

Josefa, Carlota y Rosario: avatares de la nueva nación mexicana en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos

Josefa, Carlota and Rosario: avatars of the new Mexican nation in *El eterno femenino* of Rosario Castellanos

LISE DEMEYER*

Université du Littoral Côte d'Opale (Francia)
lise.demeyer@univ-littoral.fr
<https://orcid.org/0000-0001-8360-1538>

JOSEFA: [...] ¡Somos tan pocas las mujeres mexicanas que hemos pasado a la historia!
(*El eterno femenino*, Rosario Castellanos)

Resumen

En un afán de cuestionar la condición femenina en una sociedad dominada por los hombres, Rosario Castellanos rescata en el segundo acto de la farsa *El eterno femenino*, al panteón de las mujeres más famosas de la historia mexicana. Entre ellas, tres vivieron en el siglo XIX, siglo que marcó la construcción de la nueva nación y que estableció las bases sociales tutelares del México contemporáneo: la insurrecta Josefa Ortiz de Domínguez, la tertuliana Rosario de la Peña y la emperatriz Carlota. Apoyándonos en la nueva historiografía que interroga el papel de las mujeres en la construcción del Estado nación, analizaremos la reescritura de estos tres mitos nacionales decimonónicos llevada a cabo por la dramaturga. Veremos que su revisionismo tiene un propósito particular y un enfoque femenino o feminista. A través de unas microsituaciones encarnadas por estos avatares, pretende dar ejemplos individuales de emancipación femenina con el fin de abrir un debate en la sociedad de los años 70 e incitar así a las mujeres a que cuestionen la codificación social exclusivamente patriarcal y blanca sobre la cual se construyó la nación mexicana.

Palabras clave: Rosario Castellanos; mujer; s. XIX; nación; feminismo.

Abstract

In an effort to question the feminine condition in a society dominated by men, Rosario Castellanos revives, in the second act of the farce *El eterno femenino*, the pantheon of the most famous women in Mexican history. Among them, three lived in the 19th century, a century that marked the construction of the new nation and that established the tutelary social foundations of contemporary Mexico: the insurrectionist Josefa Ortiz de Domínguez, the host of literary salons

* Profesora titular en la Universidad del Litoral Côte d'Opale en Boulogne-sur-Mer. Enseña literatura y civilización hispanoamericanas. Es doctora por las universidades de Rouen y Sevilla y ha sido ganadora del accésit del Premio Nuestra América 2013. Ha publicado el ensayo *Las fronteras en la obra de Carlos Fuentes* en el CSIC y en la Diputación de Sevilla en 2014. Ha participado en diversos coloquios internacionales y es autora de varios artículos sobre la literatura mexicana contemporánea, en particular en torno a temas como la frontera, el género y las identidades.

Rosario de la Peña and the empress Carlota. Leaning on the new historiography that questions the role of women in the construction of the nation state, we will analyze the rewriting of these three nineteenth-century national myths carried out by the playwright. We will see that his revisionism has a particular purpose and a feminine, or feminist, approach. Through some microsituations embodied by these avatars, she intends to give individual examples of female emancipation in order to open a debate in the society of the 70s and incite, in this way, women to question the exclusively patriarchal and white social coding on which The Mexican nation was built.

Keywords: Rosario Castellanos; woman; 19th century; nation; feminism.

En los años 70, Rosario Castellanos (1925-1974) accede a la propuesta de sus amigos, la actriz Emma Teresa Armendáriz y el director de teatro Rafael López Miarnau que le pedían adaptar a una obra dramática¹ unas temáticas inherentes a la condición femenina (el ser mujer) en una sociedad dominada por los hombres. La escritora nacida en Chiapas vislumbra entonces que su reflexión sobre el género femenino, iniciada en su tesis de Maestría llamada *Sobre cultura femenina* (1950) y llevada a cabo en sus novelas, poemas y artículos, podría alcanzar una nueva dimensión mediante la potencialidad dramática². Así pues, poco después del poemario *Poesía no eres tú* (1972)³ en el que presenta una «reelaboración de la figura de la Malinche» (Hernández 34)⁴, Rosario Castellanos prosigue su interpretación de los grandes mitos femeninos mexicanos⁵ en el segundo acto de la única obra de teatro suya que llegará a publicarse⁶, aunque de forma póstuma: *El eterno*

femenino (1975). En ambos casos⁷, ante la invisibilidad histórica de las mujeres, su compromiso feminista trasciende en la reescritura de la historia en la que recurrir a algún mito nacional parece más bien un soporte para ejemplificar, mediante un solo momento significativo de la vida de estas heroínas nacionales⁸, la transgresión del orden patriarcal. De hecho, el título de la obra, *El eterno femenino*⁹, retoma de forma irónica el concepto desarrollado por Goethe para proponer una sátira que pretende deshacer la imagen ideal femenina del esencialismo.

En 1971, Rosario Castellanos se divorcia de Ricardo Guerra y es nombrada embajadora de México en Israel. Ante el presidente Luis Echeverría y su esposa, pronuncia en febrero de ese mismo año el discurso «La abnegación, una virtud loca», punto de arranque a la segunda ola feminista en México¹⁰. A partir de esta fecha, desde Tel Aviv, se afana en enseñar cómo la propia vida de la mujer es condicionada por los papeles que le han atribuido la sociedad mexicana y la religión católica. Publica la antología de

1. Véanse el prólogo de Raúl Ortiz de *El eterno femenino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

2. Mónica Szurmuk, en «Lo femenino en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos», pone de realce que la obra dramática, al multiplicar las voces y los estereotipos femeninos, da cabida a abrir un debate entre las mujeres receptoras sobre el papel que se les ha asignado en el orden simbólico masculino.

3. Rosario Castellanos, *Poesía no eres tú: obra poética, 1948-1971*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

4. Ivette N. Hernández contextualiza así el poema «Malinche» de Rosario Castellanos: «El poema pertenece a un grupo de textos de escritoras que comenzaron a reescribir los signos más visibles del orden socio-simbólico patriarcal durante los años setenta, y que fueron reacciones ante un modelo heredado desde la colonia y ratificado por el nacionalismo.» (Hernández 34).

5. Véanse a este aspecto mi artículo «Marina, Malinalli, Malintzin, Malinche. La réécriture du mythe de la Malinche dans la littérature mexicaine contemporaine», en *Amérique Latine: Le monde amérindien et métis contemporain*, dir. Milagros Palma, Paris, Indigo, 2013, pp. 31-42.

6. Había escrito previamente *Judith y Salomé*, que no se publicaron pero que ya revelaron, sin embargo, un interés por la

dramaturgia por parte de la narradora y poeta.

