

La ironía y la (re)producción en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos

Lydia Barovero

Hay quien dice que las confrontaciones feministas de este siglo finiquitado han desnaturalizado las relaciones entre los sexos. Vale la pena preguntarse: ¿Es que alguna vez fueron naturales?

— Ana Lydia Vega, “Encuentros con el Hombre Lobo”

En 1975 la mexicana Rosario Castellanos, conocida por su poesía, novelas y ensayos, escribió una pieza teatral que, a la vez, resultó ser su última obra.¹ El título de la pieza, *El eterno femenino*, nos remite a dos de los temas fundamentales del texto: primero, la cuestión de lo femenino y de la “misión” de la mujer en un mundo controlado por hombres y, segundo, la idea de lo eterno, lo perpetuo. El “eterno” del título destaca la situación estática de la mujer, pero también nos invita a reflexionar sobre la perpetuación de dicho estado a través de la historia universal, pues Castellanos incluye desde episodios de Eva como figura bíblica hasta el presente textual expresado por la mención del nombre de la autora misma en la obra.² Debido al énfasis en la repetición, *El eterno femenino* evoca un intento por combatir la reproducción eterna de la situación femenina. Además, a través del uso de la ironía, Castellanos nos incita a meditar sobre el dilema de Lupita, el personaje principal, que en un momento del texto dice: “No hay otra alternativa [que intentar agradar al hombre], si pensamos que nuestra misión en el mundo es perpetuar la especie” (189). La posibilidad de proveer alternativas y así alterar lo eterno del asunto femenino surge a través de un cuestionamiento profundo del supuesto propósito de la mujer ya que no se puede eliminar del todo.³

En *El eterno femenino*, Castellanos implícitamente utiliza una metáfora de la (pro)creación interrumpida para simbolizar la eterna falta de coincidencia entre los sexos, y por extensión, el carácter irónico de las relaciones humanas. Al explorar las relaciones desnaturalizadas entre los sexos, Castellanos se hace eco en las teorías de Linda Hutcheon sobre la ironía. En *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Linda Hutcheon destaca la importancia de las relaciones comunicativas al señalar que: "The 'scene' of irony involves relations of power based in relations of communications. It unavoidably involves touchy issues such as exclusion and inclusion, intervention and evasion" (2). A la luz de estas ideas, Castellanos parece proveer la ironía última, pues en *El eterno femenino* ni siquiera existe una relación comunicativa que funcione entre los sexos y la posibilidad de crear un significado colectivo queda, por lo tanto, anulada.

En *El eterno femenino* se subraya la comunicación que se basa en el diálogo, en un intercambio de ideas entre los que se consideran iguales. Idealmente, dentro del diálogo, el acto de preguntar implicaría invitar la complicidad de un interlocutor, de una persona que pudiera contestar la pregunta. De manera paralela, una persona que cuestiona o problematiza algo requiere de alguien que pueda defender su postura, o explicar satisfactoriamente dicho cuestionamiento. De este modo, el conocimiento depende directamente del formular y el contestar preguntas que ayuden a la creación de un significado. En referencia a este particular, Castellanos nos explica en *Mujer que sabe latín...*:

El sentido de la palabra es su destinatario: el otro que escucha, que entiende y que, cuando responde, convierte a su interlocutor en el que escucha y el que entiende, estableciendo así la relación del diálogo que sólo es posible entre quienes se consideran y se tratan como iguales y que sólo es fructífero entre quienes se quieren libres. ("Notas" 180)

Irónicamente, las preguntas que se hacen entre sí los personajes femeninos y masculinos en *El eterno femenino* no dan fruto ya que no llevan hacia la creación de un significado, haciendo que la relación entre la interrogadora y el que contesta sea estéril. Hay una ausencia de diálogos entre "iguales" en *El eterno femenino*, y como bien señala Castellanos, la ausencia de iguales impide un encuentro fructífero y hace que predominen encuentros de comunicación frustrada.

