

Estrategias dramáticas del feminismo en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos

Barbara Bockus Aponte

La posición central que ocupa Rosario Castellanos en la literatura contemporánea mexicana está perfilándose nítidamente en los estudios que han ido apareciendo después de su muerte inesperada en 1974.¹ Todavía objeto de poca atención crítica, sin embargo, es su drama, *El eterno femenino*,² a pesar de que resalta en el panorama teatral hispanoamericano por su tema abiertamente feminista y por su tono agresivamente satírico, y de que se destaca dentro de la obra misma de Castellanos por pertenecer al género que menos cultivó. Antes de *El eterno femenino*, publicado y estrenado póstumamente, solo había incursionado muy tentativamente en el campo del teatro.³ Pero la experiencia de ser mujer, núcleo temático del drama, sí ha constituido, a lo largo de toda su obra, una corriente dominante. Este trabajo propone ver cómo esta tendencia temática, ya desarrollada por Castellanos en la narrativa, la poesía y el ensayo, se transforma y adquiere nuevas dimensiones en la forma dramática.

Para obtener una perspectiva clara, es indispensable comenzar por anotar, aunque sea someramente, los enfoques que la escritora ha dado en sus escritos anteriores a la problemática de la mujer en la sociedad mexicana. Ha recalcado su falta de identidad propia—la mujer “pasa de las manos de un padre a un marido, a un tutor y . . . jamás sobrepasa su estado de minoridad.”⁴—y su pasividad ante tal situación: “La complicidad entre el verdugo y la víctima [es] tan vieja que es imposible distinguir quien es quien.”⁵ Pinta la angustia de tratar de ajustarse al papel que exige el sistema patriarcal: “Hasta que comprendí. Y me hice tornillo/bien aceitado con el cual la máquina/trabaja ya satisfactoriamente.”⁶ Y le atraen las que cuestionan de alguna manera esa tiranía de las costumbres, sean figuras históricas como Sor Juana, escritoras que comparten las mismas preocupaciones, como Virginia Woolf, creaciones ficticias suyas como Catalina Díaz Puljá, o el yo lírico de los poemas de sus últimas colecciones. Arremete contra el concepto de matrimonio-maternidad como la única forma aceptable de realización

femenina, y de allí salen algunas de sus frases más lapidarias. “La maternidad no es . . . la vía rápida para la santificación,”⁷ dirá. La alternativa, la soltería, es eje de algunas de sus páginas más evocativas, las de sus cuentos, por ejemplo, cuyas protagonistas son seres aislados y solitarios. Estos hilos de la temática feminista se conjugan a veces, en la ensayística, con ideas para combatir esta sujeción. “La hazaña de convertirse en lo que se es—escribe— exige no únicamente el descubrimiento de los rasgos esenciales . . . sino sobre todo el rechazo de esas falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a la mujer en las cerradas galerías donde su vida transcurre.”⁸ Descubrimiento, y luego rechazo. Son las metas. ¿Y el arma escogida? Será, según anuncia en el mismo libro: “poner en evidencia lo que tienen de ridículas, de obsoletas, de cursis y de imbéciles. . . . Quitémosle al novio formal ese aroma apetitoso que lo circunda. . . . Quitémosle al vestido blanco y a la corona de azahares ese nimbo glorioso que los circunda.”⁹ Queda apuntado lo que será el plan de ataque en *El eterno femenino*.

La inclusividad temática es una de las primeras cosas que confronta al lector o al espectador de esa obra. Intenta reunir los múltiples aspectos de la estereotipación de la mujer que andaban dispersos en los ensayos, las narraciones y los poemas. Se debe tratar de identificar, entonces, estrategias unificadoras que impongan algún tipo de estructura funcional a esta materia si no dispar, sí fragmentada. Luego nuestro énfasis va a recaer en las técnicas de distanciamiento manejadas, porque son ellas más que nada las que dan a la temática feminista un ímpetu didáctico que no permitían las formas narrativas o líricas.