7. Rosario Castellanos fallece en 1974 en Tel Aviv donde era embajadora de México.

8. En el poema «Malinche», se centra únicamente en el momento en que la joven Malintzin es vendida por su madre a unos mercaderes después de la muerte de su padre, y en la obra dramática que nos ocupa aquí, lo veremos, cada avatar sólo se caracteriza por la única situación particular que protagoniza en la breve escena que le es dedicada: en el momento en que se avisa al corregidor del complot en el caso de Josefa Ortiz de Domínguez, el encuentro íntimo de Rosario de la Peña y Manuel Acuña, la última oportunidad de salvar el imperio mexicano ante lo inminente de la retirada de las tropas francesas en el caso de los emperadores Maximiliano y Carlota.

9. Rosario Castellanos (1975), *El eterno femenino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011. Las citas son de esta edición.

10. Véanse el análisis que hace Marta Lamas de la repercusión de este precursor discurso en los movimientos feministas mexicanos. Marta Lamas, «Rosario Castellanos, feminista a partir de sus propias palabras», *LiminaR*, 15:2, (2017).

poemas *Poesía no eres tú* (1972), el ensayo feminista *Mujer que sabe latín...* (1973)¹¹ y la farsa *El eterno femenino* (1975), objeto del presente trabajo. En esta obra, la ambición feminista de la escritora la lleva a imaginar una multitud de destinos femeninos truncados en torno al personaje polifacético de Lupita (que encarna a la mexicana de clase media), a punto de casarse, y que se está peinando para el gran día en un salón de belleza. En el primer acto y en el tercero, un elenco de arquetipos femeninos contemporáneos aparece como particularmente negativo y limitado, gracias a la sátira de la farsa. Así, en el primer acto, se cuestiona el único destino decente reservado a las mujeres en la sociedad patriarcal católica: el matrimonio y la maternidad. Se discute en particular la abnegación de la mujer que se autocomplace en su papel inferior y asume la dominación masculina. En el tercer acto, la soltería —que hubiera debido tender hacia más libertad como contraste con las caricaturas críticas del primer acto— se enfrenta a los prejuicios de la sociedad que la asocian con la prostitución, el adulterio o la ambición profesional. Finalmente, se cierra la obra con una escena cómica en la que Rosario Castellanos recrea una supuesta tertulia literaria entre unas mujeres acomodadas de la sociedad capitalina. Valiéndose de la dimensión didáctica del teatro, espera, en esta puesta en abismo de la propia obra, que las mujeres se responsabilicen de sus vidas y entren en la acción feminista (tal como lo hacen en la misma época sus vecinas estadounidenses).

Pero será el segundo acto el que nos ocupará aquí ya que pone en escena en la ficción a avatares de mujeres, bíblicas en el caso de Eva o legendarias e históricas, que marcan el imaginario colectivo nacional: la traductora Malinche, la poeta Sor Juana Inés de la Cruz, la insurrecta Josefa Ortiz de Domínguez, la emperatriz Carlota, la tertuliana Rosario de la Peña, y la revolucionaria Adelita. Resulta significativo que la mayor parte del panel propuesto vive en el siglo XIX, el siglo en que se elabora una definición teórica de la identidad nacional y se busca una cohesión colectiva, esta «comunidad imaginada» teorizada por Benedict Anderson en los años 80¹². La construcción del Estado nación establece las bases de la futura sociedad, y entre éstas dibuja (manteniendo en muchos casos las castas establecidas durante la

colonia española) la separación de papeles y poderes entre clases sociales, géneros, etnias, etc. En el caso de las mujeres, se reproduce en el nacionalismo el papel reductor y marginal que se les había asignado durante el virreinato. Por lo cual, los mitos fundadores que se van elaborando en torno a su figura copian, en realidad, los estereotipos occidentales y católicos que ya existían. Estos mitos, cuya función aleccionadora sirve para definir valores fundamentales comunes, integran en su panteón nacional a contadas mujeres¹³ que Rosario Castellanos rescata en su obra para evaluarlos mediante un enfoque crítico. En la misma línea que Simone de Beauvoir en *Le deuxième sexe* (1949)¹⁴ (en particular el primer volumen «Les faits et les mythes»), Rosario Castellanos contempla en el mito una construcción y proyección masculina que condiciona el rol social que puede desempeñar la mujer¹⁵. Es por eso que en su labor feminista y en su esfuerzo por recrear una breve historiografía de las mujeres mexicanas ilustres¹⁶, la dramaturga

13. Como lo señalan los contribuidores de *Mujeres y nacionalismos en América Latina: de la independencia a la nación del nuevo milenio* (2004) coordinado por Natividad Gutiérrez Chon, la construcción de los Estados naciones latinoamericanos se hizo prescindiendo de las mujeres, y más aún de las mujeres indígenas. De hecho, la invisibilización de las mujeres puesta de manifiesto por la nueva historiografía a partir de los años 70 se hace patente en el segundo acto de la obra a nivel de la microhistoria con cada una de las protagonistas. Así, por ejemplo, cuando el canónigo le pide hablar «a solas» con el corregidor para revelarle la conspiración en la que participó Josefa, éste contesta, «Hemos estado a solas toda la tarde» (Castellanos, *El eterno femenino* 115), eludiendo por completo la presencia de su esposa.

14. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 1949.

15. Así lo explica Rosario Castellanos en su ensayo *Mujer que sabe latín...*:

Simone de Beauvoir afirma que el mito implica siempre un sujeto que proyecta sus esperanzas y sus temores hacia el cielo de lo trascendente. En el caso que nos ocupa, el hombre convierte a lo femenino en un receptáculo de estados de ánimo contradictorios y lo coloca en un más allá en el que se nos muestra una figura, si bien es variable en sus formas, monótona en su significado (Castellanos, *Mujer que sabe latín* 9).

16. Ana Lau Jaiven analiza dos fases en el esfuerzo de incluir a las mujeres en la historiografía de América latina: primero, el rescate de las figuras notables de la historia nacional; luego, la labor de indagar en «los espacios donde se mueven las mujeres». Los elementos históricos reescritos en la obra dramática sugieren que Rosario Castellanos se vale de estas dos tendencias ya que pone en escena a las

11. Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín...*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973.

12. Benedict Anderson, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres: Verso, 2016.

se detiene particularmente en el siglo XIX, siglo de gestación de estos mitos. Nos basaremos aquí en la representación de estos avatares decimonónicos: la corregidora independentista Josefa (1777-1829), la emperatriz nacida en Bélgica Carlota (1840-1927) y la musa de numerosos poetas Rosario¹⁷ (1847-1924). Eligiendo a estas figuras clave de la elaboración de la identidad nacional de su país, Rosario Castellanos transgrede los mitos con el fin de denunciar los atavismos de la sociedad mexicana en torno a los conceptos de feminidad, maternidad y matrimonio condicionados por la religión y la sociedad patriarcal.

