

Reflejos de espejos cóncavos: El teatro clásico en las ‘farsas pirotécnicas’ de Alfonsina Storni

María A. Salgado

Alfonsina Storni (1892-1938) es celebrada en la historia de la literatura hispanoamericana como una de las grandes poetas de la primera parte del siglo XX, pero con frecuencia se olvida que también fue una versátil mujer de teatro. Storni inició su carrera dramática casi adolescente aún actuando en compañías itinerantes con las que recorrió gran parte de su patria argentina. Pronto, sin embargo, exhausta y deseosa de mejorar su educación, cambió las tablas por las aulas de la escuela normal, recibiendo de maestra en 1910. Años más tarde, y establecida ya su reputación de poeta, Storni retomaría el hilo de su carrera dramática primero como profesora de declamación y después como Directora del Teatro Infantil Municipal de Labardén de Buenos Aires. Durante los años que ejerció estas funciones docentes, Storni escribió dramas infantiles para sus jóvenes pupilos, entre los que se encontraban varias futuras grandes figuras de la escena argentina.¹

Durante estos mismos años, Storni empezó a escribir teatro para adultos. Su primera pieza, estrenada bajo el título *El amo del mundo*, si bien ella la llamó *Dos mujeres*, fue puesta en escena en 1927. Incomprendida por el público y la crítica, la pieza fue objeto de agrias polémicas. El rechazo, motivado en gran parte por la limitada lectura autobiográfica que se le dio, motivó no sólo que la obra fuese retirada de escena a los pocos días de estrenada, sino que, más grave aún para la autora, impidió que se le brindase la oportunidad de representar ninguna de las otras tres piezas que escribió: “La debilidad de Mister Douglas” (que dejó inédita) y las *Dos farsas pirotécnicas*, tituladas *Cimbelina en 1900 y pico...* y *Polixena y la cocinerita*, y publicadas en 1931.²

El objeto de mi estudio son precisamente estas dos farsas. En ellas analizo la manera en que Storni reescribe, deformándolos, dos dramas pertenecientes al patrimonio de la cultura occidental: *Hécuba* de Eurípides y *Cymbeline* de Shakespeare. Storni escribió sus farsas al regresar de su primer

viaje a Europa, llevado a cabo en 1930, y durante el cual descubrió los esperpénticos espejos cóncavos de Valle Inclán.³ Durante esos mismos años, Storni estaba en el proceso de dejar atrás su festejada poesía femenina a favor de otra de signo irónico, más explícitamente feminista y experimental, con la que habría de subvertir los cánones falocéntricos del discurso poético patriarcal.⁴ Para entender este cambio de tono - “from poetess to poet” lo ha llamado Rachel Phillips - es valioso estudiar no sólo su poesía sino también su teatro, tanto en lo que podríamos llamar su reinención de los antiguos mitos como en su reestructuración de la escenificación.

Los modelos que utilizó Storni para sus farsas pertenecían a géneros dramáticos diferentes con características distintivas: *Cimbelina* es un *romance* o drama de acción del teatro inglés - rememorativo de las comedias de enredo del Siglo de Oro español - y *Hécuba* es una tragedia griega. Por el contrario, la farsa es un género híbrido que carece de unicidad formal y cuya cualidad distintiva más característica es su énfasis en la deformación. Al calificar sus textos de “farsas” la autora subraya que busca no sólo re-interpretar dos obras universalmente reconocidas, sino parodiarlas. Si se tiene en cuenta dicha parodia, y se lee desde una perspectiva feminista, se observa que las farsas cuestionan los mitos y patrones prescriptivamente restrictivos con que la cultura occidental modela tanto el discurso literario como la conducta vivencial - humana en general y femenina en particular.

El cuestionamiento de los mitos tradicionales como vía de reivindicación de la mujer ha sido uno de los métodos subversivos empleados con mayor eficacia por el feminismo. Según Diane Purkiss, la producción de los mitos en el mundo occidental ha sido un proceso cultural del cual la mujer ha sido eficazmente excluida. Es por ello que en el siglo XX, el feminismo ha insistido en la importancia de participar en el discurso mítico.⁵ Linda Kintz ha demostrado también que el teatro permite al feminismo actualizar con eficacia la denuncia de la objetivación de la mujer. Más aún, Kintz se apoya en la afirmación de Froma Zeitlin de que la tragedia ha proporcionado a la cultura occidental la forma epistemológica por excelencia (2), para establecer que fue el teatro, y en especial la tragedia en su versión más pura, el *Edipo Rex* de Sófocles, la que estableció los parámetros por los que se ha regido la construcción patriarcal del sujeto - eminentemente masculino.

