

Cómplice de su verdugo: La representación de la mujer mexicana en *El eterno femenino*

RONA LEE MAUGHAN
tiene un Masters en Lenguaje y
Literatura en la Universidad de
Utah, donde se dedica a la
enseñanza gracias a una Beca
Escolar. En la actualidad sigue
estudios de PhD en Literatura
en la misma universidad.



EN SU OBRA *El eterno femenino*, Rosario Castellanos presenta múltiples aspectos del estereotipar de la mujer. Según Johanna O'Connell, este drama "uses its irony and humor with confidence to critique the construction of gender norms in Mexican history and culture" (43). ¿De dónde surgen estas "gender norms"? y ¿por qué continúan? Después de examinar los orígenes de algunas de estas "normas" incluyendo la abnegación, la servidumbre, el encerramiento dentro de la casa y la virginidad, discutiré la representación de estas mismas "normas" en *El eterno femenino*, mostrando que la dramaturga sugiere una complicidad femenina en la perpetuación de este comportamiento estereotipado.¹

Comenta Sandra Messinger Cypess, "In the code established by the patriarchy, the connotation of 'woman' is as a submissive, self-sacrificing, humble soul, physically enclosed in the house, and philosophically enclosed within the domestic sphere" (495 "From Colonial"). ¿Se encuentra este mismo código en México, el país natal de Castellanos? Lilia Granillo Vásquez afirma que "la abnegación femenina fundamenta la identidad cultural de los habitantes de México" (202) y nota que el encerramiento es un elemento importante en cuanto a las "normas" esperadas de la mujer mexicana (231). Juana Armanda Alegría observa que estas "normas" estereotipadas incluyen los códigos de la abnegación, la servidumbre y la virginidad (144-6). Por añadidura, en su libro *Mujer que sabe latín*, Castellanos indica que "la madre, con su capacidad inagotable de sacrificio; la esposa, sólida, leal; la novia casta" (160) son algunos de los estereotipos de "gender norms" que aparecen en textos literarios mexicanos.

Alegría describe la mujer abnegada como "aquella que sabe soportar con resignación enfermiza las adversidades de la vida, es decir, la que no protesta, la que nunca se rebela ni exige, la que se olvida de sí misma en favor de los intereses de otros, en resumen la que se nulifica" (145). ¿De dónde procede este concepto? Granillo Vásquez señala que "la renuncia femenina en favor de lo masculino data de las ancestrales épocas aztecas" (205). El concepto de la Malinche influye en la idea de la mujer abnegada también.² Granillo Vásquez declara que "la cultura actual . . . considera a todas las mexicanas como Malinches en potencia, como traidoras e infieles en esencia" (245). Añade Alegría, "las mujeres continúan sintiéndose terriblemente pecadoras, traidoras como la Malinche y, merecedoras de todo insulto y mal trato, se empeñan en expiar su culpa en el sufrimiento y la abnegación" (170). Otra influencia en el concepto de la mujer abnegada es el culto a Guadalupe, Virgen venerada como ejemplo de conducta femenina.³ Granillo Vásquez declara que la Virgen "Era y es ante todo, una madre abnegada

dispuesta siempre a proteger a sus hijos débiles" (250). También hay razones psicológicas que contribuyen al concepto de la mujer abnegada.

Alegría escribe:

El masoquismo atávico de las mexicanas hace que ellas mismas se sientan culpables de todo, y que se pasen la vida expiando el pecado de existir, misma actitud que las induce a negar su existencia y, por lo tanto, a intentar vivir a través de otros, adoptando un comportamiento de soslayo y por ende de dependencia y posersividad" (175-6).

¿Por qué continúa este concepto de comportamiento? Las "buenas mujeres, [madres, tías, abuelas], nos prepararon para ser duras piedras de sacrificios pero dúctiles plastilinas entre los dedos de nuestros señores" (Milán 344).

Los conceptos del encerramiento datan de las culturas indígenas de la pre-conquista. Granillo Vásquez indica que el concepto de "la mujer dentro de la casa" es un componente de la cultura azteca que "ha permanecido en la identidad de la mujer en México por casi medio milenio . . . se comprende que la domesticidad de las mexicanas se remonte incluso a los milenarios olmecas y toltecas, en cuyas culturas abrevó la azteca" (231). Ella añade que la cultura colonial también contribuyó a la transmisión de la idea de "la mujer dentro de la casa" (231). El concepto de la Malinche también influye en la idea de encerramiento. Declara Granillo Vásquez, "por traidoras deben ser vigiladas constantemente y por ende deben estar 'dentro de casa'" (246).

