera de que las palabras atraparan el acontecer sin arrebatarle fluidez; y, aunque el teatro se le negó al principio, finalmente Dioniso, santo patrono de los escenarios, pareció guiñarle un ojo en *El Eterno femenino*.

En 1957 apareció *Balún-Canán*, su primera novela. A través de la mirada de una niña la autora nos guía por el mundo de su infancia en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Su memoria recorre las calles de piedras pequeñas, agrupadas como «los pétalos en la flor»; dibuja a los «rancheros que arrastran sus espuelas al caminar», a los «indios que corren bajo el peso de su carga», a las indias que tejen sentadas en el suelo y a las solteras que miran furtivamente por los visillos de las ventanas mientras aprietan los labios y el tiempo les encanece el pelo. En San Cristóbal la división entre quienes mandan y quienes sirven, los indios, es como el filo de un cuchillo. Ese mundo dividido también aparece en los cuentos de *Ciudad Real* (1960) y en su segunda novela, *Oficio de Tinieblas* (1962).

Las tres obras, junto con otras de Ramón Rubín, Ricardo Pozas, Carlo Antonio Castro, María Lombardo de Caso y Eraclio Zepeda, fueron incluidas por Joseph Sommers en el famoso «El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria» (1964), un conjunto de narraciones que recreaban las condiciones de vida de los indígenas chiapanecos. A partir de entonces, se arraigó la creencia de que Castellanos era una escritora indigenista, pero a ella la idea no le gustó.

En una entrevista hecha por Emmanuel Carballo Castellanos acusó la simplicidad maniquea y el descuido estético de los narradores indigenistas.

1. Como varios de los escritores de su época, Rosario Castellanos pasó por las aulas de la UNAM. En 1944 ingresó a la carrera de filosofía. Por aquel tiempo estudiaban en la Facultad de Filosofía y Letras los creadores guatemaltecos Augusto Monterroso, Carlos Illescas y Otto Raúl González; los nicaragüenses Ernesto Cardenal y Ernesto Mejía Sánchez; el español Manuel Durán y los mexicanos Rubén Bonifaz Nuño, Jaime Sabines, Dolores Castro, Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido, Sergio Magaña, Miguel Guardia y Sergio Galindo, todos ellos eran parte del círculo literario que la escritora frecuentaba y se integraron a la llamada Generación del Cincuenta (Schwartz, 1984, p. 27; Carballido, 1995, p. 27).

Aunque su intervención es larga, vale la pena reproducirla aquí para constatar cuán lejana se sentía de esa etiqueta:

Si me atengo a lo que he leído dentro de esta corriente, que por otra parte no me interesa, mis novelas y cuentos no encajan en ella. Uno de sus defectos principales reside en considerar el mundo indígena como un mundo exótico en el que los personajes, por ser las víctimas, son poéticos y buenos. Esta simplicidad me causa risa. Los indios son seres humanos absolutamente iguales a los blancos, solo que colocados en una circunstancia especial y desfavorable. Como son más débiles, pueden ser más malos (violentos, traidores e hipócritas) que los blancos. Los indios no me parecen misteriosos ni poéticos. Lo que ocurre es que viven una miseria atroz. Es necesario describir cómo esa miseria ha atrofiado sus mejores cualidades. Otro detalle que los escritores indigenistas descuidan, y hacen muy mal, es la forma. Suponen que como el tema es noble e interesante, no es necesario cuidar la manera como se desarrolla. Como refieren casi siempre sucesos desagradables, lo hacen de un modo desagradable: descuidan el lenguaje, no pulen el estilo... Ya que pretenden objetivos muy distintos, mis libros no se pueden incluir en esta corriente. (1965, p. 422-423).

8

Andando el tiempo, la afiliación de su obra a la novela indigenista fue asumida a regañadientes por Rosario Castellanos. En 1969 le decía a Luis Adolfo Domínguez: «Yo he hecho hasta ahora un tipo de literatura que se llama indigenista. Éste es un título que no me gusta, pero que tengo que aceptar, porque es el que le corresponde» (*apud* Mejía, 1989, p. 9). De lo que nunca renegó fue de sus inclinaciones feministas, de su ojo crítico a la sujeción de las mujeres, mismo que aparece desde el llamado «El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria» hasta *Álbum de familia* (1971), *Los convidados de agosto* (1984) y *Rito de iniciación* (1997),² no está de más mencionar que esa situación femenina es medular en varios de sus poemas y ensayos.

La conciencia de la desigualdad de la mujer se despertó en Rosario Castellanos desde muy niña, cuando percibió la desvalorización femenina en su misma familia, en su propia persona: «[t]uve un hermano, un año menor que yo. Nació dueño de un privilegio que nadie le disputaría: ser varón», dijo alguna vez. El temprano sentimiento que le causó una sociedad donde las mujeres son consideradas seres inferiores a los hombres encauzó las reflexiones de su tesis de maestría: *Sobre cultura femenina*, publicada en 1950 por la revista *América*.³ Esa fue la primera vez que Castellanos dejó tes-

8

2. Castellanos culminó *Rito de iniciación* alrededor de 1966, pero la retiró de la editorial, al parecer, después de recibir juicios adversos (Bonifaz, 1984, p. 41) y solo apareció publicada años después de su muerte.

3. Por la época en que Castellanos estudiaba filosofía, el poeta veracruzano Ramón Gálvez Monroy la presentó a ella y a Dolores Castro con quienes entonces eran, respectivamente, director y subdirector de *América*: Marco Antonio Millán y Efrén Hernández. Aquel fue el comienzo de una fructífe-

timonio de lo que pensaba sobre la distinción entre los géneros. Pero tales reflexiones solo serían evidentes al gran público mexicano hasta fines de la década de los sesenta, cuando la escritora difundió diversos artículos periodísticos respecto al tema. En los setenta, cuando publicó el volumen de ensayos *Mujer que sabe latín...* (1973), ya comenzaba a ser reconocida por su vena feminista, mas solo el tiempo pondría en la percepción de la crítica su preocupación por las mujeres por encima de la etiqueta de «escritora indigenista». En ese sentido, la visión de José Emilio Pacheco en el prólogo de *El uso de la palabra*, una compilación de artículos periodísticos de Rosario Castellanos, resultó profética:

Quando se releen sus libros se verá que nadie en este país tuvo, en su momento, una conciencia tan clara de lo que significa la doble condición de mujer y de mexicana, ni hizo de esta conciencia la materia misma de su obra, la línea central de su trabajo. (1974, p. 8).

Si bien al día de hoy Rosario Castellanos ha sido muy estudiada como escritora feminista, las más de las veces se ha pasado por alto el tono de su escritura: un tono riente que la adscribe a una de las tradiciones estéticas de Occidente más larga, rica y prodigiosa.⁴ En este libro intento redimir esa falta y ofrecer al lector la imagen de una Rosario Castellanos que, como Jane Austen, Virginia Woolf y muchas otras escritoras de fama y renombre, supo reírse de los discursos patriarcales más acendrados con una sabia risa de mujer, sobre todo en esa farsa que escribió al final de sus días: *El eterno femenino*.

Puntera en la reflexión sobre las condiciones de la mujer mexicana en la década de los sesenta,⁵ la escritora llamó la atención de los directores del grupo Teatro Club, Emma Teresa Armendáriz y Rafael López Miarnau, quienes en 1970 la invitaron a escribir una obra teatral «que planteara los problemas de ser mujer en un mundo condicionado por varones» (Ortiz, 1975, p. 9). Armendáriz, como ella misma lo confiesa, había leído a algunas feministas, entre ellas Simone de Beauvoir, y de ahí surgió su inquietud por representar una obra de corte feminista, por eso se animó a contactar a Rosario Castellanos. Así lo contó la actriz a Javier Galindo en una entrevista realizada en 1996:

ra amistad que tendió puentes entre la revista y la generación literaria que entonces estudiaba en la Universidad Nacional. El dramaturgo Emilio Carballido cuenta que Rosario Castellanos vinculó a varios de los miembros de ésta a la revista: «América era una puerta al profesionalismo. Chayo nos filtró a mí, a Magaña, a Luisa Josefina, a Sabines, a Sergio Galindo. No [es] que fuera difícil, Efrén abría los brazos a los recién llegados, nos comentaba los escritos, los daba a la imprenta. Coincidíamos ahí varias generaciones...» (Carballido, 1995, p. 28). Muchos de los primeros escritos de Rosario Castellanos se publicaron en esa revista.

4. Sobre este punto son muy interesantes los aportes de Miguel Gomes (1997), Laura Guerrero Guadarrama (2005) y Nahum Megged (1984).

5. En 1963 Julio Scherer invitó a Castellanos a colaborar semanalmente en la página editorial de *Excelsior*, tarea que cumplió hasta su muerte en 1974. Dicha actividad ensayística se sumó a su labor de crítica literaria en *Novedades* y *Siempre!* Algunos ensayos de esa época fueron recopilados en *Juicios sumarios* (1966) y, más tarde, Andrea Reyes compiló sus artículos periodísticos en *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos* (2004).

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 (2004, p. 34).

Pero Castellanos rechazó la invitación al principio, pues consideraba al teatro un género que le era ajeno. En una conferencia publicada en «Los narradores ante el público» (1998), la misma escritora contó que en 1952, mientras se reponía de un principio de tuberculosis, intentó escribir teatro y se dio cuenta que esa no era su forma de expresión:

[d]e entonces datan los poemas de *El resplandor del ser* y las tentativas dramáticas en verso que primero se limitaron a un acto: *Eva*, *Judith*, *Salomé*. Después a dos: *Vocación de Sor Juana*, y por último a tres: *La creciente*,⁶ lo cual me convenció —después del fracaso absoluto de la pieza *Tablero de damas* y de *Casa de gobierno* (ambas en prosa)⁷— de que mi forma de expresión no era el teatro. (1998, p. 1015).

Otra experiencia de Rosario Castellanos con el género dramático fueron las diversas obras que escribió, con fines pedagógicos, para el Teatro Guiñol Petul del Instituto Nacional Indigenista en San Cristóbal de las Casas.⁸ Así que, aunque los resultados no la hubieran complacido tenía experiencia suficiente en la escritura dramática. Con todo, en un primer momento, aceptó únicamente ser la asesora de un grupo conformado por Emma Teresa Armendáriz, el propio director Rafael López Mirnau, Augusto Benedico y la investigadora María Stern, esposa de Paco Ignacio Taibo I. Mas poco después de iniciadas las reuniones, Luis Echeverría, entonces presidente de México, llamó a Castellanos para que fuera embajadora en Israel. Al no poder asesorar más al grupo por su nuevo cargo, ella escribió la obra por su cuenta.⁹ En 1973 le envió un escueto telegrama a Armendáriz que

10

10

6. Al parecer *Eva*, *Vocación de Sor Juana* y *La creciente* no llegaron a publicarse. Según Samuel Gordon (1996, p. 209), *Salomé* se publicó en el número 4 de la revista chiapaneca *Ateneo* (abril-junio de 1952); *Judith*, en el número dos de *Poesía de América* (enero-marzo de 1956). Posteriormente, en 1959, ambos poemas aparecieron reunidos en el quinto número de la serie «Voces nuevas» de la editorial Jus con el título *Salomé y Judith*. (Poemas dramáticos).

7. Tampoco hay noticia de que *Casa de gobierno* se haya publicado. *Tablero de damas* se publicó en el número 68 de *América* (marzo de 1953), con una dedicatoria a Luisa Josefina Hernández.

8. Estas obras aparecen antologadas en el trabajo de Carlos Navarrete Cáceres (2007), algunos títulos son: «Petul y Xun juegan a la lotería», «Benito Juárez», «La bandera», «Petul y el Diablo extranjero», «Petul promotor sanitario», «Petul en la campaña antialcohólica», «Gallinero de Xun», «Los pollos de Xun», «Lázaro Cárdenas». Los guiñoles Petul y Xun son protagonistas de obras en las que, a través de situaciones muy simples e inmediatas, se busca fusionar el horizonte del indígena con el de occidente.

9. Cuando se preparaba la obra hubo cierta polémica sobre si Castellanos había traicionado a su grupo de asesores, ésta aparece consignada en el artículo anónimo «Del eterno femenino a la eterna traición» que apareció el 7 de marzo de 1976 en la *Revista de la semana*, suplemento de El Universal (Ocampo, 1988, p. 337).

decía: «Obra maestra terminada. Te la lleva un amigo» (2004, p. 34); el texto se publicó en 1975, un año después de la muerte de la autora.

El 9 de abril de 1976, *El eterno femenino* se estrenó en el Teatro Hidalgo, el cual, según Emma Teresa Armendáriz, «se llenó de intelectuales, artistas, poetas y público en general» (2004, p. 35). La producción estuvo a cargo de Manolo Fábregas, la dirección fue de Rafael López Mirnau y la escenografía de Julio Prieto; la protagonista fue, por supuesto, Armendáriz, y en el elenco participaron Isabela Corona, Martha Ofelia Galindo y Alejandro Aura; por su extensión no se representaron los tres actos de la obra, solo el primero y tercero. Las reacciones fueron dispares. Armendáriz comenta: «[h]ubo 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» (2004, p. 35).

El eterno femenino se escribió y estrenó en una época de auge internacional de las ideas feministas. En ese entonces llamó la atención la radicalidad con que algunos grupos de mujeres norteamericanas, la llamada tercera oleada feminista,¹⁰ buscaron revolucionar las costumbres y la moral de aquellos años. Sus ideas generaron un fuerte rechazo por parte de las facciones más conservadoras de la sociedad, pero también tuvieron un profundo eco, sobre todo entre la clase media.

Una serie de publicaciones reunió las ideas que nutrían esa nueva faceta del movimiento feminista, entre ellas el célebre libro *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, *La mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedan, *Política sexual* (1970) de Kate Millet y la *Dialéctica del sexo* (1970) de Shulamith Firestone. La misma Rosario Castellanos respondió muy tempranamente a las inquietudes de la época en el ya mencionado ensayo *Sobre cultura femenina* (1950). Pero la gran diferencia entre sus reflexiones y las de sus pares es el fecundo uso que hace de la risa, la manera en que la convierte en un arma para subvertir los discursos patriarcales.

Ella misma reconoció su filiación con la tradición de la risa cuando usó la figura de Demócrito, el filósofo que «reía sin cesar», como patrono de los literatos «iconoclastas que aplican el «ácido corrosivo de la risa» a las instituciones para destruirlas porque son absurdas, porque son injustas porque son inoperantes, porque carecen de fundamento y de sentido, porque se mantienen en pie contradiciendo todas las leyes del equilibrio, porque no sirven más que como piedra de tropiezo para el que camina» (1998, p. 982-983). Contra el dogmatismo, los escritores iconoclastas, como la misma Castellanos, se divierten «desmontando los mecanismos, exhibiendo las incongruencias, reduciendo a cenizas, con un soplo, una construcción que desafiaba a los siglos» (1998, p. 983).

En el primer capítulo, *Risa de mujer*, brindo al lector un panorama de la manera en que Rosario Castellanos actualizó esa tradición de la risa y la vol-

10. Según los historiadores del feminismo, la primera ola del movimiento se habría dado en el marco de la ilustración y la revolución francesa y se habría enfocado a buscar una igualdad entre los sexos pero sin tener trascendencia; la segunda ola feminista, con resultados más exitosos, se ubicaría en el marco de la lucha por el derecho al voto que emprendieron las mujeres en diversos países a inicios del siglo xx (Amorós, 2000, pp. 9-112).

vió parte integral de sus reflexiones feministas. Poemas y ensayos dibujan el largo camino en el que Castellanos ironiza, parodia, satiriza y deconstruye los discursos patriarcales para recuperar un espacio, el espacio textual, en el que pueda resonar la voz de las mujeres, la risa de las mujeres, pues, como ella misma lo vio, es ahí, entre risas y carcajadas, donde ocurre la liberación de lo que nos sujeta: «Hay que reír, pues. Y la risa, ya lo sabemos, es el primer testimonio de la libertad» (1998, p. 1004). Este primer capítulo es una preparación para la lectura de *El eterno femenino*, la obra donde, a mi parecer, la risa de Castellanos explota plenamente contra el patriarcado. Esta obra, no hay que olvidarlo, está vinculada a una de las manifestaciones de la tradición de la risa más añejas, la de la farsa. Me tomo la libertad de llamar a esa tradición, de la que Aristófanes es uno de sus principales exponentes, con el nombre de un género que surgió en el medievo para diferenciarla de otra tradición de la risa también muy arcaica y fecunda, la cómica. Esto es algo que reviso con mayor profundidad en el segundo capítulo.

Relacionada con el cuerpo y sus procesos, la farsa ha sido marginada en un mundo que encumbra lo serio y lo espiritual. Los estudios al respecto son escasos y la manera en que esta tradición estética ha dado lugar a la risa de las mujeres ha sido aún menos tenida en cuenta. Precisamente a esa risa me refiero en el Capítulo II, «Mujeres yámbicas: por sus burlas las conoceréis», donde exploro los antecedentes de la farsa en la risa femenina de los antiguos rituales griegos —entre ellos los Misterios Eleusinos, que tienen a la vieja Yambe como una de sus figuras centrales— y estudio algunas farsas de diversas épocas donde se da voz y espacio a las mujeres, regularmente en mundos al revés escénicos donde ellas aparecen empoderadas.

La visión de conjunto ensayada en el segundo capítulo permite ver que *El eterno femenino* no es una obra aislada, sino que pertenece a una rica tradición pocas veces explorada. Valga aquí una aclaración respecto al uso del término. Si hombres y mujeres somos, sobre todo, temporalidad, también lo son nuestras expresiones culturales (el teatro y la farsa entre ellas). Estas se despliegan en el tiempo y nos acompañan en nuestro devenir, en una palabra: son históricas. Que la farsa tenga un carácter histórico quiere decir que se constituye como una tradición, es decir, como una continuidad de la memoria, como transmisión de imágenes estéticas.¹¹ En la transmisión y puesta en escena de las imágenes y la estética de esa tradición se concentra el tercer capítulo de este libro, «El muy famoso corrido del eterno femenino». Ahí hago un análisis de la manera en que ese «eterno femenino», del que sí hablan los sabios en libros y pergaminos, aparece ridiculizado por la estrategia yámbica de la autora en *El eterno femenino*, una estrategia característica del linaje femenino de la escena fársica.

11. Retomo estas nociones del filósofo hermeneuta H. G. Gadamer quien en *Verdad y Método* menciona la idea hegeliana que equipara «el comienzo de la historia con el surgir de una voluntad de tradición, de «permanencia del recuerdo»» (p. 470). Según Pablo Rodríguez-Grandjean para Gadamer tradición «es primariamente Überlieferung, esto es, transmisión» (p. 5). El mismo Gadamer señala que «la literatura se define por la voluntad de transmisión» (p. 475) y que la transmisión es, sobre todo, «continuidad de la memoria» (p. 469)

El espíritu de este trabajo se distancia tanto de los análisis que disecionan los elementos de un texto literario como de los que conciben las obras estéticas como expresiones aisladas cuyo sentido puede atraparse sin impurezas. Creo que lo que conduce a la comprensión de una obra literaria no es el análisis que la reduce a sus partes últimas, no es proceder con ella como si fuera un juguete cuyo desmembramiento pudiera revelarnos la magia de su función sino tener un oído atento a su mensaje. Espero, amable lectora o lector, haberlo logrado.

Capítulo 1

Risa de mujer

En el artículo «La participación de la mujer mexicana en la educación formal» (1998), Rosario Castellanos hace una sugerencia que puede considerarse el núcleo mismo de su poética: enfrentar la opresión femenina arraigada en las costumbres de la sociedad a través de la risa.

[Y]o sugeriría una campaña, no arremeter contra las costumbres con la espada flamígera de la indignación ni con el trémolo lamentable del llanto sino poner en evidencia lo que tienen de ridículas, de obsoletas, de cursis y de imbéciles. Les aseguro que tenemos un material inagotable para la risa. ¡Y necesitamos tanto reír porque la risa es la forma más inmediata de la liberación de lo que nos oprime, del distanciamiento de los que nos aprisiona! (Castellanos, 1998, p. 888).

Una y otra vez, encontramos en sus escritos constataciones de esta campaña. En ellos la autora pone entre comillas los discursos del patriarcado para reírse de ellos, los remeda con intenciones que divergen de su enunciación original, los objetualiza y estiliza. Al poner en contrapunto su propia voz y la voz patriarcal en un mismo discurso,¹² la escritora hace cimbrar —desde dentro— el discurso de la tradición. Entonces este aparece desenmascarado a partir de sus propias palabras o sus modos de construirse, ordenarse, entonarse. Con esa estrategia Castellanos reelabora y desenmascara esas falsas imágenes que los falsos espejos del discurso patriarcal ofrecen a la mujer.

Sobre cultura femenina (2005) inaugura esa campaña propuesta por Rosario Castellanos. Se trata de un ensayo en que la escritora intentó responder el cuestionamiento sobre la existencia de una cultura femenina y revisó las respuestas que a esa pregunta han dado ilustres pensadores, entre ellos francos detractores de la mujer como Arthur Schopenhauer, Otto Weininger y Paul Julius Moebius. El primero, en *El amor, las mujeres y la muerte*, nos adjudicaba una razón débil, semejante a la de los niños. El segundo escribió, en *Sexo y carácter*, reflexiones como las siguientes, «[p]robablemente existen muy pocos hombres que en ningún momento de su vida hayan sido geniales. Y si no lo han sido podría decirse que tan solo les ha faltado la oportunidad», la

12. Mijail Bajtín señala que la palabra humorística es *bivocal*, en tanto que «sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes: la intención directa del héroe hablante, y la refractada del autor. En tal palabra hay dos voces, dos sentidos y dos expresiones. Al mismo tiempo, esas dos voces están relacionadas dialogísticamente entre sí; es como si se conocieran una a otra (de la misma manera se conocen dos réplicas en un diálogo, y se estructuran en ese conocimiento recíproco), como si discutieran una con otra. La palabra bivocal está siempre dialogizada internamente. Así es la palabra humorística, la irónica, la paródica...» (1989, «Palabra», p. 141-142).

mujer, en cambio «no es otra cosa que sexualidad», «la mujer nunca podrá ser genial, pues la mujer vive de modo inconsciente». Moebius escribió un libro, pretendidamente científico, cuyo título lo dice todo: *La inferioridad mental de la mujer*. (Castellanos, 2005 p. 43-47, 72).

Las citas en el estudio de Castellanos son abundantes y el resultado es sumamente irónico, pues, como señala Laura Guerrero Guadarrama, los filósofos citados pretenden ser sabios y se muestran resentidos, absurdos y misóginos. Buscan entronizar al logos y a la conciencia en ese afán cartesiano de colocar la razón masculina al frente de la humanidad, pero acaban en el absurdo. Weininger llega a decir que los hombres, todos, son genios en potencia. (2005, p. 77).

Ese tono irónico, agudo y subversivo con el cual la escritora se enfrenta a la tradición patriarcal es el signo de su poética. En «De la ironía y otras tradiciones: Notas sobre el ensayo feminista hispanoamericano», Miguel Gomes señala que Castellanos, como otras literatas hispanoamericanas —entre ellas Sor Juana, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosario Ferré y Cristina Peri-Rossi— legitimó su lugar en la escritura, un espacio del que las mujeres estaban tradicionalmente excluidas, a través de la ironía (1997, 245-251).

Lo que Rosario Castellanos no mantuvo en posteriores escritos de cuño feminista fue la polémica conclusión de *Sobre cultura femenina*, muy distante del sentir feminista de aquellos tiempos. En su tesis la escritora sostenía, por un lado, que la cultura es una tentativa masculina por trascender la finitud humana y, por otro, que las mujeres logran esa trascendencia a través de la maternidad; incluso, presentó la maternidad como una especie de esencia femenina:

los dones de la mujer existen nada más en vista de la maternidad; [...] su manera de ser, de amar, de pensar, de sufrir, corresponde a la necesidad actual o virtual de ser madre; [...] sus inclinaciones, sus acciones y reacciones, desde la infancia hasta la vejez, provienen del sentimiento materno (2005, p. 198).

Según la escritora, solo cuando esa vocación natural era frustrada o socialmente devaluada, las mujeres orientaban sus energías hacia otras actividades y creaban, a semejanza de los hombres, cultura:

La enorme carga de energía, de potencia, de actividad, que la mujer reprime al desviarse de *su meta natural* o al no encontrarla ya suficiente ni satisfactoria, tiene que hallar una forma de desbordarse. Se encauza en las dos direcciones que marca Freud: la histeria y la cultura, la enfermedad y el trabajo (2005, p. 198, cursivas mías).

La percepción de Castellanos sobre la maternidad, como una especie de esencia o meta natural de las mujeres, dio un giro cuando se agudizó su conciencia de la sujeción femenina. Mucho tuvo que ver en eso su hallazgo de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir.

En 1951, gracias a una beca otorgada por el Instituto de Cultura Hispánica, la escritora realizó una estancia en Madrid, con su amiga la poeta Dolores Castro, para tomar un curso de Estética, Estilística e Historia de las religiones. Durante su estancia en Europa visitó París y ahí descubrió el ensayo de la feminista francesa. En una carta, fechada en febrero de 1951, que Castellanos dirigió a Efrén Hernández, subdirector de la revista *América* y uno de los impulsores de la escritora en su juventud, nos enteramos del descubrimiento:

Leemos también bastante. De París trajimos, *Lolita*, obras de poetas: Mallarmé, Apollinaire, St. John Perse, Lautréamont, Rimbaud. Y yo piezas teatrales de Giraudoux, Gabriel Marcel, Annouilh, Camus y un ensayo de Simone de Beauvoir, sobre *El segundo sexo*, que me hubiera servido extraordinariamente para hacer mi tesis, Pero en fin, todo nos llega tarde, hasta la muerte, como dijo otro (Gordon, 1996, p. 202).

La influencia de Simone de Beauvoir sobre Rosario Castellanos puede apreciarse, por ejemplo, en una serie de artículos publicados en la primera mitad de la década de los sesenta, en los que comentó obras como *Memorias de una joven formal*, *La fuerza de la edad* y *El segundo sexo*.¹³ En el último de esos artículos Castellanos se distancia de sus antiguas ideas esencialistas sobre la mujer:

Según los materialistas dialécticos la realidad determinante sería la del desarrollo de la técnica. Sus adelantos anulan las diferencias musculares, liberan de la servidumbre de la maternidad —no suprimiéndola, desde luego—, limitándola y ayudándola al mantenimiento y la educación de los niños. Pero, sobre todo, proporcionan a la mujer una dependencia [*sic*] y una dignidad en la medida en que le permiten pasar de ente reproductivo a persona productiva.

Así, lo que en un principio se nos apareció como un destino inmutable —el ser hombre o el ser mujer como un conjunto de cualidades esenciales cuya constancia no puede tener más excepción que la anormalidad— se nos vuelve de pronto como una relación dinámica en que los atributos de cada uno de sus componentes depende de una serie de circunstancias económicas y políticas (1998, p. 650, cursivas mías).

El comentario de la escritora mexicana remite claramente a las ideas con las cuales Beauvoir abre el segundo tomo de su monumental ensayo: «piedra de toque de las teorías de género» (Cano, 2005, p. 27). Ahí la escritora francesa afirma que ser mujer no es un hecho natural, no se define por el sexo, y que no hay una esencia femenina: «[no] se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino

13. Tales artículos («Simone de Beauvoir o la lucidez», «Simone de Beauvoir o la plenitud», «La fuerza de las cosas», «El amor en Simone de Beauvoir») aparecieron después recopilados en *Juicios sumarios* (1966), usamos aquí las versiones que aparecen en *Obras II* (1998).

biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad a la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino» (Beauvoir, 1999, p. 207). Haciendo eco de este postulado, Rosario Castellanos afirmó en su discurso para conmemorar el Día Internacional de la Mujer en 1971: «[e]l sexo, lo mismo que la raza, no constituye ninguna fatalidad biológica, histórica o social. Es solo un conjunto de condiciones, un marco de referencias concretas dentro de los cuales el género humano se esfuerza por alcanzar la plenitud...» (*Abnegación* 1992, p. 288); en el mismo discurso afirma, más adelante, que una auténtica investigación feminista conduce al descubrimiento de que «no existe la esencia de lo femenino» (1992, p. 288).

Castellanos alude así a una diferencia fundamental para el existencialismo sartreano (claro punto de referencia tanto para el feminismo de Simone de Beauvoir como para el de la escritora mexicana), la diferencia que hay entre la existencia o *ser para-sí*, una categoría con la que Sartre explica la peculiaridad humana y, la categoría opuesta, la esencia o *ser en-sí*, característica de las cosas. Como el mismo filósofo explica:

[h]ay por lo menos un ser en el cual la existencia precede a la esencia, un ser que existe antes de poder definirse por ningún concepto [...]. Esto significa que el hombre existe primero [...] y se define después [...]. El hombre es primeramente lo que se lanza hacia el futuro. El hombre es primeramente un proyecto que se vive a sí mismo subjetivamente, y no un musgo, una podredumbre o una coliflor (2002, p. 13).

En el artículo «La noción de sujeto en el humanismo existencialista» (2000), Teresa López Pardina proporciona una breve descripción del existencialismo sartreano, útil para formarnos una idea general sobre él y comprender la huella de esa filosofía en la creación estética de Rosario Castellanos:

[e]n la filosofía existencialista, el sujeto se caracteriza por ser un permanente proyecto de ser, es decir, un ser abierto a la trascendencia, cuyo hacer consiste en superar continuamente su estado inicial, escapando de la inmanencia que es patrimonio propio de las cosas. Quiere decirse que no hay esencia humana alguna, como bien indica el rótulo de esta corriente filosófica. El ser humano comienza por no ser nada, el sujeto es lo que él se hace a través de la acción (2000, p. 193).

Ese «hacerse» o construirse a través de la acción es el «[o]tro modo de ser humano y libre» que se plantea como una necesidad en el poema de Castellanos «Meditación en el umbral».

No, no es la solución
tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoi
ni apurar el arsénico de Madame Bovary
ni aguardar en los páramos de Ávila la visita

del Ángel con venablo
 antes de liarse el manto a la cabeza y comenzar a actuar.
 [...]

 Debe haber otro modo que no se llame Safo
 ni Mesalina ni María Egipciaca
 ni Magdalena ni Clemencia Isaura.
 Otro modo de ser humano y libre.
 Otro modo de ser.
 (1998, p. 213)

Nótese que el «otro modo de ser» se plantea a partir de un contraste con los casos, en primer lugar, de mujeres que enfrentaron situaciones límite y se eligieron a sí mismas con resultados muchas veces trágicos, y, en segundo lugar, con mujeres extraordinarias. Pero Castellanos no era una creyente de la aristocracia del espíritu, por eso la voz lírica de su poema reclama la necesidad de la libertad para todas las mujeres que, a diferencia de muchos hombres, ven coartada esa libertad porque viven una situación oprimida.

El hecho de que las mujeres, al igual que los hombres, no tengan una esencia que las pre-determine significa, al mismo tiempo, que son seres con la posibilidad de elegirse libremente; sin embargo, hay que tener clara una diferencia: esa posibilidad no es la misma para los dos sexos, pues ellas tienen que superar la opresión patriarcal. Y es que, como señala Teresa López Pardiña siguiendo las ideas de Beauvoir:

A las mujeres se les coarta la trascendencia desde la educación, a través de la cual se les inculca un rol de subordinación; desde todas las instituciones, empezando por la familia, donde se les asigna un estatus de segundo grado; en el trabajo asalariado, si lo ejercen, donde ocupan los puestos menos cualificados; y en el trabajo doméstico, si no tienen otro, repetitivo y monótono, contrafigura de toda trascendencia; desde la ideología patriarcal, en fin, que impregna toda nuestra cultura occidental y es como la atmósfera en la que todos estamos inmersos (2000, p. 199).