El propósito de este trabajo será interrogarnos acerca de la reescritura –definitivamente feminista– que hace Rosario Castellanos de estas tres mujeres en el contexto de la germinación y de la construcción del Estado nación mexicano. ¿Por qué las mujeres del siglo XIX ocupan un lugar preferente en la ficción entre los pocos íconos femeninos mexicanos existentes? ¿Qué nos dicen de este momento histórico bisagra y de su supuesto papel en la definición de una identidad nacional? ¿Qué sugieren de la visión personal del feminismo de Rosario Castellanos y de su concepción de la mujer en general? ¿Aparecen como modelos sociales, heroínas de la ficción o son un reflejo de una «normalidad» absoluta a través de la desmitificación de las figuras históricas?

Empezaremos indagando en la nueva versión, subjetiva, de la historia presentada antes de analizar el alcance de las figuras elegidas en la obra, que van perdiendo su heroísmo histórico para cobrar una dimensión feminista moderna.

mujeres más famosas del panteón mexicano, pero las sitúa invariablemente en el espacio privado, en unas situaciones que confrontan su vida en el hogar y su intimidad con las verdades nacionales rezadas en el relato nacional. Ana Lau Jaiven, «La historia de las mujeres. Una nueva corriente historiográfica». Patricia Galeana, *Historia de las mujeres en México*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones en México, p. 36.

17. Rosario de la Peña (1847-1924) era organizadora de tertulias capitalinas en la segunda parte del siglo XIX y el poeta mexicano, Manuel Acuña (1849-1873), le dirigió uno de sus poemas más famosos, «Nocturno», en el que le declara su amor y su sufrimiento, siguiendo las temáticas del romanticismo. En torno a la muerte temprana del poeta, y la escritura casi simultánea de este poema desencantado, se ha creado una leyenda que culpaba a la mujer-musa de la muerte del poeta desencantado, provocada por un suicidio al cianuro de potasio.

Una nueva versión, en primera persona, de la historia

Llamada «farsa» y «comedia de situación» por la propia dramaturga, y ostentando un afán didáctico en herencia del teatro brechtiano, la obra, mediante el uso de una serie de artificios, busca multiplicar las representaciones de las posibles realidades enseñadas sin buscar la ilusión de la realidad. Por ejemplo, la acotación que introduce el segundo acto sitúa la acción en «una feria con sus juegos, sus merolicos y sus exhibiciones de monstruos» (Castellanos, *El eterno femenino* 72). Estos monstruos a los que alude se transformarán irónicamente en las siguientes escenas (cuando Lupita penetre en un museo de cera) en estatuas representando a los avatares de unas mujeres históricas y legendarias, entre ellas las tres figuras decimonónicas que nos interesan aquí. Esta elección de lugar no es casual ni gratuita, ya que incita a la comparación de estas pocas mujeres que conforman el relato nacional con lo supuestamente extraordinario (en el sentido de fuera de lo normal) de estos fenómenos de feria éticamente degradantes para la condición humana en un juego de puestas en abismo de las máscaras propias del teatro.

En el principio del segundo acto, el diálogo entre la pareja original de Adán y Eva pone las bases de la lucha que tendrá que emprender cada mujer tanto en la obra como en la sociedad. En efecto, el avatar del primer hombre enuncia el discurso masculino sobre la feminidad (Irigaray (1974)) que asentó a la mujer como un objeto o un ser inferior en las sociedades occidentales. Por ejemplo, la serie de adjetivos que utiliza Adán para calificar a Eva («Esas preguntas no las hace una mujer decente» (Castellanos, *El eterno femenino* 75), «tu condición es absolutamente contingente» (76), «¡No seas irreverente!» (76), «¡Contumaz!» (77)) apuntan las trabas que cada una de las protagonistas del segundo acto tendrá que solventar para acceder a la afirmación de su propia personalidad. Además, Rosario Castellanos le encarga al personaje de Eva que evoque el proceso que van a emprender las siguientes protagonistas: «Desde hace siglos he soñado con alguien a quien contarle la verdadera historia de la pérdida del Paraíso, no esa versión para retrasados mentales que ha usurpado a la verdad.» (74). Dar voz a estas mujeres acalladas en la Historia aparece aquí como un acto de hacer justicia ya que por primera vez podrán dar su versión de lo que se ha contado de ellas, como si fuera un testimonio autobiográfico. El enfoque histórico que Rosario Castellanos le da en este acto a su obra dramática se

enmarca en un proceso más general en los años 70 en la literatura de América latina y que fue más ampliamente estudiado para el género narrativo. Como lo señaló Seymour Menton en *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992* (1993), uno de los rasgos esenciales de la llamada nueva novela histórica es «La subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas [...] [como] la imposibilidad de conocer la verdad histórica o realidad» (Menton 42). En efecto, esta nueva novela histórica fue marcada por el revisionismo y la innovación. Dos tendencias que también aparecen en la dramaturgia de Castellanos que critica, mediante el humor, los estereotipos reproducidos en la historiografía oficial, en este caso, en cuanto a esta minoría que abarca la mitad de la población, las mujeres. No obstante, frente a la narrativa, el teatro multiplica las formas de poner en escena esta deconstrucción del pasado y Rosario Castellanos se vale de toda la potencialidad dramática para crear este juego de identidades y de revisionismo histórico.

En este segundo acto, es Sor Juana la que presenta las reglas del juego, tuteando a Lupita (personaje que, en este acto, interpreta en la escena las reacciones de la recepción de la obra en general) y avisando que tendrá que ser activa:

SOR JUANA (*A Lupita*): Pero tú tienes que tomar parte. Cada una de nosotras escogerá un momento culminante de su vida. Y tú tendrás que identificarnos. [...]

Va a ser difícil. Porque nos hicieron pasar por las horcas caudinas de una versión estereotipada y oficial. Y ahora vamos a presentarnos como lo que fuimos. O, por lo menos, como lo que creemos que fuimos. (Castellanos, *El eterno femenino* 87)

El verbo «creer» es imprescindible para entender el proceso empleado por Rosario Castellanos para reescribir la Historia: no hay una única verdad, registrada por el relato hegemónico partícipe de la consolidación de la nueva nación en gestación, sino múltiples verdades, según las distintas subjetividades en juego que nunca pudieron ser escuchadas en un mundo androcéntrico y blanco. La protagonista polifacética de la obra, Lupita –cuyo diminutivo apunta a que encarna a LA mujer mexicana tópica de clase media–, presenciara en este acto la confrontación de cada historia personal que contradecirá la versión establecida en la historiografía nacional, asumida tanto por las otras figuras presentes como por el público.