La obra comienza subrayando la imposibilidad de la comprensión mutua entre los sexos mediante el encuentro entre la peinadora y el agente,

único personaje masculino en el salón de belleza. Este encuentro, a su vez, sirve para destacar de entrada la importancia de los actos de preguntar y cuestionar como instrumentos de liberación e invención por parte de los personajes femeninos a través de la obra.⁴ Es de interés notar que al agente le parece poco “natural” el hecho de que la peinadora haga tantas preguntas. El intento de minimizar la curiosidad de los personajes femeninos se hace patente desde el principio, pues tras una serie de preguntas de la peinadora, el agente exclama: “¡Qué muchacha tan simpática! ¿Dónde aprendió a hacer preguntas?” (25). La peinadora es vista como algo novedoso (o más bien una aberración) pues lo que el agente (léase el hombre) espera es que la mujer acepte todo lo que él dice sin cuestionamiento, sin ningún tipo de indagación.⁵ Ante la indagación un tanto ridícula y mal intencionada del agente, la peinadora, por su parte, subraya la diferencia entre ella y el agente al señalar que ha aprendido a hacer preguntas, “en un lugar distinto a donde a usted le enseñaron las respuestas. Por eso es que no coincidimos” (25). Claramente, el modo de cuestionar de la peinadora no coincide con lo que el agente percibe como el derecho masculino a no ser cuestionado. Al ser de “distintos lugares,” al no provenir de un mismo “origen,” se podría decir que el hombre y la mujer parecen ser de diferentes especies. De esta manera dudamos de la “naturaleza” de las relaciones entre los sexos tal como la cuestiona Ana Lydia Vega, pues es consabido que dos especies distintas producen un cruzamiento estéril. Además, la respuesta tajante de la peinadora destaca el carácter aprendido de la conducta pues las estructuras sociales le enseñaron a contestar al agente. En la obra se subraya de inmediato este carácter automático, y por lo tanto, infructuoso de las respuestas ya que forman parte de unos códigos de aprendizaje que estorban la comunicación, y en última instancia, la creación entre los sexos.

La acción de *El eterno femenino* tiene lugar en “un salón de belleza en una colonia residencial de la clase media mexicana en el Distrito Federal” (23). La protagonista, Lupita, quien está a punto de casarse, visita el salón para que le hagan un peinado especial para el día de su boda. *El eterno femenino* está compuesto de más de 30 episodios distintos que describen a Lupita en varias posibles circunstancias enmarcadas en un tiempo futuro. La protagonista experimenta la mayoría de estas circunstancias debido a un aparato que induce sueños que es enganchado a su secador de pelo. Los sueños de Lupita resultan ser pesadillas, pues todos la muestran en situaciones pésimas, como resultado de llevar una vida contingente a las estructuras masculinas.

Resulta pertinente señalar que el aparato que induce sueños es representativo de la ideología patriarcal, ya que las estructuras creadas por el hombre son las que dictan lo que las mujeres sueñan y es el agente que promueve su empleo.⁶ Ante la propaganda del agente, la dueña del salón de belleza reacciona en forma de queja: “Pero todavía no hemos acabado de pagar los abonos del último producto nuevo que Ud. nos trajo” (24). La queja de la dueña resume sucintamente la idea de que las mujeres están eternamente pagando los nuevos aparatos del hombre; están sometidas de manera perpetua al sistema social y sexual masculino.⁷ Es decir, el agente le está vendiendo un nuevo método de someter a la mujer a las leyes y doctrinas del sistema masculino, ya que el aparato sirve para impedir que las mujeres piensen. Además, el mismo término “agente” tiene un doble sentido: puede significar el representante de una compañía o, también lo podemos entender como un medio, como algo que produce un efecto. Literalmente el agente se convierte en un medio para transmitir la nueva ideología represora (el aparato) a la mujer. El propósito del aparato es eliminar la posibilidad de que las mujeres piensen, una actividad que el agente considera sumamente peligrosa (28). El aparato, entonces, debe servir para mantener a la mujer pacífica y pasiva al reforzar los papeles tradicionales de la mujer: virgen temerosa, esposa sumisa, madre abnegada, etcétera. Irónicamente, son estas mismas estructuras masculinas que literal y figurativamente hacen que Lupita despierte del estupor represivo de la tradición. Es decir, Castellanos utiliza las mismas estructuras de la ideología patriarcal para desarmarlas. Como bien describe en *Mujer que sabe latín...*, el propósito de Castellanos es “poner en evidencia lo que tienen [las costumbres] de ridículas, de obsoletas, de cursis y de imbéciles. Les aseguro que tenemos un material inagotable para la risa” (“La participación” 39). Al presentar a la protagonista Lupita en una larga serie de papeles tradicionales fracasados, Castellanos logra demostrar la necesidad de cambiar las construcciones sociales que limitan tanto a la mujer como al hombre.

