

**Universidad de Chile**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
Departamento de Literatura

# Rosario Castellanos.

Tesis para optar al grado de Doctora en Literatura con Mención en Literatura Chilena e  
Hispanoamericana

Autora:

**GILDA LUONGO MORALES**

Profesora Guía: KEMY OYARZÚN

**1999**



<b>AGRADECIMIENTOS .</b>	<b>1</b>
..	3
<b>INTRODUCCIÓN .</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO I. Un mapeo posible: entradas teóricas hacia la autobiografía y los estudios de género. . .</b>	<b>11</b>
<b>1. Enfoques generales sobre la autobiografía .</b>	<b>11</b>
<b>2. Teoría-crítica feminista y género . .</b>	<b>14</b>
<b>3. Teoría- crítica feminista sobre la autobiografía . .</b>	<b>21</b>
<b>4. Buscando especificidades . .</b>	<b>24</b>
<b>CAPÍTULO II: Niña/mujer: del rostro bifronte de la escritura .</b>	<b>29</b>
<b>1. Balún Canán .</b>	<b>29</b>
<b>2. De Album de familia: Lección de cocina .</b>	<b>36</b>
<b>CAPÍTULO III. La(s) palabra(s) poética(s) y los posibles “yo” recreados. .</b>	<b>53</b>
<b>1. La escenificación de las subjetividades poéticas .</b>	<b>53</b>
1.1. De De la Vigilia estéril : Dos Poemas <sup>43</sup> .	55
1.2. DeDe la Vigilia Estéril: De la vigilia estéril <sup>47</sup> . .	60
1.3. De El rescate del mundo, en Invocaciones: Silencio cerca de una piedra antigua <sup>49</sup> .	64
1.4. De Al pie de la letra: Monólogo de la extranjera. <sup>50</sup> .	65
1.5. De Lívida Luz: Monólogo en la celda <sup>52</sup> . .	70
1.6. De: Lívida Luz: Revelación <sup>53</sup> .	72

<sup>43</sup> Castellanos Rosario, *Poesía no eres tú*, pp. 54-56. Las citas que se hagan del poema corresponden a la numeración señalada.

<sup>47</sup> Castellanos, Op. Cit., pp 34-35-36. Las citas hechas a continuación son referidas a estas páginas.

<sup>49</sup> Castellanos, Op. Cit., p.61. A esta numeración corresponden las citas hechas a continuación.

<sup>50</sup> Castellanos, Op. Cit., pp112-113-114. Las citas que se hacen a continuación corresponden a esta numeración.

<sup>52</sup> Castellanos, Op..Cit., pp.176-177. Las citas del poema son referidas a esta numeración.

<sup>53</sup> Castellanos, Op. Cit., p179. Las citas del poema son referidas a esta numeración.

1.7. De Materia memorable: Tránsito <sup>54</sup> . .	73
1.8. De Materia Memorable: Toma de conciencia <sup>55</sup> .	76
1.9. De Materia Memorable: Canción <sup>56</sup> .	79
1.10 De En la tierra de en medio: Autorretrato <sup>57</sup> . .	79
1.11. De En la tierra de en medio: Se habla de Gabriel <sup>65</sup> . .	85
1.12. De En la tierra de en medio: Entrevista de prensa <sup>68</sup> .	87
1.13. De En la tierra de en medio: Valium 10 <sup>70</sup> .	89
1.14. De En la tierra de en medio: Poesía no eres tú <sup>71</sup> .	91
1.15. De Viaje redondo: Pasaporte <sup>74</sup> . .	92
1.16. De Viaje redondo: Ninguneo <sup>75</sup> . .	94
<b>CAPÍTULO IV Ejercicio de la palabra, ejercicio de poder. .</b>	<b>99</b>
<b>1.Sobre los ensayos de <i>Mujer que sabe Latín</i> y artículos periodísticos de <i>El uso de la palabra</i>. .</b>	<b>99</b>
<b>2. Mujer que sabe latín... No malogra marido y tiene buen fin. .</b>	<b>100</b>
<b>2.1. La mujer y su imagen . .</b>	<b>101</b>
<b>2.2. La participación de la mujer mexicana en al educación formal . .</b>	<b>107</b>
<b>2.3. La mujer ante el espejo: cinco autobiografías . .</b>	<b>113</b>
<b>2.4. Violette Leduc: la literatura como vía de legitimación .</b>	<b>116</b>

<sup>54</sup> Castellanos, Op. Cit., pp 197-198. A esta numeración corresponden las citas del poema.

<sup>55</sup> Castellanos Op. Cit., pp 201-202-203. A esta numeración corresponden las citas del poema.

<sup>56</sup> Castellanos, Op. Cit., p 208. Las citas que se hacen del poema corresponden a esta numeración.

<sup>57</sup> Castellanos, Op. Cit., pp 288-289-290. A esta numeración corresponden las citas hechas del poema. En la introducción a este capítulo me referí a la significación que le otorgo a este poemario *La tierra de en medio* con relación a la totalidad de los análisis e interpretaciones.

<sup>65</sup> Castellanos, Op. Cit., pp 291. Esta numeración corresponde a las citas del poema.

<sup>68</sup> Castellanos, Op. Cit., pp293-294. A esta numeración corresponden las citas del poema.

<sup>70</sup> Castellanos, Rosario, pp 296-297. A esta numeración corresponden las citas hechas del poema.

<sup>71</sup> Castellanos, Op. Cit., pp301-302. A esta numeración corresponden las citas del poema.

<sup>74</sup> Castellanos, Op. Cit., p 325.

<sup>75</sup> Castellanos, Op. Cit., p 328.

2.5. Notas al margen: el lenguaje como instrumento de dominio . .	118
2.6. Si “poesía no eres tú”, entonces ¿qué? . .	119
3. El Uso de la palabra .	122
3.1. “Es más fácil echar arena en los ojos del que escucha y no del que lee”	123
3.2. “Grabados a cincel en una piedra volcánica” .	124
<b>CAPÍTULO V. Cartas a Ricardo: El amor hecho palabra .</b>	<b>135</b>
1.La decisión de hacer público lo privado .	135
2.Sobre la carta como género discursivo <sup>132</sup> . .	138
3. El primer viaje en/desde Rosario Castellanos .	141
4.El segundo viaje en/desde Rosario Castellanos . .	158
<b>CONCLUSIONES . .</b>	<b>173</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .</b>	<b>183</b>
1. Textos del <i>corpus</i> . . .	183
2. Bibliografía sobre Rosario Castellanos y su producción escritural . .	183
3. Bibliografía sobre teoría y crítica feminista y de género . .	184
4. Bibliografía sobre la autobiografía .	187
5. Bibliografía sobre la carta. .	188
6. Bibliografía sobre Literatura y Psicoanálisis .	189
7. Bibliografía sobre el amor . .	190
8. Bibliografía sobre teoría del texto y de la recepción . .	190

<sup>132</sup> Sigo al elaboración que Mijail Bajtin hace respecto de los géneros discursivos y su clasificación en simples y complejos/menores y mayores. Esta elaboración aparece en el acápite *El problema de los géneros discursivos*, en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, pp 248-293.



## AGRADECIMIENTOS

*Quiero tomar este espacio para expresar mi gratitud hacia quienes provocaron y motivaron en mí el deseo por descubrir saberes y posibilitaron que pudiese compartir hoy, con otras/otros esos aprendizajes que implican un inevitable desarrollo continuo. En primer lugar agradezco a esta institución, Universidad de Chile, lugar que ha facilitado mi formación académica concediéndome becas de estudio durante toda mi trayectoria académica. Ha apoyado y patrocinado además la obtención del Concurso FONDECYT para completar mi tesis doctoral, lo que me permitió una dedicación financiada para el término de esta investigación.*

*Agradezco a las profesoras/es de Pregrado (1975-1980), quienes en circunstancias histórico-políticas difíciles, me sugirieron vías de trabajo serio, riguroso, creativo y más libre en esta disciplina. De igual manera, expreso el aprecio y respeto por quienes en Postgrado, Magister (1990-1995), Doctorado (1997-1999) y Postítulo en Género(1995-1996), en otras circunstancias histórico-políticas, me abrieron la posibilidad de trabajo transdisciplinar. Doy las gracias además, a las funcionarias/os que gentilmente facilitaron y acogieron mis requerimientos y asistencia en variadas instancias de trabajo y estudio.*

*Para realizar este trabajo fue necesario recopilar una diversidad de material bibliográfico. Esta tarea muchas veces resultó difícil de realizar de manera fructífera.*

*Quiero agradecer la disposición y generosidad por compartir y facilitar parte de este material, de difícil acceso en nuestro medio, a profesoras/es y compañeras de estudio y trabajo. Quiero mencionar a esas personas porque sin su apoyo no habría reflexionado ni ideado a partir de determinadas lecturas y complicidades en conversaciones sobre género: Elena Poniatowska , quien generosamente me proporcionó uno de los textos del corpus de trabajo, Eliana Ortega, Raquel Olea, Soledad Bianchi, Darcy Doll, Alicia Salomone, Olga Grau y María Eugenia Escobar.*





---

*Dedico mi trabajo amorosamente a: Valentina y Nicolás por su cariño constante a esta madre “tan poéticamente literaria”. Mi compañero/amante, cómplice paciente en mi sentir feminista. Mi madre, quien ha escuchado sobre esta tesis, además de estar en ella y a mi hermana en las “locas risas” compartidas. La memoria de Anita María Sanhueza, amiga querida, quien me motivó para continuar los estudios de Postgrado. La memoria de mi padre y su presencia/ausencia letrada.*



# INTRODUCCIÓN

*“sólo como de viaje, como en sueños  
como quien ama un río.como quien hace casa  
para el viento”.*

**Rosario Castellanos**

*“Confesar el sí mismo, tener ‘el coraje de aparecer’ en lugar de contentarse con  
parecer es la condición del encuentro”.*

**Francoise Collin**

*La interpretación paraliza la violencia así como la violencia paraliza la  
interpretación. Y el pensamiento es siempre tregua hermenéutica. Las mujeres  
tenemos todavía mucho que pensar y dar que pensar para salir del lugar de lo  
no-pensado. Del lugar del no-reconocimiento, de la no-reciprocidad, por tanto de la  
violencia.”*

**Celia Amorós**

El presente trabajo se ha inscrito como una investigación que pretende indagar en cierta especificidad de un tipo de trabajo escritural en nuestro continente latinoamericano. Este se refiere a la producción literaria de mujeres en nuestro contexto. La motivación por indagar en este ámbito se conecta con la formación recibida en esta casa de estudios desde el año 1990, cuando comienzo a desarrollar los estudios de postgrado y mi especialización. El área en que se inscribe esta trayectoria académica se refiere a los

estudios de género y el planteamiento innovador y transformador para acceder a formas de conocimiento que no habían sido trabajadas anteriormente en los ámbitos de los estudios superiores. Estos nuevos enfoques dicen relación con los cruces interdisciplinarios que abren perspectivas motivadoras y atractivas para proponer nuevas vías de acceso al conocimiento de hechos, fenómenos, prácticas y teorías. La instalación de la presente investigación se lleva a cabo en el cruce innovador y transformador de la literatura y la perspectiva de género. Creo que esta vertiente investigativa proporciona luces respecto de la necesidad de estructurar una genealogía de mujeres productoras de cultura. Esta necesidad no es tan sólo para generar la visibilización de ellas, cuestión que políticamente me parece urgente, sino para producir el diálogo necesario entre la producción literaria signada por los varones desde una perspectiva androcéntrica y las diferencias, si es que existen, con la de las mujeres escritoras que no son pocas en nuestro continente. Tarea que viene elaborándose en esta casa de estudios, por lo menos, desde la década del ochenta de manera incipiente

El corte hecho en la producción literaria contemporánea ha sido realizada desde el deseo de dialogar, desde la lectura y relectura, con una de las voces más significativas en la producción cultural latinoamericana en general y mexicana en particular: Rosario Castellanos (1925-1974). Esta autora se transforma para las mujeres latinoamericanas en una de las figuras paradigmáticas que hacen un aporte generoso y sólido a nuestra cultura y que legan a los estudios literarios una amplia obra a partir de la cual indagar en el fenómeno de producción, visibilización y acción de mujeres creadoras de literatura entre las décadas del '50 y '70.

La escritora mexicana nace en Ciudad de México el 25 de mayo de 1925. Pasa su infancia y adolescencia en la ciudad del Estado de Chiapas, Comitán, pueblo fronterizo con Guatemala. Esta experiencia vital va a ser determinante en su trayectoria de mujer adulta activista y política, como ella misma señala:

***“El trabajo me abrió la primera vía de acceso al mundo. Cuando descubrí esa cualidad, busqué un trabajo que llenara ciertas exigencias éticas y cierto deseo de justicia. Solicité incluso, sin manifestar posibilidad alguna de ser útil, servir en el Instituto Nacional Indigenista. Desde mi infancia, alterné con los indios. Después de adquirir una perspectiva, me di cuenta de cómo eran los indios y cómo debían ser. Me sentía en deuda, como individuo y como clase con ellos. Esa deuda se me volvió consciente al redactar Balún Canán. Asumirlo trajo como resultado otros libros y la actividad de dirigir el teatro Guiñol que el centro del Instituto Indigenista mantiene en San Cristóbal.”***<sup>1</sup>

El contacto con los habitantes de esa zona de Chiapas en su infancia, las vivencias como niña, además de la cercanía con sus formas culturales y de las circunstancias de su familia de latifundistas y burgueses empobrecidos, determinan una potente sensibilidad para con la causa indígena. De allí surge el cruce que lleva a la coexistencia de la cuestión étnica, de clase y de género en la novela que menciona y también en su pensamiento en general.

Como resultado de su experiencia vital va a desempeñarse como promotora de

---

<sup>1</sup> Poniatowska, Elena, *Ay vida, no me mereces!*, México, Joaquín Mortiz, 1985, p. 93.

Cultura en el Instituto de Ciencias y de Artes de Chiapas en Tuxtla Gutiérrez. En 1956-57 desempeñó el cargo de directora del Teatro Guiñol del Centro Coordinador Tzeltal-Tzotzil del Instituto Nacional Indigenista, en la ciudad de San Cristóbal, Chiapas. Colaboró además como redactora de textos escolares en el Instituto Nacional Indigenista.

De esta práctica vital y laboral van a surgir sus dos novelas: *Balún Canán* (1957) y *Oficio de Tinieblas* (1962). En los cuentos de *Ciudad Real* (1960), también se encuentran algunos con temáticas sobre el mundo indígena. Es interesante hacer notar que en la estructuración de estas creaciones se trabaja la articulación etnia-mujeres en espacios y en condiciones que resignifican estos ejes de distinta manera que la creación aceptada y canonizada de la época.

Precisamente, cierta crítica de modo liviano y esquemático, se refirió a la obra de Rosario Castellanos como novela indigenista, siendo calificada de ese modo en alguna Historia de la Literatura Hispanoamericana<sup>2</sup>. La propia autora señala:

**“Si me atengo a lo que he leído dentro de esta corriente, que por otra parte no me interesa, mis novelas y mis cuentos no encajan en ella. Uno de sus defectos principales reside en considerar al mundo indígena como un mundo en el que los personajes por ser víctimas, son poéticos y buenos. Esta simplicidad me causa risa.”<sup>3</sup>**

La preocupación de Castellanos por la problemática de las mujeres, comienza a reflejarse en 1950, fecha en que elabora su tesis *Sobre Cultura femenina*, en ella intenta explicar por qué la mujer ha sido discriminada a través de la historia. En primera instancia ella justifica la diferencia discriminatoria entre hombres y mujeres. Sin embargo, ya en la década del 70 asume una marcada conciencia de la lucha en favor de la equidad de género:

**” No es equitativo- y por lo tanto tampoco es legítimo- que uno de los dos que forman pareja dé todo y no aspire a recibir nada a cambio. No es equitativo- así que no es legítimo- que uno tenga la oportunidad de formarse intelectualmente y al otro no le quede más alternativa que la permanecer sumido en la ignorancia. No es equitativo- y por lo mismo no es legítimo- que uno encuentre en el trabajo no sólo una fuente de riqueza sino también la alegría de sentirse útil, participe de la vida comunitaria, realizado a través de una obra, mientras que el otro cumple con una labor que no amerita remuneración y que apenas atenúa la vivencia de superfluidad y de aislamiento que se sufre; una labor que, por su misma índole percedera, no se puede dar nunca por hecha. No es equitativo y contrario al espíritu de ley que uno tenga toda la libertad de movimiento mientras que el otro está reducido a la parálisis. No es equitativo- luego no es legal- que uno sea dueño de su cuerpo y disponga de él como se le dé la real gana, mientras que el otro reserva ese cuerpo, no para sus propios fines, sino para que en él se cumplan procesos ajenos a su voluntad.”<sup>4</sup>**

<sup>2</sup> Revisamos el texto *Historia de la Literatura Hispanoamericana. A partir de la Independencia*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975, de Jean Franco en la que se refiere a la novela a partir del argumento,- equivocado por lo demás, ya que señala a un niño como el protagonista, en circunstancias de que es una niña- como perteneciente a la corriente indigenista.

<sup>3</sup> *Poniatowska, Ay vida!, pp. 111.*

Castellanos inicia una escritura ensayística en la que aborda distintas temáticas de la literatura latinoamericana y en particular aborda la obra de mujeres latinoamericanas y europeas. Uno de los textos de ensayos literarios es *Juicios Sumarios* (1966) en los que articula temas y autores/as con una perspectiva feminista. Otro de sus textos de ensayo de radical importancia ya que trabaja la escritura de mujeres enfocada desde diversos ángulos es *Mujer que sabe latín* (1973). Su título tiene como intertexto un refrán popular que señala: "Mujer que sabe latín, no logra marido ni tiene buen fin". En este texto la autora escribe ensayos sobre Virginia Woolf, Clarice Lispector, Lilian Hellman, Eidora Welty, María Luisa Bombal.

En *El mar y sus pescaditos* (1975) y *El uso de la palabra* (1974) reúnen colecciones de artículos periodísticos publicados póstumamente. La escritora trabaja como editorialista para el periódico *Exélsior* y el suplemento *Diorama* a lo largo de diez años. En esta escritura sus temáticas son disímiles, sin embargo en la mayor parte de ellos no deja de abordar la temática de las mujeres y sus condicionantes políticas sociales y económicas. Sus colecciones de cuentos están reunidos en *Ciudad Real* (1960), *Los Convidados de Agosto* (1964) y *Album de Familia* (1971). En ellos también aborda la problemática de los vínculos y relaciones de hombres y mujeres y las determinantes culturales que se imponen para dichas relaciones. Si bien Castellanos incursionó en casi toda la gama de géneros literarios, fue en poesía donde produjo una cantidad mayor de escritura. En el libro *Poesía no eres tú* (1972) se recopilan los poemas de doce colecciones de la autora. Este título tiene como intertexto el poema de Gustavo Adolfo Bécquer *Poesía eres tú*. El diálogo intertextual con el poema de Bécquer está marcado por una fuerte ironía y una nueva manera de leer y de pensar el aprendido vínculo romántico de hacer de pareja. En su poema podemos detectar una propuesta de transformación para dicho vínculo que implica armonía, respeto, identidad y coexistencia, más que sumisión, dependencia, subordinación.

Su producción poética, ha dicho cierta crítica, ha sido influenciada por Sor Juana Inés de la Cruz, José Gorostiza y Gabriela Mistral. La escritora reconoce la lectura e influencia de gestos literarios y vitales de Alfonsina Storni y de Delmira Agustini. También incursionó en el teatro con su obra *El eterno femenino* (1974). Esta obra tiene una marcada ideología feminista y en ella su escritura trabaja fundamentalmente con el humor y la parodia. Sin embargo es una de las primeras en reconocer que su paso por el experimento teatral no es el más logrado.

Uno de los últimos textos de la autora es *Cartas a Ricardo*. Este texto epistolar que su autora quiso que fuese publicado después de su muerte, rebela un interesante ejercicio escritural que se hermana en los que anteriormente han hecho, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Victoria Ocampo y Gabriela Mistral, entre otras. En él se devela de extraordinaria manera a la mujer escritora, por sobre todo, que supo entregarse a la lucha por la vida, por el amor y el anhelo de una existencia plena.

La autora muere trágicamente en un accidente en 1974 al tratar de reparar una lámpara en Tel Aviv, Israel, cuando cumplía labores diplomáticas como embajadora de su país. Nos legó una valiosa obra que nos ofrece sólo leerla para, como ella señalaba,

---

<sup>4</sup> Poniatowska, Elena, "Rosario Castellanos: Rostro que ríe, rostro que llora", sin referencia bibliográfica, pp 508.

---

activar la crítica que constituye la posibilidad y el esfuerzo por entender.

Emulando sus intentos críticos e investigativos intento llevar a cabo una búsqueda de lo que hipotetizo desde su escritura: el *modelado autobiográfico*. El corpus seleccionado lo constituye: la novela *Balún Canán*, el cuento *Lección de cocina* de *Album de familia*, una selección poética de *Poesía no eres tú*; una selección de artículos periodísticos del texto *El uso de la palabra* y también una selección de ensayos del texto *Mujer que sabe latín*; finalmente trabajo el texto completo del epistolario *Cartas a Ricardo*. En la búsqueda de la especificidad de esta escritura pretendo esclarecer uno de los rasgos, el autobiográfico, que ha sido señalado por la crítica feminista y la crítica dedicada a las producciones de escritoras como un rasgo constitutivo y común a la gran mayoría de ellas en nuestro continente. Por ello es que he pretendido indagar en el modo cómo aparece este rasgo en su escritura y con cuáles elementos de la práctica escritural se vincula. Se ha señalado, y esto ha sido crucial en la discusión crítica, que la problemática autobiográfica es uno de los elementos que pone de manifiesto la necesidad de hacer visible la presencia de sujetos que han experimentado la invisibilización en nuestra cultura. Superada esta etapa, eminentemente política, no habría necesidad de generar textos en esta vertiente. Es interesante indagar si es que hay contextos culturales en los cuales aún no sea necesaria la visibilización de las producciones culturales de mujeres y aún más si es que esta necesidad tendría un término dadas las condiciones de producción, de circulación, de recepción y de consumo de escritura de mujeres en este contexto latinoamericano. Esta línea de discusión se conecta estrechamente con la problemática de género y la búsqueda que se origina en quienes investigan, trabajan y crean teniéndola presente como uno de los ejercicios de poderes que nos cruzan inevitablemente. Las transformaciones culturales siguen siendo una prioridad a este respecto y todavía en nuestro continente constituyen un comienzo y una continuidad.

Junto con estas reflexiones articuladas desde el dispositivo de género, tomaré las reflexiones teórico-críticas que se han elaborado desde diversas tendencias investigativas en el área de la literatura y que han abordado la autobiografía. Las diversas orientaciones han hecho un aporte considerable para las discusiones sobre este tipo de escritura. Nos interesa sobre manera el aporte que la teoría crítica feminista ha hecho en este sentido.

En primer lugar la cuestión de la autobiografía es un terreno más bien móvil y las conceptualizaciones que la rondan se han originado no siempre desde el área de la literatura, sino de disciplinas diversas: antropología, filosofía, derecho, historia, psicología entre otras. La presencia de la interdisciplinariedad está contenida en este tipo de escritura. Por otra parte el presente trabajo se plantea la posibilidad de elaborar algunas precisiones respecto de lo que he llamado la cuestión autobiográfica. Este se refiere a un tipo de trabajo que se vincula con la denominada autobiografía, pero que en su indefinición se caracteriza por la presencia, en los códigos escriturales, de elementos que se conectan con los tres niveles que componen el término autobiografía: *autos*, *bios* y *graphé*. En ellos se encuentra la presencia del “yo” elaborada de manera persistente y obsesiva, la conexión rastreable con experiencias vitales recreadas y que se presentan a modo de fantasmas que es necesario productivizar a través de la elaboración signica y, por último, las estrategias textuales. Estas nombran de diversas maneras la propia

creación como respondiendo a una necesidad de instaurar un territorio que acoge finalmente a estos tres niveles de inscripción autobiográfica. En este sentido rastrearé la presencia de los autobiografemas<sup>5</sup> que dan cuenta de estos tres registros.

Estas elaboraciones cobran una significativa relevancia en nuestro continente ya que se detecta una carencia importante de autobiografías de mujeres. Sin embargo, propongo que se articula, de manera interesante y atractiva, un juego con la cuestión autobiográfica que he señalado anteriormente. En este sentido el trabajo presente tiene líneas de investigación tales como: los niveles de inscripción del “yo” como *modelado autobiográfico* en la textualidad del corpus seleccionado y mencionado anteriormente; los sentidos de la diferencia genérico-sexual en su escritura y la conexión con el *modelado autobiográfico*, la indagación en las estrategias textuales y los sentidos que su escritura desata y que se vinculan con la matriz conceptual que articula esta investigación; la interrogación acerca de la sujeto productora de escritura y su propuesta en el contexto de producción cultural latinoamericano contemporáneo.

Finalmente, interesa mencionar que el trabajo interpretativo que subyace en el tratamiento de los textos y las indagaciones ya especificadas tiene su soporte fundamental en la consideración de los textos como prácticas significantes que forman un entramado simbólico. La resignificación de ellos es la tarea de develamiento crucial que sustenta nuestro trabajo. En esta línea de trabajo recurriré al aparatage teórico crítico feminista, al aporte del psicoanálisis como práctica de desentrañamiento de sentidos siempre en conexión con la literatura. La teoría del texto y de la recepción forman parte del aparatage teórico para el análisis y la interpretación de los textos. La búsqueda de matrices semánticas constituirá el eje central que guiará el análisis. Indagaremos en la coherencia lineal, es decir, en las relaciones semánticas entre enunciados individuales. Así como buscaremos la coherencia global del texto como un todo. Para profundizar en la coherencia de los textos en el nivel semántico, tendremos en cuenta los tipos de relaciones existentes en los enunciados considerados como proposiciones, es decir, como portadores de un sentido o significado y los referentes que pueden ser denotados por ellas.

He organizado este trabajo en cinco capítulos. El primero contiene las reflexiones y planteamientos teórico-críticos que servirán de marco de referencia general de las interpretaciones y análisis textuales realizados en los cuatro restantes. El segundo capítulo contiene el trabajo con la novela y el cuento seleccionados; el tercero contiene las indagaciones en el discurso poético de la autora; el cuarto contiene las aproximaciones al discurso ensayístico y periodístico; finalmente el quinto y último presenta el trabajo con el discurso epistolar. Cada uno de los capítulos ha sido organizado privilegiando el enfoque de trabajo interpretativo desde la problemática de lo autobiográfico y su presencia en el texto específico. Sin embargo, en todos ellos finalizo con un acápite que intenta reunir las conclusiones más relevantes para los propósitos del trabajo.

---

<sup>5</sup> Tomamos este concepto del trabajo propuesto por Silvia Molloy en los análisis que la investigadora lleva a cabo en su texto *Acto de presencia*.



# CAPÍTULO I. Un mapeo posible: entradas teóricas hacia la autobiografía y los estudios de género.

## 1. Enfoques generales sobre la autobiografía

Son coincidentes en la mayoría de los estudios teóricos y críticos sobre la autobiografía, los planteamientos respecto de que es una de las prácticas más simples de elaborar, sin embargo es una de las más difíciles de asir como práctica de trabajo literario. Según algunos es la más lejana de lo puramente literario de las prácticas escritas, ya que se cruzaría con otros campos inter o trans disciplinarios como la filosofía, la antropología, la etnohistoria, la historia, el derecho, entre otras. Sin embargo, también puede ser la más reveladora de las prácticas literarias de recreación de la memoria. La autora Silvia Molloy, señala en su texto *Acto de Presencia*<sup>6</sup> que tal vez no son los textos llamados autobiográficos los más referenciales, si tomamos por referencialidad, de ingenua manera, un aludir a hechos reales. Más bien ella enfatiza la presencia del lenguaje y la articulación de éste referido a ciertos sucesos. Lo importante es que la autobiografía hoy

---

<sup>6</sup> Molloy, Silvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

en día es materia de estudio y de investigación desde distintas entradas. Pienso que es interesante hacer un sintético recorrido para luego ir delimitando aquellas cuestiones que me servirán de eje de análisis y de interpretación textual.

Los trabajos teóricos acerca de la autobiografía, han tenido distintas orientaciones, según el contexto social y las preocupaciones culturales en distintas épocas. Sin embargo se podría señalar que constituyen un área o campo de estudio nuevo. En los comienzos de la trayectoria teórica es importante señalar a fines del siglo pasado, los trabajos de Dilthey, que situaron a la autobiografía y la legitimaron desde una perspectiva histórica. En este sentido el énfasis de este tipo de texto radicó en la posibilidad de comprender los modos de interpretación de la realidad histórica que se vive. Las autobiografías proporcionarían una muestra para articular las formas en que el ser humano ordena su experiencia en un momento dado de la historia. Podría, entonces elaborar la interrogante siguiente: ¿ respecto de qué ser humano dio cuenta la autobiografía escrita y legitimada en nuestro continente si los paradigmas androcéntricos cruzaban el modo de legitimar las prácticas escriturales? Dejamos la interrogante abierta con la finalidad de retomarla más adelante.

En nuestro siglo han sido claves los estudios de George Gusdorf, en especial su texto *Condiciones y Límites de la Autobiografía*<sup>7</sup>. Gusdorf, entre otros planteamientos, afirma la existencia de la autobiografía como género literario, es decir señala su carta de ciudadanía. Desde aquí en adelante se van a diseñar tendencias dispares en las aproximaciones a este tipo de producción discursiva. Este panorama crítico abre espacios disciplinarios diferenciados, pero que de alguna manera también obliga a reconocer cercanías y distancias territoriales.

Es inevitable que estos estudios comiencen a dar cuenta, a su vez, de los nuevos planteamientos de conceptos tales como historia, poder, sujeto, esencia, referencialidad, representación, memoria, entre otros. De este modo el proceso de estudio de la autobiografía implica ligar el medio expresivo del cual se vale, esto es el lenguaje escrito, la forma en que se elabora (sujeto del enunciado coincide con el sujeto de la enunciación) y los modelos culturales en los que ella surge y con los que dialoga.

Otro de los aportes teóricos interesantes es el elaborado por James Olney, quien ha señalado la importancia de las tres etapas que estarían implícitas en el concepto de autobiografía: *autos*, *bios* y *graphé*. Olney reconoce cierta correspondencia entre épocas y el interés por subrayar una u otra etapa. Según sus planteamientos hasta la década del cincuenta los estudios de la autobiografía estuvieron centrados en el *bios*. En esta etapa el énfasis lo constituye la vida, es decir el desarrollo de un sujeto (datos y experiencia) en ciertas situaciones o contextos históricos y sociales. La relación texto/historia se convierte en un aspecto fundamental. Según Olney, y desde una visión positivista, los conceptos que comienzan a ser de vital importancia son la "exactitud" y la "sinceridad", en relación con lo narrado. En este sentido Gusdorf aporta un enfoque nuevo en la década del cincuenta cuando se pregunta acerca de la posibilidad de reconstruir un pasado de manera fiel o fidedigna. De este modo plantea que si no es posible reconstruir el pasado,

---

<sup>7</sup> Gusdorf, George, *Condiciones y Límites de la Autobiografía*, en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, *Anthropos* 29, Suplementos, 1991.

tampoco es posible reconstruir el pasado en la autobiografía. Más bien lo que se hace en ella es construir una experiencia, es plantear una lectura posible de esa experiencia. Uno de los puntos importantes es la conciencia de esa experiencia, es decir, la conciencia del sujeto que construye su autobiografía. Gusdorf plantearía la existencia de un sujeto que ha vivido la experiencia y otro sujeto que ha sido creado en la experiencia de la escritura. En este sentido para Gusdorf, lo que sostiene la práctica autobiográfica es: "Crear y al crear ser creado".

Con Gusdorf, por lo tanto, se inicia la etapa centrada en el *autos* en los estudios de la autobiografía. La relación clave en esta etapa es la del texto y el sujeto. El problema desde esta perspectiva se centra en determinar si es posible la representación de un sujeto a través de un texto. La elaboración de los sucesos o hechos es una de las cuestiones fundamentales y es aquí en donde la memoria cumple un rol de primera importancia. La memoria haría del pasado un presente, de este modo posibilitaría la creación de la historia. En este enfoque desaparece el autor como una "autoridad", como el testigo fiel o fidedigno, es más bien un sujeto que puede ser múltiple y en búsqueda de su identidad, podríamos señalar que la idea que comienza a surgir es la del "sujeto en proceso". Desde la relación texto/sujeto cobra relevancia quien activa, en el proceso de la lectura, los múltiples sentidos de ella. El lector se transforma de un verificador, en la etapa del *bios*, en un intérprete del sujeto autobiógrafo/a en la etapa del *autos*.

Algunos de los autores que enfatizan esta etapa son Phillippe Lejeune, James Olney, Elizabeth Bruss y John Eakin. Lejeune plantea el conocido "pacto autobiográfico", junto con los distintos modos de lectura. El pacto de lectura consiste en un contrato de lectura entre autor y lector en el cual se otorga a éste último la garantía de la coincidencia entre autor narrador y personaje. Lejeune propone el juego que se establece entre nombre y firma. En el contrato el lector podría, a partir de la firma, verificar la autenticidad de ella en relación con el nombre. En esta misma línea Olney plantea, por su parte, que es importante la relación entre la creación del autor y su relación con el lector que, en el momento de la producción autobiográfica, es pensado para la recepción autobiográfica.

En otra línea de estudios teóricos se encuentran quienes han querido hurgar en los textos mismos, en el lenguaje y los usos retóricos que ellos presentan para tratar de descubrir algo más que no esté justificado desde un área disciplinaria fija. Dos autores que representan estas tendencias son Sidonie Smith y Paul De Man. La primera, teórica feminista, intenta, a partir de los soportes psicoanalíticos lacanianos y los planteamientos de feministas francesas y norteamericanas, develar que desde sus orígenes la autobiografía ha sido una estrategia para asentar al sujeto masculino en un orden patriarcal. Se constituiría de este modo la continuidad de un orden simbólico en el que se reinscribe el sistema ideológico genérico-sexual que delimita la identidad individual. En este sentido la autobiografía como práctica de escritura para las mujeres representa múltiples problemas, entre ellos, el orden simbólico en el que este tipo de discurso se inscribe, el impulso de la escritura, el lenguaje que utiliza, la lectura y la escritura de su yo, la autoridad de su voz, la elección de su perspectiva narrativa y la idea de representación. Para Smith frente a estos problemas existen dos tipos de solución: las mujeres asumen este tipo de escritura y de este modo se inscriben en el orden patriarcal o buscan otros modos de realizar su práctica escritural, más cercano a la madre, con la

posibilidad de acceder a un tipo de escritura diferente. Smith se sitúa cercana a la etapa del *graphé* en sus planteamientos respecto del problema del lenguaje y del sujeto en la autobiografía. Problematiza la desapropiación del sujeto que ocurre a partir del lenguaje. Este no capta el sentido total del ser, más bien entrega sólo una parte elaborada en discurso, no es ni la reproducción de la vida del sujeto, ni su creación.

De Man aborda la etapa del *graphé* problematizando la autobiografía como género literario. Plantea que la estructura retórica de la autobiografía nos da una ilusión de referencialidad. La autobiografía no entregaría ningún conocimiento respecto de la vida de un sujeto. Sólo entregaría la especularidad de dos sujetos: narrador y personaje. De esta forma especular De Man postula que la autobiografía es un tropo. El tipo de tropo que funcionaría en la autobiografía es la prosopopeya. Esta figura consiste en dar voz a los ausentes o a los muertos. A través de este tropo los sujetos se determinan reflexivamente. Sin embargo, esta figura los desfigura ya que el lenguaje de los tropos es siempre un lenguaje despojador. De Man sostiene que la autobiografía “vela una desfiguración”.

Derrida es otro de los teóricos que han seguido una línea de trabajo que ha problematizado, desde otra perspectiva, la cuestión autobiográfica. Derrida propone el cuestionamiento que implica el vínculo entre vida y obra de un autor, propuesta como corpus/cuerpo. Este trabajo lo lleva a cabo en su estudio sobre *Ecce Homo* de Nietzsche en

*L'oreille de l'autre*. En este trabajo expone la búsqueda de ese borde que asumimos que existe entre vida y obra y que no es una línea clara, sino más bien atraviesa, une y separa corpus y cuerpo, vida y obra de un autor. Esta búsqueda llevaría a un replanteamiento de lo autobiográfico, del nombre y de la firma. Según Derrida, la firma de la autobiografía no constituye la firma de quien escribe, sino más bien, la estructura de esa firma y el momento en que ocurre, hacen que el que firma sea el destinatario del texto autobiográfico. La firma ocurre en el momento en que el otro está escuchando, el destinatario escribe en el lugar del autor. El yo, entonces, pasa siempre por el otro y esto convertiría a lo autobiográfico en heterográfico. Estos últimos planteamientos pareciera que dejan a la autobiografía en un plano de inexistencia, sin embargo han removido miradas de estudios anteriores y han abierto aún más la posibilidad de genera propuestas novedosas e interesante de aproximación al tipo de discurso autobiográfico.

## 2. Teoría-crítica feminista y género

Los enfoques feministas sobre la autobiografía son estudios recientes. Alrededor de la década del setenta comienzan las discusiones sobre el “yo” femenino, y tienen su huella en la escritura teórica que comienza a surgir desde la década del ochenta en adelante. Por ello es que las antologías teóricas publicadas muestran, en alguna medida, los caminos recorridos.<sup>8</sup> Lo interesante de esta constatación es que hay un trabajo pendiente que se vincula con las indagaciones sobre las diferencias posibles en la escritura

autobiográfica femenina. El desafío heurístico que ello implica nos obliga a tratar de ser lo más rigurosa posible. Antes de entrar a exponer aquellos planteamientos de la crítica y teoría feminista sobre la autobiografía creemos que es necesario reseñar las elaboraciones teóricas más importantes que se han hecho desde la teoría literaria feminista y los alcances que la categoría de género han tenido para estos enfoques.

La conceptualización de género surge en la década del setenta a partir de estudios realizados por académicas feministas anglosajonas<sup>9</sup>. El concepto venía a llenar los vacíos frente a los cuales el quehacer académico feminista, de distintas áreas de trabajo disciplinar, se encontraba. Uno de los vacíos era señalar, de modo claro y productivo, la diferencia entre las construcciones socio-culturales, y las elaboraciones provenientes de la biología. Surgía la posibilidad de diferenciar claramente sexo de género y, políticamente para las feministas, esto constituía una base argumentativa sólida para luchar por los derechos de las mujeres.

El género, se designa entonces como la construcción cultural del sexo. Desde esta definición podemos hablar de los sistemas género/ sexo que implican los conjuntos de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que se elaboran en las sociedades a partir de la diferencia anatómica y fisiológica. Estos constituyen las tramas de relaciones sociales que determinan las relaciones de los seres humanos en tanto personas sexuadas. Constituyen, por ende relaciones significantes de poder, más bien es en los sistemas género/sexo los lugares en los cuales se articulan los poderes.<sup>10</sup>

Sin embargo, en la década del ochenta los estudios feministas y los no feministas comienzan a usar el concepto como sustitutivo de mujeres, es decir género se transforma en un equivalente de "mujeres". Este uso más descriptivo del concepto comienza a instalarse en la "búsqueda de legitimación académica". Dado que hablar de género suena más apropiado que hablar de "mujeres"<sup>11</sup>, se intentaba, de manera estratégica, la instalación de una perspectiva que permitiera, desde un enfoque político feminista, modificar ciertos parámetros gnoseológicos imperantes en nuestra cultura patriarcal.

<sup>8</sup> Una de las primeras antologías feministas sobre la autobiografía fue la de Estelle Jelinek, *La autobiografía de Mujeres* (1980). En este texto se plantea, por primera vez, la existencia de una tradición diferente en la autobiografía, sin embargo, no elabora una aproximación teórica. Uno de los textos que sí lo hace es el de Domna Stanton, *The Female Autograph* (1984). Con este último y el primero pretende dialogar el de Bella Brodzki y Celeste Schenck, *Life/Lines* (1988) en sus planteamientos teóricos. Es importante señalar, en este diálogo la presencia del texto de Sidonie Smith *A Poetics of Women's Autobiography* (1987).

<sup>9</sup> Sin duda, habría que mencionar que los trabajos, reflexiones teóricas y búsquedas que inciden en el campo de la problemática feminista de los setenta, tienen una base importante y sólida en los trabajos de investigadoras tales como Margaret Mead y Simone de Beauvoir producidos en la década del cuarenta.

<sup>10</sup> De Barbieri, Teresita, "Sobre la categoría de género. Una introducción teórico-metodológica" en *Fin de Siglo. Cambio Civilizatorio*. Isis Internacional, Ediciones de la Mujer, N° 17.

<sup>11</sup> Joan W. Scott, "El género: una categoría útil para el análisis histórico" en James Amelany y Mary Nash, *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Ediciones Alfons El Magnanim, 1990. Citado por Marta Lamas en "Algunas dificultades en el uso de la categoría de Género", Lamas, Marta, (comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PIEG, 1996.

También el concepto de género se ha usado para designar las relaciones sociales entre los sexos. En esta línea la conceptualización ha permitido elaborar estudios o investigaciones que consideran tanto las problemáticas de los hombres así como los de las mujeres. Nos parece de vital importancia señalar el enfoque que subyace en estas conceptualizaciones y que dice relación con las interrogantes que obligan a cuestionar el binarismo al cual nos enfrentan. La oposición hombre/mujer presupone el planteamiento de la heterosexualidad como perspectiva de la sexualidad hegemónica. En este sentido surgen posturas que se ubican desde la utopía para instalar la concepción de sexo como una significación performativa. En esta línea de elaboración el sexo deja de constituirse en un "ser", sino más bien posibilita la "proliferación de diferencias", "proliferación paródica" y "el juego subversivo" de significados genéricos, más que la diferencia dual a la que nos enfrenta el concepto de sexo. Estamos de acuerdo con Butler cuando ella se pregunta respecto de la categoría de sexo y de cómo dicha categoría pudo ser elaborada también desde una construcción cultural, así como el género. Esta movilidad del concepto de género ha sido beneficiosa para repensar la categoría de la identidad y la categoría de sujeto, ambas cuestiones fundamentales para el trabajo que se puede elaborar desde la literatura cruzada por la problemática autobiográfica.<sup>12</sup>

Pese a los diferentes usos que del concepto se puedan haber hecho y de las justificaciones que para esos usos existan; y de las implicancias políticas o culturales para los movimientos feministas, es claro que la perspectiva de género es un instrumento de análisis efectivo. Ha constituido una herramienta más para construir los objetos de estudio o especificarlos en tanto nos permite elaborar distinciones de distinciones; para llevar a cabo análisis rigurosos y delimitados de la información en relación con los objetos en estudio, así como para abordar la interpretación de los resultados. Esta perspectiva de investigación permite diversos estudios en distintas disciplinas y su aplicación ofrece una entrada posible para los debates teórico-críticos. Es interesante también señalar que su aplicación ha generado una amplia gama de sensibilidades en el ámbito académico. Algunos de sus profesionales se han sentido motivados en este tipo de indagación teórico-crítica y aun cuando no estén de acuerdo con las perspectivas que ella genera, están dispuestos a debatir al respecto.

En nuestra disciplina, la teoría literaria feminista anglonorteamericana y la francesa han sido de algún modo determinantes para las elaboraciones desde el sistema género/sexo que se han hecho sobre la autobiografía. Consideramos importante y necesario hacer una síntesis muy general de ambas corrientes antes de abordar la crítica y teoría sobre la autobiografía.<sup>13</sup>

En la crítica feminista anglonorteamericana se desarrolló, desde la década del sesenta en adelante, un estrecho vínculo entre la política feminista y la crítica literaria feminista. Algunas de las cuestiones planteadas por esta crítica, a principios de los

---

<sup>12</sup> Butler, Judith, "Sujetos de sexo/género/deseo", artículo aparecido en *Feminaria*, Año X, N° 19, junio de 1997, Buenos Aires. Este corresponde al primer capítulo del libro de Butler *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

<sup>13</sup> Nos basamos para esta elaboración en el texto de Toril Moi *Teoría Literaria Feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.

setenta, de modo muy general, son : la importancia de los contextos sociales y culturales para la lectura y la producción de la literatura de mujeres y el énfasis en los contenidos más que en las estructuras formales de su producción; la evidencia de los estereotipos en la producción literaria y crítica que manifiestan el esencialismo presente en las producciones literarias de hombres y de mujeres; la crítica de "imágenes de la mujer" en la cual se estudiaban textos de hombres para revisar las imágenes de las mujeres que en ellas estaban presentes; un fuerte vínculo entre la literatura y la experiencia de vida del lector; énfasis en el presupuesto de que ninguna crítica es imparcial o neutra.

A mediados de los setenta comienzan las anglonorteamericanas a trabajar la literatura de las mujeres como un grupo aparte. Es el trabajo analítico elaborado desde una perspectiva de género, el que de algún modo se comienza a perfilar. Las relaciones de poder y las jerarquías sociales son consideradas como aspectos fundamentales desde la literatura. A finales de los setenta surgen los estudios más importantes sobre las grandes escritoras inglesas y norteamericanas.<sup>14</sup> En ellos se recupera la tradición literaria femenina y se intentan clasificaciones a partir de dichos estudios.

El estudio de la literatura producida por mujeres obliga a desarrollar reflexiones teóricas frente a las cuales las anglonorteamericanas fueron reacias. Elaine Showalter es una de las críticas feministas más importantes de Estados Unidos. Esta investigadora elabora toda una aproximación desde la ginocrítica que es el estudio de las producciones de las mujeres para poder aprehender lo que las mujeres han sentido o experimentado. La perspectiva de esta crítica es transdisciplinaria y sus preocupaciones fundamentales son la historia, los temas, los géneros y las estructuras de la literatura escrita por mujeres. La crítica hecha a esta aproximación es que el texto desaparece detrás de la experiencia de un sujeto que supuestamente es unívoco y que representa a la vez una autoridad. Según Toril Moi el trabajo crítico de Showalter sigue manteniendo el modelo empirista y humanista que opera en la crítica masculina y que Showalter misma denuncia como un modo machista de aproximación a los textos. Sin embargo, en el artículo *Feminismo y Literatura*, publicado en 1990, Showalter se encarga de responder de algún modo a las descalificaciones que Moi hace a su práctica teórico-crítica y profundiza a la vez el trabajo en temáticas tales como la estética femenina, la ginocrítica, la formación y legitimidad del canon, la cuestión del sujeto femenino, la teoría de género y la cuestión del postfeminismo.<sup>15</sup>

La teoría crítica literaria francesa comienza de modo similar que la anglonorteamericana, vinculada al quehacer político. Sin embargo, en la década del setenta se inicia una aproximación importante al psicoanálisis. La influencia de lecturas de Marx, Nietzsche y Heidegger, del psicoanálisis lacaniano y la deconstrucción

---

<sup>14</sup> Nos referimos a *Literary Women* (1976) de Ellen Moers, *A literature of their own* (1977) de Elaine Showalter y *The Madwoman in the Attic* (1979) de Susan Gilbert y Susan Gubar.

<sup>15</sup> El aporte bibliográfico de los últimos estudios de Showalter y la explicación rigurosa de sus planteamientos se lo debo al profesor Grinor Rojo. Las referencias bibliográficas son: "Feminism and Literature" en Peter Collier and Helga Geyer-Ryan, eds. *Literary Theory Today*. Ithaca. New York, Cornell University Press, 1990, pp179-202; "Feminist Criticism in the Wilderness", en Lodge, ed. *Modern Criticism and Theory*, London and New York, Longman, 1988, pp330-353

derrideana, hacen que sus elaboraciones sean particularmente complejas y que se aparten con mayor celeridad de las cuestiones políticas del modo tradicional y que su producción sea bastante críptica para la generalidad de los/las lectores/as. Sin embargo, esta corriente ha hecho un aporte considerable al debate feminista sobre la opresión de las mujeres, sobre la diferencia sexual y en relación con las cuestiones del lenguaje y la literatura. Es necesario, para poder comprender con mayor rigor la elaboración de estas críticas, manejar los planteamientos fundamentales del psicoanálisis freudiano, lacaniano y los planteamientos de la deconstrucción derrideana. Abordaremos cada una de estos enfoques teóricos en la medida que se encuentran expuestos en tres representantes de la escuela francesa que reseñaré sintéticamente: Cixous, Irigaray y Kristeva.<sup>16</sup> Una de las representantes de esta corriente es Helene Cixous, quien entre los años 1975 y 1977 elaboró una serie de textos<sup>17</sup> en los que trata sobre el feminismo, la femineidad y las relaciones entre mujeres. La investigadora trabaja sobre la base de exponer el pensamiento binario androcéntrico, sobre el cual se asienta la distinción hombre /mujer. En esta forma de pensamiento, la mujer resulta ser el lado negativo y el débil. Se asocia a su vez esta negatividad con la muerte. Su pensamiento sigue de este modo a Jaques Derrida quien a partir de un método de análisis filosófico plantea un modo de operar en/con el lenguaje. La manera de operar con el método derrideano es a partir de la deconstrucción de las oposiciones binarias jerárquicas con las cuales se maneja nuestra cultura logocéntrica. Se trata de revertir las oposiciones binarias, desde el texto, de modo que a través de la trama retórica o lógica de él se aparezca diciendo lo contrario. La oposición binaria original no se elimina, pero ya no tiene la marca de la oposición jerárquica, sino que aparece dicha oposición en términos de "diferencia". Cixous, en sus elaboraciones, toma el concepto derrideano de *differance* en el que se pueden entender dos significaciones. Una que alude a la diferencia múltiple y heterogénea y otra que se refiere a la postergación de las significaciones. En este sentido los significados se producirían no en el terreno acotado de las oposiciones binarias, sino en el juego de combinación entre la presencia de un significante y la ausencia de los demás.