Una de las silenciosas manifestaciones de esa opresión son las construcciones discursivas (mitos, leyendas, cuentos, novelas, etc.) que la ideología patriarcal ha reproducido, para que la mujer «se conozca como ellos la han concebido» (T. López, 2000, p. 202). Dichos discursos crean determinados estereotipos femeninos que son como las fronteras invisibles que la mujer no se atreve o no atina a transgredir. Parafraseando a Simone de Beauvoir, estos son las figuras que revisten en el seno de la sociedad a la hembra humana; Castellanos, en «La mujer y su imagen» (1998), llamó a los estereotipos delineados por la ideología patriarcal «las falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a la mujer en las cerradas galerías en que su vida transcurre» (p. 573). Tales figuras estereotipadas son recreadas por la escritora en sus novelas, ensayos, poemas, cuentos y dramas pero con un ánimo desmitificador y desacralizador que se vale del principio de la risa.

Así lo vemos, por ejemplo, en el ensayo «La mujer y su imagen» (1998), en el cual las reducciones al absurdo, las definiciones irónicas y mordaces,

juegan un papel sustancial para el desenmascaramiento de las intenciones patriarcales que modelan las imágenes de la mujer. Aquí Castellanos se apega a una idea desarrollada por Beauvoir en *El segundo sexo* (1999), la mitificación de la mujer,¹⁴ pero adopta un tono irónico para expresarlo:

[a] lo largo de la historia (la historia es el archivo de los hechos cumplidos por el hombre y todo lo que queda fuera de él pertenece al reino de la conjetura, de la fábula, de la leyenda, de la mentira) 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.
(Castellanos, 1998, p.564)

Nótese como al darse cuenta de que se está refiriendo a un discurso patriarcal, abre un paréntesis y aclara, con un tono que parodia el didactismo del discurso académico, lo que es la historia. Entonces uno repara en su fina ironía: «A lo largo de la historia... la mujer ha sido... un mito». La ironía se asienta en la incongruencia, las mujeres no pueden ocupar un lugar en la historia si están, de entrada, expulsadas de sus anales; su lugar, entonces, está entre lo que queda fuera de la historia, de los hechos: los discursos que no son científicos: el mito.

Enseguida la autora analiza, con una intención desenmascaradora, diversas formas en que la mujer aparece mitificada en la sociedad patriarcal, formas que, por cierto, cubren un espectro tan disímil que abarca: desde «el altar de las deidades» al «yugo de la esclavitud» (Castellanos, 1998, «Mujer», p. 565). Así, por ejemplo, la belleza de la mujer oculta la inmovilidad e incapacidad de acción femenina: «[a]ntítesis del Pígalión, el hombre no aspira, a través de la belleza, a convertir una estatua en un ser vivo, sino un ser vivo en una estatua» (Castellanos, 1998, «Mujer», p. 567), nos dice la escritora. Con esta imagen, la de la mujer petrificada, sintetiza estéticamente las intenciones del patriarcado por determinar y cosificar a la mujer.

Otro ejemplo de mistificación femenina es la pureza, que oculta la ignorancia radical de las mujeres acerca del mundo, pero, sobre todo, enmascara y disculpa su ignorancia acerca de sí mismas. Un emblema de pureza, señala Castellanos, es el hada del hogar. Para dibujárnosla, retoma el mordaz esbozo que de ella hace Virginia Woolf:

Es extremadamente comprensiva, tiene un encanto inmenso y carece del menor egoísmo. Descuella en las artes difíciles de la vida familiar. Se sacrifica cotidianamente. Si hay pollo para la comida ella se sirve del muslo. Se instala en el sitio preciso donde atraviesa una corriente de aire. En una palabra, está constituida de tal manera que no tiene nunca un pensamiento o un deseo propio sino que prefiere ceder a los pensamientos y deseos de los demás. Y, sobre todo, — ¿es indispen-

14. Simone de Beauvoir dedica la tercera parte de *El segundo sexo I* (1999) al discurso mítico patriarcal, que Castellanos retoma.

sable decirlo?— el hada del hogar es pura. Su pureza es considerada como su más alto mérito, sus rubores como su mayor gracia (1998, «Mujer», p. 568).

El hada del hogar es la mujer virtuosa. La cereza que corona sus virtudes es su pureza, la estructura que las sostiene, su servidumbre. Precisamente ese punto es retomado por la autora en un poema titulado «Emblema de la virtuosa»(1998), ahí desenmascara la hechizante imagen patriarcal de la mujer virtuosa y expresa la crudeza de su realidad: ser como un caballo domado, «la bestia que ya ha tascado el freno» (p.166).

Sí callo. Sí, me inclino. Me detengo,
me apresuro según la rienda manda.
Para que mi jinete, mi destino
—ése a quien no conozco— vaya hasta donde va.
Cuando joven pací en una pradera
abundante de nombres y yo escogí lo mío.
Pero mi senda de hoy tiene no más de un trébol.
Con un pétalo dice mansedumbre
y con otro lealtad
y con otro obediencia.

Ay, pero el cuarto, el último,
la hoja de la suerte verdadera
dice solo abyección.
(1998, p. 166-167)

Aquí Castellanos hace un guiño a la literatura emblemática, que alcanzó gran celebridad entre los siglos XVI y XVIII, en la cual se buscaba dar una enseñanza moral a través de un grabado acompañado de un título críptico y una serie de versos explicativos. En «Emblema de la virtuosa» la autora también ofrece una figura para enseñarnos algo: la bestia domada, humillada, devela la verdad que la otra imagen, la de la mujer virtuosa, oculta.

Respecto a la pureza, el «más alto mérito» femenino, tiene mucho que ver con el ocultamiento del cuerpo y con lo que, en el conjunto de ritos y costumbres patriarcales, se llama virginidad. En «La mujer y su imagen» (1998) la escritora se refiere al tema con sorna: «una dama no conoce su cuerpo ni por referencias, ni a través del tacto, ni siquiera de vista» (1998, p. 568); el conocimiento de su cuerpo solo se disculpa si hay un intermediario: «[a] través del mediador masculino la mujer averigua acerca de su cuerpo y de sus funciones, de su persona y de sus obligaciones todo lo que le conviene y nada más. A veces menos» (1998, p. 570), señala la autora dejando entrever, con su característica agudeza, que esta iluminación que el varón da a la mujer tiene mucho de oscuridad.

El tema del mediador masculino también aparece en el poema «Recordatorio» (1998), donde una arquetípica Eva narra su experiencia:

Hubo un intermediario entre mi cuerpo y yo,
 un intérprete –Adán, que me dio el nombre
 de mujer, que hoy ostento–
 trazando en el espacio la figura
 de un delta bifurcándose.
 (p. 174-175)

Castellanos enfatiza así, en una imagen poética, que la mediación masculina se remonta a una memoria mítica, a la génesis misma de los seres humanos. La mediación es, entonces, arquetípica y es otro modo de decir que la mujer se rige por el principio de la pasividad y el varón por el de actividad. De ahí que, paradójicamente, la única acción apropiada para la mujer sea la inactividad: «la única actitud lícita de la feminidad es la espera» (1998, «Mujer», 569), dice Castellanos haciendo eco del pensamiento de Simone de Beauvoir, quien en su análisis de la joven en *El segundo sexo* señala que, a ésta, «desprendida ya de su pasado de niña, el presente solo se le aparece como una transición; no descubre ningún fin válido, sino únicamente ocupaciones. De manera más o menos disfrazada, su juventud se consume en la espera. Ella espera al hombre» (p. 269). Como si su cuerpo fuera una torre y ella una princesa encantada, la joven espera al príncipe que la libere o el beso que la saque de su profundo sueño; el hombre es, según el discurso patriarcal, quien saca a la mujer de su estado larvario, como bien lo ha hecho notar Hélène Cixous en su poético y profundo ensayo *La risa de la medusa* (1995):

Las bellas duermen en sus bosques, esperando que los príncipes lleguen para despertarlas. En sus lechos, en sus ataúdes de cristal, en sus bosques de infancia como muertas. Bellas, pero pasivas; por tanto, deseables. De ellas emana todo misterio [...].
 Ella duerme, eterna, está intacta, absolutamente impotente. Él no duda de que ella lo espera desde siempre.

El secreto de su belleza, guardado para él: ella posee la perfección de lo que ha acabado. De lo que no ha empezado. Sin embargo, respira. Justo lo suficiente de vida; y no demasiado. Entonces el la besará. De tal manera que, al abrir los ojos, ella solo lo verá a él a él en lugar de todo, él-todo. (17)

Y si el hombre lo es todo, si la mujer lo ve todo a través de él, entonces queda reducida a la ignorancia, incluso a la ignorancia sobre su propio cuerpo. No es extraño, que los discursos patriarcales intenten borrar las huellas de su sexualidad. De ahí los eufemismos para sustituir el sustantivo que la evoca: «Mujer es un término que adquiere un matiz de obscenidad y por eso deberíamos cesar de utilizarlo. Tenemos a nuestro alcance muchos otros más decentes: dama, señora, señorita y ¿por qué no? «hada del hogar»» (1998, «Mujer», p. 568), dice Castellanos con tono burlón.

¿Por qué ser mujer cuando se puede tener el más decente título de señora? En el poema «Autorretrato» (1998) Rosario Castellanos se ríe de los tí-

tulos y trofeos que, según la visión patriarcal del mundo, las mujeres deben perseguir con ahínco.

Yo soy una señora: tratamiento
 arduo de conseguir, en mi caso, y más útil
 para alternar con los demás que un título
 extendido a mi nombre en cualquier academia.
 Así, pues, luzco mi trofeo y repito:
 yo soy una señora. Gorda o flaca
 según las posiciones de los astros,
 los ciclos glandulares
 y otros fenómenos que no comprendo.
 (Castellanos p. 187-189)

En este poema tenemos uno de esos casos en que la voz autoral se adueña de la voz lírica y, como si la imagen que evoca esta la de la «señora» fuera un guiñol y la autora el ventrílocuo que lo maneja, ofrece un espectáculo de falso autoescarnio. Y digo falso porque en realidad la voz de la «señora» ha sido completamente desplazada por la voz autoral. En realidad, este poema es una sátira de la mujer casada y sus creencias respecto al estatus social adquirido con el matrimonio. El tema aparece otra vez en la primera estancia del poema «Kinsey Report» (1998), pero ahí tratado con sarcasmo. Una mujer casada opina sobre el significado de su situación: «—¿Si soy casada? Sí. Esto quiere decir/ que se levantó un acta en alguna oficina/ y se volvió amarilla con el tiempo» (Castellanos, p. 214). Recordemos que el informe Kinsey se basó en una serie de entrevistas realizadas, a principios de los años cincuenta, a mujeres estadounidenses sobre su sexualidad;¹⁵ el poema entero, como veremos más adelante es una recreación paródica de esas entrevistas.

La importancia del matrimonio en el sistema patriarcal no es solo porque proporcione a la mujer un nombre y un estatus ante la sociedad, sino también porque es la puerta de entrada a lo que tradicionalmente se conoce como su «realización»: la maternidad. Según Castellanos, en la ideología patriarcal la hembra humana solo trasciende y santifica su carnalidad cuando todo su ser se orienta a un otro, cuando sirve «a los propósitos y a los fines de los demás» (1998, «Mujer», p. 569), y este sacrificio se cumple, en toda su extensión, con la maternidad.

[D]e una manera tácita o expresa, se le ofrece así [a la mujer] la oportunidad de traspasar sus límites en un fenómeno que si no borra al menos atenúa los signos negativos con los que estaba marcada; que colma sus carencias; que la incorpora, con carta de ciudadanía en

15. El llamado *Kinsey report* fue, en realidad, un libro: *Sexual behavior in the human female* (1953) en el que el zoólogo Alfred Kinsey mostró un panorama realista sobre la sexualidad de los norteamericanos, sus resultados se basaron en una serie de entrevistas realizadas por el equipo del científico y causaron gran escándalo en la prejuiciosa sociedad de la posguerra. Antes había publicado *Sexual behavior in the human male* (1948).

toda regla, a los núcleos humanos. Ese fenómeno es la maternidad (Castellanos, 1998, «Mujer», p. 570).

Tanta importancia tiene la maternidad que para una mujer casada no hay peor fantasma que el de la esterilidad. María Silvina Persino (2000) señala que en las novelas *Balún-Canán* (1989) y *Oficio de tinieblas* (1989) hay una recreación de las circunstancias en que una mujer es valorada, dichas circunstancias se ordenan según una escala en cuya cúspide estaría concebir un hijo varón y, en la base, ser estéril (p. 9). Rosario Castellanos recrea la condición de esterilidad, por ejemplo, en Juana, la mujer indígena que aparece en *Balún-Canán* y Catalina Díaz Puljá la hechicera, también indígena, de *Oficio de tinieblas* quien, para superar su afrentosa condición, se vuelve una especie de madre de su comunidad. Cito aquí un ejemplo extraído de la segunda novela en el que Catalina adivina los pensamientos que su marido tiene respecto a ella y que sintetizan lo terrible de su estado: «¿Con qué derecho una mujer estéril como ella trataba de eludir lo penoso de sus obligaciones? Al contrario; debería compensar esa falta suya aventajando a las demás en abnegación» (Castellanos, 1989, p. 385). Así pues, las mistificaciones de la ideología patriarcal pretenden no solo cosificar a la mujer, volverla una imagen inútil o una estatua inactiva sino también esclavizarla, atarla —con el nudo de las imágenes y discursos acumulados a lo largo de los siglos— a la imagen paradigmática del ser para el otro, la de la madre.

Pero qué ocurre con aquellas mujeres que no se ajustan al canon del matrimonio y la maternidad, ¿son ellas libres de la opresión patriarcal? De ninguna manera, el patriarcado también ha modelado imágenes para las que se desvían del camino recto. También los estereotipos de la solterona, prostituta, divorciada, etcétera, están delineados por el pincel del patriarcado, siguen siendo parte de «las falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a la mujer». Dichas imágenes son tratadas por Castellanos en textos de diversa índole —aunque con la misma estrategia de Demócrito, el filósofo de la risa— como estereotipos: figuras que determinan culturalmente a la mujer y merman su libertad de elegirse a sí misma.

Líneas antes anoté que Simone de Beauvoir señaló que el patriarcado modela culturalmente a las mujeres para que conciban su realización a través del hombre, específicamente, a través del amor: «para ser feliz hay que ser amada y para ser amada hay que esperar el amor» (T. López, 2000, p. 203). Mitos, cuentos y leyendas condicionan a la mujer a esperar su realización en el amor, en el «príncipe azul», y son precisamente estos discursos contra los que Castellanos dirige su estrategia ridiculizadora en poemas como «Recordatorio» (1998) y «Kinsey Report» (1998). En el primero la voz lírica rememora: «[h]ice la reverencia de la entrada, / bailé los bailes de la adolescente/ y me senté a aguardar el arribo del príncipe» (Castellanos, p. 174-175); en el segundo, confiesa haber acudido a poderes sobrenaturales para atraer a tan esperado personaje masculino: «[s]oy joven. Dicen que no fea. Carácter/ llevadero. Y un día/ vendrá el Príncipe Azul, porque se lo he rogado/ como un milagro a San Antonio...» (Castellanos, p. 216). El estar a la espera va de la mano con el mie-

do a «quedarse», una expresión popular mexicana muy usada para referirse a las mujeres que no se casan.

En «La participación de la mujer mexicana en la educación formal» (1998), Castellanos se refiere mordazmente a la pasividad como condicionamiento cultural femenino, así como a la figura de la solterona:

Porque no se elige ser soltera como una forma de vida sino que, la expresión ya lo dice, *se queda uno soltera*, esto es, *se acepta pasivamente un destino* que los demás nos imponen. Quedarse soltera, significa que ningún hombre consideró a la susodicha digna de llevar su nombre ni de remendar sus calcetines. Significa no haber transitado jamás de un modo de ser superfluo y adjetivo a otro necesario y sustancial. Significa convertirse en el comodín de la familia. [...] Porque lo que ella necesita lo necesita para sí misma y para nadie más y eso, en una mujer, no es lícito. Tiene que compartir, dar. Solo justifica su existencia en función de la existencia de los demás (p. 884-885, las cursivas son mías).

Antítesis de la mujer casada, la solterona es la imagen de la mujer que, encerrada en sí misma, estéril e incompleta, solo puede aspirar a la absoluta intrascendencia. El poema «Jornada de la soltera» (1998) perfila, con cierto patetismo, la esterilidad de la solterona: «[l]a soltera se afana en quehacer de ceniza, / en labores sin mérito y sin fruto» (Castellanos, p. 134); esa imagen, como veremos en el tercer capítulo, es dramatizada en el cuadro «Jornada de la soltera» de *El eterno femenino* (1998). La obra de Castellanos está plagada de esas mujeres encerradas, sombras que viven una intimidad castigada; en su narrativa hay varios personajes en los que se recrea ese papel: Amalia y Matilde de *Balún-Canán* (1989), las hermanas Trujillo del cuento «Vals Capri-cho» (1989) o a Emelina de «Los convidados de agosto» (1989).

Quizá la última sea la solterona que la narradora dibuja con mayor agudeza y humor: Emelina es una mujer de buena familia que vive en Comitán, Chiapas y, a causa de su edad, ya corre el peligro de «quedarse». Ansiosa por encontrar a su príncipe azul y casarse, espera con ansia la corrida de toros que se organiza el día de la feria. La ironía con la que la autora trata al personaje es patente: «¡Cuántas, repasó Emelina mientras se limpiaba con cuidado las comisuras de la boca, cuántas esperaron esta oportunidad anual para quitarse de encima el peso de una soltería que se iba convirtiendo en irremediable! Muchachas de los barrios, claro, que no tenían mucha honra que perder y ningún apellido que salvaguardar» (Castellanos, 1989, p. 748). Lo que las comitecas esperaban era «el punto culminante de la feria»: el derrumbe de las gradas en la improvisada plaza de toros, derrumbe al que seguían ataques de histeria y desmayos por parte de las mujeres y el auxilio masculino que facilitaba «encuentros que prosperaban en noviazgos» (Castellanos, 1989, p. 758). Ese día, la misma Emelina aprovecha la oportunidad, la última que tiene, proporcionada por un desmayo. Un desconocido la auxilia y la invita a beber, para escándalo de quienes los miran, en el kiosco del parque. Emelina, aunque borracha,

sabe que ese es el momento decisivo de su vida y no duda, ni por un momento, en poner su destino en las manos del esperado varón:

–¿La llevo a su casa? –preguntó él.
 –No, claro que no. Nunca volveré allí.
 –Entonces yo escogeré el rumbo.
 (Castellanos, 1989, p. 766)

Sin embargo, su huida se ve frustrada por la intervención de su hermano y el amigo de éste quien lleva a la joven a rastras hasta su casa: «Cuando adquirió plena conciencia de que la oportunidad había pasado, Emelina se puso a aullar, como una loca, como un animal» (Castellanos, 1989, p. 767). Tal es el peso de las convenciones y los esquemas mentales del patriarcado en la vida de las mujeres que la autora buscó ridiculizar.

La figura de la solterona en la literatura de Castellanos nos revela dos factores del discurso patriarcal: en primer lugar, el estado de espera y realización a través del otro al que se condiciona la mujer; en segundo, el desprecio social por la esterilidad a causa de que, según los postulados del patriarcado, la mujer solo se redime socialmente contribuyendo a la perpetuación de la especie.

Castellanos recreó en el poema «*Kinsey Report*» (1998), desde la perspectiva de la risa, otros estereotipos femeninos, además del de la solterona, que no se ajustan al canon patriarcal. El poema consta de seis estancias en las cuales diversas voces femeninas responden una hipotética entrevista; ya aludí antes a la primera estancia, donde una mujer casada da una opinión sarcástica sobre su condición civil; en la segunda, una soltera «pero no virgen», cuenta sus peripecias con el sexo opuesto y se rinde al miedo a la soledad:

Porque ¿no lo ve usted? Estoy envejeciendo.
 Ya perdí la esperanza de casarme
 y prefiero una que otra cicatriz
 a tener la memoria como un cofre vacío.
 (Castellanos, 1998, p. 215)

La tercera estancia corresponde a la divorciada, quien porque el marido «era tan mula como todos» (Castellanos, 1989, p. 215), prefirió renunciar a su «envidiable» situación; luego están las experiencias de la solterona: «tengo ofrecida a Dios esta abstinencia» (Castellanos, 1989, p. 215), dice, antes de desacralizar su pulcra imagen: «A veces sueño. A veces despierto derramándome» (Castellanos, 1989, p. 215). También hay espacio para la lesbiana, quien no resiste la tentación de arremeter contra los hombres: «[a] los indispensables (como ellos se creen) / los puede usted echar a la basura, / como hicimos nosotras» (Castellanos, 1989, p. 216). Y no falta la ingenua que espera al príncipe azul como un milagro de San Antonio:

¿Qué importa la pobreza? Y si es borracho
 lo quitaré del vicio. Si es un mujeriego

yo voy a mantenerme siempre tan atractiva,
 tan atenta a sus gustos, tan buena ama de casa,
 tan prolífica madre
 y tan extraordinaria cocinera
 que se volverá fiel como premio a mis méritos
 entre los que, el mayor, es la paciencia.
 (Castellanos, 1998, p. 216-217)

En el fondo de la recreación de estas voces hay una sátira mordaz conducida por el afán de ridiculizar las costumbres de la sociedad mexicana, esas «cerradas galerías» donde transcurre la vida de las mujeres a las que la escritora alude en «La mujer y su imagen» (1998).

Hasta aquí los ejemplos de cómo opera la estética de la risa en los textos de Rosario Castellanos. No se me ocurre un nombre para referirme a la síntesis entre feminismo y risa que hay en las obras de la escritora; pero está ahí, presente desde *Sobre cultura femenina* hasta *El eterno femenino*. La suya fue una estrategia discursiva que se sirvió de la literatura y de la filosofía, aun cuando las ideas y conceptos aparezcan transfigurados, expresados en imágenes estéticas.

La misma Castellanos se refirió a la tensión entre filosofía y literatura que experimentó desde sus años de formación:

26

Quando me di cuenta de que el lenguaje filosófico me resultaba inaccesible y que las únicas nociones a mi alcance eran las que se disfrazaban de metáforas era demasiado tarde. No solo estaba a punto de concluir la carrera sino que ya no escribía ni endecasílabos ni consonantes ni sonetos. Otra cosa anfibia. Ambigua. Y, como la cruce de especies diferentes, estéril.
 (1998, «Poesía», p. 1003)

26

Esa cruce entre dos especies, la inquietud intelectual y la literaria, demostró no ser para nada estéril. Dio como resultado un feminismo *sui generis* en el que los conceptos del existencialismo aparecen evocados con la nitidez de la imagen estética y la fuerza de la risa. Una fuerza que ella supo más poderosa que la capacidad de convencimiento del pensamiento serio, sistemático, o que la capacidad conmovedora de las formas literarias trágicas, patéticas, melodramáticas.

Alguna vez ella dijo, evocando a Cortázar: «la risa ha cavado siempre más túneles que las lágrimas» (Castellanos, 1998, «eterno», p. 363). Fue esta convicción la que organizó, en buena medida, la poética «democritiana» de su obra, en la cual, no hay que olvidarlo, latía la esperanza de que hubiese para las mujeres «otro modo de ser humano y libre». No es extraño, entonces, que Rosario Castellanos haya optado por un género como la farsa para expresar las ideas y el estilo que ya venían cocinándose en escritos anteriores a *El eterno femenino*.

La elección de la estética fársica, como más adelante veremos con mayor detalle, responde a la necesidad de la escritora de encontrar un lenguaje

teatral distinto al tradicional y afín a sus intenciones de crítica al patriarcado; pues, como bien apunta José Ramón Alcántara: «las herramientas del Señor nunca desmantelarán su propia casa» (2004, p. 353). Como en los textos revisados en este capítulo, también en *El eterno femenino* la risa literaria permitió a Rosario Castellanos la ridiculización de las ideas, de las costumbres y, sobre todo, de las imágenes con que el patriarcado ciñe a las mujeres. Para Castellanos eso significó reelaborar estéticamente el discurso patriarcal e introducir su voz y su perspectiva de mujer, de otra contraria al varón, en ese mismo discurso. Mimados, parodiados o ridiculizados, los discursos patriarcales son, en sus obras, discursos bivocales en los cuales las palabras están animadas por dos intenciones que polemizan entre sí.

Para enfrentar la opresión femenina arraigada en las costumbres de la sociedad, Rosario Castellanos no tuvo que acudir a «la espada flamígera» de la razón y la seriedad, sino a la risa, a su risa de mujer. Y más que en ninguna de las obras aquí estudiadas, esa risa brilla en todo su esplendor en *El eterno femenino*, una obra a la que hay que comprender como parte de esa estética tradicionalmente marginada por el canon occidental: la de la risa y, más específicamente, la de la farsa. Justo por formar parte de una estética marginal, la farsa ha sido descuidada, incluso menospreciada, por los historiadores de la literatura y el teatro, ni qué decir de la presencia de las voces, risas e imágenes de las mujeres en esta expresión dramática. He tenido esta última circunstancia en la mira al escribir el siguiente capítulo, el cual trata sobre el nacimiento de la tradición fársica, su relación con el culto a ciertas deidades femeninas y la risa e imágenes de las mujeres en diversas obras de esta maravillosa tradición cuya característica principal es su risa estridente y crítica que no deja títere con cabeza.

Capítulo 2

Mujeres yámbicas: por sus burlas las conoceréis

La tradición fársica, una tradición estética que se caracteriza por dar cauce a las más exuberantes imágenes de la risa y la renovación de la vida, tiene origen en ciertas festividades griegas, en ritos que perseguían esa renovación a través de la muerte. No es una contradicción. Para el pensamiento antiguo, dominado por metáforas agrícolas, la muerte no tenía el sentido de aniquilación que ahora le damos, sino que era uno más de los momentos de la vida, siempre concebida como un círculo, un ir y venir. La muerte de los seres era algo semejante al acto de sembrar, una vuelta del grano a la tierra, un guardarse en ella para resurgir, otra vez, a la vida. En los mencionados ritos se conjuntaban la embriaguez, la música, el canto y la risa para provocar en quienes participaban estados de euforia, de pérdida de la conciencia individual. Rotos los límites de la individualidad, los participantes podían sumergirse en un cuerpo compartido y, aún más, en el caos, en la noche de la razón y el sentido común, en la muerte misma. El mundo entero se ponía de cabeza en esos ritos, era un mundo al revés; sin embargo, después de esa vuelta a la oscuridad primigenia aparecía renovado, la vida podía continuar su curso.

Las deidades griegas de la agricultura en cuyo honor se llevaban a cabo esos ritos eran dos: Dioniso y Deméter. Ambas eran deidades telúricas y, acaso como una evocación de la prehistórica importancia de las mujeres en un mundo donde la tierra era diosa absoluta, en sus ritos surgieron espacios para la liberación y la risa femenina. En el caso de Dioniso, también conocido como Yaco o Baco, esa liberación surgía en la celebración de las bacantes, como nos cuenta Carlos García Gual:

Las mujeres en coros festivos van a bailar al monte según esos ritos; allí celebran sus danzas frenéticas en honor de Baco, mientras toda la naturaleza exulta de júbilo, y mana milagrosamente leche, vino y miel de la tierra, al tiempo que las bacantes cazan animales salvajes y el bacante jefe –que es el mismo dios personificado– se revuelca y se entrega a las delicias de la loca carrera y el banquete de carne cruda del cervatillo sacrificado. Lejos de sus hogares, abandonando a los niños y las tareas domésticas, las mujeres se liberan de sus servidumbres cotidianas para festejar en ritos orgiásticos el culto de Dioniso. Corren alegres y desenfundadas a la *oreibasía* (ascensión al monte) y el *sparagmós* (descuartizamiento) que caracterizan la fiesta báquica, oponiendo su salvajismo gozoso a otros rituales cívicos de ritmos serenos (2003, p. 108).

En los ritos baquicos las griegas evocaban a las bacantes o ménades, las cuales según el mito, formaron primero un cortejo en medio del cual el dios pasaba sus horas ociosas y, después, lo acompañaron como un ejército en su expedición por todo el mundo habitado¹. Las bacantes, entonces, rompían con la imagen tradicional de la mujer pasiva y con el orden cotidiano del mundo.

Pese a que las mujeres tenían un lugar especial en estas celebraciones, la risa y el ambiente festivo no les eran exclusivos; las dionisiacas, como podemos leer en *Las bacantes* de Eurípides, eran un asunto que incluía al pueblo entero, sin importar que tan sabio o encumbrado se fuera. Al parecer, su caos festivo instauraba un ambiente de igualdad al que la risa y la burla no le hacían flaco favor. Todavía en nuestros días se conserva el recuerdo de lo que ocurría en esas fiestas. Por ejemplo, durante el *komos*, el desfile en honor de Dioniso, se paseaban símbolos fálicos y los participantes usaban máscaras, se convertían en sátiros; así disfrazados, se sumergían en la embriaguez, sus danzas se volvían eróticas, sus cantos fálicos y sus risas se acompañaban de burlas y obscenidades (Aristóteles, 1974, 49a11-12, 1448a29-49, Yebra, 1974, p. 253). Y tanto la lenea como la antesteria, las fiestas dionisiacas donde según Jan Bremmer, «los hombres se ponían sobre los carros y se burlaban de los que iban pasando por los caminos» (1999, p. 13), eran impensables sin la risa, sin un tipo de risa: aquella que fractura el orden de las cosas, que le abre la puerta al caos, que pone al mundo al revés.

Con el tiempo esa risa y los ritos festivos que la rodeaban dieron lugar a formas artísticas. El cortejo de sátiros, junto a las burlas y obscenidades, pasó al teatro y se convirtió en el drama satírico o cuarto drama (llamado así porque su representación seguía a una trilogía de tragedias).² Después vendría la comedia, entre cuyos primeros exponentes se encuentran Epicarmo, Formis, Deinoloco, Mesón, Quiónides y Magnete, quienes vivieron durante el siglo VI y la primera mitad del V; su legado lo retomó, entre otros, Aristófanes, cuya carrera se desarrolló en la Atenas de mediados del siglo V y principios del siglo IV a. C. (Aristóteles 48a33-34, 49b5-6 y 1448a29-36; Yebra, p. 252-253 y 261; Handley, p. 390). Tanto el drama satírico como la comedia antigua fueron las primeras formas artísticas concretas de la tradición fársica, por eso no es desatinado pensar en Dioniso como una de sus figuras tutelares. Pero otro tanto puede decirse de Yambe o Baubo, la anciana que hizo reír a Deméter cuando la diosa estaba en el momento más oscuro de su existencia.³

1. Según anota Diodoro Sículo, en cuya *Biblioteca histórica* podemos hallar una de las más detalladas explicaciones sobre los mitos en torno al dios: «[e]xtraordinario en belleza, al principio, pasaba el tiempo entre danzas y cortejos de mujeres y entre toda clase de molicie y diversión; pero, después de ello, reclutó un ejército de mujeres, las armó con tirsos e hizo una expedición por todo el mundo habitado.» (III, 64, 6-7)

2. Penosamente, solo un drama satírico, *El Cíclope de Eurípides*, se conserva completo hasta nuestros días. Se trata de una parodia del pasaje homérico donde se encuentran Ulises y Polifemo (libro IX de la *Odisea*).

3. Su nombre se considera un epónimo de los versos yámbicos, versos de invectiva personal que se intercambiaban tanto en los ritos dionisiacos como en los celebrados en honor a la diosa, Aristóteles los tuvo por una de las fuentes de la comedia (*Poética* 49a 24-28 y Valentín García Yebra: 255-258).

