



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628

Volumen 50 - 2

Julio 2024 - Diciembre 2024

**La (de)construcción del modelo femenino:
representación del dilema *ser* y *parecer* en
“Vals «Capricho»” de Rosario Castellanos**

Estefanía Calderón-Sánchez

Calderón-Sánchez, E. (2024). La (de)construcción del modelo femenino: representación del dilema *ser* y *parecer* en “Vals «Capricho»” de Rosario Castellanos. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 50(2), e58332.
<https://doi.org/10.15517/rfl.v50i2.58332>



Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v50i2.58332>
URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

La (de)construcción del modelo femenino: representación del dilema *ser* y *parecer* en “Vals «Capricho»” de Rosario Castellanos

The (De)construction of the Female Model: Representation of the Dilemma *Being* and *Seeming* in Rosario Castellanos’ “Vals «Capricho»”

Estefanía Calderón-Sánchez

Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica

estefania.calderon@ucr.ac.cr

<https://orcid.org/0000-0003-4107-0016>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v50i2.58332>

Recepción: 04-08-23

Aprobación: 03-11-23

RESUMEN

A partir, sobre todo, de la segunda mitad del siglo XX, la literatura latinoamericana evidencia una cantidad vasta de textos que parten de una reflexión crítica sobre el papel impuesto a la mujer y, a su vez, las múltiples consecuencias del discurso patriarcal en la región. Dentro de este aspecto, la producción de Rosario Castellanos se interpreta como un espacio discursivo donde el humor satírico representa un mecanismo desestabilizador del orden social para evidenciar sus múltiples contradicciones. A partir de esto, se analiza “Vals «Capricho»”, perteneciente a *Los convidados de agosto* (1964), con el objetivo de reflexionar cómo la sátira construye un cosmos donde los personajes femeninos, prisioneros de una sociedad agobiante, solo son aceptadas bajo un modelo femenino ideal.

Palabras clave: literatura; sátira; educación de las mujeres; Rosario Castellanos; *Los convidados de agosto*.

ABSTRACT

From the second half of the twentieth century onwards, Latin American literature evidences a vast number of texts that are based on a critical reflection on the role imposed on women and, in turn, the multiple consequences of patriarchal discourse in the region. Within this aspect, the production of Rosario Castellanos is interpreted as a discursive space where the satirical humor represents a destabilizing mechanism of the social order to evidence its multiple contradictions. Based on this, “Vals «Capricho»”, from *Los convidados de agosto* (1964), is analyzed with the aim of reflecting on how satire constructs a cosmos where female characters, prisoners of an oppressive society, are only accepted under an ideal feminine model.

Keywords: Literature; satire; women’s education; Rosario Castellanos; *Los convidados de agosto*.

1. Introducción

En el desarrollo literario latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX, existe un importante grupo de escritoras, cuyos textos, gracias a sus técnicas narrativas y temáticas transgresoras, constituyen un aporte innegable a las letras regionales. Una de ellas es la mexicana Rosario Castellanos (1925-1974),

quien, a través de una vasta producción –poesía, teatro, ensayo, narrativa y textos periodísticos–, marcó un hito sociocultural significativo tanto a nivel nacional como internacional.

En este sentido, el interés que ha despertado reside, entre otras razones, no solo en las cualidades estilísticas y narrativas de sus textos, sino también en sus continuas reflexiones en torno a los discursos sociales imperantes de su época, dado que llegó a cuestionar, por ejemplo, las bases de la identidad y la historia mexicanas y la representación de las culturas indígenas.¹ Sin embargo, la mayoría de los estudios sobre esta escritora coinciden en evidenciar las diversas representaciones sobre la opresión vivida por la mujer, puesto que Castellanos criticó ávidamente el orden simbólico patriarcal que ha retratado a los sujetos femeninos como inferiores y sometidos a las ordenanzas masculinas.²

Sobre todo, como lo apunta Jennifer Estrella (1997), Castellanos evidencia que lo anterior no está basado en fundamentos “biológicos” o “esencialistas”, sino en constructos sociohistóricos que han afectado, de forma implícita o explícita, el desarrollo de la mujer como individuo. De ahí que, en sus diversos textos literarios, se evidencia una intención por denunciar, pero, a su vez, como se explica en las siguientes secciones, satirizar todas aquellas normas, actitudes o espacios que esclavizan a colectivos femeninos marcados, usualmente, por el aislamiento y, por ende, la soledad (Mejías, 2015).

Así, como un marco de referencia, en *Mujer que sabe latín...* (1973), uno de sus ensayos más destacados por círculos académicos y feministas, la voz ensayística traza su visión crítica sobre la construcción del modelo femenino:

A lo largo de la historia... la mujer ha sido, más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana, un mito... 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 variable en sus formas, monótona en su significado. (Castellanos, 2003, p. 9)

Al calificar dicha imagen como engaño del patriarcado, se clarifica que, tradicionalmente, lo relacionado con lo femenino se cosifica en un discurso arbitrario que le dicta a la mujer cómo comportarse. Lo anterior, heredado principalmente de los procesos de modernización latinoamericanos

¹ En cuanto a la identidad y la historia mexicanas, cabe destacar: “Rosario Castellanos y los discursos de identidad” (2009) de Óscar Rivera Rodas, “Congruencia histórica, poética y crítica en *Balún Canán*, de Rosario Castellanos. Estudio y acercamientos para una relectura” (2019) de Omar Paredes Crespo y *Rosario Castellanos, intelectual mexicana* (2019) de Claudia Maribel Domínguez. Por su parte, ejemplos de investigaciones sobre la representación de las culturas indígenas en la producción de Castellanos son “La mirada sobre Chiapas de Rosario Castellano: ‘Balún-Canán’ y la heterogeneidad narrativa” (1995) de Sandra Lorenzano, *Lenguaje e inmortalidad en la poesía de Rosario Castellanos* (1995) de Sergio Valdés Del Bosque, “Escuchando pequeñas voces. Rosario Castellanos y el nacionalismo indigenista” (2007) de Estelle Tarica, “Paralelismo entre Rosario Castellanos y José María Arguedas” (2007) de Walter Rada y “Rosario Castellanos, ensayista como pocas” (2008) de Silvia Ruiz.

² Como ejemplos de estas vertientes académicas, véase: “Feminismo en la obra poética de Rosario Castellanos” (1981) de Gabriella de Beer, *La espiral parece un círculo: la narrativa de Rosario Castellanos. Análisis de Oficio de tinieblas y Álbum de familia* (1984) de Aralia López González, “Rosario Castellanos: entre preguntas estúpidas y virtudes locas” (1992) de Gabriela Cano, “Interdiscursividad y cultura popular en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos” (2002) de Ana Bundgard, “La voz transgresora en *Balún Calán* de Rosario Castellanos” (2006) de Rosa María Burrola Encinas, “Las huellas Sor Juana Inés de la Cruz en la obra de Rosario Castellanos” (2013) de Julia Cuervo Hewitt, “Rosario Castellanos y El eterno femenino” (2014) de Mercedes Serna, “Cautiverios de género en *Poesía no eres tú*, de Rosario Castellanos” (2015) de Carolina Catacolí Camacho, “Rosario Castellanos: la voz de los sin voz” (2015) de Christine Hüttinger y María Luisa Domínguez, “Rosario Castellanos, feminista a partir de sus propias palabras” (2017) de Marta Lamas, *Costumbre, rumor y prejuicio: análisis sociocrítico del espacio y de los personajes en Los convidados de agosto, de Rosario Castellanos* (2021) de Omar Paredes Crespo, “El cuento de Rosario Castellanos: personajes y el instante significativo” (2021) de Adriana Azucena Rodríguez y “Otro modo de ser. La palabra y la acción en Rosario Castellanos” (2022) de Eduardo Torres Alonso.

originados en el siglo XIX, reproduce conductas y gestos que debía acatar la mujer, quien, al quedar confinada al espacio doméstico, tenía la obligación de ser, en todo sentido, un “dulce ángel del hogar” (González, 1995, p. 441).