La servidumbre se relaciona con la abnegación. Escribe Alegría:

El servilismo atávico de la mujer mexicana es a su vez consecuencia y motivo de la abnegación. El hecho de servir es para las mexicanas más que una actitud una filosofía; ellas no son serviles en cuanto que hacen esto o aquello en favor de otros, sino más bien en la medida en que sirven con todo su ser, es decir, en cuanto a que se someten de manera absoluta a los intereses de quienes las rodean. (145)

Dentro de la casa la mujer no sólo es servidora de todos sino que también "soporta insultos y malos tratos . . . sin protestar, sin pedir nada a cambio, con una gran sumisión que la hace objeto de un secreto desprecio" (Alegría 154). Octavio Paz

sugiere que la actitud de servidumbre no sólo viene de la tradición católica mexicana sino también de la cultura árabe que forma parte de la cultura española:

La mujer latinoamericana vive en sociedades jerárquicas, autoritarias, en las cuales la familia católica tradicional es todavía una realidad poderosa. La mujer es la depositaria de los valores tradicionales, y así, como guardián del hogar, su arquetipo es la madre. Pero a esta concepción católica tradicional de la mujer, se superpone otra: la árabe. España es un país europeo pero también es un país árabe . . . Estas dos ideas – la mujer hombre, objeto de placer–determinan la pasividad de la latinoamericana, su ondición servil . . . (Pasión 47).

El culto a la virginidad también juega una parte importante en los conceptos de las "normas" de conducta femenina. Alegría señala la actitud predominante de que la mexicana que ha perdido la virginidad "ya no vale nada" (146). Añade ella que esta actitud se debe en parte a un deseo de demostrar que no son infieles como la Malinche (170). Granillo Vásquez nota la influencia azteca y cristiana: "entre los aztecas, la virginidad tenía gran importancia. La conservación del himen es componente cultural del cristianismo" (251). Ella también señala la importancia de Guadalupe: "Reunir en un mismo símbolo ambos rasgos [virginidad y maternidad] tan apreciados constituye, en el mundo falocéntrico, una consolidación de las virtudes femeninas que los hombres esperan de las mujeres" (251).

En *El eterno femenino* Castellanos no sólo presenta muchos estereotipos de "gender norms", sino que también señala la complicidad femenina en la perpetuación de estas "normas". Al principio del drama, viene un agente con un aparato que al colocarse en el secador induce sueños. Este aparato, según el agente, impide el desastre de que "las mujeres, sin darse cuenta, se pusieran a pensar . . . El pensamiento es, en sí mismo, un mal. Hay que evitarlo" (28). Es interesante notar que aun al principio, se ve una complicidad por parte de dos mujeres, la dueña y la peinadora, para impedir que la mujer (en este caso Lupita) piense, un cambio esencial si la mujer va a cambiar su comportamiento estereotipado.

Viene Lupita al salón de belleza--"el lógico ámbito donde la sociedad patriarcal ha ubicado a la mujer" (Szurmuk 45)--para peinarse para su boda. El agente y la dueña del salón decidan valerse de Lupita sin que ella sepa, para investigar la eficacia del aparato, una máquina que produce sueños que muestran "the nightmare of gender relations for the Mexican female" (Cypess, "Shades" 55). Entonces, al secarse el pelo con el secador donde está este aparato, Lupita tiene una serie de sueños que representan varias etapas estereotipadas en la vida de la mujer casada; "la novia inocente, la señora decente, la madre abnegada, la cabecita blanca" (Aponte 50).