Deméter, diosa de la agricultura, se convirtió involuntariamente en la suegra de Hades cuando este raptó a Perséfone mientras jugaba con otras doncellas. Es muy conocida la desesperada búsqueda de la diosa. Enterada de que Hades se había llevado a su hija y Zeus lo había consentido, abandonó el olimpo muy molesta y llegó a Eleusis, donde primero se sentó a reflexionar en una roca llamada *agelasto* (la que no ríe) y luego se dirigió al palacio del rey, lugar en que, según cuenta Apolodoro, «unas mujeres la invitaron a sentarse entre ellas, y una anciana, Yambe, con bromas, hizo sonreír a la diosa» (1985, p.51). A esto atribuye Apolodoro que las mujeres, durante las *tesmoforias*, las fiestas dedicadas a Deméter, hagan bromas.⁴ En otras versiones del mito, Yambe se llama Baubo y logra que la diosa ría cuando hace bromas, gestos obscenos y, finalmente, le muestra sus genitales (Clemente de Alejandría, *Protréptico* II, 20-21). Según George Devereux, Baubo le devolvió a Deméter su alegría con este gesto porque le recordó su fecundidad y capacidad de dar a luz a una nueva hija (1984, p.40), su risa sería, entonces, un «triumfo de la fertilidad» (Minois, 2015, p.29). Esta escena mítica recuerda la importancia de la risa en las reuniones de mujeres y, sobre todo, su cercanía con la capacidad femenina de dar vida. Recuerda además que el fin del dolor, el nacimiento y el renacimiento suelen ir acompañados por la risa, como señala Georges Minois: «Deméter «renace» en virtud de su sonrisa, provocada por una risa que surge de la matriz del cuerpo, del sexo femenino» (2015, p.29). Esta, como veremos más adelante, no es la única imagen griega donde la risa femenina está unida a lo sexual.

Con Yambe como una de las figuras centrales del mito de Deméter es natural que la burla, expresada en versos yámbicos, las bromas y la risa fueran protagonistas de sus celebraciones. Por ejemplo, en la procesión de los atenienses hacia Eleusis para recordar las cuitas de la diosa al perder a Perséfone tenían lugar los «*gephyrismoí* o insultos lanzados por personas enmascaradas desde un puente contra personajes destacados de la ciudad» (Suárez, 2002: 16). Como en el caso de los ritos dionisiacos, también estos insultos, burlas, bromas y obscenidades de las fiestas de Démeter pasaron a la farsa antigua, junto con varios cantos y alusiones a la diosa, su hija y el mismo Dioniso.

En una farsa como *Las Ranas* de Aristófanes podemos encontrar una reminiscencia de los cantos rituales correspondientes a los misterios de la diosa. Cuando Dioniso, disfrazado de Heracles, y Jantias, su esclavo, bajan al inframundo para llevar a Eurípides de vuelta con ellos a Atenas se encuentran con un coro de iniciados a los misterios eleusinos que entona cantos como los siguientes:

4. Más amplia que en las *tesmoforias*, fiestas donde solo participan las mujeres, era la participación del pueblo heleno en los misterios Eleusinos, en los que «[e]n Atenas partía el 19 [del mes] una procesión hacia Eleusis que implicaba una serie de ritos: el *gephyrismós* «paso del puente» con intercambio de alusiones satíricas, el canto del *iacchos*, himno cuyo contenido desconocemos, la *aischrologia*, intercambio de pullas, agudezas y gestos obscenos, el ayuno y la purificación simbolizada por el baño el mar. Al llegar a Eleusis los peregrinos eran confortados con el *ciceón*, y el ritual proseguía durante toda la noche». (Bernabé, 1978: 54-55).

Deméter, soberana de las orgías
sagradas, ponte a nuestro lado
y salva a tu coro,
y haz que yo, sin temores, todo el día
me divierta y baile.
Que diga muchas cosas graciosas
y muchas serias, y que,
bromeando y divirtiéndome,
como cuadra a esta fiesta tuya,
me ciña yo las bandas de vencedor en el concurso
(vv. pp. 383-394).

Y en otros versos los iniciados le cantan a Yaco (es decir, Dioniso):

¡Yaco, amigo de la danza, escóltame!
Es que mirando de soslayo acabo de ver
ahora mismo a una chavalita preciosa,
una compañera de actuación,
que por su camisita desgarrada
deja asomar una teta.
¡Yaco, amigo de la danza, escóltame! (vv. pp. 408-414).

31

El vínculo de Dioniso con los misterios eleusinos, dedicados a Deméter y Perséfone, se hace claro en una versión de su nacimiento, la de Dioniso Zagreo, según la cual este era hijo de Zeus y Perséfone o Zeus y Deméter (Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica* III, 64). Juntos eran una especie de clan de la risa. Es más, en la versión que recoge Clemente de Alejandría sobre el mito de Deméter Yaco está junto a la diosa cuando Baubo se alza la túnica para mostrarle sus partes pudendas y es él quien la incita a reír:

31

Después de hablar así, se subió el peplo y mostró todo
su cuerpo, hasta las formas que menos convienen. Se encontraba
presente el niño Yaco
y, riéndose, le golpeaba con la mano por debajo del pecho.
Y, cuando la diosa se sonrió en su corazón,
aceptó la multicolor copa, donde se hallaba el ciceón.
(*Protréptico II PP.* 21, 1)

Dioniso parece haber sido una especie de bendito entre las mujeres, una deidad que comparte la risa femenina y también algunos de los atributos que la tradición les ha asignado. Dioniso, dice George Minois, «es peligroso, ambiguo, ambivalente, perturbador, misterioso, inquietante» (2015, p.42) ¿No son estas características femeninas desde el punto de vista patriarcal?

Vuelvo a la relación de la farsa con el mito. En *Las ranas* encontramos varias imágenes de la risa protagonizadas por Dioniso. Una de ellas tiene que ver con su encuentro con una fémica terrible, un ser mítico que podría consi-

derarse el arquetipo mismo de la vida. Su nombre es Empusa y es una quimera, un ser capaz de adoptar todas las formas: desde una guapísima mujer hasta una horrenda bestia, un buey, un mulo, un perro, etc. (vv. p. 290 y subs.). La presencia de Empusa acarrea uno de los pasajes más cómicos de esta farsa porque Dioniso, quien solo un momento atrás fanfarroneaba con ser más valeroso que el mismo Heracles, del que se ha disfrazado, se muere de miedo ante la presencia de semejante bicho y clama: «¿A dónde podría escaparme?».

La verdad es que la farsa subvierte las claves espirituales del mito y las lleva al ámbito corporal, al reino del estómago y el sexo. Sus héroes celestiales son los pedestres antihéroes fársicos, semillas encarnadas en el cuerpo terrestre que invitan a la renovación de la vida. En ese sentido, son emblemáticas las palabras del ciclope Polifemo en el drama satírico de Eurípides, cuando declara que su panza es la mayor de las deidades (Eurípides 997); igualmente ejemplar es la escena de *Busiris*, una obra de Epicarmo, donde Hércules, el gran héroe del mito, aparece a la mesa «engullendo, mascando, resoplando y moviendo las orejas» (Handley 405). Por supuesto, en las farsas que poco tienen que ver con el mito los protagonistas mantienen su cercanía con el cuerpo. Un gran ejemplo es *Lisístra* (ca. 411 a.C.), de Aristófanes, una obra donde la risa femenina tiene un papel fundamental. Pero antes de revisar esa obra, me gustaría detenerme en *Las Tesmoforias* (ca. 411 a.C.), una farsa del mismo autor que recupera el cronotopo festivo del culto a Deméter y Perséfone.

Las Tesmoforias se celebraban durante tres días otoñales en los que se convocaba la fertilidad de los campos recién sembrados con motivos sexuales y obscenos. En el primer día las mujeres subían a la ladera de una colina llamada Pnix, instalaban tiendas para acampar y desenterraban cerditos y órganos sexuales de barro que habían enterrado durante las fiestas Esciras,⁵ que también celebraban únicamente las mujeres; el segundo día era de ayuno, en él las mujeres se reunían solas y eso les daba libertad para hablar de lo que quisieran; el tercer día, conocido como «feliz alumbramiento», se celebraban ritos con bromas obscenas y se moldeaban figurillas de los genitales femeninos con barro (Macía, 2007, p.109-110). Según Lauren Taaffe, los acciones de esta fiesta (separación de los sexos, constitución de una sociedad conformada únicamente por mujeres) implicaban un pacto de revolución social; sin embargo era una revolución que solo duraba tres días y, como muchas veces se ha dicho de otras fiestas carnavalescas, era una válvula de escape que ayudaba a mantener el orden social (1993, p.76).

Aristófanes sitúa el desarrollo de su farsa en el segundo día de las Tesmoforias, el día en que las mujeres podían hablar entre ellas con libertad. El motivo de la obra es el miedo que tiene Eurípides a que las participantes de las fiestas maquinen su perdición por el nulo favor que les ha hecho al presentarlas en sus tragedias de las peores maneras. Eurípides va a pedir ayuda a Agatón, otro autor trágico conocido por su amaneramiento, pues piensa que su apariencia le ayudará a colarse en la asamblea femenina, pasar desaper-

5. Celebraciones de las que se sabe poco pero se presume que estaban dedicadas a Deméter y Perséfone, a Promoteo-Erecteo y Atenea y que, como las Tesmoforias, daban libertad a las mujeres para salir de sus casas y hablar entre ellas (Macía p. 330).

cibido y enterarse de lo que tramaban. Pero Agatón se niega y conmovido por la desesperación de Eurípides un pariente suyo, que lo ha acompañado a buscar al trágico, se ofrece a llevar a cabo la penosa tarea.

Después de que lo depilan, lo visten y lo calzan, el pariente de Eurípides se cuele en las Tesmoforias y se hace con la palabra para defenderlo. Su discurso, donde expone los vicios de las mujeres como si fueran suyos, no gusta para nada a la asamblea femenina y lo amenazan con aplicarle un castigo, denominado el «chumino», que consiste en depilarle las partes bajas por medio del fuego. Entonces el pariente de Eurípides y una de las mujeres se enfrascan en un cómico intercambio de golpes e insultos interrumpido por la llegada de Clístenes, el afeminado oficial de la comedia antigua, a quien todos confunden con una mujer. Clístenes se ha enterado en el ágora de la triquiñuela de Eurípides, colar a un pariente suyo a la asamblea para conocer sus deliberaciones, y como es un «ginecomaniaco» o un gran simpatizante de las mujeres, ha corrido a contarles la historia para que no las cojan desprevenidas. Las mujeres, entonces, comienzan a interrogarse para ver cuál de ellas es desconocida. Cuando encuentran que nadie conoce al pariente, lo desnudan para verificar si es hombre o mujer. Hay entonces una escena comiquísima en la que el pariente de Eurípides mueve su miembro viril hacia un lado y hacia otro con el fin de no ser descubierto.

Podemos leer esta escena como una ironía apoteósica a propósito de esa concepción del trágico, que no es otra sino la del patriarcado, de que «las mujeres tienen una capacidad infinita para inventar excusas y engañar» (Romero González, 2004, p. 16). El falo, sinécdoque de la masculinidad, se esconde para timar; es un falo tan mañoso como Eurípides –y, en el fondo, el mismo Aristófanes– asume que son las mujeres. Mas quizá porque los hombres no son tan versados en el arte de engañar, el pariente de Eurípides es descubierto y Clístenes y otra de las mujeres van a acusarlo ante las autoridades mientras este queda bajo el resguardo de la asamblea. Entonces el infeliz invoca a Eurípides para que acuda a rescatarlo y, mientras tanto, el coro de mujeres hace una parábasis⁶ que constituye una defensa del género ante los males que este trágico y, los hombres en general, atribuyen a las mujeres:

Ahora nosotras vamos a echarnos flores haciendo la parábasis, porque todo el mundo achaca al linaje femenino maldades sin cuento: que somos la peste para los hombres y todo lo malo sucede por nuestra culpa, disputas, peleas, revoluciones, calamidades, guerras... Pues vamos a ver. Si realmente somos una calamidad, ¿por qué os casáis con nosotras? ¿Por qué nos prohibís salir a la calle o asomarnos siquiera a la puerta y queréis cuidar con tanto esfuerzo esa peste que afirmáis que somos? Si vuestra mujer se ha ido a alguna parte y os encontráis con que está fuera, os ponéis locos de furor, cuando

6. Durante este intermedio digresivo el coro se despojaba de sus máscaras y, por lo general, interpellaba al público sobre asuntos de carácter político, muchas veces ajenos a las obras. Otras veces escarneaba a los gobernantes y las personas importantes, mencionadas o no en la escena, las cuales solían encontrarse en las gradas (Ruelas 129, Castillo 159).

tendríais que hacer libaciones y saltar de alegría, si era verdad que vuestra plaga se había marchado de casa y no la hallabais dentro. Si por azar pasamos la noche en casa de alguna amiga, hartas de divertiros, todos os ponéis a buscar a vuestras respectivas desgracias haciendo la ronda por todos los lechos (vv. 785-797).

Es notorio el tono mordaz que usa el coro para referirse a los sinsentidos masculinos. Algo de él, ¿tan poco han cambiado las cosas?, podemos oír en *La risa de la medusa*, donde Hélène Cixous, una de las feministas más influyentes de nuestros tiempos, dice: «¿Acaso soy yo, muñeca fantasma, causa de dolores, de guerras, pretexto, «para los hermosos ojos» de quien los hombres hacen, dice Freud, sus ensoñaciones divinas, sus conquistas, sus destrucciones?» (1995, p.23) Y más adelante, acusa el sinsentido a propósito de la Helena griega: «Dicen que por ella los griegos lanzaron mil naves, destruyeron, mataron, hicieron durante diez veces diez años una guerra fabulosa, ¡entre hombres!, por ella, allá, el ídolo, raptada, escondida, perdida. Porque para-ella, y sin-ella, celebran la larga fiesta de muerte que llaman su vida.» (p. 23) En ambos textos la risa desenmascara esos discursos, de manera sutil en el caso de la filósofa francesa y con descaro en el coro de esta farsa. Aristófanes, al parecer, tuvo muy buen oído para recoger las preocupaciones femeninas, su risa misma. Mas no debemos confundirnos, en ningún momento se pone del lado de las mujeres, en diversas ocasiones les asigna ciertos adjetivos clásicos que la ideología patriarcal reserva para las mujeres: infieles, astutas, mentirosas y brujas.

Pero volvamos a la obra. El pariente se pone a parodiar a Helena, una de las tragedias de Eurípides (muy *ad hoc* para presentar a la mujer como causa de guerras y calamidades, como señala Cixous) con el fin de hacerlo aparecer. Y así ocurre, Eurípides sale a escena haciendo de Menelao, pero no logran engañar a las mujeres con esta treta y huye cuando ve venir a un prítanis y un arquero. Atado a un poste, su pariente se lanza ahora a parodiar otra de sus tragedias: Andrómeda. Eurípides aparece nuevamente y busca confundir al arquero, primero, haciéndose el tonto y, luego, encarnando el papel de Eco. Después hace de Perseo e intenta liberar a su Andrómeda, pero el arquero se lo impide. Finalmente, Eurípides se rinde ante las mujeres y les promete no volver a hablar mal de ellas en sus obras si liberan a su pariente. Ellas aceptan el trato y solo le resta engatusar al arquero, con ayuda de un disfraz de anciana y una bella jovencita que lo seduce, para liberar a su pariente. El cierre de la obra nos muestra a los pájaros tirando a las escopetas, un mundo al revés donde Eurípides —quien pone en boca de Andrómeda aquello de «Eres mujer así que encontrarás mil trucos para ello» cuando una sirvienta le pregunta cómo hará para justificar su larga ausencia de la casa⁷— se parece bastante a esas mujeres que ha dejado tan mal paradas en la escena griega. Aristófanes nos da la imagen de un Eurípides dueño de mil trucos, como el personaje mismo le

7. Véase al respecto el artículo de Dámaris Romero González sobre la caracterización de las mujeres en la antigua Grecia.

dice a su pariente cuando su rescate se frustra: «Queda tranquilo, que yo no te abandonaré nunca mientras siga respirando, si no se me acaban mis numerosísimos trucos» (vv. 26-27).

Las tesmoforias de Aristófanes pone en la mira la cuestión de la voz de las mujeres, los espacios que se abren en las fiestas y la literatura festiva, como la farsa misma, para que esas voces se escuchen. Aristófanes, hombre atento a las voces de la fiesta, deja que la perspectiva del mundo que se abre en ellas se cuele hasta la escena, quizá por eso aunque es tan hombre como Eurípides, tan hecho a la manera de los discursos patriarcales, no reproduce del todo esa visión patriarcal (aunque se ría tanto a costa de Eurípides como de las mujeres mismas). Lo que encontramos muchas veces en sus farsas es el debilitamiento de esos discursos, la exposición y puesta en escena de los sinsentidos y, por supuesto, el mundo al revés, las inversiones jerárquicas y las utopías, como podemos ver en *Lisístrata* y *La asamblea de las mujeres*.

En *Lisístrata* las mujeres, hartas de la guerra entre Atenas y la Liga del Peloponeso (Esparta, Tebas, Beocia, Sicilia, Jonia), toman el control político valiéndose del deseo sexual masculino y logran la deseada paz. La farsa abre con una Lisístrata que espera impaciente la llegada de sus pares, a quienes ha citado para tratar un asunto «nada insignificante» y, aún así, se dan el lujo de llegar tarde. Pero como le recuerda Cleonica, su vecina, «[a] las mujeres les es difícil salir de casa: una tiene que ocuparse del marido; otra, despertar a un criado; otra, despertar al niño; otra, bañarlo; otra, darle de comer...»(vv. pp. 17-19), es decir, las mujeres están sujetas a sus deberes y estos, y no ellas, son los verdaderos dueños de su tiempo. Mas Lisístrata arde de impaciencia pues en ese momento las mujeres tienen que ocuparse de grandes e importantes cosas. Cleonica no pierde la oportunidad de bromear a costa de las consideraciones de Lisístrata, una broma digna del guión de *The sex & the city* (1998-2004), la muy famosa comedia televisiva del siglo xx:

Cleonica.—¿Y qué es, querida Lisístrata, eso para lo que hace unos días nos convocaste a las mujeres? ¿De qué cosa se trata? ¿De qué tamaño?

Lisístrata.—Grande.

Cleonica.—¿Y también gorda?

Lisístrata.—Sí, por Zeus, muy gorda.

Cleonica.—¿Y cómo no estamos aquí todas? (vv. pp. 21-25).

La broma, la risa de las mujeres, rompe la normalidad, instauro un ambiente femenino donde ellas pueden hablar de sus placeres y asuntos con libertad, como en las fiestas Tesmoforias. Gracias a la risa, se asoma su visión del mundo, esa mirada que la literatura, de todas las épocas, ha captado muy pocas veces; esa mirada sobre la cual, parafraseando a Rosario Castellanos, no escriben los sabios ni en libros ni en pergaminos. También, gracias a la risa, oímos la voz que las mujeres callan, sus pensamientos. Así Lisístrata, después de poner al mundo de cabeza al convocar a todas las mujeres de la Hélade para hacerles prometer que no tendrán sexo con sus maridos hasta que ellos

acepten pactar la paz, confiesa a un Consejero de Atenas que, durante mucho tiempo, tuvo que callar sus opiniones respecto a la guerra, so pena de recibir un zape:

Así pues, yo me callaba. Y nos enterábamos de vuestras sucesivas decisiones, cada una más equivocada que la anterior, y entonces decíamos: «¿Cómo actuáis tan estúpidamente, marido?». Y él al instante me miraba de soslayo y me decía que si no seguía cosiendo lo iba a sentir largo rato en mi cabeza: «De la guerra se ocuparán los hombres» (vv. 515-519).

Por supuesto, igual que el marido de Lisístrata, el Consejero es totalmente adverso a la voz de esta mujercita que se atreve a poner en duda las decisiones de los hombres. Así que la interroga, podemos imaginarnos que socarronamente, sobre cómo planean las mujeres ocuparse de asuntos tan importantes. Lisístrata no se amilana. La administración y cuidado del hogar, piensa, han dado suficientes armas a las mujeres para ocuparse del Estado:

Consejero.—¿Y cómo vais vosotras a poder acabar con tantas cosas revueltas como hay en el país y desenredarlas?

Lisístrata.—Muy fácilmente.

Consejero.—¿Cómo? Dilo.

Lisístrata.—Como con una madeja: cuando se nos enreda, la cogemos así y la separamos con nuestros husos, uno por aquí, otro por allí; del mismo modo vamos a desenredar nosotras esta guerra, si se nos deja, separando a los dos bandos mediante embajadas, una hacia allí, otra hacia aquí.

Consejero.—¿Con la lana, las madejas y los husos como modelo creéis que podréis acabar con asuntos tan graves? Estáis locas.

Lisístrata.—También vosotros si tuvierais cabeza haríais toda vuestra política tomando el manejo de la lana como modelo.

Consejero.—¿Cómo es eso, vamos a ver?

Lisístrata.—Ante todo, como se hace con los vellones, habría que desprender de la ciudad en un baño de agua toda la porquería que tiene agarrada, quitar los nudos y eliminar a los malvados, vareándolos sobre un lecho de tablas, y a los que aún se quedan pegados y se apretujan para conseguir cargos arrancarlos con el cardador y cortarles la cabeza; cardar después en un canastillo la buena voluntad común, mezclando a todos los que la tienen sin excluir a los metecos y extranjeros que nos quieren bien y mezclar también allí a los que tienen deudas con el tesoro público y además, por Zeus, todas las ciudades que cuentan con colonos salidos de esta tierra, comprendiendo que todas ellas son para nosotros como mechones de lana esparcidos por el suelo cada cual por su lado. Y luego, cogiendo de todos ellos un hilo, reunirlos y juntarlos aquí y hacer con ellos un ovillo enorme y tejer de él un manto para el pueblo. (vv. 565-58)

En algo recuerda esta metáfora a las usadas por Platón (ese gran sabio cuya filosofía, dicen, es el texto originario al que el resto de los filósofos solo han puesto notas a pie de página) cuando dibuja su *República*. Y es que hablamos de utopías, pero mientras que la de Platón es seria, la de Lisístrata es fársica. El consejero, claro, se burla de ella y sus metáforas domésticas.

Los sabios atenienses lo saben: las mujeres son incapaces de urdir una artimaña en la que se involucra la vida de la polis. De ellas son las pequeños trucos, pero no las grandes estrategias. Es obvio, manifiesta el coro de viejos, que ahí hay gato encerrado: los espartanos, con toda seguridad, han aconsejado a las mujeres atenienses, son ellos, otros hombres, los que mueven los hilos de la trama y han hecho que las viejas se apoderen de la Acrópolis⁸, lugar donde se guardan los tesoros públicos con que se paga al ejército. Esa artimaña es, en realidad, la otra parte del plan de Lisístrata. Pero el punto débil de su plan es el propio deseo de las mujeres. No faltan las que, extrañando los placeres sexuales, han sido pescadas en pleno intento de fuga, ella misma lo reconoce ante el coro de viejas: «Queremos follar, por decirlo brevemente!» (v. 715). Para mantener la unión femenina y el cumplimiento de su promesa de abstinencia, Lisístrata convoca el poder de un oráculo que augura la victoria de las mujeres:

37 Cuando las golondrinas vuelen hacia un mismo lugar
huyendo de las abubillas y se abstengan de follar,
se terminarán los males, y arriba pondrá lo de debajo
Zeus, que desde lo alto brama... (vv. pp. 779-772).

37

Este es un claro ejemplo de la manera en que la farsa se vale de la subversión de los elementos del mito y la literatura seria. Recordemos el protagonismo del oráculo en el desarrollo de una tragedia arquetípica, el *Edipo Rey* de Sófocles; recordemos el peso terrible que arroja sobre la vida de Layo, el padre de Edipo, el miedo que le impone. El oráculo suele estar ligado a cosas muy serias, por eso causa gran risa su parodia en esta escena. Y esa parodia, como muchas otras que aparecen en la farsa de aquel tiempo, está ligada al destacado papel del cuerpo, del sexo, en las formas artísticas festivas. Otro tópico que este oráculo pone a la vista es el del mundo al revés. Solo a través de la abstención «arriba pondrá lo de debajo Zeus», es decir, las mujeres lograrán una inversión de las jerarquías y se harán con el poder. Este es el mundo puesto de cabeza, el mundo festivo, el que se sumerge en el caos para renovarse. Este tópico, como veremos, es recurrente en la tradición fársica.

Una vez que la fuerza del oráculo da nuevo brío a la promesa de abstinencia de las mujeres, el destino comienza a cumplirse y un hombre en pleno

8. Como ha hecho notar Lauren K. Taaffe, esta toma femenina de la Acrópolis recuerda a la que en el mito realizaron las amazonas, igual que ellas, señala Taaffe, «the women in Lysistrata come together in a group and refuse sexual relations with men, thus inverting the typical pattern of an upper-class woman's life as envisioned by men: kept in or near the house and accompanied by servants, nurses, children, or male relatives. Women in groups always cause trouble, the myths say.» (1993, p.53)

estado de excitación cae junto al templo de Deméter. No parece una casualidad que Aristófanes use este espacio para marcar el inicio del triunfo de las mujeres, pues esta es una diosa que las favorece. El primer hombre derrotado es el esposo de Mirrina: Cinesias, cuyo nombre traducido sería Follador (la traducción del de Mirrina es Chochito). De nuevo, el lenguaje de la farsa es el lenguaje del sexo.

¿Qué será de mí, a quién se la meto yo,
privado de la más hermosa de todas?
¿Cómo voy a alimentar yo a esta polla mía? (vv. 954-956)

Y entonces Mirrina, con ayuda de Lisístrata, resiste su propio deseo y, gracias a una serie de artimañas, atiza el de Cinesias. Al final este tiene que marcharse sin haber logrado su propósito.

Una vez que el instinto sexual se ha adueñado de la razón emerge en los hombres el sentido común, deciden hacer caso a sus mujeres y pactar la paz. Ese tránsito está marcado en escena con la aparición en Atenas de un Heraldo espartano con una visible erección:

Heraldo Espartano.—¿Dónde está el Consejo de Ancianos de Atenas o los prítanes?
Quiero darles noticias.
Prítanis.—¿Quién eres, un hombre o un sátiro?
Heraldo.—Por los dos dioses, muchacho, soy un hombre y vengo de Esparta para tratar de las treguas.
Prítanis.—¿Y vienes escondiendo una lanza bajo la capa? (980-984)

Parecería que la rebelión de las mujeres instaure el gobierno de la carne, la sujeción de la razón al instinto sexual; no es así de simple, pues las mujeres son capaces de abstenerse, gobiernan sus instintos. Pero no es el clásico gobierno de la carne por el espíritu o la razón, sino por un punto de vista pragmático: la guerra los ha desgastado a todos, las mujeres están hartas de que sus maridos no estén en sus casas y de que sus hijos mueran en la guerra. De hecho es ese modelo, el de un conocimiento práctico derivado de la experiencia de la mujer como administradora de su casa, el que aparece en el diálogo de Lisístrata con el Consejero. Un diálogo en el que ella afirma su capacidad para gobernar.

La experiencia en la administración doméstica de las mujeres también se considera una premisa de su capacidad para gobernar el Estado en *La asamblea de las mujeres* (ca. 392 a.C.), una obra cuyo contexto es la decadencia ateniense que siguió a la guerra del Peloponeso. En medio de la más grande desazón (que incluso llevó al pueblo ateniense, conocido por su gran actividad política, a desinteresarse por completo del asunto) era natural que hubiese preguntas respecto a cómo sacar adelante a Atenas. Y Aristófanes dio su respuesta en forma de farsa.

Durante las fiestas Esciras, las mujeres se ponen de acuerdo para dar un golpe de Estado el día en que la Asamblea ateniense discuta los planes

para salvar a la ciudad. De eso nos enteramos por boca de Praxágora quien en la primera escena está esperando al resto de las mujeres. Poco a poco estas aparecen vestidas con las ropas de sus maridos: mantos, calzado, bastones y barbas. Una vez que se reúnen se ponen de acuerdo en cómo van a actuar. Ahí empiezan las dificultades pues, pese a su vestimenta, no han abandonado sus modos y costumbres femeninas: una ha llevado lana para cardar mientras está en la Asamblea; otra jura por las dos diosas (Deméter y Perséfone), un juramento exclusivamente femenino, mientras ensaya su discurso; una más, se dirige a su auditorio como «las mujeres aquí sentadas». Finalmente, Praxágora decide ser quien presente la propuesta de gobierno femenino a la Asamblea y su facilidad de palabra entusiasma a todas: «Yo afirmo que es preciso que nosotros pongamos el gobierno en manos de las mujeres pues también en nuestra casa son ellas las que se ocupan del gobierno y la administración...» (vv. pp. 210-212). En defensa de su propuesta, la travestida Praxágora señala que las mujeres no se dejan encandilar por las novedades ni malas decisiones que han llevado a Atenas a su decadencia sino que actúan exactamente como en la época dorada de la ciudad. Aunque largo, vale la pena reproducir ese diálogo, pues es, además, una muestra de la imagen que los hombres tenían de las mujeres:

«...Que son de mejor manera de ser que nosotros os lo voy a demostrar: en primer lugar, todas sin excepción bañan la lana en agua caliente según la antigua costumbre, y no se las verá haciendo innovaciones. En cambio, la ciudad de los atenienses, aunque un sistema le fuera bien no se salvaría sin dar vueltas y vueltas afanosamente en busca de cualquier pijadita novedosa. Sentadas hacen sus asados lo mismo que antes; sobre su cabeza llevan la carga lo mismo que antes; celebran las Tesmoforias lo mismo que antes; cuecen los pasteles lo mismo que antes; revientan a sus maridos lo mismo que antes; acogen amantes en sus alcobas lo mismo que antes; se compran golosinas lo mismo que antes; adoran el vino puro lo mismo que antes; les gusta que les hagan el amor lo mismo que antes. Así pues, pongamos en sus manos el gobierno y basta ya de charla. Y no intentemos enterarnos de qué piensan hacer, sino, sencillamente, dejémoslas gobernar, teniendo en cuenta tan solo esto: en primer lugar, que por ser madres desearán ardientemente preservar a los soldados; además, ¿quién les enviaría provisiones antes que la madre que los parió? Para sacar dinero nadie más listo que las mujeres, y una vez en el poder no se dejarán engañar nunca, porque ellas están muy acostumbradas a engañar. ¿Para qué seguir? Hacedme caso en lo que os digo y viviréis felices el resto de vuestra vida» (vv. pp. 216-241).

Esta parodia de la arenga ciudadana que Aristófanes pone en escena es un encuentro de voces y puntos de vista. Primero está la voz del mismo autor,

cuya defensa de la tradición es bien conocida.⁹ Sobre ella se empalma la voz del personaje, una mujer que quiere empoderar a las mujeres y por eso declara la superioridad femenina, pero su discurso es de varón, es el discurso patriarcal; de ahí que repita tópicos que en *Las Tesmoforias* quedaron establecidos como ofensas a las mujeres: revientan a sus maridos, acogen a sus amantes, son adoradoras del vino, son maestras en el arte del engaño. En el otro polo está la única deferencia que la voz patriarcal tiene para la mujer: son madres. Por eso nunca dejarán a los soldados, sus hijos, sin provisiones. Que una mujer hable contra las mujeres para empoderarlas, eso solo puede ocurrir en el mundo de la farsa.

Me parece que en esta obra podemos ver con cuanto desenfado se ríe Aristófanes a costa de las mujeres. Esto queda más que claro cuando una de ellas manifiesta la inquietud de que las atenienses no se acuerden de alzar las manos para votar la propuesta de Praxágora: «porque nosotras estamos acostumbradas a levantar las dos piernas a la vez.»(vv. pp. 265-267). Pero los hombres no salen mejor parados en la caricaturización de Aristófanes, quien nos presenta al viejo Blépiro, el esposo de Praxágora, como un hombre viejo, con serias dificultades para evacuar. Teme, nos dice, que se le haya atorado una pera o algo de semejante tamaño:

Sea la que sea, por Dioniso, bien fuerte se me agarra. ¿Y qué hago? Porque además no es solo esto lo que me tiene preocupado, sino por dónde me va a salir la mierda en adelante cuando coma, pues lo que es ahora ese peralero, sea quien sea, me tiene cerrado el agujero a cal y canto. (Al público) ¿Quién va volando a buscarme un médico? (Para sí) ¿Pero qué médico, cuál de los especialistas del culo es más hábil en su oficio? (Hacia el público, otra vez) El maricón de Amino debe de saber mucho, pero lo mismo no quiere venir... ¡Que alguien llame como sea a Antístenes el estreñido, que ese hombre, a causa de sus sufrimientos, sabe sin duda qué es lo que hay que darle a un culo que quiere cagar! ¡Oh excelsa Ilitía, señora de los partos, no me dejes reventar ni permitas que me quede atrancado y me convierta en un grotesco orinal! (vv. pp. 360-370).