En cuanto a la cuestión de las costumbres y sus efectos represivos, Octavio Paz investiga estos temas y sus consecuencias sociales en sus escritos sobre la cultura mexicana. En *El laberinto de la soledad* (1961), Paz examina la construcción de los papeles de los sexos para concluir que “nuestra vida social niega casi siempre toda posibilidad de auténtica comunión erótica” (349). En cuanto al “macho” mexicano, Paz lo caracteriza como la ejemplificación de la soledad: “Es el poder, aislado en su misma potencia, sin relación ni compromiso con el mundo exterior. Es la incomunicación pura, la

soledad que se devora a sí misma y devora lo que toca” (220). Al tener este carácter cerrado, la posibilidad de comunicación con el hombre mexicano se problematiza. Para complicar el asunto, Paz señala la manera en que la mujer ha sido caracterizada por su diferencia:

La mujer siempre ha sido para el hombre lo ‘otro’... La mujer es un objeto, alternativamente precioso y nocivo, mas siempre diferente. Al convertirla en objeto, ... el hombre la convierte en instrumento.... De ahí que nuestras relaciones eróticas estén viciadas en su origen, manchadas en su raíz. Entre la mujer y nosotros se interpone un fantasma: el de su imagen, el de la imagen que nosotros nos hacemos de ella y con la que ella se reviste. (343-44)

Claramente, Paz consideraba las estructuras sociales como un impedimento a la verdadera comunión humana. Las estructuras sociales hacen que el encuentro entre los sexos sea estéril, pues como señala Paz, las relaciones entre los sexos están manchadas en su raíz; no hay oportunidad de verdadera comunión y comunicación. El texto de Paz nos presenta con los resultados de una sociedad mexicana estructurada para hacer inútil a la mujer. El autor concluye su ensayo proveyendo dos alternativas a la problemática social: la muerte o una nueva vía creativa. De acuerdo con Paz:

Toda sociedad moribunda o en trance de esterilidad tiende a salvarse creando un mito de redención. Soledad y pecado se resuelven en comunidad y fertilidad. La sociedad que vivimos ahora también ha engendrado su mito. La esterilidad del mundo burgués desemboca en el suicidio o en una nueva forma de participación creadora. (361)

Como queda demostrado en el diálogo entre el agente y la peinadora, en *El eterno femenino* Castellanos fomenta el desarrollo de una nueva forma de participación creadora utilizando la ironía y la metáfora de la procreación interrumpida para subrayar la histórica (y actual) falta de comunión entre los sexos. La nueva forma de participación creadora surge, entonces, al final de cada acto, en la forma de una pregunta que ya no se hace solamente dentro del marco textual sino también al público lector contemporáneo, los únicos capaces de alterar la historia de la tradición represiva.

En el episodio “Luna de miel” del primer acto, por ejemplo, vemos a una Lupita recién casada que tiene que demostrar su virginidad en la noche de bodas y además, tiene que asegurarle a su marido que no le gustó el acto sexual. Juan, el esposo, le pregunta a Lupita, “¿Ha sido ésta la primera vez?” (34). La siguiente acotación indica que Lupita, “(En uno de esos apartes obvios del teatro antiguo),” exclama, “¡Qué manía tienen todos los hombres

de preguntar lo mismo!” (34). Al dirigirse al público, la protagonista espera crear un vínculo de complicidad con las otras que han tenido que lidiar con situaciones semejantes. Además, Lupita subraya lo vacío de la pregunta de su esposo, pues solamente hay una manera de contestarla: negar todo conocimiento de lo sexual. Apropiadamente, Lupita contesta: “No sé de qué me estás hablando” (34). Después de una breve discusión sobre la autenticidad de la mancha de “sangre” en el vestido de Lupita, Juan le cuestiona sobre la experiencia al decir: “Y ahora, la pregunta de los sesenta y cuatro mil pesos: ¿Te gustó?” (35). Otra vez Lupita entiende que Juan no espera una respuesta sincera sino que le tiene que hacer sentir que fue una experiencia desagradable. Lupita, “indignada,” le contesta: “¿Gustarme? ¿A mí? ¿A una muchacha decente? ¿Por quién me tomas?” (35). Este breve intercambio entre los recién casados demuestra la incapacidad de dialogar “libremente,” como iguales. Lupita está sometida a las normas sociales que exigen virginidad y prohíben que la mujer sienta placer. Es más, aunque Juan está en una supuesta posición de poder, él tampoco se siente totalmente libre de reaccionar independientemente de lo que las mismas normas dictan, lo que le lleva a consultar constantemente “una especie de enorme código abierto sobre un facistol” (337). Estos parlamentos entre Lupita y Juan reproducen una especie de libreto que se repite mecánicamente. Es decir, son parlamentos aprendidos hace siglos que parecen decirse ya “en automático” y falsamente.