Al estudiar el drama *El eterno femenino* de otra escritora del siglo XX, la mexicana Rosario Castellanos, Kintz cita a Jean Franco quien ha explicado que el proyecto feminista en México ha precisado escribir una *prehistoria* de la cultura mexicana que también fuese *prefeminista* (243).⁶

En este contexto, escribir la *prehistoria* se refiere a examinar las varias maneras en que la mujer se ha valido de subterfugios, digresiones, disfraces o interrupciones mortales. Según Kintz, para Franco, parte de esta interrupción es revelar “el cuerpo mortal femenino que sostiene al héroe masculino” (243). Castellanos implementa esta subversión al parodiar en *El eterno femenino* la historia de México, descrita por Franco como un largo monólogo patriarcal cuya coherencia ha dependido de la exclusión de cualquier otro grupo de la actividad de producción de la cultura (Kintz 243). El estudio de *El eterno femenino* le permite a Kintz afirmar que el blanco de la pieza es la imagen de la mujer tal como la ha construido la historia de México.

Dada la afinidad entre los patrones de género de la cultura argentina y de la mexicana no es de extrañar que Storni se haya valido de métodos similares para reescribir la *prehistoria* feminista de su patria. Storni usa, sin embargo, mitos literarios en vez de personajes históricos, pero con ellos también denuncia la falta de viabilidad de los patrones femeninos que ofrecía su cultura. Los textos de Storni son farsas, pero no farsas a secas, sino farsas que califica con dos adjetivos que las cargan de significación.⁷ El título las llama pirotécnicas y los libretos trágicas. Pirotécnicas remite al arte de la invención de explosivos y fuegos artificiales, lo que subraya implícitamente tanto la extrema artificiosidad del género “farsa” como la defamiliarización a la que Storni somete a su público. Pero también pudiera ser que al calificar las farsas de pirotécnicas, Storni aludiese a los críticos, ya que como ha señalado Gómez Paz, al ser representadas “iban a desencadenar una polémica tan fogosa como la provocada por ‘El amo del mundo’” (Storni 5). Por otra parte, el adjetivo trágicas forma con farsas un violento oxímoron que representa con mayor precisión que ningún otro tropo la paradoja del concepto “mujer-sujeto” en la cultura occidental.

El examen de ambas farsas demuestra que Storni inscribió en ellas su conciencia feminista con originalidad y adelantándose a las tendencias del teatro de su época en la Argentina.⁸ Sus textos denotan tanto su sensibilidad dramática como su profundo conocimiento de las corrientes estéticas de la primera parte del siglo. De hecho, gran parte del negativismo que ha exhibido la crítica stornina hasta años recientes (Jones 96-101) se ha debido a la incomprensión que aún despiertan su feminismo irónico y la radical modernidad de sus textos. Dicha incomprensión me lleva a estudiar sus farsas, partiendo de tres enfoques feministas: 1) el concepto de “lectora resistente” (“resisting reader”⁹) de Judith Fetterley; 2) el del “intercambio de mujeres” (“exchange of women”¹⁰) de Gayle Rubin; y 3) el del lazo madre-hija (“mother-daughter bonding”¹¹) de Nancy Chodorow, todos tres usados por

Gayle Austin en su análisis feminista del teatro en lengua inglesa.

Para comenzar mi estudio, voy a fijarme primero en la audaz estructura formal de los textos storninos. Las farsas pirotécnicas hacen resaltar de manera especial la ficcionalidad del arte, su oposición extrema al realismo mimético del ilusionismo escénico que privaba en el teatro argentino a principios de siglo. *Cimbelina en 1900 y pico* sugiere ya en su título la intertextualidad ingénita del arte, su autorreferencialidad inevitable. *Cimbelina* es una farsa trágica en seis actos cortos, un prólogo y un epílogo. Los efectos visuales subrayan la artificiosidad del montaje y de la actuación. El espacio escénico aparece dividido en dos secciones, unidas por un pasaje estrecho que sirve de vestuario y en el que cuelgan las ropas y aderezos de los actores. Sobre este pasaje cuelga un telón con una representación del tiempo: un viejo con un reloj de arena en la mano. Al fondo de la sección izquierda cuelga otro telón adornado con un letrero que dice “Año 1500 y pico...” y figuras satíricas de esa época. En la sección derecha hay un tercer telón y figuras dedicados al “Año 1900 y pico.” Al lado izquierdo se encuentra además un gran libro de cuero en cuyas tapas se lee “Shakespeare: Cimbelina” y que tiene una puerta practicable para salir al escenario. En el lado derecho aparece un escenario de gran guignol con la cortina corrida.

