

## Rosario Castellanos y *El eterno femenino*

Mercedes Serna  
Universitat de Barcelona  
[serna@ub.edu](mailto:serna@ub.edu)

### Palabras clave:

Rosario Castellano, *Eterno femenino*, Historia, Feminismo, Indigenismo.

### Resumen:

En el presente estudio analizamos la obra teatral *El eterno femenino*, de Rosario Castellanos, extraordinaria poeta, ensayista y novelista pionera del feminismo contemporáneo de México. La farsa es una reflexión profunda y lúcida en la cual demuestra cómo, a lo largo de la historia, la mujer ha sido un mito más que una realidad social o biológica. Castellanos hará un recorrido irónico y jocosos por la historia de la mujer en México, a través de una serie de personajes femeninos.

---

## Rosario Castellanos and *El eterno femenino*

### Key Words:

Rosario Castellanos, *Eterno femenino*, History, Feminism, *Indigenismo*.

### Abstract:

This study analyses Rosario Castellanos's play *El eterno femenino*. Castellanos was an extraordinary poet, essayist and novelist and a pioneer of contemporary feminism in Mexico. The satire is a profound and lucid reflection which shows how, over history, «woman» has been more a myth than a social or biological reality. Castellanos presents an ironic and humorous examination of the history of women in Mexico via the presentation of a series of female characters.

---

Rosario Castellanos es una de las escritoras principales del siglo XX hispanoamericano. Novelista, con obras como *Balún Canán* u *Oficio de tinieblas*, poeta, con *Poesía no eres tú*, y ensayista, en uno de sus escritos, *Mujer que sabe latín*, trata sobre el feminismo en la literatura universal. Este

ensayo, además de una reflexión profunda y lúcida sobre la condición de la mujer, es fundamental para comprender su obra teatral *El eterno femenino*. En él demuestra, partiendo de las ideas de Simone de Beauvoir, cómo, a lo largo de la historia, la mujer ha sido un mito más que una realidad social o biológica. Según Beauvoir, el mito implica un sujeto que proyecta sus esperanzas y sus temores hacia el cielo de lo trascendente. Ese sujeto, en el caso de la mujer, es el hombre. El proceso de mitificación,

que es acumulativo, alcanza a cubrir sus invenciones de una densidad tan opaca; las aloja en niveles tan profundos de la conciencia y en estratos tan remotos del pasado que impide la contemplación libre y directa del objeto, el conocimiento claro del ser al que ha sustituido y usurpado (Beauvoir, 1979, 7).

La belleza «es un ideal que compone y que impone el hombre» (Beauvoir, 1979, 9). Este requisito, junto con otros, han convertido a la mujer en una inválida o «cosa»: pies pequeños, minifalda, zapato de tacón, gordura o delgadez, uñas largas, pérdida de tiempo en peinado y maquillaje... Su hábitat, por tanto, ya no será el campo, la naturaleza, sino el salón.

Virginia Woolf expresaba ideas similares a través de la expresión «el hada del hogar»: una mujer «extremadamente comprensiva, que tiene un encanto inmenso y carece del menor egoísmo, que se sacrifica cotidianamente» y «si hay pollo para la comida ella se sirve el muslo» (cit. en Beauvoir, 1979, 12). Sin embargo, como señala Alicia Llarena, habrá una evolución o desarrollo de determinados conceptos en la escritura femenina, en la explicación y la conquista de la identidad personal, como la disolución de la dicotomía de ciertos espacios asociados al género femenino (1996, 22-31). Ya sor Juana Inés de la Cruz puso de relieve la falacia del pensamiento masculino al excluir del ámbito «cocina» el conocimiento o la sabiduría: «si Aristóteles hubiese guisado, mucho más hubiera escrito», ironiza en su *Respuesta a Sor Filotea*, de 1691. En los finales del siglo XX, comenta Alicia Llarena, los espacios



comúnmente asociados a «lo femenino» se han convertido en espacios de revelación y alumbramiento, tan poderosos como los espacios abstractos de la filosofía masculina (así sucederá en «Lección de cocina» de Rosario Castellanos, «Canon de alcoba» de Tununa Mercado, y en la mayor parte de relatos de las últimas décadas).