Como señala Minois, la de Aristófanes es una «comicidad burda, agresiva, que no perdona nada ni a nadie» (2015, p.45). Su risa parece ser universal.

Para cuando Blépiro termina de hacer sus necesidades otro hombre que viene de la Asamblea, Cremes, le da la noticia de que esta decidió darles el poder a las mujeres, puesto que eso «era lo único que aún no se había intentado en la ciudad» (v. 455) —otra vez ahí resuena la voz autoral criticando las novedades atenienses. Este es el momento en que, como en otras obras de Aristófanes, se manifiesta el mundo al revés:

9. En su *Historia de la risa y la burla* (2015), Georges Minois señala que «Aristófanes es un conservador que vuelve la mirada al pasado, hacia una mítica edad dorada» (p.47) y que «va contra la novedad lo mismo en Sócrates que en Eurípides, a quien acusa de pervertir las fuerzas vivas de la ciudad, su saludable y campirano sentido común, su grandeza moral, su equilibrio estético»(p.48).

Blépiro.—¿Se les ha encomendado todo lo que era competencia de los ciudadanos?

Cremes.—Así están las cosas.

Blépiro.—Luego ya no tendré que ir yo al tribunal, sino mi mujer.

Cremes.—Ni serás ya el que alimente a los tuyos, sino tu mujer.

Blépiro.—Ni será asunto mío el gemir con el alba.

Cremes.—No, por Zeus, en adelante eso se queda para las mujeres. Y tú, sin gemidos, te quedarás en tu casa tirando pedos.

(vv. pp. 458- 464)

Y en ese mundo al revés, los hombres temen padecer las mismas injusticias que las mujeres:

Blépiro.—Lo que sería terrible para los de nuestra edad es que una vez en poder de las riendas del gobierno vayan a obligarnos por la fuerza...

Cremes.—¿A qué?

Blépiro.—A jodérmolas.

Cremes.—¿Y si no podemos?

Blépiro.—No nos darán de comer.

Cremes.—De acuerdo, por Zeus, pero tú hazlo y así comerás y jode-rás.

Blépiro.—Hacerlo por obligación es espantoso (vv. pp. 465-472).

41

41

Este es uno de los pocos momentos en que en esta obra puede oírse la voz de las mujeres, el espanto de las obligaciones maritales a que se ven sometidas. Mas como se oye durante el reinado del mundo al revés, esa voz femenina sale de la boca de un hombre.

En este mundo donde gobiernan las mujeres Praxágora instaure «un único modo de vida, común e igual para todos» (v. 596). Se trata de una organización social distinta, cercana al comunismo, donde la propiedad privada ha desaparecido, los ciudadanos solo se dedicarán a comer y los esclavos cultivarán la tierra. Además, Praxágora disuelve la familia monógama: también los hombres y las mujeres serán una especie de bien común, del que todos puedan disfrutar. Pero, como observa Blépiro, eso dará lugar a un gran problema: los hombres solo querrían «adosarle la viga» a las mujeres más hermosas. El ingenio de Praxágora no se rinde, antes de acostarse con una mujer hermosa los hombres tendrán que hacerlo con una fea. Esta regla también aplicará en el caso contrario.

La segunda parte de la obra muestra una escena con un hombre reacio a deshacerse de sus bienes, pero que no quiere perder la oportunidad de participar en el banquete comunal que se anuncia en ese momento. Los espectadores no nos enteramos si tiene éxito o no, pues sigue una escena muy cómica en la que un joven busca tener amores con una guapa jovencita y, sucesivamente, le salen al encuentro tres viejas que le exigen que cumpla la nueva ley. Finalmente, el joven tiene que irse con la más fea. El cierre de esta farsa se

da con Blépiro, una esclava y otras mujeres que marchan hacia el banquete entonando un canto propio de las fiestas báquicas. A diferencia de Lisístrata, en esta obra el mundo al revés se vuelve un estado permanente, según señala Lauren K. Taaffe:

The inversion of normality in Aristophanes, and in this play in particular, is never altogether positive. Although the scheme may seem wonderful at first, the idea of rule by women is never wholly successful in practice. *Lysistrata ends on a positive note exactly because the status quo is reinstated. In Ecclesiazusae, women gain permanent control of the city, change everything, and make sure that nothing will ever be the same. The second half of the play promises darker things to come for Athens ruled in this fashion.* (109)

Creo que el cómico y oscuro panorama que se anuncia al final de obra para los atenienses se debe a que la intención de Aristófanes en esta obra ha sido realizar una crítica, no velada por cierto, al afán de novedad del pueblo ateniense. De ahí que en ciertos momentos de *La asamblea de las mujeres* se cuelean diálogos como ese en que Cremes le dice a Praxágora que no se preocupe por como tomarán los atenienses sus medidas: «Lo que es por lo de los nuevos caminos, no temas: lo nuestro es la novedad y no los principios impuestos, y todo lo antiguo nos importa un huevo»(vv.586-588). Así pues, en esta farsa Aristófanes usa la imagen femenina para burlarse de los atenienses y su tendencia a la novedad, quizá por eso esta es la obra en la que menos se oye la risa y la voz de las mujeres. Tampoco puede decirse que en *Las Tesmoforias* y *Lisístrata* reine la voz y la risa de las mujeres, difícilmente podría aplicarse a Aristófanes el adjetivo de «ginecomaniaco» con que él mismo define al afeminado Clístenes. Que su buen oído de artista de lugar a las voces de las mujeres no hace que comparta su punto de vista, de hecho muchas veces se ríe de ellas y las caracteriza incluso de una manera más terrible que aquella que él mismo le atribuye a Eurípides en *Las Tesmoforias*. La verdad es que Aristófanes no puede ir más allá de los límites que su época le impone, una época en la que, como nos recuerda Taaffe las mujeres ni siquiera podían representar papeles en el escenario. Precisamente esa debió ser una de las fuentes de comicidad de estas tres obras: «The joke is that male actors as women always remain male actors as women; they cannot be viewed seamlessly as women *per se* at all. The image of a man in women's clothes, speaking in a woman's voice, is, from *Lysistrata* on, fundamentally comic»(Taaffe, 1993, p. 100). Sin embargo, tampoco se puede negar que a veces el ridiculizador termina, a su pesar, ridiculizado, que la voz patriarcal, en este juego de voces y risas que es la farsa, a veces termina transgrediendo las fronteras de lo masculino para revestir a sus figuras de las características de lo femenino. En otras ocasiones las farsas de Aristófanes también abren la puerta a auténticas voces y risas femeninas, a las herederas de Yambe.

No quisiera seguir este recorrido por las imágenes de la mujer en la farsa sin antes hacer una anotación a propósito de las formas teatrales de la risa entre los griegos: con ellos nació la tradición fársica, cuyo alcance es el de una

gran carcajada, pero también la cómica, que tiene más bien un regusto a sonrisa. Si, por un lado, la comedia antigua puede afiliarse a la tradición fársica, en la medida en que su risa es universal y, como señala George Minois, no deja nada en pie y se eleva al mismo «Zeus tonante» para volverlo «Zeus enmerdante» (p. 46); por otro lado, en la comedia (que alcanzó su apogeo en el siglo iv con Menandro) el alcance de la risa se redujo de una manera drástica para centrarse en «los vicios, las pasiones, los excesos privados» (Minois, p.50). Desde entonces, la vena crítica, de una, y la censora, de la otra, han corrido paralelas en la historia teatral, a veces acercándose y otras separándose.

Continúo ahora con algunas imágenes de la mujer en la farsa medieval. La tradición fársica en el medievo, como la Antigua Grecia, debe muchas de sus imágenes al ambiente festivo en que se gestaron sus formas. Hemos de recordar que la fiesta medieval por excelencia era el carnaval,¹⁰ ese periodo de excesos previo a la cuaresma en el que se rendía culto a la carne, a los placeres corporales, y también, como no, a la risa, al juego y a la diversión. Como en otras fiestas populares, durante el carnaval había desfiles, máscaras, disfraces y un travestismo que no se resignaba al intercambio de ropas sino que incluía una inversión de roles entre hombres y mujeres. Por ejemplo, en Inglaterra las mujeres tenían permiso de golpear a sus maridos en algunos días festivos (Weissberger 605); en España el 5 de febrero, día de Santa Agueda (patrona de las mujeres casadas), las mujeres, como si de una obra de Aristófanes se tratara, se empoderaban y tomaban la iniciativa para dirigir actividades prohibidas o desaconsejadas el resto del año (Gutiérrez Estévez 37)¹¹. El empoderamiento de las mujeres puede leerse como parte del mismo ciclo carnavalesco en el que se coronaban asnos, tontos, locos, Papas y obispillos que dirigían ritos paródicos y otras actividades propias de ese tiempo festivo. Su coronamiento y destronamiento marcaba el ritmo de esa fiesta, la cual, como las celebraciones griegas dedicadas a Deméter y Dioniso, también se regía por esa metáfora agrícola del enterramiento (o mundo al revés) que representa una de las más poderosas evocaciones de la renovación del mundo en la cultura popular.

Las imágenes de esa mujer festiva, empoderada, pasaron de las celebraciones de la plaza pública a las representaciones teatrales, que en ese tiempo tenían mucho de improvisación y algo menos de profesionalismo. Por ejemplo, en la farsa *El calderero* se pone en escena una guerra entre sexos en la que la mujer resulta triunfadora. La farsa abre con el enfrentamiento de una pareja que recuerda el agón entre los coros de viejas y viejos en la *Lisístrata* de Aristófanes, pues se da el clásico intercambio de insultos:

Hombre. (*Entra cantando.*) Había una vez un hombre que transportaba unos haces...

10. Mijail Bajtin, quien en su obra sobre el contexto de François Rabelais estudia los tópicos y formas carnavalescas exhaustivamente, ha visto un nexo muy fuerte entre el carnaval medieval y el teatro de la época, al grado de afirmar que «todos los espectáculos teatrales del Medievo eran de carácter carnavalesco» (1987, p.189).

11. Según Gutiérrez Estevez, eso incluía desde tocar las campanas de la iglesia, hacer colectas para su provecho y escoger a su pareja de baile, hasta asumir la autoridad del municipio.

Mujer. ¡Ah! Por San Cosme, ¿sois vos, el más tonto de los tontos?
 Hombre. ¡Vaya!, esposa mía. Por lo que veo, me queréis gobernar.
 Mujer. ¡Por mi alma, Juan del Bosque, no tenéis ni una perra y siempre estáis con ganas de cantar!
 [...]
 Hombre. ¡Vieja cochina!
 Mujer. ¡Maldito pico!
 Hombre. ¡Llena de...!
 Mujer. ¡Mierda!
 Hombre. ¡Para tu boca! ¿Habeís visto la marrana que amable es?
 Mujer. ¿Habeís visto el pajarito que nota tan melodiosa nos ofrece con su canción?
 Hombre. A fe mía, yo creo que está celosa de oírme cantar tan bien.
 Mujer. ¿Celosa yo de oír vuestra boca famosa rebuznar? Cuando nuestra cochina quiere revolcarse y quiere entrar en la zahurda su canción es tan sublime como la vuestra, ni más ni menos (M. A. García, 1986, p. 91-92).

El intercambio de insultos pasa a los golpes y en algún momento la Mujer, al grito de «¡Victoria y dominio!; Que le entreguen el poder a las mujeres!» (p. 92), transforma el encuentro en una guerra entre sexos. Entonces el Hombre señala que en lo único en que las mujeres logran ganarle a los hombres es en hablar y chismorrear: «Antes veríais a Lucifer convertirse en un ángel bendito que a una mujer estarse quieta y callarse, o hacer como que se calla» (p. 93). Su mujer toma esto como un reto y juegan a ver cuál de los dos puede permanecer más tiempo callado. Al poco tiempo entra en escena un pícaro vendedor de calderas que se les acerca, los interpela y al verse ignorado comienza a molestar al Hombre y se le ocurre la idea de coronarlo:

¡Eh!, Juanillo el tonto, ¿habéis atrapado alguna mosca? ¿Estáis jugando a presidente? No mueve ni labio ni diente. Al verlo así, parece una imagen de San Nicolás de la Villa. Yo os haré San Nicolás o San Cosme, o si no, San Pedro de Roma (*Empieza a sacar todo lo que lleva para disfrazar al marido.*) Tendréis la barba de estropajo y luego cualquier cosa en la mano. Y como tiara (*le pone una caldereta*), y como báculo, hagamos lo mismo, tendréis esta hermosa cuchara. Y en la otra mano, en lugar de libro, este orinal ¡Santo Dios!, ¡qué hermoso va a quedar! Puesto que sois un amable señor, santo bendito, no se os ocurra reír porque estropearía el milagro. Para que sea más admirado voy a pintarle con mis dos manazas, que son gorditas y delicadas, su sauve y precioso hocico (*Lo embadurna de hollín.*) ¡Ay! ¡Dios mio!, ¡qué guapo se va a quedar! (*Poniéndose de rodillas ante él.*) San Coquilbaut, yo os adoro.» (M. A. García, p. 94)

El Hombre no se mueve y el Calderero se acerca a la Mujer, le unta hollín en la cara y cuando intenta besarla el Hombre es traicionado por sus celos y, con te-

mor al peso de la cornamenta, se lanza a golpes contra el Calderero. Entonces la Mujer gana el juego. Es evidente que esta farsa retomó el rito carnavalesco de coronación y destronamiento¹², pero si el marido es físicamente coronado y destronado, su esposa es la que, al final, se lleva una simbólica corona que se celebra con un banquete.

Otra farsa medieval que retoma el tópico del enfrentamiento entre hombres y mujeres, si bien con un final distinto, es *La tina*. En ella vemos el gobierno de la mujer, una de las muchas caras del mundo al revés, en su apogeo. La farsa abre con un acongojado Jacquinot quejándose de la tiranía de su esposa y su suegra, inmediatamente su esposa lo acusa de no pensar nunca en las cosas que hay que hacer en la casa y su suegra lo reprende:

Suegra. ¡Diablos! Ya no hay más razonamientos ni más palabrería. Hay que obedecer a su mujer como todo buen marido. ¿Qué diríais si, como es de justicia, os pegara cuando no cumplís con vuestras obligaciones?

Jacquinot. ¡Ah! No. Eso no, no lo soportaría jamás.

Suegra. . ¡Ah! ¿No? Y ¿por qué? ¡Virgen santa! ¿Pensáis que si os castiga y os corrige en tiempo y lugar no es por vuestro bien? Pues sí, demonios. Eso es un signo de cariño (M. A. García, p. 66).

Este es, como he dicho, un mundo al revés escénico en el que las mujeres pueden golpear, castigar y exigir obediencia de sus maridos. Jacquinot se siente abrumado ante tantas órdenes y su suegra le aconseja escribir una lista de sus obligaciones, entre las que están: levantarse primero para calentarle la ropa a su mujer con una candela, atender al niño si se despierta en la noche, cocinar, poner la ropa en remojo, lavarla, hacer el pan, calentar el horno, llevar el grano al molino, hacer la cama muy temprano, limpiar a fondo la cocina, fregar los pucheros y, por supuesto, atender sexualmente a su esposa:

Suegra. Y también hacer «la cosa» con mi hija alguna vez a hurtadillas.

Jacquinot. Será una vez cada quince días o cada mes.

Esposa. Yo creo que tiene que ser cinco o seis veces al día.

Jacquinot. ¡Nada de eso!;Dios bendito!;Cinco o seis veces!;Por San Jorge!;Cinco o seis veces! Ni dos ni tres, ¡qué diablos! ¡Nada de eso!

Esposa. De un animal semejante no se puede lograr sino un mal placer. Este cobarde calavera no sirve ya para nada (M. A. García, p.69).

Por su venalidad, la mujer carnavalesca de *La tina* recuerda a las mujeres de la farsa griega. En *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*

12. Esta farsa, a decir de Miguel Ángel García Peinado, se vale de una teatralización de un juego llamado San Cosme te vengo a adorar en el que: una persona hacía de santo y todos los demás acudían a presentarle las ofrendas más pintorescas y cómicas que tuvieran a su alcance. Si el santo se reía, se le daba una prenda y si el que se reía era el que acudía a adorarle, éste ocupaba el lugar del santo (p. 94).

(1987) Bajtín sostiene que la mujer venal es el principio mismo de la vida, un vientre insaciable semejante a «una inagotable vasija de fecundación que consagra a la muerte todo lo viejo y acabado» (p. 216). La mujer carnavalesca es, pues, un principio de renovación; en tanto tal, como podemos ver con la esposa de Jacquinot, es «hostil a todo lo viejo» y cumple el papel de «injuria encarnada, personificada, obscena, destinada a todas las pretensiones abstractas, a todo lo que está limitado, acabado, agotado» (Bajtín, 1987, p. 216-217), es una mujer yámbica cuya risa, como la de la vieja Yambe en el mito de Deméter está ligada a la fertilidad. En contraparte, Jacquinot, el hombre que «no sirve ya para nada», es un símbolo de «lo viejo» destronado, derrotado y ridiculizado. Su mujer se convierte en su «tumba corporal» (Bajtín, p. 217).

Pero como imagen que se rige por esa lógica carnavalesca de coronar lo bajo para, enseguida, derrocarlo, a la Esposa le llega la hora de su destronamiento. Y eso ocurre cuando al final de la obra cae en la tina donde se remoja la ropa y no puede salir sin ayuda de su esposo, quien no deja de decir que rescatarla no está entre las obligaciones que ha anotado en su lista. El hombre solo acepta sacar a su esposa si esta se resigna a ocupar el papel que le corresponde. «Por lo que quiero asegurar que es cosa bastante fea que una mujer convierta a su dueño en criado, aunque sea tonto o poco educado» (M. A. García, p. 83), pontifica Jacquinot con una sentencia que reafirma el patriarcado pese a su sinsentido. El hombre, aunque tonto o poco educado, es mejor que cualquier mujer y eso le da derecho a ser su dueño. En algo recuerda este diálogo a aquella opinión de Weininger a la que Castellanos se refiere en *Sobre cultura femenina*: «[p]robablemente existen muy pocos hombres que en ningún momento de su vida hayan sido geniales. Y si no lo han sido podría decirse que tan solo les ha faltado la oportunidad» (2005, p. 43). Quizá lo que les da un aire de familia es el aroma de la soberbia patriarcal.

En *La tina* la farsa se acerca a la comedia, pues la risa que priva al final es la de la censura, una risa restrictiva. Lo mismo pasa en otras obras medievales como *El tonto que busca trabajo* donde una figura carnavalesca, como es el tonto, sirve para poner en evidencia a una mujer infiel, tachada de vieja crápula, alcahueta, puerca, puta y cochina por su marido quien, al final de la obra, la muele a golpes (M.A. García, pp. 85-86). La cercanía de la farsa con la comedia, esta marcada por en el uso de su espacio y tiempo festivos, de sus figuras (el loco, el tonto, la mujer venal), de su lenguaje grosero y sus tópicos (como el del mundo al revés o el zafarrancho) con el fin de censurar vicios específicos: el que una mujer asuma un papel que no le corresponde, la infidelidad, la mentira.

También hay mucho de la risa censuradora de la tradición cómica en *El zapatero Calbain*, una obrita medieval en la que un zapatero evade continuamente los requerimientos de su esposa cantando. La mujer quiere un vestido y, harta de la situación, busca el consejo de un vecino suyo que le recomienda emborrachar a su marido y robarle el monedero. Ella sigue el consejo y se sale con la suya. Cuando el zapatero despierta y quiere enfrentarla para que le devuelva la bolsa de monedas, la mujer aplica su misma táctica evasiva y se pone a cantar. Es el tópico, muy usado en el teatro de la risa, del burlador burla-

do. Al final de la obra oímos un monólogo donde el zapatero ensaya uno de los géneros favoritos del patriarcado, la queja contra las mujeres: «¡Que reniegue de Dios si me fio nunca más de una mujer! No crea más que altercados» (M. A. García, p.138). *El zapatero Calbain*, delata su filiación cómica porque en ella hay dos moralejas de tono censor, la primera, dirigida contra la avaricia, está destinada al público masculino: da un poco a tu esposa para que no te quite todo; la segunda es una censura de la mentira: «El que engaña resulta engañado. Los engañadores son engañados con engaños» (M. A. García, p.138).

El entremés español renacentista tiene una relación muy estrecha con esas farsas medievales francesas, con la salvedad de que la licencia sexual dio vida a todo un subgénero: el entremés de burlas amorosas. *El viejo celoso* de Cervantes, con la sugerente escena amorosa entre Lorenza y el Galán, es el paradigma de este subgénero en el que Eugenio Asensio vio como característica principal la «jocosa licencia que se regodea con los engaños conyugales» (1971, p. 20). Según señala Javier Huerta Calvo en *El nuevo mundo de la risa* (1995), un libro dedicado por entero al estudio de la figura femenina en el entremés español, esa licencia sexual provocó escándalo entre la liga de la decencia de aquel tiempo, pues los moralistas vieron en los gestos provocativos de las actrices y las escenas amorosas entre los amantes un poderoso motivo para hacer arder la lascivia del público masculino (p. 67-68). Los entremeses de burlas amorosas invitaban a la continua aparición de lo inferior corporal, las excrescencias y el sexo. A la lujuria femenina se le conocía como el «mal de madre», una enfermedad que afecta «de la cintura para abajo», una herida cuya «medicina» eran los mozos, médicos, barberos y sacristanes de la escena entremesil (Huerta Calvo, p.76, 81).

Gran parte del sentido cómico del entremés de burlas amorosas reside en el contraste entre la fogosidad femenina y la impotencia sexual de los hombres, ya fueran viejos decrepitos o jóvenes, bobos o simples, no muy activos en el lecho. Como la mujer de la farsa medieval, la del entremés de cornudos es principio de fecundidad y renovación; es la tumba del marido burlado, ridiculizado y derrocado. Mijail Bajtín ha visto en los engaños amorosos, los famosos «cuernos», uno de los tópicos favoritos del teatro carnavalesco. Para el teórico los cuernos son una suerte de corona carnavalesca y sobre el marido cornudo ha dicho que «es reducido al rol de *rey destronado*, de año viejo, de *invierno en fuga*» (1987, p. 216) por su esposa. Por supuesto, la mujer infiel encarna ese principio de renovación que condena a muerte a su marido a través de la burla. No es nada extraño, por tanto, que el cornudo más frecuente en el entremés español sea el vejete. Este, como señala Javier Huerta Calvo recordando a Bajtín, tiene el rol de «invierno en fuga» mientras su joven esposa está en el apogeo de su primavera. En otros entremeses el vejete no es el esposo sino el padre de una hija joven y apasionada cuya castidad busca guardar a toda costa. Pero «la hija de entremés» no tolera el encierro paterno y, astuta como muchas mujeres de la tradición fársica, utiliza a los criados o a mujeres entradas en años como alcahuetes para burlar a su viejo padre y tener encuentros con sus amantes.

En todo caso, «[e]l universo del entremés gira en torno a la mujer, que representa la Vida y la Juventud, frente a la cual –como obstáculo no insupe-

nable pero sí odioso— se alza el viejo espíritu. Por esta razón la muerte de esta última fuerza se saluda con entusiasmo y como una liberación» (Huerta Calvo, p. 74). Se trata, sin lugar a dudas, de una muerte festiva, alegre, porque implica la renovación de las fuerzas de la vida. La figura de la mujer como principio de renovación es tan poderosa en estas obras que incluso las mujeres viejas, a diferencia de los varones viejos, participan en este ciclo como alcahuetas o aliadas de los amantes.

Esa imagen de la mujer como representación de las fuerzas de la vida y la juventud cambio en el entremés barroco. Si la mujer del entremés renacentista —la de Lope y Cervantes, por ejemplo— es la carnavalesca amante del placer, si acarrea la ridiculización del marido viejo o impotente en defensa de la vida y fecundidad; en cambio, la mujer del entremés barroco —la de Quevedo y Quiñones de Benavente— tan solo ama el oro y las joyas. De ahí que en el entremés de este periodo abunden las busconas, cazadoras de maridos, que van «en pos de grandes fortunas o de bienestar económico» (Huerta Calvo, 1987, p. 88-89). Este relevo de imágenes está sustentado por un cambio en la ideología, producto de la revolución capitalista del siglo XVI, que puso al dinero en el centro del mundo y fijó la urbe como modelo de población humana; la nueva imagen de la mujer tiene como marco la transformación del entremés de un espectáculo de plaza pública a un espectáculo urbano y cortesano.

Incluso cuando el entremés barroco conservó muchas de las imágenes del entremés renacentista, por ejemplo las sexuales, estas se inscribieron en una cosmovisión distinta y su sentido se debilitó o su significado cambió. El entremés barroco está signado por el debilitamiento de la relación entre el hombre y la tierra, por la decadencia de la cosmovisión agrícola y un consecuente alejamiento de la tradición fársica. De ahí que marque la aurora de una nueva época para las expresiones de la risa. Las imágenes de la tradición fársica subsistirán en los siglos siguientes inscritas en nuevos horizontes y revestidas de nuevos sentidos, unas veces su polo regenerador será totalmente cercenado y se pondrán al servicio de la comedia costumbrista y la sátira o subsistirán como imágenes divertidas en el espectáculo burgués; otras, conservarán su carácter crítico y seguirán fungiendo, de manera sutil o evidente, como principios de renovación que enfrentan las formas acartonadas del subjetivismo y el capitalismo, los pilares de la nueva cosmovisión, como en el caso de *Ubú rey*, la obra con la que Alfred Jarry revivió esta tradición a finales del siglo XIX.

En el siglo XX, el siglo en que la farsa se incorpora a los géneros altos del teatro de la mano de la vanguardia, el mundo era muy distinto a aquel que vio nacer esa tradición. Y también lo eran las mujeres, quienes comenzaron a exigir que la igualdad entre los géneros, entre hombre y mujer, revelada en fiestas como las Tesmoforias y el carnaval fuera parte de la vida normal. Entonces hubo escritoras, como Rosario Castellanos, que vieron en la poderosa capacidad crítica de la farsa una manera de manifestar sus inquietudes y sumaron las protagonistas de sus obras, mujeres yámbicas caracterizadas por sus burlas al patriarcado, a las imágenes femeninas de la tradición fársica.

Pero Rosario Castellanos no fue la primera, antes hubo una Alfonsina Storni y sus *Dos farsas pirotécnicas*.

En *Cimbelina en 1900 y pico. Farsa en prosa en 6 actos breves, un prólogo y un epílogo* (1932), la argentina Alfonsina Storni asimila la tradición fársica y la farsa vanguardista y las une a sus preocupaciones feministas. Storni revive la característica parodia de la tradición fársica –viva desde los tiempos de Aristófanes, como hemos visto–, pues *Cimbelina en 1900 y pico* es una reelaboración de una obra del teatro clásico: *Cimbelyne* de Shakespeare (curiosamente, la crítica también ha visto en el *Ubú rey* de Jarry una parodia del drama shakesperiano)¹³.

A grandes rasgos, la trama parodiada por Storni en *Cimbelina en 1900 y pico* es la siguiente: Imógena, la hija del rey Cimbelyne se casa con Póstumo, un noble de bajo rango, y el rey, que pretendía un enlace con su hijastro Cloten para satisfacer los deseos de su ambiciosa reina, destierra a Póstumo. En el exilio, Póstumo hace una apuesta sobre la fidelidad de su esposa con un caballero italiano, Iachimo, quien trata de seducir a Imógena sin éxito pero consigue convencer a Póstumo de todo lo contrario. El indignado esposo manda a un sirviente a vengar su honor y matar a su esposa, pero el piadoso sirviente la deja libre y ella, disfrazada de criado, va en busca de Póstumo para desenmascarar a Iachimo. Después de un conjunto de aventuras al estilo shakesperiano, Póstumo se da cuenta de la verdad y la pareja se reconcilia. La obra de la argentina ocupa los hilos más gruesos de la trama de Shakespeare, pero insertando su horizonte e ideología, de tal modo que el tapiz que resulta es otro.

Como señala Julio Prieto, el rebajamiento al que Storni somete la obra comienza desde el título, donde el coloquialismo «y pico» acompaña el noble pasado de «Cimbelina» (29). Los personajes de la farsa salen, literalmente, de la obra del dramaturgo inglés: un enorme libro de más de dos metros de alto ubicado del lado izquierdo del escenario, en cuyo lomo se lee «Shakespeare: Cimbelina». Instados por Imógena, los personajes se instalan en el siglo xx y asumen nuevos nombres y personalidades: Imógena, la protagonista, ya no es una princesa, sino María Elena Gutiérrez, la hija del Ministro Juan Gutiérrez Peralta –otrotra el Rey Cimbelina, hoy casado con la malvada Angela. El hijastro del rey, Cloten, se llama ahora Maneco. Póstumo es Héctor, un abogado pobre que trabaja en el ministerio del padre de María Elena, es de ideas izquierdistas y siempre lleva consigo un globo terráqueo al que pretende componer con un martillo. Iachimo, el seductor, es el médico José. Revestidos con estos nuevos aires, los personajes suben a un pequeño escenario que hay dentro del primer escenario y declaran al público que van a interpretar la farsa *Cimbelina en 1900 y pico*. Este recurso metateatral, tan caro a la vanguardia, afilia la obra de Storni a la farsa vanguardista; sin embargo, no debe olvidarse que la ruptura de la cuarta pared y el acto de dirigirse al público para avisarle que va a representar una farsa es tan antiguo como la farsa griega y fue muy común en el medievo y el barroco.

13. La obra de Shakespeare no es ajena del todo a la tradición fársica cuyos elementos viven en las imágenes, transformaciones, enredos, disfraces y travestimientos de algunas obras del dramaturgo inglés.

En *Cimbelina en 1900 y pico* es notorio el rebajamiento del discurso patriarcal, asentado en la obra de Shakespeare, que solo puede surgir en el espacio liberador y utópico abierto por la farsa, un espacio textual y escénico carnavalizado. En ese espacio surge una típica inversión carnavalesca que destrona a Shakespeare y corona a Imógena/ María Elena. En una imagen que ridiculiza al dramaturgo inglés, Imógena dice: «[s]i de las manos del gran Shakespeare no salí más altamente entonada fue porque a mi creador se le deslizó en la pluma una pequeña bolita de engrudo, la que no le falta a ningún genio, por genio que sea, en algún instante pasajero de decaimiento...»(p. 8). A través de la protagonista, la autora ejerce una reapropiación femenina de un espacio textual y escénico tradicionalmente masculino. La fiel Imógena, caracterizada con los velos del ángel femenino tan alabado por la tradición patriarcal, se convierte en la hábil, astuta y disimulada María Elena, quien anima a los personajes a representar la obra y maneja los hilos de la trama para que el viento sople siempre a su favor. Su nombre mismo, María Elena, es un oxímoron irónico, en el sentido de que en él conviven el arquetipo de pureza y virtud tan alabado en Hispanoamérica, la Virgen María, y el de la mujer infiel y pérfida, Helena de Troya. Así, en la re-modelación de Imógena hay un toque irónico que sirve de punta de lanza para el rebajamiento del sentido total del drama shakesperiano y que se resume en el despliegue de una coquetería sin igual ante su seductor. Como en la obra de Shakespeare, el marido de la protagonista es exiliado y a ella se le impide acompañarlo. En su ausencia es asediada por José pero, a diferencia de Imógena, María Elena convence a su seductor de su entrega solo para burlarlo con la ayuda de su nana, la negra Ciriaca.