Ahora bien, aunque las técnicas literarias utilizadas por Castellanos para cuestionar dichas construcciones sociales son muy variadas, Consuelo Patricia Martínez Lozano (2010, 2013 y 2022) destaca el humor como su medio primordial para reflexionar sobre el papel de los sujetos femeninos en la sociedad mexicana y, sobre todo, para deconstruir los modelos de conducta fomentados desde el patriarcado. Sin embargo, mientras algunos de sus textos, como *El eterno femenino* (1975), se han estudiado con profundidad en relación con este mecanismo, otros, como el cuentario *Los convidados de agosto* (1964), no han sido vastamente tomados en cuenta dentro de estos análisis. Por ello, este artículo parte de un cuento de dicho libro, “Vals «Capricho»”, con el objetivo de analizar cómo se configura la denuncia del papel social de la mujer a través del humor satírico y, así, enriquecer las discusiones en torno a la obra de una de las escritoras latinoamericanas más representativas del siglo XX.

2. El humor satírico como estrategia de desenmascaramiento

“Humor is a weapon. Laughter is refusal and triumph. Humor is dangerous because it is about decentering, dis-locating and de-stabilising the world”.

Regina Barreca, *New Perspectives on Women and Comedy*

El uso del humor por parte de las autoras latinoamericanas ha sido un área poco explorada desde la crítica literaria. Esto se debe, según Marcia Espinoza-Vera (2010), a tres causas principales: la escritura cómica considerada como género menos serio que los otros, la posición subalterna de la mujer en todos los ámbitos de la sociedad –incluido el literario– y la creencia de que el humor es una prerrogativa masculina por ser agresivo y poco femenino. Como una forma de deconstruir estos imaginarios, desde finales de los noventa, se ha rescatado la producción de diversas escritoras latinoamericanas, como las argentinas Silvina Ocampo (1903-1993), Luisa Valenzuela (1938) y la propia Rosario Castellanos, entre otras, quienes evidencian en sus textos un uso particular de la “escritura cómica”, entendida como un “conjunto de medios utilizados para provocar la risa” (Espinoza-Vera, 2010, p. 2).

No obstante, más allá de simple diversión, el humor, y su posibilidad irrisoria, es concebido específicamente como una forma retórica que exige una indagación precisa de una realidad a partir de temáticas vinculadas a un contexto específico; en otras palabras, constituye “un recurso que permite desestabilizar discursos estereotipados ya que los somete a unas reglas ficcionales que permiten cuestionarlos desde variadas perspectivas” (Vargas Vargas, 2014, p. 138). De ahí que no solo desequilibra el discurso ideológico imperante, sino que también expone el ridículo o lo risible de sus constructos sociales (Espinoza-Vera, 2010). Por ejemplo, Castellanos propone, en el ensayo ya mencionado, el uso del humor para exhibir los ilusorios modelos impuestos a las mujeres; es decir, lo cimienta como un arma transgresora y libertadora:

Ante esto yo sugeriría una campaña; no arremeter contra las costumbres con la espada flamígera de la indignación ni con el trémolo lamentable del llanto sino *poner en evidencia lo que tienen de ridículos, de obsoletos, de cursis y de imbéciles. Les aseguro que tenemos un material inagotable para la risa* [énfasis añadido]. ¡Y necesitamos tanto reír porque la risa es *la forma más inmediata de la liberación* [énfasis añadido] de lo que nos oprime, del distanciamiento de lo que nos aprisiona! (2003, p. 31)

Ahora bien, cabe mencionar que, aunque existen diversas estrategias y discursos humorísticos, este artículo se centra específicamente en uno, el humor satírico, y su papel para desmitificar el orden social que valida la opresión de la mujer según lo representado y lo referenciado en el cuento “Vals «capricho»”.

En este sentido, como lo propone Linda Hutcheon (1992), la sátira se puede concebir como un mecanismo textual que se utiliza para ridiculizar distintos vicios o ineptitudes del comportamiento humano, por lo que siempre apunta a una realidad inter o extratextual. Es decir, más allá de un diálogo entre textos, como ocurre en la parodia,³ toma como punto de partida hechos o modelos de conducta que se presentan en un contexto social determinado para transgredirlos o ridiculizarlos. Así, debido a esta intención de denuncia, es común que se privilegie la exageración caricaturesca de ciertos sujetos o sucesos con el fin de acentuar el mensaje crítico o moralizador. Esto se debe a que siempre se tiene un blanco de ataque –práctica social, institución, colectivo, persona o idea– que figura de alguna forma en el texto (Aldarondo, 2002).

De esta forma, el discurso o humor satírico se concibe como una estrategia textual que busca desenmascarar “cualquier moral pequeña-burguesa caracterizada como trivial y absurda. La sátira, sustentada por la caricatura y la hipérbole, pretende propiciar el reconocimiento y, como consecuencia inmediata, el cambio” (Aldarondo, 2002, p. 970). Eso sí, en aras de comprender la efectividad de dicho mecanismo textual, es relevante exponer uno de sus principales ingredientes, la ironía, entendida como un tropo que, unido a la sátira, sintetiza un “señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo... En el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta [que] sirve para disimular una censura burlona, una reprobación latente” (Hutcheon, 1992, pp. 176-77).

Por ello, la suma del humor, la sátira y la ironía da como resultado un juego donde hay un desdoblamiento del sentido original de las palabras o de los hechos con el fin de dar a entender lo contrario de lo que, en la superficie, se está expresando (Espinoza-Vera, 2010). Así, se desestabiliza el orden simbólico imperante en un momento determinado por medio de un doble discurso que, paradójicamente, reproduce sus valores, pero, a través del uso de ciertas palabras, personajes o escenarios narrativos, los cuestionan como una forma de desafiar los imaginarios sociales que los sustentan.

En el caso de la escritura de Rosario Castellanos, con base en la cita anterior de *Mujer que sabe latín...*, dicha provocación satírica se puede interpretar como una forma de expresar ideas subversivas contra el patriarcado y, por estos medios, criticar todo el discurso ideológico que fundamenta la opresión de la mujer y su confinamiento en el espacio privado. Debido a esto, Nahum Megged (1984), Laura Guerrero Guadarrama (2005) y Mercedes Serna (2014) consideran que la producción literaria de esta escritora puede ser comprendida como una reflexión humorística, profunda y lúcida sobre la condición de la mujer. A su vez, también puede verse como un cuestionamiento crítico, relacionado intrínsecamente con lo propuesto por otras escritoras, como sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), Virginia Woolf (1882-1941) o Simone de Beauvoir (1908-1986), sobre lo perjudicial y dañino de esos modelos ideales de mujer, construidos por la mirada masculina, para el desarrollo de los sujetos femeninos (Estrella, 1997).

³ En otras palabras, mientras la parodia conlleva una “transformación semántica de elementos temáticos o estructurales de un texto”, con el fin de proponer “nuevos sentidos a partir de discursos que lo preceden” (Calderón Sánchez, 2018, p. 148), la sátira retoma lo anterior, pero lo dirige a una denuncia o transgresión humorística englobada en los parámetros socioculturales, políticos, morales o artísticos, por ejemplo, de un contexto histórico determinado.

En suma, dichas descripciones marcan el rumbo de análisis del cuento seleccionado para este artículo, “Vals «capricho»”, pues proponen una lectura deconstructiva de ese nocivo discurso que no solo oprime a la mujer, sino que también fundamenta una dinámica social donde las apariencias, dentro de un juego iterativo entre *ser* y *parecer*, encarcelan a todos los personajes en un espacio ficcional asfixiante.

3. La (in)necesaria lucha por mantener las apariencias

Como se subraya en el apartado anterior y también lo reiteran Emma Sopeña Balordi (1997) y Fabián A. Garzón Sánchez (2021), la interpretación y, por ende, la efectividad del humor satírico y de la ironía dependen de los parámetros socioculturales de un contexto determinado. En otras palabras, la comprensión de las referencias históricas, la perspectiva crítica representada y la respuesta por parte del público lector son vitales para que dicha provocación satírica no solo cobre sentido, sino que también sea efectiva en el proceso de lectura. Por ello, antes de analizar cómo se representa esta estrategia textual en el cuento, cabe iniciar con algunas referencias inter, para y extratextuales vinculadas con el libro en el que fue publicado.