Pero la anulación de la mujer, como señala Castellanos en su ensayo, no solo se produce en el aspecto estético o ético, sino también en el intelectual. Ya para santo Tomás, la mujer era «un varón mutilado». Hubo mujeres, prosigue la mexicana, que llegaron a una situación límite y se escogieron a sí mismas por encima de todo el resto, mujeres que rompieron con los modelos que la sociedad impuso, como sor Juana, Melibea, Ana Ozores, Ana Karenina, George Eliot o la marquesa de Merteuil. Cada una, a su manera, señala la mexicana, y en sus circunstancias, «niega lo convencional, hace estremecerse los cimientos de lo establecido, para de cabeza las jerarquías y logra la realización de lo auténtico» (Beauvoir, 1979, 20).

En «La mujer ante el espejo: cinco autobiografías», Rosario Castellanos arguye que esta, siempre que puede, se mira en los espejos en un acto de reafirmación:

Y cuando el cristal de las aguas se enturbia y los ojos del hombre enamorado se cierran y las letanías de los poetas se agotan y la lira enmudece, aún queda un recurso: construir la imagen propia, autorretratarse, redactar el alegato de la defensa, exhibir la prueba de descargo, hacer un testamento a la posteridad (para darle lo que tuvo pero ante todo para hacer constar aquello de lo que se careció), evocar su vida. (Castellanos, 1995, 41)

El modo de evocación cambia con las épocas: santa Teresa, sor Juana, Virginia Woolf (quien habla de «Judith, una posible hermana de Shakespeare, quizá dotada de genio como él pero sacrificada, por la organización patriarcal de la sociedad, a la ignorancia, al ahorro, al matrimonio de conveniencia, a la maternidad obligatoria»), Simone de Beauvoir o Elena Croce.



En la literatura hispanoamericana colonial, sor Juana se ha convertido en un fenómeno único, sin antecedentes o paralelismos ni en la literatura española, ni en la europea de la época. Rosario Castellanos, siglos después, la convertirá en un personaje relevante de su obra teatral *El eterno femenino*, publicada póstumamente en 1976. La monja mexicana defendió el libre albedrío de la mujer en una época en que a esta se la incluía en el grupo de los niños, esto es, como ser incapaz de regir su propia vida. Frente a dicha subordinación, sor Juana escribió los discursos de protesta «Respuesta a sor Filotea de la Cruz» y la «Carta al padre Núñez»; en ambos, defiende la libertad de la mujer para que pueda decidir sobre su destino y, si este es el estudio, la posibilidad de que pueda llevarlo a cabo. Son ambos documentos feministas de primera magnitud, cartas magnas de la libertad de las mujeres. Además, la voz narrativa de tales textos de defensa es la de una mujer, sor Juana, que no se oculta bajo ningún seudónimo –como sí ocurrió con «Clarinda» o «Amarilis»–, que habla en nombre propio, y que no solo defiende el que las mujeres puedan acceder al estudio, sino que también satiriza el comportamiento incoherente de los hombres hacia el sexo femenino. De igual manera, al escribir sor Juana muchas de sus poesías en femenino, la mujer deja de ser el elemento pasivo de la relación amorosa –el objeto de deseo, la musa– y se trueca en amante activa. Esta defensa de la identidad femenina no tuvo ninguna continuidad en las letras hasta bien entrado el siglo XX, pues, en la época del modernismo, la dificultad de ser mujer y escribir dentro de los parámetros misóginos decadente-modernistas no tuvo fácil solución. Como Sylvia Molloy comenta: «women cannot be, at the same time, inert textual objects and active authors. Within the ideological boundaries of turn-of-the century literature, woman cannot write woman» (Escaja, 2001, 11).