El eterno femenino no sigue las pautas estructurales del drama aristotélico. Sus tres actos no reflejan una trayectoria de presentación-enredo-desenlace. Son divisiones que podríamos llamar temáticas, en vez de dinámicas. El primer acto presenta etapas distintas de la vida de la mujer casada, cinco en total, desde la luna de miel hasta la vejez. El segundo acto destaca varias figuras femeninas históricas/legendarias. Y en el tercero se ven ejemplificadas las distintas alternativas abiertas a la mujer soltera. Así, la situación de la mujer contemporánea, la mujer mexicana de clase media, sirve de marco para la agrupación histórica.

El primero y el último actos reúnen imágenes estereotipadas negativas. Es un tipo de agrupación que la autora ha utilizado antes con, por ejemplo, las seis voces femeninas del poema “Kinsey Report,” o las cuatro recreaciones de la mujer que constituyen los cuentos de *Álbum de familia*. En el primer acto se ven concretizadas las verdades humillantes que subyacen estas líneas de su poema, “Autoretrato”:

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.¹⁰

Un tono satírico feroz y grotesco imbuye las representaciones del novio machista, de la novia inocente, la señora decente, la madre abnegada, la cabecita blanca. . . . En el tercer acto la soltera, la “otra mujer,” la prostituta y la mujer de acción son tratadas con un humor menos agresivo quizá, pero

igualmente satírico. En ambos, la mujer se ve sumisa a las normas sociales, claudicando o con el gozo macabro de una colaboradora, o con el patetismo de la víctima, pero siempre anulada por su situación, y nunca consciente de la posibilidad de "otro modo de ser."¹¹ Este no es el caso en el segundo acto. Las figuras presentadas, Eva, antes de la caída y seis figuras de la historia mexicana—la Malinche, Sor Juana, doña Josefa Ortiz de Domínguez, la Emperatriz Carlota, Rosario de la Peña y la Adelita—son tratadas con simpatía, porque ellas son las que se rebelaron, que actuaron en busca de autorealización. La mujer-estereotipo de los otros actos ha sido reemplazada por la mujer que funciona como símbolo.¹²

La heterogeneidad argumental de las muchas viñetas se inserta en un marco que impone otro elemento unificador además del de la división tripartita. Toda la acción del drama supuestamente surge de los sueños y de la imaginación de la protagonista, Lupita, mientras trata de peinarse en un salón de belleza el día de su boda. Se abre la comedia en el salón, y cada acto termina con un regreso de la protagonista a esta "realidad." Este marco, entonces, sirve de ancla tanto temporal como espacial. Además, el espacio escénico de un salón de belleza tiene significado simbólico con respecto al papel que se asigna a la mujer en la sociedad—el de adornar y agradar.

Ya esbozado el armazón estructural, las siguientes páginas de este trabajo se proponen analizar las técnicas de distanciamiento que son claves para una apreciación de *El eterno femenino*. Las que miramos primero son las que responden a una influencia brechtiana.¹³ Esta modalidad teatral fundamentalmente didáctica ha sido característica de mucho del teatro hispanoamericano contemporáneo, especialmente en la década de los sesenta.

Hay analogías persuasivas que se pueden encontrar entre el concepto de alienación desarrollado por Brecht y el que es el subtexto del drama de Castellanos, y entre los propósitos del teatro épico y los que parecen animar *El eterno femenino*. "El concepto de alienación—explica Fernando de Toro en *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*—significa el *extrañamiento* del hombre, su aislamiento y falta de conciencia de sí mismo y de su circunstancia histórica y finalmente su mutilación mental." Añade: "Toda la teoría del teatro épico está dirigida a un solo objetivo: hacer consciente al hombre de su circunstancia y alienación y a la vez motivarlo a transformar . . . su situación presente."¹⁴ El drama de Castellanos presenta a una mujer mexicana alienada y no concientizada e informa, como el teatro épico, sobre las relaciones sociales existentes. Se dirige a un público específico en un tiempo específico y quiere motivar a este público a cambiar. Como prueba intratextual de su intención didáctica se puede citar el diálogo a finales del segundo acto. Allí la Adelita de la Revolución se dirige a sus colegas históricas acerca del fracaso de ésta. Señala a Lupita y dice: "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?" (137)