En este modo de trabajo se produce al aplazamiento del significado que siempre estará construido en el potencial de aludir a significantes ausentes. En este modo de proceder en el pensamiento y en el lenguaje, Cixous encuentra una salida a la prisión del lenguaje falogocéntrico. Para Cixous es importante no quedar atrapado en el binarismo, entonces plantea la sospecha frente a la noción de *escritura femenina*. Prefiere hablar de una escritura que llaman femenina o de "una femineidad libidinosa que se puede leer en

---

<sup>16</sup> Es importante señalar como contexto de producción de estas autoras el año 1968 en Francia. Algunos de los postulados en la producción textual de esta época son la crisis de la representación y de los universales, así como la crisis del sujeto centrado y monolítico. Barthes es la figura que en esta época da un vuelco en su formación estructuralista y en *La muerte del autor*(68) plantea cuestiones tales como, la inestabilidad de las significaciones y la multiplicidad de ellas que tienen que ver con la idea de lector, como principio de dicha inestabilidad; la concepción de los textos ya no como un mensaje transmitido a través de un código, sino la concepción de un "tejido" lingüístico en el cual concurren múltiples códigos; además de la crisis del autor como sujeto centrado, homogéneo. En torno a Barthes se origina el grupo Tel Quel del cual formó parte Julia Kristeva.

<sup>17</sup> Entre otros: *La Jeune Née*, en colaboración con Catherine Clement, en 1975, *Le Rire de la Méduse*, 1975, *Le sexe ou la tête?*, de 1976 y *La venue a la écriture* de 1977.



obras de autor de sexo masculino o femenino"<sup>18</sup>. Este planteamiento de Cixous está basado en la firme creencia de la bisexualidad de los seres humanos. Sin embargo ella no está de acuerdo con la concepción clásica de la bisexualidad que alude a las dos mitades que anularían la diferencia, sino más bien plantea lo que denomina *la otra bisexualidad*, que es múltiple, cambiante, variable, y que consiste en no rechazar ni la diferencia, ni un sexo. Esta *otra bisexualidad* aumenta, fomenta, prolifera las diferencias. Según estos planteamientos Cixous deja entrever que el modo de escribir de las mujeres sería una escritura bisexual, puesto que las mujeres estamos más cercanas a la bisexualidad que los hombres. En la escritura de Cixous hay un fuerte vínculo con la madre, ella señala que la voz de la escritura alude a esas primeras palabras originarias del vínculo con la madre. En este punto Cixous se encuentra con las elaboraciones psicoanalíticas que hablan del estadio preedípico en el que niño/a se encuentran unidos en el Orden del Imaginario lacaniano, antes de la entrada en el orden simbólico. El lugar de la escritura está situado fuera del tiempo, antes de la sintaxis, de los nombres y de la *ratio* plantea un lenguaje específico de la mujer al que denomina "el habla de la mujer". Este habla se da sólo entre mujeres y se altera cuando hay hombres presentes. De esta habla, dice Irigaray no se puede hablar: "Sencillamente no puedo ofrecer un "estudio del "habla mujer": se habla, pero no se puede hablar de ella".<sup>19</sup> Sin embargo, Irigaray señala las características del estilo de la mujer en las que cita la preminencia de lo táctil, por sobre la mirada o la visión; la simultaneidad y lo fluido, como aquello que cambia, es difuso, no termina nunca, dilatado, comprimible.

Julia Kristeva es otra de las teóricas más destacadas que ha realizado sus aportes

<sup>18</sup> Moi, op. cit., p118. Este planteamiento de Cixous es al parecer el que subyace claramente en la postura de la crítica cultural Nelly Richard. Esta última plantea que existiría una feminización de la escritura cuando, en la poética del signo, se pueden detectar excedentes rebeldes a la configuración de la cultura masculino-paterna. Entre esos excedentes rebeldes ella menciona el cuerpo, la libido, el goce, la heterogeneidad, la multiplicidad. Luce Irigaray es otra de las teóricas del feminismo francés y su formación en lingüística, psicoanálisis y filosofía le proporciona un aparataje teórico de la tradición logocéntrica con el cual trabaja en la mayoría de sus obras. Su tesis doctoral *Spéculum de l'autre femme*, ha sido fundamental para las reflexiones de las teóricas y teóricos próximos a la problemática de género y al feminismo. Irigaray, sostiene que la mujer ha estado presa de la lógica especular machista. Ella ha sido el Otro del hombre, es su imagen negativa. En esta prisión, además ha estado fuera de la representación y ha sido vista como un "hombre menor". Similar a Cixous, Irigaray postula que a través de la experiencia mística la mujer puede llegar a vivenciar una experiencia que le ha sido negada, la del placer. En esta experiencia se encuentra la pérdida de los límites entre sujeto/objeto, que ha sido la experiencia que la mujer habitualmente ha conocido. Sin embargo, Irigaray sabe que sus planteamientos están de algún modo ligados con la metafísica de la presencia, que Derrida ha tratado de evidenciar en el pensamiento Occidental. No en vano es seguidora de la práctica o actividad deconstruccionista. Plantea, entonces, que una manera de romper la lógica androcéntrica es imitando el discurso logocéntrico o falologocéntrico. En este sentido, el discurso de Irigaray juega en/con una imitación paródica del modelo de argumentación masculino. Por lo tanto el discurso femenino sólo se puede leer entre líneas, descifrando la mímica de la imitación. En el texto *Ese sexo que no es uno*(1977), plantea que la morfología de la mujer ha estado reprimida por el falocentrismo. El placer que a la mujer no se le ha permitido no es el de la lógica especular del machismo, sino un placer múltiple como múltiple es su morfología: labios mayores y menores, vagina, clítoris, cervix, pechos, útero. Por lo tanto su placer es múltiple, interminable y diverso. Así como plantea un placer femenino múltiple plantea un lenguaje específico de la mujer al que denomina "el habla de la mujer". Este habla

<sup>19</sup> Moi, op. cit., pp153

desde la lingüística y el psicoanálisis lacaniano. Toril Moi señala que tal vez su obra no pueda llamarse feminista ya que, según Moi, no muestra un planteamiento político sustentable. Sin embargo, en sus primeros escritos de la década del setenta aborda las temáticas de la mujer y el feminismo, esto ocurre en la época en que comenzó su formación como psicoanalista. Las feministas han valorado sobremanera sus aportes respecto de la sexualidad, el amor y la maternidad.

Su aproximación al fenómeno del lenguaje lo elabora desde la semiótica como campo de estudios que pretende borrar las barreras entre lingüística, retórica y poética. Es de este modo como Kristeva considera al texto como objeto de estudio que supone el estudio de expresiones políticas, psicoanalíticas e ideológicas y sus relaciones con la sociedad, la psique y con otros textos. La influencia del lingüista Mijaíl Bajtin y su teoría del dialogismo textual, la lleva a proponer la noción de intertextualidad como una clave para entender los cruces de signos y la coexistencia de significancias en la producción textual.

Para Kristeva es fundamental la noción de proceso de significación. En este intento Kristeva parte de Lacan y transforma las distinciones que Lacan elabora entre el Orden Simbólico y el Orden Imaginario en una distinción entre lo semiótico y lo simbólico. Lo semiótico estaría vinculado con lo preedípico en Kristeva, aquellos impulsos básicos en los que se encuentra el niño y la niña unidos e indiferenciados de la madre. Aquí son fundamentales los impulsos anales y orales que son heterogéneos. Estos impulsos desembocan en el *chora*, noción que ella toma de Platón y que redefine como: "una articulación totalmente provisional, especialmente móvil y formada por los movimientos y sus fases efímeras...No es ni un modelo ni una copia, es anterior a la figuración y por lo tanto a la especul(ariz)ación y sólo admite analogía con el ritmo vocal o cinético".<sup>20</sup> Siguiendo a Lacan en la fase del espejo, Kristeva señala que el *chora* semiótico queda, después de ocurrida la entrada en el Orden Simbólico, reprimido y entonces logra sólo ser percibido en el lenguaje simbólico a partir de las contradicciones, los sin sentidos, las ausencias y las rupturas. El terreno del *chora* es aquella parte del lenguaje que no se puede limitar ni encerrar en la teoría lingüística.

En Kristeva la definición de mujer es la siguiente: "aquello que no se puede representar, de lo que no se habla, que está fuera de los nombres y de las ideologías"<sup>21</sup>. Sin embargo, esta definición es según Kristeva relacional y estratégica. Es un intento de localizar la negatividad y el rechazo propios de lo marginal de la mujer, con el propósito de desmoronar el orden patriarcal que define a la mujer como fundamentalmente marginal. Seguido de esta elaboración ella señala que no hay ninguna posibilidad de decidir sobre la existencia de una escritura femenina, ni de un modo de escribir femenino. Sí plantea, en cambio, que existirían algunas peculiaridades estilísticas o temáticas en obras escritas por mujeres, pero que no puede decidir si dichas particularidades son atribuibles a: "una especificidad auténticamente femenina o a una marginalidad social o sencillamente a una determinada estructura (la histeria, por ejemplo) que el mercado

<sup>20</sup> Moi, op. cit., p 169

<sup>21</sup> Moi, op.cit., p. 171

actual favorece y selecciona de entre la totalidad del potencial femenino".<sup>22</sup>

### 3. Teoría- crítica feminista sobre la autobiografía

Esta reseña de los planteamientos más importantes de la teoría feminista literaria constituyen la base de las elaboraciones de las teóricas que han indagado en la problemática de la escritura autobiográfica. Dadas las dificultades que implica la práctica escritural de las mujeres, las diversas posturas de críticas y teóricas feministas respecto del género, están de acuerdo en señalar la exclusión de las mujeres de la práctica autobiográfica, la crítica al sujeto universal, occidental/blanco/masculino y la discusión respecto del concepto humanista/liberal/positivista que plantea a la autobiografía vinculada a la grandeza de una vida pública. Otra de las críticas comunes es la de centrarse en la autobiografía de mujeres desde el *bios*, nunca desde el *autos* o el *graphé*. La tarea feminista entonces debiera reflexionar acerca de estos tres componentes de la escritura autobiográfica: la construcción del yo, la referencialidad y la textualidad.

Este tipo de escritura es revisada en relación con lo que el canon androcéntrico ha señalado de los textos o la producción de escritura de mujeres. La autobiografía estaría enmarcada desde sus inicios en un orden fálico<sup>23</sup>. Sin embargo, de igual manera han surgido voces de mujeres que se han arriesgado a escribir sus propias historias. Junto con esta práctica escritural se inscriben una compleja gama de dificultades para quien se arriesga en este tipo de escritura. Uno de los primeros elementos que hay que considerar es que la autobiografía ha sido legitimada por un orden que ha dejado al margen a la mayoría de las mujeres. En segundo lugar, el lenguaje con el que se intenta crear es un lenguaje que simboliza la entrada a la ley del padre, que ha invisibilizado y borrado la figura de la mujer. Frente a este elemento ella tal vez deba buscar, indagar respecto de cómo crear en/con el lenguaje que le es impuesto. Smith, señala que hay mujeres que escriben autobiografías como lo hacen los hombres y por ello se transforman en mujeres falocráticas, incapaces de transgredir el orden y el lenguaje impuestos. En tercer lugar, cuando la sujeto tiene que escribir desde el "yo", ocurre una suerte de desapropiación de la vida real a través del artificio de la literatura. El Yo se vuelve ajeno, extraño. De algún modo esto implica que "el sí misma" que surge está inscrito en las ideologías culturales que presionan su acto de escritura. Las figuras ideologizadas de las cuales se vale para crear determinan la creación de su "yo". En este sentido es pertinente preguntarse por la ideología de género que subyace y que determina de algún modo la identidad individual y la dinámica social. La autobiografía corresponde al tipo de escritura que reinscribe la cuestión de las construcciones culturales de género puesto que trabaja con las autofiguras o autorrepresentaciones y el examen de ellas. Como en los sistemas sexo/género es fundamental la diferenciación entre subjetividad masculina y subjetividad femenina, entonces se hace necesario que esta diferencia no sea borrada ni movilizad

<sup>22</sup> Moi, op. cit., p. 171

<sup>23</sup> Ver los dos primeros capítulos del texto de Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography*.

de acuerdo a los parámetros signados, sin o más bien que se mantenga esencialmente definida. La imposibilidad de nombrarse de la mujer, la imposibilidad de representarse y de explicitar sus deseos respecto del nombrar constituye los determinantes culturales que se ponen en riesgo cuando las mujeres elaboran la práctica escritural autobiográfica. Junto con lo señalado, aparece el riesgo del contrato o pacto autobiográfico. Ella debe considerar el hecho de escribir en parámetros que puedan ser los “leídos”. Debe además jugar con este aspecto que será determinante para que ella sea comprendida o señalada como “una mujer más que escribe como mujer”. Entonces cuando escribe está en permanente diálogo con los/las otras que la van a leer. En este sentido es que en la textualidad de pronto pueden aparecer estrategias que delatan un cierto ventriloquismo para acomodarse a través de diversas estrategias textuales, ante quienes las leen. De algún modo estos modos se vinculan con la intención de justificarse al escribir sobre sí misma en un género que pertenece al hombre. En cuarto lugar, la autobiógrafa debe tener presente los conflictos a los que se enfrenta al relatar su historia. ¿Cuál es su historia? Tal vez no tiene historia que contar, si pensamos que la autobiografía vehiculiza fundamentalmente una historia pública de una vida pública. El guión de vida de las mujeres desde la perspectiva de género, no tiene que ver con lo público.<sup>24</sup> Si escoge situarse desde lo privado, lo que corresponda es que silencie buenamente más bien a que hable; si se sitúa desde lo público corre el riesgo de ser calificada de masculina, entre otros epítetos. Se encuentra, de este modo en un lugar silenciado y reprimido que además está cruzado con el silencio y la represión de su sexualidad, de su cuerpo y sus deseos. Entonces la problematización respecto de cuáles son las zonas ficcionalizadas en las cuales debe moverse a partir de la memoria del pasado y su elaboración de su subjetividad en el presente, tiene que ver con la problemática relación de las mujeres con el deseo, el poder, el lenguaje y el significado.

Uno de los intentos de abordaje de la autobiografía como escritura de mujeres, ha sido proponer la idea de la autoginografía. Domna Stanton es quien elabora esta idea con el propósito de constituir “el sujeto hembra”. Esta narrativa autoginográfica estaría marcada por conflictos entre lo privado y lo público, lo profesional y lo personal. Stanton desde una postura lacaniana señala que la autoginografía:

**“dramatiza la alteridad fundamental y la no presencia del sujeto, incluso cuando se afirma discursivamente y se inclina hacia una posesión siempre imposible”<sup>25</sup>.**

La aproximación que hace Stanton es desde el *graphé*, fundamentalmente es textual, elimina lo referencial, elimina el *bios* para cambiarlo por *gyne*. Sin embargo, desde nuestra perspectiva tal vez no hay tal eliminación sino una propuesta de enfoque

---

<sup>24</sup> Celia Amorós, filósofa española feminista, es Catedrática de la Universidad Complutense de Madrid ha escrito una serie de reflexiones acerca de la dicotomía público/privado y su relación con lo masculino y lo femenino. Uno de los artículos que usamos para el enfoque de esta temática son: “Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de lo masculino” en *Participación, Cultura Política y Estado*, Argentina, Ediciones de la flor, 1990; “Violencia contra las mujeres y pactos patriarcales” en Maquieira, Virginia y Sánchez Cristina, *Violencia y Sociedad Patriarcal*. Además es autora de *Hacia una crítica de la razón patriarcal*; *Soren Kierkegaard o la subjetividad de un caballero* y *Díspora y Apocalipsis*.

<sup>25</sup> Araújo, Nana, “La autobiografía femenina, ¿un género diferente?” en, *Debate Feminista. La escritura de la vida y el sueño de la política, año 8, vol.15, abril 1997, p.78.*

diferente a la considerada de manera positivista. Lo que nos parece riesgoso es que en esta operación se puede caer en un nuevo tipo de esencialismo que no permite, por ejemplo, dar cuenta de las relaciones de género y de otras conexiones como son los de clase, etnia u orientación sexual. La perspectiva de investigación no puede dejar de lado el contexto en el cual trabajamos de manera específica y ese es el contexto socio-cultural y político latinoamericano.

Otra de las cuestiones importantes, que se constituye como lugar común desde la perspectiva feminista, es la problematización de la identidad relacional que se encontraría presente en los textos de autobiografía de mujeres. Esta se opone al ego unitario que se perfila en las autobiografías escritas por varones. La cuestión del “yo autobiográfico relacional” revela una conciencia que está y que siente las relaciones con los otros/as en una existencia interdependiente. Es tal vez un yo constituido polifónicamente, siempre en diálogo y coexistiendo con otras/os. Surge, sin embargo, la interrogante respecto de hasta qué punto éste ha sido también un modo en que han sido leídas las escrituras autobiográficas de mujeres por los varones. Hemos señalado anteriormente, la impronta de la construcción cultural que señala que las mujeres tienden a escribir desde la memoria de lo doméstico que se extiende desde y hasta los hijos, la madre, el padre, la pareja.

Otro aspecto interesante de señalar es que la crítica feminista advierte sobre el peligro de los esencialismos, o los *a priori* que a veces amenazan las lecturas. Señala también la necesidad de situar la recepción de los textos en los contextos en que ellos salen a circulación. Por último propone la posibilidad de hacer un trabajo comparativo que permita diferenciar y poner en relación textos de hombres y de mujeres para detectar cómo circulan y funcionan en las dinámicas del poder y de socialización.

La tensión entre arte y vida es otro de los elementos que nos parece que está en la base de esta discusión teórico-crítica. Se plantea el tipo de escritura autobiográfica como uno de los discursos textuales más fértiles para los estudios e indagaciones feministas ya que sitúa el status problemático del ser. Se propone un tipo de estudio teórico y comparativo de escrituras autobiográficas de mujeres que permitan modificar definiciones críticas heredadas y que a su vez ensanchen los criterios con los cuales se trabaja.

**“Creemos que el punto es precisamente la relación engañosa y cómplice de la “vida” y el “arte” en los estilos autobiográficos. Omitirlo en orden a eliminar “ la suposición superficial de referencialidad”, es ignorar peligrosamente, la referencialidad crucial de clase, raza y sexo; es excusarse de serias cuestiones políticas. Lo que sugerimos no es un reemplazo ingenuo de texto con vida, una confusión que ha tendido a aproblemear a la crítica femenina y más generalmente a la crítica de la autobiografía. Se puede retener la dialéctica junto con un discurso teórico fuerte. Nuestro título, *Líneas de vida. Teorizando la autobiografía de mujeres*, apunta a proteger esta tensión”<sup>26</sup>**

La postura crítica del texto de estas autoras es mantener la especificidad femenina y articular dicha subjetividad, cuidando no caer en esencialismos y cuidando también de no retratar una textualidad pura que transforme a las mujeres en una ausencia irrecuperable.

---

<sup>26</sup> Brodzki, Bella, Schenck, Celeste, *Life/Lines. Theorizing Women’s Autobiography*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1988 p 13, (La traducción es nuestra)

Finalmente, las autoras reafirman el propósito de preservar la tensión entre vida y literatura, entre política y teoría, entre individualidad y textualidad que la autobiografía autoriza para disfrute de críticas/os, lectoras/es.

Otro aspecto que me interesa resaltar es la concepción del soporte femenino del espejo. Las autoras hacen un llamado para reapropiarse desde una perspectiva feminista del espejo problemático de la autobiografía.

## 4. Buscando especificidades

Las preguntas que nos han rondado respecto de la producción autobiográfica de mujeres en América Latina y su no presencia, nos llevó a pensar que había una escasa producción de autobiografía. Cuando leemos el excelente estudio que lleva a cabo Silvia Molloy, descubrimos que confirma que sí hay textos autobiográficos en Hispanoamérica, sin embargo, la mayoría no son de mujeres. En la bibliografía específica de textos autobiográficos del siglo XIX y XX, que la investigadora nos entrega al final de su estudio - bibliografía que armarla, señala, le significó una ardua y a veces penosa tarea -, presenta cincuenta y dos textos, de los cuales, sólo siete están escritos por mujeres.<sup>27</sup> Corroboramos, entonces, un silenciamiento de un tipo de textos o discurso que la mayoría de las mujeres no han asumido. ¿Por qué podría ocurrir que las mujeres en nuestro continente no se apropiaran de una forma de escritura que se conecta con una manera de aparecer o de hacer presencia a través de su autfiguración? ¿Cómo es que esa autorrepresentación aparece o no en los textos de escritoras latinoamericanas? Intentando respuestas a éstas interrogantes es que nos parece pertinente hipotetizar que existe la presencia de un modelado autobiográfico en una gran cantidad de escritoras de nuestro continente. Ello, creemos, necesita de un estudio que nos permita hacer las distinciones correspondientes y evitar las generalizaciones que nuestra crítica académica androcéntrica ha acostumbrado a hacer.

Creemos que una de las entradas posibles a estas interrogantes es la cuestión de la expresión pública que conlleva la autobiografía. Según Sidonie Smith, la autobiografía es un género que asegura el patrilineaje y perpetúa la ideología de género. Entonces, señala que las mujeres se sentencian “ a morir en las ficciones que las rodean”. Nos preguntamos si efectivamente ocurre que las mujeres escritoras latinoamericanas mueren en las ficciones que las rodean o han sido capaces de subvertir dicha muerte en su propia producción recreando sus experiencias; o es que ficcionalizar la experiencia en la recreación es un tipo de muerte.

En esta afirmación e interrogante se encuentra la problematización que la crítica feminista y la no feminista han hecho en América Latina respecto de que la escritura ficcional de las mujeres está basada en la vivencia de una experiencia y tendría entonces un fuerte vínculo con lo autobiográfico. Esta clasificación ha dejado en un lugar cuestionado por la crítica a esta escritura engañosa que tiene cierto vínculo no permitido

---

<sup>27</sup> Molloy, Silvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

en el arte y que se refiere conflictiva e incómodamente a la conjunción arte/ vida.

Hay quienes, críticamente, señalan que este es un estadio de escritura no propiamente artístico sino más bien político, puesto que hay un cruce con la invisibilización de la cual las mujeres hemos sido objeto y entonces la posibilidad de crear a partir de las experiencias de las mujeres tiene que ver con la necesaria visibilización y relevamiento. Este sería un tránsito inevitable para acceder a la verdadera creación artística. En esta postura me parece ver reflejado el canon masculino que señala las fronteras entre lo propiamente artístico y aquello que no lo es y que contaminaría el arte con aspectos de la cultura que se aproximan a lo social y lo político. De alguna manera las escritoras que plantean esta postura se sienten ligadas a un modo de escribir que niega además la diferencia entre la escritura de hombres y mujeres porque el arte de la creación es uno solo y no tiene sexo, ni género. Por otra parte, en esta consideración está presente el hecho de que la literatura siempre ha sido cosa de hombres más que de mujeres y cuando comienza a serlo más vale que sea desde los géneros referenciales o llamados menores para clasificarlos de una manera que no entorpezcan lo establecido.

Sin embargo, podríamos señalar que la gran mayoría de la literatura hispanoamericana escrita por varones ha mantenido un estrecho vínculo con los referentes históricos, culturales y sociopolíticos. Creemos que ha sido inevitable dadas las condiciones dependientes y colonialistas de nuestro continente en todos los ámbitos mencionados. Nos parece que en esto de armar la ficción desde la autorreferencialidad hay mucho texto/tejido que hilar y deshilar. Silvia Molloy, la voz con mayor autoridad respecto de la temática de la escritura autobiográfica en Hispanoamérica, en un excelente artículo<sup>28</sup> indaga en la cuestión que ya hemos señalado al comienzo de este acápite: ¿cuáles son los motivos por los que las mujeres han producido poca escritura autobiográfica? Molloy en su larga investigación sobre el tema señala posibles respuestas a partir del lugar desde donde sí se produce el discurso autobiográfico en el siglo XIX y comienzos del XX. Ese lugar es el ámbito de lo público de la escritura de varones que sitúan el yo ante sí y los demás. Las respuestas Molloy las rastrea comparativamente en las particularidades de esa escritura de varones. En términos generales, la escritura autobiográfica en Hispanoamérica está marcada por la desazón o la inquietud por producir este tipo de discurso que trabaja productivamente desde el yo. Se crea, por lo tanto la necesidad de justificar dicha producción. Hay tres propósitos o motivos para justificar la escritura del yo. El primero es la *utilidad*, es decir, el servicio que hará para los demás, no para sí. Entre otras causas señala Molloy se escribe de esta manera para mantener la tradición, como ejemplo de virtud cívica, como testigo de una época, como historiador. En segundo lugar, se recurre al criterio de la *representatividad* para sentirse menos inquieto por este tipo de escritura que se inscribe en lo literario. A través de esta producción literaria incómoda se representa a un país y a su gente, a la provincia, o a un grupo. Estas dos nociones de utilidad y de representatividad convergen en una tercera que es la de la *autovaloración*. El escritor de autobiografía otorga valor a su vida y por lo tanto la considera digna de ser recreada para darla a conocer. Este criterio de valor, implica un autoestima que está en consonancia con lo externo.

---

<sup>28</sup> Molloy, Silvia, *Dos proyectos de vida: Cuadernos de infancia de Norah Lange y El archipiélago de Victoria Ocampo*, en *Filosofía*, Año XX, N°2, 1985, UBA, Buenos Aires, pp279-293.

Supuestamente existe coincidencia entre lo que el autobiógrafo considera como digno de ser representativo, de ser útil y la valoración que hace de su vida por una parte y lo que la sociedad, el público y los lectores consideran como tal, por otra. Estas tres nociones y la coincidencia del yo con las exterioridades objetivas se vinculan con los ejercicios de poder y con un habla y una escucha común. Esta revisión que Molloy hace de la escritura de autobiógrafos varones, deja fuera la presencia de la mujer en nuestro continente. Siguiendo la comparación de Molloy: ¿Cuál es la utilidad del discurso autobiográfico femenino?, ¿Cuál su representatividad?, ¿Cuál su autovaloración? ¿Existe además coincidencia entre las respuestas que se podrían intentar a partir del análisis de estos discurso autobiográficos femeninos y aquello que las exterioridades objetivas aprecian en ellos? Estas interrogantes son claves para el análisis y la aproximación a las escrituras autobiográficas escritas por mujeres. El yo femenino ha sido excluido de las formas discursivas que se relacionan con lo público y los ejercicios de poderes. Por lo tanto, a las mujeres se les hace más difícil aún intentar perfilar la presencia de su yo, primero para sí misma y luego para los demás. La única posibilidad viable para que surja el yo femenino, señala Molloy, por lo menos a fines del siglo XIX y comienzos del XX, es a través del yo poético y del yo que está presente en la educación, el yo como mediador, como transmisor de cuestiones éticas. La problemática que surge aquí entonces es la de hacer del yo una figura pública y para las mujeres aquello significa el riesgo, la desestructuración, la crítica y el develamiento de los procesos que implica insertarse en la aventura de construirse nuevamente, un nuevo nacimiento, un nuevo nombre y una constante introspección del yo en relación consigo mismo y con los demás. ¿Qué puede descubrir una mujer productora de cultura en relación con el trabajo de la escritura, su yo y los lugares que éste ocupa en el contexto del que es parte en esa aventura? Con la búsqueda en la escritura de Rosario Castellanos creo posible el reconocimiento de aquellas estrategias de las cuales las mujeres utilizan en nuestro continente para configurar un yo posible que dialoga incansablemente con su entorno y consigo misma para la transformación. Tal vez la escritura de la autobiografía de mujeres se vincule conflictivamente con la *utilidad* y con la *representatividad*. Tal vez el núcleo más problemático dice relación con el camino de la valoración, de la *autovaloración* y la que los otros hacen del yo a partir de la existencia que constata la escritura, una existencia disímil, que perfila otros modos de ser, de habitar, de relacionarse con una misma y con los otros. La lectura que se haga de esa escritura debe entonces ser cuidadosa, de aceptación de la diferencia que en ella surge e iluminadora de las propuestas textuales que nos legan.

Podemos creer, con Severo Sarduy que la autobiografía en Hispanoamérica, específicamente la de mujeres, señalamos nosotras, aún permanece en el closet. Pero si no hay una gran cantidad de autobiografías propiamente tales, escritas por mujeres, sí hay textos y discursos creados en América Latina que muestran en determinados tipos de lectura, una vertiente de escritura autobiográfica. Creo, entonces, que hay en cierta escritura de mujeres latinoamericanas una especie de travestismo ficcional de lo autobiográfico. De este planteamiento se puede argumentar que es posible extrapolarlo a la gran mayoría de la literatura hispanoamericana. Tal vez sea así, sin embargo la distinción que quiero señalar para este trabajo es circunscribirlo a un tipo de escritura que posee la especificidad de ser elaborada por una parte de la humanidad y que tiene más



---

de algo que hacer con la autfiguración y la recreación del yo que necesita ser releída y mapeada. Rosario Castellanos es una de las mujeres productoras de cultura cuya escritura coexistió junto al “boom” de los escritores en América Latina. Recuerdo que no hay figura femenina que haya pertenecido, inscrita con el brillo y resplandor de este fenómeno literario, a tal estallido. Esta investigación quiere elaborar un tipo de indagación que puede mostrar hasta qué punto las estrategias textuales usadas en la ficción de una de las escritoras latinoamericanas más prolíficas están centradas en un estilo de creación autobiográfica, una escritura que problematiza la cuestión de la identidad y de la autfiguración, consigo misma y en un entorno social, cultural y político, así como las experiencias que la sujeto crea y que tienen un fuerte vínculo con una referencialidad cruzada por la problemática de género.



# CAPÍTULO II: Niña/mujer: del rostro bifronte de la escritura

## 1. Balún Canán

*“Musitaremos el origen. Musitaremos solamente la historia, el relato.”*

*Libro del Consejo (Balún Canán)*

*“consideré y he seguido considerando la vida de familia como un apretado infierno sin grandeza ni mérito”*

**Rosario Castellanos**

Esta novela de Rosario Castellanos tiene su origen en el deseo de la autora de distanciar para reelaborar ciertos fantasmas que la persiguen en su devenir sujeto mujer, escritora y latinoamericana que padece el mestizaje cultural. El trabajo con la obsesión del episodio o escena de infancia en el núcleo familiar es el eje que articula la novela. El material con el que la autora trabaja está en su memoria y desde allí inicia la construcción de un mundo en el que es posible indagar acerca de la constitución de la sujeto construida y armada con los retazos del ejercicio mnemónico. La sujeto que narra a partir de la memoria lo hace desde el presente de la enunciación que obviamente, no es el pasado,

sino la evocación del pasado condicionada por la autfiguración de la sujeto en el presente. La doble voz se instala desde este trabajo mnemotécnico. Esta elaboración será reveladora tanto de una identidad psíquica particular así como de las construcciones culturales que están en juego con ese estructurante psíquico.

Rosario Castellanos señala el modo en que surge la idea de producir esta novela:

**“En 1955 y como resultado de una plática con Emilio Carballido, comencé a escribir *Balún Canán*, que estuvo terminada en diez meses. A medida que avanzaba iba cobrando conciencia de cuál había sido la situación en que transcurrió mi infancia, de cuál era la clase a la que hasta entonces había pertenecido...”<sup>29</sup>**

En esta práctica escritural leeremos la historia de la novela poniendo el énfasis en el *bios*, el *autos* y el *grafé* presentes en la elaboración de la novela *Balún Canán*. Desde el *bios*, indagaremos en la elaboración de la historia ligada al uno de los acontecimientos o hechos relevantes que está conectado con la biografía de Castellanos y los elementos que la novela entrega para establecer la conexión entre elaboración escritural y vida. El *autos* será articulado en la interpretación que elaboremos para dar cuenta de la sujeto en proceso que aparece en el relato cruzada por el conflicto identitario en tanto psíquico y cultural. Finalmente, el registro del *grafé* nos permitirá establecer aquellas constantes que en el relato proponen una vía que altera las estrategias habituales de creación escritural para proponer otras que pensamos están al servicio del modelado autobiográfico como matriz semántica. En este sentido trabajaremos con la resignificación de la coherencia global tomando dos autobiografemas que están presentes en la novela: la familia nuclear como agencia socializadora y la estrategia de la *petite histoire* que articula el relato desde la infancia.

Queremos relevar la estrategia de escritura centrada en la *petite histoire* porque a través de ella se articula la imagen de la niña-mujer, como sujeto que enuncia, sobre todo para reconstruir una historia que determina de alguna manera la identidad fragmentada de la protagonista. La mirada que se instala, en dos partes del relato, toma una focalización desde abajo hacia arriba y pensamos que en esta mirada está el intento desarticular las jerarquías para ordenar el mundo. Esta habla se manifiesta desde el comienzo de la novela como un pretexto para abordar la cuestión de la identidad femenina y el contexto que la rodea. Etnia y clase se articulan, además de la interrogación por la sujeto, desde los epígrafes del texto Popol Vuh o Libro del Consejo, del Chilam Balam de Chumayel y los Anales de Xahil en conjunto con los cuentos y las premoniciones entregadas por la boca de la nana indígena. Estas voces representan el contexto macro del relato. Planteamos desde esta instancia la oralidad como una economía cultural silenciosa presente en la novela y que funciona a manera de eje articulador del *grafé*, que transita hacia la escritura porque hay que: “sacar a la luz algo que estaba oculto”, para dejar señal de ello en la cultura escrituraria. La escritura fija aquello que permanece en la memoria como primer relato para sí misma. El choque de dos culturas y la mirada de una mitad de la humanidad que se recrea a sí misma como devaluada frente a la otra mitad, se resuelve en la imposición de la escritura a contrapelo

---

<sup>29</sup> Castellanos, Rosario. *Los narradores ante el público*, p 96. En Franco, María Estela, *Rosario Castellanos Otro modo de ser humano y libre*. México. Plaza y Valdés, 1994.

de la oralidad.<sup>30</sup>

En esta novela el tipo de oralidad que articula los enunciados, es más bien aquella oralidad residual, de la que es una muestra la escritura de la niña-mujer. Los residuos de oralidad que funcionan en la novela de Rosario Castellanos se desplazan, transitan y coexisten entre tres territorios la niña-mujer y la percepción que tiene de su familia, el mundo indígena-mestizo y el mundo indígena precolombino. Es una oralidad residual, de alguna manera transvestida que se desplaza entre territorios sin delimitación clara. Desde el comienzo la articulación de dos economías culturales oralidad/escritura nos imponen la problemática de la creación escritural en nuestro continente así como la problemática de la escritura de la mujer/niña como autora y productora de cultura, en la doble voz: de niña recreada y de mujer creadora.

El relato de la novela se abre con el cuento oral, de la nana indígena que es escuchado por la niña-mujer. La infancia de la niña-mujer es el cronotopos que articula la primera parte de la novela y la última. La reelaboración del *bios* es aquello que arma el mundo narrado. La segunda parte es narrada por una sujeto en tercera persona que, hipotetizamos, es la sujeto/mujer que construye desde el presente de la enunciación el pasado de la historia. Esta parte de la novela pareciera constituir un paréntesis entre las percepciones que la niña-mujer articula. La distancia del mundo narrado es encabezada por un enunciado similar a aquellos de las crónicas y relatos precolombinos: “*Esto es lo que se recuerda de aquellos días*”. Sin duda también se hace presente en este texto que sirve de epígrafe el intento de la mujer que se dispone para seguir armando los retazos de su memoria. En esta segunda parte la niña-mujer no es protagonista, el asunto que cobra relevancia lo constituye la rebelión de los indígenas y el peligro que ésta constituye para los hacendados. La última parte es narrada nuevamente por la niña-mujer y los acontecimientos que en ella ocurren son la clave para asumir el vínculo de la escritora con la escritura.

Nos interesa centrarnos en la mirada y la percepción desde abajo hacia arriba de la niña-mujer que nos describe con agudeza e ingenuidad los distintos espacios y vínculos entre los personajes. En la *petite historie* del relato se atraviesan las instituciones socializadoras. Están presentes en esta parte del relato novelesco: el entorno de lo privado, la casa, la presencia paterna y su vínculo jerárquico con los sirvientes indígenas; la imagen de la madre y sus amigas (solteras casi todas), su hermano Mario y los juegos cruzados por la presencia de las cargadoras, niñas indígenas que se encargaban de entretenerlos; por otro lado la escuela, instalada provisoriamente a modo de clases particulares, es un espacio precario en el que las niñas experimentan una educación en tránsito, extraña, casi informal, que sufriría las modificaciones inevitables a partir de la

---

<sup>30</sup> Según Walter Ong en su texto *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, la oralidad primaria se caracteriza por la primacía de la comunicación con el otro, la necesidad de decir. Esta forma de decir se conecta con un tipo de pensamiento acumulativo, aditivo más que subordinado. Entre el sujeto cognoscente y el objeto conocido no hay distancia. El conocimiento se inscribe en lo vital humano, por lo tanto en la práctica oral se produce una aproximación empática con la práctica de los saberes. En esta práctica el sujeto que enuncia está asimilado al mundo oral que está siendo narrado. La oralidad se vincula además, con lo situacional, antes que con lo abstracto. Funciona de esta manera lo que se ha denominado *ratificación semántica directa*, que supone que los significados de las palabras son controladas por la situación o contexto en el que ellas funcionan en el aquí y el ahora.

nueva legislación de la educación general. Y el entorno abierto, espacio heterogéneo, blanco, no blanco, mestizo e indígena. Todos estos referentes se sitúan en el espacio de la década del treinta, años de crucial importancia para el desarrollo democrático de México. Durante el gobierno de Cárdenas se establecieron cambios radicales que iniciaron con la Reforma Agraria, los procesos de industrialización y el énfasis en la educación constituyeron algunas de las claves para el proceso de modernización de México. Esta época, su historia socio-política y Cárdenas, ha sido señalada por Rosario Castellanos como una de las instancias político-culturales que marcaron su devenir sujeto mujer latinoamericana en tanto le permitió desarrollar una conciencia política a partir de la cual fue comprendiendo que su futuro dependía de las transformaciones que las/los mujeres y hombres fueran capaces de producir<sup>31</sup>.

El yo representado en la voz de niña –mujer establece con el entorno una serie de vínculos que en el juego “yo/otros”. Se instala, de este modo en la situación de fractura que vivencia el personaje, en plena coincidencia con la experiencia familiar de la escritora, en un entorno familiar que la rechaza por ser mujer a la vez que privilegia al varón nacido un año después:

***“Tuve un hermano, un año menor que yo. Nació dueño de un privilegio que nadie le disputaría: ser varón. Más para mantener cierto equilibrio en nuestras relaciones nuestros padres recordaban que la primogenitura había recaído sobre mí. Y que si él ganaba voluntades por su simpatía, por el despejo de su inteligencia y por la docilidad de su carácter, yo, en cambio, tenía la piel más blanca. Esta rivalidad, cuyos matices amenazaban con ser infinitos, se interrumpió abruptamente con un hecho brutal: la muerte de mi hermano, recurso que le permitió expulsarme para siempre del campo visual de unos padres ciegos de dolor y de nostalgia”<sup>32</sup>***

Este episodio determina la búsqueda silenciosa de pertenencia y refugio de la sujeto productora de la escritura Rosario Castellanos. El hermano muerto se constituye en la figura básicamente fantasmática que seguirá pulsionando por hacerse presente. En la novela el intento de búsqueda más básico, va en el rescate de los afectos y las complicidades que se gestan en la cercanía con la nana indígena, nutriente y también desamparada. Se plantea en la novela la ilusión de una solidaridad marginal en la identidad fracturada

***"Ahora vamos por la calle principal. En la acera opuesta camina una india. Cuando la veo me desprendo de la mano de Amalia y corro hacia ella, con los brazos abiertos. Es mi nana! Es mi nana! Pero la india me mira correr, impasible, y no hace un ademán de bienvenida. Camino lentamente, más lentamente hasta detenerme. Dejo caer los brazos, desalentada. Nunca, aunque yo la encuentre, podré reconocer a mi nana. Hace tanto tiempo que nos separaron. Además todos los indios tienen la misma cara." <sup>33</sup>***

<sup>31</sup> Hacemos referencia a la importancia que tiene este proceso histórico, político y social en la constitución de las transformaciones relativas a la modernidad vivida en México. En *El Laberinto de la Soledad*, Paz da cuenta de este época del Gobierno de Cárdenas como la continuación, problemática, de la Revolución Mexicana.

<sup>32</sup> Franco, María Estela, *Op. Cit.*, p.68.

La separación es la ruptura y la imposibilidad del encuentro con el afecto y la ternura. Hay algo remotamente perdido en esta construcción desde la memoria. La imagen del regazo acogedor, del regazo materno se distancia hasta perderse en la imposibilidad del vínculo con la madre parece sellar una constitución como sujeto no unitaria ni homogénea. Castellanos trabaja desde el bios para el modelado autobiográfico de esta escritura novelesca a través de la recreación de la historia familiar. La escritura intentó distanciar sus experiencias afectivas más radicales que tuvieron que ver con la conformación de su identidad psíquica y genérica.

Tal vez en la imposibilidad de recuperar el dato preciso y verdadero es que surge la instalación de la soledad, la muerte y el desamor como motivos estructuradores de los referentes del texto. La soledad está en la imposibilidad del vínculo que también se reitera en su elaboración poética. Rosario Castellanos vive con lucidez, y por lo tanto desgarradoramente, su soledad. Cito uno de los poemas de *Lívida Luz*:

**“Tal vez cuando nació alguien puso en mi cuna una rama de mirto y se secó. Tal vez eso fue todo lo que tuve en la vida de amor”<sup>34</sup>**

El desamparo de esta niña-mujer, sujeto que se reitera en otros de sus textos, es similar al desamparo en que han quedado los indígenas después de la llegada de los españoles hasta hoy. El intertexto de las culturas indígenas es una especie de paralelo que coexiste con sus experiencias de mestiza cultural. Rosario Castellanos trabajó en las comunidades de indígenas chamulas y chiapanecos. Hizo teatro popular de títeres y los llevaba a todas las comunidades con el personaje y muñeco símbolo Petul que penetraba en el imaginario indígena con facilidad y pasión, sobre todo en niñas/os niños, ancianas/os. Uno de los episodios vividos en el transcurso de esta experiencia es narrado por Castellanos en uno de los artículos periodísticos recopilados en *El uso de la palabra*.<sup>35</sup> *Incidentes en Yalentay* es el artículo en el cual los lectores/as no enteramos de la fuerza conmovedora que el muñeco Petul poseía para penetrar en el mundo de las niñas/mujeres y hombres, ancianos sobre todo y del potencial de transformación que la labor de Rosario Castellanos desarrollaba con el teatro de títeres, así como la imposibilidad de transformación que los determinantes culturales imponen. Esta tarea reparadora no deja de contener en sí misma el conflicto de la imposibilidad de llenar ese vacío producido por el abandono, el desarraigo y la pérdida.

Es interesante el modo en que Castellanos asume ambos referentes, los de la memoria de la niña-mujer y los indígenas. Ellos coexisten para iluminar desde esta historia modos de relación que han padecido una pérdida radical. Los indígenas no pueden volver a aquel espacio primario de acogida y se ven obligados a entrar en un modo de producción y relación que es frío, en el que todas las relaciones se vuelven abstractas. Para la sujeto de la novela y para la escritora, la entrada a la cultura escrituraria es la entrada al orden del signo, a la ley del padre. La niña-mujer pierde el espacio del vínculo con el cuerpo y útero materno, con lo arcaico y es obligada a competir

<sup>33</sup> Castellanos, Rosario, *Balún Canán, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, pp 290-291.*

<sup>34</sup> Castellano, Rosario, *Canción, en Poesía no eres tú. p 208.*

<sup>35</sup> Ver el capítulo IV sobre los ensayos y artículos periodísticos de la autora.

por el afecto con su hermano que le lleva ventaja porque es varón. Cuando su hermano enferma, su madre y su padre desearon que la niña-mujer hubiese padecido en lugar de Mario. Este es el núcleo del autobiografema que coexiste en la novela y en la historia familiar de la autora. Entonces la niña-mujer, es decir Castellanos, desea que el hermano muera, luego asume la culpa y pretenderá redimirla en un sufrimiento constante. Este es el inicio de su entrada a la escritura:

***“Cuando llegué a la casa busqué un lápiz. Y con mi letra inhábil, torpe fui escribiendo el nombre de Mario. Mario en los ladrillos del jardín. Mario en las paredes del corredor. Mario en las páginas de mis cuadernos. Porque Mario está lejos. Y yo quisiera pedirle perdón.”***<sup>36</sup>

Así como constituye la entrada a la escritura lo es también a la culpa. Al orden de lo simbólico. Allí debe hacerse un lugar, en territorio ajeno. Lo mismo que los indígenas cuya territorialidad perdida es transformada. No hay lugar para ambos: ni ella ni los indígenas tienen lugar. Tal vez ambos actantes pueden ser víctimas; víctimas del desamor, del desamparo y de la injusticia. Sin embargo, creemos que el intento de develar los fantasmas, el abandono y la culpa se transforman, de manera productiva, en el trabajo con la escritura al ser distanciados y procesados para reordenarlos en un mundo posible que no es el de la realidad.

Sin embargo si pensamos nuevamente en la relación oralidad/escritura, hay un estadio que se pierde, hay un vacío que se instala y persiste. Cómo hablar ese estadio que no vuelve, sino en la imagen del cuerpo pequeño, desolado, garabateando en los muros y más tarde en los papeles: extrañando y padeciendo el lugar de la inexistencia. No obstante, también el discurso escrito puede ser violentado. Los signos admiten la posibilidad de subversión de lo establecido. Rosario Castellanos hizo uso del poder transformador y contrahegemónico de la palabra y a través de ella instala la “pequeña historia” y la hace confluir con la historia de los vencidos. Leemos en los intersticios de lo silenciado a Rosario Castellanos, la niña-mujer que en coexistencia con los indígenas se multiplica en las voces marginalizadas, invisibilizadas y negadas. Hay en este ámbito colectivo la posibilidad de establecer el común vínculo para comenzar una labor de recreación. La subjetividad de la niña-mujer se encuentra con otros. La construcción de una subjetividad relacional devela la posibilidad de establecer desde el encuentro dialógico otra manera de ser pleno.

En esta situación de invalidez y de desventaja, la sujeto que opta por garabatear, por armar una caligrafía precaria pareciera instalarse en un ejercicio de poder ambivalente. En la novela el episodio de la muerte del hermano es relevante para nuestra interpretación de los sentidos que cobra la escritura de la autora. La muerte de Mario, el mismo nombre que tenía el hermano de la autora, es anunciado por la nana indígena, sin nombre, al igual que la protagonista/narradora. Pareciera que a través del presagio de muerte la nana hubiese internalizado el deseo de la niña-mujer de la muerte de Mario para ocupar su lugar. Esta es la complicidad entre mujeres como continente desvalorizado. Sin embargo el lugar es ocupado por el muerto/vivo cuyo fantasma inevitablemente se instala entre los habitantes de ese hogar cruzado por la necrofilia. La

---

<sup>36</sup> *Sastellanos, Balún, pp 291.*



niña-mujer colabora en la muerte del niño, puesto que se roba la llave del oratorio, lugar que iba a ser ocupado para la comunión de ambos y que sería usada por el cura para rogar por la vida del hermano. La niña-mujer esconde la llave en la cajita de la nana, junto con unas piedras traídas de Chactajal. La cajita, psicoanalíticamente, al igual que el oratorio constituye uno de los símbolos de lo femenino. Allí se establece el poder cruzado de estas dos mujeres. El robo de la llave sella la imposibilidad de acceso del ámbito masculino en lo femenino. La llave es el símbolo de aquello que la niña-mujer desearía tener: el lugar del hermano y el privilegio de la masculinidad venerada por ambos progenitores padre y madre, el núcleo familiar y por lo tanto por la sociedad entera. El no lugar de la mujer permanece e instala, de este modo, la inevitabilidad del conflicto de la niña-mujer para constituirse como sujeto válido, visible y capaz de ser amado.