En el siglo XX ya podemos hablar de numerosas escritoras con un discurso marcadamente feminista. Unido este a la calidad estética de su obra, destaca Rosario Castellanos, mexicana que vivió entre 1924 y 1974. Su vida



representa un continuo esfuerzo de liberación y su obra creativa es el testimonio de su afirmación feminista. Fue una defensora, al mismo tiempo, del mundo indígena, como prueban sus novelas *Balún Canan* u *Oficio de tinieblas*. Ya en 1950 había publicado su tesis *Sobre cultura femenina*. En su producción literaria, el tema del feminismo, por tanto, se une al del indigenismo, lo que le llevará a tratar sobre la doble condición de ser mujer y mexicana. Graciela Hierro afirma que los análisis feministas de las distintas disciplinas, como lo hace Rosario Castellanos de la escritura, se iniciaron bajo la óptica de la exclusión social, política e institucional que sufren las mujeres. Pero, después de ella, progresaron «las investigaciones hacia planteamientos radicales de las presuposiciones y los valores de cada área de estudio». Y así es como florece la cultura femenina, puntualiza Hierro, «escrita en lengua materna, que Rosario avizó». Es por esta razón que se la ha considerado a Castellanos la madre y maestra del feminismo contemporáneo de México. Concepción Cuevas también reconoce en la mexicana no solo a una extraordinaria poeta y escritora, sino también a una ferviente luchadora de los derechos de las mujeres y una defensora de los seres marginados:

Feminista incansable que por su propia experiencia conocía las limitaciones de la mujer en el campo de la creación y de la vida cotidiana, sobrevive a través de su poesía y de sus ensayos, mujer de inteligencia extraordinaria y agudo sentido de la justicia.

Castellanos se enfrentó a la crítica de la filosofía tradicional, a Aristóteles que consideraba a la mujer un hombre fallido, carente de racionalidad, sin posibilidad de dignidad e incluso sin alma, pegada a la maternidad y a su misión incubadora, a Kant o a Shopenhauer. Esta crítica preludia lo que más tarde se conocerá bajo el epígrafe de «la perspectiva de género». Castellanos resalta un modo de contemplar el mundo propio de las mujeres.



La escritora mexicana parte de la idea de la existencia de una «esencia femenina», elaborada por los hombres y denominada con palabras engañosas «el eterno femenino», basada en rasgos negativos cuidadosamente consignados en las filosofías históricas y que da como resultado el que a las mujeres se les haya cerrado la puerta de la cultura. Ya sor Juana había denunciado exactamente lo mismo en su famosa redondilla «Hombres necios que acusáis a la mujer». En dicha sátira, dirigida a los varones necios, la voz poética habla en nombre propio, defiende a su sexo y acusa a los hombres por los vicios que ellos mismos achacan a las mujeres, esto es, les acusa de hipocresía. Este es el tema principal de *El eterno femenino*, a través de cuya obra su autora hará un recorrido irónico y jocosos por la historia de la mujer en México. La escribió por encargo y a sugerencia de unos amigos que le animaron a que planteara desde el escenario la problemática de la mujer mexicana que vive «en un mundo condicionado por varones». De esta manera Castellanos escribió, desde su estancia como embajadora en Israel, esta obra humorística, dividida en tres actos, y que ella misma definió en los siguientes términos: «El texto como se avisa desde el principio, es el de una farsa que, en ciertos momentos se entenece, se intelectualiza o, por el contrario, se torna grotesco».

Desafiando el papel que los hombres han dado a las mujeres a lo largo de la historia, esto es, contraviniendo el eterno femenino, las que aquí aparecen –Eva, sor Juana o la Malinche– destacan por su inteligencia, astucia o dinamismo, pero sin perder su feminidad y su belleza, pues no han renunciado a nada. Estas mujeres vivirán en *El eterno femenino* el protagonismo histórico que les fue negado en su momento, debido a los prejuicios de la época, a la falta de educación de la mujer o a su marginalización en la sociedad. Castellanos, en *El eterno femenino*, devuelve a estas mujeres lo que por justicia tendrían que haber tenido si se les hubiera permitido desarrollar su inteligencia y su talento creador.