De manera paralela, en el segundo acto vemos un intercambio infructuoso en el diálogo entre la pareja original, Adán y Eva. Antes de empezar a relatar su historia, Eva le pregunta a Lupita si ella es una persona “curiosa,” haciendo patente la necesidad de un interlocutor atento y receptivo (74). Después de que Lupita confirma su deseo de conocer la historia, Eva empieza a reproducir un diálogo con Adán:

ADAN: Y no lo olvides: tú te llamas Eva. Repítelo: Eva.

EVA: ¿Por qué?

ADAN: (*Confundido y, naturalmente, airado.*): ¿Cómo que por qué? Esas preguntas no las hace una mujer decente. Obedece y ya.

EVA: No veo la razón

ADAN: (*Que tampoco la ve. Para disimular.*): Te encanta llevar la contraria, hacerte la interesante. ¿Por qué no sigues el ejemplo de los demás? Mira. (*Actuando lo que dice.*) Tú te llamas árbol. A-r-b-o-l. Y tú, hormiga. H-o-r-m-i-g-a. Con *h*, aunque la *h* es muda.

EVA: No oigo a que nadie responda nada.

ADAN: Es eso precisamente lo que quiero que aprendas. A no replicar.

EVA: ¿Cómo quieres que replique un árbol o una hormiga si son mudos? Así que chiste. ¿Por qué no hablas con el perico? Porque él sí te puede contestar, ¿verdad?

ADAN: (*Herido pero generoso.*): ¡Qué equivocada estás, querida, qué equivocada! Yo no hablo con las cosas ni con los animales. Eso sería rebajar mi nivel. Ni siquiera hablo contigo.... No hablo *con*, hablo *para*. Mi interlocutora es la posteridad.

EVA: ...Sin [los progénitos], sin mi colaboración, quiero decir, ¿quién sería tu auditorio?

ADAN: La eternidad, Dios.... El puede crear seres de la nada. A mí me formó con barro y a ti....

EVA: Sí, ya sé, no me lo repitas. A mí me hizo con una de tus costillas.

ADAN: ¿Lo ves? No eres indispensable. Y es bueno que recuerdes, de una vez para siempre, que tu condición es absolutamente contingente. (75-76)

Este intercambio entre Adán y Eva destaca varios puntos importantes. Primero vemos que Eva cuestiona absolutamente todo lo que Adán le predica. Desde su nombre hasta el (sin)sentido de las actividades de Adán, esta Eva es una mujer con inquietudes, con dudas sobre la situación que la rodea. Adán, por su parte, intenta silenciar a Eva repetidamente. Según Adán, Eva es un ser contingente mientras él es esencial. Además, Adán insiste que no habla con Eva, sino que sus parlamentos tienen como propósito que Eva aprenda el catálogo de la existencia que Adán ha empezado a organizar. Del mismo modo que ocurre en el episodio “Luna de miel,” el intercambio entre Adán y Eva es uno lleno de preguntas mal recibidas y respuestas insatisfactorias. En ambos casos no se produce un encuentro fructífero. Es posible señalar entonces, que al organizar el mensaje de su obra alrededor de la metáfora de la producción frustrada, Castellanos nos comunica que la producción (la creación) surgirá de otra manera; es decir, el texto nos sugiere el uso de la participación colectiva para posibilitar una alternativa al antiguo patrón infructuoso.

Es de sumo interés, por lo tanto, examinar los tres momentos textuales de *El eterno femenino* que se cierran con preguntas de Lupita que no van dirigidas a nadie en particular – o por lo menos, no sabemos específicamente hacia quién van dirigidas. Al final del primer acto, en el episodio titulado “La

cruda realidad,” se describe en un sueño cómo será la vida de Lupita cuando ella sea madre. La acotación que abre este episodio subraya el estado de abatimiento tanto de Lupita como de su casa:

Los muebles comienzan a deteriorarse por la agresividad constante de los niños y la infructuosa lucha del ama de casa por mantenerlos ‘presentables.’ El ama de casa, Lupita, acaba de perder un round más en esta pelea desigual... Su aspecto físico hace juego con el de los muebles. Tubos en la cabeza, cara embarrada de crema rejuvenecedora, bata que conoció mejores días... En el cuarto contiguo se oye el ruido de dos niños – varón y hembrecita, como se dice – que pelean. Mechudos y sucios, se asoman alternativa y fugazmente. (46)

La madre de Lupita, en el sueño anterior, le había asegurado que no había felicidad comparable a la de ser madre (45). No obstante, “La cruda realidad” relata una vida miserable, repleta con unos hijos malcriados, una casa mugrienta, y un esposo infiel. Al enterarse de las actividades de su esposo, Lupita lo mata a él y a la amante, haciéndose famosa tras la noticia del asesinato. Un locutor de la televisión entrevista a la ahora “sensacional” Lupita y le pide su versión de los acontecimientos que la condujeron a tomar la decisión de matar a los que la ofendieron. Lupita contesta:

Tuve ataque de histeria, llevé a Mamá a que viviera con nosotros, para que fuera testigo y juez de lo que pasaba; pagué a un detective privado para que vigilara los malos pasos de mi marido. Le hice las tres advertencias de rigor. ¿Y qué cree usted? Todo fue inútil. No me quedaba más que hacer lo que hice. ¿Usted qué habría hecho en mi lugar? (*La pregunta va dirigida al auditorio invisible*). (56)

En este último comentario, Lupita enumera los métodos que utilizó para impedir la infidelidad de su marido, pero ninguno funcionó. Por lo tanto, lo que realmente importa de este comentario de Lupita es la pregunta que hace al público al final del relato de los acontecimientos. Aunque Lupita dice que no le quedaba otra alternativa que hacer lo que hizo, el acto de formular la pregunta al público abre la posibilidad de un nuevo espacio donde tenga lugar el diálogo.

El segundo acto empieza con un encuentro entre Lupita y Eva, la figura femenina que “comienza” la historia del mundo.⁸ Tras haber sido testigo de la historia de Eva, el sueño de Lupita la lleva a un museo de cera en el que se enfrenta con el relato de las vidas de seis mexicanas históricas: la Malinche, Sor Juana, doña Josefa Ortiz de Domínguez, la Emperatriz Carlota, Rosario

de la Peña y Adelita.⁹ Sor Juana propone que las seis mujeres “jueguen a la escuelita” para remediar la ignorancia del público que no conoce sus historias (86-87). Es interesante notar que Sor Juana quería establecer una dinámica de aprendizaje que incluye los actos de hacer y contestar preguntas dentro de su juego didáctico. No obstante, Lupita pide un espectáculo y no una clase, así que todas las mujeres deciden presentarse como fueron, o como creen que fueron, con una petición por parte de Sor Juana de que Lupita participe en el espectáculo como un receptor atento y activo. Claro está que esta dinámica entre Lupita y las mujeres históricas refleja lo que se espera que ocurra entre el público lector y el texto de *El eterno femenino*.

Después de presenciar las historias de las seis mujeres, Lupita, “fuera de sí,” dice: “Pues cuando me comparo con ustedes, con cualquiera de ustedes, pienso que tuve mucha suerte y que me saqué la lotería y que...” (137). Desesperadamente, Lupita quiere convencerse de que lleva una vida mejor y llena de más posibilidades que sus antepasados femeninos. En el mismo momento de su desesperación, el salón de belleza sufre un apagón, haciendo que Lupita termine el segundo acto con un lamento: “Y mi pelo está todavía húmedo y no pueden peinarme y hoy me caso y... Dios mío, ¿qué voy a hacer, Dios mío? ¿Qué voy a hacer?” (137). Es posible entender que el dilema de Lupita está vinculado al estado desastroso de su pelo, pero también es posible leer esta última pregunta como una indagación sobre la trayectoria de su vida, un tema mucho más profundo que la apariencia de su cabello. Pues de la misma manera, esta pregunta va dirigida al público lector que tiene que negociar con las situaciones presentadas en la obra dramática.

Al final del tercer acto, se presenta una dinámica similar a la de los primeros dos actos. Debido al apagón en el salón de belleza, Lupita tiene que recurrir a usar pelucas para solucionar el problema de su peinado. Por lo tanto, a lo largo del tercer acto, Lupita se prueba varios modelos de peluca con la esperanza de encontrar un estilo que le quede bien. Cada peluca tiene un nombre de estilo como “Jornada de soltera,” “Flor de Fango,” “Usurpadora,” “Mujer de acción” y “Al filo del agua.” Al ponerse estas pelucas, Lupita ocupa el papel de las mujeres que representan cada estilo. Es decir, cada estilo de peluca es, a la vez, un posible papel de la mujer delineado por la estructura masculina: la solterona, la prostituta, la amante, la mujer profesional y la señora burguesa (179). Lupita no está conforme con ninguno de los modelos, e irónicamente, la que no se conforma a los modelos es echada del salón de belleza. La dueña del salón, indiferente ante la situación problemática de Lupita, dice: “A mí me paga lo que me debe y ya. Lo demás