Al elegir a mujeres que conforman el conocimiento colectivo nacional, Rosario Castellanos sabe que va a poder jugar con unas expectativas preconcebidas del lector– espectador para mejor desmentirlas o modificarlas. Pero la deconstrucción es aún más hábil, ya que como lo subraya Backus Aponte, hay una distorsión del conocimiento colectivo dado que «estas mujeres conocen su “otra” existencia dentro de la mente popular» (Backus Aponte 53) y «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» (56). El juego de máscaras y semblantes (ya que forman parte de un sueño inducido de Lupita en el salón de belleza, y que son estatuas de cera en una feria, actrices de obra, y figuras históricas) induce la duplicidad indicada por Lucía Fox-Lockert como núcleo temático de la obra: «la mujer individual versus su imagen superpuesta» (Fox-Lockert 465). En efecto, a lo largo del segundo acto, se trata de deconstruir esta «imagen superpuesta» elaborada por el lenguaje masculino, que homogénea a la femineidad sin tomar en cuenta cada personalidad.

Si nos basamos en las tres figuras decimonónicas puestas en escena, se observa una voluntad de Rosario Castellanos, poco después del 68 mexicano, de orientar el alcance del papel de la mujer en la construcción del Estado-nación mexicano. Podemos afirmar que tanto Josefa Ortiz de Domínguez como Rosario de la Peña fueron figuras rescatadas en el siglo XIX dentro del esfuerzo de creación de la nación. Formaron parte de la glorificación de determinada historia, orientada e idealizada. Por un lado, la corregidora representa a la madre de la patria (ya que avisó a los complotistas del peligro y permitió que se adelantara la insurrección independentista). Y por otro lado, la tertuliana Rosario asume la dimensión romántica de la mujer decimonónica inspiradora de su siglo cuyo cuerpo deseado encarna esta nueva identidad mexicana también. En ambos casos, el mito (que pretende ser ejemplar para la nueva identidad nacional) reduce una vez más a la mujer a su cuerpo: tanto en su función de matriz como de objeto de deseo para el hombre. En cuanto a Carlota, la emperatriz representa en la historiografía la extranjera usurpadora de poderes y loca por la supuesta *hibris* determinante de su género, es decir la mujer maligna, enemiga de la construcción de la nueva identidad nacional. Pero, a la vez, debe su supervivencia a esta misma sociedad patriarcal que considera que hay que matar al hombre para acabar con el poder que encarna, pero que

la mujer (que reinaba también por ser regente) es inofensiva según la representación y la división que se hacía en aquel entonces de los géneros.

No obstante, este relato hegemónico no aparece como tal en la obra de Rosario Castellanos, que lo trastorna para sus propios fines. A poco más de 20 años de la publicación de *Le deuxième sexe* y coincidiendo con las preocupaciones de la segunda ola feminista, Rosario Castellanos, de forma pionera en México, reflexiona en particular sobre la reapropiación de su cuerpo por parte de las mujeres. Por ello, el papel de Josefa es casi mudo en la obra ya que su escena se caracteriza por la omnipresencia de su marido, el corregidor (que da voz al esencialismo del «eterno femenino»)¹⁸ y se sustenta a partir del diálogo de éste con el canónigo. Ambos inician la escena discutiendo de la apariencia de la corregidora en su presencia (su juventud, su palidez) y la pasividad de ésta finge lo que posteriormente Pierre Bourdieu teorizó como «la violencia simbólica»¹⁹, al aparentar asumir la inferioridad de su género²⁰. Sin embargo, el movimiento corporal de la actriz sugerido por las acotaciones demuestra un juego doble (del que en ningún momento se da cuenta a su esposo). En efecto, Josefa da la apariencia de asumir el contrato social que la limita a ser una esposa dócil (está bordando)²¹

18. Incluso aquí la crítica llevada a cabo por Rosario Castellanos implica enseñar cómo la visión tipificada del «eterno femenino» sigue vigente, a pesar de todo, en el discurso hegemónico mediante la presencia de los personajes masculinos que dan la réplica a las mujeres que nos interesan: el corregidor en el caso de Josefa, el emperador Maximiliano en cuanto a Carlota y Manuel Acuña frente a Rosario de la Peña.

19. Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris: Seuil, 1998.

20. A Rosario Castellanos le sirve el personaje del corregidor para dar voz al discurso patriarcal de la separación de sexos, y enseñar cómo se ha establecido la dominación masculina a través del mandato cultural de la feminidad. Por ejemplo:

CORREGIDOR (*Condescendiente*): Muy bien contestado, Josefa. Porque si hubieras dicho que la conversación te interesaba habrías parecido presuntuosa. Uno se interesa cuando entiende. Y si hubieras dicho que no atendías a la conversación habrías parecido descortés. Pero así te sitúas al mismo tiempo en el lugar que te corresponde —que es el de las mujeres— y nos pones a nosotros en el sitio que nos toca. Puedes seguir bordando, Josefa. (Castellanos, *El eterno femenino* 114-115).

La ironía del desenlace de la escena forma parte de la concepción didáctica del teatro de la dramaturga, ya que Josefa se rebelará precisamente contra esta opresión en el hogar.

21. Como lo explica Ana Belén García López en *Las heroínas silenciadas en las independencias hispanoamericanas*, las

y la comicidad de la escena se apoya en el conocimiento colectivo que la sabe «traidora» del marido y de los españoles. Rosario Castellanos enseña esta duplicidad rebelde (cuya dimensión dramática es incuestionable para la farsa) mediante un contraste entre el retrato que hace el corregidor de ella al canónigo, y un lenguaje implícito, al ser poco verbalizado, de la mujer, que va insinuando cada vez más un deseo emancipador. El corregidor se caracteriza por su aparente ceguera: en ningún momento desconfía de su esposa precisamente por los prejuicios que tiene asumidos sobre la inferioridad del género femenino donde prevalecen la pureza y la inocencia. Rosario Castellanos retrata por ejemplo el analfabetismo y la ignorancia en la que mantenían a las mujeres mediante las aseveraciones del marido:

CORREGIDOR: ¡Hombres al fin! Por eso la medida más segura, lo he sostenido siempre, es mantener al pueblo en la ignorancia. Si usted fuera tan celoso de su rebaño como yo lo soy del mío, no tendríamos estos dolores de cabeza. (*Para ejemplificar*). Josefa, ¿sabes leer?

JOSEFA: No, mi señor marido.

CORREGIDOR: ¿Sabe leer alguna de tus criadas, de tus parientas, de tus amigas?

JOSEFA: Ninguna, señor.