El drama se desarrolla a modo de cajas chinas y la acción discurre en un salón de belleza, pues es el lugar «ideal», donde las mujeres pasan las horas y conversan. Un agente venderá a la dueña del salón un aparatito que produce el sueño y que se coloca en el secador eléctrico. Este dispositivo tiene como función principal evitar que las mujeres razonen o piensen en sus vidas. Lupita, la protagonista, será la elegida para poner a prueba el invento. De esta manera, en el primer acto aparece la mujer, encarnada en la protagonista Lupita, en sus distintos papeles de novia, recién casada, casada por muchos años y viuda. Castellanos convertirá a Lupita en una asesina que mata, por partida doble, a su esposo y a la amante de este. La autora presenta al mismo tiempo lo que ocurre en la apariencia y lo que podría pasar si la mujer tuviera el valor de ejecutarlo. ¿Hasta qué punto se puede mantener una estructura familiar muerta cuando ya nadie cree en ella? La hija de la protagonista desea rebelarse contra este sistema—ella no se va a casar, irá a estudiar a la universidad y vivirá su propia vida—pero su madre se lo prohíbe, pues el papel de toda mujer es mantener la estructura tradicional. La estrategia argumental de este primer acto tiene como objetivo principal demostrar las consecuencias negativas del androcentrismo para la mujer. La autora pone de relieve, además, las condiciones que necesita tener una mujer para casarse: su virginidad, su inexperiencia sexual, su apariencia física, y, tras el matrimonio, su disimulo, su hipocresía y su resignación silenciosa de víctima social.

En el segundo acto, el aparatito induce a desplazarse a distintos lugares, como un circo o un museo de cera. El cuadro del circo es una parodia del mito de Adán y Eva. Lupita es la única espectadora de esta representación cómica del mito del paraíso terrenal. Pero, dándole la vuelta al tópico histórico-religioso, Eva no es ahora la madrastra bíblica sino que se nos presenta bajo una perspectiva feminista y paródica. Eva no simboliza la culpa por la caída en el pecado de Adán, no es la responsable del pecado original, sino que se perfila como una mujer emprendedora e inteligente, que decide actuar en la historia y



que entiende el trabajo no como un castigo divino, sino como una posibilidad de contribuir al progreso y de expresar la creatividad humana. Y es que en *El eterno femenino* son las mujeres que utilizan su imaginación y piensan por ellas mismas las que mueven los hilos de la historia: «¿Qué más castigo quieres que esta vida ociosa sin perspectivas de progreso ni de cambio, sin nada?» (Castellanos, 1975, 84), le pregunta Eva a Adán, tras comerse la manzana prohibida.

Contraviniendo el mito del Génesis, Eva razonará:

Ahora lo comprendo todo: nos ha prohibido tocar esa fruta por envidia. Quiere que, en la flor de la edad como estamos nosotros, seamos tan débiles y tan impotentes como él. ¿Sabes lo que tiene esa manzana? Vitaminas. Hay que hacer una dieta equilibrada si queremos que nuestros hijos sean sanos (Castellanos, 1975, 83)

La conciencia crítica y la inteligencia de la mujer se pondrán de manifiesto, tras esta primera semblanza de Eva, a través de una serie de retratos de mujeres mexicanas. Por *El eterno femenino* desfilarán, cronológicamente, la Malinche, Sor Juana, doña Josefa Ortiz de Domínguez, la emperatriz Carlota, Rosario de la Peña y Adelita, todas lúcidas, ingeniosas, y puestas al trasluz de los hombres que las acompañan. A través de estos retratos, Castellanos modifica y rectifica la historia oficial de México, protagonizada y escrita exclusivamente por hombres. De esta manera, astutamente, Castellanos propone, indirectamente, que el motor y la dinámica de la historia no son los hechos, sino la versión androcéntrica de los hechos.

La Malinche, figura histórica fundamental en la historia de la conquista de Tenochtitlan, amante de Hernán Cortés y lengua o traductora de este, se nos muestra en la obra de la mexicana, no en el papel tradicional y oficialmente asignado de traidora, sino como una mujer valiente y astuta, que decidió el porvenir de México y que cumplió con su venganza personal tras haber estado sometida a los aztecas. Curiosamente, uno de los móviles que les





impulsa a actuar a todas estas mujeres, excepto a sor Juana, es combatir el aburrimiento. Las mujeres, dejadas de lado, marginadas en la casa, olvidadas y tratadas como meros objetos decorativos, recurren a ellas mismas para «salvarse», usando su propia imaginación y pensando por sí mismas. Es, entonces, cuando se desencadena la historia.