La cultura popular de los esclavos hispanoamericanos, de los que Ciriaca es la portadora, se entreteje en la trama uniéndose a la perspectiva ideológica de la autora. Mientras esperan al seductor José, la nana le cuenta un par de cuentos a María Elena, uno ellos destaca porque pone sobre la mesa la característica picardía con que las mujeres aparecen en la tradición popular carnavalesca: dos jóvenes pretendían a una negra muy linda, su padre, no sabiendo a cuál elegir, decidió ponerles una prueba y compró tela para que le hicieran un vestido a su hija. La mano de la joven sería entregada al primero que terminará, pues ese sería, pensaba el padre, el que tendría mayor habilidad para ganarse la vida. Encargada de enhebrar las agujas, la muchacha burla la voluntad de su padre al poner hebras de hilo muy largas la aguja de quien no le gustaba. El hilo se le enredó tanto que el joven que sí le gustaba terminó primero. Se trata de una historia que refleja y afirma el sentido de la historia en la que está inserta, también María Elena defiende, con agucias femeninas, su elección.

Al aparecer José, María Elena lo invita a beber champán para celebrar su encuentro prohibido; pero el descorche de la botella es solo una señal para que un grupo de jovencitas rodee al seductor y comience a cantar «Arroz con leche». En venganza, José enamora a su doncella para que hurte una de sus prendas íntimas y así tenga para Héctor una prueba de su infidelidad. Pero María Elena se adelanta y le cuenta todo a su marido. Con esta participación activa de la protagonista, Storni cambia la trama shakesperiana. Cuando el seductor aparece y le muestra a Héctor la prenda hurtada, este lo hace picadi-

llo. Después de los golpes, Héctor y María Elena salen a buscar a la asistencia pública para que alguien vaya a soldar las partes del desventurado José.

Casi al finalizar la obra llama la atención el reclamo del Doctor Gutiérrez a María Elena, su padre le dice que no le han gustado sus bravatas, que él la conoce bien y la sabe incapaz de ellas. María Elena le responde: «Pero, papá si todas las mujeres modernas toman esa apariencia... Además: ¿Cómo hubiéramos hecho, entonces, una farsa? Hay que exagerar la verdad... En una farsa toda verdad realizada es una verdad posible. ¿Sabes tú lo que yo soy capaz de hacer con la imaginación?» (p. 117). Este diálogo pone en relieve la farsa como un espacio de apertura a otras concepciones del mundo, a otras posibilidades de ser, las que, como dice María Elena, son condición de posibilidad de lo que se realiza, de lo real; además, el diálogo sintetiza la polémica entre tradición patriarcal y farsa feminista. La farsa de Storni es una parodia de los discursos patriarcales, es lo que Julio Prieto ha llamado una táctica de reescritura:

La forma de la farsa es idónea para la inscripción táctica, subrepticia, de la palabra del otro en la economía discursiva dominante: permite representar lo que en una mimesis estrictamente realista sería inaceptable (por inverosímil o escandaloso). Un formato explícitamente imaginario, que privilegia la representación del absurdo o el disparate, permite representar, inscribir la transgresión (revolucionaria, sociosexual) sin peligro de rechazo inmediato, en la medida en que esa transgresión está ya incluida, presupuesta en la dinámica antijerárquica, carnavalesca del humor. (1998, p. 42)

Las apreciaciones de Prieto se extienden a la otra de las *Dos farsas pirotécnicas* de Storni: *Polixena y la cocinerita*. En esta farsa la relación entre la criada enamorada del hijo de la casa, la cocinerita, y el joven soberbio que busca seducirla rememora un clásico del teatro hispanoamericano de principios de siglo: la muchacha humilde seducida y abandonada (cf. Dauster: 88, para el caso de Rio de la Plata)¹⁴. La cocinerita es amante de representar papeles trágicos mientras trabaja en la cocina, por eso no es extraño que después de que el joven y sus amigos la humillen al asignarle un ínfimo valor monetario, ella se lance como enloquecida a interpretar el papel de Polixena —la hija de los reyes troyanos Hécuba y Priamo, hermana menor de Héctor y París— la joven cuyo sacrificio reclamó el espectro de Aquiles a cambio de la sangre griega derramada en la guerra.

El poder de la imaginación de la cocinerita convierte la cocina en Troya y con los cacharros, escobas y fuentones hace el Túmulo de Aquiles sobre el que reposará su cadáver; con un banco arregla el lugar donde fue degollada Polixena. Eufórica, tira repollos aquí y allá para representar al ejercito aqueo y se arma con un pepino a modo de cuchillo. Adornada con una corona de perejil comienza a narrar su tragedia con versos elocuentes y, al final, cambiando el

14. Esa figura nació en las páginas de la novela folletinesca y trascendió a la radionovela (Sara: 181) y, en el caso de México, a la telenovela.

pepino por un cuchillo, se mata. Enmarcada por la tragedia, esta es una escena que rebaja los elementos de la guerra al sustituirlos por los de la cocina; recuerda los pasajes de combate en *El Quijote*, sobre los cuales Bajtín anota que son «un típico carnaval grotesco, que convierte el combate en cocina y banquete, las armas y los cascos en utensilios de cocina y tazones de afeitarse y la sangre en vino [...]» (1987: 27). Tanto la cocinera como don Quijote sazonan su locura con su cultura libresca; sin embargo, la risa carnavalesca que todavía resonaba fuerte en Cervantes está muy disminuida en la obra de Storni, donde más bien se transforma en humor trágico.

Pero algo del ambiente festivo de la antigua farsa, que concedía gran importancia al cuerpo, sobre todo a la panza y los genitales, se recupera en el epílogo. En una clara referencia a *Las ranas* de Aristófanes vemos a Eurípides en los infiernos, muy aburrido y entablado plática con un enorme pez que viene de recorrer el mundo:

Eurípides.—Feliz tú que tienes como tarea la de recorrer el mundo, y eres así el periodista de la edad de piedra, pues donde no hay hojas impresas lenguas despiertas las reemplazan. Compadécete de mí que no puedo escapar de este reino de aburrimiento y de salsas mil veces recalentadas. Créeme que hay veces que quisiera morir de veras.

El pez.—Oh, Eurípides; cuando quieras morir de veras cae en mi boca que te tragaré lo más suavemente posible. Una vez en mi estómago no habrá nadie que pueda reanimarte (p. 163-164).

52

52

Atizado por la curiosidad de Eurípides el pez le comunica grandes noticias sobre un lugar en la República Argentina, Buenos Aires, que le atañen:

El pez.—¿Sabes cuál es la séptima plaga de aquellas regiones?

Eurípides.—Sí ; Safo me ha hablado...¡poetisas! Aconséjales, ya que vas para allá, que disimulen...son inevitables. En mis tiempos también las hubo y Zeus sabe que, con permiso de los dioses, a Safo la zaran-deamos bastante por Atenas. Pero no nos hizo caso. Esta encendida lirófana era de Lesbos, isla que fue antes un nido de amazonas, y sus guerreras mujeres cuando dejaron el amenazante escudo, empuñaron los libros...

Como abeja zumbona vino safo a reirse de las mujeres atenienses, tachándolas de ignorantes y esclavizadas...Pero Palas Atenea, como sabrás, masculinista, porque nació sin madre de la cabeza paterna, le fue hostil, pues, con su ayuda, cubrimos a la noblemente fea Safo de delicadas calumnias áticas.

El pez.—Pues debo decirte Eurípides, que una mujer...

Eurípides.—Noticia terrible presiento...tu faz pezuna se ha demudado.

El pez.—Una mujer, esta noche, ha estrenado una farsa en Buenos Aires; tú eres la víctima. Tomó de tu tragedia Hécuba el magnífico episodio de la muerte de Polixena y lo puso en versos suyos. Y tiem-

bla Eurípides; la escena pasa en una cocina. Una indigna esclava moderna, una maloliente fregona de estos despreciables demagogos del siglo xx ha levantado con cacerolas, fuentones y plumeros, el túmulo de Aquiles, e intercalado en su relato algunas de tus célebres palabras, ante espectadores tranquilos, ¡y entre olores de repollos y ajos! (p. 166-167).

Enterado por este enorme pez de «lengua despierta» que una despreciable mujer llamada Alfonsina Storni, una lirófora como Safo, ha usurpado sus personajes y sus palabras, el gran trágico enfurece y se arroja a la barriga del pez para sufrir una segunda, voluntaria y grotesca muerte.

Es imposible no leer en este Epílogo las evocaciones a Aristófanes, especialmente a *Las Tesmoforias*, esa farsa donde Eurípides aparece como el gran detractor de las mujeres. Pero a diferencia de lo que ocurre en la farsa de Aristófanes, aquí la voz autoral no comparte la perspectiva del mundo del patriarcado. Por eso *Polixena y la cocinerita* debe leerse como una vuelta de tuerca en la tradición fársica, una reapropiación femenina de una forma estética que, como retomó el mundo al revés de las celebraciones que la vieron nacer, nunca fue ajena al empoderamiento de las mujeres. Pero si en la obra de Aristófanes y a lo largo de toda la tradición fársica ese empoderamiento estuvo, muchas veces, unido al destronamiento o fue motivo de burla (*La asamblea de las mujeres* es el ejemplo más claro de esto) en esta farsa feminista se reclama como una cuestión legítima. Aquí Storni se hace dueña de las armas textuales del patriarcado y las usa contra él.

En *Polixena y la cocinerita* Alfonsina Storni, personaje de farsa y mujer yámbica, se burla de la imagen de Eurípides, la desacraliza. Por la boca murió el pez, Eurípides, en *Las Tesmoforiantes*, donde se muestra tan burlador como las grandes burladoras, las mujeres; por la boca del pez muere Eurípides en este Epílogo. El escritor trágico es tragado por una gran panza, una imagen emblemática de la tradición fársica, y esto parecería simbolizar no solo que la tragedia devora a la farsa sino que Storni, quien se ha apropiado de la farsa como un arma estética, devora a Eurípides, voz del patriarcado.

Viendo hacía atrás, podríamos decir que la vieja Yambe de los misterios eleusinos es la abuela de un linaje de mujeres que ríen y reconocen su poder creativo. Este linaje continua con Lisístrata, quien inaugura una genealogía fársica de mujeres yámbicas: obscenas, astutas, listas, pícaras, aguerridas y hablantinas que se ríen de los sinsentidos patriarcales. Hay que tener en mente este linaje, que continua en la farsa medieval y pasa por el entremés, a la hora de establecer la procedencia de la farsa feminista; así como hay que tomar en cuenta las farsas de Alfonsina Storni para entender la tradición a la que pertenece *El eterno femenino*.

Capítulo 3

El muy famoso corrido de *El eterno femenino*

El eterno femenino es una obra que se inscribe en ese linaje estético de mujeres yámbicas, mujeres que se ríen de los sinsentidos del patriarcado. Esta es una obra donde la risa de las mujeres —de la autora, de los personajes— ironiza, satiriza costumbres, parodia y desenmascara los discursos de los géneros literarios serios y patéticos, de la historia, el mito, los medios de comunicación, etc. Si ya en el primer capítulo hemos visto la estrategia yámbica de Rosario Castellanos en sus novelas, poemas y ensayos, aquí podremos comprobar que en *El eterno femenino* dicha estrategia alcanza su apoteosis.

Como en otras de sus obras, en *El eterno femenino* Rosario Castellanos objetualiza y estiliza, reelaborándolos, los discursos detrás de los que se ocultan las intenciones patriarcales, pone su voz de *otra*, en la voz del patriarcado. En la farsa también son comunes las voces que remiten a otras voces: las costumbres mexicanas y el modo de hablar del pueblo aparecen registrados en alguno de los múltiples tonos de la risa; en otras ocasiones esos reenvíos toman la forma de alusión a textos literarios de orientación patriarcal.

El mismo título de la obra alude a una expresión utilizada por Goethe en la segunda parte de *Fausto* (1808-1832), «Lo Eterno-femenino nos atrae a lo alto» (1990, p. 432). En ella se resume una añeja visión, heredera del sentir medieval, que concebía a la Virgen María como madre redentora de la humanidad y modelo de pureza; con esa expresión, también, Goethe se adhiere a ciertas ideas respecto a la mujer que circularon entre los neoplatónicos del Renacimiento e influyeron en poetas como Dante y Milton (Gilbert, 1998, p. 35). Según esas ideas, las mujeres son «intérpretes o intermediarias entre el Padre divino y sus hijos humanos» (Gilbert, 1998, p. 36). Así pues, la expresión «eterno femenino» de Goethe responde a toda una tradición patriarcal.

Recordemos que en *Fausto*, además de las buenas obras con que el personaje protagonista redime las desmesuras de su vida, es el perdón de la Virgen, la Madre gloriosa, y los ruegos de Margarita, la ingenua doncella seducida por Fausto, lo que asegura la ascensión de aquel hacia las alturas. En la apoteósica escena final, luego de que un batallón celeste arrebatara el alma de Fausto a Mefistófeles, las penitentes (María Magdalena, la Samaritana y María Egipcíaca) suplican a la Madre gloriosa por la redención de su alma. Las tres son arquetípicas mujeres caídas cuya historia es modelo de arrepentimiento, expiación y elevación espiritual; a ellas se suma Margarita quien, como reza el dicho popular, en el pecado llevó la penitencia.¹⁵ Margarita pide a la Madre

15. Muchacha sencilla y obediente, resguardada en el seno doméstico y bastión del honor familiar,

gloriosa la tutela del alma, apenas salvada, de su amado; la Virgen concede su petición conminándola con un llamado que podría considerarse sinécdoque de las expectativas de la voz autoral respecto a lo femenino: «¡Ven! Elévate a más altas esferas. Si él te presiente, irá en pos de ti» (Goethe, 1990, p. 432). La elevación espiritual de la mujer es el meollo del «eterno femenino», pues solo cuando esta se purifica puede interceder ante la divinidad por el hombre amado, el cual, muy a menudo, ha caído en las garras del pecado.¹⁶

Los dos personajes femeninos involucrados en la salvación de Fausto, la Madre gloriosa y Margarita, son símbolos del «eterno femenino» que, posteriormente, se tomaron como paradigmas para delinear a las protagonistas de la literatura que recreó ese ideal. El «eterno femenino» es el germen del ángel del hogar, el estereotipo decimonónico de la mujer doméstica configurado en escritos de diverso carácter desde los siglos xvii y xviii. El ángel del hogar, como eufemísticamente llamaron los escritores del siglo xix a la mujer doméstica, formó parte entrañable del imaginario social y fue una referencia constante en la literatura de la época, principalmente en la de consumo popular: las novelas por entregas y el folletín.

En España y en México la figura del ángel del hogar fue difundida en diversas publicaciones del siglo xix —revistas, manuales y calendarios— dirigidas al público femenino. En ambos países, sobre todo a partir de 1840¹⁷, surgen publicaciones inspiradas en modelos literarios extranjeros de las primeras décadas del siglo, por ejemplo el *Journal del dames et des modes*, *L'observateur des modes*, *Le petit courrier des dames* y *La mode* (Andreu, 1982, p. 41); en ellas aparecieron ensayos, cuentos y novelas al lado de notas frívolas e, incluso, figurines y anuncios de artículos de belleza. Entre las publicaciones mexicanas dirigidas al público femenino se cuenta *El iris* (1826), *El Semanario de las señoritas mejicanas* (1841-1842), el *Panorama de las señoritas mejicanas* (1842), el *Presente amistoso dedicado a las señoritas mejicanas* (1847

termina sus días señalada como prostituta y encadenada en un calabozo en el que le han encerrado por ahogar a su hijo; entre los escalones que la despeñaron a su desgracia se cuenta el haber provocado involuntariamente la muerte de su madre —por sobredosis del somnífero merced a cuyos efectos podía ver a escondidas a Fausto— y la de su hermano —quien, en un duelo desigual en defensa de la honra de aquella, pierde la vida ante Mefistófeles—. A punto de morir, Margarita se entrega a la justicia divina, obteniendo el perdón y la salvación de su alma, por eso es que, después, puede interceder ante la divinidad por Fausto.

16. En el último acto de la obra se señala enfáticamente la importancia del amor de Margarita en la redención de Fausto, por ejemplo, los ángeles que transportan el alma de Fausto cantan: «Hase librado del Malo el noble miembro del mundo de los Espíritus. «Aquel que se afana siempre aspirando a un ideal, podemos nosotros salvarle»; y si además, desde las alturas, por él se ha interesado el amor, el coro bienaventurado le acoge con una cordial bienvenida.»(Goethe, 1990, p. 429) El amor puede aludir tanto a la faceta femenina de la divinidad, simbolizada por la Virgen o Madre Gloriosa, como al amor, ya purificado, que experimenta por él Margarita.

17. Alicia Andreu señala que entre 1830 y 1850 la literatura comenzó un proceso de comercialización y distribución, en esa época los editores españoles estimulados «por las enormes ganancias que la publicación y distribución de esta literatura produce, se lanzan frenéticamente a un mercado literario en busca de folletos, cuentos, novelas y ensayos» (1982, p. 33). Durante la misma época fueron muy populares en México las novelas de entrega —cuadernillos o pliegos distribuidos en fragmentos que se entregaban directamente al consumidor— y las obras de folletín —escritos que se insertaban en la parte inferior de un página de periódico o una sección fija, dedicada a la publicación de ensayos de crítica y de cultura, en periódicos y revistas—.

y 1851), *La Semana de las señoritas mejicanas* (1850-1853), *La Ilustración* (1869-1870), *La Camelia. Semanario de Literatura, Variedades, Teatros, Modas, etc. Dedicado a las señoritas mexicanas* (1853) y diversos calendarios (Mendoza, 2004, s. p.; Velásquez, 2001, p. 134).

Los escritores que participaron en tales publicaciones buscaban entretener y, al mismo tiempo, dar una instrucción moral y sentimental a las mujeres. Como señala el editor de *El Semanario de las señoritas mejicanas*, su meta fue educar a las mujeres bajo la premisa de que eran ellas quienes educaban a los hombres durante sus primeros años; es decir, su propósito de «promover el cultivo y la mejoras del bello sexo» tenía como objetivo de fondo el «prestar un servicio positivo al logro de la felicidad pública pues que el primer aprendizaje lo recibe el hombre de la voz maternal» (*apud* Mendoza, 2004, s.p.). Así, en la visión decimonónica se mantiene el papel de la mujer como intermediaria, aunque, en este caso, ya no entre Dios y sus hijos varones sino entre los valores destinados al logro de la felicidad pública y los hombres. En el ángel del hogar comenzaba a apuntarse una secularización del «eterno femenino» (misma que ganaría terreno en la imagen del ama de casa del siglo xx). La visión cuasi-mística del «eterno femenino» fue retomada por varios novelistas decimonónicos para modelar a sus angélicas heroínas.

Las páginas de las publicaciones dirigidas a las mujeres mexicanas dieron cobijo a un nutrido número de novelitas o novelas cortas¹⁸ —además de otras más largas publicadas a modo de folletín— en las que, a menudo, apareció la figura de la mujer redentora configurada en *Fausto* (1990). Algunas de estas novelas ejemplificaban con un exagerado tono trágico-patético el papel femenino de protectora, amante e intermediaria entre el hombre y lo divino, otras lo hacían en un tono didáctico, más mesurado aunque con igual carga ideológica; pero en casi todas ellas son nucleares dos aspectos que, en muchas ocasiones, se combinaron. El primero fue la representación de la mujer ligada al espacio doméstico y el segundo su caracterización contrastante, antitética, con mujeres venales, anti-heroínas de las primeras.¹⁹ Como ejemplos puede señalarse *La Quijotita y su prima* (1832) de José Joaquín Fernández de

18. Según Oscar Mata «En solo una década y media, de 1835 a 1850, se publicaron no menos de noventa novelas cortas —el número podría rebasar la centena— en los diversos periódicos y revistas literarias de la época, que invariablemente publicaban una o varias novelitas, junto con poemas y otros géneros literarios» (2003, p. 30).

19. Alicia Andreu señala que la literatura de consumo española decimonónica mantiene ciertos rasgos de las obras románticas, entre ellas la presencia de los personajes ejemplares, cierta «nota de nostalgia», el sentimentalismo —aunque exacerbado—, el moralismo y el didactismo (1982, p. 45, 47). Sin embargo, en la literatura de consumo la exaltación romántica del individuo, su rebeldía, se vuelve una aceptación pasiva de la realidad, en ella: «Se cierra el mundo abierto de los románticos y en su lugar las aventuras de sus protagonistas toman lugar en dimensiones más reducidas, como en las del hogar. El mundo externo se proyecta en la literatura de consumo como un mundo demoníaco, perverso, cuyos efectos en sus protagonistas son la destrucción y deterioración de la moral. Esto nos lleva a otro cambio importante entre una y otra literatura. El héroe de la literatura romántica se ha convertido en una heroína, no ya activa, ansiosa de pasión y en busca de aventuras que la conduzcan en un proceso de autorrealización a una libertad sin límites. No, la heroína de la literatura de consumo se define precisamente por sus cualidades inversas: obediencia, pasividad y felicidad en la resignación» (1982, p. 48). Dichas características también pueden encontrarse en el caso de la literatura mexicana.

Lizardi, *Hermana de los ángeles* (1854) de Florencio M. del Castillo o *El Zarco* (1885-1888) de Ignacio M. Altamirano. En esas novelas los dos aspectos mencionados aparecen, comúnmente, en el marco de una historia de amor.²⁰

Hay también otras novelas finiseculares y de principios del siglo xx emparentadas con las anteriores, aunque escritas bajo el paradigma naturalista, en que la oposición entre lo doméstico y lo venal se da en un mismo personaje; en ellas la protagonista no es el ángel del hogar sino su tipo antagónico: el ángel caído, la prostituta. Tales narraciones recrean un mundo idílico, circunscrito al hogar o al trabajo honrado, donde las protagonistas asumen su papel de ángeles domésticos antes o después de su caída moral. Es el caso de Santa, protagonista de la conocida novela del mismo nombre de Federico Gamboa (2004), también de Magda, heroína de *Por donde se sube al cielo* (2004) de Manuel Gutiérrez Nájera²¹ y, aunque no sea el caso de una prostituta sino de una mujer deshonrada, de Carmen en *La Calandria* (2001) de Rafael Delgado.

La estereotipación de las mujeres, difundida por la prensa durante el siglo xix, se consolidó en el siglo xx a través de las radionovelas de contenido sensiblero, el cine, las lacrimosas telenovelas y el amplio despliegue comercial que acompañó a dichos programas. A medida que los medios audiovisuales tomaron el relevo de los escritos, el ángel del hogar se convirtió en la popular ama de casa, un estereotipo configurado según los dictados del sistema patriarcal y el mercado, el cual, de esta manera, hizo de la mujer su singular presa. Alrededor del ama de casa surgió toda una industria de productos del hogar y la belleza que aprovechó la plataforma de los medios masivos de comunicación para introducirse en la vida de los mexicanos.

Estos son, a grandes rasgos, los antecedentes que hay que tener como telón de fondo para entender en todo su peso la carga cómica de *El eterno femenino*, farsa que rechaza y echa por tierra a ese ideal bautizado por Goethe, a la figura del ángel del hogar y, por supuesto, a la voluntad patriarcal que palpita tras esas imágenes de recato femenino. Los diversos estereotipos femeninos que pueblan la literatura canónica, la novela rosa, las revistas para mujeres, la

20. En *Deseo y ficción doméstica* (1987), Nancy Armstrong muestra la importancia de la idea del amor para el ascenso de la mujer doméstica inglesa y el papel fundamental de la ficción en el proceso. Para ella, la consolidación de la mujer doméstica se relaciona con la paulatina instauración del orden burgués que sustituyó el intrincado sistema aristocrático de alianzas familiares por el de alianzas amorosas. La literatura, incluidas novelas y manuales, configuró la imagen de una mujer en la que se valoraban cualidades que contribuían a la economía del hogar. Guardadas las distancias, podemos hallar cierta similitud entre el sistema aristocrático del que habla Armstrong y el sistema de Castas novohispano que buscó superarse en el México independiente, cuya literatura expresó una idealización de la mujer doméstica con las características antes mencionadas; la distinción entre la aristócrata del viejo régimen y la mujer doméstica idealizada por los liberales puede verse, por ejemplo, en las novela de dos de los ideólogos de la época: *La Quijotita y su prima* de Lizardi y *El Zarco* de Altamirano, en ambas destaca el uso de personajes ejemplares a través de los que se cuele, sin recato alguno, la ideología de los autores.

21. Aunque *Santa* no es una novela propiamente decimonónica comparte la ideología del siglo, su primera edición es de 1903. Posteriormente fue adaptada en diversas ocasiones (1918, 1931, 1943 y 1968) en el cine y la televisión; Nájera debutó como novelista con el folletín *Por donde se sube al cielo* aparecido de junio a octubre de 1882 en el periódico mexicano *El Noticioso*. Hago la anotación para destacar cómo desde fines del siglo xix y principios del xx, los medios masivos de comunicación tomaron la batuta respecto a la difusión de los estereotipos femeninos.

radionovela, los diarios, la televisión, la historia y otros tantos discursos por medio de los cuales la cultura modela nuestros patrones de conducta aparecen en la farsa de Rosario Castellanos para ser tratados con el rigor de la risa y la exageración caricaturesca. Así que, *El eterno femenino* de la escritora mexicana no es el eterno femenino de Goethe. Es ese eterno femenino pero puesto entre comillas humorísticas, es un ideal a cuyas costillas explota la poderosa risa de mujer de Rosario Castellanos, la risa feminista que rige la organización de esta farsa. Es risa, como veremos, orienta las subversiones y parodias de los discursos de tono patriarcal, la sátira y el desenmascaramiento de los diversos mitos y modelos femeninos herederos del ideal trazado en el *Fausto*.

La trama que permite la reelaboración de los diversos mitos y estereotipos aglutinados en torno al ideal del «eterno femenino» es, en apariencia, sencilla. Lupita –nombre nada azaroso puesto que evoca a la representante del «eterno femenino» más venerada por el pueblo mexicano: la Virgen de Guadalupe– es una joven de clase media próxima a casarse que va a arreglarse el cabello al salón de belleza el día de su boda. Estamos en la obertura de *El eterno femenino* y ya Rosario Castellanos pone en escena dos motivos que evocan la mitificación patriarcal de la mujer: el salón de belleza y la boda. Estas van a ser las coordenadas espacio temporales de una farsa que se ciñe al modelo de Scherezada, una de las grandes burladoras de la crueldad patriarcal, el cual consiste en contar una historia dentro de otra historia.

Aquí vale la pena hacer dos observaciones, la primera es que el marco espacial de la obra, el salón de belleza, es un espacio fársico, para nada sublime, asociado al chismorreo femenino, uno de los vicios que los hombres achacan a las mujeres. La segunda es que la coordenada temporal de la obra nos remite, más que a una secuencia narrativa o al tiempo de la representación escénica, a un tiempo ligado al ritmo de la vida femenina en las sociedades patriarcales: una mujer adquiere «carta de naturalización» frente a la sociedad con su matrimonio, confirma su feminidad con la procreación y, de ahí, su vida sigue un suave declive hacia una simpática vejez y una digna muerte. No es entonces extraño que, al tratarse de un remedo farsesco del discurso patriarcal, el tiempo se concentre en «el día más importante en la vida de una mujer» según dicha visión del mundo: el día de la boda.

Las nupcias son el desenlace al que apuntan todos los melodramas que estereotipan a la mujer; en ellos, después de múltiples peripecias para defender su amor, los protagonistas, al fin, se casan y viven felices para siempre. Rosario Castellanos evoca esa coordenada temporal para recrearla a partir de la risa e instala el tiempo de su farsa en un momento previo al gran desenlace melodramático, un momento banal, que no suele aparecer en el guión del melodrama romántico: ese en que la novia va a peinarse. Instalado en el secador de pelo, un aparato fantástico productor de sueños llevará a Lupita a contemplar diversas posibilidades de su futuro, las cuales de ninguna manera se ajustan al suave deslizarse por la vida que promete el *happy end* melodramático.

El motivo del aparato sirve a la autora como pretexto para concentrar un conjunto de pliegues e irrupciones en una coordenada espacio-temporal

concreta, una estrategia que transgrede la norma clásica de unidad de tiempo y espacio. Tiene razón Barbara Bockus Aponte cuando señala que «*El eterno femenino* no sigue las pautas estructurales del drama aristotélico» (1987, p. 50), en lugar de seguir ese esquema clásico: presentación-enredo-desenlace, la obra presenta un conjunto de anécdotas agrupadas en torno a una unidad temática, unidad que, como bien anota la misma Bockus, la proporciona «la situación de la mujer contemporánea, la mujer mexicana de clase media» (1987, p. 50). Esa circunstancia a la que alude Bockus no es otra más que la sujeción y subordinación que acorrala a la mujer por todos lados y que Castellanos explora estéticamente recreando las máscaras de la mujer mexicana con el pincel del exceso y haciendo que los discursos del sistema patriarcal, que han modelado esas máscaras, se vean delatados.

Según algunos críticos —la misma Bockus (1987), pero también Ana Bundgård (2002), Javier Galindo (2004) y José Ramón Alcántara (2004)—, la estructura de esta obra se distancia del teatro aristotélico porque Rosario Castellanos, como Alfonsina Storni, buscaba encontrar un lenguaje teatral afin a su crítica al patriarcado. El que ese lenguaje estuviera al alcance de ambas probablemente tuvo que ver con la actualización de la tradición fársica realizada por la vanguardia, la cual volteó los ojos hacia ella en su afán de encontrar un lenguaje dramático que rompiera los moldes tradicionales y facilitara una visión crítica al *stablishment*.

El eterno femenino busca, como toda obra estética, lograr en el lector/espectador una impresión que lo saque de su modo rutinario de ver el mundo, un efecto de extrañamiento. En este caso, el extrañamiento es respecto a la ideología patriarcal. Una ideología en la que raras veces se repara y que sostiene un orden de cosas que se da por sentado, por normal y natural. Rosario Castellanos pretendió conmovir ese *stablishment* patriarcal con la misma estrategia de risa crítica que Aristófanes llevó a su más alta cumbre y se valió de algunas de sus herramientas: los personajes de baja ralea, la introducción de lo fantástico, de lo ilógico, del absurdo, del exceso y de algunos momentos festivos. Así como los antihéroes fársicos de la escena griega eran recreaciones de los personajes del mito o la tragedia, en la farsa de Castellanos los personajes son los de la literatura y de los discursos patriarcales, son sus estereotipos, tanto femeninos como masculinos, convertidos en una caricatura trazada por el carbon de una risa gruesa, delatora de los absurdos y sinsentidos que la hipnótica ideología patriarcal oculta.

En las indicaciones para la puesta en escena de *El eterno femenino* la autora anota que para la caracterización de los personajes «es aconsejable la exageración, de la misma manera que la usan los caricaturistas» (1998, p. 363). En esa caricaturización algunos estudiosos han visto una de las estrategias con las que la autora buscó el distanciamiento de los espectadores respecto a la acción dramática y los personajes. Por ejemplo, Barbara Bockus señala que las direcciones escénicas iniciales «indican que no habrá posibilidad de que el actor se identifique con el personaje ni, como consecuencia, de que el espectador se identifique con él» (1987, p. 32). Esta farsa, entonces, busca una reacción del público distinta a la del teatro tradicional, del melodrama, por

ejemplo, que busca que sus espectadores se identifiquen con sus edulcorados personajes para involucrarse en la trama.