El primer sueño se titula "Luna de miel". Según las "normas" estereotipadas, la novia debe ser virgen. Aun el nombre Lupita en sí sugiere la virginidad; "the Virgin is ghosted in the main character Lupita, which is short for Guadalupe" (Nigro 148-9). Se ve la requerida mancha de sangre en el traje de boda que supuestamente representa la pérdida de virginidad. Y, cuando el marido Juan le pregunta si a ella le gustó el acto sexual, ella replica: "¿Gustarme? ¿A mí? ¿A una muchacha decente? ¿Por quién me tomas? . . . Me pareció repugnante, asqueroso" (35). Obviamente ésta es la respuesta esperada ya que Juan dice, "Gracias, Lupita. Ya sabía yo que no ibas a fallarme a la hora de la verdad. Gracias, gracias" (35). Como nota Granillo Vásquez, "el marido agradece el disimulo complacido, porque no esperaba nada menos que el comportamiento tradicional" (222). Pero, ¿es ella en realidad una virgen inocente? Cuando Juan ve la mancha, dice, "Parece salsa Catsup" (34). Lupita exclama, "¡Salsa Catsup! Es plasma, de la mejor calidad. Compré un cuarto de litro en el Banco de Sangre" (34). Y, ¿odió Lupita su experiencia sexual? Las acotaciones indican que Lupita "se relame los labios con los signos del más obvio placer" (33). ¿Por qué disimula Lupita? Ella quiere caber dentro de las expectativas estereotipadas. Como observa Alegría, "El culto a la virginidad femenina ha florecido tanto gracias a que a ellas también les ha gustado ser vírgenes, y el alto porcentaje de frigidez que se registra en México se debe mucho a que las mujeres han querido asociar la carencia de apetitos sexuales con un engañoso concepto de dignidad" (151). Por mentir, Lupita es cómplice en la perpetuación del culto a la virginidad.

En el sueño "La anunciación" hablan Lupita y su madre. Al averiguar que Lupita está contenta con la parte sexual de su matrimonio, la madre está escandalizada:

Mamá: ¿Estás loca? ¿Es ése el comportamiento digno de una señora?

Lupita: Soy muy feliz, mamá.

Mamá: Allí está precisamente tu error. Una señora decente no tiene ningún motivo para ser feliz ... y si lo tiene, lo disimula. Hay que tener en cuenta que su inocencia ha sido mancillada, su pudor violado. Ave de sacrificio, ella acaba de inmolarse para satisfacer los brutales apetitos de la bestia.

Lupita: ¿Cuál bestia?

Mamá: El marido, claro. Y no, no me vayas a salir con que te gustó porque voy a pensar que todos los esfuerzos que hice por educarte fueron vanos. (38-9)

Para caber dentro de las "normas" esperadas, la mujer no sólo tiene que fingir un disgusto de sexo, sino que también debe actuar como la mujer abnegada que sufre las "indignidades" del sexo para complacer a su marido. En esta escena es obvio que la madre ha tratado de inculcar sus propios valores en la vida de su hija. Por eso, es cómplice en la perpetuación de las actitudes estereotipadas sobre el comportamiento femenino. Como dice Alegría, "La madre así conformada transmite las deformaciones sociales a sus hijos; . . . a la niña la educa a su semejanza, le inculca su propio comportamiento implícita o explícitamente" (156).

Se ve esta complicidad más cuando la mamá transforma a Lupita de una joven que disfruta buena salud a la mujer que sufre horriblemente para hacerse madre. La mamá quiere que Lupita se conforme al concepto de la mujer abnegada. Para que la hija sufra náuseas, la madre le da agua tibia con sal para beber. Entonces, "La toma, la despeina, le quita el maquillaje, la deja hecha un desastre" (41). Ahora, la mamá está contenta. Según las acotaciones, "La mamá sonrío, complacida" (41) y "contempla con la satisfacción del artista, su obra" (41). Después de mandar que Juan salga para comprar trufas para satisfacer los antojos presuntos de Lupita, la madre dice, "Voy a explicarte, con todos los detalles, qué es lo que va a sucederte" (45). Obviamente quiere describir gráficamente los dolores del parto. En una frase

muy irónica añade, "Como ves, no hay felicidad comparable a la de ser madre, Lupita. Aunque te cueste, como en muchos casos, la vida. Y siempre, la juventud y la belleza. Ah, pero ser madre... ser madre" (45-6). La complicidad de la mamá es bien evidente. Como indica Amalia Gladhart, "Femenine roles are not mandated solely by a disembodied patriarchal order but fostered and reproduced by women as well, as is evident when Lupita's mother transforms her into the suffering, self-sacrificing mother-to-be" (68).