En síntesis, en esta novela la macroestructura semántica se arma sobre la escena familiar que instala la narradora de la primera y última parte de la novela: la niña-mujer. El *autos*, *bios* y *grafé* son construidos desde esta simbolización. El trabajo con la memoria retoma las experiencias de infancia de Rosario Castellanos y recrea el núcleo originario de su conflicto identitario. Desde el *autos* se detecta, en esta historia, la imposibilidad de construirse como sujeto homogénea y unitaria. La imagen materna que funciona como paradigma es una figura difusa, es el territorio perdido en el que coexisten trazos del mundo precolombino degradado y la figura simbólica que privilegia el fantasma del hijo varón muerto. La única posibilidad de crear un vínculo identitario surge en conexión con el mundo indígena en la marginalidad y la precariedad. La devaluación de “lo femenino” y “lo indígena” parecieran, sin embargo, sugerir un potencial colectivo en la solidaridad. Ambos, tanto los epígrafes del Popol Vuh, los Libros de Chilam Balam y los *Anales*, así como la historia de la niña abandonada, necesitan ser sacados a la luz, mostrados, relevados y develados a través de la escritura.

En la historia vinculada al *bios*, se escenifica uno de las agencias socializadoras fundamentales para la constitución del orden patriarcal: la familia. La *petite histoire* articula, como núcleos de sentidos, el patrilineaje y la autoridad constituida desde el modelo del varón blanco. Castellanos recibe como privilegios la primogenitura y el color blanco, sin embargo, es mujer. La devaluación genérico-sexual se constituye en el nudo del conflicto. Este es el hecho que atraviesa no sólo el conflicto de identidad psíquica de la sujeto, sino el conflictivo devenir sujeto mujer en relación con los mandatos culturales. El núcleo familiar reelaborado en la escritura presenta las simbolizaciones tradicionales. El padre es una figura de la burguesía mexicana, dueño de tierras en Comitán y representa al patrón de fundo que ejerce el poder sobre los indígenas así como sobre su mujer y sus hijos. La pareja constituida, lo es sobre la base de la utilidad que cada uno representa para el otro, la posibilidad del amor está ausente. Adriana Figueroa, (Zoraida Solís en la novela) madre de Castellanos, visualiza en la figura de César Castellanos la posibilidad de asenso social. La mujer de origen pobre, se vuelve arrogante y olvida su origen para instalarse cómodamente en la obediencia matrimonial: al jefe de la familia, proveedor y pareja sexual que puede tener otras parejas e hijos fuera del espacio familiar. El padre “compra” un servicio que implica las tareas de esposa, madre, pareja sexual única y labores domésticas. Este modelo de familia nuclear devela la economía del trabajo o tareas sexo-genéricamente diferenciados en la asimetría es recreado por

Castellanos en su relato y es expuesto como historia para contar a los demás desde una perspectiva crítica en tanto constituye el nicho desde el cual deberá constituirse en sujeto mujer. La historia contada desde la perspectiva del *modelado autobiográfico*, no es la historia pública. Su mirada se posiciona desde la historia del mundo privado de lo doméstico, de ese “apretado infierno sin grandeza, ni mérito”, como fue señalado por Castellanos. Este es uno de los elementos transgresores que consideramos que cruza la elección de los referentes vitales de la autora para la creación escritural. En la mayoría de los intentos autobiográficos de varones la constante es escribir la historia pública de la vida pública y ella es a menudo portadora de grandeza y mérito social, político y cultural. Desde esta reflexión ingresamos al ámbito del *grafé* para señalar que la primera estrategia de desestabilización de la ficción novelada es introducir la *petite histoire*. No hay en este relato de infancia la monumentalidad ni la presencia de la grandeza. Es más bien el espacio insignificante, mínimo, que abre la puerta hacia un territorio que no es el paraíso patriarcal, sino todo lo contrario. Hay una elaboración de la crisis ideológica de la autoridad que se incorpora a la autofiguración desde el presente de la enunciación. En este gesto de recreación escritural mnemónica de un pasado remoto, la intencionalidad es dejar al descubierto la precariedad y el abandono que origina este episodio. Además constituye la apertura de un espacio que en las imágenes creadas y en las escenas reveladas devela el deseo de mostrar desde la desjerarquización y la apropiación de la elección de episodios intencionada, a la niña abandonada cuyo único recurso que le resta para la sobrevivencia es el gesto escritural en el muro. La voz, ligada a cierto tipo de oralidad residual, deviene gesto público para grabar la experiencia íntima, de lo privado. La escritura es por lo tanto el espacio para mostrar, para hacer leer la imagen que se desea exponer, hacer ver públicamente la precariedad del mundo privado que constituye la trampa ligada a los orígenes. En este sentido la *petite histoire*, considerada por nosotros como un autobiografema, es reveladora de una experiencia psíquica diferente y particular así como de una experiencia cultural en tanto el ámbito familiar es representativo de una particular economía de relaciones afectivas y ejercicios de poder.

## 2. De Album de familia: Lección de cocina

***“Sabed que ambas-muerte y esperanza  
crecen como el parásito  
alimentado en nuestro propio cuerpo”***

**Rosario Castellanos**

La selección de este texto narrativo está conectado con el texto trabajado en el acápite anterior del presente capítulo. La macroestructura semántica que está funcionando en el relato es la relación de pareja matrimonial. Esta constituye el primer eslabón para la conformación de la familia. En el acápite anterior veíamos el modo en que la familia nuclear se establecía en la década del treinta en México. Ahora este relato se instala desde una mirada de mujer de la década de los sesenta y despliega los sentidos que

implica la opción de establecerse en pareja. El volumen de cuentos en el que aparece este relato trabaja la temática familiar desde distintas perspectivas. Seleccionamos éste porque nos parece que trasunta la densidad significativa más cercana con el modelado autobiográfico de su escritura presente en su escritura. El trabajo de interpretación de lectura intencionada como lectura de lo autobiográfico, centrará su atención en aquellas unidades de sentido globales que tengan relación con la búsqueda de la coherencia global y el señalamiento de los autobiografemas que funcionen en relación con los tres elementos señalados como *autos*, *bios* y *grafé*. Nos preocupará el rastreo del sujeto en proceso y la constitución identitaria a partir de la pronominalización, la historia y el núcleo central de ella en tanto el suceso, hecho denotado, y la articulación textual que juega con el entrecruce del nivel consciente e inconsciente y que se manifiesta en el trabajo con la escritura y la lectura articulada en la cronotopía de la particular lección de cocina en el cuento.

En este texto se advierte lo que Silvia Molloy denomina “escena de lectura”. Este recurso lo designamos como un primer autobiografema en el texto. Se encuentra presente en la mayoría de los textos autobiográficos y refleja entonces la lectura de textos que supuestamente han incidido en la formación del o de la autobiógrafo/a, convirtiéndose en modelamiento de los ámbitos estéticos, éticos y políticos. La lectura, en este relato, se transforma en una escena dialogada entre la sujeto que narra la historia y que lee el tipo de texto “recetario de cocina” y las/los lectores que acompañamos su lectura. Según la clasificación que Mijaíl Bajtin hace de los géneros discursivos, éste tipo textual se inscribe dentro de la categoría de géneros secundarios o simples, ya que requieren de una menor elaboración cultural. Pero como Bajtin señala, la praxis humana posibilita un entrecruce de los géneros discursivos por lo tanto ocurre la transposición de ellos en la medida en que entran en relación con géneros discursivos primarios o complejos.<sup>37</sup> No interesa señalar la importancia que le asignamos a este recurso escritural en el texto de Castellanos y el modo cómo lo elabora, puesto que invierte de esta manera la habitual manera en que la escena de lectura ocurre en los textos autobiográficos. Lo que es lo leído por la sujeto del relato, altera este paradigma jarárquico del texto como modelamiento de relevancia social. El texto leído es de autoría femenina, sin embargo no se inscribe en el ámbito de lo que lee la intelectualidad. El recetario de cocina tiene su lugar como género discursivo en el ámbito doméstico, más bien en el espacio de la cocina. Se encuentra legitimado, de este modo, por lectoras mujeres habitualmente, y se considera una ayuda por lo general simple, para realizar una actividad rutinaria y poco reconocida socialmente en el ámbito público.

Este primer rasgo que detectamos de intertextualidad, se vincula con la multiplicidad de instancias discursivas presentes en el texto. Por ello lo transforman en una muestra de la polifonía discursiva que subyace a un texto elaborado a partir de una “sujeto en proceso”. Los textos que surgen en este diálogo entre discursos son, entre otros: cuentos infantiles, obras dramáticas con temática amorosa, filmes románticos con final feliz, ensoñaciones o invenciones de historias que son el contradiscurso de la historia narrada. Quienes participan de la escucha y del diálogo instaurado en esta escritura son, por una parte, la misma sujeto que narra en primera persona, pero que hace las veces del doble

<sup>37</sup> Bajtin, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, pp. 248-293.

de sí, por otra parte el marido, supuestamente un otro que(no) escucha, y finalmente nosotros/as, los lectores /as que intervenimos activando posibles respuestas en este diálogo.

Detectamos en este primer nivel, la escena de lectura, un tipo de relato que contiene una fuerte ironía. Atenta a la propuesta que devela un mundo femenino desde otra mirada, la irónica, aceptamos que lo que se va (de)velando es un mundo que de ser familiar se transforma en lo no familiar, lo extraño, lo siniestro. Este último término lo asociamos con el trabajo conceptual sobre lo siniestro que realiza Freud<sup>38</sup>. De esta elaboración me interesa aquella que señala que las cosas más cercanas, conocidas y familiares pueden tornarse siniestras, por lo tanto espantosas. Esta transformación genera un estado de desconcierto y de sentirse perdido/a. Por otro lado me interesa el sentido que Freud descubre en Schelling y que vincula lo siniestro como aquello que debía haber permanecido oculto, secreto, pero que se ha manifestado. También detecto un segundo tono ligado al irónico, pero cercano a la melancolía. Ambas tonalidades se conectan con las pulsiones que en el relato se descubren.

Desde el comienzo, el espacio, es presentado desde la ambigüedad. Es una cocina, pero también es percibida como un sanatorio. El desplazamiento tiene lugar en la elaboración del espacio. El lugar es blanco, resplandeciente. La pulcritud y asepsia que rodea este espacio son signos de la descripción detallada que justifica la asociación y que la precisa:

***“¿ O es el halo de los desinfectantes, los pasos de goma de las afanadoras, la presencia oculta de la enfermedad y de la muerte?”.(p7)***

La analogía con el sanatorio se produce en esa entrada sigilosa de la enfermedad y de la muerte. Las asociaciones son semejantes a aquellas libres que fluyen y dejan entrever una elaboración de escritura que da lugar al inconsciente. Es interesante que el sujeto de la enunciación asevere que ese es su lugar porque desde el comienzo ocurre el extrañamiento, la ambigüedad, la figura con otros ecos, con resonancias de encierro y muerte. Alude a este espacio como de todas aquellas que somos mujeres. La sujeto ha llegado a ocupar este espacio ahora y no antes:

***“Yo anduve extraviada en aulas, calles, en oficinas, en cafés; desperdiciada en destrezas que ahora he de olvidar para adquirir otras”. (p7)***

La pérdida, el extravío tiene que ver con el afuera. Este espacio familiar, sin embargo siniestro, pareciera indicar el no extravío, el centramiento, en vez del descentramiento: aulas de clases, para dar y recibir educación, calles como espacios libres que verdaderamente pueden ser laberínticas y ofrecer el desvío, el desvarío, oficinas en donde se muestra la competencia laboral y las estrategias para comunicarse públicamente con otras/otros. Este es el desperdicio en el cual ella estuvo. La ironía funciona en tanto se devalúa la posibilidad de participar como una productora de cultura que incide en el ámbito de lo simbólico. En este sentido aparece el *bios* referido al espacio ocupado en tanto se instala como tal desde la distinción público/privado.

Se encomienda a los “espíritus protectores”, recordemos la autoría femenina del texto leído, que escriben recetas de cocina para aprender de ellas el arte de equilibrar

---

<sup>38</sup> Freud, Sigmund, *Lo siniestro*, Buenos Aires Lóez Crespo Editor, 1978, pp. 7-21.

contradicciones irreductibles tales como:

***“la esbeltez y la gula, el aspecto vistoso y la economía, la celeridad y la succulencia. Con sus combinaciones infinitas”[...]”(p 7)***

Sin duda, el lenguaje cuidado, formal y académico que la sujeto usa para referirse a la contradicción que conduce al sufrimiento de las mujeres cuando deben preocuparse de conservar una bonita figura, del agrado de los hombres, y conciliar aquello con la economía, cuidándose de la sanción por el despilfarro, es revelador de la intención que se persigue: elevar una temática doméstica, burda, sin mayor incidencia en los cambios sociales estructurales al otro nivel, “serio”, “formal”, “intelectual”. De todos modos, al usar la ironía la sujeto nos obliga a leer entre líneas. Esta intención de elevar el quehacer del ámbito de lo doméstico se convierte en contradiscurso al obligarnos a detectar la “broma” que subyace en el relato:

***“¿Qué me aconseja usted para la comida de hoy, experimentada ama de casa, inspiración de las madres ausentes y presentes, voz de la tradición, secreto a voces de los supermercados?”(p7-8)***

Esa es la forma en que la sujeto se dirige a un texto de cocina y a la mujer que está detrás de él, (también de su cuento, es decir, “yo”, como sujeto que narra y “yo” como sujeto que lee y “escucha”). Cuando lo abre se produce el desarrollo de la escena de lectura. La sujeto comienza a interpretar el texto a partir de los títulos de distintos platos. Elabora una crítica del vocabulario usado y de la manera en que sus autoras explican, sin explicar.

***“Si yo supiera lo que es el estragón y ananá no estaría consultando este libro porque sabría muchas otras cosas. Si tuviera usted el mínimo de sentido de la realidad debería usted misma o cualquiera de sus colegas, tomarse el trabajo de escribir un diccionario de términos técnicos, redactar unos prolegómenos, idear una propedéutica para hacer accesible al profano el difícil arte culinario”.(p8)***

De aquí en adelante el proceso de asociación con el que la narradora había comenzado el cuento, es retomado para ir develando la subjetividad de la sujeto, su autorretrato y las percepciones respecto de sí misma y de su vínculo con el marido:

***“Pero parten del supuesto de que todas estamos en el ajo y se limitan a enunciar. Yo, por lo menos, declaro solemnemente que no estoy, que no he estado nunca ni en este ajo que ustedes comparten ni en ningún otro” (p8)***

Se separa de las demás que se identifican con un quehacer común. Su nivel de lectura es otro. Su percepción de sí misma también es descarnado:

***“Pueden ustedes observar los síntomas: me planto, hecha una imbécil, dentro de una cocina impecable y neutra, con el delantal que usurpo para hacer un simulacro de eficiencia y del que seré despojada vergonzosa pero justicieramente”(p8)***

Su ineptitud, su desconocimiento la llevan al simulacro. Escenifica el posible encuentro con ese espacio que es el de todas las mujeres. Sin embargo, ella constituye la excepción. El tipo de relación que la sujeto establece con el mundo de lo doméstico culinario no la seduce porque no hay ningún desafío lógico y porque adicionalmente a eso, la obliga a asociar la carne roja con las pieles rojas también de ella y su marido en las “orgiásticas asoleadas” que ambos se daban en Acapulco.

Lo descarnado comienza con la asociación de la carne con una piel deteriorada, roja, cuyo proceso en el deterioro, es quedar sin piel, es decir, la espera del desollamiento. Este proceso implica situar el vínculo matrimonial en el relato. Este es el segundo autobiografema que detectamos en el relato y que origina el develamiento de un modo de relación en la asimetría y carencia de reciprocidad. De este autobiografema surgen diversos motivos y ámbitos de su experiencia como sujeto mujer que son problematizados en el transcurso del relato. La primera alusión respecto de este vínculo es la sexualidad relativa al acto sexual. El color rojo de las pieles y de la carne es asociado con el sufrimiento que le causaba a ella hacer el amor en este estado:

***“Pero yo, abnegada mujercita mexicana que nació como paloma para el nido, sonreía a semejanza de Cuauhtémoc en el suplicio cuando dijo “mi lecho no es de rosas y se volvió a callar”. Boca arriba soportaba no sólo mi propio peso, sino el de él encima mío. La postura clásica para hacer el amor. Y gemía, de desgarramiento, de placer. El gemido clásico. Mitos, mitos”.*(p.9)**

La cocción es asociada con la sexualidad cuestionada. La sujeto la padece, no la goza. Preparar la mesa, es como preparar la cama. En su caso no hay placer en ello y se requiere de un manual para llevara cabo la tarea. Saber sobre los distintos sabores es como saber sobre las distintas posturas. Pareciera que en esta escena también está presente el simulacro, el hacer como si se disfrutara, gemir de desgarramiento, pero que parece ser gemido de placer. Sin embargo, es el gemido clásico porque es el que se usa siempre. Así como la postura clásica, la del misionero: el hombre arriba y la mujer abajo. Postura impuesta por los misioneros durante la Colonia a los matrimonios bien establecidos en el ordenamiento de la sexualidad. Postura que devela la primacía del varón sobre la mujer. Soportar el peso del otro cuerpo y el propio peso. Doble carga de las mujeres. Llamarse a sí misma “abnegada mujercita mexicana”, es un complemento que descalza su acto de decir en el relato. No es en el acto de decir lo que dice y de leer como lee, el de una “abnegada mujercita”, más bien es una mujer que revuelve sentidos, que se devela en la ironía y en la forma descarnada de autorrepresentarse ante los otros/otras. Se desenmascara a sí misma y para su entorno: las otras mujeres, su marido, nosotras lectoras. No ha nacido como paloma para el nido por ello es que escribe. El acto de producción de escritura, después que el marido se ha dormido, lo dice la sujeto de manera indirecta. La sensibilidad perdida en las yemas de los dedos por el tecleo de la máquina de escribir, deja al descubierto un quehacer escritural intenso. Es esa producción la que le permite la distancia de sí y de las demás en el intento de rearticular una experiencia reglamentada por las construcciones sexo-genéricas de la cultura latinoamericana.

La estrategia de la ironía subyace en la focalización que hace la sujeto de las noches de amor. Después de sufrir, padecer el sexo, ocurría lo mejor, no para ella sí para sus quemaduras de sol, él se quedaba dormido. Ella se fijaba en las ropas que llevaba puestas. El nylon que se esforzaba por parecer encaje porque era un encaje fraudulento. El espectáculo lo constituye ella y sus ropas. La imagen preparada lo es en tanto goce del otro, del propio. Sin embargo, no está segura si los ojos de él vieron algo de lo que ese espectáculo significaba. Ella sí lo ve.

No hay ojos que vean, los párpados cerrados la dejan en “el exilio”, el abandono. La

imagen es clarificadora:

***“Una enorme extensión arenosa, sin otro desenlace que el mar cuyo movimiento propone la parálisis; sin otra invitación que la del acantilado al suicidio” (p10)***

La soledad y el abandono invaden a la sujeto que, desprovista de la estrategia de la ironía ingresa al estado de la melancolía. El proceso de significancia que genera la escritura desata la pulsión de muerte ligada a la pulsión de vida. La anamnesis, el recuerdo, la reelaboración asociada hace que surja la idea del suicidio ante la imposibilidad del vínculo que se desea.

También se desata en la sujeto el trabajo profundo con su subjetividad. La constitución del “yo” entraña la indagación y la constatación:

***“Pero es mentira. Yo no soy el sueño que sueña, que sueña, que sueña; yo no soy el reflejo de una imagen de cristal; a mi no me aniquila la cerrazón de una conciencia o de toda conciencia posible. Yo continúo viviendo con una vida densa, viscosa, turbia, aunque el que está a mi lado y el remoto me olviden, me pospongan, me abandonen, me desamen.” (p10)***

La lucha entre irrealidad, o realidad fantasmática, la figura proyectada, el inconsciente en proceso por un lado y la necesidad de percibir o saber que se es “yo” viviente consciente, propone una dualidad no resuelta para la sujeto. El yo consciente que se “realiza” vive una vida signada con los adjetivos “densa”, “viscosa”, “turbia”, que no están disociados del todo con las figuras “desrealizadas” de los sueños, figuras fantasmáticas. El yo enunciado por la sujeto pareciera querer decir “yo no soy yo, soy otro”. Lo que la sujeto hace en la producción de escritura es hacer consciente aquello que se presenta como inconsciente:

***“Yo también soy una conciencia que puede clausurarse, desamparar a otro y exponerlo al aniquilamiento. Yo...”(p10)***

Este último “yo” es interrumpido por el relato de la práctica culinaria, el que da origen en la asociación al “otro” relato de sí y de su vínculo de pareja. Al relato descarnado al proceso de desollamiento. En este fragmento del relato de cocina la carne se hace más familiar. Creemos que es la asociación elaborada lo que le permite señalar la vuelta de la familiaridad. En este sentido traemos, nuevamente para apoyar la interpretación, lo que cito al principio de las elaboraciones hechas por Freud en *Lo siniestro* respecto de aquello que debe permanecer oculto, pero que se ha manifestado.

Concuera claramente lo que la sujeto dice:

***“La carne bajo la rociadura de la sal, ha acallado el escándalo de su rojez y ahora me resulta más tolerable, más familiar. Es el trozo que vi mil veces, sin darme cuenta, cuando me asomaba, de prisa, a decirle a la cocinera que...” (p10)***

Vuelve la interrupción del relato de cocina al otro que narra la relación de pareja. Entre la carne, su rojez, la semejanza metafórica con el yo, se instala el yo fragmentado. El texto interrumpido con silencios que plagan lo familiar, recobra la anamnesis. Ahora es el encuentro y en él, la sorpresa de lo fortuito, de lo casual, los encuentros azarosos. Un año de eso y ahora está entrelazada, “cocinada”, entre los muslos de él llenos de semen y de sudor. La mezcla de flujos, la limpieza y el posible asco negado son los elementos que bordean el vínculo. El indisoluble y tradicional vínculo matrimonial. Ella desea creer, sin embargo que la atan a él las secreciones que se pueden limpiar más que el

sacramento terrible. La imagen de la recién casada, el sacramento sacrificial, el deseo de borrar el vínculo mueven la memoria de la sujeto que escribe. De soltera sólo le queda la joya del insomnio, que pule y que conservará hasta la muerte y el insomnio asociado a la posibilidad de la escritura, acto que le ofrece la productividad entre consciente e inconsciente.

Mientras vuelve el relato de la cocción de la carne, articula el relato de su estado y de su vínculo. Ahora el nombre es la obsesión: la problematización de la identidad. El nombre conecta con el origen, con la descendencia y también con un posible segundo o tercer nacimiento: cambio y pérdida del nombre, acostumbrarse a un nombre nuevo. Nombre que siente que tampoco le pertenece. Reflejo de la identidad quebrada, fracturada. En este cuento aparece, sin embargo la hiperestesia de la subjetividad en el nombrarse "yo" hasta el infinito. Lo que se ha perdido es la identidad que tampoco se sabe si existió antes de modo homogéneo y sólido:

***"Cuando en el vestíbulo del hotel algún empleado me reclama yo permanezco sorda, con ese vago malestar que es el prelude del reconocimiento".(p11)***

El espacio del hotel en el que estuvieron juntos abre la posibilidad de un encuentro nombrado como colisión, choque, que puede ser también desencuentro, pero que conlleva un reconocimiento. Ella se reconoce a sí misma y los otros también son capaces de hacerlo. Ese encuentro/colisión la ha transformado. Ella se ha metamorfoseado:

***"no sabía y sé, no sentía y siento, no era y soy". (p12)***

Paródicamente, la sujeto elude decir qué es lo que sabe, lo que siente y lo que es. Lo hace porque ella deviene sujeto que sabe, siente y es por el otro, a través del contacto con ese otro que favoreció su transformación en el encuentro/colisión.

La carne interrumpe el relato sobre su vínculo de pareja y sobre sí misma. En él está presente la sensación de equívoco. Nuevamente se establece esa especie de dialogo con alguien que puede ser la autora del texto de cocina o ella misma, o alguna voz que rememora, o nuestra interpretación/contestación en la lectura.

Al recuperar su relato de sí y del matrimonio, usa un tipo de discurso romántico escenificado graciosamente en el que agradece fantasiosa e irónicamente, a su marido por los regalos con los que la ha favorecido:

***"Gracias, murmuro, mientras me limpio los labios con la punta de la servilleta. Gracias por la copa transparente, por la aceituna sumergida. Gracias por haberme abierto la jaula de una rutina estéril para cerrarme la jaula de otra rutina que, según todos los propósitos y las posibilidades, ha de ser fecunda. Gracias por darme la oportunidad de lucir un traje largo y caudaloso, por ayudarme a avanzar en el interior del templo, exaltada por la música del órgano. Gracias por..." (p12)***

El discurso romántico de gratitud es interrumpido por la carne, que ya se tarda demasiado en estar a punto. El juego con la lectura del texto de cocina señala la ambigüedad de los tiempos que no son especificados para la cocción. Entonces debe usar su intuición. Elemento que la sujeto reconoce que en ella no se encuentra ligado a lo doméstico. La sujeto es capaz de transgredir los mandatos genéricos, es uno de los especímenes femeninos que no se ajustan a los estereotipos.



El relato sobre su vínculo de pareja se hace discurso dirigido al Tú. En un acto ilocutivo de petición formula una pregunta. Si ella es capaz de agradecer, ¿cuál es la gratitud que él tiene para con ella? Su virginidad. La respuesta es exacta, pero letal. Este constituye otro motivo en gran parte de la obra de la autora. En este sentido la imagen de la virgen que se entrega al amor de Dios subyace en la construcción simbólica del himen rasgado o partido. En las Cartas a Ricardo Castellanos menciona el episodio de entrega de su virginidad a Ricardo. Explica allí su anhelo de que fuera una entrega limpia, sin mancha. La sujeto femenina inmaculada que le entrega a otro su bien máspreciado, su limpieza, está funcionando en la sujeto que escribe y la sujeto de la enunciación del texto como un marco de referencia para establecer la mirada crítica y mordaz. La justificación se hace necesaria:

***“Ansiaba justificarme, explicar que si llegué hasta ti intacta no fue por virtud, ni por orgullo ni por fealdad sino por apego a un estilo. No soy barroca. La pequeña imperfección en la perla me es insoportable.”(p13)***

Ocurre la búsqueda de la perfección, de lo sagrado para sí misma. Sin embargo, el castigo hacia sí por adherir a esa opción que no la libera es radical y cruel:

***“No me queda más que el neoclásico y su rigidez incompatible con la espontaneidad para hacer el amor. “[...] Cumplo un rito y el ademán de entrega se me petrifica en un gesto estatuario”.***

La sublimación trabajada por Kristeva en su texto *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*,<sup>39</sup> adquiere *sentido* en nuestra lectura. Interpretamos la desertización del yo de este relato como el elemento que la deja expuesta a la pulsión de muerte. No obstante, el yo puede hacer el contrapeso a este impulso de muerte por la propia producción de representaciones, ideas, pensamientos, es decir la capacidad de producir con el lenguaje. Eso es lo que hace la sujeto al hablar/escribir de sí. Se inviste de una manera diferente y es capaz de recrearse, distanciándose del tánatos.

La oposición binaria activada por la sujeto en términos de pasiva/activo, conduce necesariamente a la de fidelidad/infidelidad. Hay en la protagonista el estado sacrificial del sufrimiento en la entrega. Ella no se opondrá a las aventuras amorosas de su pareja, no las estorbará. Sufrirá silenciosa y quietamente. Por su hieratismo permanecerá como permanece. Esa quietud deja traspasar el dolor acogido como inevitable:

***“Cuando dejas caer tu cuerpo sobre el mío siento que me cubre una lápida, llena de inscripciones, de nombres ajenos, de fechas memorables. Gimes articuladamente y quisiera susurrarte al oído mi nombre para que recuerdes quién es a la que posees.” (p14)***

Nuevamente no hay goce, hay pulsión de muerte. Su nombre y cuerpo son enterrados. Entonces surge la aseveración sobre su identidad e inmediatamente la pregunta:

***“Soy yo. ¿Pero quién soy yo? Tu esposa, claro”.(p14)***

La identidad desplazada hacia él le da la existencia dentro de la ley. Este orden social desearía no vivirlo como yugo. Prefiere pensar que no los une el sacramento (ley de Dios/del Hombre), sino los flujos y secreciones fácilmente borrables. La identidad “esposa”, la deja esposada a él como pertenencia, propiedad. Esta misma condición

<sup>39</sup> Kristeva, Julia, *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y Psicoanálisis*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp100-105.

desata en el marido la desconfianza respecto de que ella quiera atraparlo como una araña o una mantis religiosa. Señala:

**“Te agradezco que creer en semejante hipótesis. Pero es falsa.”(p14)**

El orden establecido para el vínculo de pareja se erige como el impedimento para un encuentro posible. Sólo puede ocurrir el desencuentro dadas las condicionantes culturales.

La irrupción del relato culinario alude a la dureza y consistencia de la carne ahora.

Luego termina aludiendo al tiempo, al igual que en el fragmento del relato anterior. Esta alusión se relaciona con la durabilidad y la transformación de la cocción y el desollamiento y aquello que reste o permanezca sin modificación. El tiempo de este modo considerado queda suspendido en el relato.

Cuando recupera la disección de su vínculo de pareja, el desollamiento lo hace desacralizando un cierto romanticismo literario de criaturas aladas como los ruiseñores, las alondras, que abundaban en historias de amor y que despertaban a los amantes, anunciando la aurora después del sueño en que los envolvía el goce. En este mismo tono se sitúa al poema *Poesía no eres tú* que juega a alterar una visión de mundo romántica para construir de manera distinta otra forma de relación más dialógica. En este mismo tono se atreve a develar lo que les espera a ambos en el futuro si no hay cambio. Los despertará el ruido “estentóreo e inequívoco” del despertador, símbolo del tiempo inevitable que marca el paso de la cruda cotidianeidad, la que rompe toda magia amorosa. También las querellas domésticas, que reemplazan las trenzas de Rapunzel, lo harán descender hacia ella diciendo “se te ha desprendido un botón del saco, el pan está quemado, el café frío”.

La respuesta a esta situación vital es la siguiente:

**“Yo rumiaré, en silencio, mi rencor,”(p15)**

El gesto animal de rumiar el rencor, se asienta en la larga enumeración de padecimientos de una vida de esposa que no la satisface: tareas de casa, criada para todo, sin sueldo, sin día libre, sin posibilidad de cambiar de amo; contribuir al sostén del hogar; ser trabajadora eficiente aun cuando el jefe exija, los compañeros conspiren y los subordinados odien; en los ratos de ocio se debe transformar en una dama de sociedad, ofrecer comidas y cenas a los amigos de su marido; asistir a la ópera, controlar su peso, renovar guardarropas, cuidarse y verse lozana, estar al tanto de los chismes, madrugar, desvelarse, correr el riesgo de la maternidad, creer en las juntas nocturnas de ejecutivos, viajes de negocios, llegada de clientes imprevistos, padecer alucinaciones olfativas de las camisas o pañuelos del marido; prepararse una bebida bien cargada y leer una novela policial como si fuera una convalesciente. La alusión a alguna enfermedad padecida es la síntesis del estado vital en el que la sujeto se encuentra.

El relato fragmentario de la cocción interrumpe su descarnada descripción de la vida no querida. Lee instrucciones básicas del texto de receta de cocina que le parecen tan obvias que podían ocurrírsele a ella. En esta escena de lectura no hay nada que aprender, sin embargo la lectura del recetario ha desatado todo un mundo interior, plagado de fantasmas, deseos, recuerdos y rabias.

Recupera el relato en primera persona y en tono de habla coloquial dialoga, (monologa) todavía con la figura del marido ausente. Detectamos una diferencia tonal. Ahora recupera la ironía para hablar de cómo se califica a las mujeres antes y después del matrimonio según las acciones que realicemos. Lo que antes era inocencia, ahora es torpeza, antes encantaba y ahora indigna. Esta aseveración la lleva a hablar de la sexualidad experimentada en el pasado y el deseo que le hacía leer “cosas” a escondidas.

***“Me latían las sienes, se me nublaban los ojos, se me contraían los músculos en un espasmo de náusea”(p16).***

La masturbación culmina en ese espasmo de náusea por la represión que circula en la sujeto ante el deseo. Ella es la que se quería intacta por la perfección que ello implica. Luego la culpa surge, en ese momento se quema con el aceite hirviendo de la cocina y aparece la imagen del infierno y la culpa:

***“Así voy a quemarme yo en los apretados infiernos por mi culpa, por mi culpa, por mi grandísima culpa”(p16)***

La voz de respuesta frente a la penitencia de golpes en el pecho para resarcirse del pecado cometido, es una voz desde fuera, que consuela con el mal de muchas. Esta voz tranquilizadora, su propia voz, extrañada, dirigiéndose a ella misma dice que todas las niñas han hecho “cosas peores”. El dispositivo de la sexualidad aprendida mórbidamente, culposamente, retorna como lo reprimido, desde la infancia-adolescencia. El control, la vigilancia, la necesidad de confesar y el impulso, el deseo, la energía que golpea y la reincidencia marca el círculo de la experiencia sexual internalizada.

Interrumpe el relato el de la cocción de la carne. Arroja la carne sobre la plancha y suena con un gran ruido. Después de eso la carne es percibida por la sujeto como un cadáver. El cadáver puede tener sentido con el relato de su vínculo porque éste se ha transformado casi en un cadáver también. Carne y vínculo de pareja se han ido cocinando y transformando en lo que han llegado a ser: restos de algo que se creía inmodificable. La familiaridad y la extrañeza respecto de ambas objetividades carne y vínculo se podría sintetizar como: lo familiar y lo extraño del vínculo carnal.

El “Tú y Yo” aparecen recreados por la sujeto en un intento por recuperar aquello que ha diseccionado. Vuelve nuevamente la ilusión respecto de la posibilidad, sólo que ella se inscribe en la imaginación imposible, fantástica, ficcional del cuento de hadas o de los filmes románticos:

***“Y un día tú y yo seremos una pareja de amantes perfectos y entonces, en la mitad de un abrazo, nos desvaneceremos y aparecerá en la pantalla la palabra “fin”.(p17)***

El cine es el tipo de discurso narrativo-visual que le permite a la sujeto idealizar las posibilidades que le quedan para calzar con algún estereotipo; la bruja blanca en una aldea salvaje, una mujer famosa: podría ser diseñadora de modas o algo similar. Este le acomoda porque es rica, sola, tiene vínculos ocasionales con varones que la divierten, pero no la alteran ya que no es sentimental. Es el modelo apropiado para quien quiere creer en la posibilidad de ser sujeto pleno sin necesidad del vínculo amoroso, depredador de la libertad y de los deseos del otro y de una misma.

El relato de la cocción interrumpe nuevamente la narración. La metamorfosis de la carne produce en la sujeto una sensación más placentera al verla de un tono dorado, menos rojizo. Se está logrando la cocción. Sin embargo, sus dudas y temores se relacionan ahora con el tamaño. Se ha ido empequeñeciendo, tal vez no sea suficiente para dos. Uno de los dos queda excluido en esta transformación.

Es ella la que toma el protagonismo. Se ve como la presa que se exhibe para quien ande de cacería:

***“A lo mejor me aborda un hombre maduro, con automóvil y todo. Maduro. Retirado. El único que a estas horas puede darse el lujo de andar de cacería”(p18).***

La fantasía de la presa de caza devela uno de los modos en que se conciben los encuentros entre hombre y mujer. Esta alusión al modo en que se establecen las relaciones desde una perspectiva binaria corresponde a un cuarto autobiografema que se reitera en los textos de la autora mexicana y que tiene relación con su experiencia vital en el intento de hacer pareja con el único hombre de su vida. El deseo pasa por la dualidad sometedor/sometida, victimario/víctima. Los mecanismos más primitivos rondan el imaginario de la caza. El sadomasoquismo no deja de estar ausente. No hay allí sentimientos, sino la necesidad de la sobrevivencia, la voracidad de quien necesita llenar el hueco del orificio vacío, a costa del otro.

Interrumpe el relato la constatación de que la carne se quema. Pero es posible darla vuelta. Esta es una búsqueda de la posibilidad de salvación de esta cocción. Lo crudo no puede quedar semi-cocido, pero tampoco puede quedar quemado. Esta sujeto espera lograr el equilibrio entre los dos estados.

La sujeto inventa, ensueña, la escena de la cacería. Prefigura un encuentro en la calle, un asedio, un acoso. Se defiende con la amenaza del marido y los celos de éste. Inventa lo que el cazador le diría:

***“Entonces no debería andar sola. Usted es un peligro para cualquier viandante. Nadie en el mundo dice viandante. ¿Transeúnte? Sólo los periódicos cuando hablan de los atropellados. Es usted una tentación para cualquier x. Silencio. Sig-ni-fi-ca-ti-vo.”***

La sujeto juega con las palabras en su invención. Es ensoñación entrelazada con los sentidos de las palabras y sus usos, así como la verosimilitud de ellas. Es la invención dentro de la invención. Esta ensoñación no está exenta de la búsqueda del sentido de las palabras y su exacta significación. Nuevamente hacemos la relación con la palabra exacta que es letal. Las palabras incomodan para decir con la imaginación aquello que no es. Por eso el silencio. Por eso la palabra “significativo” silabeada en la escritura y acompañando a “silencio”. Tal vez esta es la escena inexistente. La escena que se desea, pero que no está dentro de lo posible. Los celos del marido reafirman esta constatación. Lo más probable es que el marido no se enterara siquiera de esa escena que sólo llena el vacío de hueco por llenar.

La carne, por mientras, en el relato paralelo, se ha quemado demasiado, se reduce y se enrosca. Ella imagina, ensueña, las palabras de una probable doctora Corazón. La aconseja. Es ella misma quien se transforma en la doctora que ayuda a las mujeres a

solucionar los problemas amorosos. Imagina posibilidades de solucionar el impasse, siguiendo los consejos de la doctora Corazón para que el marido y ella queden felices. Esto implica crear imágenes de sí para los demás:

***“Yo me cuidaría mucho de no mencionar el incidente y sería considerada como una esposa un poco irresponsable, con proclividades a la frivolidad pero no como una tarada.” (p19)***

La otra posibilidad que ensaya es no seguir los consejos de la doctora y dejar que el marido huelga lo quemado en ella (la carne) y se explaye en comentarios que tratará de disuadir con el consabido mal de muchas. ¿A qué mujer no le ha ocurrido? Hasta a su madre. Imagina la escena con la suegra comentándole, benévola, las atrocidades que le ocurrieron en la cocina:

***“¿Fue eso un obstáculo para que llegara a convertirse en un viuda fabulosa, digo, en una cocinera fabulosa? Porque lo de la viudez sobre vino mucho más tarde y por otras causas. A partir de entonces ella dio rienda suelta a sus instintos maternales y echó a perder con sus mimos...”(p19)***

La ironía hace de esta escena creada, imaginada por la sujeto una pieza deliciosa para resignificar y activar sentidos ocultos, no dichos, acerca de las experiencias de mujeres mayores respecto de la asunción de su posición como mujeres casadas y madres.

Primero la confusión, el lapsus entre viuda y cocinera. Leemos: es viuda porque llega a ser una excelente cocinera. Pero no es eso lo que ella debe decir, es el equívoco en el uso del lenguaje, es el acto fallido, es el error lo que delata a esta mujer mayor, su suegra, quien tiene una larga experiencia vital en los avatares matrimoniales. Podemos leer también: llega a ser viuda porque aprende a cocinar y ese saber hace que ella tenga la posibilidad de matar a su esposo. Es decir, lo puede haber envenenado con la estupenda cocina que prepara. En relación con este saber usado como arma traemos en nuestra interpretación el papel de las brujas en nuestro imaginario y en la cultura. La preparación de pócimas no sólo para lograr al objeto deseado, sino también para eliminarlo, castrarlo o docilizarlo. El potencial de la práctica culinaria cobra una densidad distinta en la elaboración de la sujeto de la enunciación. La aclaración de que: “la muerte sobrevino mucho más tarde y por otras causas”, nos permite sospechar en el dicho aclaratorio, que en su vaguedad, “otras causas”, puede leerse la posibilidad de la muerte por ingerir la cocina de su mujer. Creemos que la idea del asesinato del otro es más que frecuente en el pensamiento de las mujeres que viven relaciones de pareja insatisfactorias, odiosas o infernales. Eso es lo que la sujeto de la enunciación deja entrever en la escenificación imaginada de su suegra.

En segundo lugar, en esta escena imaginada, aparece la idea de la maternidad ligada a la suplantación del padre. La libido materna que se había dirigido hacia el padre, una vez muerto, es canalizada hacia el hijo. Este se “echará a perder” igual que el padre dada la entrega excesiva de la madre. La compulsión afectiva materna desatará en el hijo la búsqueda o persecución de una madre que sustituya a la madre consanguínea. Ese es el marido que ella tiene ahora. La imagen de la suegra es el modelo con el cual debería calzar.

En el relato de la cocción de la carne aparecen las suposiciones que hace respecto de lo que a su marido le va a parecer el desastre de la carne quemada. El la culpará y

ella tratará de defenderse, pero será inútil. Finalmente, para condescender aceptará sus acusaciones, pero internamente se rebelará. Cosa que no le proporciona nada más que rencor. El mismo rencor que menciona al comienzo del cuento.

En este momento del cuento la sujeto hace una recapitulación del relato sobre la cocción de la carne. La metamorfosis de la carne, que es lo sintetizado, aparece como una síntesis del relato paralelo. Queda finalmente la ilusión de aquello que parecía ser y que ahora es nada:

***“Porque si yo dejo este trozo de carne indefinidamente puesto al fuego, se consume hasta que no queden ni rastros de él. Y el trozo de carne que daba la impresión de ser algo tan sólido, tan real, ya no existe.”(p20)***

Cuando retoma el relato, hace la alusión directa a la percepción que tenía del marido y la que tiene en este momento del relato. Su reflexión cuestiona la asociación entre la carne y ellos como pareja. Cuestiona el modo en que se percibe y recrea en el pensamiento a través de la memoria aquello que existe y que es real: la memoria ligada a la recreación o como mecanismo que posibilita armar un mundo posible y que además permite el distanciamiento así como la autofiguración. Cuestiona la ficción como una trampa:

***“¿Entonces? Mi marido también da la impresión de solidez y de realidad cuando estamos juntos, cuando lo toco, cuando lo veo. Seguramente cambia, y cambio yo también, aunque de manera tan lenta, tan morosa que ninguno de los dos lo advierte. Después se va y bruscamente se convierte en recuerdo y ...Ah, no, no voy a caer en esa trampa: la del personaje inventado, y el narrador inventado y la anécdota inventada. Además, no es la consecuencia que se deriva lícitamente del episodio de la carne”.(p20)***

La resistencia de la sujeto para reconocer la ficción, obliga a que las/los lectores, cuestionemos el acto de decir en el relato ficcional. ¿Qué hace la sujeto por el hecho de decir lo que dice? Crea una zona de ambigüedad en su acto de escritura, creación que nos alerta respecto de lo que es “real” y lo que es creado. El péndulo va desde la construcción de la anamnesis, el recuerdo de la historia, hasta el reconocimiento de que ese trabajo con la memoria es en parte reelaboración de sí misma, pero que la hace distante de sí. Lo que queda es la ilusión de la existencia de sí como sujeto. Por lo tanto, el vacío de la desilusión. De este elemento que tiene que ver con la elaboración mnemotécnica se problematiza el efecto arrojado por la intromisión de una ilusión de realidad.

Sin embargo, en el párrafo siguiente afirma que la carne no ha dejado de existir. La carne es su experiencia de pareja. Es ella misma. Vuelve, entonces, la sujeto a ilusionarse:

***“Ha sufrido [la carne] una serie de metamorfosis. Y el hecho de que cese de ser perceptible para los sentidos no significa que se haya concluido el ciclo sino que ha dado el salto cualitativo. Continuará operando en otros niveles. El de mi conciencia, en el de mi memoria, en el de mi voluntad, modificándome, determinándome, estableciendo la dirección de mi futuro”.* (p21).**

La sujeto de la enunciación determina que no hay inexistencia definitiva en la ficción. La percepción nueva de la “carne” es otra percepción. La percepción primera continuará presente operando en todos los niveles que como ser humano le son permitidos:

conciencia, memoria, voluntad, existencia. Esta percepción primera la determina en su futuro a la vez que la modifica. Así resuelve la sujeto individualmente, la angustia de la ilusión, o de lo ilusorio de la escritura en tanto ficcionalidad.

Pareciera que el planteamiento elaborado por la sujeto es lo definitivo, sin embargo continúa haciendo conjeturas respecto de la manera o la forma de permanecer en pareja. Se propone ser aquello que elija, pero como “Yo”, la individualidad subjetiva cuya identidad en este cuento está en suspenso. Prueba las posibilidades de juego en la relación:

***“Seductora aturdida, profundamente reservada, hipócrita. Yo impondré, desde el principio, y con un poco de impertinencia, las reglas del juego.”(p21)***

Las reacciones del marido frente a esta estrategia es la de neutralizar ese dominio, forcejeándolo. Frente a ello la sujeto sabe cómo reaccionará. Si él cede, ella lo despreciará, si no cede, no será capaz de perdonarlo. El camino de salida ante esta forma de relación es ciega. No hay posibilidad de salida.

Prueba otra posibilidad:

***“si soy el caso típico, la femineidad que solicita indulgencia para sus errores la balanza se inclinará a favor de mi antagonista y yo participaré en la competencia con un handicap que, aparentemente, me destina a la derrota y que, en el fondo, me garantiza el triunfo por la sinuosa vía que recorrieron mis antepasadas, las humildes, las que no abrían la boca sino para asentir, y lograron la obediencia ajena hasta el más irracional de los caprichos.”(p.21)***

Esta vía reconocida que ha sido construida a costa de la libertad sacrificada, es el modelo, es la receta más familiar que para la sujeto en este relato constituye el extrañamiento. No acepta seguir esta receta. Se convierte de este modo en una sujeto que altera el paradigma construido. Pero que sin embargo, acepta vivir la ilusión. Su verdad interna, señala es una diferente, pero no señala cuál, su autenticidad es amenazada con cualquiera de esas estrategias. Asegura no ser una “rara avis”, sino más bien una neurótica:

***“De mí se puede decir lo que Pfandl dijo de Sor Juana: que pertenezco a la clase de neuróticos cavilosos. El diagnóstico es muy fácil ¿pero qué consecuencias acarrearía asumirlo?”(p22)***

Es sintomático que la sujeto se compare con Sor Juana, la décima musa, quien es uno de los paradigmas de la creación con quien se ha establecido una línea genealógica en la producción escritural de mujeres en nuestro continente. Su producción y las condiciones en las que la llevó a cabo serán a las que se asimile la sujeto de la narración. Así como también la estructura psíquica que Ludwig Pfandl, el hispanista alemán, fue capaz de inquirir en Sor Juana. El autor hace una aproximación psicoanalítica con la cual la sujeto de la enunciación se identifica haciendo suyo el diagnóstico del estudioso. Podríamos pensar que la sujeto lleva a cabo un ejercicio psicoanalítico, cuando desarrolla su ejercicio de creación.

La cuestión del diagnóstico, más la apreciación psiquiátrica que ella hace de sí se completa cuando señala:

***“Si insisto en afirmar mi versión de los hechos mi marido va a mirarme con***

***suspicacia, va a sentirse incómodo en mi compañía y va a vivir en la continua expectativa de que se me declare la locura.”(p22)***

La locura es el dominio consignado como el más cercano a las mujeres en nuestra cultura. Este lugar de pérdida del principio de realidad constituye un elemento presente en la escritura de Castellanos. La elaboración de esta temática pasa por sentir que somos las mujeres quienes estamos cercanas a la alucinación, al desequilibrio entre realidad y deseo, a la persecución y al delirio por el abandono y el desamor. Esta afirmación manejada en los territorios médicos (y no médicos) masculinos, se transforma en cercana para las mujeres que no tenemos certeza de aquello que decimos. Es como dice la sujeto “mi versión” de los hechos. Esa versión minusvalorada por el sistema patriarcal se convierte en un gran peso al intentar afirmar la percepción y visión de mundo que tenemos.