Los personajes de *El eterno femenino* surgen entre cuadro y cuadro como una colección de estereotipos: la patrona, la criada inoportuna, el vendedor charlatán, el macho mexicano, la novia, la suegra metiche, la madre, la esposa engañada, la hija, la secretaria y amante, la abuela, la solterona, la prostituta, la «mujer de acción», la científica, la académica, la burguesa, el locutor, el animador de televisión, el merolico, etc. Pero esos estereotipos, como bien ha visto Ana Bundgård, están sostenidos por discursos de sobra conocidos, de tal manera que «en escena actúan discursos, no personas, lenguaje-máscara, no lenguaje rostro individualizado» (2002, p.17). Pero no actúan, por decirlo de alguna manera, en directo. Detrás de ellos está la voz autoral que ha echado mano de la poderosa risa crítica de la tradición fársica para apropiarse de esos discursos y sus imágenes, para estilizarlos de tal manera que los personajes aparecen como las máscaras que cubren pero, al mismo tiempo desnudan y ridiculizan la intención patriarcal subyacente a los discursos que representan.²²

En esta farsa Rosario Castellanos sigue la tendencia de la farsa del siglo xx de poner en los tablados a los personajes más disímiles. Hemos visto un ejemplo en el capítulo anterior cuando me referí a Alfonsina Storni, quien en su *Polixena y la cocinerita* pone en escena a Eurípides a las grandes charlas con un enorme pez barrigón. Castellanos echa mano del mismo recurso y lleva a las tablas tanto a personajes míticos como a los de la historia y aun de la fantasía. También ellos participan de ese juego de enmascaramiento y desenmascaramiento que caracteriza a la farsa. Eva, Adán y la Serpiente; Cortés, la Malinche, Sor Juana, Josefa Ortiz de Domínguez, Carlota, la Adelita y hasta el perico parlante del primer acto son las máscaras detrás de las cuales se oculta el discurso mítico, literario, histórico, etc., de claras intenciones patriarcales; pero, al mismo tiempo, esas máscaras están cargadas con las intenciones y el discurso de la autora. Como se verá en este análisis, en las voces de los personajes hay una tensión entre ambos discursos que se hace evidente en diversas escenas de la obra.

Desde la obertura Rosario Castellanos pone en juego el exceso, característico de la farsa y la literatura carnavalizada, como *herramienta* estética para destacar la sujeción femenina. Ahí, un agente de ventas, personaje heredero del merolico de la plaza pública y apegado al estereotipo del charlatán, busca vender a la dueña del salón *lo último* en productos de belleza, un aparato que impide el peligro de «que las mujeres, sin darse cuenta, se pusieran a pensar» (Castellanos, 1998, p. 366). En vez de eso, señala el vendedor, el producto inducirá en la clienta los más maravillosos sueños:

22. En su análisis de *El eterno femenino* Juan José Pulido Jiménez da una apreciación similar, señalando que en los actos i y ii de la obra, hay muchos ejemplos que ilustran «una crítica a la situación de la mujer en la sociedad mexicana, una crítica enmascarada, paradójicamente, en la desenmascaradora intención del humor satírico» (1993, p. 489); sin embargo, considero que esa intención desenmascaradora no se ciñe al humor satírico sino a los múltiples registros de la risa fársica, uno de los cuales es la sátira.

que es la mujer más bonita del mundo; que todos los hombres se enamoran de ella; que todas las mujeres la envidian; que a su marido le suben el sueldo [...]; que este mes queda embarazada; que este mes no queda embarazada... (Castellanos, 1998, p. 367).

La lista de sueños con que el vendedor busca convencer a la dueña del salón evoca las enumeraciones fantásticas y jocosas de los merolicos que poblabron los monólogos dramáticos del teatro popular medieval y renacentista. La charlatanería del personaje, la manera brusca y burda con que busca vender su producto, desnuda la verdad del discurso que representa, el de la industria de la belleza y el mercado que domina los *mass media*, y pone en evidencia que esa industria se fortalece con la inconsciencia femenina respecto de su condición subordinada y estereotipada.

A la par que el agente de ventas aparece en escena y comienza su diálogo, podemos captar que la voz de la autora aparece subrepticamente en el discurso del personaje; se podría decir que la voz autoral remeda la voz del personaje y desnuda así el discurso que los medios masivos presentan al pueblo mexicano. La palabra, el discurso de *El eterno femenino* es una palabra bivocal en la medida en que en su interior resuenan tanto la voz de los medios masivos como la voz autoral. Ese diálogo polémico con los discursos de los medios de comunicación está presente en diversos momentos de la obra, como ya han anotado Steven L. Torres (2006) y Ana Bundgård (2002), aunque sus estudios aluden más bien a las nociones de interdiscursividad o referencialidad. Bundgård, por ejemplo, señala que la cultura mexicana de masas «aparece explícitamente tematizada en la obra y es el principal referente del discurso ficcional. Los esquemas mentales de esta cultura, sus mitos, su axiología, son el eje en torno al cual giran los tres actos de la farsa» (2002, p. 16). Pero en la obra esa tradición firmemente asentada en la cultura mexicana, esa tradición cuyos esquemas, mitos y axiología ya no se cuestionan, no es una mera alusión o referencia, es un tú al que la voz autoral interpela y cuestiona en un marco estético.

El tono fársico de la obra se acentúa con la transformación abrupta del vendedor en «maestro de ceremonias del Salón México», quien introduce el cambio de escena como si estuviera presentando una pieza musical: «¿Qué me reserva el porvenir?», un danzón con «especial dedicatoria» a Lupita. Con el popular grito de «Hey familia...Danzón» (368), los lectores y espectadores asistimos a un cambio de tiempo y espacio y vemos representadas las experiencias oníricas de la protagonista.

Con este despliegue del segundo estrato de la historia apenas comienza la develación del sistema de cajas chinas, o historias dentro de la historia, que estructura la obra y que tanto ha llamado la atención de los críticos.²³ El recurso al «teatro en el teatro» fue una de las particularidades con que la vanguardia actualizó al género, un claro ejemplo está en la farsa *En la luna* (1934)

23. Entre ellos Barbara Bockus (1987), Amalia Gladhart, Alicia –Potter (1998), Rebecca E. Biron y Ana Bundgård (2002).

de Vicente Huidobro, en la que tiene lugar una representación (titulada «En la tierra») dentro de la historia principal, la cual, a su vez, nos es presentada desde el principio como un espectáculo teatral. Algo parecido, como veremos más adelante, ocurre en la farsa de Rosario Castellanos.

El primer cuadro, «Luna de miel», es una escena de alcoba en la que priva el absurdo, así como un tratamiento irónico y satírico respecto a una añeja costumbre occidental y mexicana: que las mujeres sean vírgenes, puras e inocentes al momento de contraer matrimonio.²⁴ La autora destaca el apego de los personajes a lineamientos establecidos de antemano a través de un acto absurdo ejecutado por Juan, la pareja de Lupita: palomear los requerimientos de un código al que los recién casados deben apegarse. A través de este acto Juan, quien hace en este cuadro el papel del marido tonto engañado por la esposa, subraya los requerimientos de pureza que la tradición patriarcal exige a las mujeres. Muy lejos de ese ideal femenino, la Lupita que aparece en escena es una mujer carnal que muestra orgullosa la mancha de sangre en la cola de su traje de novia pero, apenas el marido se distrae un poco, «se relame los labios con los signos del más obvio placer» (Castellanos, 1998, p. 368). Incluso, cuando Juan le pregunta «¿ha sido ésta la primera vez?», ella, haciendo alarde de su conocimiento sobre la conducta masculina en esas situaciones, se dirige al público y exclama «¡Qué manía tienen todos los hombres de preguntar lo mismo!» (Castellanos, 1998, p. 360).²⁵

Los estereotipos de macho mexicano y virgen casta, tan arraigados en la cultura popular, son llevados en este cuadro al extremo del ridículo. Juan semeja un fantoche, movido por los hilos de la tradición, que se esfuerza por encarnar su rol; Lupita, por su parte es un personaje carnal, que se burla de Juan y la tradición.

Juan (*Solemne, con la mano sobre el corazón.*): ¿Y has llegado pura al matrimonio?

Lupita (*Señalando orgullosamente la mancha.*): ¿Qué no ves?

Juan: Sí, veo, pero no soy muy experto. Parece salsa Catsup.

Lupita: ¡Salsa Catsup! Es plasma. De la mejor calidad. Compré un cuarto de litro en el Banco de Sangre.

Juan: Muy bien contestado. (*Va al libro y dibuja una palomita mientras Lupita continúa hablando.*)

Lupita: A mí me hubiera gustado comprar alguna otra cosa más bonita con ese dinero: un vestido, unas medias...Pero mis amigas me aconsejaron: lo primero es lo primero, decían y...pues ni modo. (Castellanos, 1998, p. 369)

24. Podemos advertir una diferencia de tono entre el tratamiento que sobre el mismo tema hace Rosario Castellanos en el ensayo «La mujer y su imagen» (1998), al cual me referí en el primer capítulo, ahí, por ejemplo priva la ironía y la sutileza, en este cuadro de *El eterno femenino*, en cambio, dominan la exageración y el absurdo.

25. Este aparte se incluye entre los recursos metateatrales de la obra que provocan un efecto de irrealidad en el espectador.

El tono satírico del cuadro, como bien anota Juan José Pulido, «arranca las máscaras bajo las que hombres y mujeres se acomodan dispuestos a sacar partido de su posición» (1993, p. 484). A la sátira se suma el ambiente absurdo que domina el cuadro y que tiene origen en la convivencia de elementos muy disímiles; así, por ejemplo, la seriedad y solemnidad de Juan chocan con el tono burlón y ligero de Lupita, además, aun cuando los protagonistas adoptan un tono trágico, las expresiones típicas de la oralidad popular (no quejarse de lo duro sino de lo tupido, conmovirse por unas lágrimas de cocodrilo) y el comportamiento exagerado de los personajes rebajan ese tono y le dan un sentido totalmente opuesto. Otras convivencias disímbolas: en el tálamo amoroso tiene lugar un interrogatorio de aura jurídica y tono extravagante; la sangre de la virgen tiene apariencia de una salsa más que común, etc. El primer cuadro, entonces, es una caricaturización de la noche de bodas en la que se satirizan y desenmascaran las costumbres del pueblo mexicano.

En el cuadro siguiente, «La anunciación»,²⁶ encontramos un excelente ejemplo de cómo se reelabora, a partir de la risa, lo que Mónica Szurmuck llama «las prácticas culturales que determinan los papeles de la mujer dentro de la clase media mexicana» (1990, p. 39). El título alude claramente al pasaje bíblico en que un ángel transmite a la virgen la noticia de su estado de divina preñez; un pasaje bíblico, muy representado por la plástica renacentista, que forma parte del imaginario cultural de occidente. En *El eterno femenino* (1998), sin embargo, en lugar del seráfico nuncio es la madre de la protagonista quien le transmite a su hija Lupita el mensaje, no de su divina preñez, sino, parafraseando a Szurmuck, de las «prácticas culturales» que debe asumir una mujer embarazada (ascos, antojos, mareos, chantajes, descuido del aspecto físico).

Mamá (*Próxima al soponcio*): ¡Jesús, María y José! ¿Esperando? ¿Y en esas fachas? Aflójate inmediatamente el cinturón, antes de que te provoque un aborto. Necesitas una bata. Cómoda. Hay que dejar, desde el principio, que el niño crezca a su gusto. (*Hace lo que dice*.) Así. ¿No te sientes mejor? No, no; te lo estoy viendo en la cara: tienes náusea, una náusea horrible, ¿verdad?

Lupita: No

Mamá: ¿Cómo te atreves a contradecirme? ¿Quién sabe más de estos asuntos: tú o yo? Claro que tienes náusea (Castellanos, 1998, p. 372).

Los tres cuadros siguientes, «La cruda realidad», «Crepusculario» y «Apoteosis» muestran las diversas transformaciones de la protagonista a lo largo de su matrimonio. En «La cruda realidad» encontramos a una Lupita totalmente diferente de la recién casada que aparece en la primera escena del cuadro anterior; asimilada al sistema, la Lupita de este acto ha introyectado totalmente la visión del mundo de su madre, es un ama de casa vencida por los quehaceres del hogar y con un aspecto descuidado: «tubos en la cabeza, cara emba-

26. «La anunciación» (1948) es también el nombre de uno de los poemas tempranos de la autora en el que la voz lírica expresa sus sentimientos sobre la maternidad; sin embargo, el tono patético del poema es radicalmente distinto al tono fáscico del cuadro en esta obra.

rrada de crema rejuvenecedora, bata que conoció mejores días» (Castellanos, 1998, p. 375). Sin embargo, Lupita se engaña respecto a sí misma creyéndose una madre sacrificada y amorosa, un ama de casa impecable, una esposa «siempre bien arreglada, siempre esbelta, lucidora» (Castellanos, 1998, p.376) que tiene un enamorado marido. Por supuesto, la perspectiva de la obra es otra y, mientras ella enuncia esas creencias respecto a sí misma, ejecuta actos o se involucra en situaciones que demuestran lo contrario, con lo que se crea un efecto irónico inmediato. Por ejemplo, apenas un momento después de que se refiere al gran amor que su esposo le profesa recibe un paquete con un bikini que no es de su talla. Cuando llama a la secretaria de su marido para corregir la talla se da cuenta que el regalo estaba destinado a su amante, así que obra en consecuencia y los asesina.

El asesinato es presentado mediante recursos que abren un tercer nivel dentro de la historia. Una película muda y un corrido ilustran el triángulo amoroso y el desquite de Lupita

Año del 73,
muy presente tengo yo:
en el Edificio Aristos
una hecatombe ocurrió.
Cuquita la secretaria
escribía con afán
cuando entró por la ventana
la mera mujer de Juan.
Al grito de «Mueran todas
las de talla treinta y dos»,
sobre el pecho de Cuquita
la pistola descargó (Castellanos, 1998, p. 376-377).

Hay que recordar que, en sus inicios, el cine mudo, específicamente el cómico, explotó elementos fársicos como la caracterización estereotipada de los personajes, las acciones físicas exageradas y las situaciones absurdas. Por tanto, no es extraño el uso de ese recurso para afianzar el tono fársico de la obra, como pone en evidencia la cómica entrada de Lupita por la ventana para cobrar venganza. El uso de un género de la canción popular para ilustrar la película muda es testimonio de la relación de la farsa con géneros como la revista y el teatro de carpa. A eso hay que agregar que tanto las proyecciones fílmicas como las canciones aparecen con frecuencia en diversas farsas actuales como elementos antirrealistas.

A propósito de esos recursos, Barbara Bockus Aponte señala que en *El eterno femenino* las canciones y proyecciones tienen una función narrativa, paralela a la de la actuación dramática, que complementa la representación escénica y, al mismo tiempo, en tanto que rompen la ilusión de realidad en el espectador, funcionan como técnicas distanciadoras, semejantes a las del teatro épico de Brecht, con las cuales el dramaturgo alemán buscaba «objetivar la escena para que el espectador no pudiera identificarse con un perso-

naje o una situación» (1987, p. 51). Son, entonces, técnicas de distanciamiento que favorecen la conciencia crítica de los espectadores.

«La cruda realidad» es un cuadro dominado por las referencias a la cultura de masas, pues después de esta escena que evoca al cine mudo hay una parodia del amarillismo de la prensa y la televisión. Un voceador anuncia el asesinato perpetrado por Lupita como el suceso del día: «Extra! ¡Extra! “Lo maté por amor, declara la autoviuda...” ¡Extra! ¡Extra!» (Castellanos, 1998, p. 377). En la siguiente escena la luz ilumina una pantalla de televisión en que un locutor anuncia a:

la sensacional Lupita, la autoviuda con escaló, la que mató por amor, la que se enfrentó con los cuernos del dilema ¿secretaria o amante? La que se sacrificó por sus hijos haciéndolos llorar hoy a un padre muerto, y no maldecir mañana a un marido traidor (Castellanos, 1998, p. 378).

El discurso de los medios, su tono a la vez sensacionalista y melodramático, es presentado de modo paródico; en dicho tratamiento reconocemos una ridiculización de su capacidad para modelar personajes: Lupita es presentada no como una asesina sino como la sensación del momento y, paradójicamente, la defensora de la sagrada institución del matrimonio. El lector/espectador puede percatarse de que tras el tono de los medios masivos está otro más, de distinta intención, que lo mima exagerándolo. La farsa lleva la elaboración discursiva de los medios masivos de comunicación al extremo y, como resultado, no produce la institucionalización de los estereotipos, que era lo más usual, por ejemplo, en las muy populares radionovelas y telenovelas de la época, sino su ridiculización humorística y su consecuente rechazo por parte del receptor. La ridiculización del discurso mediático es continuada en el cuadro de la obra titulado «Cabecita blanca», pero de él nos ocuparemos más adelante.

A «La cruda realidad» sigue «Crepusculario», un cuadro en que se agudiza la complejidad de la obra, pues aparece en el escenario una Lupita distinta a la del acto anterior que contempla el fin de la entrevista de la Lupita asesina por el televisor mientras sostiene una conversación con su hija (Lupita II). Este desdoblamiento, así como la necesidad de múltiples actrices para la interpretación de Lupita en el tercer acto, ha sido, quizá, el motivo por el cual algunos críticos, como Steven L. Torres (2006), han visto en *El eterno femenino* una crítica dramatizada a la coherencia de la subjetividad; pero aunque esa interpretación es muy sugerente, esos cambios abruptos y desdoblamientos del personaje principal están en la tesitura de la tradición fársica, la cual no comparte, para nada, el compromiso de verosimilitud de los géneros serios.

Ese desdoblamiento del personaje principal también ha sido leído como una sugerente evocación de la circunstancia femenina en nuestra sociedad. Para Amalia Gladhart, la multiplicidad de actrices que interpretan el papel de Lupita hace evidente tanto que una mujer puede asumir diversos roles a lo largo de su vida como que las mujeres que ocupan esos papeles, escritos de antemano, son intercambiables:

Because the production demands that she be in several places at once, the role of Lupita can not be played by a single actor. The need for multiple performers to play Lupita also points up, in highly visual fashion, the interchangeable nature not only of the roles assumed but of the women who fill them. There need be no visual continuity between one Lupita observing another; they need not «be» the same person to fulfill the same role. (1996, p. 68)

A la luz de las ideas de Gladhart podemos ver que no es tan extraño que otra Lupita asuma el papel de la Lupita anterior, pues ambas encarnan el mismo estereotipo, es decir, son idénticas. Eso debería mover al lector/espectador a pensar en la determinación de las mujeres por esos guiones escritos de antemano en el gran libro de la cultura patriarcal. A propósito de estas ideas, la misma Gladhart ha señalado que en *El eterno femenino* hay un tipo de meta-teatralidad, ajena al sistema de historias dentro de la historia, que consiste en la actuación de roles de género que son, por sí mismos, actuaciones que tienen lugar en la vida *real*²⁷, es decir, que los papeles estereotipados que la sociedad ha asignado a las mujeres se convierten en papeles dramáticos que vemos representados en el escenario.

En «Crepusculario», la misma Lupita pone límites a su hija para que no se aparte del camino recto y, con el tiempo, encarne, como dicta su destino, uno de esos papeles estereotipados: el de señora decente.²⁸ En este cuadro tiene lugar un diálogo entre la tradición, ahora encarnada por Lupita, y su joven hija, que aún no asimila el sistema y sugiere a su madre la posibilidad de tomar un camino alternativo: ir a la universidad. Lupita se niega iracunda y, al indagar su hija por las razones, ella apela a la inmovilidad de las costumbres.

Lupita: A la Universidad. ¡Sobre mi cadáver!

perico: No le des ideas.

Lupita ii: ¿Se puede saber por qué?

Lupita: 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.

Perico: Esta Lupita es una maniática de la inmutabilidad. Personas, tiempos, modos. Si por ella fuera no habría historia. «Ah, Zenón, cruel Zenón, Zenón de Elea.» [...] (Castellanos, 1998, p. 383).

La aparición del Perico evocando al filósofo defensor de la inmovilidad del ser subraya la irrealidad de la puesta en escena. Este Perico es una figura autoral, en la medida en que su voz, su discurso, coincide con la intención de la autora de ridiculizar y satirizar las costumbres de la tradición patriarcal.

27. En palabras de Judith Butler, una de las teóricas en que Gladhart fundamenta su artículo, «there is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very 'expressions' that are said to be its results» (Cit. en Gladhart, 1996, p. 59).

28. Como vimos en el primer capítulo, Castellanos también recrea el estereotipo de la mujer decente en el poema «Autorretrato» (1972) con un tono irónico similar.

Lupita ii: Soy una persona...
 Lupita: Ni más ni mejor de lo que yo fui.
 Lupita ii: Tengo derecho a...
 Lupita: Ni más inteligente.
 Lupita ii: Quiero vivir mi vida.
 Lupita: Ni más libre.
 Lupita ii: ¡Quiero ser feliz!
 Lupita: Ni más feliz.
 Perico (*Suspirando*): ¡No hay nada comparable al amor maternal!
 (Castellanos, 1998, p. 383)

Hay que observar, sin embargo, que el hecho de que sea un animal el encargado de contrapuntear el discurso de la tradición en el escenario, así como de poner en evidencia la contradicción entre ese discurso y los hechos,²⁹ aleja la intención satírica de la obra de esa sátira costumbrista, de ánimo pedagógico y en la cual el satírico se aparta de la multitud, poniéndose por encima de ella, para señalar sus perversiones sociales. Todo lo contrario, el Perico como instancia estética de la voz autoral, se inscribe en la orientación fársica y carnavalizada de la obra, pues no es un personaje superior sino un animal, dotado de la facultad del raciocinio y habla, el que escarnece las costumbres patriarcales perpetuadas por Lupita. El Perico hace las veces del tonto de la comedia de los siglos de oro, es el personaje que no entiende ni comparte los códigos y valores establecidos, por eso puede ver las cosas de un modo distinto, más profundo, y se puede burlar.

El primer acto de *El eterno femenino* culmina con «Apoteosis», cuadro en que se reafirma la parodia de los medios masivos y de su elaboración del estereotipo de la madre. En las didascalias que anteceden el cuadro se nos advierte: «vemos a Lupita convertida, por fin, en una típica cabecita blanca. Para ser Sara García no le falta más que hablar» (Castellanos, 1998, p. 383).³⁰

29. El anterior es solo un ejemplo de cómo funciona la ironía en el texto y cómo se integra al rebajamiento de los discursos oficiales característico del género farsa. Aunque ya algunos críticos analizaron la ironía en la obra, lo hicieron considerándola –desde una perspectiva fragmentaria– como el tono predominante, por ejemplo Alcántara (2004), o, incluso repararon en ella porque consideran que el texto está imbuido de la poética irónica que caracteriza gran parte de la obra de Rosario Castellanos, por ejemplo Megged (1984) y Amador (2006). Algunos han hecho valiosos señalamientos, como el de que gracias a la ironía el lector/espectador puede captar la incongruencia latente en distintas facetas de la sujeción femenina (Bockus 1987; McNab 2000) y han destacado el valioso papel de ese tono para desenmascarar la verdadera naturaleza del poder (Alcántara, 2004; Barovero 2006).

30. La constante recreación de diversos estereotipos femeninos es patente en la obra de Rosario Castellanos. Este es el caso de la figura de la abuela o «cabecita blanca», denominación que da título a un cuento incluido en *Álbum de familia* (1971). Justina, la protagonista, es el estereotipo de mujer mexicana que ha cumplido con todas las expectativas sociales que de ella se esperan, un personaje casi paralelo a Lupita. Sin embargo, la diferencia del tono entre el cuento y la farsa es notoria, pues aunque en el cuento Castellanos satiriza las costumbres e ironiza respecto a la conducta de la protagonista: «la señora Justina se había portado como una dama: luto riguroso dos años, lenta y progresiva recuperación, telas a cuadros blancos y negros y ahora el ejemplo vivo de la conformidad con los designios de la Divina Providencia.» (Castellanos, 1989, p. 865), el dibujo del personaje protagónico es patético; en cambio, la perspectiva de la farsa es otra, en ella los personajes son exagerados hasta la caricatura y, a menudo, advertimos un ambiente festivo.

Pero su papel de «cabecita blanca» es una mera simulación, cuando el reloj de pared suena la abuelita exclama: «¡Dios mío! Es la hora de mi jarabe». Claro, por el contexto en que la palabra *jarabe* es usada, el lector/espectador imagina que Lupita atiende la hora de su medicina; sin embargo, su sentido es otro: la abuelita se despoja de su peluca y, transformada en china poblana, baila al son del jarabe tapatío. El juego de palabras rompe la coherencia de la escena, cambia el sentido asociado a la enfermedad por uno asociado a la fiesta, y permite uno de esos cambios abruptos característicos de la estética fársica.

La razón de su ánimo festivo, como Lupita misma nos entera en una canción con la que acompaña su baile, es la independencia que le ha proporcionado la muerte de su marido y el casamiento de sus hijos. El motivo de su felicidad contrasta profundamente con el estereotipo que se dibuja al principio de la escena. Lupita no es la abuelita tierna, pacífica y resignada, es una mujer yámbica, combativa, cuyo diálogo, una parodia de las quejas de su marido, recuerda a los reclamos que las mujeres les echaban encima a los hombres durante sus enfrentamientos escénicos:

Lupita: Estoy bailando sobre tu tumba, Juanito. De la que no puedes salir a hacerme la vida de cuadros. (*Mimando la acción de lo que dice.*) «¿Ha hervido lo suficiente el caldo? ¡Le falta sal! ¡El sazón! ¡El sazón! Ay, cuándo se va a comparar tu mano con la de mi santa madre, que Dios tenga en su santa gloria (Castellanos, 1998, p. 384).

68

Lupita, símbolo de la mujer sometida, tiene en la obra su momento de escape, su baile que celebra la libertad tanto tiempo anhelada, pero dura poco. La escena que sigue nos recuerda que las instituciones patriarcales donde se materializa con mayor claridad la sujeción femenina (el matrimonio, la maternidad) están rodeadas de un vasto discurso que contribuye, aunque con menor obviedad, a la alienación de las mujeres.

El baile de Lupita es interrumpido por un llamado a la puerta y ella, que se atreve a aspirar el aire de la libertad únicamente cuando está a solas, vuelve a su rol de tierna cabecita blanca y dice, con voz cascada, *adelante*. Cuando la puerta se abre entran camarógrafos, mariachis y animadores entonando las mañanitas, es el Día de las Madres. Esta fiesta oficial, estandarizada e impuesta contrasta con la fiesta íntima en que Lupita se regocijaba antes de ser interrumpida.

Animador (*Micrófono en ristre*): Señoras y señores, querido auditorio: en este día consagrado a la exaltación del amor más sublime, de la misión más desinteresada, en este Día de las Madres, hemos querido tener el privilegio de introducirnos en el seno de un hogar en el que se conservan las más caras esencias de la mexicanidad. Un hogar en que nuestra idiosincrasia se pone de manifiesto (Castellanos, 1998, p. 385).

El animador usa el tono grandilocuente que caracteriza a este estereotipo de la televisión mexicana, su presencia, habla, tonos y acciones nos recuerdan el in-

68

negable papel de los medios masivos de comunicación en el condicionamiento de la mujer en México; la parodia de los programas de concursos es clara.

En «Apoteosis» otra vez asistimos al espectáculo dentro del espectáculo. El animador enrola a Lupita en el papel de público participante y comienza a llenarla de regalitos que, a propósito del Día de las Madres, son proporcionados por los patrocinadores del programa, los cuales son presentados de un modo paródico que invita a la risa: la perfumería París, cuyos productos huelen y huelen...bien, Latas Latex y la cadena de tiendas abc (Adquiera buenas cosas). Lupita no entiende bien a bien qué pasa: «¿Gané el concurso de la mejor madre mexicana?... ¿gané el concurso de la madre más popular?»(Castellanos, 1998, p. 386), cuestiona al animador, quien responde sus preguntas con una retahíla de lugares comunes que enfatiza lo absurdo de la situación: «¡Todas, absolutamente todas y cada una de las madres mexicanas son mejores!», «La madre más popular, señora, es la que inmortalizó en sus verso de oro el vate Guillermo Aguirre y Fierro» (Castellanos, 1998, p. 386).

Otro animador, Pedrito Mora, comienza a recitar el poema «Brindis del bohemio». Lupita insiste en saber cómo fue elegida, el animador le informa que ganó una rifa, Lupita se desengaña pero no se deja vencer; asistimos entonces a una escena en la que priva el descontrol «Pedrito se desgañita y el animador explica y Lupita insiste»(Castellanos, 1998, p. 386), en el clímax de la escena se descargan sobre Lupita un aluvión de regalos: licuadoras, lavadoras, estufas, etc., artículos reafirmantes de su rol de madre y ama de casa que dramatizan, simbólicamente, el modo en que la industria y la publicidad sepultan a las mujeres con sus bombardeos destinados a delinear hasta el exceso el estereotipo del ama de casa. Ya en el colmo de la asfixia Lupita clama: «¡Auxilio! ¡Socorro! ¡Sáquenme de aquí! ¡Me ahogo! Me ahogo... Auxilio... Socorro...» (Castellanos, 1998, p. 386). Pero todo ha sido un mal sueño y la verdadera Lupita despierta de su pesadilla en el salón de belleza. Y con esta vuelta del sueño a la realidad de Lupita, el lector/espectador regresa a las coordenadas espacio temporales originales de la obra.

En contraste con los personajes del primer acto —el estereotipo del ama de casa, y otros afines, apegados al dictado de la tradición— los del segundo acto son mujeres que excedieron los límites de la normalidad para abrir nuevos cauces o cambiar el curso de la historia. Ese cambio va de la mano con el desplazamiento desde un espacio doméstico a espacios públicos: la feria, la carpa, el museo de cera. La metateatralidad domina este segundo acto en el que Lupita pasa de ser protagonista a espectadora, pues estas mujeres representan ante ella sus propias versiones de la Historia. Al mismo tiempo, nosotros, como espectadores del drama de Lupita, sabemos que lo que vemos es lo que ocurre en sus sueños, es decir, vemos desplegarse el sistema de cajas chinas en que una historia contiene otra historia que, a su vez, contiene otras historias.

El segundo acto se abre con una escena en la que clientes, dueña y peinadora tratan de calmar a Lupita. Entretanto, la dueña del salón manda a la peinadora a quitar el aparato del secador: «Ándale, apúrale. Quita del secador esa porquería con la que nos vino a atravesar el tal por cual agente» (Castella-

nos, 1998, p. 387); pero la curiosa peinadora únicamente cambia la graduación del aparato. Lupita lucha por no dormirse, mas el sueño la vence y sus experiencias oníricas dan lugar a una secuencia de cuadros en los que, a la usanza de la revista teatral de corte histórico de finales del siglo XIX y principios del XX, aparecen diversos personajes recreando los pasajes en que se vieron inmiscuidos. Así, desfilan por la escena Eva, Adán y la Serpiente; la Malinche³¹ y Cortés; Rosario de la Peña y Manuel Acuña; Sor Juana³² y Celia; Josefa Ortiz de Domínguez³³ y su esposo el Corregidor; la emperatriz Carlota y Maximiliano; la Adelita y dos generales. Junto a ellos, los tipos populares, un merolico y una lavandera, enfatizan el rebajamiento del mito y de la historia que tendrá lugar en los distintos cuadros de este segundo acto.

El espacio escénico con que se introduce este segundo acto es un clásico de la tradición farsica y la fiesta popular: una feria. Lupita sueña que pasea por una feria que tiene «sus juegos, sus merolicos y sus exhibiciones de monstruos» (Castellanos, 1998, p. 388), curiosa, se detiene frente a una carpa en la que un merolico anuncia el espectáculo de una Eva zoomorfa y grotesca: «la Mujer que se volvió Serpiente por desobediente» (Castellanos, 1998, p. 388). La palabra divina del Génesis, el mito cristiano sobre la genealogía humana, es desacralizado sobre las tablas de un escenario popular. Eva, Adán y la Serpiente representarán para Lupita una versión irreverente del mito de la expulsión del Edén, pero será Eva quien lleve la voz cantante, pues es su perspectiva la que guía la representación de: «la verdadera historia de la pérdida del Paraíso, no esa versión para retrasados mentales que ha usurpado a la verdad» (Castellanos, 1998, p. 389).

En el este acto se ridiculiza la figura de Adán, pero también la de Dios. Eva, mordaz, punzante, desacraliza el afán de trascendencia de Dios, su ansia de verse reflejado en la conciencia de Adán y, en un juego de ingenio que apela a la vanidad femenina, pone en duda que Dios sea varón: «No me niegues que ese Dios del que hablas (y al que jamás he visto) es vanidoso: necesita un

31. Algunos de los personajes que figuran en este acto ya habían entretenido la pluma de la escritora tiempo atrás, es el caso de Malinche, a cuya historia dedicó Castellanos un poema hacia 1972. Una vez más la diferencia del tono es notable. En el poema, Malinche asume el papel del sujeto lírico para expresar en un tono triste la traición que su propia madre perpetró contra ella –la vendió como esclava y fingió su muerte ante el pueblo–; la Malinche del segundo acto de la farsa, en cambio, es la astuta esclava que conduce a Cortés a la alianza con los Tlaxcaltecas.