Para lograr su propósito didáctico, "Brecht hubo de pensar en una forma para objetivar la escena de tal forma que el espectador no pudiera identificarse con un personaje o con una situación";¹⁵ de allí surgen sus técnicas de distanciamiento,¹⁶ algunas de las cuales son utilizadas por Castellanos. *El eterno femenino* es un drama anti-ilusionista, es decir, no

pretende recrear en el escenario la ilusión de la realidad, característica que comparte con el teatro épico y con muchas otras corrientes teatrales de la época post-realista. 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. "No tratará—dice—. . . de ser realista, sino de captar la esencia, el rasgo definitivo de una persona. . . . Es aconsejable la exageración de la misma manera que la usan los caricaturistas" (21-22). En el caso de Lupita, varias actrices toman el papel. Hay un momento, por ejemplo, de duplicación, donde una "Lupita" ve a otra en la televisión. Y hay un episodio cuando la Lupita vieja arranca su peluca de "cabecita blanca," se viste de china poblana y baila el jarabe tapatío, para luego volverse de nuevo vieja. Todas son funciones desrealizadoras.

Otra característica del teatro épico es que, paralela a la actuación dramática, hay una función narrativa que puede comentar, anticipar o resumir la acción. Ésta se halla ejemplificada en las mujeres históricas del segundo acto quienes cobran vida para re-representar teatralmente momentos críticos de su pasado. Todas ellas comentan aspectos de esta actuación, o entre ellas mismas o para el beneficio de Lupita, la espectadora dentro del drama. Otro mecanismo fundamental del teatro brechtiano, el actor que se dirige directamente al público y así rompe la cuarta pared, sólo lo aprovecha Castellanos en las últimas palabras del drama:

LUPITA (Azorada, mirando al público como quien busca auxilio)—
¿Mi problema? . . . ¿Mi problema? ¡Chin! (196)

Aunque ella reacciona así ante la peluquera que le acaba de decir que su pelo es *su* problema, el público deberá entenderlo como refiriéndose no al desastre cosmético sino a su situación de mujer.

Las canciones y las proyecciones también operan como elementos narrativos en el drama épico en que complementan los acontecimientos representados en la escena. En "Cruda Realidad," la viñeta donde Lupita descubre que su marido tiene amante, la escenificación de este descubrimiento se corta bruscamente con la oscuridad, y el cantar de un corrido que narra cómo Lupita mata a los amantes:

Cuquita la secretaria
escribía con afán
cuando entró por la ventana
la mera mujer de Juan (49)

va acompañado por una película muda que lo ilustra. Aquí el film y el corrido reemplazan la acción dramática, al mismo tiempo que recalcan su calidad de caricatura. En el cuadro, "Jornada de soltera," se combinan la película y la lectura de un poema. El poema, monólogo dramático de una voz lírica femenina, expresa un estado de soledad y sequedad. Las imágenes en la pantalla proveen el complemento narrativo: una secretaria produce sólo páginas en blanco, una enfermera cuida con esquisitez un muñeco, una maestra enseña el verbo amar a una sala vacía. El poema, que viene de la colección, *Livida luz*, ha sido de esta manera transformado, objetivizado. Ambas viñetas distancian al espectador en el sentido de que rompen toda

ilusión de realidad. El corrido vuelve a aparecer al final de drama donde funciona de epílogo.

Todos estos elementos del teatro épico se integran en una estructura a cuadros. En el teatro tradicional, se espera un desarrollo causal y continuo de una situación inicial. “En el teatro épico en cambio, cada cuadro tiene la función de desarrollar un aspecto en particular y el cuadro final nunca da una respuesta o solución.”¹⁷ *El eterno femenino* sigue este patrón. Cada viñeta presenta un aspecto distinto de la situación de la mujer, pero ninguna desarrolla una situación anterior. La estructura es abierta; no se sugiere ninguna solución. Se incita al espectador a buscarla.