En el término del cuento señala que su marido no quiere conflictos, no desea una relación problemática. Anhela el remanso y la paz del hogar. Por lo tanto se señala a sí misma como la responsable porque asumió el matrimonio y el sacrificio que éste implicaba para lograr la armonía conyugal. Sólo que no se imaginó que el sacrificio implicaba el renunciamiento de todo lo que ella es, en todas las ocasiones, no sólo en aquellas como la “Ocasión Sublime”, la “Hora de las Grandes Resoluciones”, en el “Momento de la Decisión Definitiva”, sino también en aquellas insignificantes, mínimas y hasta ridículas como la narrada en el presente del relato. El último enunciado del cuento se articula través de una conjunción de coordinación y una conjunción adversativa: “Y sin embargo...” que nuevamente nos lleva hacia el péndulo ilusión/desilusión desilusión /ilusión que organiza el cuento desde el comienzo hasta el final abierto y repetible hasta el infinito. Como el eterno retorno de aquello reprimido que, sin embargo, en el lenguaje estará presente siempre y que pulsará por salir mostrando aquello que debía permanecer oculto. Esta estructura abierta del cuento, más bien sin término, nos lleva a considerarla como otra de las estrategias que la sujeto de la producción elabora a partir de su experiencia vital.

A modo de algunas conclusiones generales de la interpretación de este cuento desde el modelado autobiográfico, señalamos las siguientes:

1. En la articulación de la elaboración autobiográfica el rasgo fundamental es el de la escena de lectura. Esta estrategia constituye una de las más usadas para introducir aquellos autores/as y sus escrituras que lograron tener una clara e importante influencia en el proceso de autfiguración del sujeto que se recrea. El modelamiento que estas lecturas producen es ejemplarizante y de gran importancia pública. El reconocimiento que se produce de lo leído va a la par con el reconocimiento que hacemos de quien lee. El sujeto que se constituye a partir de allí es coherente en su autorrepresentación con lo heredado de la representación leída como paradigma para la experiencia estética, ética y política. En el caso de este relato detectamos una escena de lectura que parodia o descentra este rasgo común en las autobiografías. Primero, el texto que se lee no tiene ninguna importancia ni figuración pública, sino más bien pertenece al ámbito de la cultura popular y masiva: un recetario de cocina. Su autoría no es relevante puesto que es un tipo de escritura de mujeres que no tiene mayor peso simbólico y su circulación se remite a la necesidad de las mujeres para poder satisfacer la demanda del ámbito



doméstico-culinario en variedad y sabores. Sin embargo es ese el ámbito que es necesario relevar en el modelamiento autobiográfico de esta escritura. El acto de leer un recetario de cocina entrega la posibilidad de la escenificación del espacio autobiográfico. A propósito del acto de cocinar la carne es que surge la posibilidad de cocinar(se) en el registro de la memoria-escritura. Ocurre también una desjerarquización a propósito de que la lectura del recetario de cocina, que tiene una silueta fija o tipo, así como la carta, desata toda una revisión profunda de la sujeto en un ámbito crucial de su vida y de la vida social, que le permite, inclusive el trabajo productivo de entrecruzamiento del inconsciente, elaboración primaria, con el registro del consciente, elaboración secundaria.

2. Subyace en los dos autobiografemas: La escena de lectura así como el proceso de develamiento de un modo de relación de pareja designado por nosotros como “el desollamiento”, la articulación del cuerpo y la lectura, así como la relación entre lo vivido y lo leído. Lo vivido se cuele a través de lo que se va leyendo en el texto típico de la receta de cocina. Pero lo vivido también está cruzado por los textos culturales que rodean a la sujeto y que son recreados por esta primera escena de lectura. Entre algunos de ellos se encuentran: la imposición de cierta experiencia de la sexualidad desde el ordenamiento que impide la plenitud del goce del sexo e impone la represión así como la asimetría entre el hombre y la mujer en la búsqueda de dicha plenitud; la recién casada como sujeto que entra a un orden que inevitablemente se deteriora con el paso del tiempo, debido a la asimetría ya señalada; la sujeto que entra en el ordenamiento del matrimonio sufre una especie de pérdida de credibilidad en cierta identidad. Surge entonces la experiencia del extrañamiento de sí que da lugar al devenir ser otra a partir del lazo conyugal. En este mismo horizonte contextual, a manera de texto cultural que contrasta con el anteriormente dibujado, se elabora el discurso romántico que origina el péndulo ilusión/desilusión. Los filmes, los textos románticos literarios, así como las recetas heredadas por aquellas consejeras que siguen este paradigma son algunos de los textos culturales que entran en juego para que la sujeto establezca un contrapunto. Desde la concepción binaria estereotípica del hombre y la mujer se alude la experiencia de la virginidad que también, de alguna manera está enlazada con el discurso romántico. La mujer se constituye en el resguardo de la pureza para su entrega espiritual. De igual manera desde el binarismo asimétrico se constituyen en el relato los pares pasividad/actividad, así como fidelidad/infidelidad.

3. La voz del relato, a partir de la experiencia de la cotidianeidad vivida, pone en jaque la elaboración ficcional del relato. La sujeto de la enunciación como estrategia de descentramiento juega con la posibilidad que le queda de continuar desarrollando cierta conciencia que le permita anular la ilusión de realidad que se asienta a partir de la reelaboración de la existencia real. La ficción entendida como una trampa es rechazada para postergar la creencia sólo en la ficción. Ello ocurre porque la sujeto se resiste a aceptar la ilusión de la existencia como sujeto puesto que con ella se instala el vacío de la desilusión, en definitiva, la ilusión de la realidad. Sin embargo, deja instalada la idea de que las percepciones primeras no se pierden que persisten y permanecen en la memoria junto con la voluntad. En esta estrategia leemos el conflicto que se instala en la escritura de Castellanos al querer insertarse en el linaje de la creación de textos masculinos que no dan cabida a cierta referencialidad en tanto no es relevante ni significativa en el ámbito de lo público: la creación artístico-literaria.

4. El entramado de este relato lo relacionamos específicamente con los trece años de vida conyugal que Rosario Castellanos mantuvo en este mismo ritmo y tono con Ricardo Guerra de quien se logra separar sólo en 1971. De manera más general también están presentes algunos elementos que Rosario Castellanos logró distanciar en el proceso de la relación amorosa que mantuvo con Guerra entre los años 49 y 52. La reiteración de motivos similares en el epistolario *Cartas a Ricardo* y este cuento constituye otro indicio de la elaboración escritural en la cual apoyamos la hipótesis de este trabajo: el modelado autobiográfico de su escritura.

## CAPÍTULO III. La(s) palabra(s) poética(s) y los posibles “yo” recreados.

*“Aunque resulte amarga y dura la poesía que hago me lava de los polvos del mundo...”*

*Gabriela Mistral*

### 1. La escenificación de las subjetividades poéticas

La creación poética de Castellanos presenta, para mi trabajo, una producción escritural vasta e ilimitada que permite el rastreo de lo que he hipotetizado como el modelado autobiográfico de su escritura. Sin embargo, he seleccionado diecisiete poemas de la antología poética *Poesía no eres tú*<sup>40</sup>. Para efectos de la interpretación y el análisis trabajaré a partir de un elemento básico que postulo como parte del modelado autobiográfico poético: el locus de enunciación que está determinado por el pronombre presente en el poema y que se manifiesta a través del deíctico “yo” explícito o elidido. Este uso del “yo” arma un tipo de sujeto cuya identidad va desplegándose en el acto de escritura. Constituye para los efectos del análisis, una sujeto en proceso. A partir de este

---

<sup>40</sup> Castellanos, Rosario, *Poesía no eres tú*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

elemento, base para la resignificación, surgen diversos autobiografemas que señalaré como aquellos que dan cuenta del trabajo con lo autobiográfico presente en cada poema. De esta forma, describiré el modo en que se articula esta sujeto en proceso, en la escritura. En el análisis, estaré cruzando las etapas del *auto* y de la *graffa*, y del *bios*. Estableceré la relación triádica sujeto/texto/referente biográfico, intentando reconocer las especificidades que desde una lectura con perspectiva de género me permita indagar en nuevos modos de reconocer la práctica escritural de mujeres ligada a lo autobiográfico. Instalo, de este modo, un quehacer teórico-crítico que se vincula con del llamado de las críticas y teóricas feministas latinoamericanas que apelan a las búsquedas de nuevas especificidades.

La mayor parte de los poemas seleccionados de la antología ya mencionada pertenecen al poemario llamado *La tierra de en medio*. Este poemario toma su nombre de la tierra en que nació Sor Juana Inés de la Cruz: Neplanta. En el ensayo *La participación de la mujer mexicana en la educación formal*, que forma parte del texto *Mujer que sabe Latín*<sup>41</sup>, Castellanos se refiere a la tierra de Sor Juana como “la tierra de en medio”, “el lugar de la falta de ubicación”. En este ensayo Castellanos trabaja críticamente el lugar de la mujer profesional en la cultura. Señala que el grupo reducido de mujeres que se forma e intenta incidir en nuestra cultura, se encuentra con este no lugar canónico. Las criaturas que lo habitan, señala la autora, son consideradas “*criaturas mutantes*” puesto que están en ese tránsito en el que se tiene todas las desventajas del sitio abandonado y no se alcanza todavía la posesión plena de las ventajas que supuestamente el acceso a este otro lugar conlleva. En este planteamiento de Castellanos creo detectar la necesidad de dar origen a ese otro lugar al que se accede. Pareciera que el tránsito de estas mujeres creadoras que intentan ocupar un lugar en el imaginario social es una tarea incompleta que supone tanto la asunción de destierro del lugar habitual, como la construcción de ese “otro lugar”. Pienso, además, que Castellanos propone situarse desde cierta genealogía de experiencias de escritura anteriores que fundan territorios de mujeres escritoras conectados a otro linaje que no es el patrilineal, sino más bien el matrilineal. En este sentido la escritura de Sor Juana, sus opciones vitales, las condiciones en que la autora produjo y la manera en que se la ha leído, son asumidos como el señalamiento de construcción de caminos para las mujeres latinoamericanas. La sujeto que habita ese lugar indefinido se encuentra en una especie de tránsito, que implica pérdida identitaria así como construcción de otras identidades que aún no están claras sino en vías de constitución, abierta y plural. Considero pertinente esta aclaración puesto que la antología poética que seleccioné lleva por nombre uno de los poemas pertenecientes a este poemario. A su vez la misma Rosario escribió un ensayo en el que se dio en trabajo de explicar el tránsito poético contenido en esta antología. Este tránsito es elaborado en estrecha conexión con sus experiencias vitales.<sup>42</sup> Con esta aclaración de uno de los títulos del poemario que reúne a la mayoría de los poemas seleccionados para este trabajo, me aboco a la interpretación de cada uno de ellos.

<sup>41</sup> Ver capítulo IV sobre una selección de ensayos de este texto.

<sup>42</sup> Ver en el capítulo dedicado a los ensayos y artículos editoriales escritos por Rosario Castellanos el examen de “Si Poesía no eres tú ¿entonces qué?”.

## 1.1. De De la Vigilia estéril : Dos Poemas<sup>43</sup>

---

El *Poema1* comienza con un enunciado que articula un lugar o topos indeterminado que ofrece cierto conocimiento:

### ***“Aquí vine a saberlo. Después de andar golpeándome”***

La indeterminación del lugar deja la interrogante respecto del tipo de territorio al que la sujeto se refiere. La enunciación sitúa nuestra lectura frente a un sujeto que elide el pronombre personal, pero que sin duda habla de la conciencia de sí misma: “Aquí [yo] vine a saberlo”. En “el aquí” ella se va perfilando como yacente en ese lugar, pero “sin lamento”. Activamos la interrogante de un espacio o habitación después de la vida.

La vida metaforizada como el agua, dice en el poema

### ***“Después de andar golpeándome como agua entre las piedras y de alzar roncros gritos de agua que cae despedazada y rota”***

En esta imagen de caída de agua, surge como marco de referencia “los ríos que van a dar a la mar que es el morir” de Manrique. El tránsito del descender como agua la lleva a estar, a quedarse o yacer en un lugar:

### ***“he venido a quedarme aquí ya sin lamento”***

El discurso de la sujeto se hace “habla”, pero es un habla de los “primeros labios”. La alusión a un habla primigenia nos permite interpretar que se refiere a otro tipo de lenguaje. No son las palabras articuladas que:

### ***“ya no se disuelven como hiel en la lengua”.***

Las palabras amargas de otro tiempo ya no pueden ser articuladas porque ocurre un descubrimiento:

### ***“Vine a saberlo aquí: el amor no es la hoguera para arrojar en ella nuestros días a que ardan como leños resacos u hojarasca”***

El saber, la conciencia, el descubrimiento, la revelación en el territorio habitado tiene que ver con otra revelación: el amor. El amor no es el infierno, lo dice tal vez porque lo ha experimentado antes como eso. El siguiente verso es clarificador de la autoconciencia que la sujeto elabora:

### ***“Mientras escribo escucho como crepita en mí la última chispa de un extinguido infierno”.***

La escritura como modo de reelaborar aquello que atormenta, como modo de saber aquello que es necesario para descubrir lo que se ha sido se asocia a la escucha, no a la visión. Es la escritura asociada al habla, y a un habla primordial del autoconocimiento. Es en este momento de la exégesis que hipotetizamos que el “Aquí” del comienzo del poema y que lo cruza hasta el final, puede ser el lugar de la escritura que ha sido un habla originariamente. El “Aquí” es el momento de la escritura: “mientras escribo”, implica la durabilidad del momento. “Aquí” en este lugar, en este espacio de la hoja, del blanco de la hoja y del teñido, la mancha, la marca de la escritura.

<sup>43</sup>

Castellanos Rosario, *Poesía no eres tú*, pp. 54-56. Las citas que se hagan del poema corresponden a la numeración señalada.

La sujeto en los siguientes versos constata lo que tiene o posee:

***“Ya no tengo más fuego que el de esta ciega lámpara que camina tanteando, pegada a la pared y tiembla a la amenaza del aire más ligero”***

Desde la lectura nos permitimos varios sentidos posibles asociados a la metáfora “ciega lámpara”. Puede ser la constatación de aquello que le queda, el sentido de vida, que ya no es luz, sino más bien impulso de sombra; puede ser el cuerpo, la corporalidad, como rastro o despojo de aquello que un día se creyó el sostén vital y que ahora se ha transformado en la precariedad de la materialidad existente; por último, puede ser la escritura a la que ha hecho alusión en versos anteriores. Es la escritura, el hacer que le queda o que le resta, por ello mientras escribe puede elaborar lo que la sujeto está siendo o deviniendo ante un nuevo conocimiento. Veremos más adelante cuán coherente puede ser la relación que podemos establecer entre sujeto oracional/ sujeto aloracional y textualidad<sup>44</sup>.

Pensamos que el lugar con que se abre la lectura del *Poema 1*, podría ser también la muerte. Sin embargo, la claridad respecto del motivo de la muerte se abre en los siguientes versos:

***“Si muriera esta noche sería sólo como abrir la mano, como cuando los niños la abren ante su madre para mostrarla limpia, limpia de tan vacía.”***

El “si” potencial y condicional explicita que la sujeto oracional no está muerta, que está entre los vivos y que sin embargo se siente cercana a la muerte por el despojo en que se encuentra. La muerte para ella sería sólo un gesto más, simple, llano, cercano, que la develaría en su identidad del presente. Por ello es que los versos que siguen la sitúan en la posición de la muerte. Su enunciación revela un “ponerse en el lugar de decir”, ahora, aquí en la escritura, cuando el gesto de la muerte ha llegado. Es casi como el epitafio que la sujeto piensa para su muerte. La muerte y su presente son vividos en los versos que siguen:

***“Nada me llevo. Tuve sólo un hueco que no se colmó nunca. tuve arena resbalando en mis dedos. Tuve un gesto crispado y tenso. Todo lo he perdido.”***

Postulo que en este acto de decir/escribir como presente ante la muerte, la sujeto testimonia ante los/las lectores/as, cómo está, en qué estado se encuentra al momento de partir. La imagen de vacío de la mano señalada con anterioridad, se repite ahora en las imágenes de “un hueco/ que no se colmó nunca”, “la arena resbalando en mis dedos”, y frente a eso lo más concreto y asible es el “gesto crispado y tenso”. El estado final en que la sujeto se encuentra se relaciona con la pérdida, el despojo.

Sin embargo, en los siguientes versos señala:

***“Todo se queda aquí: la tierra, las pezuñas que la huellan, los belfos que la triscan, llos pájaros llamándose de una enramada a otra, ese cielo quebrado que es el mar, las gaviotas con sus alas en viaje, las cartas que volaban también y***

---

<sup>44</sup> Esta conceptualización ha sido elaborada basándome en Apuntes N°4 de la cátedra Introducción Teórico- Metodológica a los Estudios de Género que la profesora Oyarzún dictara en el Postítulo Género y Cultura en América Latina. Postítulo realizado como alumna regular en mi formación de especialización en el área entre los años 1995 y 1996. Dichos apuntes están inéditos. En ellos se plantea, desde la semiótica cultural, una aproximación a las producciones escriturales como prácticas significantes, en las cuales podemos articular relaciones entre las sujetos productoras extratextuales y las textuales.

***que murieron estranguladas con listones viejos.”***

Interpreto, nuevamente, el aquí de la escritura como el lugar, el topos, tal vez el cronotopos en el que la sujeto articula lo que tuvo y lo que ha perdido, pero también lo que queda y ya no le pertenece. Esto último tiene un fuerte significado con la naturaleza y cierto lazo que con ella se quiere establecer. En este sentido creo que la escritura es el vehículo de creación para constituir la sujeto que es, para desentrañar la que creyó ser y para señalar aquella que se da cuenta o conoce lo que es ahora.

Los versos finales del poema señalan:

***“Todo se queda aquí: he venido a saber que no era mío nada: ni el trigo, ni la estrella, ni su voz, ni su cuerpo, ni mi cuerpo. Que mi cuerpo era un árbol y el dueño de los árboles no es su sombra es el viento.”***

La sujeto oracional, reitera la señal de la pertenencia total del aquí, por ello es que sabe que nada tiene, que nada le pertenece. La escritura es la entrega también y es la no pertenencia, aquello que se escribe está fuera de nosotros y aun cuando exista un momento autor(izado), por la mano que escribe, esta cobra autonomía y desvanece a quien elabora. En la enumeración de aquello que no le pertenece se encuentran elementos cuyo sentido se vincula con la vida: el trigo, la estrella, la voz de un otro indeterminado, el cuerpo de un otro también indeterminado y su propio cuerpo.

En los dos versos finales se encuentra la clave de su descubrimiento, señala lo que ella llega a saber sobre su cuerpo: un árbol, y el dueño de ese cuerpo/árbol es el viento y no su sombra. En este sentido, activamos la simbolización atribuida al árbol como la vida del cosmos, su densidad y su crecimiento, la proliferación y la regeneración. De algún modo, pienso que existe una relación con la inmortalidad, como vida inagotable. Aludo a la importancia de la verticalidad, esta se vincula con el eje del cosmos y ella nos ofrece la relación con el arriba (cielo) y el abajo (las raíces). También cabe establecer la relación del árbol en el poema con la tradición cristiana en la que el árbol coincide con la cruz de la redención. En la iconografía cristiana la cruz se representa como el árbol de la vida. Si fuera este uno de los sentidos atribuibles al poema, la identidad de la sujeto estaría vinculada con la transformación de su cuerpo en el árbol de la vida. Este árbol, que en el Paraíso ofrece la inmortalidad, no es de fácil acceso porque está oculto. Sin embargo, podríamos señalar que ella puede obtener la inmortalidad porque sabe o conoce la forma de hallarlo, algo hay en ella que le permite este descubrimiento.

La sombra que representa la proyección de aquello que se ve, no es la dueña de los árboles, sino el viento. Tal vez la sombra del cuerpo está vinculada con la máscara,<sup>45</sup> con aquello que supuestamente debemos mostrar que somos. También con los fantasmas en un sentido psicoanalítico, aquello que retorna desde el inconsciente y que pulsa por salir. El viento, sin embargo está vinculado en su significación con el aspecto activo del aire, es además considerado como el primer elemento en la asimilación con el soplo creador.

Pensamos que la sujeto aloracional, Rosario Castellanos, obliga en la lectura del poema a la figuración, a la creación de aquello que un sujeto puede llegar a ser. Ella sabe, más bien descubre, en el proceso de creación escritural, que su identidad está

---

<sup>45</sup> Es importante señalar el modo recurrente en que aparece la máscara como obsesión en la escritura de la autora en estudio. Remito al capítulo IV y V en los cuales se menciona esta figura en ensayos, artículos periodísticos y las cartas, respectivamente.

vinculada con el árbol como generación, creación, vida e inmortalidad; y el viento con la energía creadora, la potencia del devenir en el que la figura del árbol se inserta. Pienso que esta identidad se hace posible a través de la escritura. Ella es una figura de lenguaje que está vinculada con la creación.

El *Poema 2* comienza con un sujeto de la enunciación que nos cuenta y describe de sí misma de la manera siguiente:

***“En mi casa, colmena donde la única abeja volando es el silencio, la soledad ocupa los sillones y revuelve las sábanas del lecho y abre el libro en la página donde está escrito el nombre de mi duelo.”***

La sujeto, nuevamente, al igual que el *Poema 1* señala un lugar, un espacio de pertenencia sustantivado como casa/colmena. En ese espacio hay una única habitante “la única abeja” asociada con el silencio y la soledad. La sujeto oracional nos conecta con ella misma a través de las metáforas que señala, “única abeja”, “silencio”, “soledad”. Ella es la habitante que ocupa los sillones, revuelve las sábanas del lecho y abre el libro en esa página donde el nombre de su duelo está escrito. La presencia del libro, de la escritura, del nombre y de la lectura asociado al duelo, proceso vivido a raíz de una pérdida plantea la inquietud por aquello que la sujeto elabora para sí misma y para nosotros lectores: su escritura.

En los siguientes versos, la sujeto oracional señala su vínculo con la soledad, que es ella misma:

***“La soledad me pide, para saciarse, lágrimas y me espera en el fondo de todos los espejos y cierra con cuidado las ventanas para que no entre el cielo.”***

El espejo, elemento que desrealiza y multiplica a la vez que fabrica nuestro doble y que lo muestra a nosotros mismos, es el que le devela la soledad. El rostro o figura de la sujeto oracional necesita situarse frente al espejo para ver allí a su enemiga.

***“Soledad mi enemiga. Se levanta como una espada a herirme, como sogas a ceñir mi garganta.”***

La palabra Soledad sustantivada como nombre propio, adquiere lugar de sujeto y de enemiga doble: espada y sogas. Estos dos elementos nos hacen pensar en la forma que ambos tienen, erecta, afilada y fállica la primera, serpenteada y móvil como víbora la segunda. Pareciera que la soledad es impuesta desde dos vertientes engañosas que hay que desmontar. Leemos la presencia del orden fállico que impone formas de relación amenazantes y torpes en la entrega de afectividad. Así también la entrega desde lo femenino puede constituir una trampa que ahogue el intento de transformación y el fluir del deseo.

En los versos siguientes la sujeto de la enunciación dice de sí misma aquello que no es:

***“Yo no soy la que toma en su inocencia el agua; no soy la que amanece con las nubes ni la hiedra subiendo por las bardas.”***

Tal vez en esta necesidad de decir lo que no es, esté afirmando lo que fue y que ya no es: aquella sujeto cercana a la inocencia, la que amanecía con las nubes, y la hiedra que se adhería fuertemente a otro y que trepaba hacia arriba.

Luego en vez de señalar lo que es ahora, nos dice sobre su estado:



**“Estoy sola: rodeada de paredes y puertas clausuradas;”**

Ella está en una suerte de prisión, aislada de todos, pero es su espacio, es su casa, su colmena. Lo cotidiano está inmerso en este ámbito de soledad:

**”sola para partir el pan sobre la mesa sola en la hora encender las lámparas, sola para decir la oración de la noche y para recibir la visita del diablo.”**

Es en esta imagen de gestos domésticos aislados y solitarios que activamos la muerte de Rosario la sujeto aloracional del poema. Ella muere sola intentando encender o reparar una lámpara para iluminar su soledad.

En los versos siguientes ella señala:

**“A veces mi enemiga se abalanza con los puños cerrados y pregunta y pregunta hasta quedarse ronca y me ata con los garfios de un obstinado diálogo.”**

El diálogo que ella señala lo es, aun cuando la soledad está en ella misma es su doble espejeada, es su otra la que interroga, es diálogo y no monólogo porque la sujeto oracional y la sujeto aloracional, Rosario Castellanos, no era solamente una mujer sola, era una mujer entre otros/otras, con otros/otras. Por ello es que en los versos que siguen ella dice:

**“Yo callaré algún día; pero antes habré dicho que el hombre que camina por la calle es mi hermano, que estoy en donde está la mujer de atributos vegetales nadie, con mi enemiga me condene como una isla inerme entre los mares.”**

Es en estos últimos versos del Poema<sup>2</sup> en los que aparece otra sujeto oracional que resiste al temple de la primera voz que enuncia el poema. La voz que surge ahora es resistente aunque compleja y desea la conexión con otras y otros seres humanos como ella, complejos también.

**“Nadie mienta diciendo que no luché contra ella hasta la última gota de mi sangre. Más allá de mi piel y más adentro de mis huesos he amado. Más allá de mi boca y sus palabras, del nudo de mis sexo atormentado.”**

La voz de esta sujeto desea que nosotros, lectores/as sepamos de ella y de su lucha, de su agonía, de su búsqueda de amor desde muy dentro y más allá de su piel, del límite de la piel, inclusive más allá de las palabras que salen de su boca y del nudo atormentado de su sexo. La sujeto oracional está queriéndonos decir de su condición de mujer múltiple, compleja, contradictoria también y de los sentidos que ello conlleva.<sup>46</sup>

Por ello señala el nudo que es aquello que necesita ser desatado, para soltar, para flexibilizar y liberar. Su condición sexo-genérica es de algún modo lo que ella señala como “esta celda hermética que se llama Rosario”. La celda de este verso se vincula con su encierro, la prisión que la sujeto señala más arriba, con la soledad y con el silencio. Hay una cierta alusión a la aridez de la sexualidad de la sujeto. Esta sexualidad apunta al dispositivo culturalmente internalizado en las mujeres y reprimido en los deseos más ocultos. La frigidez es una de los fantasmas que rondan la sexualidad de Rosario, la sujeto aloracional de estos poemas.

En los versos finales también elabora una suerte de premonición, para su muerte:

---

<sup>46</sup> Interesante de cotejar la presencia de esta voz y su lucha con lo que analizamos en el capítulo II sobre el cuento *Lección de cocina* y con el capítulo IV sobre *Cartas a Ricardo*.

***“Yo no voy a morir de enfermedad ni de vejez, ni de angustia o de cansancio. Voy a morir de amor, voy a entregarme al más hondo regazo. Yo no tendré vergüenza de estas manos vacías ni de esta celda hermética llamada Rosario En los labios del viento he de llamarme Árbol de muchos pájaros”.***

En estos últimos versos me percaté que la sujeto que se mezcla en el poema con la voz resistente es la sujeto oracional que se fusiona con la sujeto aloracional, Rosario Castellanos. En esta sujeto fusionada encontramos la mujer escritora, visionaria de su muerte que es capaz de conectar amor y muerte, que es capaz del acto de libertad para sí misma, porque el acto de escritura de algún modo libera, exorciza y transforma a la sujeto en una otra. En esa entrega habrá ganado la batalla contra su enemiga soledad y contra quienes pueden creer en su muerte desolada. Ella se entregará al regazo materno de la muerte y se transformará en otra mujer que como identidad será llamada, nombrada “árbol de muchos pájaros”. Este lo veo como un territorio que es lugar de habitación para la vida, para la libertad, para la conexión disímil entre lo alto y lo bajo. La muerte como madrespasa, hermana, es un motivo común trabajado por escritoras mujeres. Sin embargo en Rosario tiene además la connotación de la cultura mexicana que celebra el día de los muertos como un día de carnaval y de fiesta, de transformación y revitalización.

En el poema anterior nos referíamos a la simbología del árbol y del viento que en este caso también puede ser aplicada en este contexto. Además en su transformación en árbol, la sujeto se nombra enfatizando la estructura y la verticalidad del mismo, ya que señala “de muchos pájaros”. En la simbología referida a la verticalidad y la estructura del árbol asociada a animales la copa es vinculada con aves, pájaros y cuerpos celestes. En este sentido creemos que el énfasis en la copa está relacionado con la posibilidad de elevación y ascenso hacia arriba. La transformación de la sujeto oracional resulta positiva, tanto por la perpetuación vital como por el anhelo de ascenso espiritual, de trascendencia.

Tres son los autobiografemas que están funcionando en los dos poemas. Uno de ellos está referido a la escritura referida al habla de los primeros labios, es decir vinculada a la experiencia vital. Esta escritura, sin embargo, constituye la imposibilidad de crear un referente al cual la sujeto se pueda asir para constituirse plena. La escritura a partir de la experiencia es portadora de la muerte, de la ilusión de la existencia de un referente que salve de la soledad permanente. La escritura confirma la soledad y la ilusión de referencialidad. El segundo autobiografema aparece vinculado con el nombre y la identidad a la que éste alude. La posibilidad de transformación y de ruptura de una identidad fija está contenida en el nombre de la sujeto aloracional. La sujeto es capaz en la escritura también de transformarse porque se instala en una especie de identidad relacional que implica el encuentro con otras/os. El tercer autobiografema del que doy cuenta es la alusión a la conexión amor/muerte. Este elemento del modelado autobiográfico poético se encuentra en estrecha relación con la escritura, el regazo materno (lazo amoroso) y la muerte como regeneración y posibilidad de transformación. Creo que estos tres elementos de lo autobiográfico se encuentran coexistiendo en la articulación de ambos poemas.

---

## **1.2. DeDe la Vigilia Estéril: De la vigilia estéril<sup>47</sup>**

*De la vigilia estéril* consta de cuatro poemas, signados con numeración romana. Podría señalar que constituye una unidad en tanto se da en el poemario una temática que tiene cierta gradación en la expresión poética que la sujeto enuncia. De este modo la voz que enuncia, se enuncia a sí misma como una constante vinculada a la temática de la identidad y signada por ella en su vivencia/experiencia.

En el poema I la sujeto de la enunciación, inicia su expresión con una advertencia:

***“No voy a repetir las antiguas palabras de la desolación y la amargura ni a derretir mi pecho en el plomo del llanto”.***

Este quehacer de la sujeto en su verbalización alterará las palabras reconocidas desde antiguo. Ella menciona aquello que no hará en primer lugar, antes de que lo que llevará a cabo en su escritura:

***“Diré de una vez, sin lágrimas, como si fuera ajeno el tema exasperado de mi sangre.”***

Es importante desde mi lectura, la intención de la sujeto en el poema: “decir el tema”. Si pienso que el decir, desde la pragmática del discurso es hacer, la sujeto está haciendo algo al poetizar de este modo. Está transgrediendo el modo de decir habitual, o tal vez intenta decir de un nuevo modo, lo que antes ha dicho, puesto que distanciará de sí misma aquello que es parte de sí. “Decir el tema” es, además, casi un modo de contar prosaicamente, el motivo poetizable. Esta también podría constituir, desde mi lectura una transgresión.

Señalo como develador el modo en que dirá el tema, “como si fuera ajeno” y la cualidad del tema “exasperado de mi sangre”. Entonces el tema no le es ajeno es, por el contrario, parte de su sangre. La mención de la sangre puede aludir significativamente distintos sentidos: vida, fluido rojo que nos permite vivir orgánicamente sanos, el líquido que acoge alimenta al hijo/a en el útero materno, por lo tanto el flujo que nos une a otros consanguíneamente. Sin embargo, a pesar de estas expectativas de lectura, la siguiente estrofa impone la idea de la muerte. Pareciera querer engañar al ojo que lee o jugar al desvío del modo insistente en que menciona la muerte:

***“Todos los muertos viajan en sus ondas. Ágiles y gozosos giran, bailan, Suben hasta mis ojos para violar el mundo, Se embriagan en mi boca, respiran por mis poros, Juegan en mi cerebro.”***

Los muertos como cuerpos invasores están y habitan en ella. Podría pensar que su tema es la muerte. Sin embargo, en el verso nueve ella señala:

***“Todos los muertos yacen en mi vientre”.***

Pienso que este es el verso que ilumina el tema que ella desea decir. Comienza por lo tanto a desatar, a desanudar:

***“Montones de cadáveres ahogan el indefenso embrión que mis entrañas niegan y desamparan. No quiero dar la vida.”***

La negación de la maternidad es el tema. Es el tema que se lleva en la sangre y que se pretende decir “como si fuera ajeno”. La necesidad de mencionar, de decir sobre la negativa de dar vida, de aceptar la marca del sexo en la reproducción es, en nuestra

cultura, un tema negado para las mujeres. Sin embargo, para la sujeto que enuncia en el poema es una necesidad. La pregunta por la vida es la que responde con la muerte como opción. He mencionado la importancia vital que la temática de la maternidad tiene en Castellanos y la complejidad que la cruza. Esta temática la señalo como un primer autobiografema. No es sino la experiencia diversa de la maternidad como proceso, una de las aristas que sujeto que deviene mujer debe trabajar distanciando en la escritura.

Indago en el porqué de la negación ante la posibilidad de dar la vida. La respuesta está en la vida misma:

***“No quiero que los labios nutridos en mi seno inventen maldiciones y blasfemias. No quiero a Dios quebrado entre las manos inocentes y cárdenas de un niño. No quiero sus espaldas doblegadas bajo el látigo múltiple y fuerte de los días ni sus sienes sudando la sangre del martirio. No quiero su gemido como un remordimiento.”***

Este poema I, nos enfrenta a una sujeto cercana a la mutilación de sí misma, sin embargo esa mutilación es parte de una decisión como sujeto íntegra y marcada por la experiencia de la vida. Cada uno de los motivos por los cuales ella renuncia son parte de nuestra cultura. Las blasfemias y las maldiciones son parte de experiencias de dolor, de autosuficiencia, de impotencia, de las precariedades vividas por la humanidad, en nuestra cultura. De algún modo lo recién mencionado se conecta con “el Dios quebrado” en las manos inocentes de un niño. La experiencia de protección, de amparo y de esperanza quebrada y convertida en desamparo y soledad puede ser vivida por un niño/a, así como por los adultos. Este es uno de los motivos claves en la creación verbal de Castellanos: la soledad vivida e incubada desde la infancia y la constante búsqueda de reparo para ella. Constituye este un segundo autobiografema que articula los sentidos que el poema despliega. Es el fantasma que la sigue y que surgirá en diversas estrategias escriturales.

Las “espaldas doblegadas” por el cotidiano vivir constituyen otra de las experiencias que implican el sufrimiento de la existencia. Las “sienes sudando la sangre del martirio” aluden a la experiencia de Cristo con la corona de espinas. En Castellanos esto forma parte de una de las claves en la sobrevivencia de los seres humanos. El gemido como remordimiento se vincula a las culpas que son posibles de cargar en tanto existencia vincular con otros/as y con nosotros mismos. El entorno del que habla la sujeto es familiar, inevitablemente cercano. Sin embargo, ella es capaz de mostrarlo como aquello que constituye un motivo para la no vida.

La sujeto prefiere renunciar a dar vida antes que presenciar el golpe y el martirio de la existencia, para un ser al que ella dará vida. La continuación de la especie está en sus manos, sin embargo, en las condiciones en que el ser humano se mueve es difícil que se convierta en una aspiración. El control por sí misma de la reproducción es un triunfo para sí, aunque no para los demás. En esa renuncia está la acogida de los muertos en su cuerpo. “El lamento sordo del cuerpo” estará en sus venas por opción, desgarradora, pero propia. El eco de Gabriela Mistral que dice en uno de sus poemas “bendito mi vientre en que mi raza muere” retumba y hace resonancia en la lectura que resigifico.<sup>48</sup>

El poema II, es hablado por una sujeto que, a diferencia de la del poema I, ha querido vincularse de modo más cercano a la temática. Creo que en este poema se mantiene hay una variante del autobiografema señalado para el poema I. Pareciera que

hay la necesidad de la sujeto de escuchar de otra manera la posibilidad de la maternidad. El desgarró o la mutilación presente en el primer poema es manifiestamente declarado en los siguientes versos:

**“A ratos, fugitiva del sollozo que paulatinamente me estrangula, vuelvo hacia las praderas fértiles y lo invoco con las voces más tiernas y el nombre más secreto”.**

Es a nivel del deseo que su voz se transforma en múltiples “voces tiernas” que lo llaman:

**“¡Hijo mío, tangible en el delirio, encarnado en el sueño!”**

Es en este poema, liberado de las represiones y los temores cuando se menciona la palabra “hijo”. Y es el inconsciente quien acoge el deseo del hijo. Es una especie de liberación y entrega. Sin embargo esta liberación es en el momento en que ella vuelve a “praderas fértiles”, es decir a un territorio otro, distinto del que habita :

**“Es como si de pronto la tierra se entregara haciéndose pequeña, pueril como un juguete para caber ceñida, entre los brazos.”**

La sensación de vida plena, se colma en la verbalización del deseo, oculto, negado, reprimido. Tal vez la fuerza telúrica es símil posible en la sensación de lo expresado. Esta voz no tiene miedo, ni culpa, ni reflexiona en el dolor, en la angustia. Es una voz liberada, en un territorio liberado:

**“Es como renacer en otros ámbitos limpios. Transfigurados y perfectos.”**

Tal vez el lugar de este poema sea lo presimbólico, aquel estadio anterior al estadio del espejo lacaniano. Lo arcaico que sólo es a nivel pulsional, que no conoce lenguaje articulado en(desde) el signo. Ese estadio que vincula a lo materno y que Kristeva señala como lo semiótico, preverbal, en donde lo sensorial devela el lazo simbiótico con lo materno. Tal vez leo en este poema la reconciliación con lo preedípico, con lo irrepresentable materno, que le imprime al tono de la sujeto un extrañamiento vivificante.

En el poema III, nuevamente el tono y la imagen nos devuelve a la sujeto anclada en el dolor:

**“Pero mirad mis brazos crispados y vacíos como redes tiradas inútilmente al mar”.**

El vacío de la imagen está anudado en los brazos que no son capaces de acunar, de convertirse en regazo materno. Su lengua es incapaz de decir, expresar, gritar. Es su silencio el que lo invade todo. La figura de la sujeto es ahora una imagen desposeída incluso de sí misma:

**“Mirad mi rostro blanco de exangües rebeldías, mis labios que no saben de himnos del parto, mis rodillas hincadas sobre el polvo.”**

Ella es fragmento: rostro, labios, rodillas. Su cuerpo no está entero. Su postura es de súplica, de arrepentimiento y de entrega para que los demás la denigren:

**“Mirad y despreciádmme. Descargad vuestras manos de las piedras que colman**

---

<sup>48</sup> Es importante además registrar lo que la misma Rosario Castellanos señala respecto de la etapa en que crea el poemario *De la vigilia estéril*. Abiertamente señala la influencia de la lectura de Gabriela Mistral en esta etapa. Ver el análisis y la interpretación en el capítulo IV sobre los ensayos y artículos de Castellanos. Principalmente el estudio sobre “Si *“poesía no eres tú”, entonces ¿qué?”*.”

**su hueco justiciero.”**

Está expuesta al castigo, sin embargo es capaz de señalar en los últimos versos del poema:

**“Herid. No alcanzaréis la frente inerme (vellón inmaterial y delicado) a quien mi soledad sirve de escudo.”**

La sujeto del poema se expone, pero tiene resguardo. No se expone sin antes protegerse para no denigrarse entera. Creo poder hipotetizar que esta protección viene de la posibilidad de idear, de inventar mundos posibles a través de la creación. En este poema la sujeto vuelve a realizar un movimiento de repliegue de sí misma. Reconoce su vacío, pero lo asume ante ella y ante los otros/as que la juzgan y pueden condenar.

En el poema IV, la sujeto sintetiza la mirada de sí misma:

**“Antes, para exaltarme, bastaba decir madre. Antes dije esperanza. Ahora digo pecado. Antes había un golfo donde el río se liberta. Ahora sólo hay un muro que detiene las aguas.”**

En esta expresión poética, minimalista y transparente se sustenta el poemario completo en sus tres fases anteriores. Este último poema es el darse cuenta, la toma de conciencia respecto del tema maternidad/mujer. En el “antes” y el “ahora” está signado el devenir mujer en la conciencia del proceso. Pecado y muro en contraposición a los términos madre, esperanza, río, dan cuenta de ese devenir mujer. Pecado es una expresión fuerte con connotaciones morales cristianas y muro es posible de asociar con la contención, las limitaciones, los obstáculos. En mi lectura los sentidos se cruzan, pero claramente pienso que hay un quiebre en la constitución de la sujeto y este se vincula a la identidad que se resiste, despertando a la imposición del paradigma cultural en relación con la maternidad como construcción cultural de la posibilidad reproductiva de la mujer. La sujeto en este poema devela la complejidad de la asunción de la condición reproductiva que porta dado que implica no sólo la transformación de un cuerpo que anidará a otro sino por el cruce con la capacidad de establecer afectos cruzados con lo erótico.

### **1.3.De El rescate del mundo, en Invocaciones: Silencio cerca de una piedra antigua<sup>49</sup>**

---

En este poema, la sujeto que habla, se instala para decir, desde una postura física y desde su material más básico y primario, casi nuevo, sin desgaste, las palabras:

**“Estoy aquí, sentada, con todas mis palabras como con una cesta de fruta verde, intactas.”**

Se expone desde ese sitio para ser habitada. Los dioses la habitan fragmentariamente, ella se entrega para ello:

**“ Se buscan por mi sangre, se aprisionan, queriendo recomponer su estatua”.**

Su boca es el primer fragmento elegido por los dioses. Sin embargo, ella no puede acoger ese canto:

**“Pero soy el olvido, la traición, el caracol que no guardó del mar ni el eco de la**

---

<sup>49</sup>

Castellanos, Op. Cit., p.61. A esta numeración corresponden las citas hechas a continuación.

***más pequeña ola”.***

Se designa a sí misma desde la imposibilidad, es sólo capaz de verbalizar aquello de lo que no es capaz. La imposibilidad de testimoniar y ser vehículo de expresión del origen está centrado en sus ojos:

***“Y no miro los templos sumergidos; sólo miro los árboles que encima de las ruinas mueven su vasta sombra, muerden con dientes ácidos el viento cuando pasa. Y los signos se cierran bajo mis ojos como La flor bajo los torpísimos de un ciego”.***

La visión como uno de los sentidos, puente que mueve la civilización occidental, que desplaza e invade con signos al ojo que debe ver, en esta sujeto está muerta. Sin embargo, el vínculo con los fragmentos divinos del origen viene por otra vía:

***“Pero yo sé: detrás de mi cuerpo otro cuerpo se agazapa, y alrededor de mí muchas respiraciones cruzan furtivamente como los animales furtivos de la selva.”***

La sujeto sabe de otra manera, su contacto puede ser similar a aquellos “otros/as” que persisten en algún lugar. El cuerpo es la vía de contacto, es la piel entonces, es la respiración jadeante que logra ser escuchada a través de los cuerpos. El latido de las venas y todo aquello que podemos activar con el cuerpo, hasta el olfato y los flujos que en él habitan son los caminos de tránsito para la sujeto del poema.

La constatación última es clave para reconocer en esta sujeto su particular modo de aproximarse a la vía testimonial, que se vincula fundamentalmente con el “yo lo vi”. Ella lo siente, por ello es que al final del poema es capaz de decir también:

***“Yo sé, en algún lugar lo mismo que en el desierto el cactus un constelado corazón de espinas está aguardando un hombre como el cactus la lluvia”.***

Hay un saber establecido, que no es explicado y que puedo interpretar como un saber desconocido, misterioso. El juego que establece la sujeto es dejar saber que “sabe”, porque posee un secreto. Sin embargo, señala:

***“Pero yo no conozco más que ciertas palabras en el idioma o lápida bajo el que sepultaron vivo a mi antepasado”.***

Entonces, las palabras no le sirven para saber y conocer. Las palabras tal vez se vinculen con el olvido y la traición señalados en los primeros versos del poema. Lo que interpreto es que aun cuando no tenga las palabras maduras, tiene algo que va más allá de ellas. Eso anterior a las palabras puede ser los sonidos que rondaban a la sujeto aloracional en su vínculo de infancia, antes de la letra, situado en el habla, en la gestualidad y en el vínculo con los rituales de ecos indígenas. En este sentido sitúo en el poema el autobiografema vinculado con la memoria de la infancia que permanece como eco de un saber oscuro, secreto, casi como *el nahual*, que por secreto es vedado a los demás. Este es el tesoro guardado y que constituye una de las certezas que permanecen, aunque en fragmento y casi como residuos de lo inevitablemente perdido.

---

#### **1.4.De Al pie de la letra: Monólogo de la extranjera.<sup>50</sup>**

<sup>50</sup>

Castellanos, Op. Cit., pp112-113-114. Las citas que se hacen a continuación corresponden a esta numeración.

La sujeto del poema entrega una asección profunda en su contenido y brutal para quien lee en un contexto latinoamericano:

***“Vine de lejos. Olvidé mi patria”.***

Ambos motivos que aparecen en el primer verso han inundado nuestra literatura y poesía: el viaje, el traslado y el olvido ligado a una memoria del lugar originario que se deja y no se recupera. El tiempo se instala asolando el modo de decir de la sujeto. Es como si lanzara una piedra y no tuviéramos respuesta. Se instala también desde este primer verso la condición de la sujeto mujer como extranjera, como extraña, en este otro lugar en el que está.

En el segundo verso, señala además:

***“Ya no entiendo el idioma que allá usan de moneda o herramienta.”***

La condición de extranjera que ha practicado el olvido provoca que incluso no alcance a *entender* el idioma. Es decir su posibilidad de comunicación y de interrelación con otros/as ya no es posible. Sin embargo, creo que la sujeto no entiende un modo de relación que es el del uso. La utilidad está marcada por dos conceptos: el de “moneda” y “herramienta”. En la moneda se concentra el sentido de intercambio económico, el valor de cambio que este idioma tiene le es incomprensible. También lo es su modo de funcionar a manera de herramienta. Lo que se hace con el idioma no alcanza a ser vislumbrado por ella. La sujeto se sitúa entonces fuera de una manera de ocurrir ciertos intercambios en su tierra de origen entre aquellos que la habitan.

Señala luego, en esta misma estrofa:

***“Alcancé la mudez mineral de la estatua. Pues la pereza y el desprecio y algo que no sé discernir me han defendido de este lenguaje de terciopelo pesado, recamado de joyas, con que el pueblo donde vivo, recubre sus harapos.”***

Es curioso interpretar desde este decir, el lugar que ella menciona en el primer verso. Me pregunto acerca de su extranjería. Ha practicado la mudez ahora, puesto que este lenguaje de ahora, no el de antes, la han hecho defenderse de él. Este “terciopelo pesado” que usa el pueblo donde ella vive, se le volvió amenaza, puesto que tuvo que defenderse, sin siquiera saberlo. Hipotetizo que su condición de extranjera tal vez entonces ha sido de siempre. Creo que el pueblo de antes y el de ahora están geográficamente cercanos. Entonces su extranjería ha sido antes y es ahora también. De este modo es ambigua la expresión :“Vine de lejos”.

Creo que la cuestión del lenguaje se transforma en la clave para comprender su extranjería. Ese lenguaje que vehiculiza, que propone modos de vivir en él, modos de habitar en él , significa también un intento de decirse a sí misma en su extranjería. Tal vez no lo tiene claro. En ella se establece la no certeza de su condición de sujeto que habla o se expresa a través de un idioma, el único del que dispone. Pienso que en este sentido el autobiografema que detecto en esta propuesta poética es aquella del extrañamiento del propio lenguaje que facilita la escritura. La búsqueda del lugar para crear está entrampado en esta imposibilidad de transformar el lenguaje. Lo que resta es habitar en él.