El cuentario *Los convidados de agosto* (1964) se caracteriza por representar protagonistas femeninas pertenecientes a una clase económica respetable, donde las apariencias y la honra familiar son elementos defendidos a toda costa. Por ende, van a estar delimitadas por un núcleo social que, dominado por el orden simbólico patriarcal, les impone un modelo de vida rígido –comportamientos, educación, expectativas, ritos sociales, entre otros– que condena cualquier señal de transgresión. Asimismo, a pesar de que en el presente análisis no se examinará todo el cuentario, hay que tener en cuenta que los textos acontecen en un mismo pueblo, Comitán en Chiapas –lugar donde Rosario Castellanos vivió durante sus primeros años de vida–, lo cual es un elemento fundamental para comprender la crítica social propuesta por la autora. Esto se debe a que la ficcionalización de esta provincia mexicana construye una imagen íntegra y verosímil de las pugnas de clases sociales y la condición de la mujer en ese contexto, por lo que los cuentos en conjunto pueden asumirse como “una radiografía trágica del modo de ser femenino en el México postrevolucionario” (Bustamante, 2004, párr. 2).

En alusión a dicho contexto posrevolucionario, resulta sugerente para la presente lectura la mención de un elemento paratextual, el título del cuento, en aras de esbozar las bases del molde femenino satirizado. Esto debido a que se refiere a un intertexto mencionado explícitamente en el cuento: el vals “Capricho” del músico mexicano Ricardo Castro (1864-1907), pieza “suprema” (Castellanos, 1968, p. 31) del repertorio musical de una de las protagonistas, Natalia, en su juventud. Dicha canción, considerada como una de las más emblemáticas de Castro y de la música mexicana del siglo XIX, marca una pista temporal importante, pues refiere a una época prerrevolución, es decir, anterior al contexto plasmado en el cuentario. Por ende, se interpreta como la presencia de una familia cuyo imaginario glorioso, como se detallará en las siguientes líneas, se fundamenta en discursos y productos socioculturales vetustos y anacrónicos que, a su vez, son el origen del ridiculizado modelo de conducta femenino presente en el cuento.

Unido a lo anterior, un elemento temático destacado por la crítica en relación tanto con el cuento como con el libro en general, y que es de vital importancia para identificar ese blanco de ataque satírico, es la soltería, dado que se incluye un cuestionamiento incesante a la idea de que la mujer “solterona” de más de 30 años, sin importar su clase social, no es digna de respeto o admiración, sino

que su validez como sujeto solo se consigue: “en la medida en que desempeñe su papel biológico y se desarrolle como esposa y madre” (Bustamante, 2004, párr. 04). Por ende, presupone el desprecio y la burla que sufre, puesto que la cuestión de la edad se convierte en una condena circunscrita a una serie de ritos sociales sofocantes.

En otras palabras, como lo propone Adriana Azucena Rodríguez (2021) al analizar de forma general la cuentística de Castellanos, se vislumbra un argumento preciso:

Las familias compuestas de mujeres solteras son el eslabón más débil de la cadena. En Castellanos —al contrario de lo que sucede, por ejemplo, en las novelas de Jane Austen en medio de la pujante economía inglesa georgiana y victoriana—, una serie de solteronas sólo impone un destino adverso a sus herederas: la sociedad feudal y patriarcal impone una barrera de murmuraciones, festividades y superioridades que impide su propio desarrollo: es el modelo familiar de casi todos los cuentos que conforman el volumen —excepto en “Las amistades...”—: “Vals «Capricho»”, “Los convidados de agosto” y “El viudo Román”. (párr. 26)

Lo anterior, justamente, como lo señala Rodríguez en la última línea, es la premisa que traspasa el cuento “Vals «Capricho»”, donde se relata la vida de dos hermanas de una clase acomodada, Natalia y Julia Trujillo, quienes, al ya no tener la edad adecuada para el casamiento, están confinadas al espacio doméstico, por lo que ambas pueden leerse como una suerte de mecanismo irónico para deconstruir el imaginario social de su época, el cual ellas mismas defienden a capa y espada. Es decir, a través de estas mujeres se satiriza no solo el discurso patriarcal que impone un modelo ideal de mujer, sino también a las mujeres mismas que reproducen y creen en este constructo.

Ahora bien, desde las primeras líneas del texto, se utiliza la ironía para referirse al capricho de las Trujillo —doble sentido entre el deseo (im)posible de las protagonistas y la pieza musical ya mencionada— por mantener las apariencias y su honra, dado que, a pesar de su edad, insisten en el título de “señoritas”: “La palabra *señorita* [énfasis añadido] es un título honroso... hasta cierta edad. Más tarde empieza a pronunciarse con titubeos dubitativos o burlones y a ser escuchada con una oculta y doliente humillación” (Castellanos, 1968, p. 30). Se entrevé por medio, sobre todo, del uso de los puntos suspensivos —entendidos como eco dubitativo—, un cuestionamiento hacia imaginarios que se resumen en etiquetas impuestas a las mujeres, ya que, como se expone en la cita, causan frustración y vergüenza por no cumplir dichos modelos sociales, delimitados por “cualidades” efímeras como la edad, la juventud, el estatus social o la ignorancia en ciertos temas —por ejemplo, la sexualidad—. A su vez, evidencian lo ridículo de aferrarse a estos, dado que, como les ocurre a las hermanas Trujillo, ayudan a que sean parte de la burla social, es decir, fuentes humorísticas para sus pares y, en general, todo el pueblo.⁴

En esta misma línea, otro imaginario satirizado por medio de estos dos irónicos personajes es el capricho —segundo eco del título— o necesidad, a toda costa, de mantener las apariencias y defender la honra familiar, dado que se delimitan a los oficios que por modestia les corresponde a las mujeres de su posición e, ilusamente, viven soñando con la fama que alcanzaron en su juventud. Por ejemplo, todavía creen vivir en una época en la que, mientras Natalia era admirada por sus habilidades al tocar el piano, Julia era una afamada costurera que no solo imponía la moda en Comitán, sino también

⁴ En este sentido, como lo propone Omar Paredes Crespo al examinar el cuento, estas mujeres “pese a ser la estricta personificación de la moral y de las buenas costumbres, tampoco quedan excluidas de la marginación por su condición” (2021, p. 116). En otras palabras, el apego a dicho apelativo, como base de su identidad y aceptación en la “honrosa” sociedad, las condena a un destierro simbólico o físico de la esfera social.

adecuaba los modelos traídos de París a la “decencia provinciana” (p. 32). Este último aspecto, vinculado con la moralidad de cierta clase social, sintetiza, como se lee en la siguiente cita, un constructo social que garantiza el control sobre el comportamiento y el cuerpo de la mujer:

si allá se diseñaba un escote audaz que se velaba con un olán gracioso. Las faldas no delataron nunca la redondez de las caderas ni exhibieron las imperfecciones de la rodilla. Y en sus ruegos pesaban minúsculos trozos de plomo, ya que en Comitán sopla un aire impertinente cuyas indiscreciones hay que contrarrestar. (p. 32)

De esta forma, aun cuando esas enseñanzas pasaron a ser “anticuadas”, como el caso del ya aludido vals, ellas se viven desde y por estas. Entonces, en medio de una casa y, podría afirmarse, una imagen honrosa en ruinas, solo les queda cumplir religiosamente con los ritos o caprichos sociales “dignos” de su posición. Dichos actos obligatorios, de una u otra forma, siempre circunscriben a la mujer al ámbito doméstico y no le dan otra salida para desenvolverse como sujeto, dado que, por ejemplo, en el imaginario latinoamericano cercano a la época representada en el cuento, era mal visto que la mujer trabajara o, si lo hacía, ejerciera un oficio “naturalmente” de hombres (Miranda, 2007).

En este sentido, la cuestión del trabajo y del sueldo es importante para las hermanas, pues, al carecer de medios para mantenerse, deben dar clases de piano particulares y coser para su círculo social. El mecanismo satírico reside, en este caso, en que es inconcebible para ellas ser vistas como mujeres necesitadas de trabajo, por lo que quieren engañar a sus conocidos y a sí mismas pensando que las módicas cuotas que cobraban, aunque se debía a que los clientes regateaban los precios o no pagaban, eran su decisión: “Lo exiguo de sus ganancias proporcionaba una doble satisfacción a Natalia: mantenerse en la creencia de que no trabajaba, sino de que se distraía para calmar sus nervios” (Castellanos, 1968, p. 32).