32. Rosario Castellanos dedicó a Sor Juana un drama poético en dos actos: *Vocación de Sor Juana* –no publicado–, algunas líneas en el ensayo «La participación de la mujer mexicana en la educación formal», y dos ensayos: «Asedio a Sor Juana» (1998) –de corte biográfico– y «Otra vez Sor Juana» (1998) –una crítica a lo que Castellanos considera los desatinos psicoanalíticos de Ludwig Pfandal (*Sor Juana Inés de la Cruz: La décima musa de México; su vida, su poesía, su psique*) respecto a la personalidad de la décima musa–. En ambos ensayos es patente la admiración de Castellanos por la escritora barroca.

33. En «La participación de la mujer mexicana en la educación formal» Castellanos también se ocupa de Josefa Ortiz de Domínguez, en una anécdota que ilustra sobre las funestas consecuencias de la escasa preocupación por la preparación académica de las mujeres: «cuando una conspiradora, doña Josefa Ortiz de Domínguez quiere avisar al cura Hidalgo que han sido descubiertos, no puede manuscibir su recado porque no sabe» (1998, p. 881). El cambio de perspectiva en *El eterno femenino* (1998) es notorio, pues ahí es Josefa quien se burla de los dos hombres que la acompañan en los diálogos: su marido y el canónigo que la señala como integrante de la conspiración para independizarse de la Corona española.

espejo. ¿Estás seguro de que no se trata de una diosa?» (Castellanos, 1998, p. 390). Eva pone sobre la mesa un cliché patriarcal, «todas las mujeres son vanidosas», para subvertir y rebajar la imagen divina, para convertirla en su opuesto, una Diosa. Así, el mismo Dios es parte de los derrocamientos literarios que tienen lugar en el acto. Adán, por supuesto, se defiende, «¡No seas irreverente! Dios –porque está hecho a mi imagen y semejanza– quiso coronar la creación con una conciencia. *Mi conciencia*» (Castellanos, 1998, p. 390), pero su alegato, acentuado por la ironía, lo vuelve ridículo, lo rebaja porque lo hace parecer vanidoso y no el ser sublime por el que Dios se trasciende a sí mismo. Adán es un conformista que vive empeñado en seguir los designios divinos porque reafirman su figura. Entre Adán y Dios se establece, así, un juego de espejos en que la vanidad de uno se refleja en la del otro. Esta imagen pone en entredicho la creencia patriarcal de que las mujeres son los seres más vanidosos de la creación.

Otra cuestión interesante en este primer cuadro es la referente a la tarea de nombrar que Dios ha delegado a Adán. Su criatura, un paródico dueño del *logos*, se dedica a nombrar las cosas: «Tú te llamas árbol. Á-r-b-o-l. Y tú, hormiga. H-o-r-m-i-g-a. Con h, aunque la h es muda» (Castellanos, 1998, p. 389). Eva, silenciada, sin tareas específicas que cumplir, se aburre infinitamente en el Paraíso y, dolida por tener un papel secundario en la historia oficial, no pierde la oportunidad de emplear la burla, sarcástica, contra su edénico compañero: «No oigo que nadie responda nada» (Castellanos, 1998, p. 389). La paz entre esas criaturas paradisiacas no existe, Adán y Eva, igual que la pareja clasemediera del primer acto, se atacan el uno al otro. Aquel pelea por tener a la enemiga bajo su yugo, esta por sacudírselo. Uno justifica su poder en la necesidad que Dios tiene de él para ser conocido, reverenciado y obedecido. La otra, incisiva, no cesa de cuestionar sus razones, el orden establecido por Dios.

Eva: Suena muy bonito...pero ¿qué te pidió a cambio?

Adán: Que yo catalogue lo existente, que lo ordene, que lo cuide y que haga que se sujeten a su ley todas las criaturas. Comenzando contigo. Así que repite lo que te he enseñado. ¿Cómo te llamas? (Castellanos, 1998, p. 390).

El catecismo falogocéntrico de Adán, por supuesto, se topa contra la voluntad de una airada Eva que se resiste a ser nombrada por él y dice, respecto a su nombre: «Ése es el seudónimo con el que voy a pasar a la historia. Pero mi nombre verdadero, con el que yo me llamo, ése no se lo diré a nadie» (Castellanos, 1998, p. 390). Y con este giro hace suya la capacidad de *logos*, la cual deja de ser un designio divino y se vuelve una cuestión de íntima voluntad.

Este giro marca también un cambio en los sucesos del cuadro. Aparece la tentadora Serpiente y sostiene con Eva un diálogo en el que, echando mano de alusiones a la cultura popular mexicana y el contexto de la época, se reescribe el mito bíblico en un tono que poco tiene que ver con el de las Sagradas Escrituras. La inmensa paz del Paraíso aburre a Eva, la llena de hastío, y la

Serpiente, que se identifica como un «asilado político» de otro paraíso, aprovecha esa circunstancia para deslizarse hasta ella entonando suavemente los versos de un bolero de Agustín Lara, «Hastío». Castellanos recupera otro tópico patriarcal, el gusto de las mujeres por la moda, y lo vuelve el motivo por el que Eva busca el cambio y se subleva contra Dios. Eva quiere aquello que según la Serpiente es el último grito de la moda en otros Paraísos: «hojas de parra. De diferentes colores, en diversas combinaciones» (Castellanos, 1998, p. 392). Las hojas de parra, la moda, la frivolidad son el móvil que activa una cadena económica en la que se eslabonan el trabajo y el dinero. Ese es el inicio de la Historia.

Termina el cuadro de Eva y volvemos a la carpa, adonde Lupita, perdida en la oscuridad del final de cuadro, grita histérica, escandalizada por la sacrílega historia, pidiendo la devolución de su boleto. Cuando la luz al fin vuelve, se encuentra en un museo de cera. Ahí, en el último reducto de popularización del discurso histórico, sucederán los cuadros protagonizados por cada una de las figuras femeninas de distintos momentos de la historia mexicana. En ellos se mantiene el tono paródico, el rebajamiento y las inversiones de los discursos oficiales del primer cuadro. Un aspecto que contribuye al rebajamiento de los discursos parodiados son los giros del lenguaje popular que resuenan en toda la obra, pero también el tono de chismorreos femeninos presente en la introducción de este segmento, así como en las diversas escenas de transición que siguen a cada cuadro, en las que las ilustres mujeres conviven y comentan los sucesos de sus vidas. Aunque al principio las protagonistas acuerdan seguir un orden cronológico en la representación de sus historias, cumplen ese acuerdo a medias, pues, en realidad, al igual que en toda la obra, la secuencia de actos sigue un orden temático más que cronológico.

El primer turno es para Malinche, quien, a tono con la inversión de los discursos oficiales y coronamientos femeninos que privan en el acto, es presentada como la ideóloga de la conquista y consejera de un Cortés amedrentado por el clima americano y el poder de Moctezuma. En la transición Lupita pregunta «¿Y el romance?», aludiendo a la versión oficial, en la que Malintzin es presentada como la fiel sierva enamorada del gran estratega Cortés. Puesto el tema del romance sobre la mesa, Sor Juana cede su turno a su colega Rosario de la Peña la musa romántica de Manuel Acuña y otros poetas decimonónicos que acudían a su concurrido salón.

En el cuadro de Rosario de la Peña se desacralizan los mitos del romanticismo mexicano, se ridiculiza la figura del «joven romántico del siglo xix mexicano que quiere parecerse al joven romántico del siglo xix parisino» (Castellanos, 1998, p. 398); el suicidio de Acuña no se debe a la desesperación amorosa o al ímpetu romántico por fundirse con el infinito sino al temor a ser ridiculizado por Rosario ante sus pares. La musa descubre sus deslices carnales con una lavandera justo después de que él la rechaza, argumentando su creencia en el amor ideal e imposible. El tono fársico se advierte, por ejemplo, en la frase con que la lavandera cierra el acto «¡Dios mío! ¡Ha salpicado de sangre toda la ropa limpia! Ahora tengo que lavarla otra vez.» (Castellanos, 1998, p. 401) Al terminar el acto, Sor Juana, identificada con Rosario, ríe quedamente,

con una risa cómplice que sugiere que la agudeza intelectual, tanto de Sor Juana como de Rosario, intimidaba a los hombres.

Enseguida, ante la urgencia de Lupita por oír la historia de Sor Juana, ella realiza una representación que parodia las comedias de enredos, género muy popular en el barroco y al que la misma monja jerónima aplicó sus artes en *Los empeños de una casa* (2001). Algunos rasgos de esta obra, como la confusión entre personas y entre sexos,³⁴ el diálogo en verso octosílabo y el tópico amoroso, son reelaborados en este cuadro. En él, se continúa el derrocamiento del romance iniciado en la representación de la Malinche. No se cuenta la historia estereotipada y semi-legendaria según la cual Sor Juana toma los hábitos por un amor imposible, o, al menos, ese amor imposible no es el que se espera. La ambigüedad sobre las preferencias sexuales de Sor Juana constituye el punto de tensión del cuadro. Juana llega a la conclusión de que el estilo de vida cortesano afecta su escritura y decide cortarse el pelo, vestirse como hombre; en esas está cuando llega Celia y la confunde con su amante. Después de un diálogo en verso –lleno de alusiones a redondillas y sonetos de Sor Juana– en el cual Celia, celosa, se dedica a escarnecer a Juana porque cree que su amante se ha enamorado de ella, esta se alumbra el rostro y revela su identidad. Pero en lugar del rechazo de Celia hay un deslumbramiento y, luego, una sugerente atracción entre ambas: «Se contemplan un momento las dos. Paralizadas por imanes contrarios: el que las atrae –lo que debe ser sugerido muy delicadamente– y el que las separa.–» (Castellanos, 1998, p. 406). Pero Juana, se aparta y se decide por el convento «Adonde es /la inteligencia soledad en llamas» (Castellanos, 1998, p. 406), dice trayendo al texto un verso de *Muerte sin fin*. Así pues, el acto de Sor Juana se convierte en una moderna parodia de la comedia de enredos en la que la pareja no es heterosexual y no hay un final feliz.

El amor, la elección entre el matrimonio y la soltería, es el tema de la escena de transición, en el cual Sor Juana aclara que ella entró al convento, no por vocación ni por desengaño, sino empujada por la repugnancia que le inspiraba el matrimonio. Lupita no entiende cómo una mujer puede sentir tal repugnancia y es Josefa la encargada de ilustrarla en un acto que recrea la terrible subordinación a la que estaba sujeta por su marido el Corregidor, quien no se cansa de minimizarla y se muestra más que sorprendido cuando el canónigo que lo visita le informa que «su mujer es agente de enlace de los insurgentes» (Castellanos, 1998, p. 412). Pasmado, el corregidor indaga la causa: «Josefa... Mi Josefita... ¿Por qué me has hecho esto?», y ella, lapidaria, responde con un lance que evoca a Eva: «Porque me aburría» (Castellanos, 1998, p. 412). Al igual que en el cuadro de Eva, en este se da una imagen del papel del hombre

34. En *Los empeños de una casa* (2001), Castañón, el criado de don Carlos, se viste con la ropa de la amada de aquél y Don Pedro, rival de Don Carlos, lo toma por ella; en este cuadro es Juana quien se viste de hombre y Celia quien la toma por su amante. Celia es un nombre que aparece a menudo en diversos poemas de la autora, pero, como dato curioso, cabe señalar que en *Los empeños de una casa*, Celia es la criada de Doña Ana, la causante de los enredos amorosos que da vida a la obra. En las comedias de enredos los criados eran una fuente constante de comicidad y en Celia no es la excepción en la obra de Sor Juana.

distinta a la que ofrece la tradición, y también de las causas que motivan a la mujer a participar en esos sucesos magnificados por la historia y el mito.

La respuesta de Josefa brinda a Carlota el pretexto ideal para representar su historia: «El aburrimiento... ¡Si lo sabré yo! 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» (Castellanos, 1998, p. 413). Según cuenta la misma Carlota, fue el hastío el que la condujo a armar periódicamente algunas escenas de histeria que mantuvieran viva su relación; en este acto, la figura de Maximiliano se rebaja, pues es Carlota, su ambición y voluntad, los que están tras el empeño de Maximiliano por quedarse a gobernar México.

También en el siguiente cuadro, el de la Adelita, se da otra visión de las figuras de los revolucionarios. Aparecen ahí dos soldados que fueron a dar a la bola porque no les quedaba otro camino, pero no tienen una idea definida de hacia dónde va su lucha; es la Adelita quien les pone las cosas en claro: habrá que darles, dice, «como en la posada se le da a la piñata», a los ricos. La Adelita obliga a sus confundidos compañeros de lucha a hacer un plan, figurando, así, como la estrategia de la revolución. Con todo, la Adelita mira decepcionada hacia el pasado; eso lleva a Sor Juan a objetar, no sin cierta ironía maliciosa, «pero los libros de historia dicen que la revolución triunfó.» (Castellanos, 1998, p. 421) La Adelita responde con una de esas largas enumeraciones características de la farsa: «Si hubiera triunfado ¿estaría esta muchacha aquí? ¿Existirían aún muchachas como ella con padres como los de ella, con novios como el de ella, con vida como la de ella?» (Castellanos, 1998, p. 421). Lupita explota, su vida —piensa— es mejor que la de cualquiera de esas mujeres; revela, así, su inconsciencia y enajenación. Su furia provoca un apagón en el salón de belleza. Al regresar a ese espacio tiene otra razón para molestarse: su cabello todavía está húmedo y sin peinar. Esto ofrece una solución de continuidad para el tercer y último acto.

Como el lector puede apreciar, el segundo acto de *El eterno femenino* está escrito a partir del rebajamiento del mito y la historia; pone en escena el tópico del mundo al revés de la tradición fársica. Este acto, como las farsas revisadas en el capítulo anterior, versa sobre la mujer empoderada. Los protagonistas de los cuadros no son, como en las versiones oficiales del mito y la historia, los varones sino sus parejas femeninas. Las figuras subordinadas, las que tradicionalmente han estado abajo o en el margen, saltan a primer plano y así se invierte el lugar de los papeles asignados por la tradición, en el discurso mítico e histórico, a hombres y mujeres. Quizá por ello la crítica feminista ha señalado que la obra funge como parteaguas en el teatro mexicano, pues «sirve de enlace entre obras dramáticas en donde se mostraba de manera realista la situación de la mujer y otras posteriores que abren espacios desde los cuales la mujer puede convertirse en agente de cambio» (Persino, 2000, p. 13).

Sin duda, esta inversión de los papeles que la tradición asigna a hombres y mujeres dio motivo a enfoques críticos feministas, de tintes posmodernos, que leen *El eterno femenino* como un texto que inserta a la mujer en el orden simbólico, transformándola en sujeto de discurso (Szurmuk, 1990; Sie-

ber, 1999; Alcántara, 2004) y en sujeto de la historia (Messinger, 1989; Biron, 2000; Good, 1995). Por ejemplo, Mónica Szurmuk apunta, refiriéndose al texto, «[e]n este amplio foro de discusión que ha abierto Rosario Castellanos, las dueñas de la palabra son las mujeres. Rosario Castellanos les ha entregado el escenario, el discurso y la posibilidad de hablar» (1990, p. 46), y más adelante trae a colación una reflexión que hace Hélène Cixous en *La risa de la medusa* a propósito de lo que implica que la mujer se adueñe del discurso:

[e]s a través de la escritura, de y para las mujeres, y a través de tomar el desafío del habla que ha sido gobernada por el falo, que la mujer confirmará a otras mujeres en un lugar diferente al que le está reservado en y por lo simbólico; eso es, en otro lugar que no sea el del silencio» (apud Szurmuk, 1990, p. 46).

El desafío de apropiarse del habla gobernada por el falo es, precisamente, el que relaciona esta obra de Castellanos con la tradición de mujeres yámbicas que hemos visto en el capítulo anterior, con farsas en las que se oían la voz de las mujeres. De esa voz, parafraseando a la escritora mexicana, no escriben los sabios ni en libros ni en pergaminos, y ha estado condenada al silencio a lo largo de la historia. Como hemos visto en el capítulo anterior, en la tradición fársica esta voz aparece durante mucho tiempo (en la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento) mimada y solo hasta el siglo xx aparece en escena sin la mediación masculina. Para Sandra Messinger Cypess la apropiación del habla por parte de la autora permite una suerte de transposición histórica, es decir, que se cuente la historia de otra manera, de un modo tal que las mujeres tienen un papel activo en ella y no son partícipes y testigos mudos sino sujetos de la historia (1989, p. 284).³⁵

Si bien los análisis de *El eterno femenino* realizados desde la perspectiva de género se enfocan en la recuperación que hace la mujer de los terrenos de los que había sido expulsada, en los que había sido silenciada y ninguneada, creo que han olvidado que esa recuperación se hace a través de una risa yámbica, combativa, burlona y desenmascaradora. Una risa con linaje, como hemos visto en el capítulo anterior. *El eterno femenino* no es solo una obra que ironiza a costa de los sinsentidos del patriarcado, que satiriza las costumbres o parodia los discursos de esa visión del mundo, es una farsa que recupera una manera que las mujeres de todas las épocas han encontrado para enfrentarse a la opresión masculina: la risa, una risa crítica que encontró en la tradición fársica

35. Esta transformación/inversión implica un problema puntualmente señalado por Carl Good: «si la protagonista vence, también se pierde; la mujer simbólicamente triunfadora termina borrando la misma especificidad que intentaba establecer» (1995, p. 60). Y es que si tomamos en cuenta que la historia se ha escrito en el lenguaje de la dialéctica (tesis, antítesis y síntesis que niega la diferencia), el encubrimiento de la mujer como sujeto de la historia implica atraparla en la misma estructura dialéctica de poder que la obra de Castellanos intenta superar; según Good: «la capacidad crítica de *El eterno femenino* se manifiesta no en reasignar la agencia histórica a la mujer, sino en confrontar las aporías de la dialéctica» (1995, p. 59). Estas reflexiones sobre la superación del lenguaje dialéctico en la obra se relacionan con el problema de fondo de la reproducción de modelos de crítica patriarcal para evaluar textos escritos por mujeres (Alcántara, 2004; Good, 1995; Szurmuk, 1990).

una de sus grandes aliadas. Y como hemos visto, la risa de la farsa no se limita a los pequeños vicios, a la sonrisa censuradora, a la sátira, al recurso irónico o paródico. No. La risa de la farsa es la risa de una perspectiva del mundo que se enfrenta a otra manera de ordenar el mundo que no está funcionando del todo.

Hemos de pensar en esa risa crítica que pone al *stablishment* patriarcal en supenso –para considerarlo, para reflexionar sobre él– al leer la innegable parodia del mito y la historia de el segundo acto de *El eterno femenino*. Dicha parodia, como he dicho antes, tiene como médula el mundo al revés, las inversiones de los papeles tradicionales de hombres y mujeres en esos discursos sustentados por el orden patriarcal. Las inversiones y empoderamientos femeninos del discurso pueden leerse como una suerte de derrocamientos literarios del varón y coronamientos bufonescos de la mujer. Las mujeres aquí coronadas recuerdan, por supuesto, a Lisístrata, a Praxágora, a la mujer de *El calderero*, a la de *La tina* y a la María Elena de *Cimbelina en 1900 y pico*.

En el tercer acto de esta obra la dueña del salón de belleza ofrece a Lupita una serie de pelucas para solventar la interrupción del arreglo de su pelo, se trae así a la escena el recurso, muy común en la farsa, del disfraz, de la máscara, elementos que contribuyen a que los personajes luzcan irrealles. Cada vez que se prueba una peluca, como si se pusiera un disfraz, Lupita encarna un estereotipo femenino; pero, en contraste con el papel de señora decente del primer acto, los estereotipos que representa Lupita en este último son de mujeres que no se ajustan al canon del matrimonio y la maternidad, son desviaciones del «eterno femenino», aunque siguen estando en la órbita del sistema patriarcal, configurados desde el interior de ese orden que determina culturalmente a la mujer y merma su libertad de elegirse.

En los cinco cuadros –«Jornada de la soltera», «Flor de Fango», «Usurpadora», «Mujer de acción» y «Al filo del agua»– que corresponden a cada una de las pelucas que se prueba, Lupita proyecta, para sí misma y para el público, las diversas posibilidades que le depara el destino en caso de no casarse: ser solterona, prostituta, amante, reportera o una burguesa culta dispuesta a abdicar de su independencia en cuanto se le presente la oportunidad. En este acto se satiriza la subordinación y estereotipación de las mujeres que encarna Lupita; la autora usa otra vez el juego de enmascarar para desenmascarar, para develar la honda opresión patriarcal que se oculta tras cualquier estereotipo femenino. En este desenmascaramiento tienen un papel muy importante los juegos de palabras, los giros del habla popular y, por supuesto, la risa: la ironía, el sarcasmo, el escarnio e, incluso, el autoescarnio.

El primer cuadro de este acto, «Jornada de la soltera», merece especial atención pues la solterona, como vimos en el primer capítulo, es una figura presente en la poesía, novela, cuento y ensayo de Rosario Castellanos. Amalia Gladharth, muy atinadamente, señala que en esta farsa «Castellanos dramatiza sus propios ensayos, y establece un diálogo intertextual con sus escritos previos» (1996, p. 59). Este cuadro es un ejemplo de esa dramatización señalada por Gladharth, pues la autora titula el cuadro igual que uno de sus poemas, mismo que funge como complemento de una película muda que recrea las peripecias de la solterona. Las acotaciones al cuadro anuncian:

Lo que nosotros vamos a ver es lo que se proyecta en una pantalla que hace de telón de fondo. La película muestra un peinado severo y triste, un rostro sin afeites, unos labios fruncidos. En fin, esa expresión severa y vagamente acusadora y culpable de las solteras. Simultáneamente una voz comienza a recitar un poema (Castellanos, 1998, p. 423).

El poema en cuestión es «Jornada de la soltera» y la idea es que, mientras lo escuchamos, veamos a Lupita asumir diversos roles –maestra, secretaria, enfermera– que dramatizan la esterilidad de sus actos, por ejemplo:

Oficina de una secretaria. Lupita escribe con rapidez y precisión en la máquina, copiando sus apuntes taquigráficos. Cuando termina y saca el papel de la máquina intenta leerlo. Sus ojos, es decir, la lente de la cámara cinematográfica, se posan sobre una página totalmente en blanco (Castellanos, 1998, p. 424).

Las imágenes expresan cierto humor negro, amargo, muy distinto de otras manifestaciones de la risa presentes en la obra; sin embargo, es un tono que expresa muy bien la opresión de un mundo modelado por el patriarcado sobre las mujeres mayores y solteras.

En el cuadro siguiente, «Flor de Fango»³⁶, se recrea, desde la perspectiva de la risa, el estereotipo de la prostituta. Figura idealizada en la literatura romántica, incluso la naturalista, y en la modernista la prostituta que Castellanos pone en escena tiene muy poco que ver con esa idealización. En este modo distinto de enfocar la prostitución se pone en evidencia, en primer lugar, que aun en esa actividad tan desdeñada por las instituciones patriarcales priva la sujeción femenina al hombre, en este caso un padrote; en segundo lugar, se desmitifica la figura de la prostituta como una criatura caída y empujada a la desgracia (como la Santa de Federico Gamboa).

Prostituta: Oye ¿y cómo viniste a parar en esto?

Lupita (*Despreocupada*): Pura onda. 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: (*Mirándola con suspicacia y, al convencerse de la sinceridad, viendo a su alrededor para convencerse de que nadie ha escuchado*): ¡Shhh, cállate! Eso no se dice.

Lupita: ¿Por qué?

36. «Flor de fango» es una expresión que retoma la tradicional metáfora que equipara a las mujeres con las flores aunque la reelabora de un modo antitético; su uso es muy extendido, como ejemplos en el arte puede mencionarse: *Flor de Fango* (1895), novela del colombiano José María Vargas Vila (Gómez 259) y el tango del argentino Pascual Contursi (1918) que lleva el mismo nombre (G. García, 2007, s.p.). En el poema «A una ramera» del poeta decimonónico Antonio Plaza encontramos esa concepción ideal de la prostituta como una mujer caída y su semejanza con una flor: «cándida rosa en el Edén crecida/ y por manos infames deshojada» (2006, p. 223).

Prostituta: Porque desanimas a la clientela. El cliente, métete bien ésto en la choya, es un enemigo. Y lo que le gusta es pensar que te está chingando. Que eres una infeliz [...] ¿Y quién va creer en tu desgracia sino caíste contra tu voluntad?

Lupita: Okey. ¿Quién me empujó?

Prostituta: Eso es lo de menos: el novio que te dejó vestida y alborotada. El padre, que se murió y te quedaste huérfana con el titipuchal de hermanitos a tu cargo. Y la miseria... (Castellanos, 1998, p. 429)

Como es visible, esta desmitificación va de la mano con la recreación del habla popular, de la voz del pueblo y, a final de cuentas, de la voz de la prostituta. Y es que cuando nos ponemos a pensar en las imágenes literarias de este personaje en la literatura mexicana podemos darnos cuenta de que siempre se nos ofrecen a la luz de la mirada masculina, del escritor de habla culta (otra vez, la Santa de Gamboa es un claro ejemplo). Tampoco es que Castellanos deje que se le vaya la mano demasiado en la recreación del habla popular, como me parece que sí lo hacía Aristófanes y algunos fársicos medievales. La verdad es que la sal con que se sazona la farsa del siglo xx, es mucho menos gruesa que aquella que aparece en la farsa popular. La risa de la farsa del siglo xx, una farsa que ha ascendido a la alta literatura y está altamente intelectualizada, es mucho más tenue que aquella que, como hemos visto en el capítulo anterior, daba constante cabida a temas grotescos y escatológicos.

La misma importancia que tienen los giros populares del lenguaje en «Flor de fango» lo tienen el cuadro siguiente, «Usurpadora», en el que se satiriza la figura del marido infiel, se parodian los argumentos que usa para seducir a su amante y se devela que la usurpadora no es muy distinta de aquella bella durmiente que espera el beso del príncipe azul para despertar de su sueño, es decir, que, tanto como cualquier «señora decente», la usurpadora ha interiorizado el modelo patriarcal de la espera. La voz y perspectiva de la criada, una mujer que ha servido en otras casas «chicas», es vital para poner en evidencia esos lugares comunes que vienen a ser como el escenario donde transcurre el drama de estos estereotipos de la sociedad mexicana.

En el siguiente cuadro, «Mujer de acción», Lupita es una reportera que entrevista a tres celebridades femeninas del ámbito del arte, de la política y la ciencia. En las entrevistas es patente la contradicción entre la supuesta independencia de esas «mujeres de acción» y su sujeción al patriarcado; esa contradicción va de la mano con el predominio de un tono irónico en las diversas escenas. Así, en la entrevista a la artista, una virtuosa del piano, se revela que es su marido quien dirige su carrera: «[s]i no fuera por él...Me aconseja, me orienta, me dirige, me administra. ¡Ni siquiera la cuenta en el banco está a mi nombre!» (Castellanos, 1998, p. 438). En la entrevista a la funcionaria pública, una mujer que acaba de ganar una gubernatura, la subordinación al patriarcado se manifiesta en su apego a los lineamientos de su Partido, así ella manifiesta que considera su triunfo «[c]omo un triunfo de mi Partido. Sus métodos democráticos, su dinamismo, su capacidad de interpretar el sentir del pueblo y de satisfacer sus necesidades» (Castellanos, 1998, p. 439); esta es una escena en que se trata

con un tono sumamente irónico el discurso político. En el caso de la científica, una astrónoma, «más que madura, un poco chocha», la entrevistada pone de manifiesto que descubrió una estrella por mera casualidad y que la astronomía no le gusta, pero fue una actividad que desarrolló para complacer a su padre.

El ciclo onírico de Lupita cierra con «Al filo del agua», el título anuncia que el final se acerca pero también podría leerse como una alusión a la conocida novela de Agustín Yañez que lleva ese nombre y en la cual se recrea un «pueblo terco, ensimismado, que no cambia» (Castro xi), «pueblo de mujeres enlutadas» (p. 3) en el que las convenciones y la religión tienen un peso singular. También en este cuadro vemos aparecer a un grupo de mujeres oprimidas, cómplices de su opresión, que defienden contra todo el papel tradicional de la mujer en el sistema patriarcal. En este cuadro la protagonista se sueña como una señora burguesa que usa su sala de recibir a modo de aula de clases. Ahí se reúnen «las señoras de la burguesía mexicana que acaban de descubrir que la cultura es un adorno» (Castellanos, 1998, p. 442). Una doctoral Lupita anuncia a sus alumnas que pospondrán el tema de «La función de la estípite barroca en la arquitectura colonial de la Nueva España» para discutir una obra recientemente presentada en un teatro capitalino, una obra que atenta contra las «más veneradas tradiciones» y los «más caros símbolos» (Castellanos, 1998, p. 443) de la sociedad mexicana: *El eterno femenino*.

Lupita: [...] No hagamos caso de la falta de originalidad del título, que no es sino un lugar común plagiado literalmente de Goethe. No la consideremos desde el punto de vista crítico, porque tendríamos que condenar la arbitrariedad de las secuencias, la inverosimilitud de las situaciones, la nula consistencia de los personajes. Éstos son problemas técnicos de la estructura dramática, que no nos competen, como no nos compete la mescolanza de géneros, el abuso de recursos que no son teatrales y, sobre todo, el lenguaje, que cuando no es vulgar pretende ser ingenioso o lírico y no alcanza más que la categoría de lo cursi [...] (Castellanos, 1998, p. 443-444).

Hay que observar que la autorreferencialidad de *El eterno femenino* (1998), el que se le incluya dentro de la obra misma como objeto de risa, es un recurso muy vanguardista. Es el mismo recurso que usa Alfonsina Storni en el Epílogo de *Polixena y la cocinerita*. A través de él ambas autoras parecen invitar a que el público se ría de ellas, incluso parecen hacer un auto escarnio, aunque, en realidad, ambas se ríen de la manera en que el público patriarcal recibirá sus obras, por eso adelantan el escarnio y lo vuelven ridículo. Este cuadro, como el Epílogo de Storni, es una suerte de «cura en salud» dramática. Y la burla se hace evidente porque la líder del grupo de mujeres que critica a Rosario Castellanos ni siquiera sabe bien el nombre de sus obras y la llama, eso sí con mucho aplomo, la autora del *Chilam Balam*:

Lupita (Pedagógica). En esas páginas la autora, si bien limitada y mediocre, parece al menos tierna, sencilla, dulce. Pero a la luz de los nue-

vos hechos actuales comprobamos que era nada más una hipócrita. Ya desde el *Chilam Balam* el análisis permite descubrir a la serpiente oculta entre la hierba. ¡Y qué veneno, señoras mías, qué veneno!

Las alumnas de Lupita se inquietan ante la mención de esa escritora divorciada que se ha atrevido a atentar contra los principios de la sociedad mexicana, aunque también sienten curiosidad (tienen que ver la obra para poder rebatir sus argumentos, dicen). Y, poco a poco, la introducción del nombre de Rosario Castellanos va fragmentando la visión patriarcal en ellas, hasta que una de esas señoras, que parece encarnar la voz autoral se atreve a decir:

Señora 4. Lo que yo trato de desmostrar es que, si nos ceñimos a la maternidad como única función, no seremos indispensables por mucho tiempo. Nos convertiremos en bocas inútiles a las que se dejará morir de hambre en tiempos de escasez; a las que se tratará como objeto de experimentación o de lujo; un objeto superfluo que se desecha cuando llega la hora de hacer la limpieza a fondo.