La farsa comienza cuando los personajes de Shakespeare salen del libro uno por uno y se presentan al público, explicando su parte en el drama original. El público confronta así a unos personajes de ficción que comentan sobre su propia ficcionalidad antes de cambiar su vestuario y pasar a representar la farsa moderna sobre el escenario de gran guignol. En el epílogo los personajes comparan sus motivaciones y conducta en el drama original con los de la nueva versión. Terminado su debate, regresan al lado izquierdo, pero al tratar de entrar en el libro descubren que es imposible, han “crecido” y no caben ya por la puerta. Lo que sugiere que la reescritura de Storni (o de cualquier autor) afecta la significación de los personajes y del texto original, que nunca podrá volver a ser leído de la misma manera. Desesperados, los personajes corren hacia el público, pero el telón cae detrás de ellos dejándolos atrapados en un espacio intermedio que no corresponde ni al de la acción ni al del público. Desconcertados al encontrarse en un espacio no definido por las normas dramáticas o sociales, se desbandan en dos direcciones y desaparecen por ambos lados del escenario.

La escenificación de *Polixena y la cocinerita* es igualmente atrevida. *Polixena* se estructura en un acto único y un epílogo. En el acto, Storni juega tanto con el concepto del teatro dentro del teatro como con el de la vida como teatro. La protagonista es una cocinerita sin nombre, admiradora de la Polixena

clásica, y quien recita incongruentemente los versos de *Hécuba* mientras cocina, pero quien también informa al público de que es una joven burguesa que habiéndose escapado de su casa en busca de aventuras se ve reducida a trabajar de cocinera. La cocinerita actúa pues en una triple representación: es una joven burguesa, que hace el papel de una cocinera, que hace el papel de Polixena y que como esta última muere, pero no sacrificada heroicamente sobre la tumba de Aquiles, sino inmolándose por su propia mano con un vulgar cuchillo de cocina. El epílogo parodia imaginativamente no el dilema de los personajes, sino el de los dramaturgos, atrapados en la trampa de la inevitable intertextualidad. La acción del epílogo ocurre en un "más allá" en el que Eurípides -- famoso por su misogonia -- al enterarse de que Storni ha escrito una farsa basada en su clásico drama se suicida arrojándose en las fauces de un pez mecánico que le hace desaparecer por siempre jamás.

Creo que mi resumen de ambas farsas permite percibir la audaz e imaginativa modernidad de su escenificación, y, por ende, el desconcierto que su abierta parodia de los modelos clásicos busca producir entre unos teatristas y un público/lector acostumbrados tanto al conservador realismo textual como al ilusionismo escénico que privaba en el teatro argentino de los años treinta. Además, y como es característico de la reescritura femenina, y evidente en mi resumen, Storni no reproduce las historias originales, sino que reenfoca la perspectiva y la acción desde las circunstancias de los personajes femeninos -- erigidos en protagonistas.¹² En el caso de *Cimbelina* se representa el dilema de Imógena (María Elena en la nueva versión), considerado uno de los personajes más originales de Shakespeare.¹³ Pero su enfoque omite el drama político -- central en *Cymbeline* -- para desarrollar en vez el argumento sentimental en toda su complejidad de incidentes y personajes.¹⁴ En el caso de Polixena, las omisiones son más notorias aún ya que Storni se limita a representar el drama interno de la cocinerita (Polixena) desligado de la trama y de los personajes de la guerra de Troya.

Las libertades que Storni se toma en la reescritura de ambas piezas pueden ser interpretadas como efecto de su lectura resistente de los textos originales. Leídas las farsas desde esta perspectiva se observa que, como buena feminista, Storni no sucumbió al proceso de *inmasculación* del que habla Fetterley, y en el que se ha enseñado a la mujer a pensar como hombre y a aceptar el sistema masculino que la subyuga.¹⁵ Al contrario, Storni denuncia las convenciones patriarcales que hacen de la mujer no sólo el objeto silenciosamente pasivo de un intercambio entre hombres, sino también, y en especial, la responsable de mantener los códigos del honor exclusivamente masculinos que la mantienen subyugada.