En la escena "La cruda realidad" se ve Lupita como el ama de casa estereotipada, encerrada en casa con los hijos. Ella tiene "tubos en la cabeza, cara embarrada de crema rejuvenecedora, bata que conoció mejores días" (46). Lee una revista para mujeres que recalca la imagen esperada de la mujer abnegada y servidora: "La educación de los hijos es un asunto muy delicado que no puede dejarse en manos de cualquiera . . . La que tiene que sacrificarse es la madre. La madre, que aceptó la responsabilidad completa. De los hijos. Y también de la casa" (47). Si Lupita sigue la tradición del ama de casa encerrada, abnegada y servidora, no es ella responsable por la perpetuación de este papel? Aquí, como en otras escrituras suyas, Castellanos

"suggests a straightforward critique of the roles women are traditionally taught to play and their complicity with these roles that entrap them in a complacent, manipulative, destructive, eternal childhood" (Castillo 145).

Lupita averigua que su esposo tiene un amorío con otra mujer y mata a los dos. Pero, en su entrevista, el locutor la pinta como héroe, llamándole "la que se sacrificó por sus hijos" (51). Ella indica que va a "entrar de rodillas a la Basílica de Nuestra Morenita del Tepeyac," (52). El locutor exclama: "Eso prueba, una vez más, que Lupita encarna el arquetipo de la mujer mexicana: sufrida, abnegada, devota" (52).

El sueño "Crepusculario" hace hincapié no sólo en la "norma" del encerramiento sino que también pone de relieve la complicidad femenina en la perpetuación de los papeles estereotipados. En esta escena Lupita está convirtiéndose en "cabecita blanca". Las acotaciones describen a Lupita: "en pantuflas, pelo gris, gorda y fodonga, la misma Lupita, sólo que mucho más vieja y con la marca imborrable de la vida de hogar" (57). Lupita señala la condición de su encerramiento:

Lupita II: ¿Quién te ve? Estás siempre encerrada.

Lupita: Pues el abarrotero, el tintorero, el lechero, el cartero...

Lupita II: ¡Qué auditorio tan distinguido!

Lupita: (Haciendo un esfuerzo por elevar la categoría.): El abogado, el médico de la familia, la gente visible, en fin.

Perico: Son visibles, luego ven.

Lupita II: ¿Y cómo te ven?

Lupita: Como si fuera una santa. (58)

Y, ¿cómo es esta vida de la mujer encerrada y "decente"? Dice Lupita, "¿Aburridísimo ser decente? Nunca había yo pensado en eso. Sí, creo que sí; pero tiene sus compensaciones . . . Te dicen 'señora', y nadie te ve nunca con lástima, con burla o con desconfianza, como a las solteras" (58).

Lupita muestra la susodicha complicidad femenina en su tratamiento de su hija. Aunque Lupita II quiere ir a la universidad, su madre no va a permitirlo. Dice Lupita, "no vas a ser distinta de lo que fui yo. Como yo no fui distinta de mi madre. Ni mi madre distinta de mi abuela" (61). Indica que su hija tiene que portarse en la misma forma que ella se había portado: "Ni más ni mejor de lo que yo fui . . . Ni más inteligente . . . Ni más libre . . . Ni más feliz" (62). No va a permitir que su hija se olvide de las "normas" esperadas de la abnegación, la servidumbre y la castidad. Señala Elena Poniatowski, "Rosario afirma después que la mujer mexicana no sólo está dispuesta a anularse totalmente sino a anular a su hija. Que no le vaya a ir mejor que a ella" (116).

En la última escena del primer acto, "Apoteosis", Lupita es "la viuda 'cabecita blanca' idealizada como ejemplo parangónico del amor y de la generosidad" (Szurmuk 41). Granillo Vásquez comenta, "la concepción popular de 'cabecitas blancas' que constituye la disposición al sacrificio de lo individual en aras del 'otro' o los otros, de la madre en bien del hijo, de la esposa en bien del esposo, fundamenta la identidad nacional" (206). De hecho, el concepto de la 'cabecita blanca' es el ejemplo definitivo de la mujer abnegada. Después de que Lupita gana una rifa para ser honrada en el Día de las Madres, viene "una horda de camarógrafos, mariachis, animadores" (64-5) para entrevistarla y darle regalos. El Animador, representando la actitud de la sociedad en cuanto al rol de la madre, le dice: "La soledad no existe para quien, como usted, ha pagado su deuda con la

naturaleza y con la sociedad al convertirse en madre. La soledad no existe para quien se ha sacrificado por los otros" (67).