En la siguiente estrofa la sujeto recupera la geografía, el territorio:

***“Esta tierra, lo mismo que la otra de mi infancia, tiene aún en su rostro marcada***



***a fuego y a injusticia y crimen, su cicatriz de esclava.”***

Nuevamente hay dos territorios, este de ahora y el otro de la infancia. Ambos son nombrados como “tierra”, en femenino. Esta tierra, que es más de una, se hermana con la otra en el rostro, marcado con la cicatriz de la esclavitud. En la mención de la “otra de mi infancia” podemos encontrar ese tiempo otro, de la lejanía, de donde ella, la sujeto vino, llegando a ser aquello que es ahora, a partir de la memoria. En este poema se reitera el autobiografema o presente en el poema anterior. En la misma estrofa nos dice en una especie de lamento.

***“Ay, de niña dormía bajo el arrullo ronco de una paloma negra: una raza vencida. Me escondía entre las sábanas porque un gran animal acechaba en la sombra, hambriento y sin embargo con la paciencia dura de la piedra.”***

En el recuerdo reconstruido, se impone la imagen de la protección en el regazo, en el gesto de acunar que lleva a cabo la raza vencida. La presencia de lo indígena se cuela a través de esta imagen, la paloma negra, lo es por la piel, por la diferencia, por lo oscura, incomprensible, libertaria en la esclavitud. También resignifico la oposición blanco/no blanco, que remite en el contexto latinoamericano, al mestizaje de nuestra cultura y vinculado a este fenómeno, el no lugar de lo anterior a este estado de hibridez, de hibridación en la confusión. Híbrido viene de la raíz griega *hybris*, que significa ultraje. Ella, la sujeto se sitúa en este otro “no lugar”. La intersección de ese “no lugar” es reconocible por la dicotomía “paloma negra” y “sábanas” que activamos “blancas”. Estas también la cubren o le sirven de escondite, la cobijan de ese miedo. Por ello lo interpretamos como esa doble condición del mestizaje. La sujeto está escindida, desde la memoria, y se habla a ella misma en un monologar respecto de su condición de mujer mestiza, que ha perdido su integridad como sujeto. El acecho que es mencionado como la amenaza del “gran animal”, sostiene su miedo, su horror a la pérdida, a la transformación. Esta amenaza de la pérdida del estado originario se convierte en “la gran amenaza” que no tiene comparación con nada:

“Junto a él ¿qué es el mar o la desgracia

***o el rayo del amor o la alegría que nos aniquila?***

Estas interrogantes de la sujeto son formuladas desde el presente de la enunciación de la sujeto. Ella ya sabe lo que es el mar, la muerte, la desgracia, el amor que fulmina o la alegría que también mata, por ello es que puede vincular estas experiencias con la pérdida de ese “lugar” que se transforma en el “no lugar”.

El tonode la sujeto se mantiene en el decir en el presente de la enunciación. Pero en la tercera estrofa, modificando el tono señala:

***“Quiero decir , entonces, que me fue necesario crecer pronto (antes de que el terror me devorase) y partir y poner la mano firme sobre el timón y gobernar la vida.”***

En esta estrofa es leída casi como una confesión, se sitúa esta sujeto en la situación vital de extraña. A raíz de una experiencia vivida en el pasado originario señala las consecuencias. Se ve en la obligación de crecer para espantar el horror de verse a sí misma transformada, transplantada y ajena a su entorno. De aquí surge el viaje, más bien la vida como viaje. Ella parte de ese lugar, pero parte con una conciencia que la pone en estado de alerta para, en ese viaje, conducir ella su traslado, su devenir sujeto/mujer. Lo

que a continuación la sujeto hace es elaborar una especie de relato del transcurso vital que se corresponde con el viaje a través del cual devendrá mujer.

El tono es coloquial cuando señala

***“Demasiado temprano escupí en los lugares que la plebe consagra para la reverencia. y entre la multitud yo era como el perro que ofende con su sarna y su fornicación y su ladrido inoportuno, en medio del rito y la importante ceremonia.”***

Su experiencia es contra lo instituido, contra aquello que es aceptado en el orden establecido por los otros. Es una sujeto disonante en relación con ese orden establecido. Se nombra descarnadamente en su hacer rebelde: escupir en vez de reverenciar, asemejarse al perro con su presencia infecta de ácaros, su fornicación impúdica y el ladrido inoportuno.

Luego, establece una especie de relato que comenta, distanciadamente, su “juventud” en la siguiente estrofa. Las palabras usadas tales como: “aunque grave”, “Convalecí”, “sané”, “aprendí a sopesar el éxito, el honor y la riqueza”, diseñan un territorio trazado y un aprendizaje. En este tránsito de la juventud el tono es de quien logra sobrevivir a una experiencia difícil, es casi como una prueba. Tal vez esto forma parte del rito de pasaje. Estos acompañan cualquier cambio de estado, de posición social o de generación. En estos ritos se distinguen tres fases: la primera es de separación o muerte simbólica del neófito, esto significa un rompimiento con su estado anterior; la segunda del margen o liminalidad (etapa intermedia en los ritos de pasaje) es un estado ambiguo, en el cual el neófito está ausente de la estructura social y carece, por lo tanto, de estatus social; finalmente la del reingreso o renacimiento, en el cual el pasaje se ha consumado y el iniciado reingresa a la estructura social en un estatus superior.<sup>51</sup>

En la siguiente estrofa dice respecto de aquello a lo que es capaz de renunciar, aquello que no quiso, de lo que se despoja.

***“Sin nombre, sin recuerdos, con una desnudez espectral, giro en una breve órbita doméstica.”***

Permanece, ahora, por el verbo usado en presente en un lugar o espacio que no pareciera amenazante, sino más bien neutro con relación a su juventud. Esa “órbita doméstica”, es el lugar que la aleja de los otros que están o se sitúan en lo público. Ambas esferas han sido habitadas por ella. En la doméstica es en la que permanece ahora, carente de máscaras, restricciones, más bien en un estado de nuevo nacimiento. Sin embargo, en la siguiente estrofa señala :

***“Pero aun así fermento en la imaginación de los otros. Mi presencia ha traído ha esta soñolienta ciudad de tierra adentro un aliento salino de aventura.”***

En esta revelación la sujeto nos entera acerca de su actual vínculo con lo externo. Internamente se ha desprendido. Pero la presencia de ella como sujeto extraña sigue siendo un motivo para que los otros fabulen, inventen, crean y divulguen. Se ha convertido en materia de invención, de creación, de fabulación.

***“Mirándome, los hombres recuerdan que el destino es el gran huracán que parte***

---

<sup>51</sup> Tafra, Silvia, *Diamela Eltit: el rito de pasaje como estrategia textual*, Santiago de Chile, RiL Editores, 1998, p.29.

***ramas y abate firmes árboles y establece en su imperio sobre la mezquindad de lo humano la ley despiadada del cosmos.”***

En esta estrofa la sujeto habla de los hombres y aquel sentido que despierta en ellos. Esta extranjera lo es no sólo por estar sin lugar, sin claridad respecto de ella misma y de su entorno, sino también porque los hombres han determinado que su imagen de mujer genere en ellos ciertas certidumbres respecto de lo que se impone a lo humano y sus leyes. El destino, concebido como el determinismo del ciclo vital, como la escritura de lo que debe ocurrir y que en la mayor parte del tiempo es trágico, está signado en ella, en su imagen desde la imposición de la mirada de los hombres.

En la siguiente estrofa, la sujeto dice lo que las mujeres perciben de ella:

***“Me olfatean desde lejos las mujeres y sueñan lo que las bestias de labor, si huelen la ráfaga brutal de la tormenta. Cumplo también, delante del anciano, Un oficio pasivo: El de suscitar leyendas”.***

Su vínculo con las mujeres, es vía el olfato. Ellas logran percibirla de otro manera que los hombres. Estos la “miran”, es con la vista que la perciben. En cambio las mujeres cercanas a lo animal, la olfatean. En su nivel de percepción son como bestias, y al saber de ella sueñan sueños que las harán padecer como ellas padecen cuando hay tormenta. Sin duda que la percepción entre la sujeto extranjera mujer y las otras mujeres está signada por el misterio, no hay una invención clara, sino que hay una percepción en la que participa el nivel inconsciente. Lo que ocurra entre ellas hay que descifrarlo como se descifran los símbolos de los sueños. Estas relaciones quedan en un nivel críptico, oscuro.

Afirma también ser objeto de la imaginación de los ancianos. En torno a su figura es que el anciano es capaz de crear leyendas, el nivel de fabulación de los ancianos la sitúa en otro orden, lejano y sin posibilidades de transformación. Si pensamos que los ancianos guardan la sabiduría y la conexión con aquello que fue y que es vivido en el presente para volver a recrearlo, ella sigue siendo entonces el objeto de la mirada y de la invención de los otros.

Otros también la quieren interrogar: el desvelado, el que medita a muerte, el que padece de remordimientos y el adolescente: el gesto que provoca esta interrogación es el de abrir las ventanas a medianoche. Provoca el anhelo de indagar en lo que ella tiene de “oscuro”. Ese continente oscuro en el que quieren interrogar y descifrar los hombres acerca de la sujeto extranjera y extraña, la connota ante sí misma.

En la penúltima estrofa, señala:

***“Basta. He callado más de lo que he dicho Tostó mi mano el sol de las alturas y en el dedo que dicen aquí “del corazón” tengo un anillo de oro con un sello grabado”.***

Misteriosamente, la sujeto afirma en el primer verso lo que desconcierta. En su monólogo más bien ha silenciado, ha callado. El monólogo lo es estructuralmente porque se produce un hablar con uno/a misma. Es el viaje que se hace hacia el interior y que nos devela porque nacemos en él a través de las palabras. No hay la intención de la escucha. Sin embargo, cuando la sujeto de la enunciación señala que ha callado, entonces está diciendo a quienes la escuchan, que sabía de esa escucha. Es monólogo en tanto es sólo

una la que está hablando, sin embargo ella sabe que su habla está siendo escritura y que alguien va a leer. Pareciera que ella necesita en este gesto de decir, que quede circulando el misterio. Se debe buscar de este modo, en los intersticios de su escritura, en aquellos silencios o misterios de lo que cuenta.

Luego de decir que ha callado, como una estrategia similar a los indígenas en el Popol Vuh, habla de su mano que ha sido tostada por el sol de las alturas, el sol andino, el sol, dios de los indígenas. Y en una parte de esa mano tostada por el sol, en uno de los dedos, el “del corazón” porta un anillo de oro. El oro y el sol, ambos símbolos de la vida, ambos símbolos de la valoración de los pueblos indígenas. Estos los podemos asociar con el maíz del mismo color que el oro y el sol. Ese anillo tiene un sello grabado. Es un sello misterioso, nuevamente está callando. Es tal vez un sello que la conecta con su raíz originaria, que le da la pertenencia que tuvo y que perdió.

En la última estrofa señala :

**“El anillo que sirve “para identificar a los cadáveres”.**

Con este cierre del poema resignifico como eje semántico la única posibilidad de pertenencia. Es una sujeto que difícilmente puede ser inscrita en una identidad o pertenencia. La posibilidad de identificación que porta es sólo la que ocurre en el momento de la muerte. Su voz en la enunciación ocurre, como en Comala, en el susurro y presencia que inunda la muerte.

## 1.5. De Lívida Luz: Monólogo en la celda<sup>52</sup>

---

En este poema se vuelve a repetir la idea del texto como monólogo. En este tipo de texto hay una intromisión de la forma teatral en la forma poética. Es prestado de la representación escénica en donde el diálogo se opone a monólogo. Si bien interpreto el monólogo como el texto en el cual uno habla consigo mismo, sin necesidad de que otro escuche o replique, hay la idea circulante que el monólogo oculta la necesidad de la escucha sin réplica. Es casi como pedir que todo aquel/aquella que escuche se niegue a sí mismo/a también la posibilidad de la respuesta. Entonces si un poema puede ser un monólogo es porque está circulante la idea de la representación. Con esta reflexión nos adentramos en la interpretación y análisis del poema.

Desde el título del poema, resignifico una representación de quien está en un tipo de prisión. La primera estrofa señala:

**“Se olvidaron de mi, me dejaron aparte y yo no sé quién soy porque ninguno ha dicho mi nombre; porque nadie me ha dado ser, mirándome.”**

El olvido y el dejar aparte son dos estados en que la sujeto se encuentra porque otros lo han impuesto. En ambos estados provocados por otros, la sujeto padece el olvido de sí misma. Esta sujeto no tiene noción de quién es, porque tampoco le han dicho su nombre. La condición de nombrar, de dar un nombre es la que permite que uno alcance un primer, aunque precario, estado de identidad. El nombre que otros nos ponen es la primera identidad que nos viene de afuera. Esta sujeto padece la falta de identidad y de

---

<sup>52</sup>

Castellanos, Op..Cit., pp.176-177. Las citas del poema son referidas a esta numeración.

reconocimiento de sí porque aquella primera fase identitaria no la tiene. Ella es un despojo. Nadie le ha dado el ser, además, puesto que no ha sido vista. Esta segunda condición que la sujeto reclama o extraña, es en nuestra cultura, así como el nombre, un segundo soporte para ser. La vista crea sujetos, entidades, identidades. La visión, ligada fuertemente a lo masculino, nos entrega carta de ciudadanía. Si no somos vistos, no somos.

La segunda estrofa señala la imposibilidad de esta sujeto de realizar un acto, este acto se pudre en ella, en su interior. Al mencionar el interior, pensamos en la maternidad como imposibilidad para la sujeto. Dice “porque no basta a ello un par de manos”. Las manos, que nos posibilitan como seres humanos la sobrevivencia, la existencia en términos prácticos, no bastan para su reproducción.

***“Dentro de mí se pudre un acto, el único que no conozco y no puedo cumplir porque no basta a ello un par de manos.”***

El cuerpo, es una presencia en el poema, en la cuarta estrofa, se transforma en una presencia que reclama la posibilidad del vínculo aun cuando sea en la muerte, en la lucha o en el desanudar más de un cuerpo: la maternidad. Creo que se establece de este modo un primer autobiografema : el cuerpo ligado a la maternidad. Sin embargo, en esta estrofa comienza con un adversativo que busca tal vez dar explicación a aquello que no la tiene.

***“Pero solo... Y el cuerpo que quisiera nacer en el abrazo, que precisa medir su tamaño en la lucha y desatar sus nudos en un hijo, en la muerte compartida.”***

En la quinta estrofa se hace evidente el encierro que parte desde el título, las acciones son:

Golpear una pared, estrellarse contra una puerta cerrada, esconderse en un rincón:

***“donde teje sus redes la locura”.***

Pensamos en la locura que provoca el encierro, o el encierro que provoca la locura. Ambas posibilidades las activamos en el poema a partir del decir de la sujeto que expresa su sensación frente a un estado en el que se encuentra. La locura es uno de los motivos presentes en la narrativa de Castellanos y se refiere no sólo a la “cualidad” de que las mujeres podamos caer con mayor facilidad en este estado sino que apunta fundamentalmente al modo cómo lo externo, las presiones sociales, los mandatos culturales funcionan como prisión que encierra y de cuyo encierro puede surgir como modo de sobrevivencia otra, la locura. Creo que este es un segundo autobiografema que articula el poema. Castellanos estuvo siempre cercana al desequilibrio psíquico e intentó siempre distanciar esos estados con la lucidez y el ordenamiento que le ofrecía la escritura.

Las interrogantes de la estrofa seis apelan a esas instancias en que los otros debieran responder:

***“¿Quién me ha encerrado aquí? ¿Dónde se fueron todos? ¿Por qué no viene alguno a rescatarme?”***

En estas interrogantes se instala el silencio del monólogo y se instala la soledad, motivo recurrente en la prosa y narrativa de Castellanos. La sujeto habla de “rescate”, en un intento por inventar o crear un mundo posible en el que exista el ser humano surgido de la fantasía. Esta palabra nos hace pensar en que la sujeto también elabora una especie

de fantasía respecto de su encierro y de su locura. La última estrofa, sin embargo, instala la absoluta soledad y desamparo:

***“Hace frío. Tengo hambre. Ya casi no veo de oscuridad y lágrimas.”***

Las necesidades más básicas son dichas por esta sujeto que no tiene otra posibilidad que el camino de la locura porque no existe el lugar en que su deseo circule libremente. La imposición del encierro es la ley que se opone a su plenitud como sujeto.

## 1.6. De: Lívida Luz: Revelación<sup>53</sup>

---

En este breve poema de dos estrofas la sujeto de la enunciación elabora el descubrimiento de un saber:

***“Lo supe de repente: hay otro. Y desde entonces duermo sólo a medias Y ya casi no como.”***

En el primer verso la hablante deja constancia de la manera en que ocurre el suceso. La expresión “de repente”, refleja lo súbito, lo inesperado del acontecimiento. Para los lectores/as este suceso es ambiguo, poco claro y extraño. La extrañeza de la existencia de “hay otro” obliga a hacer la pregunta acerca de la naturaleza de ese “otro”. Es una alteridad que *altera* de tal modo el sueño y el apetito, funciones básicas para vivir, que pone en riesgo el equilibrio.

También es significativo el descubrimiento de un saber(Otro). Es decir no sólo “la alteridad” inquieta, sino el conjunto de saber del otro. Hago énfasis en el “saber”. La búsqueda de nuevos conocimientos, la sospecha de nuevas vías de ser tiene un asiento en la sujeto y reflejan el modo en que valora los nuevos saberes. También es posible activar el nudo saber/poder que ha sido trabajado por Foucault. Este, desde mi interpretación, constituye un autobiografema que se reitera en la prosa y en la poesía de Castellanos.

La segunda estrofa dice:

***“No es posible vivir con ese rostro que es el mío verdadero y que aún no conozco”.***

La sujeto del poema nos señala cuál es el saber que ha descubierto. En sí misma ella tiene otro rostro que es el verdadero, que es el que ella atisba en ese saber, pero del que aún no tiene un conocimiento cabal. Esta sujeto está en el proceso de devenir “otra”. Podemos imaginar cuáles son las posibilidades de ese rostro. Es interesante a su vez constatar que el rostro que ella ha reconocido hasta ahora como el propio, le es ajeno porque no es verdadero. Tal vez, hipotetizo, como sujeto mujer, haya usado una cosmética que quiso creer como suya, pero que en realidad no le pertenece. Es interesante además reconocer que en esta sujeto en proceso no hay ninguna certeza. No se sabe cómo “llegó a saber”, de ese otro rostro, ni tampoco el modo en que seguirá viviendo ahora que “sabe”. Cuando señala que no es posible vivir ahora que “sabe”, se puede imaginar que es necesario inventar otra forma de vivir. No es posible vivir así como se ha vivido hasta ahora, entonces la posibilidad de la “vida” implica una transformación,

---

<sup>53</sup>

Castellanos, Op. Cit., p179. Las citas del poema son referidas a esta numeración.

de lo contrario, se enfrenta a una especie de muerte. Este conocimiento, es develación de la fractura o fragmentación del sujeto que reconoce la duplicidad, que también puede equivaler a una multiplicidad de “otros rostros”. Si existen entonces otras posibilidades de rostros, existen potenciales nombres para llamar a ese otro rostro. La cuestión del poner nombre, de nombrar, es un desafío porque volver a nombrar implica, necesariamente, un nuevo orden desde el cual hacerlo sin que sea una imposición, y por lo tanto una pérdida de la libertad. También implica un segundo nacimiento y una potencial búsqueda o interrogación sobre el origen y la ascendencia. La constitución de un sujeto múltiple es un segundo autobiografema presente en el poema. Castellanos elaboró en la mayor parte de sus escritos la posibilidad de devenir otra(s) sujeto (s) mujer (es) capaz de desmontar modos de constitución uniformes y monolíticos de identidad.

### 1.7. De Materia memorable: Tránsito<sup>54</sup>

---

El presente poema constituye una trilogía. El primer poema se estructura en tres estrofas y los dos poemas siguientes están formados sólo por dos estrofas. Los poemas tienen un orden señalado con números romanos.

Poema I.

En la primera estrofa nos enfrenta a una toma de distancia del yo como si hablara de sí misma, pero en tercera persona:

**“Niña ciega, palpaba mi rostro con mis manos no para ver, para borrar la línea donde el perfil dice “mañana”; donde alza el mentón su hueso que se opone a la muerte.”**

La sujeto habla de sí misma a través de la memoria de la infancia. En esa intención impone una parte de su cuerpo que es el rostro y las manos. Esta fragmentación está presente en toda la primera estrofa. Reconozco la elaboración con la memoria como un primer autobiografema en este poema.

Decía en el poema anterior que el trabajo de reconocimiento del rostro implicaba la aproximación a cierta identidad que se reconoce, se niega o se afirma. En esta estrofa manos y rostros son parte de la sujeto que escudriña en sí misma desde el pasado hacia el futuro. Las manos, en un gesto de reconocimiento y de encuentro consigo misma, recorren su rostro. Está la voluntad de la sujeto/niña que se nombra o se dice a sí misma ciega. La ceguera no permite la visión, pero sí da lugar al tacto. El tacto se potencia como sentido que permite el descubrimiento, la corrección, o la transformación vital. Este gesto de recorrer el rostro no pretende ser la sustitución de la visión sino, pretende corregir, alterar una imposición temporal que implica la constitución de sí misma como sujeto. El gesto que corrige “borra” el “perfil” del “mañana”. Borrar implica hacer desaparecer, negar lo que se ha formado o establecido como tal cosa. El perfil del mañana implica la vida, puesto que se sitúa en oposición a la muerte.

En la segunda estrofa se afirma aquello que ocurría como efecto del gesto:

**“Y con el ademán se iban desvaneciendo el dolor, la presencia, la memoria.”**

<sup>54</sup>

Castellanos, Op. Cit., pp 197-198. A esta numeración corresponden las citas del poema.

La sujeto confirma lo efectivo del gesto. Creemos que la mirada que se hace del pasado de mujer/niña en esta estrofa juega con la memoria de la memoria. El propósito que la niña buscaba al hacer el gesto, no es el propósito que tiene la sujeto/mujer que enuncia desde el presente al recordar dicho gesto. Lo comprobamos en la tercera y última estrofa del poema I:

**(No, no moría. No supe cómo borrar el nombre de Rosario.)**

El paréntesis resitúa la lectura del poema. Debemos leer con cautela lo dicho entre paréntesis porque de algún modo nos lleva por una dirección nueva, distinta de la del poema en tanto creación escrita. Esta es la sujeto que desde el presente de la enunciación es capaz de evaluar aquel gesto que la aproximaba al intento de muerte. El intento de “borrar” o aniquilar aquello que ella estaba siendo, y que como consecuencia sería, no tiene efectividad. La sujeto niega de esta manera la segunda estrofa. No hubo anulación del “dolor”, de la “presencia”, ni de la “memoria”. Estas han permanecido y están ligadas a su nombre. El nombre implica la manera primaria en que nos llaman y nos asignan cierta identidad a la estamos vinculados casi inevitablemente. Nuevamente, el autobiografema conectado al nombre y a nombrarse establece la conexión con el tratamiento de lo autobiográfico.

El intento, entonces, se vincula con el poder nombrarse a sí misma, de otra manera. Sin embargo, en el último verso la escritora se nombra a sí misma constatando el intento fallido: no “supo” borrar su nombre. Entonces no muere de esta forma. En este verso encuentro otra de las obsesiones de Rosario escritora, poder saber, tener acceso a ciertos conocimientos de sí, sobre sí y su relación con aquello que la rodea. Así como en el poema anterior, el nombre, renombrarse, implica un comenzar de nuevo, otra vez. Es a la vez la resistencia ante el orden impuesto y la instalación de la interrogante por la forma de construir identidad sin encerrar monolíticamente, sin que constituya una celda.

Rosario se nombra en el poema y con ese gesto obliga a vincular, de manera directa, sujeto oracional de la escritura y sujeto aloracional. La experiencia vital de la mujer escritora se cuele en los intersticios de la recreación escritural. En esta recreación Rosario insiste en tres motivos vinculados a la problematización de la identidad de la sujeto presente en su escritura: el rostro, el nombre y la infancia. Estos tres motivos nos obligan a reconocerlos como aquellas obsesiones que estructuran su escritura. Las indagaciones en el “yo” y la problematización que ello implica.

Poema II.

En la primera estrofa, la sujeto de la enunciación entrega aserciones relativas a su “no saber”, al desconocimiento:

***“No conocí la ley, esa constelación bajo la cual mis padres me engendraron. No supe mi destino de vegetal, mi nombre Que termina en la punta de mis dedos Y quise dar un paso más allá Donde se ahoga el pez, donde estalla la piedra.”***

La búsqueda se hace necesaria cuando descubre que no sabe, que desconoce el orden legal, el orden de la Ley del padre que la recibe desde que nace. Esta ignorancia que la sujeto señala, implica a su vez un saber: toda búsqueda implica que aquello que nos rodea como conocimiento no nos basta. Cuando la sujeto señala “quise dar un paso más allá”, es porque ha hecho una elección respecto del lugar o el sitio que ocupa. Ese más



allá creo que está en relación con otro lugar. En este poema establezco el vínculo con el poema “Monólogo de la extranjera” en el que ocurre una búsqueda de la sujeto de la enunciación porque aquello que debiera serle cercano le es ajeno.

Esta búsqueda, al igual que en otros poemas, no queda del todo clara. Es una indagación que nos remite a un territorio o espacio desbordado:

**“Más allá de los límites. Aquí profundidad o altura, inhabitable lugar para mi especie”.**

Me pregunto si es que puede ser este el lugar de la escritura. Si es que puede ser que la niña que a tientas atisba la necesidad de transformar, de aniquilar, lo haga desde sí misma por y en la escritura. Interpreto el lugar de la escritura vinculado al adverbio de lugar “Aquí” señalado en el primer verso. Creemos que reafirma lo que señalamos como hipótesis interpretativa, la calidad de “inhabitable/ lugar para mi especie”. Este verso se vincula con la experiencia de la escritura como territorio que para las mujeres ha sido ganado después de largas batallas. Se constituye, nuevamente, como autobiografía la escritura como lugar, como territorio que es necesario habitar de manera distinta. La “especie” que en el poema se señala pueden constituir la las mujeres, especie de ser humano que deviene como tal, una vez que ha sentido y pensado en sí misma, pasando por el dolor, la pérdida y el reconocimiento de que sabe poco y debe descubrir más de distintas maneras. Pienso que el poema III, reafirma esta interpretación.

Poema III.

En la primera estrofa la sujeto señala cuál es el acceso que tuvo en su búsqueda:

**“Subí hasta donde el hombre movía sus figuras de ajedrez y era una transparente atmósfera de águilas.”**

La sujeto mujer trepa, escala, remonta hasta “subir” y en ese movimiento ascendente su figura se convierte en una “transparente atmósfera de águila”. El sitio al cual sube es el de los hombres. La escritura, el espacio intelectual, privativo hasta hoy en alguna medida, de los varones, es el lugar de las alturas. Sin embargo, así como el hombre usa estrategias para instalarse en el espacio de la cultura/escritura y mueve piezas hábilmente como en el juego de ajedrez, la sujeto también usa estrategias como la del camuflaje. En esas alturas es necesario que su simulación sea apropiada y surta su efecto. La figura del águila, ave observadora, imponente, vigilante, es el acomodo perfecto.

En la segunda estrofa de este poema, con versos escritos entre paréntesis, - estrategia que usó también en el segundo poema para develarnos a la escritora que está detrás de la enunciación – vuelve a retomar el rostro del primer poema. Este rostro ahora es cubierto por la sujeto, no borrado, y la estrategia de cubrirlo se relaciona con aquella necesidad de ocultación que esconde otra identidad que la acompaña y que no es homogénea, unitaria, ni coherente. Por el contrario, es ese rostro color de selva, originario, ignorante, diverso, múltiple y contradictorio. En él se encuentra tanto el esplendor como la catástrofe.

Nuevamente, la sujeto que habla en el poema, la sujeto que *transita*, no es ni homogénea, ni estructurada, sino múltiple, contradictoria, fisurada. El motivo de la sujeto otra, que se descubre y debe inventar nuevas formas de vivir y de vivirse se conecta

desde este poema con otros analizados anteriormente, en los que se reitera, como por ejemplo en *Revelación*.

### 1.8. De Materia Memorable: Toma de conciencia<sup>55</sup>

---

Este hermoso poema de Rosario Castellanos nos devela otro tránsito que recorren las sujetos de su poesía. En la primera estrofa está diseñada la problemática que el poema insinúa:

***“A medianoche el centinela alerta grita ¿quién vive? Y alguien –yo, sí yo, no ese mudo de enfrente debía responder por sí, por otros.”***

La sujeto se enuncia como “yo” reafirmando en una subjetividad, en una individualidad que debe trascender de sí para articular una respuesta no sólo es por ella misma sino por otros. Este proceso de toma de conciencia, no es simple, por eso ella señala en la segunda estrofa:

***“Pero apenas despierto y además “ignoro el santo y seña de los que hablan”.***

La conjunción adversativa que inicia el primer verso de esta estrofa, indica que aun cuando se intuye la presencia de los otros, existe en ella cierta incapacidad para comunicarse. Señalados como “los que hablan”, nos sitúa en el nivel de la oralidad, sitio desconocido por ella ya que posee otros códigos. Entonces, nuevamente esta sujeto necesita conocer, saber, de los otros y sus modos de vincularse. Está balbuceando, está despertando apenas.

En la tercera estrofa la sujeto consigna el modo en que ese “despertar apenas” tiene lugar:

***“Malhumorada, irónica, levantando los hombros como a quien no le importa, yo digo que no sé sino que sobrevivo a mínimas tragedias cotidianas: la uña que se rompe, la mancha en el mantel, el hilo de la media que se va, el globo que se escapa de las manos de mi hijo.”***

Este es el tránsito de su instalación en el mundo. Es capaz de reconocer el estado en que se encuentra, el de sobreviviente de la cotidianeidad de lo doméstico. Cosas simples la rodean y las enfrenta en un tono sombrío, similar al usado para encarar las tragedias de lo absurdo representado en la enumeración caótica: uña, mancha, hilo, globo.

En la cuarta estrofa sigue asumiendo frente a otros aquello que le implica la asunción de la primera estrofa. Hablar de sí es, de algún modo hablar de otros:

***“Contemplo esto y no muero. Y no porque sea fuerte sino porque no entiendo si lo que pasa es grave, irreversible, significativo, ni si de un modo misterioso estoy atrapada en la red de los sucesos.”***

Se contempla en su transcurrir el cotidiano y consigna en la estrofa la ignorancia de aquello que le sucede. No hay cuestionamiento, es sólo existir sin complicaciones, sin alteraciones. De alguna manera la sujeto narrada por ella misma en el proceso, se solaza en mostrar una existencia plana, sin alteraciones, sin conciencia de su existencia como mujer.

---

55

Castellanos Op. Cit., pp 201-202-203. A esta numeración corresponden las citas del poema.

En la quinta estrofa reafirma:

**“Pero la verdad es, que aún soñolienta, me levanto, me baño, canturreo pensando en otras cosas. Y luego desayuno, tranquila, sobriamente, leyendo la noticia del viejo avaro al que sus asesinos buscaron las monedas que escondía (a puñaladas) dentro de su entraña.”**

No hay preocupación por quienes se encuentran en el exterior, pareciera que el espacio de lo doméstico protege y cautela un orden que podría perpetuarse en el no darse cuenta.

La conclusión al respecto es despiadada:

**“No, me palpo y no siento la herida. Todavía soy una mujer sola”.**

En esta sexta estrofa se perfila la posibilidad del contacto que puede tener con el viejo avaro de la noticia o con otros/as. No alcanza a ser herida todavía, porque es una mujer sola. El motivo de la soledad es, como ya hemos analizado en poemas anteriores, una de las obsesiones de Rosario Castellanos. Lo es porque traduce también su propia percepción y vivencia de la soledad como sujeto/ mujer/mexicana/latinoamericana.

La séptima estrofa, dice:

**“Bebo el café y mi mano no tiembla cuando doy vuelta a la página y allí, en un arrozal remoto, agazapado, tiritando de frío y de terror de un enemigo que también se esconde y que también tiritita, encuentro a un hombre que es distinto a mí por el color, por el idioma, pero igual en el relámpago que ilumina este instante en que él y su adversario, y yo, que no los veo, estamos juntos, somos uno solo y en nosotros respira el universo.”**

Tres escenas, al menos, se cruzan en la estrofa. Aquella de la mujer que toma su café y lee el periódico, la escena del hombre que se esconde de su enemigo y que es descubierto por la sujeto como un otro distinto de ella en el idioma y el color. La última escena que se perfila en esta estrofa, es la que nos imaginamos y que se corresponde con la trilogía. Resignificamos el ideal cristiano en esta conjunción triádica: la humanidad de ella, el hombre de distinto color de piel y de distinto idioma, más el enemigo de éste. Uno solo que se estructura en tres y tres que pueden ser uno solo y contener el universo entero. En esta estrofa la toma de conciencia se va develando y tomando cuerpo.

La octava estrofa es dirigida a un tú, que es llamado como “Amor mío”. Esta figura no queda develada en el poema. Sin embargo, es quien ha tenido un tipo de conexión con la sujeto, y quien ha pasado a ocupar un lugar entre los otros. Tal vez la excepción de ese vínculo queda anulada ahora que comienza a intuir, a descubrir que ella es capaz de entrar en otra esfera, conectada hacia los otros, hacia la humanidad que los contiene a todos/todas. Dice:

**“Amor mío, que a veces vienes a visitarme y me estrechas la mano o simplemente miras con piedad que envejezco, no te sientas más próximo que aquel del arrozal o del que un día lejano (ya ni siquiera puedo decir dónde) me dio de beber un sorbo de agua fresca en jornada de sed y de intemperie. Porque soy algo más ahora por fin lo sé, que una persona, un cuerpo y la celda de un nombre.”**

Los dos últimos versos son la clave del proceso que entraña en poema. Saber quién se es, pero en relación con otros/otras. Nuevamente la idea de descubrir un “saber”,

nuevamente las ideas de transitar hacia el límite o la frontera de lo que han dicho que eres. Ser algo más que aquello que uno sabe es traspasar un límite. En esta estrofa “persona”, “cuerpo” y “nombre” son tres nociones que permiten el acceso a una identidad. Estar siendo otra, transitar hacia otra conciencia es el punto del poema. En este sentido creo que la constitución de cierta identidad relacional constituye el autobiografema que se instala en el poema y que podría coexistir con la idea de la soledad en tanto ligada a la subjetividad de la sujeto como identidad otra. Una no se resuelve en la otra más bien coexisten.

En la novena estrofa la sujeto dice lo que es:

***“Yo soy un ancho patio, una gran casa abierta: yo soy una memoria”.***

Dos versos que conmueven por la inmensidad de aquello que pueden contener : patio, casa y memoria, se ubican en un mismo registro no sólo por ser un continente sino por ser un contenido. El lugar de la acogida, el espacio de la creación y del encuentro coincide en los tres términos que sintetizan el proceso de la sujeto y su toma de conciencia que la llevan a renovarse en lo que es.

Postulo que la memoria cruza la creación de Rosario Castellanos y le permite articular su creación escritural. Esta tiene el tono y las obsesiones que pueden ser generadas por el trabajo con lo mnemónico. Allí su presencia y la de los otros/otras cobran un sentido trascendente.

Es esa misma memoria quien rescata la imagen de aquel al que se dirige en la décima estrofa cuando señala:

***“Permaneces allí, imagen del que ha muerto, rostro del que partió con la promesa de volver, como flor entre los labios.”***

Esta ausencia recreada en la memoria toma el lugar que le corresponde entre los/las otros/as. La sujeto está colmada cuando en la penúltima estrofa señala:

***“A mí, como una hoguera en pleno campo, se arriman en la noche los de mi tribu y otro desconocido y aun algunos animales cuya inocencia guardo”.***

Esta mujer está llena y su tono es de plenitud, de calma y de regocijo. Los cercanos y los lejanos la habitan. No le son ajenos tampoco ciertos animales. Ella es capaz entonces de dar cobijo y lugar a formas que no son sólo las humanas. En esta referencia pienso en la presencia del nahual maya que cohabita con los indígenas desde su nacimiento y que constituye un secreto. Con esta alusión su identidad también resguarda otras identidades.

En la última estrofa la sujeto, exultante, exclama:

***“En medio de este corro de presencias soy lo que soy : materia que arde, que difunde calor y luz. Crepito la respuesta gozosa: ¡viven todos!***

En esta última exclamación pareciera que a través de este nuevo modo de ser consciente y habitada por los otros, la plenitud humana estuviera al alcance. A la sujeto sola, deshabitada se superpone ésta que la ilumina e ilumina, que arde porque vive y al vivir permite que otros también vivan. Interrogamos, sin embargo la aseveración que hace de ser materia. En otros escritos Castellanos cuestiona la oposición materia y forma que alude a la oposición binaria que separa a mujer/hombre respectivamente. En textos amorosos, como sus *Cartas*, o en algunos ensayos se refiere en forma irónica a esta dicotomía. Pero también en un poema de amor erótico, en las mismas *Cartas*, retoma

dicha dicotomía de origen aristotélico. Parece ser que en este poema el binarismo no se problematiza porque ya se ha resuelto o porque dado el tenor del poema la sujeto se instala desde otro lugar en donde las oposiciones ya no tienen sentido.

### 1.9. De Materia Memorable: Canción<sup>56</sup>

---

En este poema breve, que consta solamente de dos estrofas la sujeto que enuncia el discurso busca una respuesta para justificar la situación que la aqueja en el ámbito afectivo. Su intento en la búsqueda tiene que ver con su nacimiento y las circunstancias afectivas que lo rodearon.

La primera estrofa señala:

***“Tal vez cuando nació alguien puso en mi cuna una rama de mirto y se secó. Tal vez eso fue todo lo que tuve En la vida de amor.”***

Los enunciados están cruzados por la duda. La ambigüedad del adverbio que encabeza el primer verso lo señala. Lo refuerza asimismo el pronombre indefinido “alguien”. El instante del nacimiento es un momento imaginado por la sujeto desde el dolor y el desconocimiento. La brevedad del contenido está signado por las características del mirto, arbusto de hojas siempre verdes, con pequeñas flores blancas y olorosas. Después la sequedad. La frescura, del olor y el verdor perecen. Ese momento de abandono funciona en la estrofa como el presagio de algo que hasta el presente de la enunciación funciona. La segunda estrofa dice:

***“Porque después (oh, rostro traicionado por la memoria, nudo deshecho en el adiós) nada sino el cilicio de aquella enervadura me exprimió el corazón.”***

En el “después”, que se refiere al futuro de su nacimiento y al pasado del presente en el que enuncia, está concentrado el pasado y aun el presente. El mirto seco se transforma en el cinturón que la mortifica a modo de cilicio. Esa sequedad es el abandono, el desamor que comienza en su nacimiento. En el presente es su rostro el que refleja el abandono, la memoria es la que provoca que el rostro se conturbe por el desamor pasado, que deja su huella en una parte de su cuerpo y es una parte que la retrata. El rostro como fragmento del cuerpo de la sujeto es uno de los motivos que se reiteran en los distintos poemas que tratan el “yo”.

Esta es una sujeto que porta un vacío y la sequedad en su existencia. La memoria, instrumento que se constituye en otros momentos como la máquina de creación que entrega un soporte a la sujeto, en este poema se convierte en el peso que arrastra su identidad como una carga de la cual desasirse para liberarse. Los autobiografemas que están funcionando en esta pequeña creación son la memoria inscrita en el cuerpo. Desde otra lectura la memoria/ escritura como cuerpo que reelabora el desamor y el abandono.

### 1.10 De En la tierra de en medio: Autorretrato<sup>57</sup>

---

Castellanos trabaja la ironía como aquella figura y manera de autofiguración en este

<sup>56</sup>

Castellanos, Op. Cit., p 208. Las citas que se hacen del poema corresponden a esta numeración.

poema. Por lo demás es una estrategia constante en su escritura y se transforma en un modo productivo de crear las objetividades poéticas. La ironía es una figura que obliga a leer entre líneas aquello que elabora y en más de una oportunidad resulta indispensable dar cuenta de la agresividad que el trabajo con esta estrategia conlleva como efecto ilocutivo.

El yo, expresado en la primera estrofa, señala ser portador de una identidad socialmente respetable:

**“Yo soy una señora: tratamiento arduo de conseguir en mi caso y más útil para alternar con los demás que un título extendido a mi nombre en cualquier academia”.**

La ironía respecto a lo difícil que le fue hacerse acreedora de esta identidad, tiene directa relación con su experiencia matrimonial más tardía de lo habitual. Se casa después de muchos avatares y largas esperas a veces impuestas por ella misma, a la edad de 33 años en el año 1958. Su relación amorosa con Ricardo Guerra comienza en 1950. Sin embargo, pasarán largos ocho años y un matrimonio anterior de él, con Lila Murillo, para que se consuma lo que había sido propuesto por Ricardo Guerra en el año 1952. La proposición de matrimonio es aceptada en el '58 rápidamente por Rosario<sup>58</sup>. La dificultad para lograr esta identidad, socialmente sobrevalorada para las mujeres, resulta paradójicamente, mayor que aquella dificultad en la obtención de algún título valorado de alguna institución de educación superior. Esta rareza la constituye como sujeto que deviene mujer en este entorno cultural. La dificultad para mantener y permanecer en sus vínculos afectivos constituyen uno de los autobiografemas ligado al motivo de la soledad.

En la segunda estrofa insiste en la idea de señora como un trofeo ganado en alguna competencia amorosa. La “señora” ahora recibe dos calificativos opuestos pero que están unidos por una disyunción: gorda o flaca. La respuesta para esta variabilidad en el aspecto que otorga la mayor o menos cantidad de biomasa es referida a los ciclos que rigen las glándulas y podemos pensar que ella se refiere a las hormonas, fantasmas habituales de las mujeres. También culpa de esta volubilidad a las posiciones de los astros. Este y otros fenómenos poco claros serían los culpables de que su aspecto se modifique sin que ella pueda controlarlo.

En la tercera estrofa continúa describiéndose. Ahora es el cabello que varía. A veces rubio y otras negro. Según la alternativa. Pero en el tercer verso entre paréntesis señala:

**“(En realidad, mi pelo encanece, encanece).”**

Rosario muestra la ortopedia de la que se arma para mostrar una imagen. La máscara que ella confecciona según el ánimo y la ocasión que la obliga. Pero junto con enmascarar, ella muestra la ortopedia. Deja ver la falla que se oculta. En este gesto deja

---

<sup>57</sup> Castellanos, Op. Cit., pp 288-289-290. A esta numeración corresponden las citas hechas del poema. En la introducción a este capítulo me referí a la significación que le otorgo a este poemario *La tierra de en medio* con relación a la totalidad de los análisis e interpretaciones.

<sup>58</sup> Ver en el capítulo V el trabajo de interpretación y análisis que se hace del texto *Cartas a Ricardo*, epistolario amoroso que (des)borda Rosario Castellanos.

en evidencia la precariedad que subyace en su autoconstrucción. Los paréntesis funcionan como el signo que deja escapar la evidencia de la construcción del artificio.

En la cuarta estrofa continúa haciendo ver la cosmética que la cubre. Es esa cosmética la que, reiteradamente, denuncia en sus ensayos como prisión para las mujeres. Sin embargo, dependía de las peluqueras y las maquilladoras. Siempre desconfió de la belleza que tenía. Dice lo siguiente desde la asunción identitaria vaga, indeterminada:

**“Soy más o menos fea. Eso depende mucho de la mano que aplica el maquillaje.”**

En la quinta estrofa declara su transformación. No sin antes aclarar que no puede lograrlo en la medida que puede cambiar un genio, porque ella es mediocre. No lo es, obviamente Rosario se maltrata. Lee todo aquello que encuentra y trabaja en su escritura hasta el cansancio, se autoexige y es despiadada para evaluarse. Esta mediocridad señalada, según la sujeto, la exime de enemigos y le otorga la devoción y amistad de los hombres que hablan por teléfono y que le envían largas cartas de felicitaciones. Esos hombres beben whisky y charlan de política y literatura. Rosario en esta forma irónica de mostrarse, desliza elegantemente el modo en que se establece el reconocimiento por parte de algunos varones, lo que le otorga un lugar precario en el ámbito intelectual. Es precario porque esta instalación surge de la aceptación simulada de los varones. Por lo tanto es aceptación desde los “pactos patriarcales”<sup>59</sup> en los que el lugar de la mujer no resulta peligroso porque está fuera de ellos. Amorós señala que:

**“Los espacios, pues, cuando de la mujer se trata, no son lugares que toman su significación de sus proyectos como persona [...], sino que vienen presignificados en base a su codificación por quienes los han diseñado en los pactos mismos que cobran trama en el mecanismo serial de sus autodesignaciones, autodesignaciones por las cuales se instituyen, ante todo, como codificadores y adjudicadores de espacios.”**<sup>60</sup>

Ocurre en segundo lugar, la precariedad de Castellanos en la instalación en “el corral ajeno” del que habla Adriana Valdés. Lugar de la incomodidad, en el que es necesario desarrollar ciertas habilidades y estrategias para situarse, sin perder de vista las potenciales fisuras de los ejercicios de poder que permiten subvertir los modos impuestos. En las *Cartas* Rosario comenta la designación del premio Triolet que recae en ella el año 1967 en México, en circunstancias de que era *necesario* otorgárselo a una mujer para neutralizar a algunos varones en competencia.

Es vacilante su expresión respecto de los vínculos de amistad con mujeres:

**“Amigas...hmmm...raras veces y en muy pequeñas dosis. En general, rehuyo los espejos. Me dirían siempre: que me visto muy mal Y que hago el ridículo**

---

<sup>59</sup> Celia Amorós, filósofa española, trabaja muy bien la constitución de los pactos entre varones en nuestra cultura. Los varones constituyen un conjunto práctico serializado en el cual funciona un *topos*, lugar común de referencia para la práctica de autodesignación, este *topos* es la mujer como lugar práctico-simbólico. Dichos pactos son parte de la violencia ejercida en contra de las mujeres.

<sup>60</sup> Amorós, Celia, *Violencia contra las mujeres y pactos patriarcales*, p 6.

### ***Cuando pretendo coquetear con alguien”***

Las mujeres son consideradas como espejos. Ella se ve reflejada en su cristal y ellas tal vez se reflejan en Rosario. Las proyecciones abundan entre las mujeres. La crítica se dirige hacia el lugar común que la cultura ha obligado a establecer entre las mujeres: la apariencia, la imagen impuesta desde el parámetro masculino; es decir el cuerpo vestido según un buen gusto masculino y por otra parte el juicio acerca del comportamiento erótico femenino. Sin embargo, Rosario supo reconocer otra vestimenta, otro tejido corporal de las mujeres. Este es el de productoras de cultura como diferencial sexo genérico. Se vio en ellas y las estudió reconociéndolas con críticas literarias acertadas, ponderadas y haciendo gala de un ejercicio del criterio envidiable. Lo señala claramente cuando se refiere las mujeres creadoras latinoamericanas: Storni, Agustini, Ibarborou, Mistral, y a las norteamericanas y europeas que leyó y criticó agudamente en *Mujer que sabe latín*. Lo que refleja Rosario en esta estrofa en relación con la distancia de las amigas es la competencia detestable en esa rivalidad por ganar la preferencia del varón. Es la constitución de ser objeto de deseo y posible competencia para los varones la alusión que trasunta la duda y vacilación del primer verso de la estrofa.

La estrofa siete designa nuevamente otra identidad completa, pero no menos compleja:

***“ Soy madre de Gabriel: ya usted sabe, ese niño que un día se erigirá en juez inapelable y que acaso, además ejerza de verdugo. Mientras tanto lo amo.”***

Es madre. Rosario tuvo dos hijos que perdió antes de lograr conservar a Gabriel. La maternidad es un tema de gran complejidad en la escritura de Rosario. Constituyó desde siempre una opción difícil. Llega a señalar en uno de sus ensayos del texto *Mujer que sabe Latín*:

***“La preñez es una enfermedad cuyo desenlace es siempre catastrófico para quien la padece”<sup>61</sup>.***

Castellanos comprendió que la maternidad entendida como construcción cultural de la capacidad reproductiva de la mujer había sido una forma de esclavitud para la mujer. En el ensayo citado *“La mujer y su imagen”* desarrolla una fuerte crítica en este sentido que obliga a las/los lectores a detenerse en el asunto para reflexionar. También dijo, con una clara perspectiva feminista, en una de sus ponencias respecto de la cuestión materna lo siguiente:

***“No es equitativo- luego no es legal- que uno sea dueño de su cuerpo y disponga de él como se le dé la real gana, mientras que el otro reserva ese cuerpo, no para sus propios fines, sino para que en él se cumplan procesos ajenos a su voluntad.”<sup>62</sup>***

La complejidad de la maternidad fue para Rosario un desafío. Asume esta identidad desde distintas posiciones, tratando siempre de experimentar la maternidad de modo que transformara el vínculo dependiente y tortuoso que significa para la mayoría de las mujeres. Tuvo la suficiente paciencia y generosidad para ello, inclusive para cumplir el rol

---

<sup>61</sup> Castellanos, Rosario *Mujer que sabe Latín*, Sep Diana, México, 1979, pp16.