En el enredado drama de Shakespeare, Imógena era una joven princesa que rehusó casarse con su hermanastro Maneco - el elegido de su padre - para hacerlo en vez con su enamorado, Póstumo. Airado, Cimbélina destierra a Póstumo a Italia, donde éste hace una apuesta con Joaquimo, el don Juan local, sobre la virtud invencible de Imógena. Llegado a Britania, Joaquimo falla en su intento de seducir a Imógena, pero logra esconderse en su habitación, la observa mientras duerme y le roba el brazalete, regalo de Póstumo, que siempre llevaba consigo. Convencido de la infidelidad de su esposa al ver el brazalete, Póstumo ordena a su sirviente Pisanio que la mate. Este, apiadado, la ayuda a disfrazarse de paje y difunde la noticia de su muerte. Por fin, y después de muchas otras peripecias, se restablece el orden y el drama termina con la reconciliación de los amantes. Al reescribir la historia, Storni convierte a la ya rebelde Imógena en María Elena, una figura más decisivamente segura de sí misma. Terminada la acción, el epílogo le permite introducir comentarios que refuerzan explícita e implícitamente el juicio de la autora sobre la situación deshonorosa que la mujer se ve forzada a jugar tanto en el drama original como en la más moderna y tolerante farsa de la propia Storni.

El relajamiento del estereotipo literario de los códigos del honor que ha tenido lugar en el mundo occidental en el espacio de cuatro siglos es obvio en la respuesta de Póstumo-Héctor cuando María Elena-Imógena le pregunta por qué no la mandó matar: "Pero hija, hace cuatro siglos era una cuestión de honor que te mandara matar, pero en nuestros días sería una cosa de mal gusto..."(225). Estas palabras subrayan, sin embargo, que aunque relajadas, las motivaciones de los personajes modernos son análogas a las de los renacentistas, lo que sugiere que la construcción de los papeles sexuales se ha mantenido intacta. La armonía patriarcal del triángulo padre-yerno-hija, construido por el intercambio entre dos hombres, se rompe cuando la hija rehusa aceptar el pacto masculino. Esta desarmonía da pie a un segundo triángulo, compuesto de marido-amante-esposa, que, aunque tampoco es viable debido a la virtud de la mujer, establece que se trata de otro pacto entre hombres, marido-amante, en el cual la mujer es sólo el pretexto de la rivalidad. Ahora bien, creo que el hecho de que al final del drama Storni expulse a estos personajes y sus correspondientes triángulos del canon literario - al impedirles entrar en el libro - subraya la necesidad de romper los moldes literarios del intercambio de mujeres que reproduce y valida la construcción patriarcal extratextual de la familia. Tal vez Storni creía que la mujer sería capaz de imaginar moldes más humanos. Por lo menos eso es lo que parece sugerir Dr. Gutiérrez-Cimbélina cuando comenta con asombro la imaginativa

actuación de su hija María Elena-Imógena: "Lo que sale de la imaginación de las mujeres no sale ni de la misma cabeza de Dios!" (231).

Si el personaje de María Elena-Imógena es subversivo, el de la cocinerita Polixena lo es aún más. En *Cimbelina* Storni reescribió el papel tradicional de la mujer en su función de hija, hermana, esposa y madre, pero en *Polixena* inscribe la problemática de la mujer moderna soltera, la que abandona el hogar por voluntad propia y no está ya sujeta ni a padre, ni a hermano, ni a marido que autorice su intercambio. ¿Qué sucede a la mujer en este caso? En el mundo patriarcal de la tragedia griega, Polixena, hija de reyes, al perder su familia la guerra de Troya, es sacrificada sobre la tumba de Aquiles para "comprar" el descanso del héroe. Tiene así, de acuerdo al código masculino, un fin heroico y trascendente. Es ella misma quien acepta su destino, diciendo a su madre que es mejor morir sacrificada que ser vendida como esclava. Pero la cocinerita de 1900 y pico no tiene opciones heroicas. Storni trivializa irónicamente su tragedia interior - la de toda mujer - al representarla en el contexto de una cocina. Su suicidio tiene toda la apariencia de un sinsentido estéril; sinsentido que se debe a que la tragedia de ser mujer en un mundo patriarcal nunca ha sido un tema articulado por la literatura occidental. Fuera de la familia, perdido su valor como objeto de intercambio, la vida de la mujer no tiene razón de ser. Ser mujer le impide validarse en una carrera honorable. Su única opción es ser sirvienta, cocinera, oficinista o prostituta - la alternativa que bajo seductivas palabras le ofrece el dueño de la casa en la que trabaja y que ella decididamente rechaza, aunque le ama, a través de toda la pieza.