En el tercer acto del drama, Lupita se pone varias pelucas que producen otros sueños. Al ponerse la peluca llamada "Al filo del agua", ella sueña con ser profesora. En esta escena Lupita habla con un grupo de alumnas del drama *El eterno femenino*. Aquí, Castellanos se vale de "self-reflective literature" para volver a recalcar las "normas" estereotipadas presentadas a través del drama. Lupita describe el drama: "Contra la que es el pilar de nuestra sociedad, contra la que transmite los valores en que nos sustentamos a las generaciones futuras, contra la que es el manantial de nuestra fuerza y nuestra entereza: contra la mujer mexicana" (181-2). Añade Lupita,

el ataque es específico y va dirigido contra la abnegación de las madres; contra la virtud de las esposas; contra la castidad de las novias; es decir, contra nuestros atributos proverbiales, atributos en los que se fincan nuestras instituciones más sólidas; la familia, la religión, la patria. (182)

Más tarde ella arguye que "la mujer mexicana no es esa caricatura--o ese autorretrato--que la señora Castellanos presenta. No. La mujer mexicana es un ser humano, consciente y responsable, que actúa de acuerdo con arraigados principios morales, científicos, filosóficos y religiosos" (187). Sin embargo, en la acotación que precede esta escena, Castellanos mina la actitud "liberada" que muestra esta Lupita por notar que ella "deja entender que está dispuesta a abdicar de su independencia en la primera ocasión conveniente. Y abdicar quiere decir seguir el ejemplo de su madre o de su suegra" (180).

Como nota Maureen Ahern, en este drama hay un "acting out [of] the stereotypes--and women's collusion with them--that have oppressed women and their lives in México for centuries" (53). Añade Szurmuk, "Así RC nos presenta una mujer burguesa que es instrumento de su propia opresión . . . Esta mujer transmite la ideología a sus hijos y es la acérrima defensora del *status quo* político y social" (41). En un reportaje Castellanos declara, "se advertirá que si la mujer mexicana ha aparecido como una víctima, se debe . . . a que ha sido cómplice de su verdugo" ("Cómplice" 26, citado por Franco 148). Sin embargo, en el drama

Castellanos ofrece una solución para romper con la perpetuación de estos estereotipos:

Señora 4: (...) No basta adaptarnos a una sociedad que cambia en la superficie y permanece idéntica en la raíz. No basta imitar los modelos que se nos proponen y que son la repuesta a otras circunstancias que las nuestras. No basta siquiera descubrir lo que somos. Hay que inventarnos. (194)

Notas

¹Aunque los temas del estereotipar de la mujer parecen un poco fuera de moda, se puede ver un poco del argumento muy de moda entre conceptos esencialistas y materialistas de "gender". Las feministas esencialistas arguyen que hay una conexión entre el cuerpo femenino y la naturaleza de la mujer; la mujer es la mujer y no puede cambiar su naturaleza. Las feministas materialistas creen que las mujeres son formadas por y formadoras de sus experiencias cotidianas. Kirsten Nigro declara que Castellanos vive en un país basado en nociones esencialistas de la mujer y comenta que Castellanos muestra que estas normas son invenciones: "she [Castellanos] dismantles almost all the images of the Eternal Woman held very dear or vilified in Mexican society by blowing them up into caricatures, revealing their very constructedness" (140). Gladhart también señala que "the roles Lupita assumes illustrate Castellanos' contention that feminine roles are artificial and constructed rather than naturally given" (60).

²Se sabe que la Malinche, mujer indígena, fue intérprete y concubina de Hernán Cortés con quien tuvo un hijo. Ella ha llegado a simbolizar la madre de la raza mexicana. Su nombre lleva muchos significados negativos. Por ejemplo, Octavio Paz, en "Los hijos de la Malinche" hace de ella el símbolo de la mujer indígena violada, llamándola "la Chingada". Dennis Heyck indica que "todavía hoy día su nombre se identifica en México con la traición al patrimonio nacional" (333).