<sup>62</sup> Poniatowska, Elena, *“Rosario Castellanos: rostro que ríe, rostro que llora”*, sin referencia bibliográfica, pp508.



de distinta manera con los hijos de Ricardo Guerra: Pablo y Ricky. Hubo en Rosario un proceso gradual de aceptación de sí y de equilibrio psicológico a partir del vínculo establecido con Gabriel Guerra. Pienso, siguiendo a Kristeva, que puede haber ocurrido en Castellanos un trabajo con la energía psíquica ardua puesto que desde el masoquismo pudo pasar a la resolución de lo que Kristeva llama Edipo-bis en las mujeres: la “asunción de lo fálico y su atravesamiento en la presencia real del hijo”.<sup>63</sup>

En la octava estrofa dice:

**“Escribo. Este poema. Y otros. Y otros. Hablo desde la cátedra. Colaboro en revistas de mi especialidad Y un día a la semana publico en un periódico”.**

Usa la parquedad para decir sobre su quehacer. No dice con densidad identitaria y existencial “soy escritora”, como dice “soy señora”, o dice “Soy madre de Gabriel”. Es precaria la manera de decir lo que hace. La gran cantidad de escritura poética es dicha con oraciones cortas coordinadas. La mención a “Este poema”, también la hace mostrarse empequeñecida, aunque situada en la durabilidad del presente eterno de la lectura de “Este poema”. Creo que la reserva que devela en su quehacer es porque nunca se sintió segura de su producción escritural. En una de las cartas escritas a Ricardo el año 1967, señala que su gran problema no es el sentimental, sino más bien su necesidad de descubrir si es o no escritora. A esas alturas de su vida había escrito la mayor parte de su obra. Ella no la veía. O no quería verla. El lugar que ocupa el ninguneo cultural que porta la escritura de mujeres es, desde nuestro análisis, una de las razones por las que a las mujeres nos cuesta valorar las producciones que hacemos, así como la constitución de los pactos patriarcales que las limitan en su movilidad, reconocimiento y circulación.

No obstante, creo que todas las actividades que señala evidencian que se asume como productora de cultura. Se mueve en el ámbito intelectual y por ende incide en la cultura de su país y del continente de la cual siempre se sintió habitante. La cátedra fue el lugar que la acogió siempre con calidez. No sólo en México sino también en Estados Unidos. Sus alumnas/os la buscaban para conversar de literatura así como de cosas personales. Los Estudiantes latinos, en Estados Unidos, la acogen y la cuidan, cuando se dan cuenta que ella necesita de alguien a su lado. Rosario se dio cuenta muy tempranamente de la importancia de la educación para llevar a cabo transformaciones culturales importantes. Asumió de esta forma, es decir, políticamente, su quehacer pedagógico. Es importante señalar que en el poema ella no dice “enseño”, ni “dicto cátedra” sino “hablo”. Castellanos sabía que “hablar” tenía una fuerza y una potencia mayor que la de dictar cátedra. Sabía la importancia del “habla” menos formal y de los saberes que en esta modalidad conversacional surgían como potencial. Esto no quiere decir que desechara el rigor, sino que les imprimía aquel sello más vivo, menos petrificado del tono espontáneo, carente de cierta jerarquía y autoritarismo.

Su quehacer era vertido también en la escritura de crítica literaria. Demostraba un desempeño honesto, riguroso y apasionado del ejercicio del criterio, como denomina Martí a la crítica literaria. Castellanos fue una escritora incansable. Colabora durante once años de 1963 a 1974, fecha de su muerte, en el periódico *Excelsior*. Parte de esta

---

<sup>63</sup> Kristeva, Julia, *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y Psicoanálisis*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, p182.

producción se encuentra reunida en *El uso de la palabra*<sup>64</sup>. Con esta escritura periodística Rosario llega a incidir de manera más directa a una masa de público no especializada. Sus artículos tienen mucho brillo, humor (negro a veces) y aguda crítica lograda a través de la ironía, estrategia que manejó siempre espléndidamente.

En las estrofas nueve y diez se retrata desde aquello que no hace y que tal vez siente que debiera hacer. En la nueve menciona el lugar frente al cual vive. Hay un Bosque, escrito con mayúscula y señala que nunca lo mira y nunca atraviesa la calle, pasea, acaricia la corteza de los árboles, ni respira el aire. En la diez señala que sabe que es obligatorio escuchar música, pero que no lo hace. Así como tampoco asiste a exposiciones de pintura, ni a los estrenos de teatro, ni de cine. La mención del “deber hacer” cruza aquello que la mayoría de los intelectuales se esfuerzan por ser y parecer. Al señalar lo que no hace y que debiera hacer según el modelo, se descalza y se muestra ajena al estereotipo creado.

Lo que sí “prefiere”, por lo tanto desea hacer, es “leer”. En la estrofa once señala:

***Prefiero estar aquí, como ahora, leyendo y, si apago la luz, pensando un rato en musarañas y otros menesteres”.***

Curioso es que diga, “leyendo como ahora”; más bien debería decir “escribiendo como ahora”. Leo que su lectura es escritura también. Lo que lee a manos llenas, porque lo disfruta y lo desea, le proporciona también la escritura. Ambas producciones en Rosario son inseparables. También piensa. El pensamiento vuela en ella, la acompaña y le favorece la creación. Rosario nunca deja de leer así como nunca deja de escribir, lo que sea. En épocas que no escribe poesía, cuento, novela, teatro, artículos periodísticos, escribe hermosas y fascinantes cartas.

Las cuatro últimas estrofas del poema son referidas al modo cómo sufre y cómo llora. Es curioso que Rosario no hable del modo de reír. Porque sí lo hizo y hacía reír a los demás. Elena Poniatowska da cuenta de ello en su artículo *Rostro que ríe, rostro que llora*. El humor es parte de ella, aun cuando sea un humor cruel o negro. Este la socorre cuando sus creaciones toman ese tono dramático y desgarrador de las confesiones.

En la estrofa doce se refiere al sufrimiento:

***“Sufro más bien por hábito, por herencia, por no diferenciarme más de mis congéneres que por causas concretas.”***

Por formar parte de la humanidad es que sufre. Su sufrimiento es endémico. Aunque sabe que se diferencia de sus congéneres, es esto del sufrimiento lo que lo que la hace semejante. Las causas concretas también existen pero según ella tienen menor peso. Rosario, sin embargo, siempre buscó sufrir menos. Intentaba por todos los medios encontrar las vías por las cuales dejar de sufrir y con ello hacer sufrir menos a los demás. Esa fue su pelea más encarnizada. Hacía siempre propósitos para estar más plena y con ello más feliz. Por eso es que dice en la estrofa trece:

***“Sería feliz si yo supiera cómo. Es decir, si me hubieran enseñado los gestos. los parlamentos, las decoraciones.”***

---

<sup>64</sup> Castellanos, Rosario, *El uso de la palabra*, México, Ediciones de Excélsior-Crónicas, 1974. En el capítulo IV se encuentra el análisis y la interpretación de una selección de este texto.

La felicidad la concibe de manera similar a la actuación. En reiteradas ocasiones Rosario va a referirse respecto de la actuación de que ella es capaz. De las máscaras que es capaz de internalizar, de sus actuaciones y de sus exageraciones. Tal vez lo que en estos versos deja entrever, es que esa actuación nunca le perteneció.

En la estrofa catorce señala aquello que sí aprendió porque se lo enseñaron:

**“En cambio me enseñaron a llorar. Pero el llanto es en mí un mecanismo descompuesto y no lloro en la cámara mortuoria ni en la ocasión sublime ni frente a la catástrofe.”**

El mecanismo aprendido tampoco le es eficaz. Lo enseñado, es inservible puesto que es un aprendizaje desajustado. Por ello en la estrofa final de dos versos dice:

**“Lloro cuando se quema el arroz o cuando pierdo el último recibo del impuesto predial.”**

La imagen que crea Rosario de sí es extraña, desajustada. Es una sujeto sufriente que no conoce la felicidad y que desacraliza cualquier posibilidad de idealización. La única mención al amor es a propósito de su hijo Gabriel. No hay ninguna mención al amor experimentado a lo largo de diecinueve años de relación con Ricardo Guerra. Esas cartas son una muestra desbordante del amor que experimentó y de la necesidad de correspondencia que le fue negada y de la que ella, en parte, se privó.

En este poema detecto el devenir de ciertas identidades que constituyen a la sujeto y que de alguna manera son identidades impuestas cuyo tratamiento desde la ironía las descentra. Este es el autobiografema fundamental que articula el material poetizado. Las referencias respecto del tránsito para llegar a ser tal o cual sujeto está situado en relación con un contexto cultural que marca también psíquicamente. La estrategia del develar la ortopedia que subyace en estas construcciones es otro elemento que obliga a movilizar dichas identidades a un sitio de precariedad y fragilidad. En la constitución del autorretrato se desliza la falla identitaria, la incomodidad que cruza a la mujer, señora, escritora, profesora, madre que llora y sufre. Estas marcas identitarias se señalan como aprendidas. La enseñanza como instancia de socialización y el aprendizaje como resultado de este proceso se sitúa en el lugar interrogado, cuestionado para la constitución identitaria. Subyace junto a la sujeto en roceso el trabajo de desidentificación.

### 1.11. De En la tierra de en medio: Se habla de Gabriel<sup>65</sup>

---

En el poema anterior hacemos alusión a la única mención del amor que Rosario reconoce en su autorretrato: su hijo Gabriel. En este poema con un título que distancia el tema tratado, usando el “se” impersonal, como si otros hablaran de él, es Rosario que en cinco estrofas condensadas al máximo, no más de cinco versos la más larga, nos habla apasionadamente de lo que significa la llegada de este hijo a su vida. No es la única vez que habla de él, en sus artículos periodísticos reunidos en *El uso de la palabra* y en *Cartas a Ricardo*<sup>66</sup>, expone la ardua tarea que le significó su relación con este otro ser

<sup>65</sup>

Castellanos, Op. Cit., pp 291. Esta numeración corresponde a las citas del poema.

amado y amante. Reconocemos a la sujeto de la enunciación como Rosario Castellanos que coincide con la sujeto del enunciado. El autobiografema presente en el poema es la experiencia de la maternidad.

En la primera estrofa la sujeto en todo explicativo cuenta lo que la espera de éste le significaba:

***“Como todos los huéspedes mi hijo me estorbaba ocupando un lugar que era mi lugar, existiendo a deshora haciéndome partir en dos cada bocado.”***

La maternidad en Rosario Castellanos se desarrolla como una temática compleja, reiterada y largamente trabajada.<sup>67</sup> Sus reflexiones apuntaron críticamente a la construcción cultural de la maternidad que hemos internalizado las mujeres. Esa entrega incondicional implica, según Rosario, el deterioro de las mujeres y el olvido de sí. Es también el consuelo para una sexualidad siempre reprimida y la carta de ciudadanía, cuyo logro debemos agradecer a los varones. No es curioso, entonces que la experiencia de la maternidad sea abordada desde los malestares que ella provoca mientras se espera. La ocupación del propio cuerpo es una sensación experimentada por muchas mujeres, pero no dicha, ni reconocida. La sensación de extrañeza que causa ese pequeño habitante en el útero, forma parte de la vivencia del cuerpo cuyo trabajo es sólo individualmente percibido por cada mujer de manera diferenciada, pero marcada por el estereotipo culturalmente heredado.

En la segunda estrofa la sujeto dice:

***“Fea, enferma, aburrida lo sentía crecer a mis expensas, robarle su color a mi sangre, añadir un peso y su volumen clandestinos a mi modo de estar sobre la tierra.”***

La sujeto se percibe a sí misma como el lugar en el que un elemento ajeno, se posesiona y se convierte en parasitario del propio cuerpo. Es una especie de bulto que pesa y que ocupa un lugar obligada e inevitablemente. La clandestinidad es la condición de lo oculto, de aquello que subrepticamente se asienta para pasar inadvertido. Sin embargo, es percibido habitual y constantemente.

En la tercera estrofa señala:

***“Su cuerpo me pidió nacer, cederle el paso, darle un sentido en el mundo, la provisión de tiempo necesaria a su historia”.***

El desplazamiento del centro de interés se traslada al establecimiento del vínculo entre cuerpos. El pide y ella escucha su petición. Es la primera luz del contacto en el poema. En dicha petición está implícita una respuesta de aceptación o negación. En este momento se instaura la libertad de la sujeto para decidir, para optar entre dos posibles respuestas.

En la cuarta estrofa dice:

---

<sup>66</sup> . Ver los capítulo IV y V respectivamente.

<sup>67</sup> En este mismo capítulo hay menciones diversas respecto de la temática. *De la vigilia estéril* es uno de los poemas complejos que trabaja una escritura con una densidad profunda en el tema. Ver también capítulo II la interpretación del cuento *Lección de cocina*, y en el capítulo IV el trabajo sobre los dos primeros ensayos de *Mujer que sabe latín*.

**“Consentí. Y por la herida en que partió, por esa hemorragia de su desprendimiento se fue también lo último que tuve de soledad, de yo mirando tras un vidrio.”**

En estos versos detecto dos elementos vitales que subyacen en el pensamiento crítico de Castellanos. El primero dice relación con el desprendimiento de esa primera ocupación del huevo fertilizado y desarrollado en el útero. Ocurre la transformación de la sensación primera de ese habitar obligado del estorbo. El ser que viene a habitar el mundo y a armar su historia se desprende del cuerpo del cual tomó posesión durante algún tiempo. Pero así como se desprende esa manera de habitar, surge una relación, un modo de estar con el otro y los otros en el mundo. Se desprende de ella la sensación de soledad que la acompañó desde su infancia y surge la apertura al otro, por eso dice en la última estrofa:

**“Quedé abierta, ofrecida a las visitas, al viento, a la presencia.”**

La modificación es de ambos uno que viene a vivir el proceso y la otra que transforma, descubre lo diferente, se abre a un modo de vivir la libertad compartida en el reconocimiento del otro. La maternidad es en este sentido una vivencia compleja, que puede ser vivida también como un devenir sujeto en el encuentro con otro semejante, y nunca es igual. Rosario desmonta en este poema la sobrecarga del estereotipo femenino de la maternidad. A pesar de que finalmente se plantea como una especie de revelación de otro modo de vincularse, también señala el proceso que implica la reproducción para las mujeres. El enfoque, sin duda, es libertario, instala la apropiación desde la percepción del cuerpo el deseo y la transformación.

## **1.12. De En la tierra de en medio: Entrevista de prensa<sup>68</sup>**

---

En este poema se construye una escena que Rosario Castellanos vivió cotidianamente en el ámbito público. La escena es el pretexto para vincular experiencias vividas y la creación poética.

En la primera estrofa señala la sujeto de la enunciación :

**“Pregunta el reportero, con la sagacidad que le da la destreza de su oficio: ¿Por qué y para qué escribe?”**

El motivo de la escritura es señalado a partir de la pregunta que le es formulada a la sujeto de la enunciación. Coinciden la escena de la entrevista con la producción escritural sobre la escena vivida.

La respuesta será elaborada por la sujeto desde la segunda estrofa en adelante:

**“-Pero señor, es obvio. Porque alguien (cuando yo era pequeña) dijo que gente como yo no existe. Porque su cuerpo no proyecta sombra, porque no arroja peso en la balanza, porque su nombre es de los que se olvidan. Y entonces...Pero no, no es tan sencillo.”**

Una primera elaboración comienza por hacer objetiva la necesidad de mostrar la existencia, mostrar a los demás que ella, la sujeto es. La infancia es el topos en el que se

---

<sup>68</sup>

Castellanos, Op. Cit., pp293-294. A esta numeración corresponden las citas del poema.

sitúa la invisibilidad. Es necesario recordar que Rosario escribe desde un arduo trabajo con la memoria. Su novela *Balún Canán* es creada en torno al núcleo de la infancia.<sup>69</sup> El texto finaliza con la niña, la protagonista de cinco años que comienza a garabatear en las paredes en nombre de su hermano muerto. Este episodio y el vínculo ma/paterno desata la culpabilidad en ella. Ambos padres desearon que Rosario hubiese ocupado el lugar del hijo enfermo, que luego muere. Era preferible la muerte de la niña, que la del varón, puesto que éste continua la existencia de la ley del Padre representada en el apellido. Pero Rosario desea la muerte del hermano para salvarse ella. Este conflicto de infancia genera en la autora la necesidad de trabajar estos nudos en la elaboración con el lenguaje escrito.

El último verso, sin embargo, deja entrever que no es así tan sencillo. En realidad la sensación de inexistencia la perseguirá hasta la edad adulta. En alguna de las cartas enviadas a Ricardo, señala que la sigue esa sensación de inexistencia de manera constante y con mayor fuerza cuando cae en sus estados depresivos. Por ello es que cuerpo, peso y nombre son signos que apuntan a la solución de ellos. En el trabajo escritural, dos de estos tópicos: cuerpo y nombre son claves para el enfoque del modelado autobiográfico que detecto. Son distintas estrategias verbales las que Castellanos usa para velar y develar la crisis identitaria a partir de estos dos dispositivos textuales.

En la estrofa tres insiste en la misma sensación, ahora en otra etapa, la adolescencia. Es ella la que no logra verse a sí misma en el espejo. El espejo como símbolo constituye un elemento que refleja, devuelve una imagen que, aunque desrealizada, se transforma en una medida posible de lo que se es. Pienso en el estadio del espejo elaborado por Lacan reelaborando a Freud. El estadio del espejo plantea la identificación del sujeto consigo mismo. Para Lacan es esencial en la formación del yo, puesto que es la primera percepción del niño/a de su cuerpo entero. El modo en que ello ocurra marcará al sujeto, pues este buscará revivir el momento jubiloso de la identificación primaria, ya no consigo mismo sino con los demás. Este yo ideal se constituye en el tronco de las identificaciones secundarias. Sin embargo la percepción del yo será inevitablemente desde la carencia y la fragmentación. Explica en la cuarta estrofa que la necesidad de verse y ser vista se vincula a algo más importante que la envidia del hecho de que otros sí fueran vistos en demasía, en una hiperpresencia.

En la quinta estrofa explica el descubrimiento de las palabras. Ellas le descubren la posibilidad de ser exactas y por exactas, pueden llegar a ser letales:

***“como lo es un guante envenenado”.***

La imagen del guante me ofrece la idea de aquello que cubre, que tapa, protege, oculta la piel a los ojos. Así las palabras cubren en su exactitud algo que está por debajo de ellas, que subyace y devela lo oculto, lo que no se ve, que está secreto.

En la sexta estrofa lo invita a pasar a su mausoleo. El lugar de las cosas muertas que han sido muertas en la acción de ser transcritas como palabras exactas:

***“¿Le gusta este cadáver? Pero si es nada más una amistad inocua. Y ésta una***

---

<sup>69</sup> Ver interpretación y análisis del texto citado en el capítulo II.

***simpatía que no cuajó y aquél No es más que un feto. Un feto.***

Cada cadáver de su mausoleo es una creación poética. Pareciera que todas las experiencias vividas tienen que ver con cosas abortadas o que no han llegado a término. En la séptima estrofa la interrogan por la clasificación de cada una de las palabras que aluden a la creación poética. Responde sin darle mayor importancia:

***“En la tarjeta dice amor, felicidad. lo que sea. No importa.”***

En la octava estrofa y final del poema hace mención al feto. Este es asimilado al poema:

***“Nunca fue viable. Un feto en su frasco de alcohol. es decir, un poema del libro del que usted hará el elogio”.***

La escritura poética cobra un carácter de fracaso, de lo incompleto, lo abortado que se encuentra íntimamente conectado a la muerte. En el poema queda la sensación de que la escritura es la muerte de aquello que se percibe a través de la experiencia. Las sensaciones, percepciones, sucesos son posibles de elaborar, pero es a través de la muerte de aquello que ocurre. La escritura devela lo imposible y vela aquello que subyace: la experiencia de lo vivido. En la recreación poética nos encontramos con los restos, los fragmentos de la ilusión posible. En este sentido la escritura cuyo referente es la reconstrucción de la experiencia se instala como un autobiografema porque pasa a formar parte del intento de la sujeto de articular vida y escritura como un modo de existencia, aunque sea asumido como ilusión, como fragmento o resto.

### **1.13. De En la tierra de en medio: Valium 10<sup>70</sup>**

---

En la década del sesenta, como época de revuelta en términos kristevanos, hubo una profunda necesidad de calmar la angustia y la desestructuración anímica, provocadas por las interrogantes existenciales o sociales respecto del futuro. La modernidad vivida de esa manera exigía de un temple que no muchos artistas fueron capaces de desarrollar. Era habitual el consumo de valium, (así como lo es hoy la fluoxetina o el alprazolam) que calmaba o estabilizaba los estados alterados de la estructura psíquica.

En *Cartas a Ricardo*, más bien en las de la segunda etapa: 1966-1967, Rosario escribe desde Estados Unidos. Allí había asistido como profesora visitante para dictar cursos de literatura Latinoamericana. Fue una época difícil para la escritora. La aquejaba una depresión que la llevaba a estados en los que necesitaba el consumo de valium. Su adicción fue poetizada de magistral y sutil manera en el poema siguiente.

***“A veces (y no trates de restarle importancia diciendo que no ocurre con frecuencia) se te quiebra la vara con que mides, se te extravía la brújula y ya no entiendes nada.”***

Este comienzo del poema abre una enunciación supuestamente dirigida a un tú, que es el yo mismo. El tono así dicho es a la manera de una introspección necesaria. No hay intención de recriminación, sino más bien de reconocimiento de una situación inevitable.

La frecuencia con que se desestabiliza el principio de realidad de la estructura psíquica ocupa un lugar preponderante en esta primera estrofa. Sin embargo está dicho

---

<sup>70</sup>

Castellanos, Rosario, pp 296-297. A esta numeración corresponden las citas hechas del poema.

finamente, graciosamente. Carece el tono de la crueldad tan común en los tratamientos poéticos de Rosario cuando involucran al “yo”. Vara con que mide y brújula con la que se ubica en el mundo implica cierta ordenación del entorno y de las objetividades.

En la segunda estrofa continúa:

**“El día se convierte en una sucesión de hechos incoherentes, de funciones que vas desempeñando por inercia, por hábito.”**

La incoherencia del quehacer y de la existencia invade esa sensación de extravío.

**“Y lo vives y dictas el oficio a quien corresponde. Y das la clase lo mismo a los alumnos inscritos que al oyente. Y en la noche redactas el texto que la imprenta devorará mañana. Y vigilas (oh, sólo por encima) la marcha de la casa, la perfecta coordinación de múltiples programas porque el hijo mayor ya viste de etiqueta para ir de chambelán a un baile de quince años y el menor quiere ser futbolista y el de en medio tiene un póster del Che junto al tocadiscos.”**

La larga enumeración de cosas por hacer y de asuntos que vigilar hacen que la lectura de la estrofa resulte similar al temple anímico que la sujeto impregna en el poema: tedio y lentitud sin sentido. La lista de oraciones coordinadas unidas por la conjunción copulativa “y” añaden a la lectura la lentitud y la reiteración del sin sentido en el hacer y el decir. No hay diferenciación entre el hacer profesional y el hacer doméstico, todo ocurre en un mismo nivel de pulsación: el más bajo, el más neutro, el más lento.

La estrofa siguiente insiste en el hacer doméstico: cuentas de gastos, el costo de la vida, el menú y las combinaciones posibles. En la quinta estrofa continúa el fluir del ámbito doméstico-privado: sacar el maquillaje que compone el semblante y la ineludible tarea de lectura, ahora tal vez en la inercia, sin el placer habitual:

**“Y aún tienes voluntad para desmaquillarte y ponerte la crema nutritiva y aún leer algunas líneas antes de consumir la lámpara.”**

En la próxima estrofa continúa la linealidad del hacer:

**“Y ya en la oscuridad, en el umbral del sueño, echas de menos lo que se ha perdido: el diamante de más precio, la carta de marear, el libro con cien preguntas básicas (y sus correspondientes respuestas) para un diálogo elemental con la Esfinge.”**

Los extravíos de cosas son símbolos de aquellopreciado, lo más necesario para vivir, las respuestas más básicas y simples para indagar en lo desconocido y en lo conocido.

En la estrofa siete señala:

**“Y tienes la penosa sensación de que en el crucigrama se deslizó una errata que lo hace insoluble”.**

Los equívocos otorgan opacidad a lo que es necesario completar o descifrar como el crucigrama, en este caso la vida o el funcionamiento habitual y necesario. No hay solución para la existencia que ha tomado el tono opaco, sin brillo, sin relieves. Algo en ella falla yerra, se confunde y hace que el sentido más elemental quede fuera de su alcance.

Finalmente en la última estrofa:

**“Y deletreas el nombre del Caos. Y no puedes dormir si no destapas el frasco de pastillas y si no tragas una en la que se condensa, químicamente pura, la**



**ordenación del mundo.”**

La precariedad psíquica, la desestructuración queda pendiendo de una de esas pastillas de valium que la sujeto hace parte de sí. Es este el modo en que logra un mediano equilibrio que sabe no es tal. Es para parecer sujeto equilibrada, para funcionar ante los otros sin mostrar la ortopedia. En este poema la sujeto se desenmascara, pero sin crueldad, es la constatación que pasa a formar parte de la escritura y por lo tanto parte del mundo imaginado que la sostiene en la nueva creación de sí misma.

El desajuste de la estructura psíquica es el autobiografema estructurante en este poema. En este acto de mostrar la fragilidad se encuentra el deseo de desnudar cierta fragilidad de la subjetividad. Lo íntimo queda develado. El espacio de la escritura acoge la intimidad de la falla, de la carencia, de aquello que se padece. Este gesto transgresor, de hacer público lo privado subyace como intención rupturista de ciertos modos aprendidos y reforzados en el modelado autobiográfico de su escritura.

**1.14. De En la tierra de en medio: Poesía no eres tú <sup>71</sup>**

Rosario Castellanos en su texto *Mujer que sabe latín*, en el ensayo “Si “poesía no eres tú, entonces ¿qué?”, se refiere a la creación de la antología que lleva por nombre el del poema que analizo. Cuando se refiere a este poema señala:

**“¿Reaccionar, a estas alturas, contra el romanticismo español que tan bien encarnó Bécquer? Somos anacrónicos, pero no tanto. ¿Contradecir, por más reciente, a Rubén Darío cuando decide que no se puede ser sin ser romántico? Tampoco. Lo que ocurre es que yo tuve un tránsito muy lento de la más cerrada de las subjetividades al turbador descubrimiento de la existencia del otro y, por último, a la ruptura del esquema de la pareja para integrarme a lo social, que es el ámbito en que el poeta se define, se comprende, se expresa”.**

Sin embargo, Rosario utiliza el intertexto de Bécquer, profundamente romántico para proponer una nueva lectura del amor como vida y de la poesía. El texto de Bécquer, es la rima 21. El texto es el que sigue:

**“¿Qué es poesía”, dices mientras clavas azul. ¿Qué es poesía Y ¿tú me lo preguntas? Poesía...eres tú.”<sup>72</sup>**

Ese “tú” romántico que señala el poema de Bécquer es negado en el poema de Castellanos desde el título. La continuación del título es la primera estrofa que comienza con un intento de explicación:

**“Porque si tú existieras tendría que existir yo también. Y eso es mentira.”**

El juego entre el “yo” y el “tú” es puesto en jaque. Luego, afirma una mentira. Surge la pregunta respecto de cuál es la mentira el juego del yo/tú o si es sólo la existencia de uno de ellos, es decir, en este caso el “yo” de la sujeto que enuncia. Creo que la complejidad del “tú” y del “yo” es puesta en escena. En la rima de Bécquer lo que leemos es la existencia del “tú” como la inspiración para crear. En el fondo el “tú” es creado por el “yo”,

<sup>71</sup> Castellanos, Op. Cit., pp301-302. A esta numeración corresponden las citas del poema.

<sup>72</sup> Bécquer, Gustavo, Adolfo, Madrid, Afrodisio Aguado, 1959, p 50.

es un espejo para que el “yo” cree. En el poema lo que se cuestiona es la inexistencia del “tú” porque se considera como una prolongación del “yo”.

La sujeto en la segunda estrofa instala lo que desde su percepción existe:

**“Nada hay más que nosotros: la pareja los sexos conciliados en un hijo, las dos cabezas juntas, pero no contemplándose (para no convertir a nadie en un espejo) sino mirando frente a sí, hacia el otro.”**

La propuesta de la sujeto es asumir la condición de pareja formada de a dos, separados, sin fusionarse simbióticamente, sino en el hijo posible. No hay confusión, ni creación del otro a partir de uno de los dos. El último verso señala la posibilidad de reconocer al otro, como una alteridad, más que el otro de mí mismo, que le niega la existencia. Castellanos alude en este poema a la alteridad negativa, que impone al Otro como lo que no es, que Simone de Beauvoir expone en *El segundo sexo*<sup>73</sup> y que determina que las mujeres se transformen siempre en el otro del hombre.

En la tercera estrofa la sujeto de la enunciación señala:

**“El otro: juez, mediador, equilibrio entre opuestos, testigo, nudo en el que se anuda lo que se había roto.”**

Es esta condición de otredad, hombre o mujer, en la relación de pareja lo que hace posible el vínculo. En el intento Rosario Castellanos pretende instalar la diferencia entre semejantes. Es una manera posible de anudar, en el sentido de ligar, o religar lo roto, aquello sin solución que es el desequilibrio aprendido en los vínculos afectivos, o relaciones de pareja. Este desequilibrio conlleva la falta de reciprocidad, el dominio de uno sobre el otro y la invisibilidad.

En la cuarta estrofa reitera esta propuesta nueva, que conlleva la renovación:

**“El otro, la mudez que pide voz al que tiene la voz y reclama el oído del que escucha”.**

En esta coexistencia, en el intercambio de uno y otra está el viaje posible, la comunión, el tránsito de las relaciones y la validación de ambos involucrados.

**Finalmente en la última estrofa de dos versos: “El otro. Con el otro la humanidad, el diálogo, la poesía, comienzan.”**

En esta reciprocidad vincular se funda no sólo la relación de pareja, sino también el encuentro diferente entre los seres humanos. El dialogismo y la pluralidad conforman una nueva manera de interrelación y un nuevo modo de crear poéticamente. Lo individual y lo social es contenido en esta nueva manera de concebir el mundo. El autobiografema presente en este poema lo designo como la búsqueda e intento de una forma de relación desde la diferencia y la validación del otro/a.

## 1.15. De Viaje redondo: Pasaporte<sup>74</sup>

---

En este poema se elabora una más de las identidades que circulan en la escritura de

<sup>73</sup> De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Buenos Aires. Ediciones Siglo Veinte, 1962. Pp. 92-108.

<sup>74</sup> Castellanos, Op. Cit., p 325.

Castellanos. El título indica aquel papel que certifica la existencia legal y por lo tanto garantiza que en cualquier parte del mundo será reconocida como tal. Esta figura que se va perfilando en el poema lo hace desde la negatividad, para luego afirmar una idea vaga respecto de la única certeza posible: la muerte.

La primera estrofa dice:

**“¿Mujer de ideas? No, nunca he tenido una. Jamás repetí otras (por pudor o por fallas nemotécnicas). ¿Mujer de acción? Tampoco. Basta mirar la talla de mis pies y mis manos.”**

La interrogante supone una situación discursiva dialógica. Hace suponer que un tú pregunta a la sujeto respecto del modo en que ella se concibe. La pregunta supone la constitución de la sujeto como mujer. Eso el yo no lo pone en cuestión. Su primera carga identitaria es la constitución de lo femenino. En segundo lugar, la interrogante respecto del estereotipo de la identidad de los varones intelectuales es la que ocupa la escena. Se habla comúnmente de los intelectuales y se los clasifica como “hombres de ideas” u “hombres de acción”. Este es el parámetro cargado de ironía que la sujeto utiliza para exponerse en su constitución identitaria a partir de la negación de ambos. El yo responde con una aseveración cargada de ironía. Subyace en el texto la constitución negativa respecto de la posibilidad de idear. Este término “ideas” es rico en acepciones. Puedo leer que es, por lo tanto, incapaz de alguna representación mental; de una cosa real o imaginaria, incapaz de nociones elementales, de propósitos o proyectos; incapaz de alguna ocurrencia, de opinión, de ingenio, de razón; incapaz de manera de pensar en términos religiosos o políticos. Tampoco es capaz de repetir ideas de otros. Entre paréntesis, la sujeto se devela en su precariedad. El pudor o la memoria le impiden repetir elaboraciones ya hechas, doble incapacidad: ética y nemónica.

En la segunda estrofa señala afirmativamente lo que sí es:

**“Mujer, pues de palabra. No, de palabra no. Pero sí de palabras, Muchas, contradictorias, ay, insignificantes, Sonido puro, vacuo cernido de arabescos, Juego de salón, chisme, espuma, olvido.”**

La afirmación de mujer de palabras la ubica en el centro del quehacer con la escritura. Establece la diferencia entre ser mujer de “palabra”, en el sentido de la única, expresión tomada del común “hombre de palabra”, en tanto la definitiva, cierta y veraz, en contraposición a ser mujer de “palabras”: varias, diversas, múltiples. Las palabras, sin embargo no le garantizan la seguridad o la seriedad para ser mujer con carta de ciudadanía. Es un juego evanescente este de las palabras, sin peso y lo que es más grave aún contradictorias. No tienen unidad las palabras, no hay coherencia entre ellas, por eso es que no hay ideas. En otro poema ha dicho, sin embargo que la palabra exacta puede ser letal. Entonces si sus palabras son contradictorias, los sentidos se abren y multiplican, no existe el Único sentido, ni la Única palabra.

En la tercera estrofa, intenta una definición, obligada por el trámite que ello implica, la identidad tiene que llevar una marca por esto dice:

**“Pero si es necesaria una definición para el papel de identidad, apunte que soy una mujer de buenas intenciones y que he pavimentado un camino directo y fácil al infierno”.**

El trámite finaliza señalando la contradicción entre las buenas intenciones y el camino

pavimentado al infierno. ¿Cómo se entiende que vaya al infierno que es el lugar donde van los pecadores? Tal vez sus buenas intenciones hayan quedado sólo en eso, en intentos fracasados. O puede ser también que el mundo sea al revés: que los de buenas intenciones vayan al infierno y no al cielo. O tal vez el cielo no existe. De todas maneras la sujeto juega con la situación obligada de identificarse, de establecer una identidad que la certifique. Esto implica la resistencia a la definición única y unívoca de quién es, puesto que deja establecida la vaguedad en su definición. El autobiografema que queda funcionando en este poema es la búsqueda de la identidad en el juego ambiguo y posible de que sea más de una, inestable e inacabada.

### 1.16. De Viaje redondo: Ninguneo<sup>75</sup>

---

El poema está estructurado en dos estrofas largas. El motivo estructurante que consideramos como el autobiografema es similar al del poema anterior: la inexistencia para los demás en el contexto social. Esta es una de las obsesiones que persisten en la obra de Castellanos a manera de fantasma que retorna desde el inconsciente develando las pulsiones que en ellas están presentes. Ninguneo, es una palabra que Castellanos usa en varios de sus escritos.<sup>76</sup> En las *Cartasse* encuentra explícitamente mencionada a propósito de la recepción de sus textos en la sociedad mexicana. El poema que analizo plantea la problematización del contexto desde donde surge esta situación.

En la primera estrofa la sujeto se ubica en una territorialidad determinada y por lo tanto se sitúa en ella:

***En la tierra de Descartes, junto a la estufa ya que nieva y tiritó no pienso, pues pensar no es mi fuerte; ni siento pues mi especialidad no es sentir sino sólo mirar, así que digo: (pues la palabra es la mirada fija) ¿qué diablos hago aquí en la Ciudad Lux, presumiendo de culta y de viajada sino aplazar la ejecución de una sentencia que ha caído sobre mí?"***

El topos es, por los datos que entrega, Francia y específicamente, París. Sin embargo también advierto en mi lectura un segundo territorio que representa el filósofo francés Descartes. El "cogito ergo sum", es la espacialidad que leo subyaciendo a la geográfica. La territorialidad simbólica, es fría y ajena. Si pienso y por ello existo, parece decir la sujeto, entonces no existo. El cógito cartesiano alude al método y a la razón que ilumina el pensamiento occidental. Ese es el método y el lenguaje alude a este método vinculando palabra con pensamiento lógico. La sujeto niega que ello le ocurra. Enuncia que tampoco siente, sólo mira. Sentir es problemático en el entorno regido por el cógito puesto que la percepción antes de la razón es un estadio menor, riesgoso, aun cuando en la creación estética sea el estadio denominado por muchos filósofos y teóricos de la literatura como el propiamente estético.

<sup>75</sup> Castellanos, Op. Cit., p 328.

<sup>76</sup> Es interesante notar que Octavio Paz la usa para referirse a una de las características del pueblo mexicano en su texto *El laberinto de la soledad*. Castellanos se refiere a su autor en dos oportunidades en distintas ocasiones. En ambas deja entrever que no tiene una relación fluida con él.

La sujeto, se obliga a redefinir la palabra como “la mirada fija”. Eso es lo que hace, ocupar la palabra como la mirada fija. Mira y al mirar yace en un límite que se escapa de la causalidad, porque lo que crea o lo que coge para crear es la imagen. Nos recuerda la creación poética planteada a la manera de Lezama Lima y la primacía que él otorgaba a la imagen en su creación poética. En esa propuesta también la lógica quedaba fuera de su sistema influenciado por la mirada oriental, de la meditación y la asociación a través de sonidos e imágenes, destruyendo la causalidad aristotélica y buscando lo incondicionado poético<sup>77</sup>. Castellanos menciona en sus *Cartas* la cuestión de la imagen como preponderante en su escritura. La no escritura le sucede porque se le han escapado las imágenes, señala en una carta enviada a Ricardo.

El cuestionamiento por el sentido de la ocupación de ese lugar, de esa territorialidad que la concibe como ajena, extraña culmina en la sensación de la condena que pesa sobre ella. La sentencia conlleva una ejecución y es inamovible. Lo dice en la segunda estrofa:

***La sentencia que dicta: “No existes”. Y la firman el Nos Mayestático: el Unico que es Todos; los magistrados, las cancillerías, las altas partes contratantes, los trece emperadores aztecas, los poderes legislativo y judicial, la lista de Virreyes, la Comisión de Box, los institutos descentralizados, el Sindicato Unico de Voceadores y... y, solidariamente, mis demás compatriotas.”***

La ironía que subyace en una enumeración que mezcla pequeños y grandes ejercicios de poderes provoca en la lectura la sensación de que la sujeto invierte la acción de ningunear en la dirección opuesta a la que ella se sitúa. Es cómico imaginar que el mundo exterior que rodea a la sujeto y decide su existencia, se compone así como de boxeadores, de voceadores, de virreyes como de emperadores aztecas, de instituciones centralizadas así como descentralizadas. El nosotros que subyace en esta enumeración se opone a un “yo” que intenta figurarse a sí misma y ante los demás. Es este proceso el que se cuestiona en el poema: el vínculo desde el yo hacia lo externo. Sin reconocimiento, sin validación del externo, no hay posibilidad de que esta voz sea, exista. Y esto se transforma en una necesidad, sobre todo por el decir de la sujeto que es su hacer: la escritura. La sujeto señala que en el lugar desde donde elabora su quehacer, presume, es decir juega a parecer, a simular, a escenificar el juego de culta y viajada. En el entorno no sirve presumir, se transforma entonces en una ilusión el deseo, el anhelo o aquello que se quiere. El orden que subyace en este poema es el del patriarcado: el Uno que es Todos, el nosotros que no personaliza, que no da espacio a la subjetividad, o a la otredad, sino que impone jerárquicamente una manera correcta. La medida de todo es ese orden impuesto que niega la aceptación de modos diversos de hacer, decir y sentir.

Finalizado el análisis de los poemas seleccionados, compruebo que en la creación poética de Castellanos se encuentra un estrecho vínculo con su experiencia de sujeto en proceso de constitución. Me interesa, por ahora, más que comparar su biografía con su obra, advertir que la expresión escritural para Rosario Castellanos constituyó una manera de hacerse sujeto, habitante de este mundo. Creo que tanto en sus novelas, en sus cuentos así como en sus ensayos están las conexiones de su experiencia vital y la

---

<sup>77</sup> Alvarez, Armando, *Lezama Lima*, La Paz, Editorial Jorge Alvarez, 1968.pp. 9-41.

búsqueda de la creación verbal. Pienso que Castellanos se constituye como sujeto múltiple en sus creaciones, y que a través de su labor escritural ella reafirma su creencia en la multiplicidad de sujetos que pueden habitar en un ser humano, especialmente mujer.

Los dieciséis poemas que interpretamos a la luz del *modelado autobiográfico* muestran la complejidad de los sujetos presentes en dichos textos. Estoy consciente de que mi lectura quiso hacer de estos poemas una especie de construcción de sujetos y por ello es que elaboro las siguientes conclusiones inconclusivas.

Desde el modelado autobiográfico propongo que existe en Castellanos una escritura que busca “crear” a través de la experiencia escritural una travesía de los sujetos posibles como seres existentes. Desde esta mirada estamos proponiendo que las subjetividades construidas en los textos se vinculan con las posibles subjetividades vividas en un pasado por la sujeto oracional, Rosario Castellanos, y que esas experiencias originarias proporcionan una base para la creación de sujetos en la escritura. En los poemas se asienta un habla primigenia que la conecta con otro tipo de discurso. Este le permite un nuevo tipo de conocimiento ligado al cuerpo/escritura. Pero este tipo de descubrimiento la aproxima a la muerte, al despojo, a la fragmentación. La escritura le permite el acceso a cierta revelación identitaria en la muerte. Se potencia el desvanecimiento de la sujeto y deviene figura de lenguaje que niega la experiencia de la cual se parte. La escritura devela lo imposible, y vela lo que subyace: la experiencia de vida. Esta constituye una vertiente en su creación poética.

También proponemos que estas sujetos se escapan de una constitución homogénea, clara, sin trizaduras y coherentes. Son sujetos oracionales problemáticas y complejas cuyo vínculo con la vida es difícil y cuyo vínculo con la muerte es más cercano. En esta complejidad se inserta el hecho de que sean inasibles de pronto y no podamos concebirlas como constituciones cerradas, coherentes e inmóviles. Surge en la elaboración poética una identidad compleja que conlleva como estructurante psíquico una huella, una marca en su individuación, en su propia subjetividad. Esta subjetividad descentrada instala la lucha para posibilitar el encuentro con los otros/as desde el descentramiento. El nombre y el rostro problematizados hasta el infinito desde la memoria de infancia, constituyen una estrategia clave de descentramiento y búsqueda del equilibrio en la posible transformación de modos de relación, menos cargados de angustia. El intento de lograr una identidad relacional es la obsesión que se sitúa al otro extremo de la desintegración como sujeto portadora de una complejidad psíquica. Las sujetos de la escritura poética siguen el péndulo de la desfiguración y desrealización que anula toda experiencia vital en la escritura y por otro lado se empeñan en las búsquedas del vínculo otro para ser una entre muchas/os. Cuando esta última posibilidad se instala las sujetos son habitadas por otros y son capaces de revitalizar la memoria conectada con la historia. Desde otro lugar la constitución de la identidad relacional se conecta con la posibilidad de hacerse visible ante los demás y para sí. Esta visibilidad es una de las obsesiones en toda su escritura. Detrás de esta necesidad de visibilización se encuentra la etapa de infancia referida como uno de los nudos que la persiguen fantasmáticamente. La identificación primaria, en el estadio del espejo, según Lacan está marcando las identificaciones secundarias que el sujeto experimenta. A partir de estos planteamientos

psicoanalíticos, creo que de alguna manera el yo ideal se sitúa como una de las obsesiones del inconsciente de la sujeto.

Finalmente, podemos señalar que desde la perspectiva autobiográfica de la grafía o escritura existe también una búsqueda y una problematización de Castellanos en relación con dicha práctica. Podemos proponer que su experiencia de escritura autobiográfica se conecta con los planteamientos que hace Paul de Man<sup>78</sup> en tanto concibe la autobiografía como una figuración velada. Tal vez, el hecho de trabajar con el lenguaje y el cruce con la experiencia vital la expone a una complejidad mayor: monólogos, retrospectivas, diálogos simulados, escenificaciones, relatos, escenificación de entrevistas, diálogo consigo misma, distanciándose el yo y situándolo en un tú, constituyen algunas de las estrategias discursivas poéticas que exponen a los “yo” descarnada y crudamente Otra de las estrategias utilizadas es la transgresión del modo poético de decir. Utiliza la distancia o extrañamiento de las objetividades poéticas más cercanas para poetizarlas. En esta estrategia, represión y liberación del deseo se interconectan. De este modo queda instalada la ambigüedad y la posibilidad de la multiplicidad en la resignificación. En su elaboración el conocimiento develado en la escritura se genera, a través del tacto, del olfato, de la intuición, de la percepción más que a través de la visión. La imagen que evoca dichos niveles de percepción cobra relevancia por sobre las abstracciones o rupturas sintácticas. Lo ajeno y extraño del lenguaje también se hace presente en la de construcción de sí misma y en la instalación que la sujeto hace con su creación en el espacio de hombres que han circunscrito el ámbito de la creación poética en pactos de varones.

Finalmente, es necesario señalar que aquellas identidades de sujetos que he resignificado desde la lectura pueden ser tan sólo el reflejo de algo que puede que no sea aquello que Rosario Castellanos intentó crear, sino aquello que he querido detectar. En la búsqueda del *modelado autobiográfico* es posible, así como ocurre en la lectura de la autobiografía, que esté dibujando y proyectando mi propia creación como sujeto-mujer cruzada por la construcción cultural genérico-sexual y por mi constitución psíquica.

---

<sup>78</sup> Ver las elaboraciones teóricas que se han propuesto como enfoque posible de la escritura autobiográfica en el capítulo I.





# CAPÍTULO IV Ejercicio de la palabra, ejercicio de poder.

## 1. Sobre los ensayos de *Mujer que sabe Latín* y artículos periodísticos de *El uso de la palabra*.

Es interesante señalar que Rosario Castellanos no dejó forma textual que no exploró y en todas ellas puso el rigor y la disciplina de trabajo que la acompañó hasta el final. Sus escritos ensayísticos, sobre todo, demuestran esa curiosidad y búsqueda a través de la palabra. Por ello es que abarcan los más diferentes temas y acontecimientos de nuestra cultura. Esta escritura constituyó un ejercicio necesario y saludable para la escritora. En ellos, además, se perfila su presencia, sus obsesiones, sus interrogantes, sus pasiones y las preocupaciones como mujer intelectual y latinoamericana. Sus escritos ensayísticos están recogidos en distintos textos: *Juicios sumarios* (1966), *Mujer que sabe Latín* (1973), *El uso de la palabra* (1974), *El mar y sus pescaditos* (1974).

Para nuestro trabajo hemos seleccionado artículos del texto *Mujer que sabe Latín*, y *El uso de la palabra*. La selección ha sido realizada, en ambos textos, a partir de la indagación crítica que hipotetizo: la interrogación del modelado autobiográfico de su obra. Desde esta perspectiva analizo los textos y planteo la búsqueda de los tres elementos

que componen el concepto; *autos, bios y grafé*. Este rastreo es realizado indagando en los autobiografemas y los sentidos que ellos portan para nuestro análisis.

Castellanos a través de su escritura se miró a sí misma y se construyó en ella para sí y para los otros. Con una lucidez extraordinaria fue capaz de recrearse en una tarea agotadora, feliz las más de las veces, pero también desoladora. Todas las posibilidades de búsqueda del sí misma para la autofiguración están en Castellanos. En ocasiones la reflexión no la refleja como una sujeto homogénea y completa, es en esos momentos que sorprende el abismo que dibuja. Quizá es la cercanía de ese abismo lo que me sorprende, en tanto proximidad sexo-genérica. Otras se recrea completa, tan coherente y sólida tal vez como no se imagina. Puedo señalar que lo que uno de los sentidos relevantes de la lectura hecha hasta hoy, es que Rosario es su producción escritural y es tan varia como ella, la descubrimos cada vez. No acabo aún de descubrirla por lo múltiple que se devela, en la conexión vida/literatura y las estrategias que usa para ello. La crítica literaria que elaboró en sus ensayos le significó cierta "tentativa de entendimiento" y fue capaz de ejercerla hacia su propia escritura como un modo de entenderse a sí misma y entregarse en esa tarea a los demás. De esta manera lo individual y lo social se encuentran y conectan de diversos modos en su escritura. Este proceso de conexión entre dos ámbitos creo que subyace en la presencia de lo autobiográfico en sus ensayos y artículos periodísticos.