Además, y como ya he notado, la acción de *Polixena* tiene lugar en la cocina, el espacio femenino por excelencia. Su mundo no es ni el de los legendarios romances medievales ni el de los héroes mitológicos, construcciones culturales que a pesar de ser literarias determinan la conducta de hombres y mujeres de carne y hueso. Al independizarse, es decir al convertirse en sujeto, la protagonista rompe los moldes. Su ruptura con la familia y en especial con la madre la condena a una muerte irredenta.¹⁶ Su muerte por su propia mano es representada de manera grotescamente incongrua para subrayar cómo al no tener modelos viables la mujer se ve forzada a representarse en las falsas posturas literarias de los textos patriarcales, en este caso en el papel de Polixena, cuyo discurso heroico articula. Pero la tragedia interior de la mujer-sujeto, una figura inexistente en el canon, queda inexpresado, literalmente ahogado por el discurso heroico del patriarcado que ha construido los roles sexuales, e impedido validar lo que tanto buscaron y tan eficazmente expresaron en teatro y poesía Storni y

Castellanos: "Otro modo de ser humano y libre. / Otro modo de ser" (Castellanos 316).

La muerte de la cocinerita cierra el acto. En el epílogo que sigue, se subraya la situación interdicta de la intelectual moderna. Storni escenifica a Eurípides y se coloca en escena ella misma, ficcionalizando así a ambos autores y deformándolos con la misma lente cóncava usada para delinear a sus personajes ficticios. Eurípidies no es ya el admirado dramaturgo griego, tan mitificado como sus personajes, sino un individuo maldiciente y envidioso. Su cómica desesperación al saber que una mujer ha parodiado su obra es análoga al desaliento expresado por los críticos que reseñaron el único estreno de la autora. Las palabras desdeñosas de Eurípides hacia Storni y su melodramático suicidio parecen anticipar la reacción que la dramaturga esperaba de sus próximos reseñadores.

Antes de concluir es preciso comentar la significación de los dos epílogos leídos en conjunto. En ambos la acción y los personajes se sitúan en un espacio indefinido, ubicado en la frontera entre la ficción y la realidad empírica. En ese espacio intermedio actores y autores revelan la vulnerabilidad de los seres humanos, quienes todos los días representan inconscientemente en su vida privada los papeles que su cultura les impone a través de textos de ficción, engañosamente inocuos. Al colocar a los actores en el epílogo de *Cimbelina* en la tierra de en medio, Storni les fuerza a confrontar la falta de viabilidad de los antiguos moldes, la necesidad - aterradora - de inventar patrones alternos, "otra manera de ser," diría Castellanos.¹⁷ En el epílogo de *Polixena*, la muerte de Eurípides, representante máximo del autor-mitificador, tiene un significado análogo al de la destrucción de los mitos que se lleva a cabo en la acción principal de ambas farsas. Ambas muertes sugieren que destruidos los viejos textos y sus autores existe la posibilidad de crear un nuevo espacio, abierto a la construcción de patrones igualitarios que permitan al ser humano desarrollar su potencial al máximo, sin trabas de prejuicios sexistas. Su mensaje queda tan clara y eficazmente representado como el de sus más subversivos versos feministas y sugiere que ambos epílogos pueden leerse como un desafío y como una profesía. Un desafío que refleja el cínico desdén de Storni tanto hacia el sexismo de su cultura como hacia la incomprensión acordada a sus obras; y una profesía que conlleva su cautelosa esperanza de que el futuro permita estilos de vida en los que hombres y mujeres puedan vivir con la dignidad que proporciona el respeto mutuo.

Notas

1. Entre los muchos textos biográficos de Storni se destacan los de Sonia Jones, Rachel Phillips y Conrado Nalé Roxlo.

2. Los críticos y biógrafos de Storni han difundido el título "La técnica de Mister Dougall," al hablar del segundo drama (inédito) de Storni. Sin embargo, al ser éste publicado en 1984, aparece como "La debilidad de Mister Dougall."