es su problema” (196). La última acotación nos indica que Lupita, “azorada, mirando al público como quien busca auxilio,” pregunta incrédula, “¿Mi problema? ¿Mi problema? ¡Chin!” (196). Al terminar estas secciones con preguntas de Lupita, la antigua dinámica entre la que cuestiona y el que responde queda alterada y la nueva relación que se crea es ambigua, pues como nos dice Hutcheon, “irony can only ‘complexify’; it can never ‘disambiguate’...” (13). Así, al terminar con preguntas dirigidas hacia un receptor ambiguo, Castellanos está haciendo la pregunta a los únicos que pueden darle significado a su texto – al público de la obra. Según la teoría del lector, el texto literario contiene elementos indeterminados que el lector debe negociar a través de un diálogo creativo con el texto.¹⁰ En ese sentido, Castellanos pone el texto (su gestación) en manos del lector.

En *Mujer que sabe latín ...* se ve la conciencia que posee Castellanos en torno al papel que desempeña el receptor: “Soy la autora de eso que los otros leen, comentan. De eso de lo que se apropian y sienten como suyo y lo recitan a su modo y lo interpretan como se les pega la gana. Yo no puedo hacer nada para impedirlo, para modificarlo” (195). Castellanos se enfrenta con la posibilidad de ser interpretada de una manera que no le guste o que le parezca incorrecta. No obstante, el riesgo inherente de utilizar la ironía para tratar temas oficiales también contiene su contrapunto subversivo, “between the intended irony that goes unperceived and the unintended that becomes irony by being perceived, there is room for many kinds and degrees of misunderstanding, misfire, and fizzle, as well as of understanding and complicity” (Chambers 19). A pesar de la posibilidad de ser mal interpretada, existe también la posibilidad de crear un espacio de comprensión mutua, de crear vínculos de complicidad que conduzcan a la producción de nuevas interpretaciones. El uso de la ironía permite la posibilidad de que la reproducción eterna de las estructuras patriarcales se convierta a una producción innovadora.

Al terminar estas secciones de su obra con preguntas dirigidas al lector, Castellanos quiere provocar una reacción en su público y así crear un diálogo entre el lector y el texto. Al subrayar la importancia de preguntar, Castellanos parece adaptar el llamado método socrático de “la mayéutica” a su texto. Como es sabido, la ironía y la mayéutica son los elementos principales del diálogo socrático, que a su vez, es el fundamento de su filosofía:

Característica de su forma de entender y practicar el diálogo son la ironía y la mayéutica. Su ironía se expresa a menudo en la actitud modesta del ‘sólo sé que no sé nada’; la mayéutica (arte que decía

heredado de su madre) consistía en hacer preguntas de modo que fuera el interlocutor quien acabara sacando de sí mismo las formulaciones correctas sobre el tema en cuestión. (Navarro Córdón 51)

Utilizar el método socrático implica que el interlocutor ya posee el conocimiento necesario para desarrollar el asunto cuestionado: “The matters that are suitable for treatment by the Socratic method are those as to which we have already enough knowledge to come to a right conclusion, but have failed, through confusion of thought or lack of analysis, to make the best logical use of what we know” (Russell 110). Así, al utilizar la mayéutica, Castellanos mantiene su texto abierto a la elaboración o alteración por parte de su público a quienes considera poseedores de respuestas al asunto del “eterno femenino.”

A la luz de estas ideas, es interesante notar que la crítica sobre *El eterno femenino* destaca la longitud de la obra como su falla principal. Kirsten Nigro, por ejemplo, ha señalado: “The sheer number of episodes and their lack of logical transitions, for example, do not allow for character development or the building of dramatic tension” (98). Barbara Bockus Aponte, por su parte, refleja esta misma idea al escribir: “*El eterno femenino* sigue este patrón. Cada viñeta presenta un aspecto distinto de la situación de la mujer, pero ninguna desarrolla una situación anterior” (53). Ambas críticas señalan que no hay evolución en el texto, que no se produce nada nuevo a pesar de la presentación de aspectos distintos. Nigro señala: “The accumulation of vignettes ends by being a variation on a single theme, which wears thin as the work progresses through its three lengthy acts” (98). La repetición del tema principal de *El eterno femenino* es agotadora, según Nigro; sin embargo, es posible considerar esta repetición exagerada y extenuante como una provocación irónica por parte de Castellanos.