CORREGIDOR (*Al canónigo, triunfante*): ¿Lo ve usted? Es sencillísimo. Así no hay manera de que se enteren de nada ni de que propaguen nada. (Castellanos, *El eterno femenino* 113)

Pero la comicidad estriba en que el propio corregidor, quien no había percibido las amenazas de un complot en su propia casa²², es el ignorante mientras que la corregidora se revela visionaria.

mujeres acomodadas tenían poca distracción y dependían exclusivamente de la cabeza de familia masculina: «A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX la sociedad colonial se regía por los valores de un sistema patriarcal reforzados por la moral impuesta por la todopoderosa Iglesia católica. Dichas reglas concebían a la mujer como un ser desprovisto de entendimiento, movido únicamente por los sentimientos, sin capacidad de raciocinio, necesitado de la tutela y protección masculina, ya sea ejercida por el padre, los hermanos o el marido.» (García López 54).

22. El papel de agente doble del corregidor (a menudo retratado por los historiadores) no parece relevante en la obra dramática ya que Rosario Castellanos prefiere conferirle mayor

En cuanto a Rosario de la Peña, es presentada²³ desde el principio por el personaje de Sor Juana como una experta en amor, pero cuya existencia en la historia y cuya identidad sólo dependen de los hombres que conoció: «alias Rosario, la de Acuña» (Castellanos, *El eterno femenino* 93), «ella fue la musa de un pléyade de poetas, de intelectuales» (93). La monja poetisa, al igual que el público, sólo conoce la versión oficial²⁴, y cuando Rosario toma por fin la palabra, la contradicción no se hace esperar: «Eso dice la leyenda. [...] Lo que voy a contarles es la verdad» (93). El concepto de «musa» ha sido creado por y para el hombre pero vemos que hasta Sor Juana lo tiene asumido, ya que Rosario Castellanos busca enseñar a lo largo de la obra que las propias mujeres son las que reproducen los estereotipos femeninos creados por la sociedad androcéntrica²⁵. El avatar de Rosario de la Peña se encarga de desmentir, pues, su papel de mujer-objeto, idealizada, inspiradora a pesar de ella de la intelectualidad capitalina, y vacía de méritos mentales propios. En cambio, se presenta ella-misma como una intelectual, incluso crítica del escenario literario que le era coetáneo (es decir por encima de los demás al saber distanciarse de los hechos para examinarlos y enjuiciarlos). Siguiendo el principio de reivindicación de la equidad entre sexos (vinculado con la concepción de la feminidad de la autora²⁶ y también escenificado en el desenlace entre el corregidor y su esposa), el avatar de Rosario de la Peña se hace trasgresora y responsable de sus impulsos al ser ella la que desea al poeta como lo introduce la acotación: «*Durante unos momentos escuchaba arrobada la declamación hasta que no pudiendo contenerse más, corre —con los brazos abiertos— hacia el poeta.*» (94). Este arrebató pasional de la tertuliana,

protagonismo a Josefa y jugar con la inversión de papeles (el ignorante y el inocente es en realidad el marido).

23. Esta presentación por otro personaje es necesaria en este caso ya que es el avatar menos famoso de la obra.
24. «Pero la celebridad se la debe usted a Manuel Acuña. Se suicidó por usted, ¿No es cierto?» (Castellanos, *El eterno femenino* 93).
25. Al igual que el corregidor, el personaje de Manuel Acuña se hace repetidor de las normas sociales impuestas a las mujeres, en este caso, no casadas: «Señorita, modere usted sus ímpetus y recuerde que su presencia, a estas horas y en estas circunstancias, en la casa de un soltero, puede conducirla a la deshonor» (Castellanos, *El eterno femenino* 94). La cuestión de decencia se antepone incluso a su propio amor y también restringe su propia libertad.
26. Ella contempla las diferencias entre el hombre y la mujer, por eso no busca la igualdad sino la equidad.

aunque fugaz, introduce en la obra la reflexión sobre la experiencia de los cuerpos, planteada por Simone de Beauvoir y reivindicada por los movimientos feministas de los años 70. Por ser literata, por ser su tocaya, en muchos aspectos Rosario de la Peña puede aparecer en la obra como un doble de la dramaturga, y cierto es que es la que mejor pone en acción las pautas de emancipación femenina enunciadas por Rosario Castellanos en *Mujer que sabe latín...*:

La osadía de indagar sobre sí misma; la necesidad de hacerse consciente acerca del significado de la propia existencia corporal o la inaudita pretensión de conferirle un significado a la propia existencia espiritual es duramente reprimida y castigada por el aparato social. Este ha dictaminado, de una vez para siempre, que la única actitud lícita de la feminidad es la espera (Castellanos, *Mujer que sabe latín* 14).

Con respecto al personaje de la emperatriz Carlota ahora, ésta se expresa mediante una significativa primera persona del plural cuando presenta su historia a los otros avatares y también en la escena compartida con su marido, lo que permite restarle importancia a Maximiliano. Este «nosotros» insiste en que fue la pareja, y no el solo emperador, la que marcó estos años del segundo imperio mexicano y que sus decisiones eran comunes. Sin embargo, el personaje de Maximiliano, como voz transmisora de la historiografía oficial en la escena, culpa a Carlota de la iniciativa de haber venido a México (se la suele presentar como una mujer ambiciosa) pero no le reconoce algún papel relevante en la empresa mexicana, ya que si desmenuzamos el mito construido por un relato nacional determinado, como lo indica Francine Masiello, «las mujeres sólo pueden ser vistas como actores que se equivocaron» (Masiello 268). Frente a estas nuevas versiones, el público tendrá que poner en tela de juicio sus propios conocimientos aprendidos en el seno de la sociedad para llevar a cabo una deconstrucción de los mitos nacionales y aceptar nuevos modelos fundadores propuestos por la feminista Rosario Castellanos.

Antihéroínas históricas pero modelos de la lucha feminista

Al no ser una comedia de caracteres sino de situación, no se trata de buscar supuestos heroísmos históricos o ficticios (al contrario de las novelas históricas escritas sobre la misma época), sino dar a ver

modelos de mujeres distintas mediante una situación dada. En el segundo acto, siempre las mujeres presentan su propia forma de encontrar la libertad y de sustraerse al modelo impuesto. De allí que las tres mujeres decimonónicas analizadas aquí, al enseñar un afán de emancipación que le es particular a cada una de ellas, no se alzan como heroínas históricas. En cada caso, Rosario Castellanos voluntariamente no interroga el alcance del supuesto papel que desempeñaron en la Historia y se aleja así de muchos de sus compañeros literarios que sí indagaron en las supuestas «verdaderas» motivaciones de las pocas actrices de los grandes acontecimientos históricos. Como lo señala Ana Belén García López, preexiste un trato sexista para con las mujeres que sí aparecen en la historiografía de las independencias²⁷:

Posteriormente, muchos más cuestionaron las motivaciones de la participación de las mujeres independentistas, lo que en sí ya significa un tratamiento discriminatorio, pues esos mismos no se han preguntado por los móviles para incorporarse a la insurrección de los hombres, ya fuesen criollos, mestizos, mulatos, negros o indígenas.