3. Phillips ha señalado que la propia Storni describió sus farsas valiéndose del concepto de los espejos cóncavos de Valle-Inclán, sugiriendo que durante su viaje a España había descubierto los esperpentos y las ideas de Ortega y Gasset en torno a la deshumanización del arte (66).

4. En la poesía de Storni el camino hacia el feminismo está marcado por una evolución paralela que progresa desde un discurso directo y aparentemente sencillo hasta una expresión deformadora y hermética. En su evolución poética, *Ocre* (1925) es un libro de transición que inicia el cambio hacia una modalidad fuertemente irónica (Salgado 534-35). Su evolución es completa ya en *Mundo de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y trébol* (1938). Según Phillips, la poesía de *Mundo*, y más aún la de *Mascarilla*, es más esperpéntica que lo fueron las farsas pirotécnicas de 1931 (81).

5. Dice Purkiss: "For feminists, the rewriting of myths denotes participation in these historical processes and the struggle to alter gender asymmetries agreed upon for centuries by myth's disseminators" (441).

6. Para Franco esta tarea era necesaria porque antes del feminismo la mujer no contaba con los medios ni para cambiar la historia ni para participar en el diálogo (243).

7. Al hablar del esperpento y de la deformación que Storni lleva a cabo en las farsas, es importante no olvidar la importancia fundamental del grotesco criollo en la tradición dramática argentina.

8. Phillips se refiere al "abysmal state" de la escena argentina en las décadas de los veinte y treinta y a cómo este retraso influyó decisivamente en la inhabilidad de Storni para crearse una exitosa carrera de dramaturga (61).

9. Fetterley explica: "The first act of the feminist critic must be to become a resisting rather than an assenting reader and, by this refusal to assent, to begin the process of exorcising the male mind that has been implanted in us" (xxii).

10. Rubin interpreta desde una perspectiva feminista las estructuras familiares de Lévy-Strauss y llega a la siguiente conclusión: "If it is women who are being transacted, then it is the men who give and take them who are linked, the woman being a conduit of a relationship rather than a partner to it. . . . To enter into a gift exchange as a partner, one must have something to give. If women are for men to dispose of, they are in no position to give themselves away. . . . The 'exchange of women' is a seductive and powerful concept. It is attractive in that it places the oppression of women within social systems, rather than in biology. Moreover, it suggests that we look for the ultimate locus of women's oppression within the traffic in women, rather than within the traffic in merchandise" (174-75).

11. En *The Reproduction of Mothering*, Chodorow resume sus ideas sobre el lazo madre-hija en los términos siguientes: "Because they are the same gender as their daughters and have been girls, mothers of daughters tend not to experience these infant daughters as separate from them in the

same way as do mothers of infant sons. In both cases, a mother is likely to experience a sense of oneness and continuity with her infant. However, this sense is stronger and lasts longer, vis-a-vis daughters. Primary identification and symbiosis with daughters is more likely to retain and emphasize narcissistic elements, that is, to be based on experiencing a daughter as an extension or double of a mother herself" (109). Austin señala que el escaso número de dramaturgas, además del dominio de los temas establecidos por el canon patriarcal, ha impedido que esta problemática, exclusivamente femenina, haya sido objeto de representación dramática: "All this behavior [la dificultad de cortar el lazo madre-hija] may be familiar to women who have passed through adolescence, and particularly to mothers of adolescent girls, but it is all but missing from drama" (66).

12. Al hablar de la lucha por cambiar las asimetrías genéricas, Purkiss explica que algunas de las estrategias seguidas por las feministas han consistido en cambiar el enfoque de la narrativa de un personaje masculino a otro femenino, o cambiar los términos del mito de modo que los personajes femeninos "negativos" se conviertan en modelos positivos (441-42). Esta observación coincide con lo comentado por Phillis en las farsas de Storni: "What she has done, interestingly enough, both with Shakespeare's *Cymbeline* and with Euripides' *Hecuba* . . . is to isolate in each the issue which to her was most crucial, namely the heroine's dilemma" (67).