Así, el cuento deja entrever la ridiculez de dicho autoengaño puesto que, aun cuando requieren el dinero para vivir, es vital aparentar tener la posición y la riqueza que alguna vez tuvo la familia. Incluso, lo anterior queda claro cuando la instancia narrativa describe, con tintes irónicos, el destino de las Trujillo: “Permanecían en sus antiguos dominios y no abandonaron el pueblo, mientras que otras familias de mayor abolengo, pretensiones o fortuna que la suya, habían emigrado a tierras donde no serían nadie, donde se desvanecerían como fantasmas” (p. 34). En este pasaje, cabe subrayar el uso de la palabra *fantasmas*, puesto que evidencia un doble sentido: así como las familias que abandonaron Comitán, quedarse en el pueblo convirtió a las hermanas, al defender caprichosa y asiduamente la honra familiar y vivir a través de las glorias pasadas, en seres enajenados u objeto de burlas de los comitecos. Es decir, se transformaron en espectros que van a tratar de aparentar ser, como se argumenta en las siguientes secciones, sujetos relevantes del círculo social gobernante.

Así, mordazmente, la voz narrativa también describe la patética rutina en la que quedan encarceladas las Trujillo:

Las hermanas Trujillo alcanzaron esa edad en que las tentaciones pasan de largo y el destino ha cerrado todas sus trampas, menos la última. Su existencia transcurría apacible, monótona y privada, entre arpegios inhábiles, retazos varios y costumbres sólidas: las visitas de amistad y cumplido, a la asistencia a los acontecimientos luctuosos, la adhesión a congregaciones serias. (p. 35)

Aquí se observa una crítica hacia la opresión social que vive la mujer, puesto que, si no puede llegar a cumplir el papel de esposa o madre, debe sujetarse a una serie de ritos sociales o “trampas” que las ahoga en una existencia miserable circunscrita al hogar o a la iglesia. No obstante, su rutina se

verá interrumpida por su sobrina, Reinerie, quien, a pesar de ser encomendada a ellas para convertirse en una joven de sociedad, demuestra explícitamente la dañina y agobiante vivencia de las Trujillo.

4. Moldear a Reinerie a su imagen y semejanza

En relación con la vital fuente irónica que nutre el humor satírico rastreado en el cuento, cabe traer a colación lo propuesto por Donna Haraway, pues afirma que esta:

se ocupa de las contradicciones que, incluso dialécticamente, no dan lugar a totalidades mayores, y que surgen de la tensión inherente a mantener juntas cosas incompatibles, consideradas necesarias y verdaderas. La ironía trata del humor y de la seriedad. Es también una estrategia retórica y un método político. (1991, p. 2)

Dicha afirmación, especialmente en lo que concierne a esas incompatibilidades vistas como “verdaderas”, es un punto relevante para reflexionar no solo sobre los ya descritos comportamientos y convicciones de las Trujillo, sino también sobre el papel de “salvadora” que juega su sobrina. Esto debido a que la llegada de Reinerie será concebida por las Trujillo como una oportunidad de, más que educar a su sobrina en las normas sociales “correctas”, volver a alcanzar una posición respetable en su círculo social por medio de una joven que sintetice ese modelo femenino ideal. En otras palabras, lejos de un supuesto sujeto autónomo, interesa edificar un objeto de admiración que siga al pie de la letra sus normas, plan que fracasa catastróficamente. No obstante, antes de profundizar en el desenlace, corresponde reflexionar cómo se utiliza el humor satírico junto con la ironía para describir estos ambiciosos y caprichosos planes socioeducativos.

Reinerie, quien, por parte de su madre es de descendencia indígena, es enviada por encargo de su padre, Germán, a vivir con ellas para que: “la educaran y la pulieran en el roce social. Les entregó una criatura de buena índole pero en estado salvaje. Exigía que le devolvieran una dama” (Castellanos, 1968, p. 35). Así, empieza una batalla campal con la joven para que aprenda a ser decorosa, una señorita según su clase social, pues, de lo contrario, tendría un destino tildado irónicamente como “fatídico” por la voz narrativa: no ser aceptada por sus pares.

En esta línea, interesa subrayar la descripción de Reinerie como en un estado “salvaje”, como esa cara de la sociedad comiteca que permanece invisibilizada (Paredes Crespo, 2021), pues recuerda la ya conocida pugna entre “civilización” y “barbarie” –equiparada a lo indígena–, parte indiscutible de las reflexiones hechas en el siglo XIX sobre y desde el continente. Por ejemplo, se representó en los diferentes manuales de conducta difundidos en dicha época y que fueron primordiales para afianzar la opresión de la mujer y su encarcelamiento en el espacio doméstico (Miranda, 2007). Por ello, ese “salvajismo” no es casual, dado que, así como las Trujillo deben convertir a Reinerie en una “dama”, dichos manuales, convertidos en modelos de civilidad en Latinoamérica tanto en el siglo XIX como en el XX, impusieron un conjunto de normas con un objetivo claro:

La cuestión era ser un hombre o mujer de apariencia «civilizada»; que sus modales no dejaran traslucir ningún rasgo o gesto que recordara viejos usos rurales, probablemente tildados de «inciviles» o «bárbaros» por esta nueva sociedad cada vez más estirada como moderna. (González, 1994, p. 434)

Precisamente, esta descripción permite comprender la sátira detrás de los irónicos esfuerzos por transformar a la sobrina en una mujer impecable, sin ningún signo de sus antiguos rasgos “salvajes”, para calzar con las expectativas sociales y vivir a través de ella los sueños no alcanzados. En otras palabras, se entrevé un cuestionamiento sagaz al modelo ideal de mujer, sobre todo en el

ámbito burgués, donde se suponía que debía ser: “virginal o madre abnegada, pudorosa, asexuada y desinteresada de las cuestiones públicas ... y el único espacio aceptable para su realización era el privado: el hogar formado legítimamente a través del matrimonio monogámico” (Zabalgoitia, 2015, p. 124). Incluso, la autora, en otro de sus textos, califica dicho imaginario como sinónimo de ignorancia (Castellanos, 2003), pues se pretende fabricar un sujeto femenino técnicamente inerte o un “hada del hogar” (p. 13) –eco del “Ángel del hogar” propuesto por Virginia Woolf– que solo responde al mandato de los demás (entiéndase hombres) y debe reprimir cualquier deseo propio.

Debido a esto, la educación recibida por Reinerie significa moldearla a imagen y semejanza de las Trujillo; es decir, reproducir una serie de menesteres anacrónicos –vestimenta, comportamientos, ritos sociales, labores– que, así como la gracia y la fama familiar, van a ser, como se profundiza en la penúltima sección, objeto de risa para los comitecos. De ahí que lo que se construye es un proceso de anulación y despersonalización (Paredes Crespo, 2021), puesto que la joven, discriminada doblemente por ser mujer e indígena (Spathi, 2020), debe borrar su origen “salvaje” –planteado, en general, como lo “malo” o lo “feo” dentro del binarismo sociocultural representado– en aras de *ser*, pero, sobre todo, *parecer ser* alguien en esa sociedad provinciana.

Sin embargo, lo que puede ser un objetivo (im)posible o caprichoso, es asumido como una labor salvadora y primordial para las Trujillo, por lo que discuten sobre las medidas a seguir en pasajes textuales marcados satíricamente. Por ejemplo, sus primeras reuniones, luego de la llegada de Reinerie, se circunscriben en un lugar bastante sugerente, el oratorio de su casa, descrito burlescamente como el único lugar donde nadie iba sino forzado y donde ellas, acomodadas en los reclinatorios, discutían asuntos de suma “importancia” (Castellanos, 1968, p. 36). Dicha escena puede interpretarse como una crítica implícita a ese capricho por mantener las apariencias, porque, mientras están cumpliendo con ser “buenas cristianas”, en realidad chismean y critican la educación recibida por su sobrina, además de acordar su destino como si fueran sus dueñas.