Un hecho que distingue al teatro épico es el de “revelarse como *teatro* ante el público y no como algo real sucediendo por primera vez ante los ojos de aquél.”¹⁸ Todas las técnicas de distanciamiento contribuyen a este efecto. El teatro de Brecht es, por eso, metateatro, un término que se refiere no sólo a instancias del teatro dentro del teatro sino, según Lionel Abel, a todo drama que trata de la vida vista como ya teatralizada. *El eterno femenino* abunda en elementos metateatrales; el segundo acto se fundamenta en estos efectos. Allí Lupita entra en otro mundo cuyos habitantes *actúan* ante ella. Tanto espectador (Lupita) como actores (las figuras históricas) están conscientes de esta relación. Lupita anuncia que ha pagado su boleto y quiere ver “un espectáculo,” y Carlota se alegra de tener la oportunidad de “representar” (87). El decorado apoya este ambiente doblemente teatral. Eva se exhibe en un circo, y como ella, las figuras del museo de cera forman parte de un espectáculo aun antes de empezar a representarse ante los ojos de Lupita (y los nuestros) como figuras históricas que voluntariamente van a dramatizar su retrovisión. Aun sin todo este aparato teatral la mera presencia de Sor Juana y sus compañeras en el drama sería elemento metateatral, porque, según Abel, hay metateatro cuando

the persons appearing on the stage . . . are there not simply because they were caught by the playwright in dramatic postures as a camera might catch them, but because they themselves knew they were dramatic before the playwright took note of them. What dramatized them originally? Myth, legend, past literature, they themselves. They represent to the playwright the effect of dramatic imagination before he has begun to exercise his own; on the other hand, unlike figures in tragedy, they are aware of their own theatricality.¹⁹

Castellanos toma sus figuras del acervo histórico-mítico-literario mexicano e impone sobre estas figuras ya formadas su imaginación crítica. Ellas están conscientes de la peculiaridad de su situación. Sor Juana le explica a Lupita que tendrá dificultad en identificarlas “porque nos hicieron pasar bajo las horcas caudinas de una versión estereotipada y oficial. Y ahora vamos a presentarnos como lo que fuimos” (87). Estas mujeres conocen su “otra” existencia dentro de la mente popular. Aun Eva comenta: “Con esto del *Women’s Lib* yo ando como chicle, de boca en boca” (74).

Los elementos metateatrales de la comedia no se limitan a esta situación de referencialidad histórica. En el primer y tercer actos, el móvil esencial de la acción es que Lupita juega los papeles de todas las otras mujeres, posibilidades

futuras de su yo. Así que en cada cuadro se encuentra a Lupita en distinto disfraz. Además, en el último de estos cuadros, "Al filo del agua," Lupita es profesora quien, ante su clase de señoras respetables, su público, ataca al propio drama de Castellanos en que están actuando todas. Aquí, aun el núcleo argumental es metateatral.

Los procesos distanciadores susodichos que se originan en los postulados del teatro épico están complementados en *El eterno femenino* por las técnicas satíricas. Los que han escrito sobre este drama se refieren a sátira, ironía, farsa, parodia, caricatura . . . , pero no han hecho más que esbozar el posible funcionamiento de estas modas en la obra. Nos parece que el proceso retórico fundamental de que se vale Castellanos es la sátira, y que esto explica en parte la afinidad de la autora por los procedimientos brechtianos. Como explica Spacks en su estudio "Some Reflections on Satire," los comentarios de Brecht sobre los propósitos del teatro épico son sugerentes de los propósitos de la sátira.²⁰ Un factor determinante de los dos es la distancia mantenida entre el lector/espectador (y el autor) y la ficción que se presenta. Es nuestra hipótesis que la ironía verbal, definida como "The systematic use of double meanings,"²¹ se usa en *El eterno femenino* principalmente como arma de la intención satírica imperante, y que es esta intención—"the ridicule of folly"²²—la que mejor define la obra.