Con respecto a sor Juana, Castellanos modifica su proceder. al no romper con la historia oficial y mantener al personaje en el misterio que siempre le ha rodeado. De esta forma nos ofrece el retrato de una monja que lucha contra la sociedad, la iglesia y su propio convento para dedicarse al estudio: «¡Dios mío! ¿Es que no se puede vivir tranquila ni siquiera en un museo? ¿Hasta aquí ha de venir a perseguirme el rumor de comunidad que, como un tábano, me atormentó durante toda la vida?», se pregunta afligida la reflexiva sor Juana (Castellanos, 1975, 101). Castellanos no elude la trágica realidad de sor Juana a la que traviste, siguiendo la comedia clásica, de hombre para que pueda mantener un diálogo amoroso con Celia. Esta se enamorará perdidamente del «trasvestido» (p. 105). Ante la declaración de amor, la monja duda un momento entre la fuga o la entrega y por fin reacciona con violencia, refugiándose en la más estricta soledad y en la renuncia total al mundo físico (Castellanos, 1975, 106). Castellanos mantiene a sor Juana en el mito y decide que la historia la recuerde como la mujer que simboliza la vocación intelectual.

El personaje de Carlota de Habsburgo tiene un papel protagónico en la historia oficial mexicana y Castellanos, desde luego, respeta este dato histórico. Coronados Maximiliano y Carlota de Habsburgo en 1864, esta fue una mujer que se interesó activamente por los asuntos políticos. Intervino en la política imperial, tal como describe Castellanos, en tanto su marido se evadía de cualquier proyecto para reformar México. Maximiliano, sin embargo, poco a poco fue vetándola y al final la olvidó. Cuando la monarquía estaba haciendo aguas, por la imposibilidad de consensuar sus políticas liberales con los



intereses conservadores que les habían llamado a gobernar, Carlota de Habsburgo buscó, infructuosamente, aliados en Europa. El monarca Maximiliano perdió el apoyo de Francia y acabó, a la postre, siendo ejecutado. Castellanos describe la lúcida reflexión que hace Carlota a Maximiliano acerca de la coyuntura socio-política de ese momento histórico y del motivo de la caída de la monarquía: «Tampoco hay una burguesía a la cual recurrir; no hay medio entre los extremos. Entre el harto y el que se muere de hambre no hay sino el odio, la desconfianza y la violencia» (1975, 125).

En cuanto a Adelita, el objetivo de la autora, al reelaborar este personaje histórico, es contrastar la cobardía de los generales de la Revolución mexicana con la valentía y el heroísmo de esta mujer. El General 1 pacta con el General 2 una paz que no es oficial y este último, además, se desentiende de los ideales y del significado de la Revolución. Ambos son cobardes.

Las mujeres de Castellanos no son testigos pasivos de las actuaciones de los hombres, sean o no sus esposos, y tampoco son apéndices de las vidas de ellos. Las mujeres por las que apuesta Castellanos tienen una motivación individual, una fuerte personalidad, lo que da al traste con los roles tradicionales que el hombre, para su conveniencia, ha otorgado a la mujer. Con esta sucesión de cuadros históricos, Castellanos pone en tela de juicio el papel que la mujer ha tenido a lo largo de los siglos y destruye la imagen prejuiciada o misógina que la historia oficial, escrita por hombres y con una lectura androcéntrica, le ha atribuido. Castellanos invita a reflexionar sobre la interpretación oficial de la historia, sobre la multiplicidad de las versiones del discurso ideológico y sobre el verosímil en la literatura. La verosimilitud en literatura se destruye, pasa a ser reemplazada por otra, y esta, a su vez, por otra, y siempre, precariamente, a una forma de verdad diferente. El método que utiliza es el de trabajar con dos historias simultáneas: el texto y el contratexto. El texto es el oficial y el androcéntrico, el contratexto es la materia histórica no oficial, no enunciada, que destruye el prestigio del primero. La verdad es



mutable y relativa, pero más cuando siempre se ha escrito según una única versión, la que han impuesto los hombres. Castellanos expresa la convicción de que la historia oficial es una manera de represión intelectual y social de la mujer, desde el momento en que se establece oficialmente como la verdad. La autora, en definitiva, pone en cuestión la verosimilitud histórica, las verdades convencional y acríticamente aceptadas y destruye el texto canónico para establecer la ruptura con la opinión común o criterios de verdad única. El modo que adopta es el oponer la realidad verbalizada a la realidad de los hechos. Literariamente se manifiesta en el motivo de la historia oficial (generalmente falsa pero aceptada por la sociedad) y la historia real y escondida (el exacto opuesto de la verbalización social).