En torno a la ironía nos dice precisamente Linda Hutcheon: “Operating almost as a form of guerrilla warfare, irony is said to work to change how people interpret” (32). En este caso, la insistencia en una repetición “aplastante” sería una de las múltiples tácticas de la ironía. Castellanos somete al público a una acumulación pesada de viñetas que tratan la situación de la mujer, lo cual, arguyo, no es inocente; todo lo contrario, pues es de este modo que Castellanos incita al público lector a entrar en la cuestión fundamental de la obra para cambiarla. Incluso la misma Kirsten Nigro admite que la obra podría funcionar a la hora de ser representada: “This is not to say that *El eterno femenino* is unstageable. None of the problems in its total composition are insurmountable, especially in a fully-equipped theatre. But to iron them

out, a director will necessarily have to make important alterations to the text” (“Debunking” 99).¹¹ De esta manera, Castellanos nos invita a entrar en la cuestión de “el eterno femenino” y alterarla.

Para concluir, me remito a las palabras de Castellanos en *Mujer que sabe latín ...*: “Quedamos en un punto: formar conciencia, despertar el espíritu crítico, difundirlo, contagiarlo. No aceptar ningún dogma sino hasta ver si es capaz de resistir un buen chiste” (“La participación” 40). Los antiguos modelos de la madre abnegada, el padre severo, o la virgen aterrorizada, por ejemplo, “son personajes de una comedia ya irrepresentable y además han olvidado sus diálogos y los sustituyen por parlamentos sin sentido” (39). A través de *El eterno femenino*, Castellanos presenta los resultados de una sociedad sujeta a la limitación de las costumbres y los papeles tradicionales. No obstante, al final de la obra, un personaje llamado simplemente “la señora 4” propone alterar la estructura tradicional: “No basta imitar los modelos que se nos proponen y que son la respuesta a otras circunstancias que las nuestras. No basta siquiera descubrir lo que somos. Hay que inventarnos” (194). Hay una expresión popular que dice que la curiosidad es la madre de la invención. El texto invita la satisfacción de esta curiosidad haciendo indagaciones, aún cuando se encuentra resistencia ante la pregunta. A pesar del eterno dilema, Castellanos alienta el esfuerzo creativo, no a través de las lágrimas de frustración por la supuesta ausencia de soluciones, sino a través de una incitación al cuestionamiento profundo y a la reflexión. La participación activa del receptor en este proceso de indagación es imprescindible, sobre todo ante una pieza como *El eterno femenino* que cuestiona la problemática de la comunicación y la comunión en nuestra sociedad. En *El eterno femenino* se emplea la metáfora de la reproducción de manera irónica ya que, a medida que el texto perpetúa una serie de episodios que presentan a la mujer en los papeles más tradicionales, la necesidad de dismantelar las estructuras presentadas se hace más patente. De este modo, el texto de Castellanos privilegia la producción que surgirá a través del diálogo, en lugar de la reproducción eterna de parlamentos infructuosos.

North Carolina State University

Notas

¹ Kirsten Nigro ha señalado que antes de escribir *El eterno femenino*, Castellanos había escrito una obra teatral de un acto titulada *El tablero de damas* (1952). Según Nigro, “This work amounts to little more than a closet play and is of minor theatrical value” (“Debunking”

101). En 1959, Castellanos escribió dos poemas dramáticos, *Salomé* y *Judith*, que funcionan como poemas pero no para ser representados. Por lo tanto, Nigro considera la escritura de *El eterno femenino* as “Castellanos’ first serious excursion into drama” (“Debunking” 101).

² En el tercer acto, Lupita les informa a sus alumnas de una obra teatral que se burla de las “veneradas tradiciones” mexicanas (182). Según Lupita, “Se llama *El eterno femenino*. No hagamos caso de la falta de originalidad del título, que no es sino lugar común plagiado literalmente de Goethe” (182). El título, entonces, proviene de las últimas líneas de la segunda parte de *Fausto* de Goethe: “What is destructible/Is but a parable;/What fails ineluctably,/The undeclarable./ Here it was seen/Here it was action;/The Eternal-Feminine/Lures to perfection.” See *Faust*, trans. Walter Kaufmann (Garden City: Doubleday 1963).

³ Relacionado a la idea de cuestionar “lo dado,” Leticia Iliana Underwood nota que: “Rosario Castellanos encourages women to develop a critical consciousness and to reject dogmas and notions restricting their true emancipation...” (169). En su artículo, Underwood establece una semejanza entre Castellanos y Beauvoir, pues considera que ambas, “invite a critical reading unveiling the problems women face in society” (170).

⁴ Hago una diferencia entre los verbos “preguntar” y “cuestionar” porque “cuestionar” me parece un acto menos pasivo. Es decir, cuestionar es más activo, es desafiar, dudar de una situación (o respuesta) presentada como verdad. Aunque el acto de preguntar puede ser igualmente combativo, en ocasiones tiene una connotación más benigna. Se pregunta para recibir más información, para aclarar una confusión.