Si la sátira es una representación crítica (siempre cómica, muchas veces caricaturesca) de la realidad, ¿qué otra cosa son estos cuadros de los actos primero y tercero? En este caso la "realidad" satirizada se compone de las estructuras sociales, los prejuicios, las actitudes y los tipos que juntos conforman el papel de la mujer. Tomemos como ejemplo del esencial planteamiento satírico, la escena en el primer acto, "La Anunciación," cuyo título mismo satiriza el lugar sagrado que ocupa la maternidad en el código social mexicano. Signos visuales se combinan con el diálogo para destrozar sin piedad cualquier aura de felicidad o naturalidad que pudiera tener el momento de "anunciación." La escena se abre con "Lupita vestida con unos muy ceñidos pantalones toreros. Guapísima y exultante de dicha" (36). Con el trapo de sacudir ejecuta verónicas y otras figuras taurinas mientras en el trasfondo se oyen los olés de la multitud. Ese entusiasmo, en sí caricaturesco, y esa visión que tenemos de la Lupita bella y rebosante de salud sufren un revés inmediato con la llegada de su madre: "Una señora decente no tiene ningún motivo para ser feliz . . . y si lo tiene, lo disimula" (39) dictamina, y procede a arreglarle las cosas para que Lupita se conforme con lo que la costumbre dicta: "La toma, la despeina, le quita el maquillaje, la deja hecha un desastre y luego contempla, con la satisfacción del artista, su obra" (41). El contraste entre las dos Lupitas es sumamente cómico, tan rápida es la transformación, y la crítica feroz de la hipocresía con que la mujer busca manejar al hombre a través de su supuesto martirio—el pobre marido sufre el ataque furioso de las dos mujeres—revela la intención satírica. El último golpe está en las palabras finales del cuadro; naturalmente las tiene la madre: "Como ves—dice—no hay felicidad comparable a ser madre, Lupita. Aunque te cueste, como en muchos casos, la vida. Y siempre, la juventud y la belleza. Ah, pero ser madre . . . ser madre" (46).

Los cuadros satíricos más eficaces son los que se pueden resumir como

éste, en una imagen visual: Lupita “hecha un guñapo”; Lupita y Juan, como novios, ella “con el más convencional y pomposo traje de novia” con mancha de sangre visible en la cola y él, que “no tiene puesto más que el sombrero de copa, el cuello duro, la corbata . . .” (32-33); o Lupita de viejita, completamente sepultada bajo un montón de productos que ha ganado como premios de un programa de radio. Conjuntamente, hay momentos de gran genio satírico verbal, como en el último acto cuando Lupita, de “mujer de acción” entrevista a la astrónoma quien descubrió una estrella nueva. ¿Cómo? “Ah, pues por pura casualidad. Yo estaba como tortilla en comal, como dicen, porque estos benditos gatos no me dejaban dormir con sus maullidos. Y que agarro y digo: vamos a echarle un ojito al telescopio” (176). Y le sigue la celebridad, tan apoyada por su buen marido, quien dice, con orgullo complacido, que “¡ni siquiera la cuenta en el banco está a mi nombre!” (172). Nadie escapa su ojo y su oído despiadados. Se ve que no satiriza situaciones donde se contrasta lo encomiable y lo deleznable; por el contrario, el enfoque es siempre negativo.

Como señalamos antes, hay un trasfondo irónico que recalca la visión satírica básica. Puede ser puramente verbal, como el monólogo de Lupita de reportera quien, después de leer las instrucciones detalladas que tiene que seguir como entrevistadora—“No hacer mención de creencias religiosas . . . ni discutir su ideología política . . .” (169)—; lee una invitación para un banquete para celebrar la libertad de prensa! Puede ser una ironía que surge cuando lo que se dice está en contraste cómico con lo que se percibe: Lupita, con tubos en la cabeza, cara embarrada de crema rejuvenecedora, bata que conoció mejores días” (46), que se dice, complacidamente, a sí misma: “Y en cuanto a mi persona, no he descuidado jamás mi apariencia. ¿Qué retiene al marido sino una mujer siempre bien arreglada, siempre esbelta, lucidora?” (48) Y es irónico dentro de la concepción total de la obra que el aparato conectado al secador, causa de las fantasías que vive Lupita, fue inventado para impedir que las mujeres pensarán.