Asimismo, dichas conversaciones están traspasadas por un tono irónico, pues confiesan toda la angustia que significa mantener las apariencias. Por ejemplo, discuten sobre el tipo de calzado que debe usar Reinerie y Julia revela no solo la vergüenza de pensar en comprar zapatos indignos para su clase, sino también, y he aquí un momento de extraña honestidad en el cuento, el dolor que patéticamente ha soportado con tal de no desobedecer esa norma social:

- [...] Lo que necesita son chanclas de tenis.
- ¿Con qué cara me presento yo, en la zapatería para comprar eso?
- Dí [sic] que es por tus juanetes, chatita.
- Los he soportado mi vida entera sin quejarme, nena. A estas alturas no voy a dar mi brazo a torcer.
- ¿Y si dijéramos que es para una criada?
- ¿Calzar una criada? ¿Dónde se ha visto? ¡Nadie volvería a hablarnos! (p. 38)

Esto constituye una sátira explícita a los ideales de conducta y de vestimenta que debe cumplir la mujer, en este caso, de una clase social acomodada, pues señala que cada decisión “personal” responde a un guion social inalterable y al “horror” de rebajarse y ser vista adquiriendo algo que no pertenece a su círculo social.⁵

⁵ Es notable que el tema del calzado también fue denunciado en *Mujer que sabe latín...*, donde se identifica como un elemento tortuoso que: “algún fulminante dictador de la moda ha decretado como expresión de la elegancia y que posee todas las características con las que se define a un instrumento de tortura” (Castellanos, 2003, p. 12).

Ahora bien, esta situación se torna ridícula, ya que, ante dicha vergüenza, las Trujillo: “Recurrieron al Coadjutor, quien, bajo sigilo sacerdotal, encargó un par de las que Reinerie se despojaba con el menor pretexto” (1968, p. 39). Así, se subraya de nuevo lo risible de mantener las apariencias, pero también, como se analiza en la próxima sección, el rechazo que, al quitarse repetidamente ese calzado, muestra la sobrina a toda esa educación que la lleva a sentirse encarcelada.

Por otra parte, dentro de esa anulación y despersonalización, sale a relucir el asunto del nombre, pues, para que su sobrina sea reconocida como “civilizada”, no puede seguir usando el nombre presuntamente dado por su madre indígena, lo cual advierte dos hechos fundamentales. El primero es que puede considerarse como una metáfora de la opresión femenina, ya que Reinerie, para convertirse en una “dama”, es obligada a aceptar que otros hablen y decidan por ella. En otras palabras, así como ocurre dentro del discurso patriarcal, no puede definirse a sí misma, ni siquiera seguir usando su nombre, sino que es demarcada, como un objeto, por la voz y los ojos externos dentro de:

un contexto permeado por algunos prejuicios que desembocan en el rechazo rotundo hacia un sujeto, porque no llamar a alguien por su nombre es una forma de violentar, de anular. Esta animadversión se manifiesta desde el nivel más elemental, el de la marca identitaria, y repercute en la autodenominación provocando que Reinerie también renuncie a su nombre. (Paredes Crespo, 2021, p. 121)

El segundo, unido intrínsecamente al anterior, es el tema de la educación, porque lo irónico no recae solo en la indecisión de las tías, sino también en el nombre que Julia prefiere:

- Te decía que Reinerie...
- No la llares así. Todo el mundo se burla de nosotros. Mejor dile Claudia.
- Prefiero Gladys.
- Has estado leyendo novelas otra vez.
- Tengo tiempo de sobra. (p. 38)

En este sentido, llama la atención el tema de la literatura porque, dentro de esas normas de conducta promulgadas especialmente a partir del siglo XIX, fue un producto cultural y educativo para las mujeres. Los textos literarios se convierten en un medio de escape que, irónicamente, no les permite librarse de ese discurso que las oprime, sino que les demuestra, a través de historia o sermones escritos por hombres, la importancia de seguir reproduciendo los mandatos sociales, pues: “desde que nace una mujer, la educación trabaja sobre el material dado para adaptarlo a su destino y convertirlo en un ente moralmente aceptable, es decir, socialmente útil” (Castellanos, 2003, p. 14).

Eso sí, cabe destacar la desobediencia de Reinerie, quien: “se fingía sorda, porque ni Gladys ni Claudia eran sus nombres” (1968, p. 39), si bien ese espíritu rebelde es lo que la condena, en parte, a la burla y desaprobación del pueblo, dado que, a pesar de toda la educación recibida, no se ajusta a ese ideal impuesto por la sociedad y, en especial, por los hombres.

5. El papel de la aprobación masculina

Llegado este punto, es relevante recordar que el discurso satírico constituye un tipo de humor que, de una forma u otra:

es siempre un ataque, caracterizado por el talante agresivo de su prédica y la actitud militante en contra de algo y de alguien. En cualquier caso, esconde una forma de lucha signada por la función dialógica que establece con otros discursos de la polis. (Cossia, 2013, p. 11)

Debido a esto, dentro del espacio literario analizado, cabe mencionar que la deconstrucción del modelo femenino reproducido socialmente por las protagonistas va acompañada de una innegable censura a la composición social a la que pertenece. Es decir, el cuento no solo satiriza a la familia Trujillo, sino también al colectivo tanto femenino como masculino que la sustenta.

De ahí que, para contextualizar el cuento y de la mano con las referencias extra y paratextuales ya analizadas, debe subrayarse que Castellanos fue muy crítica acerca de la falta de autonomía de las mujeres en su época y denunció que el conocimiento de sí mismas y su aceptación social siempre dependen de la mirada masculina: “Al [sic] través del mediador masculino la mujer averigua acerca de su cuerpo y de sus funciones, de su persona y de sus obligaciones todo lo que le conviene y nada más” (2003, p. 14). Lo anterior deviene fundamental para comprender la enajenación final de Reinerie y, por extensión, la de la familia Trujillo, ya que, aunada a su rebeldía, se debe directamente al juicio masculino:

La fama de la corrupción de Reinerie llegó hasta las tertulias de los hombres para provocarles un movimiento de repugnancia. En sus relaciones con las mujeres contaban, como con un ingrediente indispensable, con su ignorancia de la vida. De ellos dependía prolongarla o destruirla. En el primero caso tenían segura la sumisión. En el segundo, la gratitud.

En un plano de igualdad no sabían como [sic] desenvolverse. Con la hija de Germán Trujillo tampoco era posible alardear de destreza en los oficios masculinos. (1968, p. 44)

En este pasaje, se retoma la sátira en torno la figura del “Hada del hogar”, dado que, con un tono sarcástico, se denuncia cómo la mujer debía ser sumisa y “agradecida” con su esposo o pretendiente, lo cual, implícitamente, se refiere tanto a lo social como a lo sexual. Asimismo, se señala cómo el hombre siente amenazada su posición de poder cuando encuentra una joven que, como Reinerie, los enfrenta y, sobre todo, no pretende ser ignorante o sumisa, ya que les es impensable ceder el poder y dañar su ego.

En este aspecto, en “Vals «Capricho»” la voz que más condena la insolencia de Reinerie es el Coadjutor del pueblo, quien, junto con las Trujillo, condensa, desde la presente lectura, no solo una fuerte crítica a la Iglesia católica como institución, sino también al discurso patriarcal en sí dentro del cuento, dado que su función es, en lugar de predicar un discurso empático y “de amor al prójimo”, sofocar la libertad de la joven. De ahí que, por un lado, se muestra cómo el sacerdote no es ajeno al juego entre *ser* y *parecer* que caracteriza a las Trujillo, pues en lugar de un sujeto que conforta y ayuda a sus feligreses sin esperar nada a cambio, es ambicioso e hipócrita. Por ejemplo, esto se evidencia cuando, al discutir con las protagonistas sobre la educación de su sobrina, las condena a aceptarla por ser la cruz que les tocó, mientras las mira con desprecio por ser espíritus de “glorias” pasadas:

—Tarea de romanos, hijas —suspiraba el Coadjutor, contemplando con ceño desaprobatorio el reído tapate sobre el piano. Cuando promovieran su ascenso (y los trámites ya no se podían prolongar) renunciaría sin escrúpulos a la amistad de solteronas arruinadas para sustituirla por el trato con las señoras pudientes. (p. 39)

Por otro lado, también defiende la superioridad masculina, puesto que califica las acciones de Reinerie como una ofensa hacia las “buenas intenciones” de los hombres comitecos, pues, como guía espiritual de las mujeres de cierta clase social, tiene la autoridad de reprenderlas si no honran las normas sociales adecuadas para ellas. De esta forma, el sacerdote se presenta como una voz, superior a la de las Trujillo, con la potestad de hablar por ellas y por Reinerie, y dictaminar cómo debe ser para

obtener la categoría de una dama respetable. Incluso, entra en el juego de cambiarle el nombre y decide llamarla María, porque así se le exige comportarse según las costumbres de la Santa Madre, prototipo e intertexto ideal de mujer casta y obediente en el imaginario occidental.