En el tercer acto de *El eterno femenino*, la farsa cambia. Previamente, al final del segundo acto, hay un apagón y se interrumpe el viaje que provocaba el aparato eléctrico. Lupita se la pasa probándose distintas pelucas, pues su peinado se ha desbaratado, y la autora aprovecha esta performance para jugar con los hipotéticos papeles femeninos que podría adoptar la protagonista: soltera, secretaria, enfermera, casada, divorciada, prostituta o amante. Todos y cada uno de estos roles tienen en común el vivir en un limbo de nociones que se le ha impuesto a la mujer. Pero, para añadir más confusión y parodia, la mujer se mueve en una sociedad de consumo que le dice lo que tiene que comprar o cómo debe actuar.

Cuando al fin algunas mujeres deciden hablar de liberación se empiezan a percatar de que, aun en su papel de casadas respetables, no son las compañeras del hombre, sino sus apéndices. Nuestra dramaturga se incluye entre las divorciadas como una intelectual que ataca la abnegación de las madres, la virtud de las esposas y la castidad de las novias. Como señala Lucía Fox-Lockert, «la mujeres no logran consolidar un plan de acción porque a algunas las imbuye el pesimismo de lo poco que se puede hacer en esa sociedad, porque aunque “se cambia la superficie permanece idéntica la raíz”»



(1980: 466). Esto sugiere que hace falta un cambio radical que tardará sucesivas generaciones en realizarse.

Castellanos realiza fundamentalmente en *El eterno femenino* un análisis de la realidad de la mujer mexicana de ese momento. Su prematura muerte hizo que no pudiera plantear la estructura última que debía reemplazar a la anacrónica existente, pero ella dejó los cimientos de un análisis genuino y crítico. Las protagonistas de esta obra esperan que les llegue una oportunidad propicia para actuar. En la actitud de espera de estas mujeres ideales, no hay pasividad ni sumisión, sino un planteamiento inteligente. Todas las mujeres tienen en común, también, la forma cómica con la que Castellanos nos las presenta; después de todo, su obra dramática es una farsa. El efecto de la risa destruye el autoritarismo, el machismo y el androcentrismo.

### **BIBLIOGRAFÍA CITADA**

AGOSÍN, Marjorie, *Silencio e imaginación. Metáforas de la escritura femenina*, México, Editorial Katún, 1986.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris, 1979.

CASTELLANOS, Rosario, *El eterno femenino*, México, FCE, 1975.

\_\_\_\_\_, «La mujer ante el espejo: cinco autobiografías», en *Mujer que sabe latín*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

ESCAJA, Tina, *Salomé decapitada. Delmira Agustini y la estética finisecular de la fragmentación*, Amsterdam/New York, Editions Rodopi, 2001.



- FOX-LOCKERT, Lucía, *El eterno femenino en la obra de Rosario Castellanos*, Centro virtual Cervantes, 1980, [consultado 1/05/2014] [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih\\_07\\_1\\_046.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_1_046.pdf)
- FRANCO, Jean, *Teoría feminista en los ochenta*, FEM, 44, 1986, pp. 52-55.
- HIERRO, Graciela, «Rosario Castellanos, un saber del alma...», en *Theoría*. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1997.
- LLARENA, Alicia, «Discursos para la autenticidad: narradoras hispanoamericanas», en *Revista de la Fundación Universitaria de Las Palmas*, 9, 1996, pp. 22-31.
- RUSSOTTO, Margara, *Tópicos de retórica femenina*, Venezuela, Monte Ávila, 1990.
- URIBE, Olga Trullenque, *Cuando las mujeres leen: teorizando el sujeto y la narrativa en la novelística femenina hispanoamericana de los 80*, University of Illinois at Urbana-Champaign, UMI, 1993.