⁵ La mujer que cuestiona es vista como una rareza. En “Simone de Beauvoir o la lucidez,” Castellanos se enfrenta con el supuesto don de la intuición de la mujer contra las que cuestionan lo que se les predica:

La lucidez, aparentemente, es una cualidad (¿o una desgracia?) que se acuerda a las mujeres con suma parsimonia y escasísima frecuencia. Para no negarles toda posibilidad de conocimiento se les concede, en cambio, el relámpago fugaz de las intuiciones que alumbró un fenómeno... sin que se requiera ninguna disciplina previa... ningún esfuerzo de la inteligencia ni de la atención, ninguna constancia de la voluntad. La mayoría de las mujeres aceptan de buena gana, y hasta con gratitud, este don.... Para ahorrar vergüenza a la especie humana, existe aún otro género de mujeres: las fuertes, las obstinadas, las que desconfían de lo que se les predica, las que se sacuden el yugo que las embrutece, las libres. (624-26)

De esta manera, Castellanos destaca la utilización de la “intuición” de la mujer como una excusa para no investigar un tema con profundidad. La intuición se entiende en este caso como una reacción superficial.

⁶ Relacionado con la idea del sometimiento a las estructuras masculinas, David William Foster ha notado que en muchas obras de Castellanos se presenta a una mujer, “groping vainly for identity through a maze of crumbling traditions in a male-dominated society [dramatizing] the plight of today’s alienated woman and... [explaining] the mounting incidence of communication failures” (275).

⁷ El uso de la palabra “aparato” claramente nos remite al sentido fálico. El estar sometida al falo (a la estructura social falocéntrica) impide que la mujer se realice intelectualmente.

⁸ Tras haber comido la fruta prohibida, Adán le pide a Eva que retroceda pero Eva contesta, “No es posible. La historia acaba de comenzar” (*Eterno* 85).

⁹ Adelita no es una figura histórica en sí sino que se utiliza este nombre para representar a las soldaderas de la Revolución Mexicana. Adelita ha pasado a ser la protagonista de las canciones populares de la revolución.

¹⁰ Me refiero, específicamente, a las ideas de Wolfgang Iser en sus estudios, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (1978) y *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (1974). Las sorpresas, frustraciones o

inversiones que crean las disyunciones de un texto hacen que el lector refleje sobre sus propias presunciones. Se yuxtaponen las maneras tradicionales de pensar del lector con las nuevas o sorprendentes maneras que el texto introduce. El lector activo, entonces, "produce" o "crea" los significados del texto.

¹¹ En este mismo artículo, Nigro nos dice que en el estreno de *El eterno femenino* en México, D.F., se omitió el segundo acto en su totalidad ("Debunking" 99). Es decir, al estrenar la obra en México, se deshicieron de toda la sección de las mujeres importantes en la historia mexicana, repitiendo así, irónicamente, el argumento de muchas revisionistas feministas que señalan la ausencia de la presencia femenina en la escritura de la historia, ya sea mexicana o mundial.

Obras citadas

- Bockus Aponte, Barbara. "Estrategias dramáticas del feminismo en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos." *Latin American Theatre Review* 20.2 (1987): 49-58.
- Castellanos, Rosario. *El eterno femenino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- _____. "La mujer y su imagen." *Juicios sumarios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- _____. "La participación de la mujer mexicana en la educación formal." *Mujer que sabe latín....* México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- _____. "Notas al margen: el lenguaje como instrumento de dominio." *Mujer que sabe latín....* México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Chambers, Ross. "Irony and the canon". *MLA* 90 (1990): 18-24.
- Foster, David William y Virginia Foster-Ramos. *Modern Latin American Literature Volume I*. New York: Frederick Ungar, 1975.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. New York: Routledge, 1994.
- Navarro Cordón, Juan Manuel y Tomás Calvo Martínez. *Historia de la filosofía*. Madrid: Ediciones Anaya, 1978.
- Nigro, Kirsten. "Rosario Castellanos' Debunking of the *Eternal Feminine*." *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 8.1-2 (1980): 89-102.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- Russell, Bertrand. *History of Western Philosophy*. London: Routledge, 1993.
- Underwood, Leticia Iliana. "The Legacy of Simone de Beauvoir in Mexico: Rosario Castellanos." *Simone de Beauvoir Studies* 10 (1993): 165-73.
- Vega, Ana Lydia. "Encuentros con el Hombre Lobo." *Esperando a Loló y otros delirios generacionales*. San Juan, P.R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994.