Sin embargo, lo que más le molesta es la reacción que Reinerie tuvo ante la ayuda de un caballero en una situación que, satíricamente, se hiperboliza y se califica como una terrible “emergencia”: cruzar un charco, ya que, para vergüenza de las Trujillo, su sobrina se había quitado las sandalias y las medidas para hacerlo. Por supuesto, tratan de justificar las acciones de Reinerie diciendo que en Comitán la ley solo permite que el hombre y la mujer se toquen dentro del matrimonio, mas el sacerdote responde que lo peor es que, ante la ayuda “inocente” de un muchacho, Reinerie sacó una pistola y le dijo: “si se atreve a acercarse aténgase a las consecuencias” (p. 42).

Ante este hecho, cabe subrayar la reacción tanto del sacerdote como de las hermanas, dado que: “Se hizo un silencio de consternación. El Coadjutor pensaba en la urbanidad lesionada, Julia en la clientela perdida. Natalia en la virtud incólume” (p. 42). Es decir, todos piensan en las posibles repercusiones sociales y no se preocupan por el bienestar de la sobrina, pues, aplastando a la mujer, reinan las apariencias.

Ahora bien, para enmendar su honra familiar, las Trujillo consolidan diversos planes sin éxito, ya que la sociedad comiteca rechaza de forma implacable a la joven no solo por su descortesía, sino por, burlescamente, perturbar la “inocencia” de las demás jóvenes. Esto ocurre cuando Reinerie tiene contacto con las alumnas de Natalia, quienes, irreverentemente, la llaman “guacamaya lacandona” (p. 42), pues tuvo el “atreimiento” de hablar de la vida sexual de los animales y de enumerar con lujo de detalle todo el proceso biológico, desde el apareamiento hasta el parto. Ante esto, hay dos elementos que resaltan: primero, el guiño satírico por medio de la reacción de las jóvenes ante esas historias “indecorosas” y, segundo, la condena colectiva de las hermanas, pues son excluidas del círculo social y, por ende, se quedan sin clientela:

Las comitecas volvían a su casa turbadas, despreciando a sus padres, ansiosas de casarse, sucias por dentro. Algo dejaron traslucir porque sus mayores les prohibieron que continuaran frecuentando a esa “india revestida”. La señorita Natalia extendió –sin arruga– el fieltro verde sobre las redes de marfil y echó llave al piano. (p. 43)

Asimismo, no pasa desapercibido el apelativo con que llaman a Reinerie, “india revestida”, dado que hace alusión a que, por más esfuerzos por hacerla encajar en su círculo social, el hecho de ser descendiente indígena la convierte, a los ojos del pueblo, en alguien inferior –la doble discriminación ya mencionada–, lo cual también puede interpretarse como un comentario implícito a la enajenación de la colectividad indígena, entendida como “barbarie” dentro del contexto mexicano.

Con todo, un detalle no comentado hasta el momento es que, dada la situación desventajosa de Reinerie, su padre, Germán, decide intervenir, ya que supone que, como tiene mucho dinero, puede comprarle a su hija esa imagen de dama y ofrecer incluso una dote irrechazable. Sin embargo, no puede librarse de la condena social de su familia y el dinero, irónicamente, ya no es suficiente para ganar el respeto comiteco. Así, la mordacidad con la cual se describen a las Trujillo también se asoma en la caracterización de Germán, pues, contrario a un hombre poderoso, se admite que:

El varón de la familia Trujillo, lejos de ser el báculo de la vejez de sus progenitores, el respeto de sus hermanas, el sostén del hogar, era una preocupación, una vergüenza y una carga. Enclenque y sin disposiciones especiales para ningún oficio fue recomendado con el patrón de unas monterías, después de asegurar su vida en una suma ¡ay! consoladora. (p. 33)

En suma, el funesto *ser y parecer* de la familia Trujillo no hace más que subrayar lo que la voz narrativa juzga como una superflua necesidad de probar al ojo público una supuesta fama intacta, lo cual lleva a un desenlace sugerente que, a su vez, evoca una interrogante esencial: ¿qué sentido tiene este perverso juego?

6. El (in)necesario paseo cotidiano y el ahogo del confinamiento doméstico

Pues bien, aunque Reinerie rechaza, de una forma u otra, las agobiantes imposiciones sociales, lo cierto es que, en un punto, todo indica lo contrario. Esto ocurre, sobre todo, después de su primera comunión, puesto que ella misma cree que ya ha ingresado en la sociedad comiteca y empieza a prepararse para desempeñar su papel, lo cual requiere, incluso, autoimponerse otro nombre, Alicia.

Sin embargo, como se aludió, dicha colectividad ya dictaminó su veredicto tanto sobre ella como el resto de su familia: ser el blanco de ataque. Esto queda claro con las descripciones de todos los esfuerzos que la joven realiza para llamar la atención de los comitecos, pues cada acto es descrito con tintes satíricos innegables; es decir, cada uno, más caricaturesco que el otro, resulta lo contrario del anhelado sueño de ser aceptada como modelo de feminidad. Por ejemplo, arreglarse con todo tipo de vestidos y salir al balcón de la casa no hace que sea alabada, sino que la convierten en la comidilla de las tertulias del pueblo y, en un desenlace bastante risible, provoca que la llamen “La tarjeta postal” (p. 48) por los anticuados vestidos que usaba. Incluso, en un momento dado se relata que la gente acostumbraba a cederle el mejor campo en los lugares públicos o el centro de la acera, pero nadie la acompaña a ningún sitio ni hablaba con ella como una estrategia para hacerle notar el rechazo colectivo.

Debido a esto, las tías piensan en diferentes soluciones, pero estas llegan, mordazmente, a un nivel alto de ridiculez ejemplificado en dos situaciones. La primera ocurre cuando las hermanas Trujillo, con gran emoción, le compran a su sobrina un sombrero de mujer vetusto y aseguran que se convertirá, por fin, en la admiración de todo el pueblo. Sin embargo, fue recibido con una indiferencia y un silencio absoluto y fue como si ese sombrero, como la honra familiar, no existiera. El segundo se presenta en el momento que, con tal de no admitir su derrota, las Trujillo inventan un paseo nuevo: ir al campo de aviación, lo cual es narrado de manera irónica y sagaz: son tres patéticas “estatuas de sal” humilladas por la soledad pues, aún con la situación que buscaban remediar, se “daban el lujo” de rechazar las tentativas de acercamiento de los pilotos:

Durante horas enteras permanecían las tres figuras en aquel páramo ventoso. Muchas, porque todo sonido, era inaudible en la extensión batida sin cesar por corrientes contrarias; de pie, porque no había ni una piedra ni un trono donde sentarse; la más joven coronada por un sombrero.

Les humillaba la soledad y no querían romperla gracias a un advenedizo cuyo linaje ignoraban y cuyo oficio –por el mero hecho de significar dependencia y escasez de dinero e imposibilidad de ocio– despreciaban. (1968, p. 52)

En este pasaje, sobresale la sátira en la voz narrativa que da cuenta de la patética “moda” y, en especial, la diferencia de clases que traspasa el imaginario de estos personajes. En este sentido, si bien la idea de exhibir a Reinerie en sociedad responde a un claro objetivo: encontrarle un marido de buena posición social que selle una vida familiar acomodada y llena de lujos, el fracaso de esos esfuerzos, incluida una hipotética celebración de cumpleaños a la cual nadie asiste, provoca la derrota definitiva de la familia y, en especial, la desesperación de Reinerie. Ella, descrita al inicio del cuento como una

joven floreciente, pasa a convertirse en una mujer enferma y prisionera de un espacio doméstico absurdamente lujoso.