13. Según la *Reader's Encyclopaedia of World Drama* Imógena "is the most admired character in the play, so much so that many critics feel it [the play] has small excuse for being except as a vehicle for her" (231). En *A Shakespeare Encyclopaedia* la exaltación de este personaje es aún más explícita. Se explica que Imógena ha sido reconocida "as one of Shakespeare's loveliest heroines. Imogen is also one of his most complex and detailed characters. Her virtues extend over the widest possible range -- from tenderness and purity to courage and forbearance. Rejected by her father, pursued by villains, and despised by a husband who is witlessly convinced of her infidelity she manages to endure her trials with a hardiness and strength which belie the seeming simplicity of her nature.

She thus emerges as a far more complex and consequently, more credible character than would appear at first glance. Imogen exhibits a greater versatility than her literary ancestors, the stock heroines of the prose romances of whom it was required only that they would be pure and put upon. Her high spirits and wit enable her to overcome this passive conception of the female role and at the same time they represent a complicated and more fully realized woman. This complexity has drawn some adverse reaction, such as George Bernard Shaw's description of Imogen as 'a double image . . . a natural aristocrat, with a high temper and perfect courage [as well as] an idiotic paragon of virtue.' Shaw's iconoclasm notwithstanding, Imogen continues to be regarded as one of Shakespeare's most radiant creations" (Imogen).

14. De acuerdo a la *A Shakespeare Encyclopaedia*, "The plot [of *Cymbeline*] consists of three distinct narrative strands: the history of the reign of the pseudo-historical British ruler Cymbeline, who became king in 33 B.C.; the wager story; and the story of Belarius and the kidnapped princess," tomado de *Chronicles*, el *Decamerón*, y un drama romántico, *The Rare Triumphs of Love and Fortune*, presentado en la corte inglesa en 1582 (*Cymbeline*).

15. Fetterley explica este concepto en las siguientes palabras: "Though one of the most

persistent of literary stereotypes is the castrating bitch, the cultural reality is not the emasculation of men by women but the emasculation of women by men. As readers and teachers and scholars, women are taught to think as men, to identify with a male point of view, and to accept as normal and legitimate a male system of values, one of whose central principles is misogyny" (xx).

16. Según Austin el drama de Marsha Norman 'night, Mother puede ser visto como "the ultimate severing by the daughter of the bond with her mother, rather than a well-made play about suicide" (67). Claro está que en Polixena la problemática del lazo madre-hija tiene como referente el dilema madre-hija de Hécuba y Polixena. No en balde la cocinerita se suicida recitando los razonamientos de las protagonistas griegas.

17. Uno de los poemarios de Rosario Castellanos se titula *En la tierra de en medio*. Castellanos también ha discutido este concepto en sus ensayos periodísticos.

Obras Citadas

- Austin, Gayle. *Feminist Theories for Dramatic Criticism*. Ann Arbor: The U of Michigan Press, 1990.
- Campbell, Oscar James, ed. *A Shakespeare Encyclopaedia*. London: Methuen, 1966.
- Castellanos, Rosario. *Poesía no eres tú. Obra poética: 1948-1971*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: U of California Press, 1978.
- Franco, Jean. *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989.
- Fetterley, Judith. *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Gassner, John, and Edward Quinn, eds. *The Reader's Encyclopaedia of World Drama*. New York: Thomas Y. Crowell, 1969.
- Jones, Sonia. *Alfonsina Storni*. Boston: Twayne Publishers, 1979.
- Kintz, Linda. *The Subject's Tragedy. Political Poetics, Feminist Theory, and Drama*. Ann Arbor: The U of Michigan Press, 1992.
- Nalé Roxlo, Conrado y Mabel Mármol. *Genio y figura de Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires, 1964.
- Phillips, Rachel. *Alfonsina Storni. From Poetess to Poet*. London: Tamesis Books, 1975.
- Purkiss, Diane. "Women's Rewriting of Myth." *The Feminist Companion to Mythology*. Ed. Carolyne Larrington. London: Pandora Press, 1992, 441-57.

- Rubin, Gayle. "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex." Ed. Rayna Reiter. New York: Monthly Review Press, 1975. 157-210.
- Salgado, María A. "Alfonsina Storni." *Escritoras de Hispanoamérica. Una guía bio-bibliográfica*. Compilación de Diane Marting. Bogotá: Siglo XXI, 1992, 531-42.
- Storni, Alfonsina. "Dos farsas pirotécnicas." *Obras escogidas. Tomo I. Teatro*. Introducción Julieta Gómez Paz. [Buenos Aires]: Sociedad Editora Latino Americana, 1984, 127-276.