Ya desatado el diálogo entre mujeres se pasa revista a la condición femenina, a los avances del feminismo y a la posibilidad de aplicar el modelo yanqui o europeo a la sociedad mexicana. Pero a la Señora 4 se le ocurre que no basta con imitar esos modelos que responden a circunstancias diferentes a las de la mujer mexicana, no basta, dice, «siquiera descubrir lo que somos. Hay que inventarnos». Es notable la coincidencia de la voz del personaje con el feminismo existencialista de Rosario Castellanos, que he explorado en el primer capítulo de este libro, para el que la mujer no es esencia sino proyecto. Esa posibilidad de inventarse ocasiona en el grupo de mujeres un ataque de histeria colectiva y el fin del último sueño de Lupita quien reacciona enfurecida, arroja la peluca en turno al suelo y la pisotea. Su reacción provoca el enojo de la dueña de la peluquería quien, cansada de batallar con su clienta, le aconseja peinarse «como se le dé la regalada gana». Esa es la forma en que Rosario Castellanos lleva la problemática del diálogo entre la señoras burguesas a la historia central. A final de cuentas, peinarse según le venga en gana es para Lupita algo parecido a inventarse, a elegirse, y eso la deja metida en un gran problema.

El eterno femenino cierra con un corrido en el que la autora pasa revista a algunas escenas de las que se ha ocupado en su obra. Ahí Castellanos reescribe, en términos de la cultura popular y la risa, el mito de Adán y Eva, los mitos que la cultura patriarcal asigna a la mujer y que la asemejan a lo oscuro (la bruja, la hechicera) y, claro, los que la idealizan.

Voy a ponerme a cantar
el muy famoso corrido
de un asunto que se llama
el eterno femenino,
y del que escriben los sabios
en libros y pergaminos.

La biblia dice que Dios
cometió un gran desatino
cuando al hombre lo formó
con lodo medio podrido
y sin ninguna experiencia
le salió como ha salido.

Un día que estaba durmiendo
en los prados del Edén,
Dios le quitó una costilla
para hacer una mujer;
como ya le sabía el modo
le salió a todo meter.

La puesta en jaque por la risa de esas visiones e imágenes patriarcales nos deja por momentos el regusto a ese mundo al revés fársico, pero, sobre todo, este corrido revela la risa yámbica de la voz autoral, su burla al patriarcado. De los patriarcas, de los sabios que han escrito sobre el asunto del eterno femenino en libros y pergaminos, se ríe la autora con una risa de mujer yámbica: burlona, pero creativa; que invita a la muerte de lo viejo representado por el patriarcado y sus mistificadas imágenes femeninas y, al mismo tiempo, plantea el nacimiento de un mundo nuevo donde las mujeres han de inventarse, donde, encuentren ese «otro modo de ser humano y libre» que la autora pide en el poema «Meditación en el umbral». Justamente en un umbral, en el de ese nuevo mundo abierto por la risa fársica, es donde esta obra nos deja.

Conclusiones

Sí, el eterno femenino es uno de los temas favoritos de los sabios, quizá haya una biblioteca entera sobre el asunto. Pero de lo que poco se ha escrito, pues hace relativamente no mucho tiempo que la mujer se ha apropiado de la escritura, es de la voz de las mujeres y, aún menos de su risa, pues esos mismos sabios que condenaron a la mujer al ostracismo también lo hicieron con la risa. No hay que olvidar que Platón, el sabio agelasta que arqueaba las cejas como un caracol (dicen los cómicos de su tiempo), condenó la risa como algo impropio para los hombres de gran valía. Desde entonces la risa y la razón –como el cuerpo y el espíritu, como la mujer y el hombre– han ocupado los polos opuestos de una dinámica dialéctica que se sintetiza en la relación del amo y el esclavo. La razón sobre la risa, el espíritu sobre el cuerpo, el hombre sobre la mujer. ¿Hemos ganado humanidad al seguir esta pauta? Nuestras condiciones, que no son las mejores, deben obligarnos a repensar en esa dinámica dialéctica que suele estructurar la totalidad de nuestras relaciones, nuestro mundo entero. Hay, por tanto, que hablar de la mujer, del cuerpo, de la risa y escribir lo que no han escrito los sabios ni en sus libros ni en sus pergaminos. Y no para invertir los términos, como temen quienes han acuñado términos fabulosos como «feminazismo», de esas estructuras dialécticas. No se trata de emcumbrar a la mujer sobre el hombre, al cuerpo sobre el espíritu, a la risa sobre la razón sino, como la misma Castellanos opinó un día, de darnos cuenta de que somos esclavos de la estructura dialéctica. Y, como esclavos, ni hombres ni mujeres somos libres de elegirnos, vemos mermada nuestra humanidad.

Farsa y risa de mujer (o de lo que no escriben los sabios ni en libros ni en pergaminos) es un ensayo que pretende traer a la luz lo que está en la oscuridad: la voz de la mujer, la risa, el cuerpo, la farsa misma, que ha sido una tradición marginal hasta antes de la vanguardia. Parece increíble el alcance de la estructura dialéctica en nuestras vidas y, aún más, que esa estructura dual esté bajo nuestra forma de leer. Como críticos literarios muchas veces se nos forma para privilegiar el alma de la obra literaria sobre su cuerpo y, por eso, nos concentramos en el contenido, ¿pues no es esa su alma?, y olvidamos su forma. Es más, presos de esa estructura dialéctica que ve dualidades por todos lados, consideramos que forma y contenido están separadas y somos ciegos a que la obra literaria es, más que una dualidad, un organismo del cual no se pueden diseccionar los órganos so pena de matarlo. Hay que hacernos conscientes de que la estética y la crítica literaria no son independientes de la metafísica dualista que, en último término, también está detrás de la visión patriarcal del mundo.

Esa interdependencia de saberes no puede apreciarse en toda su dimensión en un adiestramiento cultural y académico que nos prepara para ver los saberes y expresiones del hombre como áreas independientes unas de otras; la cultura resulta, así, un cadáver que se descuartiza con fines analíticos,

pero perdemos de vista la comprensión que nos daría la observación de los fluidos, tránsitos e intercambios entre esas partes. Gracias a esa perspectiva orgánica podemos ver que así como hay una valoración del patriarcado hacia el discurso sistemático (serio, sesudo, reflexivo) y los géneros estéticos serios, también hay coincidencias entre los discursos que se enfrentan a la palabra oficial (tradicional, autoritaria, opresora, patriarcal) y la estética marginal, la de los géneros bajos animados por la risa. Esto no es de hoy, ya entre los mismos griegos la farsa aristofánica era una propuesta crítica hacia el gobierno y la filosofía de la época; los filósofos cínicos, los marginales de aquel tiempo, hicieron de la risa su profesión y crearon una tradición basada en la broma y la anécdota que llegó a constituirse como un género literario: la sátira menipea. Por su preferencia por las formas de la risa, los cínicos no fueron tomados en serio durante mucho tiempo. Y es que, ya lo dice Bajtín, nuestra época, la época de la metafísica dualista, asume que nada serio, ningún gran tema, puede tratarse con el lenguaje de la risa. Rosario Castellanos no es solo una escritora sino también una heredera de ese linaje de pensamiento cínico, opuesto a la metafísica racionalista de la que tan bien se ha servido el patriarcado.

El hecho de que Rosario Castellanos escogiera recrear estéticamente la situación oprimida de la mujer mexicana contemporánea a través de un género marginado tiene cierta lógica, pues ella decidió utilizar «herramientas» ajenas al patriarcado para desmontar su discurso, quizá intuyendo lo que José Ramón Alcántara expresa muy atinadamente: «las herramientas del Señor nunca desmantelarán su propia casa» (2004, p. 353). Rosario Castellanos aprovechó el poder subversivo y desenmascarador de un género carnavalesco como la farsa para exhibir las fisuras, contradicciones e imposturas del patriarcado y nos ofreció, así, la primera farsa feminista en México.

Precisamente esas elecciones de Castellanos, la de la tradición de la risa, el feminismo, no nos justifican para leer sus textos en términos del falogocentrismo. Me explico: una lectura falogocéntrica es aquella que privilegia el espíritu de la obra sobre su cuerpo, su contenido sobre su forma. Dualismos aparte, *El eterno femenino* es un organismo donde el contenido temático solo puede comprenderse en toda su dimensión si se toma en cuenta su supuesto «cuerpo» portador, la forma en que ese expresa ese contenido, que es la de la farsa. La realidad es que no hay contenido sin forma, ni viceversa. Esta es una obra de risa yámbica, de una risa femenino feminista, y por eso debe ser leída en términos que excedan los dualismos de la forma y el contenido, pues aquí la forma es también el contenido. Hay, pues, que liberarnos de los dualismos.

Tal vez a nuestra época le hace falta menos Platón, menos metafísica dualista, y más Sócrates. Este era un filósofo de plaza pública comparado, por su nada atractiva apariencia, con un sátiro, es decir, un ser tremendamente carnal. Si hacemos caso a Diógenes Laercio Sócrates no solo fue el maestro de Platón sino también un hombre que disfrutó de la vida, de los banquetes, de la danza (p. 105). Poseía un carácter revoltoso, no muy lejano de lo cómico. El mismo Laercio anota que «[m]uchas veces discutiendo con vehemencia recibía puñetazos y arrancadas de pelo, y las más era despreciado y lo tomaban a risa» (p. 100). Además, Sócrates, como buen sátiro, se mantuvo cercano al

cuerpo y llevó la verdad, esa que Platón elevó al reino de los cielos, hasta el sexo femenino. Y es que Sócrates se tenía a sí mismo como partero de la verdad. Eso quiere decir que, hasta él, la verdad no estaba tan perfumada por el aroma del espíritu como para estar apartada de los procesos del cuerpo grotesco: parir, comer, beber, defecar y reír. La verdad de Sócrates pasaba por la matriz y eso nos brinda sugerentes lecturas, entre ellas, que todos podemos parir más que hijos: ideas, posibilidades, verdades. ¿No decía la María Elena de Storni que toda verdad realizada es primero una verdad posible? Las ideas, pues, no están en un mundo allende este mundo; no son modelos a los que haya que remitirnos. Son algo que se gesta, madura y, un día, ocurre, nace. Y, claro, no vienen de la nada sino de otras ideas, tienen una génesis, un linaje. Lo mismo pasa, como hemos visto, con las obras dramáticas y literarias.

Este libro también nació como una idea que se transformó en muchas otras, algunas se quedaron en el camino y otras lograron llegar a la meta que es *Farsa y risa de mujer* (o de lo que no escriben los sabios ni en libros ni en pergaminos). Aquí pretendí ofrecer a los y las lectoras una visión de *El eterno femenino* en el que la obra no se presentara como un objeto (cerrado en sí mismo, aislado) sino como un ente dialógico, como un conjunto de voces y visiones de mundo que aparecen organizadas estéticamente y polemizando entre sí. Quise, además, ofrecer una visión de cómo la voz de las mujeres ha aparecido, se ha recreado y, finalmente, se ha apropiado de una tradición de la risa muy fecunda para el teatro. A esta tradición, que es la de la farsa, todavía no se le ha hecho justicia en los estudios teatrales y es algo de lo que me gustaría ocuparme en un futuro no muy lejano, pues pensar en la farsa, reflexionar sobre ella, es un paso necesario en la creación de una alternativa al canon literario falocentrista que privilegia el estudio de las obras y tradiciones serias.

Finalizo retomando el hilo de una idea anotada más arriba. A esta época no le hace falta más Platón ni más Prozac, sino más risa. Y no cualquier risa —pues a veces, si se tiene estómago, uno puede reírse hasta de los payasos de Televisa— sino una risa fársica, una risa crítica con la visión del mundo imperante, que no ha demostrado ser muy exitosa: ni nos ha hecho más humanos ni más felices. Hay que reír para visualizar otras posibilidades del mundo. Hay que reír, porque, como dijo alguna vez Rosario Castellanos, la risa es el primer testimonio de la libertad.

Bibliografía

- ALCÁNTARA MEJÍA, JOSÉ RAMÓN (2004). Posmodernidad, postcolonialidad y teatralidad femenina en el teatro mexicano (1960-1990). En *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro mexicano actual. Hibridez-medialidad-cuerpo*. (Alfonso de Toro Ed., pp. 337-390). Madrid: Main.
- ALTAMIRANO, IGNACIO M. (1984). *El Zarco y La navidad en las montañas* (16ª. ed.). México: Porrúa. (Trabajos originales publicados en 1901 y 1871).
- AMADOR, DIANA. (2006). Las grandes calumnias no se hacen si fundamento. Ironía y extrañamiento en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos. En Luz Elena Zamudio y Margarita Tapia (Eds.), *Rosario Castellanos. De comitán a Jerusalén* (pp. 127-141). México: Bonobús Editores.
- AMORÓS, CELIA. (Ed.). (2000). Presentación (que intenta ser un esbozo del *status questionis*). *Feminismo y filosofía* (pp. 9-112). Madrid, España: Síntesis.
- ANDREU, ALICIA. (1982). *Galdós y la literatura popular*. Madrid, España: Sociedad General de Librerías.
- ARAGÓN, MARÍA AURORA. (1994) «La literatura burlesca». En *Historia de la literatura francesa* (Javier Prado, Coord., pp. 109-127). Madrid, España: Cátedra.
- APOLODORO. (1985). *Biblioteca*. Madrid, España: Gredos. Trad. Margarita Rodríguez de Sepúlveda.
- ARISTÓFANES. (2007). *Comedias III*. (Luis M. Macía Aparicio, Trad.). Madrid, España: Gredos.
- ARISTÓTELES. (1974). *Poética* (Agustín Yebra, Trad.). Madrid, España: Gredos.
- ARMENDÁRIZ, EMMA TERESA. (2004). Entrevista por Javier Galindo Ulloa. *La farsa y la mujer mexicana en El eterno femenino de Rosario Castellanos* (pp. 34-36). México: Conaculta.
- BAROVERO, LYDIA. (2006). La ironía y la (re)producción en El eterno femenino de Rosario Castellanos. *Latin American Theatre Review*, 39 (2), 5-18.
- BAJTIN, MIJAIL. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Julio Forcat y César Conroy, Trads.). Madrid, España: Alianza.
- _____. (1989). La palabra en la novela. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación* (Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra Trads., pp. 77-236). Madrid, España: Taurus. (Trabajo original publicado en 1975).
- _____. Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación* (Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra Trads., pp. 237-409). Madrid, España: Taurus. (Trabajo original publicado en 1975).
- _____. De la prehistoria de la palabra novelesca. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de Investigación* (Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Trads., pp. 411-448). Madrid, España: Taurus. (Trabajo original publicado en 1975).

- BEAUVOIR, SIMONE DE. (1999). *El segundo sexo* (Juan García Puente, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- BERNABÉ PAJARES, ALBERTO. (1978) Introducción general. *Himnos homéricos. La batracomiomaquia*. Madrid: Gredos.
- BIGAS TORRES, SYLVIA. (1990). *La narrativa indigenista mexicana del siglo XX*. México: Universidad de Guadalajara-Universidad de Puerto Rico.
- BIRON, REBECCA E. (2000). «Joking Around with Mexican History: Parody in Ibarguengoitia, Castellanos, and Sainz». En *Revista de Estudios Hispánicos*, 34 (3), 625-644.
- BOCKUS APONTE, BARBARA. (1987). «Estrategias dramáticas del feminismo» en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos. *Latin American Theatre Review*, 20(2), 49-58.
- BONIFAZ, OSCAR. (1984). *Rosario*. México: Presencia Latinoamericana S.A.
- BUNDGÅRD, ANA. (2002). «Interdiscursividad y cultura popular» en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos. *Texto Crítico*, 5 (10), 7-19.
- CANO, GABRIELA. (Ed.). (2005). Prólogo. En *Sobre cultura femenina* (pp. 9-34). México: FCE.
- CASTELLANOS, ROSARIO. (1989). *Balún-Canán*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras I. Narrativa* (pp. 15-228). México: FCE. (Trabajo original publicado en 1957)
- _____. (1989). *Oficio de tinieblas*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras I. Narrativa* (pp. 357-710). México: fce.
- _____. (1989). *Los convidados de agosto*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras I. Narrativa* (pp. 745-767). México: FCE.
- _____. (1989). *Cabecita blanca*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras I. Narrativa* (pp. 864-875). México: FCE.
- _____. (1998). *La anunciación*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras II. Poesía, teatro y ensayo* (pp. 40-42). México: fce.
- _____. (1998). *Jornada de la soltera*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras II. Poesía, teatro y ensayo* (pp. 134-135). México: fce.
- _____. (1998). *Emblema de la virtuosa*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras II. Poesía, teatro y ensayo* (pp. 166-167). México: fce.
- _____. (1998). *Recordatorio*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras II. Poesía, teatro y ensayo* (pp. 174-175). México: fce.
- _____. (1998). *Malinche*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras II. Poesía, teatro y ensayo* (p. 185-186). México: fce.
- _____. (1998). *Autorretrato*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras II. Poesía, teatro y ensayo* (pp. 187-189). México: fce.
- _____. (1998). *Meditación en el umbral*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras II. Poesía, teatro y ensayo* (p. 213). México: fce.
- _____. (1998). *Kinsey Report*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras II. Poesía, teatro y ensayo* (pp. 214-217). México: fce.
- _____. (1998). *El eterno femenino*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras II. Poesía, teatro y ensayo* (pp. 363-454). México: fce.
- _____. (1998). *Asedio a Sor Juana*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras II. Poesía, teatro y ensayo* (pp. 462-467). México: FCE.

- _____. (1998). *Otra vez Sor Juana*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras ii. Poesía, teatro y ensayo* (pp.467-470). México: FCE.
- _____. (1998). *La mujer y su imagen*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras ii. Poesía, teatro y ensayo* (pp.564-573). México: FCE.
- _____. (1998). *Simone de Beauvoir o la lucidez*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras ii. Poesía, teatro y ensayo* (pp. 624-634). México: FCE.
- _____. (1998). *Simone de Beauvoir o la plenitud*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras ii. Poesía, teatro y ensayo* (pp. 634-647). México: FCE.
- _____. (1998). *El amor en Simone de Beauvoir*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras ii. Poesía, teatro y ensayo* (pp. 647-658). México: FCE.
- _____. (1998). *La participación de la mujer mexicana en la educación formal*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras ii. Poesía, teatro y ensayo* (pp. 877-890). México: FCE.
- _____. (1998). *Heráclito y Demócrito*. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras ii. Poesía, teatro y ensayo* (p. 982-983). México: FCE.
- _____. (1998). *Si «poesía no eres tú», entonces ¿qué?* En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras ii. Poesía, teatro y ensayo* (pp. 1000-1005). México: FCE.
- _____. (1998). Los narradores ante el público. En Eduardo Mejía (Comp.), *Obras ii. Poesía, teatro y ensayo* (pp. 1008-1017). México: fce. (Trabajo original publicado en 1965)
- _____. (1992). La abnegación: una virtud loca. *Debate feminista*, 3 (6), 287-292.
- _____. (1997). *Rito de iniciación*. México: Alfaguara.
- _____. (2004). *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos* (Andrea Reyes, Comp.). México: Conaculta.
- _____. (2005). *Sobre cultura femenina* (Gabriela Cano, Ed.). México: FCE.
- CASTILLO, DANTE DEL. (2007). Presencia de la farsa. En Norma Román Calvo (Coord.), *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad* (pp. 157-184). México: UNAM.
- CASTILLO, FLORENCIO M. DEL. (1982) *Hermana de los ángeles*. México: sep- Premio Editora. (Trabajo original publicado en 1854).
- CARBALLIDO, EMILIO. (1995). La niña Chayo. *Rosario Castellanos. Homenaje nacional* (pp. 27-32). México: Conaculta- INBA.
- CARBALLO, EMMANUEL. (1965). Entrevista a Rosario Castellanos. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo xx* (pp. 410-448). México: Empresas editoriales. S. A.
- CASTILLO, DANTE DEL. *Presencia de la farsa*. (2007). *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad*. (Norma Román Calvo, Coord.). México: unam. 157-184.
- CIXOUS, HÉLÈNE. (1995). *La risa de la medusa*. (Ana M. Moix, Trad.) Barcelona: Anthropos.
- CLEMENTE DE ALEJANDRÍA. (2008). *Protréptico*. (María Consolación Isart Hernández, Trad.). Madrid, España: Gredos.
- COHEN, GUSTAV. (1981). *La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo ix al xv* (Margarita Nelken, Trad.). México: FCE.
- COROMINAS, J. (1980). Farsa. En *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (vol. x, p. 502). Madrid: Gredos.

- CRUZ, JUANA INÉS DE LA. (2001). *Los empeños de una casa*. En *Obras completas* (pp. 637-704). México: Porrúa.
- DELGADO, RAFAEL. (2001). *La calandria*. México: Océano.
- DEVEREUX, GEORGE. (1984). *Baubo. La vulva mítica*. (Eva del Campo, Trad.). Barcelona: Icaria.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA (2002). *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- DIODORO DE SICILIA (2006). *Biblioteca histórica. Libros I-III*. Madrid: Gredos.
- DOMÍNGUEZ, LUIS ADOLFO. (1971, febrero). «La mujer en la obra de Rosario Castellanos». *Revista de la Universidad de México*, 25 (6), 36-38.
- DUEÑAS, PABLO Y FLORES ESCALANTE, JESÚS. (Eds.). (1995). *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia. Teatro de Revista (1904-1936)* [Vol. xx]. México: Conaculta.
- ENRÍQUEZ, JOSÉ RAMÓN. (Ed.). (1994). *Teatro Mexicano: historia y dramaturgia, Comedias de costumbres (1843-1871)* [Vol. xvi]. México: Conaculta.
- ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES. (2008). *Obras completas*. Coord. Emilio Crespo. Madrid: Cátedra.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, JOSÉ JOAQUÍN. (1973). *La Quijotita y su prima*. México: Porrúa.
- GAMBOA FEDERICO. (2004). *Santa*. México: Grupo editorial Tomo.
- GALINDO ULLOA, JAVIER. (2004) *La farsa y la mujer mexicana en El eterno femenino de Rosario Castellanos*. México: Conaculta.
- GÁLVEZ ACERO, MARINA. (1988). *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Taurus.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. (2004). *Por donde se sube al cielo* (Belem Clark de Lara, Ed.) México: Factoría Ediciones.
- GARCÍA, GUILLERMO. (2007). Tango y clase emergente: la apropiación de la modernidad. *Espéculo*, 36 (12). Consultado en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/liritang.html>
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO Y HUERTA CALVO, JAVIER. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA GUAL, CARLOS. (2003). *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo XXI.
- GARCÍA PEINADO, MIGUEL ÁNGEL (ED.). (1986). *Maese Pathelin y otras farsas* (Esperanza Cobos y Miguel Ángel García Peinado, Trads., pp. 7-75). Madrid: Cátedra.
- GILBERT, SANDRA M. Y SUSAN GUBAR. (1998). El espejo de la reina: la creatividad femenina, las imágenes masculina de la mujer y la metáfora de la paternidad literaria. *La loca del Desván. La escritora y la imaginación literaria en el siglo XIX* (Carmen Martínez Gimeno, Trad., pp. 17-58). Madrid, Cátedra.
- GLADHART, AMALIA. (1996, ENERO/JUNIO). *Playing gender Latin American Literary Review*, 24 (47), 59-89.
- GOETHE. J. W. (1990). *Fausto* (José Roviralta, Trad.; Manuel José González y Miguel Ángel Vega, Eds.). México: Red Editorial Iberoamericana.
- Gomes, Miguel. (1997). De la ironía y otras tradiciones: Notas sobre el ensayo feminista hispanoamericano. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 46, 235-253.

- GÓMEZ OCAMPO, GILBERTO. (1992). «Secularización, liturgia y oralidades» en José María Vargas Vila [versión electrónica], *AIH. Actas xi*, 259-267.
- GOOD, CARL. (1995, NOVIEMBRE). «Testimonio especular, testimonio sublime» en *El eterno femenino de Rosario Castellanos*. Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispanico 10 (20), 55-73.
- GORDON, SAMUEL Y RODRÍGUEZ, FERNANDO (EDS). (1996). *Cartas de Rosario Castellanos a Efrén Hernández*. Literatura mexicana VII (1), 181-213.
- GUERRERO GUADARRAMA, LAURA. (2005). *La ironía en la obra temprana de Rosario Castellanos*. México: Ediciones y gráficos Eón-Universidad Iberoamericana.
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, MANUEL. (1989). «Una visión antropológica del carnaval». *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Javier Huerta Calvo (edit.). Barcelona: Ediciones del Serbal. 33-59.
- HANDLEY, E. W. (1990). «Comedia» en P.E Earsteling y B.M.W. Knox (Eds.), *Historia de la literatura clásica. Tomo I, Literatura griega* (Federico Zaragoza Alberich, Trad., pp. 390-464). Madrid: Gredos.
- HUERTA CALVO, JAVIER. (1995) *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*. Barcelona: José J. De Oñaleta Editor.
- LÓPEZ PARDINA, TERESA. (2000). «La noción de sujeto en el humanismo existencialista» en Celia Amorós (Ed.), *Feminismo y filosofía* (pp. 193-214) Madrid: Síntesis.
- MARTÍNEZ RAMÍREZ, FERNANDO. (1995). *Rosario Castellanos. Homenaje nacional* (5-12). México: CONACULTA- INBA.
- MATA, OSCAR. (2003). *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México UNAM- UAM.
- MAUGHAN, RONA LEE. (1999-2000). «Cómplice de su verdugo: La representación de la mujer mexicana en *El eterno femenino*». *Hybrido*, 3 (3), 79-84.
- MEGGED, NAHUM. (1984). *ROSARIO CASTELLANOS: UN LARGO CAMINO A LA IRONÍA*. MÉXICO: FCE.
- MEJÍA, EDUARDO (COMP.). (2005). «Presentación». En *Rosario Castellanos, Obras I. Narrativa* (pp. 7-8). México: FCE.
- MENDOZA CASTILLO, LILIANA MINERVA Y JULIETA SÁNCHEZ MORALES. (2004). «Las revistas literarias del siglo XIX mexicano. Educación de la mujer» www.coleccionemexicanas.unam.mx. En *Revista Digital Universitaria*, 9. Recuperado el 20 de marzo de 2010, consultado en http://www.revista.unam.mx/vol.5/num9/art58/oct_art58.pdf
- MESSINGER CYPRESS, SANDRA. (1989, julio). Dramaturgia femenina y transposición histórica. *Alba de América: Revista Literaria* 7 (12-13), 283-304.
- MCNAB, PAMELA J. (2000, primavera). «Humor in Castellanos's *El eterno femenino*: The Fractured Female Image». *Latin American Theatre Review* 33 (2), 79-91.
- MINOIS, GEORGE. (2015). *Historia de la risa y de la burla. De la Antigüedad a la Edad Media*. México: Ficticia Editorial.
- NAVARRETE CÁCERES, CARLOS. (2007). *Rosario Castellanos. Su presencia en la antropología mexicana*. México: UNAM.

- OCAMPO, AURORA, (ED.). (1988). Rosario Castellanos. En *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo xx* (Tomo i, pp. 333-343). México: IIF-UNAM.
- ORTIZ, RAÚL. (1975). Presentación a Rosario Castellanos, *El eterno femenino* (pp. 7-17). México: FCE.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. (1974). «La palabra», prólogo a Rosario Castellanos, *El uso de la palabra* (pp. 7-13). México: Ediciones Excelsior.
- PERSINO, MARÍA SILVINA. (2000, junio-julio). «La representación de la maternidad en la obra de Rosario Castellanos y Elena Garro». *Universidad de México: Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 55 (593-594), 9-14.
- PRIETO, JULIO. (Fall 1998). «Cimbelina en 1900 y pico: las tácticas de la (re) escritura en el teatro de Alfonsina Storni». *Latin America Theatre Review* 32, 1, 25-50.
- PULIDO, JIMÉNEZ, JUAN JOSÉ. (1993, primavera). «El humor satírico en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 17(3), 483-94.
- PLAZA, ANTONIO. (2006). «A una ramera». En Vicente Riva Palacio (Ed.) *El parnaso mexicano. Primera serie i* (pp.223-239). México: Instituto Mora, CONACULTA, UNAM.
- REVERTE BERNAL, CONCEPCIÓN. (2006). *Teatro y Vanguardia en Hispanoamérica*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-VERVUERT.
- RIVERO-POTTER, ALICIA. (Julio-Septiembre 1998). «La mujer cibernética en "Salvad vuestros ojos" de Huidobro y Arp, "Anuncio" de Arreola y *El eterno femenino* de Castellanos». *Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 3(9), 579-96.
- ROJO DE LA ROSA, GRÍNOR. (1972). *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo: La generación de dramaturgos de 1927, dos direcciones*. Santiago de Chile: Ediciones universitarias de Valparaíso.
- ROMERO GONZÁLEZ, DAMARIS. (2004). «La asamblea de las mujeres de Aristófanes, ¿mezcla de realidad y ficción?» *Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*. 11, 11-18.
- RUELAS, ENRIQUE. (2012). *Historia del arte escénico a través de siglos, épocas y edades*. (Edgar Ceballos, Ed.). México: UNAM.
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO. (1996). *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Cátedra.
- SARTRE, JEAN PAUL. (2002). *El existencialismo es un humanismo* (Manuel Lamana, Trad.). México: Losada. (Trabajo original publicado en 1946).
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, GUILLERMO. (2006). *Dramaturgia mexicana*. Fundación y herencia. México: Universidad de Guadalajara.
- SUÁREZ DE LA TORRE, EMILIO. (2002). Introducción. *Yambógrafos griegos*. Madrid, España: Gredos.
- SCHWARTZ, PERLA. (1984). *Rosario Castellanos mujer que supo latín...* México: Editorial Katún.
- SIEBER, SHARON. (1999, primavera-otoño). «The Deconstruction of Gender as Archetype in Rosario Castellanos' *El eterno femenino*». *Letras Femeninas*, 25 (1-2), 39-48.

- STORNI, ALFONSINA. (s.f.) *Dos farsas pirotécnicas*. Buenos Aires: Alsina y Bolívar.
- SOMMERS, JOSEPH. (1964, marzo-abril). *El ciclo de Chiapas: nueva corriente literaria. Cuadernos americanos*, 2 (cxxxiii), 246-261.
- _____. (1964, enero-marzo). «Rosario Castellanos: Nuevo enfoque del indio mexicano». *La Palabra y el Hombre*, 29, 83-88
- SONTAG, SUSAN. (1996). *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara.
- SUTTON DANA F. «La obra satírica» en P.E Earsteling y B.M.W. Knox (Eds.), *Historia de la literatura clásica. Tomo I, Literatura griega* (Federico Zaragoza Alberich, Trad., pp. 380-389). Madrid: Gredos.
- SZURMUK, MÓNICA. (1990). «Lo femenino en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos» en Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia (Eds.), *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto, II* (pp. 37-47). México-Tijuana: El Colegio de México-El Colegio de la Frontera Norte.
- Taaffe, Lauren K. (1993). *Aristofanes and Women*. New York: Routledge.
- Torres, Steven L. (2006, julio). Cultura y posmodernidad: La recepción de *El eterno femenino* de Rosario Castellanos. *Ciberletras*, 15. Recuperado el 25 de enero de 2008, de <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/torres.html>
- Velásquez Guadarrama, Angélica. (2001). «La representación de la domesticidad burguesa: el caso de las hermanas Sanromán» en Esther Acevedo (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional*. Tomo I (pp. 122-145). México: Conaculta.
- Weissberger. (1987, julio-diciembre). «Inversión carnavalesca en la Farsa teológica de Diego Sánchez de Badajoz», *La Torre, Revista de la Universidad de Puerto Rico*, i (3-4), 597-614.

Farsa y risa de mujer
*Lo que no escriben los sabios ni en libros ni en
pergaminos* fue editado por la Biblioteca Digital de
Humanidades de la Dirección General del Área
Académica de Humanidades de la Universidad
Veracruzana el 12 de diciembre de 2017.