Sobre todo, en aras de destacar el uso del tropo irónico, se deja apreciar que esta joven, debido al rechazo social, está en proceso de convertirse en una réplica de sus tías, la tercera fantasma Trujillo, dado que no le queda más remedio que resignarse e ingresar en distintas órdenes religiosas –a las que debe renunciar por las quejas de las otras mujeres– o, sobre todo, dedicarse a leer los mismos libros que su tía Julia:

Reinerie arrojaba el volumen lejos de sí, furiosa. ¿Por qué nadie habla nunca de amores compartidos, de matrimonios felices? Era necesario que existieran. Lo que leía no se diferenciaba de los que vivía y por lo tanto le era imposible creer en ello. Más amargada aún que antes, volvió a caer en la inercia y el descuido. (p. 50)

Este pasaje da cuenta de la angustia y la hostilidad que ese espacio doméstico representa para Reinerie, pues el rechazo de la sociedad comiteca dictamina que la única salida es convertirse en una “señorita” como sus tías; es decir, como lo propone Beth Miller (1979), estar dispuesta a pagar el último precio de sacrificar por completo su libertad y aceptar definitivamente ser moldeada por los demás. Debido a esto, a pesar de los mimos que recibe de sus tías, este personaje empieza a actuar de manera particular: “Gladys, Claudia, se sentía aplastada por aquel cariño como por la losa de una tumba. María experimentaba las torturas del Purgatorio; y en cuanto a Alicia se había borrado como si nunca hubiera existido” (Castellanos, 1968, p. 56).

De esta forma, Reinerie, debido al sufrimiento representados por los diversos nombres e “identidades” impuestas, huye de ese encarcelamiento y deja tras de sí ese sueño iluso de un lugar digno dentro del círculo social: “Al [sic] través de los visillos de su vidriera Natalia la vio irse y no hizo ningún ademán para detenerla. Y aunque tenía los ojos nublados por el llanto puedo advertir que Reinerie iba descalza” (p. 56). Aquí, cabe destacar el uso de su verdadero nombre, dado que remite a que, en medio de ese espacio enfermizo donde se encuentra recluida, la mujer solo posee otra opción: la locura “salvaje” como símbolo de completa enajenación, pero, paradójicamente, también de libertad: “Entonces la aparente locura es la forma de la fuga, de desprendimiento ante la hostilidad de una sociedad y una civilización que –como se narra– todo lo destruye” (Paredes Crespo, 2021, p. 123).

Unido a esto, el hecho de que se retome el asunto del calzado es signo de que, al final, Reinerie rechaza esa figura de “Hada del hogar” como un supuesto mandamiento de vida o muerte. En otras palabras, se evidencia lo perjudicial del orden simbólico de su contexto, porque, en lugar de provocar la felicidad de Reinerie, se inscribe en una dinámica social marcada por la ridícula necesidad de mantener las apariencias dentro de una clase social hostil y perversa. Por eso, para las hermanas Trujillo, dicha huida es el puñal satírico que las conduce de forma definitiva a su crudo y anunciado destino: la muerte social, la transformación inevitable en espectros vivientes de una casa que, al igual que ellas, es carcomida por “glorias” pasadas.

7. Conclusiones

En torno a la vasta producción de Castellanos, Ezequiel Maldonado López (1989, 2002 y 2004) concluye que esta no delimita una intención de la risa por la risa, ya sea en términos de temáticas, personajes o dinámicas inter o extratextuales, sino que deviene en espacios ficcionales donde se desnudan las caras no tan agradables de la sociedad mexicana en aras de desestabilizar diversas normas sociales, políticas o, incluso, literarias. Lo anterior no quiere decir tampoco, según Maldonado López,

que la crítica se queda ahí, en un señalamiento sagaz o en “la broma descarada o grosera” (1989, p. 68), sino que las reflexiones propuestas por la mexicana apuestan por proyectos sobre diferentes de pensar dicha sociedad y, sobre todo en lo que interesa para este análisis, el modelo femenino ideal.

Por ello, a partir de dichas afirmaciones y la lectura propuesta, cabe subrayar algunas reflexiones finales en torno a la representación de la figura femenina y el uso de humor satírico como mecanismo de denuncia social. En primer lugar, se puede afirmar que se recurre a este como medio sagaz e incesante de cuestionamiento circunscrito al constructo ideológico que ha consolidado la opresión de la mujer, dado que se muestra lo ridículo y dañino que es seguirlo. En este sentido, a través de la caricatura burlesca de ciertos personajes –uno de los elementos característicos del discurso satírico–, como las “solteronas” hermanas Trujillo, el sacerdote y, en general, toda la sociedad comiteca, se expone lo nocivo de “dejarse” moldear por diversas miradas masculinas que no ven a la mujer como sujeto, sino que la construyen, literal y metafóricamente, como un objeto que pueden manejar a su gusto.

En segundo lugar, se muestra, a través del rechazo de Reinerie a toda esa educación recibida de sus tías y su ambiguo destino, lo asfixiante que es cumplir con esa imagen de “Hada del hogar” construida socialmente, pues se convierte en un ideal inalcanzable que lo único que provoca es el perverso encarcelamiento de la mujer al ámbito doméstico. A este respecto, en el presente artículo, tal como lo propone Castellanos en las diferentes menciones que se han hecho de *Mujer que sabe latín...*, se deconstruye el mito femenino y se exponen las frustraciones en su profundidad. Por supuesto, como tarea pendiente, se evidencia la pertinencia de analizar dicha temática en relación con el resto del cuentario con el fin de establecer vínculos entre los cuentos y, así, enriquecer las discusiones sobre el uso del humor satírico en la producción de esta escritora mexicana. Incluso, lo anterior, tanto desde un punto de vista sincrónico como diacrónico, puede nutrirse de una relectura del resto de la obra de Castellanos y una comparación, con base en la temática seleccionada, entre esta y la de otras autoras mexicanas o latinoamericanas.

Por último, debido a esa enérgica crítica, la correspondencia entre humor, sátira e ironía es una estrategia transversal cuyo principal blanco es ese burdo dilema entre el *ser* y *parecer* que traspasa el cuento analizado. En otras palabras, se presenta como perverso ese capricho de aparentar ser mujeres respetables por cumplir con normas preexistentes y ritos sociales que no hacen más que resaltar la hipocresía, sobre todo, de una colectividad definida por intereses externos. Esto último, alimentado por una representación detallada de la mujer como ente subordinado a los veredictos de la sociedad, permite construir un discurso desafiante del orden simbólico patriarcal que, históricamente, todavía resuena en las naciones latinoamericanas.

Bibliografía

- Aldarondo, H. (2002). Embestida a la burguesía: Humor, parodia y sátira en los últimos relatos de Silvina Ocampo. *Revista Iberoamericana*, 68(201), 969-979.
- Barreca, R. (1992). *New Perspectives on Women and Comedy*. Routledge.