³Se nota la influencia de la cultura indígena en el culto a Guadalupe. Comenta Granillo Vásquez, "Estudios del sincretismo y la mariolatría se refieren a la milenaria diosa tolteca [Tonantzin] como fuente primigenia del guadalupanismo en México" (250). Jacque Lafaye indica que antes de la Conquista, los indígenas venían a Tepeyac para celebrar sacrificios a Tonantzin, un nombre que quiere decir "nuestra madre" (231). En 1531 Guadalupe se apareció a Juan Diego al pie del cerro Tepeyac y más tarde se construyó una basílica católica allí en su honor. Lafaye escribe, "For the Roman doctors it [Guadalupe] was but one more image of Mary the Immaculate, for the Spaniards it was a copy

of the Guadalupe of Estremadura, but in the eyes of the Indians it was the mother-goddess of the Aztecs, Tonantzin, who had always dwelled at Tepeyac" (277). Guadalupe tenía mucha importancia en reunir las creencias de los indígenas y los españoles: "A Virgin with an olive complexion who first appeared to an Indian, Guadalupe made creoles, mestizos, and Indians a single people united by the same charismatic faith" (Lafaye 288).

Bibliografía

- Ahern, Maureen. "The Eternal Feminine: Destroying the Myths." A Rosario Castellanos Reader. Ed. and Trans. Maureen Ahern. Austin: U of Texas P, 1988.
- Alegría, Juana Armanda. Psicología de las mexicanas. México: Samo, 1975.
- Aponte, Bárbara Bockus. "Estrategias dramáticas del feminismo en El eterno femenino de Rosario Castellanos." Latin American Theatre Review 20 (1987): 49-58.
- Castellanos, Rosario. "Complice de su verdugo." Revista de Revistas 22 (1972): 26.
- . El eterno femenino. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- . Mujer que sabe latín. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Castillo, Debra A. Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism. Ithaca: Cornell UP, 1992.
- Cypess, Sandra Messinger. "From Colonial Constructs to Feminist Figures: Re/visions by Mexican Women Dramatists." Theatre Journal 41 (1989): 492-504.
- . "Shades of the Past: Revenants on the Mexican Stage." Cincinnati Romance Review 9 (1990): 154-64.
- Franco, María Estella. Rosario Castellanos: Semblanza psicoanalítica. México: Plaza y Janes, 1984.
- Gladheart, Amalia. "Playing Gender." Latin American Literary Review 24 (1996): 59-89.
- Granillo Vásquez, Lilia. "La abnegación maternal, sustrato fundamental de la cultura femenina en México." Identidades y nacionalismos: una perspectiva interdisciplinaria. Ed. Lilia Granillo Vásquez. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.
- Heyck, Denis Lynn. Tradición y cambio: Lecturas sobre la cultura latinoamericana contemporánea. New York: McGraw, 1991.
- Lafaye, Jacques. Quetzalcóatl and Guadalupe: The Formation of the Mexican National Consciousness 1531-1813. Trans. Benjamin Keen. Chicago: U of Chicago P, 1974.
- Milán, Elena. "Las buenas mujeres." Tradición y cambio: Lecturas sobre la cultura latinoamericana contemporánea. New York: McGraw, 1991.
- Nigro, Kristen F. "Inventions and Transgressions: A Fractured Narrative on Feminist Theatre in Mexico." Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America. Ed. Diane Taylor and Juan Villegas. Durham, NC: Duke UP, 1994.
- O'Connell, Johanna. Prospero's Daughter: The Prose of Rosario Castellanos. Austin: U of Texas P, 1995.
- Paz, Octavio. "Hijos de la Malinche." Laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- . Pasión crítica. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- Poniatowska, Elena. ¡Ay vida, no me mereces!: Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo, La literatura de la Onda. México: J. Mortiz, 1985.
- Szurmuk, Mónica. "Lo femenino en 'El eterno femenino' de Rosario Castellanos." Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto. Vol. 2. Ed. Aralia López González, Amelia Malugamba y Elena Urrutia. México: El Colegio de México, 1990. 37-47.