## 2. Mujer que sabe latín... No malogra marido y tiene buen fin.

*"Yo nací mujer, pero aún debo devenir esta mujer que soy por naturaleza."*

**Helene Cixous**

De este texto podría haber trabajado todos sus artículos porque todos ellos abordan, en alguna medida, la temática que obsesionó a Rosario Castellanos, mujer escritora latinaamericana: las mujeres en el contexto cultural occidental como productoras de cultura. En este sentido su vínculo con la temática es central, se encuentra en sus poemas, en sus novelas, en sus cuentos. Es ella, una más de estas mujeres, la que se devela en estos escritos con sus deseos, anhelos, pasiones, preocupaciones. La marca genérico- sexual subyace en esta experiencia de aproximación a la escritura cruzada por lo ético, estético y político. De algún modo Castellanos trabaja en este texto desde el trazado de cierta genealogía de mujeres. Comenta y aprecia, a la vez que ejerce el trabajo crítico del aporte a la cultura, a creadoras tales como: Natalia Ginzburg, Karen Blixen, Simone Weil, Elsa Triolet, Violette Leduc, Agatha Christie, Virginia Woolf, Ivy Compton Burnett, Doris Lessing, Penélope Gilliat, Lilian Hellman, Eudora Welty, Mary McCarthy, Flenery O' Connor, Betty Friedan, Clarice Lispector, Mercedes Rododera, Corín Tellado, María Luisa Bombal, Silvina Ocampo, Ulalume, María Luisa Mendoza, entre otras. La variedad y multiplicidad de estilos, visiones estéticas y compromisos ético-estéticos demuestran la amplitud de lecturas de Castellanos y la valoración por la

diversidad en la creación escritural.

El título, un refrán popular,<sup>79</sup> es develador de la trampa en la que caemos las mujeres y el doble juego que nos impone la simbolización de género: “mujer que sabe latín, no encuentra marido ni tiene buen fin.” Pero Castellanos y todas las voces de mujeres que selecciona para su texto no escuchan el refrán, aun cuando el temor a calzar en él exista en más de una. La ruptura del estereotipo y del mandato cultural sitúa estas producciones en el contradiscurso cultural. Castellanos se hace parte de él y resitúa los modos de escritura y la recepción de la que han sido objeto.

En esta selección de voces diversas, se entrecruza su voz siempre. Comenta y critica y en ese decir hace el gesto de mostrarse a sí misma y su magnífico aporte no sólo como escritora sino como la hermosa y compleja persona que fue. El texto está compuesto por treinta y cinco ensayos. De ellos he seleccionado seis para analizar desde la hipótesis de trabajo.

## 2.1. La mujer y su imagen

---

En este texto Castellanos elabora los planteamientos centrales para el análisis de la mujer en nuestra cultura. Apreciamos que al citar a Beauvoir, la pensadora francesa está en las bases de sus reflexiones. Señala que la mujer ha quedado fuera de la historia y se la ha puesto en la categoría de un mito. En este proceso, realizado por los hombres, es casi imposible ver con claridad el “objeto” de conocimiento debido a la opacidad que la mitificación ha puesto en él. La mujer pierde entonces la categoría de ser humano y de persona. Queda rebajada a la categoría de un principio maléfico.

Castellanos entonces denuncia los principios binarios que han regido la construcción de la imagen de la mujer; sol/mar, viento/tierra, orden/caos, forma/materia. En esta forma de idear a la mujer, el hombre se ha entrampado en el miedo que implica esta otra tan diferente, tan contraria a lo que debe ser el absoluto. Es así como la relación entre el hombre y la mujer estará cruzada por el miedo.

De este modo la autora plantea una serie de sensaciones que se generan en el hombre a partir de conductas de la mujer: el latido es amenaza, el gesto es fuga, el ademán es sublevación. En esta elaboración percibimos la búsqueda de Castellanos de modos de relación diferentes “más humanos y más libres” como ella señala en su poesía *Meditación en el umbral*. Estas reflexiones en el fondo conllevan la búsqueda de cierta plenitud en las relaciones humanas. Tal vez no en el sentido de la totalidad sino más bien en un devenir que potencie la coexistencia y la igualdad en la diferencia.

La vida de Castellanos estuvo marcada por complejos vínculos familiares. Con su madre logra reconciliarse tres años antes de que ésta muriese; con su padre fue imposible el encuentro; su hermano menor se constituye en el muerto vivo, la sombra o el fantasma de quien hereda la culpa por haber deseado su muerte; con su pareja Ricardo

---

<sup>79</sup> Un interesante estudio sobre la sabiduría popular que está presente en los refranes y que develan las transmisiones de los mandatos culturales de género ha sido realizada por María Jesús Buxó Rey en *Antropología de la mujer*, Barcelona, Promoción Cultural, 1978.

Guerra, con quien establece una relación cuyo eje es el sadomasoquismo y con su medio hermano, con quien logra establecer un vínculo afectuoso, pero distante. Se podría decir que su relación con Gabriel, su único hijo vivo, fue un precioso aprendizaje para Rosario Castellanos en la búsqueda de nuevos modos de crear vínculos. Por ello no es curioso que escriba largamente respecto de la necesidad de gestar nuevas maneras en que las personas puedan definitivamente construir(se) en esa Otra dimensión.

Rosario señala que el temor, históricamente, ha provocado reacciones en los hombres para situar a las mujeres lejos de los pactos patriarcales: el gineceo, el harén, la esclavitud, el patio de las impuras, el sello de las prostitutas, la servidumbre, la expulsión de la congregación religiosa, del ágora política, del aula universitaria. Pero así como son relegadas e invisibilizadas, también se las endiosa. Para Castellanos, sin embargo, esta ambigüedad es sólo superficial, puesto que este procedimiento está muy bien calculado. En este sentido vuelvo a citar a Celia Amorós cuando establece la constitución de los pactos entre varones y la violencia que estos conllevan para las mujeres. Amorós señala que estos pactos son de textura gelatinosa y se crean en términos de relaciones entre sí y vinculados con prácticas que les permiten la autodesignación. En este sentido la creación de pactos serializados de varones genera la adjudicación de espacios y de esta manera se crean las coordenadas espacio-temporales que limitan a la mujer en tales o cuales ámbitos restrictivamente.

Castellanos organiza su escrito en el análisis de tres formas sujeción de la mujer. Ellas son la estética, la ética y la intelectual. Para desarrollar la primera forma de sujeción, aborda de manera irónica, estrategia textual que maneja muy bien, presente además en su poesía, sobre todo la de *La tierra de en medio* y los *Poemas*,<sup>80</sup> - la imagen física y espiritual que se ha fabricado de la mujer. Esta estrategia obliga a las lectoras/es a estar atentos en aquello que Rosario dice. La ironía trabaja con una segunda capa textual aquella que es dicha como subtexto. Por ende los niveles de espesor textual exigen una recepción atenta y sospechosa.

La construcción de la belleza de la mujer es uno de los motivos hacia los cuales Rosario las emprende. Ridiculiza al máximo la imagen creada y obligada, impuesta por la estética masculina. En algunos de sus poemas también aborda este motivo, haciendo escarnio de ella misma como sujeto que accede a estos requerimientos. El esfuerzo por tener el pie pequeño, se transforma en tortura, la gordura deseada por el hombre, transforma a las mujeres en perfectas moles que llegan a la parálisis.

Junto con este ímpetu para transformarse en mujeres bellas para el hombre también está el anhelo por parecer de "espíritu puro". Sin embargo este espíritu puro no puede deshacerse de su cuerpo. El cuerpo es entonces un estorbo para lograr ese propósito. La imagen de la mujer que Castellanos nos entrega es un perfecto guiñapo, una especie de ridículo ambulante, un esperpento, una criatura construida a contrapelo. Esta construcción, brutal para quien no desee verse así, constituye el gesto de Castellanos. Impone la figura de un espanto al querer ser aquello que nos han dicho que debemos ser. Su mirada es brutal. Pero no lo es sólo para quien lee, también lo es para ella. Estas preocupaciones vanas, nos coartan la libertad de decidimos a usar un zapato cómodo

---

<sup>80</sup> Ver capítulo III sobre la poesía de Castellanos.

como lo hacían las sufragistas, señala que nos impiden desplazarnos por donde queramos sin necesidad de preocuparnos si ese entorno echará al suelo nuestra tan perfecta y bien hecha máscara cosmética, nuestra ortopedia estética.

Pero Castellanos no termina aquí. La mujer queda convertida en estatua. El logro está cumplido: se la puede adorar, brevemente aunque sea, pero también queda inmovilizada para actuar. Los riesgos ya han sido evitados gracias a la benevolencia con que aceptamos las imposiciones de la imagen estética. En este momento Castellanos permite un primer suspiro porque rescata, de algún modo, la resistencia que la mujer posee:

***“La mujer no sólo mantiene sus nexos con esas potencias oscuras: es una potencia oscura. Nada la hará cambiar de signo. Pero sí puede reducirla a la impotencia.”<sup>81</sup>***

En esta cita podemos leer el subtexto. Para el patriarcado la mujer ha sido el continente oscuro. No hay posibilidad de acceso. Somos un espacio cóncavo en el que difícilmente se puede ver. Nuestros genitales no están a la vista, el interior no se ve. Queda oculto a quienes deseen indagar. Pero tal vez allí, en el reconocimiento de esas zonas oscuras se centre la potencia de la que habla Castellanos. Los planteamientos de la autora hacen una contralectura del esencialismo androcéntrico.

Después de haberse paseado por el plano estético, Rosario introduce el plano ético al que nos han obligado a asumir como mujeres. Cita textualmente, a Virginia Woolf y usa un concepto que la escritora inglesa acuñó y definió: “el hada del hogar”. Las dos grandes pensadoras Beauvoir y Woolf estimulan la escritura de Castellanos. Dialoga con ambas en su escritura. La construcción de la imagen del hada del hogar recrea la madre abnegada, entregada, que anula y posterga sus deseos propios y que representa la pureza en su más prístina acepción.

La pureza dice Castellanos, es la más pura ignorancia. Y más grave aún, la ignorancia acerca de qué es la mujer. Creemos que Castellanos no habla en un tono esencialista sobre la pregunta por la mujer. Más bien lo menciona con relación a otros conceptos usados o impuestos socialmente para definir lo que una mujer debe ser. Algunos de esos términos son: señora, señorita. En su poesía encontramos la presencia de ellos cuando trabaja y reflexiona sobre su devenir mujer. Ambos conceptos señorita y señora encarcelan a la mujer en un tipo de imagen que la privan igualmente de libertad. La imposición conlleva la imposibilidad de indagar sobre sí misma. Ni el cuerpo, ni la espiritualidad pueden ser motivo de indagación, si ello no ocurre, la sanción social es inmediata. Por lo tanto, según la femineidad impuesta, la mujer sólo debe “esperar”. La pasividad es signo de que la mujer ha obedecido las normas impuestas.

Una cuestión de importancia radical es señalada por Castellanos en la construcción de la mujer: el proceso de socialización en la educación. En nuestro continente constituye una de las instancias más férreas y sostenidas en la cultura que imparte la formación desde parámetros ideológicos sustentados por una moral patriarcal. Las instituciones que realizan la labor educativa, primordialmente son la familia, la iglesia, la escuela. A través de la formación entregada por estas agencias socializadoras, la mujer aprende a esperar.

---

<sup>81</sup> Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe latín...*, México, SEP Diana, 1979, p.12

En este momento, Castellanos permite un segundo respiro o tregua:

***“Sacrificada como Ifigenia en los altares patriarcales, la mujer tampoco muere: aguarda. La expectativa es la del tránsito de la potencia al acto, de la transformación de libélula en mariposa[...].”<sup>82</sup>***

Así como habló de la potencia oscura, ahora nos habla afirmativamente de la posibilidad del acto, del hacer para la transformación. Estos planteamientos de Castellanos son elaborados desde su propia vivencia. En sus poemas las sujetos hablan del devenir, del tránsito en la búsqueda de sí misma y de los demás. No me cabe duda de que la propuesta de Castellanos surge de su experiencia vital. La elaboración de la imagen de la mujer está en ella y ha implicado una lucha desde su infancia, presente también en sus novelas y en su poesía, así como en su producción epistolar. Pienso que la imagen de Ifigenia es clave para hacer la conexión con la vida de Rosario. Hay dos versiones del mito. Ifigenia fue sacrificada a la diosa Artemisa por su padre Agamenón para salvar sus naves de vientos enemigos. En la segunda versión la diosa, Artemisa, la reemplaza por un ciervo salvándola de la muerte. Castellanos estuvo siempre muy conectada con la figura de la víctima elegida. Ella estaba al borde de la victimización siempre, desde la escena de abandono en la niñez. En un poema bellísimo deja traslucir esta sensación desde la cuna. Se menospreciaba y castigaba, a la vez que dejaba lugar para que los otros también la castigaran. Sin embargo, junto con ello dio la lucha más apasionada y encarnizada por modificar ese sentimiento. Lo logra casi en plenitud en sus últimos años de vida, fuera de su país. La segunda versión del mito de Ifigenia es el que más se ajusta al trabajo consigo misma, con su vida y su escritura. Puede darse el cambio, no es ella la que debe propiciar el rito de la victimización. Es la que puede transformarlo. Hay, en este sentido, una coherencia fenomenal en su propuesta.

Sin embargo, el devenir no es fácil, ni quieto, ni armónico. Es una batalla que damos en nosotras mismas y con los demás. Rosario la dio por eso es capaz de elaborarla en la forma que la lleva a cabo.

Castellanos signa la espera que no logra llegar al acto, como aquella que culmina en el matrimonio, puesto que la pasividad requiere del principio activo que la acoja. El “mediador” como lo denomina Rosario es quien valida en la mujer el rito iniciático, de lo contrario se volvería inadmisibles por pecaminoso. La mujer a través de este mediador conoce su cuerpo. En este sentido uno de los motivos reveladores para lo que Castellanos señala, es la presencia del motivo del “saber”, “conocer”, “descubrir” por sí misma. No tiene sentido que otro/a lo haga por una misma. Distinto es el conocimiento con los otros/otras. Y otro cuento muy diferente es el del mediador del saber. Del conocimiento mediado del cuerpo hay un paso hacia la maternidad. Este autobiografema lo hemos señalado como uno que cruza transversalmente su escritura. Está presente en ella como imposibilidad, deseo, castigo, como lazo que puede vivificar si es que es vivido en la conciencia de que aquello en que nos transformamos, es sólo una parte más de lo que continuamos siendo.

En este texto aborda la maternidad como la construcción cultural que convierte el hecho en un milagro. Pero este milagro tiene múltiples aristas:

---

<sup>82</sup> *Op. cit., p14.*

***“La preñez es una enfermedad cuyo desenlace es siempre catastrófico para quien la padece. Parirás con dolor, sentencia la Biblia. Y si el dolor no surge espontáneamente hay que forzarlo.”<sup>83</sup>***

Castellanos nos arroja a la cara, a las mujeres, el precio que se debe pagar por la experiencia de la maternidad: abnegación absoluta que significa la anulación de la mujer, el hijo se convertirá en un acreedor implacable, la mujer se marchita sin pedir ni por un momento la reciprocidad. De esto surge toda una puesta en escena de loores y panegíricos hacia la madre que logró sobrevivir en esta entrega absoluta. Castellanos es implacable en la crítica de la maternidad impuesta así de este modo. Cuando se refiere a los casos de excepción lo hace entre paréntesis. Señalando con este signo que no es posible hablar del filicidio sin abrir el espacio necesario para que el resto no se contamine. Estos casos aislados de madres que matan a sus hijos casi no son mencionados, y si lo son, los rodea un clima de insanidad y de desnaturalización.

La autora además de trabajar los niveles estéticos y éticos de la construcción cultural del sexo, se refiere a uno de los ámbitos con el cual se ha sentido siempre muy cercana. La cuestión del desarrollo intelectual es tratado igualmente con ironía. Según Castellanos es absolutamente coherente que una sociedad que preconiza la ignorancia como virtud, sea incapaz de poner a la mano instrucción para que ella deje de serlo. Entonces la sociedad dirigida por los varones concluye, con felicidad para ellos, con infelicidad para nosotras: las mujeres son incapaces de asimilar la instrucción, por ende no hay para qué darla.

Cita esta vez a Moebius quien acumuló una serie de datos para comprobar que la mujer es “una débil mental”. Castellanos, con una maestría sin igual, juega con los conceptos que rodean al de Moebius, tales como: imbecilidad, estado normal, estupidez, inteligencia, anomalía morbosa, aptitud de discernimiento. Se burla, exquisitamente, ante las comprobaciones “científicas” y los intentos de Moebius para determinar que el tamaño del cráneo de la mujer es más pequeño que el del varón. Continúa burlándose cuando cita al señor M. A. De Neuville que para contradecirlo hace un listado de inventos que han hecho las mujeres: un peine que lleva directamente el líquido a la cabellera, una nueva envoltura para los cigarrillos, un aparato escénico para la danza serpentina ejecutada por un animal: perro, oso o mono, un velódromo casero, un mondadientes antiséptico y aromático, etcétera.

Estas extravagancias pueden ser encontradas en las mujeres más que la liberalidad, el ingenio o la memoria. Sin embargo, Castellanos prefiere no ahondar en este terreno porque está consciente de la trampa que significa que “el varón mutilado” llegue a ser “varón entero”.

Entonces busca otra vía, diferente, decide insistir en lo siguiente:

***“pese a todas las técnicas y tácticas y estrategias de domesticación usadas en todas las latitudes y en todas las épocas por todos los hombres la mujer tiende siempre a ser mujer, a girar en su órbita propia, a regirse de acuerdo con un peculiar, intransferible, irrenunciable sistema de valores.”<sup>84</sup>***

La fuerza del decir de Rosario Castellanos, es la internalización que en su propia lucha

<sup>83</sup> *Op. Cit., p 16.*

ha llevado a cabo:

**“con una persistencia que no disminuye ante ningún fracaso, la mujer rompe los modelos que la sociedad le impone para alcanzar su imagen auténtica y consumarse –y consumirse- en ella. Para elegirse a sí misma y preferirse por encima de lo demás se necesita haber llegado, vital, emocional o reflexivamente a los que Sartre llama una situación límite. Situación límite por su intensidad, su dramatismo, su desgarradora densidad metafísica.”<sup>85</sup>**

Las situaciones límites no son una exclusividad de algunas. Es curioso, las menciona, pero muchas son personajes de obras literarias. Creemos ver en ello la intuición de Rosario respecto de que la literatura es de pronto más “real” que la realidad misma. O tal vez su propuesta es que la ficcionalización es parte de nuestra más cercana realidad. Nuevamente la galería de mujeres: Sor Juana, Melibea, Dorotea y Amelia, Ana de Ozores o Ana Karenina, Hedda Gabler, la marquesa de Marteuil, prostitutas como la Pintada, ancianas como la Celestina:

**“como...como todas. Cada una a su manera 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.”<sup>86</sup>**

Esta búsqueda de la autenticidad y la libertad es el tesoro que Castellanos nos muestra a las mujeres y que mostró a sus alumnas/os, a las/los indígenas con quienes trabajó. Nada más cercano a Rosario que el ser agonista para encontrarse y encontrar a las/los otras/os. La clave está en:

**“No únicamente el descubrimiento de los rasgos esenciales bajo el acicate de la pasión, de la insatisfacción o del hastío sino sobre todo el rechazo de esas falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a la mujer en las cerradas galerías donde su vida transcurre.”<sup>87</sup>**

El rostro y el espejo de las cerradas galerías, son parte de las obsesiones de Rosario. El rostro es la parte nuestro cuerpo que nos devela, que nos retrata, pero en la que también podemos llegar a descubrir lo que hay detrás de él, la vivencia del cuerpo en este sentido es otro de los autobiografemas que sostiene la escritura de Castellanos. El espejo presente como doble que ofrece no sólo la desfiguración, sino también aquella figuración que puede acomodar. Castellanos usa el adjetivo falso no en oposición al absoluto verdadero, sino a aquel rostro que podamos encontrar libremente después de haber hecho el recorrido, de haber hecho el tránsito, de desandar lo ordenado, lo obligadamente internalizado en el transcurso de nuestras vidas. Lección de vida es esta que Castellanos elabora apasionadamente, porque cree profundamente aquello que dice. Está en su obra completa ese tránsito. La lucidez y el distanciamiento de su experiencia vital le permiten crearse y recrearse en la escritura. Nos permite vermos en ella porque

<sup>84</sup> Op. Cit., p19.

<sup>85</sup> Op. Cit., p19

<sup>86</sup> Op. Cit., p20

<sup>87</sup> Op. Cit., p20



nos ofrece un espejo, brutal a veces, pero necesario para hacer el recorrido y las transformaciones esperadas, ansiadas.

Rosario termina con dos hermosos párrafos que sintetizan el propósito de este artículo develador y transparente aunque, a veces, desolador en su arrojó:

**“Hacer trizas esa fácil compostura de las facciones y de las acciones; arrojar la fama para que hocen los cerdos; afirmarse como instancia suprema por encima de la desgracia, del desprecio y aun de la muerte, tal es la trayectoria que va desde la soledad más estricta hasta el total aniquilamiento.”<sup>88</sup>**

El desafío que propone Castellanos es difícil. Su propio camino ha sido desde la soledad hacia el encuentro de sí misma y de los otros/as. En toda su obra se repite como ola gigantesca a veces, pequeña y silente otras. En su poesía está la pequeña soledad que impone una gigantesca presencia. El aniquilamiento es el resultado de esa opción por la vida aunque cercana a la muerte. Sin embargo, Rosario nos invita ahora a la vida a todas las mujeres, porque como todas, tenemos derecho a vivirlo de este modo:

**“Pero hubo un instante, hubo una decisión, hubo un acto en que la mujer alcanzó a conciliar su conducta con sus apetencias más secretas, con sus estructuras más verdaderas, con su última sustancia. Y en esa conciliación su existencia se insertó en el punto que corresponde en el universo, evidenciándose como necesaria y resplandeciendo de sentido, de expresividad y de hermosura”.**<sup>89</sup>

Rosario reconoció en ella y en las mujeres la potencia para el acto. Ese que no queda descrito con claridad. El acto puede ser mirarse nuevamente y descubrirse otra, producir aquello que deseamos, transformar nuestras relaciones. En Rosario, que duda cabe, ese acto es la escritura. La transformó para siempre en su aliada, se enamoró de este oficio y así lo menciona en el ensayo que aparece en este mismo volumen con el nombre de *Natalia Ginsburg: la conciencia del oficio*. Allí señala:

**“Lo único firme, seguro, invariable es el amor al oficio. Oficio del que nos enamoramos precisamente porque nos seduce con su rostro más amable: escribir es, en sus inicios, algo tan divertido como un juego.”**<sup>90</sup>

La escritura entonces es su aliada, su compañera, su exorcismo, su terapia, su árbol lleno de pájaros, el viento descubierta cuando niña, la llamada del amor, la entrega de sí a los demás. Con Natalia Ginsburg ella señala también que la escritura ayuda a exorcizar locura y delirio, la desesperanza y la fiebre.

## 2.2. La participación de la mujer mexicana en al educación formal

---

Castellanos reflexionó con pasión sobre la realidad latinoamericana. En particular por las mujeres y específicamente en el contexto de la mujer mexicana. En este artículo, la autora comienza haciendo una síntesis histórica respecto del tutelaje que la mujer ha

<sup>88</sup> *Op. Cit.*, p 21

<sup>89</sup> *Op cit.*, p21

<sup>90</sup> *Op. Cit.* P 50.

padecido en nuestra sociedad occidental. Consta una serie de constantes con relación a la dependencia y falta de autonomía de las mujeres y elabora una síntesis de los tipos de mujeres que se veneran o se acepta en los grandes períodos históricos. Menciona las concepciones de mujeres y los tipos tales como: la mujer fuerte que aparece en las Sagradas Escrituras que lo es precisamente por su devoción, por la pureza prenupcial, su fidelidad al marido, por su cuidado y prudencia, por las virtudes que poseía: constancia, lealtad, paciencia, castidad, sumisión, humildad, recato, abnegación, entre otras. También señala la semejanza entre estas mujeres y las matronas romanas que rechazaban el lujo y los placeres mundanos. Luego en el medioevo y el renacimiento continúan los parámetros similares. La mujer es signada desde el ámbito de la moral. Al admitir que las mujeres tenían alma, a la par se reconoce el cuerpo, pero desde el ámbito de lo biológico. De ahí que se diga de ella “animal enfermo”, “varón mutilado”, “receptáculo de humores impuros”, “escenario en el que va a cumplirse un proceso fascinante y asqueroso: el embarazo”.

Castellanos señala que lo que se niega a la mujer es su calidad de persona. Por ello es que se la convierte en musa, en un ser bello. Esto último trae todas las consecuencias que son las que la autora elabora irónicamente en el ensayo anteriormente trabajado.

En oposición a los tipos de mujeres aceptados y legitimados en distintos períodos de la historia, Castellanos señala a aquellas que son las marginadas: las prostitutas que solían no vivir al amparo de los hombres y que lograban sobrevivir en su propio medio. El otro extremo de las prostitutas las menciona como las santas. Pero la gran masa se conformaba con el rol que la sociedad le asignaba. A estas mujeres se las mantenía en la más absoluta ignorancia :

***“Ocurría que las mujeres, incapaces de comprender la razón de las exigencias que emanaban desde arriba ni de disponer de los medios para cumplirlas, tenían que simular continencia cuando lo que las devoraba era lascivia, desasimiento cuando estaban desvanecidas por los embelecos del mundo, honestidad cuando lo único que maquinaban era burla y su piedad fingimiento y su obediencia cinismo”.***<sup>91</sup>

De este comportamiento Castellanos señala que se acusa a la mujer de hipocresía. Y su argumentación es que la hipocresía es la respuesta que los oprimidos dan a sus opresores, la respuesta que los débiles dan a los fuertes, que los subordinados devuelven al amo:

***“La hipocresía es la consecuencia de una situación, es un reflejo condicionado de defensa –como el cambio de color en el camaleón- cuando los peligros son muchos y las opciones son pocas.”***<sup>92</sup>

Castellanos no es primera vez que alude a aquellas estrategias que tienen que ver con la máscara, el disfraz, el mimetismo o el camuflaje. No nos cabe duda que esta elaboración teórica tiene su origen en la propia experiencia como mujer que logra habitar territorios masculinos en el ámbito intelectual. En uno de sus poemas elabora esta idea y se ve a sí

---

<sup>91</sup> *Op. Cit., p25*

<sup>92</sup> *Op. Cit., p 25*

misma como una águila que asciende a las alturas de los espacios masculinos. Nos parece, asimismo, que Castellanos tiene plena conciencia de este aprendizaje porque ella lo ha vivenciado, en las relaciones entre los ladinos y la población indígena. Ella es una ladina y se relacionó desde pequeña con los indígenas de la zona de Chiapas, Comitán y Tuxtla Gutiérrez. Castellanos ha sido capaz de analizar finamente su vínculo con las cargadoras. Ellas cumplían la función de niñeras, pero en realidad eran niñas indígenas que debían entretener a las hijas de los hacendados. En artículos periodísticos que aparecen en *El uso de la palabra* se refiere extensa y profundamente a estas relaciones. Creo que Castellanos es capaz de encontrar la estrecha vinculación entre las estrategias de sobrevivencia y ejercicios de poder de las mujeres y de las/las indígenas, en su doble marginación éstas últimas. Entiende y conoce las estrategias que surgen desde las minorías para relacionarse con quienes se instalan en el lugar de los privilegiados. Es en este sentido que creo que se puede y debe hablar de marginalidades en nuestro continente.

Castellanos se refiere también a la situación de las mujeres en el Nuevo Mundo. En esta época enfatiza las relaciones obligadas entre mujeres indígenas y los conquistadores. Menciona especialmente el vínculo entre la Malinche y Cortés. La Malinche es esclava, intérprete y madre de sus hijos. Leo con cuidado a Castellanos por el manejo que hace de la ironía. Sin embargo, me desconcierta una afirmación que hace al señalar que Cortés es capaz de generosidad cuando logra darle un lugar a la Malinche al casarla con un soldado español:

***“Porque Cortés tenía el ánimo generoso y quiso premiar de alguna manera a quien tan incondicionalmente se le había entregado y tan eficazmente lo había servido. Por desgracia, el ejemplo de Cortés no fue imitado con frecuencia.”***<sup>93</sup>

Vuelvo a leer con detención y entonces no nos cabe duda que es ironía la figura que está funcionando allí. De lo contrario, Castellanos estaría echando por tierra la mayor parte de sus planteamientos sobre la sujeción de la mujer. Además el tono en el que da cuenta de la situación de las mujeres indígenas, del trato animal que ellas y su descendencia bastarda recibían y el modo en que se debían relacionar con la señora española o criolla adinerada, es apasionado y lleno de carga por las injusticias mencionadas. El autobiogarfema que subyace en estas elaboraciones es su experiencia desde la infancia con el mundo indígena. Sus padres fueron hacendados en Comitán y su infancia la pasó dándose cuenta de las injusticias que se cometían con los indígenas y los “huachos”. En su novela *Balún Canán*, Castellanos lleva a cabo una estupenda reelaboración de episodios de infancia vividos en los territorios de Comitán y Chiapas.

En este lugar de su artículo señala:

***“Por eso es que nadie se ocupa ni se preocupa porque las mujeres estudien”.***<sup>94</sup>

La necesidad de hacer historia es para argumentar una afirmación que es política, ética y estética a la vez. Castellanos menciona a Sor Juana como uno de los “monstruos” que logran contra viento y marea su propósito. Como contrapartida menciona dos heroínas

<sup>93</sup> *Op cit., p26*

<sup>94</sup> *Op. Cit., p 27*

mexicanas de la Independencia que aportaron con su valentía a la lucha por la autonomía de México, sin embargo una no sabía escribir, por lo tanto no podía enviar mensajes y la otra no sabía que su sangre era roja, hasta que no se corta por casualidad con un cuchillo. Entonces recién logra percatarse de que su sangre es roja lo mismo que la de la sirvienta, lo mismo que la de la indígena esclava que la servía. Castellanos persiste en la ironía que nos salva de la gravedad. Nos parece desacralizador que mencione estas anécdotas vinculadas a la historia de México y sobre todo, que pueda burlarse de la cualidad de lo heroico. Atisbamos la posibilidad de historiar desde otros lugares que los consignados por la autoridad masculina.

Sabemos que la heroicidad ha estado desde siempre ligado a lo masculino. Nos habituamos a entenderla como aquella cualidad esencial de los varones. Ella siempre es sin ninguna mancha. Los héroes no son humanos. No hay error que los persiga y públicamente aparecen rodeados de un halo de divinidad. Nuestras heroínas, en cambio, son mostradas por Rosario en su más clara precariedad: la ignorancia.

Castellanos nos transporta al presente de su escritura 1970. Y nos obliga a examinar con ella cuál es la situación de la mujer respecto de la educación. Señala cuestiones que a nuestro parecer, casi treinta años después, se mantienen vigentes hoy en día. Rosario no discute que el acceso está dado por igual a hombres y a mujeres. Sin embargo, el factor económico es uno de los que condiciona la discriminación de las mujeres a la educación. En esta sociedad sexista, el varón es el privilegiado si es que hay que decidir por uno u otra. Las mujeres después de haber terminado la enseñanza media, en una gran mayoría, optan por estudios en las academias donde se dicta secretariado, contadora pública, recepcionista, pedicurista, peluquera. En el análisis de Castellanos constata que en estos trabajos no se ganan buenos sueldos, ni tampoco hay grandes responsabilidades, ni mejorías en el desarrollo profesional. Además, y esto nos parece fundamental para la problemática de género y la educación, las mujeres los asumen como “un -tente- en -pie”, es decir algo que sirve hasta que se encuentra marido. Entonces, la independencia económica se asume como ficticia aunque es real. En esta asunción hay una serie de consecuencias para el desarrollo profesional de las mujeres.

Castellanos entrega cifras, cantidades que señalan el número de mujeres que en esa década asistía a la UNAM. Dichas cifras demuestran la diferencia de porcentaje entre los varones que ingresan a estudiar. La deserción de las mujeres de sus carreras también incide en que para el Estado las mujeres no son una buena inversión. Estas deserciones generalmente están vinculadas a las relaciones afectivas: noviazgo, matrimonio.

Otras situaciones, según la autora que se dan en este ámbito de realización profesional son: la mujer que desea trabajar para aportar al hogar, pero el hombre se opone porque se siente humillado; también ocurre que la mujer trabaja y aporta, pero el marido con su actitud hace como que no lo nota, y además se pone agresivo y la mujer se deja castigar porque se asume como culpable.

Otro enfoque interesante que Castellanos da a la temática es el enfoque empresarial. La mujer postula al cargo con el anhelo de pasar inadvertida, para no poner en riesgo el lugar de su marido. Tampoco tiene lugar en ella el espíritu competitivo dado que ve la figura del padre, del hermano, o del esposo en el varón con el cual se puede entrar en

competencia:

**“Y si los casos delicados se le confían a él y no a ella, en el fondo del alma la mujer lo agradece. ¿Qué hubiera hecho con tal papa caliente en las manos? Alterarse, padecer insomnio, volverse irritable...todo lo cual repercute en sus relaciones conyugales y las deteriora. Y ella, como dicen los versos inmortales del vate Díaz Mirón, nació como paloma para el nido.”<sup>95</sup>**

La ironía de Rosario es sin piedad. Sabe que está golpeando fuerte a muchas mujeres y que está dando en el clavo y lo hace, creo, porque ella misma lo ha aprendido en una larga travesía. Tal vez esa tremenda conciencia que como mujer mexicana y latinoamericana fue capaz de desarrollar, es que se obligó a sí misma a aceptar los desafíos. Con entereza, señala en alguno de los artículos autobiográficos del *Uso de la palabra*, que desarrolló una incapacidad para decir no a cualquier trabajo que se le ofreciera. Lo aprendió y fue rigurosa en ese aprendizaje, en su perfeccionamiento, en la capacidad de voluntad para lograr aquello que le propusieran. Lo aprendió y en eso se hermana con Sor Juana, se obligó a ello porque, con una lucidez maravillosa, advirtió que era una de las formas para llegar a ser aquello que quería: descubrirse a sí misma como mujer.

Con la misma lucidez que la caracteriza indaga en uno de los más álgidos conflictos de las mujeres de hoy:

**“el conflicto latente o actual entre la potencia intelectual y las potencias afectivas de la mujer”.**<sup>96</sup>

Llega a plantear este conflicto a propósito de un drama de María Luisa Ocampo, *La virgen fuerte*. Rosario juega con la ficción y la realidad cuando señala:

**“Claro que es ficción y de cualquier semejanza con sucesos y personas reales es pura coincidencia.”<sup>97</sup>**

Rosario sabe que la problemática que toca es muy sensible a la mayoría de las mujeres: la renuncia a la vida amorosa para dedicarse al ejercicio de la profesión. Sus interrogantes son hechas para profundizar respecto de las causas de este hecho. Se atreve a plantear que el entorno social impone, muchas veces, la idea de que no se pueden conciliar las capacidades con las rutinas domésticas y la entrega afectiva. Creo que para Rosario esta temática es sensible porque en su experiencia vital le fue complejo conciliar los planos de desarrollo profesional y el manejo de las rutinas habituales en conjunto con las demandas y entregas afectivas. Sin embargo, siempre privilegió lo afectivo y su profesión por sobre las rutinas domésticas que le parecían ingratas. Elena Poniatowska nos habla de este aspecto de la vida de Rosario, sus falencias en lo doméstico no desmerecen en nada lo que ella fue como persona. Más bien la engrandecen en la medida que tuvo la lucidez para darse cuenta, a tiempo, y discriminar entre aquello que nos debe importar como trascendente y aquello que no merece una demanda energética de magnitud a las mujeres.<sup>98</sup> Esta temática, la afectividad de las

<sup>95</sup> *Op. Cit.*, p 31.

<sup>96</sup> *Op. Cit.*, p 32.

<sup>97</sup> *Op. Cit. P.32.*

mujeres, sus modos de vivirla y la manera en que logran conciliar afectos y desarrollo profesional, creo que merece mayor atención de parte de estudios feministas, discusiones y debates puesto que, además de ser una problemática vigente, requiere de ejercicios de transformación para posibilitar experiencias más sanas en términos de procurar mayor placer y menor sufrimiento.

El temor a la soledad y al juicio adverso, repliega a las mujeres en su potencial pasión de aprender. El miedo a la soltería dice Rosario es un estado que no se elige, “se queda una soltera” señala. La demanda social que hay en torno a la soltera es además insostenible. La autora enfatiza el impedimento inclusive del gozo, si es que lo hay, de estar soltera. Para Castellanos la figura de la soltera es uno de los tópicos de su creación literaria. Son personajes misteriosos, pero cercanos a cierto patetismo. Los tabúes de todo tipo parecieran concentrarse en ella desde la visión de los/las otros/as. Sin rodeos, Rosario señala que lo que elabora de la soltera no es decimonónico, que ojalá lo fuera. Que si pareciera que hoy ya no es tan evidente es porque ha comenzado una especie de desintegración de la familia. En este sentido Castellanos tiene una visión crítica del núcleo que sostiene nuestra cultura. Siente que este núcleo social constituye un territorio enfermizo y arcaico en sus modos de relación. Frente a esta férrea institución vislumbra dos salidas para la mujer: la rendición incondicional o la ruptura completa. Creo que en estas dos posibilidades extremas subyace la experiencia de haber intentado construir familia, sin un resultado positivo como construcción de relaciones afectivas.

La última, es decir la ruptura, señala que no se logra sino después de una gran inversión de energía, desgarros interiores que marcan para siempre a quien la padece. Las rupturas, señala además, merman la capacidad de trabajo y perjudican la calidad de la entrega en el desarrollo profesional. Castellanos, en este sentido habla desde la más intensa experiencia, reelaborada en gran parte de su escritura. Consideramos de este modo, que el tratamiento de esta agencia socializadora y la visión que la autora construye en torno a ella es otro de los biografemas que arman la factura de la autofiguración en su escritura.

En este panorama Castellanos expone que las mujeres no hemos logrado transformar nuestra situación como sujetos personas. Mientras ello no ocurra las mujeres seguiremos siendo consideradas como profesionistas de segunda clase. No importa, entonces cuánto se modifiquen las cifras de mujeres profesionales, si no ocurre el cambio cultural necesario para que las mujeres seamos consideradas *personas*. Si esto ocurre no será difícil a las mujeres conseguir un equilibrio interno que lleve a un tipo de existencia más plena. Las interrogantes que Castellanos elabora a partir de salirse del molde e estas reflexiones son interesantes de señalar:

***“¿Qué es lo que fundamentalmente impulsa a una mujer en México a ser tradicional y a buscar en la educación una vía para realizarse? ¿Hasta qué punto logra, por medio de la educación, la independencia económica? ¿Hasta qué punto acepta esa independencia económica como una conquista o la soporta como una culpa? ¿Hasta qué punto la independencia económica encuentra un correlato en la responsabilidad moral y en la autonomía social? Una mujer***

---

<sup>98</sup> Ponaitowska, Elena, *¡Ay vida, no me mereces!* México, Joaquín Mortiz, 1991.

***preparada [...] ¿recibe un trato semejante o distinto del de una mujer parasitaria? Si el trato es semejante ¿cómo recibe esa injusticia? Si el trato es distinto, ¿es mejor o peor? Si el trato es peor, ¿lo acepta sin protestar? Si lo acepta sin protestar, ¿por qué? Si no lo acepta, ¿a qué se expone?” (p 37)***

Estas interrogantes sitúan el debate sobre educación y transformaciones sociales en su punto álgido. Rosario mezcla en este enfoque lo privado y lo público. ¿Cómo hacer público lo privado? Esta problemática ronda la escritura de Rosario. La ronda y la detona. Nadie como ella para abordar la escritura haciendo converger lo privado, inundándolo de interrogantes. Su intuición estética señala, le permite indagar en las cuestiones políticas. Lo hace de tal manera que observa su entorno y “las experiencias en cabezas ajenas y en la propia”. Ahí se encuentra la clave de nuestra interpretación de la estrategia del modelado autobiográfico de la escritura de Rosario. La granada nos estalla en la mano cuando leemos estas interrogantes que hoy día, aún, rondan en mesas de cafés de mujeres feministas y comprometidas con las transformaciones de nuestra inserción social en la cultura.

Castellanos, finalmente, propone la necesaria vivencia lúcida del malestar que aqueja a la situación de las mujeres. Esta conciencia haría posible la modificación de las costumbres y de la manera sado-masoquista de relación que existe como aprendizaje cultural en los roles internalizados de hombres y mujeres. Una de las herramientas para desmontar esta escena sado-masoquista propone Rosario es la risa.

***“¡Y necesitamos tanto reír porque la risa es la forma más inmediata de la liberación de lo que nos oprime, del distanciamiento de lo que nos aprisiona!”<sup>99</sup>***

La risa contiene la desacralización así como la inversión de aquello establecido como ley, u orden. En este sentido es que Castellanos utiliza en su escritura la ironía. Aunque la sonrisa de la ironía es leve, sin embargo, porta la carga de agresión necesaria para remecer a quien recepciona. Con estas estrategias es posible desenmascarar las abstracciones que nos atenazan e impiden el cambio. Es necesario dejar en evidencia tanto cuento inventado y cubierto por el halo de lo sagrado en las abstracciones como pureza, virtud, castidad, bondad y otras. Entre aquellos cuentos contruidos y aprendidos que cuestiona y desenmascara, menciona la maternidad y evidencia la precariedad en que se encuentran los hombres como consecuencia de este aprendizaje cultural desde el desequilibrio. Finalmente su propósito es:

***“formar conciencia, despertar el espíritu crítico, difundirlo, contagiarlo. No aceptar ningún dogma sino hasta ver si es capaz de resistir un buen chiste”.<sup>100</sup>***

### **2.3. La mujer ante el espejo: cinco autobiografías**

La selección de este texto está en conexión directa con el propósito de la tesis y devela, de manera indirecta, el lugar en que Castellanos se sitúa para aproximarse a la cuestión autobiográfica. En este artículo la autora selecciona cinco mujeres escritoras que, desde su lectura, trabajan ante el espejo. Esta figura, la del espejo, es uno de los motivos

<sup>99</sup> Op. Cit, p 39.

<sup>100</sup> Op. Cit. P. 40

presentes en el abordaje de la mayor parte de la creación de Rosario. Rostro y espejo posibilitan cierto tipo de percepción para la autfiguración. En esa percepción puede ocurrir que algo se descubre, algo queda en evidencia por la ortopedia que lo construye; también ocurre que el espejo lleva a la desrealización o por el contrario a la afirmación esencialista del estereotipo construido.

El espejo es una de los objetos que las mujeres hemos tenido al alcance en distintos momentos de nuestra existencia. Este es uno de los primeros alcances que Castellanos hace. Sin embargo, aun cuando parece referirse al objeto concreto, este es desplazado hacia los ojos del hombre enamorado y las aguas que se enturbian. En esta alusión leo la clásica concepción filosófica, desmontada por de Beauvoir, en la que se señala que la mujer ha sido el otro del hombre. Hay dos espejos propuestos por Castellanos: verse reflejada en los ojos del amado quien la ha creado, en esta creación la mujer ha quedado imposibilitada de la posibilidad de ser sujeto. La segunda alusión que leo es la de Narciso. Resignifico el concepto de narcisismo primario derivado del psicoanálisis lacaniano. Este se refiere a la primera identificación que se produce en el *infans*, en el estadio del espejo, con su propia imagen, completa, entera. El júbilo que provoca en el *infans* esta identificación hace que en el futuro, en toda situación social, el niño/a busque nuevamente esa misma identificación que le produjo placer. Hay un impulso libidinal que hace que se produzca la búsqueda de la identificación primera. En el ensayo de Rosario detectamos cuando señala el cristal empañado de las aguas, a esa dificultad de verse a sí misma como cuando ocurre la búsqueda de esa identificación primaria.

Por ello es que propone como reemplazo de ambas experiencias negadas:

***“aún queda un recurso: construir la imagen propia, autorretratarse, redactar el alegato de defensa , exhibir la prueba de descargo, hacer un testamento a la posteridad (para darle lo que se tuvo pero ante todo para hacer constar aquello de lo que se careció), evocar su vida”.***<sup>101</sup>

Es este el propósito que ella instala para leer a cinco escritoras: Santa Teresa, en quien detecta la experiencia del cuerpo y el dolor ligadas ambas al lenguaje. De ella aprende que “del mayor rigor nace la mayor libertad”. La lectura de Sor Juana es el camino de lucidez mental y del método de conocimiento. Virginia Woolf, muestra la búsqueda del oficio de escritora y denuncia a través de la invención de la hermana de Shakespeare los impedimentos que la organización social patriarcal impone a las mujeres. La escritora inglesa supo captar “el instante en que la totalidad se deja aprehender y traducir por la palabra poética”. En Simone de Beauvoir, la palabra apunta a la realidad, al modo de orientarse en el mundo, la manera de aislar las cosas del mundo del resto que lo rodea y dejarlo reducido a sus notas esenciales. De Beauvoir construye su existencia y lo hace a través de la pasión del verbo “que es carne, que es acto, que es entendimiento y que perdurará como memoria”. La última escritora mencionada es Elena Croce, de ella destaca la estrategia de la negación del “Yo”. Este no es mencionado y es reemplazado por una tercera persona neutra, no penetrada en la intimidad. Lo hace, señala Rosario, porque Elena Croce trabaja en sus escritos toda una conformación cultural, determinada por una clase social, por las tradiciones imperantes y el devenir de un país. La burguesía

---

<sup>101</sup> *Op. Cit. p.41*



católico-liberal italiana de los `30 está subyaciendo en la producción de esta escritora, más que la presencia de los rasgos de una personalidad. Esta elisión del “yo” impide la penetración de la intimidad de sus intenciones. Entonces la tercera persona protege, en cierta medida y devela “cierto puritanismo” y “desconfianza”. En esta crítica de Castellanos se refleja la apreciación mordaz de esta clase burguesa, marcada por la ideología liberal y por el credo católico:

**“La infancia dorada debía prolongarse el mayor tiempo posible; la salud ser frágil; la belleza hereditaria; el carácter despótico y arbitrario; la habilidad moderada y la inteligencia de tal índole que pudiera hacerse perdonar por todo. ¿El trabajo? Es lo que los demás hacen. ¿El dinero? Es lo que uno tiene, lo que gasta, lo que regala, lo que atesora, lo que lega. ¿Y el amor? Un sarampión del que una experiencia basta para la inmunidad y deja a quien lo ha padecido apto para el matrimonio, para la vida que quizá no consista más que en oponer a los cambios de los siglos un apego casi mineral a la estabilidad.”<sup>102</sup>**

Me interesa destacar la aproximación de Castellanos hacia cinco diversas escritoras que elaboran un tipo de escritura que ella llama autobiografías. No hay una elucidación por parte de Castellanos respecto de lo que considera como autobiografía, sin embargo, el rasgo en común del que parte para su crítica es la elaboración de las experiencias vitales a través de distintas vías, como sujetos productoras de cultura. La variedad y la multiplicidad del uso de la palabra y del lenguaje para crear es una característica de esta manera de trabajar lo autobiográfico. Es importante destacar la diferencia que establece entre aquellas escritoras que usan la primera persona para contar desde sí, de manera íntima y más directa la reelaboración para establecer la autfiguración, y aquella otra estrategia que usa la tercera persona para distanciar la experiencia. Castellanos señala, de alguna manera, la presión del entorno social y cultural que obliga a la escritora a protegerse en la tercera persona para no asumir la identidad posible que subyace al decir “yo”.