Ello implica negar la personalidad independiente de las mujeres, su capacidad de pensar y decidir por sí mismas, concepto derivado, sin duda, de la situación de sumisión y dependencia en la que se hallaba la mujer de principios de siglo XIX con respecto al hombre (García López 66).

No cabe duda de que Rosario Castellanos lleva a cabo este mismo razonamiento, lo que la lleva a desviar su eje de reflexión para presentar a las tres mujeres decimonónicas como precursoras feministas. Al proponer arquetipos²⁸ más que protagonistas complejas, Rosario Castellanos no pretende reconstruir una similitud biográfica de sus personajes con sus semejantes reales (de hecho, ella obvia algunos aspectos de su vida). Propone una lectura sociopsicológica²⁹ de lo que les lleva a tomar su decisión

histórica basándose en una única microsituación que entra en contradicción con las supuestas hazañas atribuidas a estas mujeres míticas y que incitan a explorar más bien la construcción de la identidad personal de cada mujer.

De hecho, en esta fase clave de la construcción de la nación mexicana que es el siglo XIX, la elaboración de la identidad nacional es una reflexión crucial, y Rosario Castellanos se vale de este contexto histórico (por eso la mitad de las figuras históricas rescatadas provienen de ese siglo) para llevar a cabo una reflexión sobre la separación entre cada género que se ha implementado en esta determinación identitaria arbitraria.

Así, Josefa, por su papel en la insurrección que desembocó en el grito de Dolores, está ya presente en ficciones del siglo XIX al poder encarnar fácilmente al arquetipo femenino romántico³⁰. Pero aquí, mediante las progresivas insinuaciones del canónigo que ha descubierto el complot, Rosario Castellanos le atribuye sutilmente unos motivos íntimos que hubieran llevado a la corregidora a la insurrección: «Quizá le haga falta algo» (Castellanos, *El eterno femenino* 110). No sería por convencimiento político (como reza el mito heroico patriótico) ni por su supuesta fidelidad a algún amante (se le han atribuido amóríos con Ignacio Allende o Miguel Hidalgo³¹, según un mito romántico reductor) sino por traición al marido, por vengarse de las constantes humillaciones (el marido personifica la tipificación de la sociedad, lo hemos dicho), y sobre todo, por salvarse del estado casi letárgico que se les reservaba a las mujeres casadas de la clase acomodada decimonónica (se pasa el día bordando; y va insinuando que no tenía relaciones sexuales con su marido).

CORREGIDOR (*Haciendo un esfuerzo por ordenar sus ideas, que son pocas, pero que no se dejan manejar*

la historia de la Malinche comienza en el núcleo familiar» (Hernández 40).

30. Véanse la obra de Lizardi o los comentarios poéticos de Guillermo Prieto sobre la corregidora. También la novela *Los pasos de López* de Jorge Ibarguengoitia en el siglo XX.

31. Así se defiende de actuar por amor en la obra, lo que hubiera sido también un papel reductor:

CANÓNIGO: Pero usted no es la manceba —¡Dios me perdone esta palabra!— de ninguno de los involucrados en este sucio asunto.

JOSEFA (Muy tranquila): Su manceba, no. Su cómplice. (Castellanos, *El eterno femenino* 118).

27. Esta problemática atañe a toda la historiografía occidental en general (Perrot (1998), Duby, Perrot (2005)) y al mundo latinoamericano y mexicano en nuestro contexto (Franco (1994), Morant (2005)).

28. En el poema «Malinche» del que hemos hablado, Ivette N. Hernández habla de «(la hija) que perdura hasta hoy» (Hernández 35).

29. De la misma forma, en el mismo poema «Malinche», Ivette N. Hernández determina que «para Rosario Castellanos,

fácilmente.): ¿Mi mujer? ¿Un complot en el que interviene MI MUJER?

JOSEFA (*Súbitamente fiera.*): Sí, tu Josefita, por la que no habrías dado ni cinco centavos.

CORREGIDOR (*Anonadado.*): Josefa ... Mi Josefita ... ¿Por qué me has hecho esto?

JOSEFA (*Lapidaria.*): Porque me aburría (120).

Las acotaciones que indican el cambio radical de actitud de la corregidora enseñan el renunciamiento a cualquier tipo de abnegación conyugal. De hecho, el desenlace de la escena desmiente por sí solo la heroicidad independentista de Josefa al tratarse de un conflicto de pareja pero insinúa una heroicidad feminista al rebelarse en contra de la situación social sumisa y reductora en la que vivían las mujeres. Es decir: la corregidora quería salirse del papel que le había atribuido la sociedad en un proceso emancipador, que la independizara no de la colonia española sino del lugar que se le había asignado por ser mujer (como otro tipo de subordinación)³².

Por otra parte, en la escena que se abre entre Rosario de la Peña y Manuel Acuña, Rosario Castellanos juega con la inversión de papeles (tanto con respecto a lo que narra la historia oficial como a lo que se le atribuye a cada género en las sociedades patriarcales): la supuesta musa desechada aparece tan enamorada que le pide la mano al poeta que la rechaza porque se complace en el sufrimiento y la desdicha. El amor no correspondido en el poema «Nocturno» es cantado así, y según el drama, la voz lírica podría ser, paradójicamente, la de Rosario:

Comprendo que tus besos jamás han de ser míos,
comprendo que en tus ojos no me he de ver jamás;
y te amo y en mis locos y ardientes desvaríos,
bendigo tus desdenes, adoro tus desvíos,
y en vez de amarte menos te quiero mucho más³³.

La historia, cultural aquí, es puesta en su contexto literario por Rosario Castellanos: no se trata de un

32. De hecho, en la escena, experimenta un cambio ya que pasa de aparentemente «tonta» (114) a utilizar palabras cultas (116) y a ser más astuta que los dos hombres presentes jugando con su supuesta «inocencia» determinada por el mito del «eterno femenino» para tramar el engaño.

