

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
Rectora

Mtra. Leticia Rodríguez Audirac
Secretaría Académica

Mtro. Gerardo García Ricardo
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: En trámite

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

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.

5

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

5

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 filosofía¹, 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, sólo 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)

7

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 testimonio de lo que

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 sólo 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 subdi-

7

pensaba sobre sobre la distinción entre los géneros. Pero tales reflexiones sólo 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 sólo 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:

rector de *América*: Marco Antonio Millán y Efrén Hernández. Aquél fue el comienzo de una fructífera 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 Casas⁸. 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

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, sólo 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.