Otra estrategia irónica surge de la estructura enmarcadora del drama, es decir, de la acción que toma lugar en el salón de belleza donde Lupita juega únicamente el papel de la novia que quiere peinarse, y, en este papel, representa el estereotipo de la mujer convencional. Esta Lupita puede ser considerada como víctima de la ironía dramática, que siempre “depends strictly on the reader’s or spectator’s knowing something about a character’s situation that the character does not know.”²³ A lo largo del drama y hasta el último momento, Lupita permanece completamente inconsciente de todos los elementos conflictivos del papel de la mujer que han sido representados en su vida onírica y fantástica, y lo único que le preocupa al final es su problema del principio—peinarse. Aun durante las secuencias del segundo acto se mantiene impávida ante los otros modelos de mujer que se le presentan, comentando, históricamente, al final de este acto: “Pues cuando me comparo con Uds., con cualquiera de ustedes, pienso que tuve mucha suerte y que me saqué la lotería y que . . .” (137). El impacto irónico lo capta el espectador porque sabe que “su problema” es mucho más serio de lo que ella reconoce.

La ironía sin implicaciones satíricas escasea en la obra, pero es el proceso retórico que subyace la desmitificación de las figuras históricas.²⁴ Aquí el

propósito no puede ser categorizado de satírico porque no es demoleedor, sino positivo. El mecanismo retórico de que se vale es uno que se ha descrito en la obra de otra autora dramática mexicana, Elena Garro. Esa dramaturga, escribió Sandra Cypess, "has inverted each sign function of the traditional system and offered new meaning for the signifiers that suggest new possibilities for the image of woman."²⁵ Castellanos convierte símbolos que servían las metas de la sociedad patriarcal en otras que pudieran servir de modelos a la mujer liberada. Así la Sor Juana tradicional que entra en el convento, desilusionada por el amor, o la Josefa, que sacrifica todo por la patria, o la Rosario que causó el suicidio del poeta enamorado se convierten en mujeres de criterio independiente que actuaron por razones muy personales en busca de, o ya conscientes de su propio valor como individuos. Es una manipulación magistral de la ironía dramática. Aquí no es el espectador quien sabe algo que el personaje no sabe, sino el personaje quien conoce la verdad, y el espectador quien ve sus expectativas legítimas frustradas por la revelación del verdadero estado de las cosas. ¿Y qué sería esto? Pues en el caso de Josefa, que se metió en la conspiración no por patriotismo, sino porque la vida doméstica le aburría tanto. ¿Y el poeta enamorado? Se suicidó por saberse ridículo. Y así en los otros casos. El espectador siente el impacto intelectual, y quizá también emotivo, de la incongruencia entre los dos niveles de la ironía. La dramaturga tiene el cuidado de reforzar esta incongruencia, recalando en sus acotaciones que las figuras históricas se encuentran "representadas de la manera más convencional posible" (85). A esta secuencia de inversiones irónicas se ciñe el tono del segundo acto.

Del haber hablado de la sátira y la ironía, sin tocar posibles elementos fársicos y paródicos en la obra no se debe inferir su ausencia, sino, sencillamente, que se juzgan menos importantes para la impresión total. Es cierto que Castellanos llama a su obra una farsa, y seguramente el tratamiento hostil que sufre Lupita al final, cuando le agreden las de la peluquería, crea el ambiente de "comic mayhem" típico de la farsa.²⁶ Y en cuanto a la parodia, entre varios momentos, podemos mencionar la recreación inspirada del estilo verbal del locutor de la televisión que entrevista a Lupita, La "autoviuda." Es una obra, como se podría esperar de Rosario Castellanos, que maneja con destreza muchos aspectos de lo cómico.

Hay muchos matices de placer que se puede derivar de la lectura o del montaje de este drama y también de una meditación posterior sobre su impacto. Uno, íntimamente metateatral, viene de reconocer los *papeles* estereotipados que la sociedad ha asignado a las mujeres convertidas en *papeles* dramáticos que vemos presentados en el escenario. Virginia Woolf escribió en 1928 que nuestros valores están torcidos, demasiado influenciados por los valores masculinos, porque decimos: "This is an important book because it deals with war. This is an insignificant book because it deals with the feelings of women in a drawing-room."²⁷ ¿No es, en este respecto, un placer ver cómo técnicas brechtianas han sido utilizadas para una temática de "drawing-room"—o más de salón de belleza—en vez de una de guerra como él favorecía? Y es lícito dejar que el pensamiento ande por estos caminos, porque sabemos que Castellanos, gran admiradora de Woolf, le secundaba en esta opinión.²⁸