33. Manuel Acuña, «Nocturno», en *Obras de Manuel Acuña*, Veracruz, Puebla, México, Editor Ramón Lainé, 1891.

desamor real, sino de un desamor soñado, anhelado, en esta necesidad de encontrar la nostalgia y el desengaño propios a la figura del poeta romántico que Acuña quería asumir. Es una postura literaria más que un sentimiento experimentado en lo más profundo del ser. Para demostrar esto, y enseñar a la vez cómo la sociedad ha encontrado en la mujer la responsable de muchos males, nuestra dramaturga crea un avatar de la musa apasionada por el poeta, transgrediendo así de forma hábil los papeles del romanticismo. La supuesta verdad restablecida concluye que Manuel Acuña no se suicidó por amor no correspondido sino precisamente por lo contrario, por el ego de poeta maldito que necesitaba la desdicha para crear y llegar a la fama. Se suicidó también por su ridiculez, según el drama, cuando Rosario descubre su amorío con su lavandera. Al contrario, la supuesta musa puntualiza sobre su destino afirmando que escogió la soltería como liberación (Castellanos, *El eterno femenino* 108) del engaño de los hombres³⁴. Aquí, ella aparece claramente como una portavoz feminista ya que Rosario Castellanos, al crear su modelo aleccionador le confiere un carácter rebelde y reivindicativo cuando afirma: «Desprecio el juicio de una sociedad mezquina e hipócrita que no te comprende ni te admira» (94)³⁵.

En cuanto a Carlota, su figura ha sido rescatada numerosas veces en la ficción por escritores masculinos del siglo xx que se adentraron en el segundo Imperio mexicano mediante el enfoque de la supuesta locura y de la soledad de la emperatriz³⁶. En nuestro caso, Rosario Castellanos también le atribuye el aburrimento femenino decimonónico³⁷ ya señalado por Josefa como construcción de su ser y explicación de sus actuaciones: «El aburrimento...

34. Se cuenta que Rosario fue pretendida también por el cubano José Martí y por el poeta mexicano Manuel María Flores.

35. La admiración por Manuel Acuña y no por ella hace de lo que dice algo muy actual que trasciende el propio siglo xix.

36. Citemos por ejemplo a Carlos Fuentes (el cuento gótico *Tlacocatzin del jardín de Flandes* (1954), el relato breve *Aura* (1962)); Salvador Novo (la obra dramática *Malinche y Carlota* (1956)); Fernando del Paso (la novela histórica *Noticias del imperio* (1987)) u Homero Aridjis (la obra dramática *Adiós, mamá Carlota* (1983)). También los dramaturgos Rodolfo Usigli y Vicente Leñero encontraron en la emperatriz una fuente de inspiración.

37. El aburrimento de las mujeres es el hilo conductor de toda la obra dramática para caracterizar la existencia femenina en la clase media o acomodada de una sociedad patriarcal, restringida a la vida en el hogar y destinada a cumplir con la maternidad.

¡Si lo sabré yo!» (Castellanos, *El eterno femenino* 120) exclama el personaje como transición entre la escena dedicada a la corregidora y la escena protagonizada por la emperatriz. El sopor y la falta de diversión intelectual aparecen como continuidad de la situación femenina en el siglo XIX. Rosario Castellanos consigue así una degradación de los actos heroicos y de las hazañas bélicas cuando la emperatriz prosigue «El aburrimiento es uno de los grandes motores de la historia» (120). En este caso la desmitificación es doble ya que se le quita también cualquier tipo de protagonismo a Maximiliano mediante un juego de palabra: «¡El pobre Max! Pasó a la historia gracias a mi histeria.» (120), y que se retoman los prejuicios aplicados a las mujeres –útero/histeria– que construyeron al personaje histórico de Carlota en función de su locura. En contra de lo que insinúa Maximiliano en la obra, Carlota se presenta en la obra como una mujer activa, observadora de la sociedad y de sus escollos, clarividente y buena estratega (al buscar aliados). Ella protagoniza en la obra, y pese al conservadurismo propio de la clase aristocrática que encarna, el planteamiento de las feministas de los años 70 acerca de la confrontación entre el trabajo y el hogar. En efecto, la obsesión de paternidad y de descendencia del emperador se opone al rechazo de la maternidad de ella, para llevar a cabo primero su ambición profesional y satisfacer su afán de poder.

CARLOTA: No alteres los términos. Primero es necesario tener un trono. Después, sólo después, hay que pensar en el sucesor.

MAX: ¿No te hace falta un hijo?

CARLOTA: Mientras no le haya preparado un buen lugar en el mundo, no. Un hijo, como tú o como yo, desclasado, en la merced de cualquier aventurero, a la caza de cualquier corona, ¡no, y mil veces no! (123).

En un siglo XIX en el que feminidad y maternidad corren pareja ineludiblemente, el avatar plantea de forma anacrónica las preocupaciones de las mujeres trabajadoras occidentales de finales del siglo XX. Las actitudes de ambos personajes aparecen como antagónicas, él, cobarde, dispuesto a tirar la toalla y regresar con los franceses; ella, valiente, dispuesta a quedarse para guardar su posición en honor a la tradición de su sangre («una reina con voluntad» (127)). Mediante la antinomia y su rechazo a procrear, se confiere a Carlota una dimensión independiente que la hace moderna y feminista.

Al final de cada escena, Josefa, Rosario y Carlota aparecen como modelos de mujeres que trataron de emanciparse en pos de una realización personal. Las microsituaciones rescatadas de la gran Historia por Rosario Castellanos las ubican *in medias res* en un conflicto con su pareja. El espacio interior, idóneo para el género teatral (el *huis clos* como lugar de confrontación y forma de no rehuir de la verdad) se opone simbólicamente al espacio público, político, histórico del que procede el avatar imaginado. La elección de cada escena por parte de la dramaturga ofrece un reflejo, a través de la intimidad de estas tres parejas, de las trabas de la sociedad patriarcal en construcción. En el siglo de las independencias, ellas se liberaron de los códigos impuestos y dan tres ejemplos de mujeres rebeldes que actúan en función de valores feministas contemporáneos: la que se burla de su marido (Josefa), la escucha su deseo y rompe las tradiciones al pedirle la mano al amado (Rosario), la que rechaza la maternidad y suplanta al esposo en el poder (Carlota). No, Josefa no actuó por amor a la patria sino por despecho al marido que la humillaba; Rosario no causó el suicidio del poeta por algún desdén, sino por sacarle del papel del poeta maldito que quería revestir; y Carlota no era tan loca como parecía pero no murió en martirio como su marido, lo que le impidió ser heroína de un destino truncado. No son heroínas políticas sino que cada una tiene un motivo individual, tan anticonformista como natural, es decir inherente a la condición humana y más allá de cualquier cuestión de género, para hacer lo que les llevó a la fama. Las tres actúan en función de una cuestión vital: el existir para Josefa, la pasión para Rosario, el deber para Carlota. Así pues, no cabe dudar que Rosario Castellanos es precursora en la lucha de las mujeres en México. No obstante, dada la temprana fecha de escritura de la obra, podemos destacar algunas limitaciones. Por un lado, la mujer aparece como un sujeto histórico, pero por su lucha feminista y no por temas exteriores a su género. Por otro lado, las tres protagonistas decimonónicas son mujeres blancas y acomodadas y de la misma forma, el feminismo institucionalizado de los años 70 en México fue protagonizado por «mujeres de clases medias que se beneficiaban de un capital económico y cultural significativo» (Quiroz-Pérez), clase a la que pertenecía Rosario Castellanos y a la que se dirigía la obra.