- Bundgard, A. (2002). Interdiscursividad y cultura popular en *El Eterno femenino* de Rosario Castellanos. *Texto crítica. Nueva época*, (10), 7-19. <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7799>
- Burrola Encinas, M. B. (2006). La voz transgresora en *Balún Calán* de Rosario Castellanos. *Revista Nuestra América*, (1), 79-86. <https://core.ac.uk/download/pdf/61009753.pdf>
- Bustamante, G. (2004). Rosario Castellanos: aniversarios. *La Jornada Semanal*, (511). <http://www.jornada.unam.mx/2004/12/19/sem-rosario.html>
- Calderón Sánchez, E. (2018). La representación del discurso bíblico en la poesía revolucionaria costarricense. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, (36), 145-162. <http://istmo.denison.edu/n36/articulos/11-%20Istmo36-2018-Calderon.pdf>
- Cano, G. (1992). Rosario Castellanos: entre preguntas estúpidas y virtudes locas. *Debate feminista*, 6, 253-259. <https://www.jstor.org/stable/42625663>
- Castellanos, R. (1968). *Los convidados de agosto*. (2^{da} ed.). Ediciones Era S.A.
- Castellanos, R. (2003). *Mujer que sabe latín...* (4^a ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Catacolí Camacho, C. (2015). Cautiverios de género en *Poesía no eres tú*, de Rosario Castellanos. *La manzana de la discordia*, 10(1), 45-58.
- Cossia, L. (2013). Sobre usos y funciones de la sátira-política gráfica. Rosario (1871-1890). *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (121), 10-16.
- Cuervo Hewitt, J. (2013). Las huellas Sor Juana Inés de La Cruz en la obra de Rosario Castellanos. *Romance Notes*, 53(2), 135-143. <https://doi.org/10.1353/rmc.2013.0015>
- De Beer, G. (1981). Feminismo en la obra poética de Rosario Castellanos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (13), 105-112. <https://doi.org/10.2307/4530004>
- Domínguez, C. M. (2019). *Rosario Castellanos, intelectual mexicana*. Universidad Autónoma Mexicana.
- Espinoza-Vera, M. (2010). El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina. *Razón y palabra*, (73). http://www.razonypalabra.org.mx/N/N73/Varia73/41Espinoza_V73.pdf
- Estrella, J. (1997). La mujer se escribe a sí misma: ensayismo y ontología en Rosario Castellanos y Rosario Ferré. *Inti: Revista de Literatura hispánica*, 1(46), 83-94. <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2018&context=inti>
- Garzón Sánchez, F. A. (2021). *El humor satírico de Jaime Garzón: recurso didáctico para la enseñanza de la historia en grado* [Tesis de Licenciatura]. Universidad Pedagógica Nacional. <https://tinyurl.com/yvn9kfzd>

- González, B. (1995). Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado. En B. González (Coord.), *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América Latina* (pp. 431-455). Monte Ávila Editores Latinoamérica.
- Guerrero Guadarrama, L. (2005). *La ironía en la obra temprana de Rosario Castellanos*. Universidad Iberoamericana.
- Haraway, D. (1991). *Manifiesto ciborg: el sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado* [Archivo PDF].
https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf
- Hutcheon, L. (1992). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. En H. Silva (Ed.), *De la ironía a lo grotesco* (pp. 173-193). Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.
- Hüttinger, C. y Domínguez, M. L. (2015). Rosario Castellanos: la voz de los sin voz. *Tiempo y cultura*, (48), 86-97. <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/5091?show=full>
- Lamas, M. (2017). Rosario Castellanos, feminista a partir de sus propias palabras. *Revista LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 15(2), 35-47.
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-80272017000200035&script=sci_abstract
- López González, A. (1984). *La espiral parece un círculo: la narrativa de Rosario Castellanos. Análisis de Oficio de tinieblas y Álbum de familia* [Tesis doctoral inédita]. El Colegio de México.
- Lorenzano, S. (1995). La mirada sobre Chiapas de Rosario Castellanos: “Balún-Canán” y la heterogeneidad narrativa. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (4-5), 27-57. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/248>
- Maldonado López, E. (1989). *Rosario Castellanos: periodismo y literatura* [Tesis de Licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México.
<https://ru.dgb.unam.mx/handle/20.500.14330/TES01000101551>
- Maldonado López, E. (2002). Rosario Castellanos: la búsqueda infinita de otra manera de escribir y otra forma de ser. *Tema y variaciones de literatura: el cuento mexicano del siglo XX*, (19), 115-133. <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1657>
- Maldonado López, E. (2004). Los anacronismos de *Ciudad Real*. *Tema y variaciones de literatura: el cuento mexicano del siglo XX*, (22), 115-133.
<http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1865?show=full>

- Martínez Lozano, C. P. (2010). Género y humor. La ironía y el relajo femenino en la búsqueda del sentido libertario. *Debate feminista*, 41, 136-162.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6632821>
- Martínez Lozano, C. P. (2013). Género, humor e ironía: la sonrisa de la escritora. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, (13), 85-99.
<https://revistascientificas.us.es/index.php/CulturasyLiteraturas/article/view/7446>
- Martínez Lozano, C. P. (2022). Sonrisa y desmemoria patriarcal: ironía y humor en clave femenina para *historizar* la violencia contra la mujer. *Debate Feminista*, 64, 101-121.
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2594-066X2022000200101&script=sci_arttext
- Megged, N. (1984). *Rosario Castellanos: un largo camino a la ironía*. El Colegio de México.
- Mejías, A. (2015). *La obra narrativa de Rosario Castellanos* [Tesis doctoral inédita]. Universidad Complutense de Madrid.
- Miller, B. (1979). Rosario Castellano's "Guests in August": Critical Realism and the Provincial Middle Class. *Latin American Literary Review*, 7(14), 5-19.
- Miranda, P. (2007). Los manuales de buenas costumbres. Los principios de la urbanidad en la ciudad de Mérida durante el siglo XIX. *Takwá*, (11-12), 131-155.
http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/takwa/Takwa1112/pedro_miranda.pdf
- Paredes Crespo, O. (2019). Congruencia histórica y crítica en *Balún Canán*, de Rosario Castellanos. Estudio y acercamientos para una relectura. *Sincronía*, (75), 270-295.
<https://www.redalyc.org/journal/5138/513859856014/html/>
- Paredes Crespo, O. (2021). *Costumbre, rumor y prejuicio: análisis sociocrítico del espacio y de los personajes en Los convidados de agosto, de Rosario Castellanos* [Tesis de Maestría inédita]. Unidad Autónoma Metropolitana.
- Rada, W. (2007). Paralelismos entre Rosario Castellanos y José María Arguedas. *Hybrido: arte y literatura*, 10(9), 42-46.
- Rivera Rodas, O. (2009). Rosario Castellanos y los discursos de identidad. *Literatura Mexicana*, 20(1), 89-118. <https://www.redalyc.org/pdf/3582/358242108005.pdf>
- Rodríguez, A. A. (2021). El cuento de Rosario Castellanos: personajes y el instante significativo. *Espacio I+D, Innovación más Desarrollo*, 10(28).
<https://espacioimasd.unach.mx/index.php/Inicio/article/view/275/977>
- Ruiz, S. (2008). Rosario Castellanos, ensayista como pocas. *Cartaphilus*, (4), 164-176.
<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/37045/1/45831-197741-1-PB.pdf>

- Serna, M. (2014). Rosario Castellanos y *El Eterno femenino*. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (9), 40-52. [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n9/MercedesSerna\(40-52\)n9.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n9/MercedesSerna(40-52)n9.pdf)
- Sopeña Balordi, A. E. (1997). El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa. *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, (12), 451-460.
- Spathi, A. (2020). Discriminación y violencia: El caso de “Vals Capricho” de Rosario Castellanos y “Teresa” de Onelio Jorge Cardoso. *Acta Hispanica*, (II), 599-607. <https://www.iskolakultura.hu/index.php/acthisp/article/view/32936>
- Tarica, E. (2007). Escuchando pequeñas voces. Rosario Castellanos y el nacionalismo indigenista. *ARBOR Ciencias Pensamiento y Cultura*, CLXXXIII(724), 295-305. <https://doi.org/10.3989/arbor.2007.i724.99>
- Torres Alonso, E. (2022). Otro modo de ser. La palabra y la acción en Rosario Castellanos. En V. Góngora Cervantes (Coord.), *Acercamiento a la reflexión política de mujeres mexicanas* (pp. 115-136). Fides Ediciones.
- Valdés del Bosque, S. (1995). *Lenguaje e inmortalidad en la poesía de Rosario Castellanos* [Tesis de Maestría inédita] Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Vargas Vargas, J. A. (2014). Humor y crítica social en *Un modelo para Rosaura*. *Káñina*, 38(1), 135-142. <https://doi.org/10.15517/rk.v38i1.13182>
- Zabalgoitia, M. (2015). ¿Oficio de tinieblas? Castellanos y Glantz frente al machismo nacional del culturalismo mexicanista. *OGIGIA*, (18), 109-128. <https://doi.org/10.24197/ogigia.18.2015.109-128>