Pero estas son especulaciones algo divagantes. Podemos dirigirnos a las preguntas propuestas al principio en cuanto a los procesos estructurales y las estrategias distanciadoras. Creemos que la división tripartita de la obra sí da forma y sentido al contenido. Se aprecia el efecto de contraste logrado por el encuadre de los modelos positivos del segundo acto entre los dos polos negativos. También es eficaz la separación de las situaciones de la casada de las peripecias de la soltera, separación que luego queda efectivamente anulada porque se ataca a las dos con la misma sátira demitificadora. Y la diferencia de tono entre el segundo acto—predominantemente irónico y más benigno—y el tono satírico de los otros dos realza los propósitos distintos que los animan y la diferencia en su manera de apelar al público. El drama adolece, sin embargo, de fallos estructurales. Se sabe que las repeticiones en el teatro épico tienen la función de subrayar el mensaje central. Pero hay aquí demasiada materia y la estructura libre no mantiene la atención a través de todos los cuadros de los tres actos.²⁹ Es posible imaginar una mejor obra más corta asemejándose quizá a estas revistas satíricas con las cuales empezó Brecht su carrera en los cabarets de la Alemania de la pre-guerra.

Con respecto a los efectos de las técnicas de distanciamiento, diría que por ellas la voz lírica, subjetiva de su ficción y su poesía se objetiviza y concretiza en el drama. La risa, nos advierte Castellanos al hablar de Isak Dinesin, “exige una especie de distanciamiento.”³⁰ A través de esta risa ha hecho “el trabajo de exhibición de las motivaciones irracionales que se encuentran subyacentes en los símbolos tras los cuales enmascaramos nuestra conducta y de los valores a los cuales rendimos culto con cada uno de los actos de nuestra vida cotidiana.”³¹ Ha podido en esta obra de teatro hablar directamente y con mucho impacto didáctico al público y con una fuerza agresiva que ni en el ensayo—algunos también abiertamente didácticos y dirigidos a despertar conciencias—pudo lograr. Y con ello se inserta firmemente dentro de aquel panorama de la cultura mexicana reciente que tiene como propósito obligar al público a dudar de la validez de los mitos sagrados de su sociedad.³² La sátira *anti-feminista* tiene una larga tradición histórica; postulamos que *El eterno femenino* de Rosario Castellanos, a pesar de sus defectos, es una adición memorable a una nueva tradición de sátira *feminista*. El valor artístico de este drama emana principalmente de la densidad de los elementos satíricos—irónicos—que maneja.

Temple University

Notas

1. Vea *Homenaje a Rosario Castellanos*, eds. Maureen Ahern and Mary Seale Vásquez (Valencia: Ediciones Albatros Hispanófila, 1980).

2. México: Fondo de Cultura Económica, 1974. Se citará por esta edición. Estrenado en Mexico, D.F., 1976. El único estudio dedicado a este drama que conozco es el de Kirsten F. Nigro, “Rosario Castellano’s Debunking of the *Eternal Feminine*,” *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 8, No. 1-2 (1980): 89-101.

3. Publicó “Tablero de Damas: Pieza en un acto” en *América: Revista Antológica* 68 (Junio 1952): 187-202. Escribió tres dramas en verso de un acto: *Judith*, *Salomé y Eva*; *Vocación de Sor Juana* en dos actos y *La creciente* en tres. Dos fueron publicados: *Salomé y Judith. Poemas dramáticos* (México: Editorial Jus, 1959). También aparecieron en *Poesía no eres tú; Obra poética: 1948-1971* (México: Fondo de Cultura Económica, 1972) 123-167. En años posteriores ella ha indicado que considera todos como tentativas fallidas. Para más información consulte los artículos de M. Seale

Vásquez y Kathleen O'Quinn y la bibliografía de Maureen Ahern en *Homenaje a Rosario Castellanos*.