En suma, El relato de la gran Historia mexicana que se llevó a cabo en el siglo de las independencias necesitaba incluir en su panteón nacional a mitos de mujeres en su dimensión tópica. Josefa, la madre de la nación, Rosario, la musa o Carlota la histórica no

son sino la reproducción de arquetipos de los papeles reductores atribuidos a las mujeres en nuestras sociedades androcéntricas. La maternidad, el cuerpo deseado y la locura son los tres destinos otorgados a las mujeres y que retoma la historiografía nacional cuando no se les atribuye un carácter varonil. De hecho, las versiones paródicas de los distintos modelos de mujeres que van conformando un paradigma en el primer y tercer acto de *El eterno femenino* contrastan con la ironía positiva que se desprende del segundo acto que nos ha interesado. En cuanto a los hombres, la degradación irónica permite el contraste con las normas acartonadas de la sociedad que atribuyen un papel reductor a las mujeres. Por ejemplo, cada protagonista varón se ve obsesionado por la decencia de sus esposas o amadas pero en las tres escenas analizadas se sobreentiende que los hombres tenían sus propias amantes. La inversión de papeles (mujer/hombre), con función cómica en el drama, recuerda que podemos tener varias lecturas de la historia según quien las cuente y que la nueva historiografía, con enfoque femenino o feminista, podría llevar a la reinterpretación de los mitos que conformaron la identidad nacional de la nueva nación mexicana.

Por otra parte, más de veinte años después de su tesis de Maestría, Rosario Castellanos ha curtido su reflexión feminista hasta el punto de poder ficcionalizar sus preocupaciones mediante distintas escenas ejemplificadoras. En *El eterno femenino*, Rosario Castellanos pretende ilustrar cómo las propias mujeres han interiorizado el papel que su cultura les ha asignado. Pero en el segundo acto, mediante los avatares ficticios elegidos y reinventados, en particular en el caso de las representantes decimonónicas de las que hemos hablado, presenta también la otra cara: las mujeres ejemplares, no por su supuesto acto heroico en la historia, sino por su capacidad de despojarse de la codificación social aplicada al género femenino. La desmitificación histórica de estos tres avatares pasa por el acceso a la autonomía, algo que aparece como mucho más heroico, ya que se representa como una hazaña personal. Con fines didácticos (abrir puertas a las mujeres hacia otros destinos), rescata a las excepciones de la cultura feminista nacional no para crear hitos, sino para averiguar cómo consiguieron extraerse de las normas y adquirir una personalidad propia. En cada caso, parece que una «situación límite», según la expresión sartreana que retoma en su ensayo *Mujer que sabe latín...* (Castellanos, *Mujer que sabe latín* 17) origina el acto emancipador (el descubrimiento del complot, el rechazo del

amado, el anuncio del fin del Imperio). Por lo tanto, las microsituaciones dramatizadas no son detalles de la Historia sino que permiten explicitar los grandes acontecimientos del siglo XIX mediante la separación de sexo heredada de la sociedad colonial católica y arcaica y reproducida en el nacionalismo. Se politiza lo privado al entrar en el hogar de las mujeres y enseñar que son las prácticas sociales las que les condiciona por ser mujer, además de su determinación biológica (adelantándose a las futuras teorías del género).

Bibliografía

- ACUÑA, Manuel. «Nocturno», en *Obras de Manuel Acuña*, Veracruz: Puebla, México, Editor Ramón Lainé, 1891.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres: Verso, 2016.
- BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe*, Paris: Gallimard, 1949.
- BOCKUS, Barbara. «Estrategias dramáticas del feminismo en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos», *Latin American Theatre Review*, 2, (1987): 49-58.
- BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*, Paris: Seuil, 1998.
- CASTELLANOS, Rosario. *Poesía no eres tú: obra poética, 1948-1971*, México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- CASTELLANOS, Rosario. *Mujer que sabe latín...*, México: Secretaría de Educación Pública, 1973.
- CASTELLANOS, Rosario. (1975), *El eterno femenino*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- DEMEYER, Lise. «Marina, Malinalli, Malintzin, Malinche. La réécriture du mythe de la Malinche dans la littérature mexicaine contemporaine», *Milagros Palma, Amérique Latine: Le monde amérindien et métis contemporain*, Paris: Indigo, 2013: 31-42.
- DUBY, Georges y PERROT, Michelle. *Histoire des femmes en occident*, Paris: Perrin, 5 vols., 2002.
- HERNÁNDEZ, Ivette N. «Traición e identidad en *Malinche* de Rosario Castellanos», *Inti: Revista de literatura hispánica*, 48, (otoño 1998): 33-44.
- FOX-LOCKERT, Lucía. «El eterno femenino en la obra de Rosario Castellanos», *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, Roma: Bulzoni, 1982: 461-466.
- FRANCO, Jean. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

- GARCÍA LÓPEZ, Ana Belén. *Las heroínas silenciadas en las independencias hispanoamericanas*, Madrid: Editorial complutense, 2013.
- GUTIÉRREZ CHONG, Natividad (coord.). *Mujeres y nacionalismos en América Latina. De la independencia a la nación del nuevo milenio*, México: UNAM, 2004.
- IRIGARAY, Luce. *Spéculum: de l'autre femme*, Paris: éd. de Minuit, 1974.
- LAMAS, Marta. «Rosario Castellanos, feminista a partir de sus propias palabras», *LiminaR* [en línea], 15:2, (2017).
- LAU JAIVEN, Ana. «La historia de las mujeres. Una nueva corriente historiográfica». Patricia Galeana, *Historia de las mujeres en México*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones en México, 2015: 19-46.
- MASIELLO, Francine. «Las mujeres como agentes dobles de la historia», *Debate Feminista*, 16, UNAM, (octubre de 1997): 251-271.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MORANT, Isabel (dir.). *Historia de las mujeres en España y América latina*, Madrid: Cátedra, 2005.
- PERROT, Michelle. *Les femmes ou le silence de l'Histoire*, Paris: Flammarion, 1998.
- QUIROZ-PÉREZ, Lissell. «Del centro a los márgenes. Los feminismos de Perú y México de los 70 a la actualidad», *Amerika* [en línea], 16, (2017).
- SZURMUK, Mónica. «Lo femenino en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos», Aralia López González, Amelia Malagamba, Elena Urrutia, *Mujer y literatura mexicana chicana*, México: El Colegio de México, 1990.