4. *Juicios sumarios: Ensayos*. Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias 35 (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1966): 276.
5. *Mujer que sabe latín* . . . (México: Secretaría de Educación Pública, 1973) 38.
6. *Poesía no eres tú* 309.
7. *Mujer* 40.
8. *Mujer* 20.
9. *Mujer* 39.
10. *Poesía no eres tú* 298-299.
11. La frase viene del poema "Meditación en el umbral" donde se habla de la mujer como "otro modo de ser humano y libre." *Poesía no eres tú* 326.
12. Castellanos también ha reflexionado sobre la mujer como símbolo en su ensayo "Otra vez Sor Juana." El ensayo comienza así: "En la historia de México hay tres figuras en las que encarnan hasta sus últimos extremos, diversas posibilidades de la femineidad. Cada una de ellas representa un símbolo, ejerce una vasta y profunda influencia en sectores muy amplios de la nación. . . . Estas figuras son la Virgen de Guadalupe, la Malinche y Sor Juana." *Juicios* 26.
13. Kirsten Nigro comenta una posible influencia brechtiana en su artículo ya citado (98).
14. (Canada: Girol Books, 1984) 28.
15. Toro 28.
16. El dilema de la traducción correcta de la terminología brechtiana ha sido por muchos años tema de discusión entre los críticos. Ejemplo típico sería este comentario de Martin Esslin en la cuarta edición revisada de su *Brecht. A Choice of Evils*: "The producer must strive to produce by all the means at his disposal effects which will keep the audience separate, estranged, alienated from the action. That is the meaning of the famous 'Verfremdungseffekt', a term which has never been successfully rendered in English, because terms like alienation or estrangement have entirely different, and unfortunate, emotional overtones. In French *distantiation* is a happier term." (London: Methuen, 1984) 115. Para los propósitos de este trabajo he preferido usar "distanciamiento" por su cercanía al concepto aceptado de "distancia estética," y porque define mejor para mí lo que veo como diferencia clave entre la obra dramática de Castellanos y su trabajo en otros géneros.
17. Toro 51.
18. Toro 89.
19. *Metatheatre. A New View of Dramatic Form* (New York: Hill and Wang) n.p.
20. Patricia Meyer Spacks in *Satire: Modern Essays in Criticism*, ed. Ronald Paulson (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1971) 362.
21. Matthew Hodgart, *Satire* (New York: McGraw Hill, 1969) 130.
22. Alan R. Thompson, *The Dry Mock. A Study of Irony in Drama* (Berkeley: U of California P, 1948) 5.
23. Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony* (Chicago: U of Chicago P, 1974) 255.
24. Thompson comenta en *The Dry Mock* que no es cierto que la ironía es solamente una de las formas de la sátira, sino que la ironía dramática puede existir "without any satirical implication" (5).
25. "Visual and Verbal Differences in the Mexican Theater: The Plays of Elena Garro," en *Women as Myth and Metaphor in Latin American Literature*, eds. Carmelo Virgillo and Naomi Lindstrom (Columbia: U of Missouri P, 1985) 62.
26. Lupita encaja muy bien en la siguiente descripción de Jessica Milner Davis en su libro *Farce* (London: Methuen, 1978) 26: "In a farce, the victim is shown both inviting and suffering ridicule, and the insult is delivered directly and physically to the person of the victim."
27. *A Room of One's Own* (New York: Harcourt, 1929) 128.
28. Naomi Lindstrom nota que en un curso que siguió con Castellanos la escritora "tried to show her students how the relationship of reading public and literary work was skewed by our deep-seated notions about the importance of male things and triviality of all things female." "Rosario Castellanos: Pioneer of Feminist Criticism" en *Homenaje a Rosario Castellanos*, 73.
29. Estoy de acuerdo aquí con Kirsten Nigro quien comenta en el artículo ya citado que "the text badly needs a judicious pruning," p. 98.
30. *Mujer* 52.
31. *Juicios* 271.
32. David W. Foster, en su discusión de *El juicio* de Vicente Leñero menciona esta dirección en la literatura mexicana. *Estudios sobre teatro mexicano contemporáneo* (New York: Peter Lang, 1984) 68.