Las dos primeras escritoras constituyen un modelo para la creación de Castellanos. Las lee con fervor e intenta un camino de imitación de sus experiencias. En sus *Cartas* quedan las huellas de sus lecturas y la fascinación por estas vidas de mujeres que hicieron un camino de descubrimiento de sí mismas a través de la escritura, a la vez que proponen una genealogía posible para continuar la búsqueda en los distintos lenguajes escriturales. Los sentidos que ellas proponen desde sus lecturas están muy cercanos al mundo de las mujeres, como suele decir Castellanos durante una larga época. La búsqueda espiritual y mística de Castellanos está referida a la imitación de estas dos primeras mujeres, así como también está presente en esa búsqueda Simone Weil. El arrebató místico es deseado por Castellanos al igual que el camino de la perfección. Hace intentos por imitarlas, pero la vía mística no es su fuerte, y llega inexorablemente a la búsqueda del entendimiento y no se rinde nunca, a la inversa de Sor Juana. Las otras dos mujeres mencionadas de Beauvoir y Woolf constituyen la necesaria mención de dos escrituras resistentes que tuvieron el correlato de experiencias de transformación vital. El trabajo con la palabra, y con el acto poético son dos constantes en Rosario que hereda, para seguir a Eliana Ortega en sus planteamientos sobre genealogías de mujeres, de

<sup>102</sup> *Op. Cit.*, pp. 45-46

estas dos grandes pensadoras y escritoras. La esterilidad reproductiva de Woolf, la imposibilidad de la maternidad, hace que la lectura de Rosario Castellanos busque en la fertilidad de la escritura una especie de continuidad con la vida. Cixous, señala en *El cuerpo a cuerpo con la madre* que las mujeres no sólo damos a luz los hijos, se da a luz en la escritura y en las creaciones artísticas, de manera semejante en una continuidad vital. Estas dos grandes pensadoras europeas fundan una trayectoria y señalan caminos posibles en la producción cultural crítica respecto de la simbolización de la diferencia sexo-genérica. Finalmente, la mención de Elena Croce, escritora desconocida para mí, traza una línea de trabajo distinta de la escritura autobiográfica y leo en la crítica ácida que Castellanos hace de ella, una crítica a la clase social y al modo en que se aborda la escritura de la intimidad, condicionada por la clase social y la manera de concebir la exposición ante los demás. Se enmascara la forma porque lo que se escribe es una muestra de un ámbito del que se es parte y aunque no sea el mejor de los espacios es necesario dejar constancia de ello. En este sentido la memoria ocupa un lugar preponderante para la escritura autobiográfica. El derecho a la memoria está íntimamente conectado con el derecho a la escritura. La distancia significada en el uso de la tercera persona es una muestra del pudor que se tiene de decir con el pronombre menos enmascarado, más descubierto y descarnado “Yo”. Esta manera de decir con el lenguaje escrito no sólo implica la recreación estética sino también el descargo público, la defensa, así como la instalación de las precariedades de ciertas subjetividades femeninas.

#### 2.4. Violette Leduc: la literatura como vía de legitimación

---

Castellanos en este ensayo comenta, lúcidamente, la historia de vida de Violette Leduc. Se transforma en una figura interesante puesto que a través de su historia vemos el modo en que Castellanos legitima la relación vida/literatura y las relaciones que se pueden establecer entre ambas historias recreadas, la de Leduc y la de Castellanos. Leduc es una escritora lesbiana, nacida como “figura del bastardo”, en términos de la escritora mexicana, es decir, como hija no deseada. La figura del bastardo es interesante de estudiar en Castellanos, puesto que revela parte de lo que ha señalado en su escritura a propósito de su infancia signada por el abandono. Esta figura es una criatura cuyo nacimiento es obra del azar, es la más pura gratuidad. Es por lo tanto la portadora de la desgracia ajena, su vida se desarrolla en el terreno de lo prohibido ya que carece de justificación para vivir. En estas circunstancias del nacimiento, Leduc establece una relación compleja con su madre quien descarga en ella toda su amargura y sufrimiento. Este es otro elemento común con la experiencia de Castellanos. En sus *Cartas*, Rosario señala el modo en que fue rescatando la figura de su madre y comprendiendo que no le quedaba otro camino que el del continuo sufrimiento al tener que soportar a su padre, porque carecía de autonomía económica y de identidad propia. En uno de los poemas dramáticos de Castellanos una de las figuras señala “mi madre en vez de leche me dio a beber el sometimiento”, en esta figura se encuentra el sometimiento heredado como alimento materno.

Leduc se forma en un ambiente en el que es devaluada como ser humano, como sujeto. Se la considera incapaz de nada y lo que la madre ignora es que Leduc ha

descubierto la literatura y lee a Romain, Duhamel, Guide. Estos personajes son su compañía y con quienes dialoga. Leduc mientras tanto, sólo yace y se guarda para sí el gesto estatuario. Cuando llega el amor es a través de Isabelle quien le revela su sensualidad y luego su maestra Hermine. La relación debe terminar porque las sorprenden en su relación. Hermine se va a un pueblito de provincia a trabajar. El desencuentro es intuido por Leduc como el comienzo de una separación. Castellanos señala que en el prólogo, elaborado por de Beauvoir del texto *La batarde* de Leduc, la pensadora francesa lee que el infortunio de Leduc es no haber alcanzado nunca una relación recíproca: “Unas veces el otro es un objeto para ella o es ella la que se convierte en un objeto para el otro”. No existe la posibilidad del encuentro real con la otra en la comunicación. La cuestión de la relación de pareja y su completud o dicha, es continuamente aludida por Castellanos. Una herida queda abierta en ella al no lograr el encuentro en la reciprocidad, aun cuando hace todos los esfuerzos por transformar en ella todo aquello que entorpeciera la relación. Es imposible evitar la separación. Lo mismo le ocurre a Leduc.

Castellanos habla de la Violette sádica y de la Violette masoquista que alterna estos papeles en su relación con Hermine. Finalmente se casa con Gabriel, comparte una vida infernal, con ideas suicidas rondando cada tanto. No se suicida, según Castellanos, de tanto odio, de tanta desesperación, ambos sentimientos no le permiten morir. El eco de la experiencia cercana de Castellanos me hace inevitable la lectura de este mismo modo de relación. En varias ocasiones, en algunos de sus escritos, Castellanos denuncia el sadomasoquismo como el aprendizaje cultural de los roles: sometedor/sometida, victimario/víctima, dominador/dominada. Desde el lugar de la subjetividad, lo leo como la tendencia de su estructura psíquica en una demanda excesiva de atención a los demás para llenar un vacío: demanda sin medida que no logra colmarla y que la lleva a una suerte de autodestrucción. Rosario masoquista se entrega y suplica que no la abandonen, está dispuesta a sacrificarse y aceptar a “otras” aunque los celos vayan minando cada vez más su equilibrio psíquico.

Finalmente, Castellanos alude a otro rasgo en común: el encuentro de Leduc con la escritura. Aparece el goce y la liberación:

**“¡Qué liberación! ¡Qué éxtasis!”<sup>103</sup>**

Rosario exclama, a través de las palabras de Violette Leduc, por el hallazgo de la escritura. Termina de este modo entrecruzando el mismo sentimiento, la misma sensación que a los lectores/as nos cuesta distinguir quién dice qué:

**“En sus inicios esta actividad es un enorme grito de exultación: “¡Escribiré, abriré mis brazos, sacudiré los árboles frutales para llenar mis páginas!”  
Después reflexiona: escribir es dar una forma a la experiencia, un ritmo a la temporalidad, un orden al caos, una interpretación a lo abstruso. Escribir es transformar lo azaroso en legítimo, lo gratuito en necesario. Escribir es nacer de nuevo, en un mundo inocente, traspasado de belleza, “donde amor no es congoja”.”<sup>104</sup>**

<sup>103</sup> Op. Cit. p 71.

<sup>104</sup> Op. Cit. p 72

Una mujer lesbiana y una mujer heterosexual se hermanan en la escritura de su experiencia de la afectividad. La escritura se transforma en el territorio habitado para resarcirse del dolor. Se constituye en el espacio que acoge desde otro modo de habitar el mundo posible. Tal vez ese mundo deseado e inalcanzable, vago, pero momentáneamente real. El autobiografema que resignifico es la experiencia del desamparo afectivo y la posibilidad de nacer nuevamente a través de la escritura.

## 2.5. Notas al margen: el lenguaje como instrumento de dominio

---

En este texto Castellanos hace un recorrido crítico de las maneras en que el lenguaje, el español, ha sido utilizado desde la llegada de los conquistadores. En este texto está contenido el modo en que Rosario entiende el uso del lenguaje en su creación verbal: como la posibilidad de liberación.

La cuestión del idioma español ha sido trabajada no sólo por críticos hispanistas sino por latinoamericanistas, desde Martí pasando por Bello, Sarmiento, Pedro Henríquez Ureña, José Carlos Mariátegui, Salvador Reyes, hasta Rama, Fernández Retamar y Cornejo Polar. En todas las reflexiones existen propuestas respecto de la función del idioma o del lenguaje y el compromiso que esta tiene en la creación literaria en América Latina y la diversidad que subyace en el uso y manera de crear mundos.

Castellanos aborda la cuestión problemática del uso del idioma o del lenguaje como lo denomina, haciendo un recorrido desde la llegada de los españoles y la imposición del idioma. Señala como uno de los fenómenos vinculados al idioma, la reducción de los dialectos y la generación de la unidad idiomática como la salvaguarda de los hispanistas. Sin embargo, Castellanos se cuestiona respecto del logro de esta unidad, haciendo mención a la diversidad de espacios en los que el lenguaje es usado y en las condiciones que éste se divulga. En América Latina se crean distintos espacios o territorios en los cuales se articula la cultura de una manera determinada: “el indio en la sumisión, el mestizo en la tierra de nadie del conflicto, el criollo en el ocio, el peninsular en el poder”.(p177) En este panorama Castellanos señala la importancia de la resignificación que acompañan ese situarse en relación con los espacios ocupados en la cultura. Algunos de los aspectos están cruzados por relaciones de poder: el mestizaje(blanco/no blanco), la fe o la problemática religiosa y la propiedad de los medios orales de expresión. El término propiedad es entendido por Castellanos en su transformación: en un comienzo señala es entendido como corrección lingüística, luego como posesión y finalmente como la abundancia para hablar:

***“Hablar era una ocasión para exhibir los tesoros de lo que se era propietario, para hacer ostentación del lujo, para suscitar envidia, aplauso, deseo de competir y emular.”***<sup>105</sup>

En el otro extremo está quien calla, quien silencia. Entre éstos se encuentra el indio, torpe en la carencia y en la ignorancia; el mestizo, silencia por su timidez. El exceso de habla es visto como un monólogo, es un hablar consigo y con los iguales. En el fondo constituye el ejercicio de poder más radical porque se sitúa en la zona del dominio y de la

---

<sup>105</sup> Op. Cit.,p 177.

homogeneidad. Castellanos designa al barroco como la máxima expresión de ese preciosismo. Y el silencio es el otro extremo porque representa “la mano alargada” de la opresión, de la miseria, de la injusticia, de la dependencia.

Por ello es que Castellanos señala la posibilidad del lenguaje como liberación. La tarea que propone es la búsqueda de ese otro lenguaje que proporciona verdad y significados distintos. En este sentido Castellanos quiere un lenguaje trabajado rigurosamente, al que hay que purificar puesto que se ha abusado de él y se ha convertido en un lenguaje equívoco y multívoco. Al recuperar su pristinidad la palabra llega a ser exacta. Se transforma en la “flecha que da en `su` blanco”. La sustitución de esa palabra es traicionar aquello que esperaba ser. Sin embargo, Castellanos señala que la palabra es gregaria porque convoca a todas aquellas que le son afines, con las que forma lazos de sangre, asociaciones lícitas, familias, constelaciones, estructuras. Quien las usa debe cuidar con rigor no despojarlas de su sentido, más bien el compromiso debe ser el hacer patente ese sentido. Pareciera que Castellanos toma en esta propuesta un camino esencial en relación con el sentido, un único sentido, sin embargo cuando termina con su elaboración permite encontrar una vía que ilumina su reflexión:

***“El sentido de la palabra es su destinatario: el otro que escucha, que entiende y que, cuando responde, convierte a su interlocutor en el que escucha y el que entiende, estableciendo así la relación del diálogo que sólo es posible entre quienes se consideran y se tratan como iguales y que sólo es fructífero entre quienes se quieren libres.”<sup>106</sup>***

La apertura del sentido está dada en este dialogismo cercano al bajtiniano cuando se refiere a la palabra que deviene otra, porque está preñada de respuestas, porque la palabra dialógica se multiplica en cuanto desata preguntas, relaciones nuevas y descubrimientos en el proceso de otorgar sentidos posibles. Liberación, no dominio en el trabajo con la materialidad que es el lenguaje hablado y escrito, pareciera decir Castellanos y en esta vía de trabajo construye su propia posibilidad de liberación y de autoconstrucción en las figuraciones posibles del “yo”. La escucha/lectura se convierte en la posibilidad de contacto con otras/os para entablar el espacio de legitimación de la igualdad en la diferencia. Castellanos no menciona a las mujeres en la apropiación del lenguaje, sin embargo interpreto que en la alusión al espacio del silencio que le asigna a los indígenas y el lugar de la tierra del medio otorgada a los mestizos, que son los diferentes, se encuentra contenida la propuesta y la provocación para un modo distinto de trabajar dialógicamente con el lenguaje.

## 2.6. Si “poesía no eres tú”, entonces ¿qué?

Este texto es una especie de recorrido que Castellanos hace en su creación poética. El título se debe al de la antología que recoge sus poemas más notables. Si bien no alcanza a abordar todos los poemarios que están presentes en dicha antología, al menos se refiere a los títulos que le provocan mayor inquietud.

Castellanos explica, curiosamente, casi como respondiendo a la lectura de la crítica,

<sup>106</sup> *Op. Cit. p.181.*

una contradicción aparecida en el primer poema con el cual se abre dicha antología. La autora señala al comienzo de este texto que no tendría por qué explicar su creación sino más bien, dejar esa labor a los críticos. Creo que la razón por la que lleva a cabo este procedimiento es para esclarecer posibles lecturas y vincular de esta manera su tránsito como otra sujeto en el proceso de su escritura poética. No olvido, además, que Rosario era profesora y además también ejercía la crítica literaria y su rigor en estos desempeños pudo llevarla a contextualizar esta creación. Sin embargo, creo que la razón fundamental es la necesidad o la compulsión por establecer conexiones entre su experiencia vital y su creación. De esta manera lleva a cabo una labor que la lleva a relacionar y conectar aquellas percepciones, reflexiones, lecturas y relaciones amorosas con su escritura.

Su texto está elaborado como una especie de confesión que pretende aclarar a la vez que develar a la sujeto que está detrás de esa escritura. No hay impedimento en ella que la haga reconocer que en la primera etapa de su creación poética una fuerte crisis existencial la llevó a ignorar a la América real o al “continente que agoniza”. Esa crisis la envolvía en un pesimismo, sin ser constitutivamente una sujeto pesimista. La consideración de esta crisis como personal, dado que se originaba en traumas infantiles y en una adolescencia difícil, refleja la presencia del “yo” sujeto creadora que se recrea con una determinada vertiente en la autfiguración.

Una segunda cuestión importante es la explicación, con un dejo irónico, respecto del título del poemario. Advierte que no ha querido ir ni contra el romanticismo español, encarnado en Bécquer, ni menos contradecir a Darío quien señala que no se puede ser, sino se es romántico. Justifica su escritura, nuevamente, con su proceso vital y existencial:

***“Lo que ocurre es que yo tuve un tránsito muy lento de la más cerrada de las subjetividades al turbador descubrimiento de la existencia del otro y, por último, a la ruptura del esquema de la pareja para integrarme a lo social, que es el ámbito en que el poeta se define, se comprende, se expresa.”<sup>107</sup>***

El yo se atreve a decir(se) ante sí primero y ante los demás. Toma postura, a su vez, respecto de la creación poética. El devenir sujeto mujer en la escritura le significó un desarrollo desde el interior hacia lo exterior. No fue un viaje nada fácil para Rosario, sin embargo completa el camino en el encuentro de los otros/otras que siempre estuvo latente.

Otra vertiente presente en la antología y que a Rosario le preocupa explicar, tiene que ver con el vínculo amoroso. Poniatowska, en el prólogo de las *Cartas* señala que cuando nos encontramos con el vacío en la escritura de cartas, es porque Rosario estaba escribiendo poesía. Tiene razón, aun cuando Rosario no escribe del disfrute amoroso, sino más bien del desgarró. Por eso es que señala en este ejercicio aclaratorio de su escritura:

***“yo he concebido siempre el amor como uno de los instrumentos de la catástrofe. No porque no llegue a la plenitud, ni logre la permanencia. Es lo de menos. Lo de más es que [...] nos quita las escamas de los ojos y nos miramos tal como somos: menesterosos, mezquinos, cobardes”.*<sup>108</sup>**

---

<sup>107</sup> *Op. Cit., p 203.*

Rosario vivió enamorada los últimos veinte años de su vida y por ello tuvo hacia sí esa mirada descarnada, brutal a veces, porque ella entendía que así debía vivirse el amor, a pesar de la imposibilidad. Porque en su percepción del amor, éste estaba cercano del sufrimiento que implica verse desnuda en sus precariedades:

**“El amor no es consuelo, sentenciaba Simone Weil. Y añadía lo terrible: es luz. Esa luz de la que el alma se retrae para no ver iluminados sus abismos, que claman para que nos precipitemos en ellos, que han de aniquilarnos, y después...La promesa no es clara. Después podría ser la nada, que no resulta concebible para la inteligencia aunque sí deseable para la sensibilidad que quiere la cesación definitiva del sufrimiento.”<sup>109</sup>**

Simone Weil es para Castellanos el modelo de humanidad, genialidad, virtud. La siente cercana en ese impulso de voluntad y de descubrimiento por entender, por comprender. Weil maestra, combatiente durante la Guerra Civil española y en la Segunda Guerra mundial y finalmente mística, es para Castellanos la experiencia cercana de una mujer que se hace en la entrega hacia los demás. Sus escritos, autobiográficos la mayoría, son una lectura favorita de la autora en estudio. No es gratuito entonces que Castellanos la cite para definir aquello que entiende por amor.

La escritura amorosa en Rosario es la búsqueda de ese otro renacimiento que ella señala y para el cual designa con las palabras de Jorge Guillén: “donde amor no es congoja”. Su escritura amorosa la sitúa en una línea genealógica con: Delmira Agustini, Juana de Ibarborou y Alfonsina Storni. A las tres las lee con “dedicación de aprendiz”. De Alfonsina admira su sonrisa irónica, de Delmira admira sus imágenes y de ambas el ímpetu suicida. De Ibarborou aprende la distancia que la separa de la poeta uruguaya, porque no tiene mucho en común con ella.

Rosario descubre en el proceso del devenir sujeto su vocación: la de entender ligada profundamente a la escritura. Cuenta cómo en esa búsqueda estudia filosofía porque la literatura le era árida en el aprendizaje de su historia y de su técnica. Cuando estudia filosofía descubre que ese no era su lenguaje y que las abstracciones ella las convertía en metáforas. De allí surgen sus creaciones *Trayectoria del polvo* y *Apuntes para una declaración de fe*. Sacudida por el cambio y por la salida del callejón se encuentra con Gabriela Mistral y reconoce que se aplica a leerla y recibe su influencia sobre todo de “Materias”, “Criaturas” y “Recados”. Lee, como Gabriela, la Biblia y aprende de ella. La sombra de Gabriela reconoce que se encuentra en el poemario *De la vigilia Estéril*. Con transparencia Castellanos alude al juego de palabras que rondó la recepción de la crítica masculina del poemario: ¿vigilia estéril o histérlil?. Uno de sus conflictos profundos en la escritora es la cuestión de la sexualidad y de la incomodidad de género. Ambas confluyen en este período. Sin embargo, esto no quedaba en evidencia claramente en los poemas por cierta oscuridad, que señala, le incomodaba.

Busca después la sencillez. Lo intenta en *Rescate del mundo*. El dolor del desamor vuelve en *Lamentación de Dido*. Después, el miedo de no poder escribir otro poema, de

<sup>108</sup> Op. Cit. p 203.

<sup>109</sup> Op. Cit., p 203

poder dar nuevamente el nacimiento. Empieza de cero, señala, con *Al pie de la letra*. Luego tres hilos para seguir: el humor, la meditación grave y el contacto con la raíz carnal e histórica.

Luego le pasan cosas, viene una sacudida de fuera para que cambie y se transforme y se decide a reír, de allí *Diálogo con los hombres más honrados*. Con este gesto Rosario actúa del modo en que señala para desacralizar, para desmontar las jerarquías odiosas que establecen las diferencias desequilibradas entre hombres y mujeres. Es curioso que Castellanos no mencione nada sobre el poemario *En la tierra de en medio*. Poemario que trabaja las dificultades de las mujeres como productoras de cultura y su intento por ser escuchadas. Este poemario debe su nombre a la herencia que Sor Juana deja para las mujeres creadoras. La Décima musa nace en Neplanta, la llamada tierra de en medio, territorio por construir todavía por las mujeres, pero con Sor Juana como luz. Proceso de constitución como sujeto en devenir y escritura poética que recrea ese devenir, es el autobiografema que resignifico en este artículo.

### 3. El Uso de la palabra

#### ***“Demos a la fatiga una tregua y hablemos” Rosario Castellanos***

El texto en estudio es una recopilación de los artículos que Rosario Castellanos escribió para el periódico *Excélsior* y para el suplemento *Diorama*, durante casi once años, 1963-1974. La recopilación y la estructuración del texto fue realizada por José Emilio Pacheco y aparece publicada por primera vez en 1974, después de la muerte de Rosario, con un total de 66 artículos. En la Advertencia contenida en el texto, Pacheco aclara que éste contiene una mínima selección de la totalidad de artículos escritos por Rosario como colaboradora del periódico. El mismo estudioso advierte también que la estructuración del texto no sigue el orden cronológico de los escritos, sino más bien se prefirió la organización por temas centrales que la escritora produjo. Señala también que cada subtítulo de las secciones ha sido tomado de la temática trabajada. Sin embargo, no todos los acápites llevan el nombre de uno de los artículos. Por ejemplo, hay un acápite con el nombre de: “Cosas de mujeres” y ninguno de los artículos lleva ese nombre. Creo que Castellanos no habló nunca de “cosas de mujeres”, ni lo habría hecho, puesto que tendía más bien a la integración de la producción cultural de las mujeres y a la legitimación plural de éstas más que a su fragmentación, separación o consideración desde la diferencia parcial tradicionalmente masculina. Así creemos que la organización de la selección elaborada podría haber tenido otro carácter, tal vez más acorde con la tendencia escritural de Castellanos. Sin embargo, considero que el carácter “provisorio y urgente”, como señala Pacheco, de la edición del texto justifica mi crítica.

Pacheco en una nota preliminar que denomina “La palabra”, reconoce el compromiso realizado por la autora con el quehacer del/la escritor/a en América Latina y reconoce que mientras algunos, los más, y la mayoría varones, se reunían en cafés a reclamar la ausencia de ese quehacer en los otros escritores, Rosario Castellanos actuaba, no sólo escribiendo, sino alfabetizando en el Estado de Chiapas y llevando el teatro de títeres



hacia zonas donde la cultura central no llegaba. Alude también a la importancia que tuvo la escritura sistemática que elaboró para el diario que la acoge, señala que ésta constituyó una huella para el periodismo posterior a 1968 en México.

La muestra que tomo para elaborar el trabajo en la presente investigación forma parte del acápite que figura bajo el título “Notas Autobiográficas”, sin embargo también me interesa tomar como punto de partida el primer artículo que en el texto Pacheco lo titula como “Prólogo involuntario”. El acápite del cual tomo los artículos centrales para mi investigación son 23. Sobre siete de ellos se focaliza la aproximación que realizo.

### 3.1. “Es más fácil echar arena en los ojos del que escucha y no del que lee”

Es interesante comenzar este análisis con las circunstancias en las que Castellanos comienza a escribir en la página editorial del Excélsior. El recuerdo comienza con la petición que Julio Scherer le hace a la escritora. El reconocimiento del pavor que se apoderó de ella es la primera sensación que la memoria le entrega. Luego la decisión y el trabajo de ideación acerca de cómo presentarse ante los/as lectores/as. Estos/as constituían el mayor terror. Las primeras estrategias ideadas fueron la pedantería, la solemnidad y luego la espontaneidad. Se queda Rosario con esta última. Resulta bien en principio y de a poco va puliendo y resulta “pan comido”, como señala Castellanos. Sin embargo, cuando cree que ya está instalada en el centro de la actividad periodística, le ocurre un suceso en el que se da cuenta de los límites que hay entre el periodismo y la escritura ligada a la creación estética. No lo enuncia, pero advierte que el desafío era :

**“convertir una experiencia en noticia, hacer que la actualidad fuera palpitante y apareciera desprovista de retórica , de reflexiones y de análisis: la pura cosa en sí”.**<sup>110</sup>

Es una actividad que necesita del don de periodista más que el de escritor/a. Castellanos establece que existen diferencias y que para ella esas se convierten en el límite para sentirse dentro del periodismo.

En relación con la labor del intelectual latinoamericano que ingresa al trabajo periodístico, Angel Rama<sup>111</sup> hace una excelente aproximación a estas circunstancias laborales y de inserción social para los escritores durante el siglo XIX. Rama se refiere a la entrada al periodismo como “el modo oblicuo” a través del cual los escritores ingresan al mercado. Esta es una de las vías ofrecidas por la empresa histórica de la burguesía. Rama señala que es la ley de la oferta y la demanda, como instrumento de manejo del mercado, lo que da lugar a que los escritores se transformen en periodistas. El crítico latinoamericanista elabora un interesante análisis de las condiciones que determinaron el trabajo periodístico de los escritores modernistas. Su apreciación es, además, equilibrada en términos de no descalificar esta labor como hicieron algunos críticos en demanda del

<sup>110</sup> Las citas que a continuación se enuncian corresponden al texto *El Uso de la palabra*, Ediciones Excélsior, México, 1974, p 18.

<sup>111</sup> Rama, Angel, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Venezuela, Alfíl Ediciones, 1985, pp49-79.

purismo literario. Estoy completamente de acuerdo con Rama cuando señala:

**“En todos los problemas de la actividad pública de un hombre,[también de las mujeres] las diversas fuerzas antagónicas andan entreveradas, y cuando se trata de la imposición social sobre un artista -¿cuál no las conoció en su vida?-, más que una lamentación sobre lo que hubiera hecho si no hubiera sido forzado por ella, interesa saber cómo la manejó. El artista no es un ser pasivo: es el otro término de la ecuación, que responde a fuerzas que sobre él se ejercen, a las que a veces trata de vencer y, de no lograrlo, intenta utilizarlas en su beneficio.”**

En un contexto social, cultural y políticamente diferente, el de la década del sesenta, Castellanos asume esta tarea de escritora en medios de comunicación masiva porque se da cuenta que es otra forma de incidir en el pensamiento y en las transformaciones culturales de su país. Además le permitieron un ingreso de dinero que junto con la docencia le proporcionan una independencia económica. Es una manera de estar públicamente situada y llegar a una gran cantidad de público con sus reflexiones y pensamiento crítico. Responde a esa necesidad de comunicar y lo hace con estrategias escriturales que modifican su entorno. Su vocación de entender, que es la que reconoce tempranamente, es posible de ser transmitida a mujeres y hombres de México. El lugar público que la escritura en periódicos le permite, la conecta con esa necesidad de transformar los modos de relación y de creación. La sensibilidad que Rosario transmite en sus escritos es la de la intelectual comprometida con la realidad latinoamericana y con la búsqueda de nuevos horizontes en la producción cultural. No en vano señala en “Si “poesía no eres tú”, entonces ¿qué?”, de *Mujer que sabe Latín* su necesidad de: “integrarme a lo social, que es el ámbito en que el poeta se define, se comprende, se expresa.”.

### 3.2. “Grabados a cincel en una piedra volcánica”

---

Los artículos seleccionados tienen en común el tratamiento de acontecimientos, sucesos, recuerdos, vínculos, devenires, instalados en la experiencia de vida privada de Rosario Castellanos. Lo privado se hace público, masivo. Es esa la actitud o el gesto que quiero rescatar, no sólo para comprobar que Castellanos tenía una obsesión por contar desde su propia experiencia, sino porque creo que existe una intención política interesante en ello.

El primer relato seleccionado *Incidente en Yalentay*, hace evidente la labor del teatro ambulante de títeres con el muñeco Petúl en las zonas indígenas. El personaje de ficción creado por el grupo en el que Rosario tenía la labor de elaborar los guiones para el montaje del espectáculo, se convirtió en una voz autorizada para los habitantes de la zona de Chiapas. Rosario hacía este trabajo en colaboración con especialistas en agricultura y educación. Petul era un muñeco indio que en sus historias contaba sus aventuras para que otros/as indios/as conocieran el modo de vida de los otros/as mexicanos/as. No cabe duda que este trabajo se inscribe en la propuesta de cierta modernidad de la década del sesenta. El artículo tiene fecha de 1963, en la cual se hacía necesaria la educación popular y la concientización dirigida a los grupos marginales de la sociedad latinoamericana, para iniciar los cambios de la cultura y la sociedad. Los niños y los ancianos constituían los espectadores asiduos e incondicionales de Petul. La anécdota que Rosario relata es simple. Una muchacha se acerca al muñeco para

preguntarle si es que la aceptarían en el internado que el Instituto Nacional Indigenista tenía en San Cristóbal. Petúl hace lo imposible a través de la gestión del grupo de teatro de títeres ambulante y encuentra una respuesta positiva al anhelo de la muchacha, siempre y cuando contara con la autorización de su padre. Cuando van a pedir autorización del viejo indio, éste se niega terminantemente. Tratan de convencerlo dándole los mejores argumentos, pero el viejo padre no accede. Finalmente les pide dinero. Los gestores, entre ellos Rosario, de la petición se niegan y la muchacha señala:

**“¿Por qué no trajeron a Petul?- nos reprochaba-. El era el único que podía haber convencido a mi padre.”<sup>112</sup>**

La simpleza de este relato contiene la complejidad del trabajo de integración en conjunto con el proyecto educativo que se llevaba a cabo en esta época. Rosario cuenta la anécdota y punto, no dice más. El silencio reinante que queda al final del cuento, hace necesaria la reflexión. La conexión entre los dos mundos, pareciera decirnos Rosario, no puede ser de manera explicativa, racional, sino más bien por la vía de la imaginación y ésta conectada con el ritual que ocurría al instalar en escena un personaje inexistente, pero más real que los que tienen el propósito de la integración de los indígenas. El modo en que se hace el vínculo con el mundo indígena se clausura cuando se da la visión del “nosotros” hacia “ellos”. Es políticamente necesario entender que la posibilidad de educación del mundo indígena es más complejo y difícil de lograr. Rosario entiende esto en su práctica que se hace teoría. Nos deja la impotencia de la distancia que impone el indio- padre-viejo. Sin embargo, deja abierto un camino posible: el de la magia ficcional y ritual. Otro orden posible para el diálogo con el mundo indígena, distinto radicalmente al que aprendimos en una modernidad marcada por el progreso y la integración a través de planteamientos político-ideológicos rígidos. Otro punto interesante es el deseo de la muchacha indígena y la sujeción de ese deseo a la autoridad del padre. La violencia genérica queda circulando en el silencio que Castellanos deja para la reflexión de los lectores.

En *Autorretrato con maxifalda*, Rosario habla de sus miedos y de los atrevimientos para superar esos miedos. El hecho que detona hablar de sí es la proposición de su nombre para ocupar en cargo de la Rectoría en la UNAM. El humor cruza este artículo con una agudeza genial e ironía que pone en evidencia la diferencia genérico-sexual. Por ejemplo, el mérito de su nombramiento como posible candidata lo señala así:

**“Y meritorio desde el punto de vista no tanto académico cuanto de que yo era dueña de algo así como de un guardarropa mejor surtido en pantalones que muchos hombres.”<sup>113</sup>**

La sensación que tiene dado este hecho se la cuenta directamente al lector/a. Apela a él/ella y quiere despejar sus dudas respecto de sus hazañas. Este gesto de Castellanos es lo que demuestra el goce de escribir acerca de sí misma e instalar públicamente, de manera jocosa, sus miedos y la superación de ellos. El atrevimiento de Castellanos, que ella llama su temeridad, está ligado a la necesidad de liberarse de las ataduras y de los

<sup>112</sup> *Op. Cit.*, p 184.

<sup>113</sup> *Op. Cit.*, p199.

fantasmas que la rondan. Es magistral en el cruce humorístico y sus miedos. Se ríe de sí misma. Los temores se instalan en el artículo, clasificados según sea su naturaleza: reino inanimado, reino animal, mundo humano. Entonces comienza el relato chistoso y encantador por lo ridículo de la precariedad. Primero, temor al fuego, enciende su primer cerillo a la edad de 22 años con un aplauso generalizado de quienes asisten al espectáculo. Segundo, temor a los animales: perros y caballos. Ambos conocidos por ser demasiados cercanos a los humanos: el animal más fiel y leal y el segundo llamado “noble bruto”. Sin embargo ninguno de los dos han logrado aniquilarla:

**“Siempre llegué a mi punto de destino como el guerrero espartano vencido: sobre su escudo, como le había indicado”<sup>114</sup>**

Tercero: el mundo humano. Por inhibición nunca reconoce que ignora o que no entiende. Podría haber sido monja trapense, pero eso habría correspondido a darse por vencida antes de la batalla. Señala haber sido: funcionaria en oficinas administrativas, turista en países de idiosincrasia distinta a la de su cultura, catedrática en países de habla extranjera que ella ni habla, ni lee, ni traduce. En estos menesteres no estuvo en la gloria, pero estuvo:

**“Y más tarde o más temprano volveré a estarlo. Porque otro de los atributos que me adornan es el de sentirme obligada a responder, aceptándolo, a cualquier reto que se me dirija, sea de la índole que sea.”<sup>115</sup> (p202)**

Rosario relata una anécdota que la muestra en su más transparente faceta: desacralizar el temor al ridículo, desarmar esa imagen intacta que los hombres y mujeres de nuestra cultura latinoamericana queremos cuidar tanto.

Después de leer este artículo se siente cercana a Rosario. Tal vez porque provoca el reflejo espejeado y desata el deseo de que las precariedades no constituyeran ese rincón escondido tan profundamente. En ellas está la más profunda humanidad. Rosario señala que si el Tentador le dijera: “¿A que no brinca la rectoría?” Ella le contestaría: “¿A que no? El atrevimiento de Rosario Castellanos tiene conexión con la concepción de la vida y de la muerte. En varias ocasiones en su escritura expone que la situación de la mujer oscila entre estos dos polos: pulsión de vida y de muerte que se resuelve de manera intrincada, compleja, condicionada por lo interno y lo externo, lo inconsciente y lo consciente. Rosario salva esa disyuntiva en la coexistencia de ambos polos, en la interconexión y cruce. Lo hace porque considera que el acto de salvación, y lo dice con Sartre, es un acto colectivo más que un acto individual. Aquí es donde la escritura cobra esta doble dimensión para situarse entre la dimensión subjetiva y la colectiva, en la individual y social.

El artículo *Génesis de una embajadora* se conecta directamente con el analizado anteriormente. En este juega con sus nacimientos, sin antes advertirle al lector de que su columna editorial es un espejo al que, a imitación del cuento Blancanieves y los siete enanitos, le pregunta como la madrastra malvada, quién es la mujer más hermosa del planeta.

<sup>114</sup> Op. Cit., p 201

<sup>115</sup> Op. Cit. p202.

Espejo y reflejo de otra que nace es la estrategia que la lleva a hacer el recorrido por su trayectoria vital. La imagen del nacimiento es instalada por Rosario en el artículo como una invención que como sujeto ha hecho. No le bastó con un nacimiento como a los demás. El momento y la imagen le fascinan y además trae adosada la idea de perfeccionamiento. Propósito que Rosario nunca abandona para sí y para los demás.

En el artículo trabaja sus once nacimientos. Once posibilidades de ser, ligadas a procesos y a transformaciones, todas ellas forman parte del devenir sujeto mujer. El primer nacimiento es la aparición al mundo. Experiencia que llenó de frustración a quienes la rodearon. Se esperaba a un varón y era una niña. Este fantasma constituye el núcleo que persigue a Castellanos y que se encuentra elaborado en la materia signica con diferentes sentidos. Este fantasma pulsa por salir en su elaboración poética, en sus ensayos, novela, cuentos, cartas. Su nacimiento como niña desata en los demás la desilusión que más tarde pasará a ser parte del desarrollo de Rosario como persona/personaje. El tránsito será ilusión/desilusión y la búsqueda constante de la autificación..

El segundo nacimiento está vinculado con el habla. Un habla bien pronunciada, no de infante balbuciente. Significativamente, su habla es clara, la rareza se instala en ella desde la primera emisión verbal. La infancia es connotada por la rareza y por la invisibilidad. Como niña era considerada como “superflua” y el riesgo que corría consistía en pasar a la categoría de “eliminable”. La sensación de inexistencia que persigue a Rosario Castellanos a lo largo de su vida está conectada con la etapa de la infancia. La recreación de ésta se encuentra magistralmente reelaborada en la novela *Balún Canán* 116.

La muerte mencionada como posibilidad de desaparición, tampoco es viable según la autora, porque precisamente nadie se iba a dar el trabajo de darle muerte, pero sí podía ocurrir “el ninguneo”. Esta variante de la inexistencia y de la invisibilidad es trabajada por Castellanos en uno de los poemas que recrea su experiencia vital. 117

El tercer nacimiento lo logra a través de la escritura:

***“Ensayé lo que ensayan todos los niños para ser tomados en cuenta: el berrinche, la simulación de las enfermedades que era entonces capaz de imaginar. Pero como no tuve éxito me vi obligada a ensayar por otras vías. Y así fue como escribí y publiqué mis primeros versos. A los diez años ya estaba perfectamente instalada en poetisa. Fue como si hubiera vuelto a nacer ¡pero bajo qué apariencia!”***<sup>118</sup> (p221)

Descubro estrategias de Castellanos que están presentes en su escritura así como en su experiencia vital y con las cuales va a luchar durante toda su existencia. Los ensayos, la simulación, la exageración, los síntomas. En esta lucha entra el proceso entrañable de la escritura de Rosario que tiene que ver con desenmascarar(se) y enmascarar los restos

<sup>116</sup> Ver capítulo II sobre la novela mencionada.

<sup>117</sup> Ver capítulo III sobre selección poética de la escritora.

<sup>118</sup> *Op- Cit., p 221.*

posibles frente a los espejos posibles, nombrándose y volviendo a nombrar.

El tercer nacimiento la enfrenta nuevamente con los otros, con el contacto del afuera. A sus condiscípulas les provoca risa. Para los varones era la Medusa. Curiosa forma de nacer nuevamente en los otros/as y en ella misma: como payasa y asociada con el mito griego. Medusa es una de las tres Gorgonas, monstruos alados de la mitología griega. Rosario se llamará en variadas oportunidades a sí misma “monstruo”. Sobre todo en la relación amorosa que establece con Ricardo Guerra. Esta Gorgona, cuyo cuerpo es de mujer y la cabellera está formada por serpientes, petrificaba con la mirada a quien la contemplara. Medusa forma parte de la trilogía con Euríala y Esteno, sin embargo es la única de las tres que porta la condición de la muerte en su mirada. Medusa es decapitada por Perseo y de su sangre nace Pegaso, símbolo de la inspiración poética. Esta resignificación que Rosario elabora contiene lo que ya habíamos mencionado con anterioridad respecto a las pulsiones de vida y muerte en su escritura. A su vez la escritura es vida y muerte, cuestión trabajada de estupenda manera en “Dos poemas”.<sup>119</sup> Reconoce la desesperación que la rondaba en este nuevo tránsito, sin embargo ella  *fingía*  conformidad. Señala que como el personaje de la égloga de Garcilaso hubiese deseado no cambiar de condición sino de suerte. Desea haberse transformado en una vampiresa, que dejara “un reguero de cadáveres de hombres que se suicidan ante la imposibilidad de ser correspondidos”. La comicidad se encuentra entretejida con la incomodidad identitaria. Por ello se es de vital importancia el cambio, la transformación, la mutación.

El cuarto nacimiento ocurre en la adolescencia. Esta etapa es escrita como un túnel que conlleva, inevitablemente, la metamorfosis. Cree que al final de este paso se encontraría con la seductora imagen de una “hembra” real. Se rapa, en un gesto de dar paso a que desaparecieran las serpientes de su cabellera, y algo maravilloso surgiera que eliminara la imagen macabra ante quienes la contemplaban. Es interesante cómo Rosario construye esta imagen de Medusa de sí y la internaliza en un tránsito interior angustioso y casi sin salida. La alusión al rapado de cabello está relatado en una de las cartas que envía a Ricardo Guerra. El tono con que cuenta el episodio es ingenuo y pueril. Lo cuenta como un juego establecido en complicidad con su medio hermano. La agresión del gesto y la escena que muestra es compleja y se multiplican sus sentidos. Cuando Rosario escribe esa carta tiene alrededor de 26 años. Sin embargo, en este artículo sitúa el rapado en la adolescencia. La memoria fragmentada permite la selección y el juego de la creación para otorgar sentidos a la experiencia vital. La atormentaba en la adolescencia su entrega afectiva y el anhelo de correspondencia, a la vez que la necesidad de sentirse sexualmente plena. Aspecto que aparece en reiteradas ocasiones en su escritura: guarda celosamente su entrega sexual para quien ella elija, la limpieza está cruzando esta decisión, no desea la mancha en su cuerpo sexuado y genéricamente marcado, alusión a la pérdida de la virginidad cercana a los treinta, cierto hieratismo sensual que la hace sentirse frígida y después, cercana a los cuarenta, algún atisbo de goce y disfrute en la sexualidad compartida con Guerra, pero la separación ya es casi inevitable.

---

<sup>119</sup> Ver capítulo III sobre la poesía de Rosario Castellanos.

El quinto nacimiento ocurre después de sucesivas crisis de distintos tipo: fisiológicas, vocacionales y emotivas. Nace por segunda vez poetisa:

***“Igual de poetisa que antes, sólo que ahora un poquito menos flaca y con el cabello trenzable, aunque con una miopía digna de un lector más asiduo que el que entonces ya era.”<sup>120</sup>***

El cabello ha crecido. Se ha encontrado con su medio hermano en una relación tierna y entrañable, igualmente compleja. Se siente querida por él aunque rechazada por Ricardo Guerra. Sin embargo ella insistirá<sup>121</sup> en ese vínculo amoroso, el único para ella.

El sexto nacimiento ocurre con el amor:

***“Citando a Amado Nervo puedo decir que “amé y fui amada y el sol acarició mi faz”. Pero que todo ello ocurría en la Facultad de Filosofía y Letras, en los pasillos que llevaban de un aula a otra, de una lección mal apuntada, de una carta de pasante a un título profesional.”<sup>122</sup>***

El amor ligado a las letras, a la creación y a su desarrollo profesional. Es necesario leer las cartas que Rosario escribe a Ricardo Guerra y el tormento amoroso que ello implicó para la escritora, para darse cuenta de lo difícil que le resultó conciliar amor y dedicación literaria.

El séptimo nacimiento lo llama “*sub specie mysthica*”. Después de que la posibilidad de hacer pareja aborta, se hace un moño bien apretado y se va a trabajar a Chiapas, entre los indios en el Instituto Nacional Indigenista. Labor que le procura felicidad y sacia su anhelo de entrega a los demás. Sin duda que el modelo que está funcionando en este sentido detrás del querer hacer de Rosario, es la imagen de admiración que constituyó Simone Weil. La abnegación y el sacrificio forman parte del proyecto vital del nuevo nacimiento. Se instala la sublimación como estrategia o mecanismo defensivo de su subjetividad.

El octavo nacimiento, viene con el deseo de la maternidad. Esta sensible temática en Rosario Castellanos es abordada a lo largo de toda su escritura. La forma en que lo dice está revela esa complejidad extraña que ronda el sentimiento de la maternidad en la escritora:

***“Me quité los moños, me puse lentes de contacto, me compré una colección de vestidos nuevos. En fin, tomé todas las providencias que toman los animales cuando se trata de perpetuar la especie. Y ¿para qué les cuento, en detalle, todos los trámites que tuve que cumplir, todos los fracasos previos que tuve que soportar? Usted sabe que, al dar a luz a Gabriel, me di luz a mí misma como madre, un papel para el que no estaba entrenada, pero que trato de desempeñar lo mejor que puedo.”<sup>123</sup>(p222)***

<sup>120</sup> Op. Cit., p. 221.

<sup>121</sup> Ver capítulo V sobre el texto epistolar de Rosario Castellanos.

<sup>122</sup> Op. Cit. p 222.

<sup>123</sup> Op. Cit. p 222.

Este tono conversacional, lo usa a menudo Rosario en sus artículos, la cercanía que se produce con el lector en un tema complejo, da como por sabido ciertas cosas y otras mejor no se comentan. Hay cierta censura circulando que Rosario trabaja muy bien. A la vez esta intimidad es la del cuento que se echa cuando se ha realizado un trámite un poco molesto, pero que finalmente se ha cumplido. Distinto es el tono que Rosario entrega en sus Cartas respecto de la vivencia de la maternidad. La distancia y frialdad utilizada aquí es similar a la elaborada en los artículos de *Mujer que sabe Latín* sobre la temática. En estas comparaciones subyace la multiplicidad de sensaciones y la complejidad del tratamiento que Castellanos elabora en su escritura respecto de la maternidad. Complejidad que incluye la contradicción y la esperanza de instalación de modos diferentes de vincularse como ser humano. En el artículo *Mundo de cambios* que no analizamos aquí, pero que también se inscribe dentro del acápite “Notas autobiográficas”, tiene lugar una escritura particularmente dedicada a Gabriel y en ella fluye el profundo sentimiento que ligaba a Rosario y a su hijo. También lo hace en el relato *Gabriel descubre la literatura*, en este episodio relata, orgullosamente, el encuentro de Gabriel y la novela *Balún Canán*. En esta lectura Rosario se entrega a su hijo con lo que más aprecia y que señala la permanencia en su existencia: su creación literaria y la autfiguración.

El noveno nacimiento viene con el cargo que ocupa en una de las oficinas de la rectoría de la UNAM. Aprendizaje que va desde los primeros titubeos hasta la seguridad. Sin embargo no dura mucho tiempo. Chávez se ve obligado a renunciar y ella a buscar nuevos horizontes laborales. Esta época es posible de seguir a partir de la lectura de la segunda parte del epistolario *Cartas a Ricardo*. Constituye uno de los tránsitos más complejos en la vida de la escritora.

El siguiente nacimiento es como maestra de literatura en el extranjero y después en México. Cuando ya está segura en su quehacer, la nombran embajadora:

**“Yo acepté porque –como decía antes- me encanta estar naciendo. Y porque tengo confianza no tanto en mis propias habilidades como en la generosidad de los demás.”<sup>124</sup>**

Estoy segura que no ha sido la última de las reencarnaciones de Rosario Castellanos. El texto está fechado el año 1971. De allí en adelante le quedaban tres años de vida aún.

Dos años más tarde escribe *Hora de la verdad*. En él comienza con una advertencia que sitúa al lector respecto de las expectativas que éste puede tener en relación con el título. Rosario sabe cómo atrapar la atención del público y esta es una de sus estrategias para captar su atención. Aclara al lector que su estilo es el de tomar un hecho insignificante y elevarlo en la escritura relacionándolo con alguna verdad trascendente. Siguiendo con su estrategia, la escritora vuelve advertir que una cosa es el intento y otra el logro. Le promete a su público que el resultado en este caso será una sorpresa para ambos. La complicidad que arma con el lector es fundamental en la organización de su escrito. Castellanos sabe que hablar de “hora de la verdad” es una promesa de algo interesante y develador.

En este caso la relación que Rosario pretende establecer es entre su designación

---

<sup>124</sup> *Op. Cit.*, p 222



como embajadora y su resistencia a la soledad. Comenta la respuesta que ella le dio al encargado de su designación como embajadora en el momento que éste la interroga respecto de su manejo de la soledad. Rosario responde que se ha ganado el *summa cum laude* en dicha materia.

Comienza haciendo una recapitulación de aquellas experiencias que la han preparado para el enfrentamiento y convivencia con la soledad: hija única, luego de la temprana muerte de su hermano; no asiste regularmente a ninguna escuela durante la infancia; abandonada en la adolescencia a la imaginación y a la orfandad que le pareció lógica; permanece soltera hasta los 33 años; aislada en un hospital para tuberculosos, sirviendo en un instituto para indios. Matrimonio monoándrico por su parte y poligámico por la otra, tres hijos de los cuales mueren los dos primeros; recibe el acta del divorcio en su casa de Tel Aviv. Cumple ahora con sus funciones protocolares que mantiene siempre la distancia y la resguardan de cualquier proximidad, que si llega a producirse es rápidamente borrada.

La pregunta al lector es la otra estrategia que Castellanos usa para seguir armando su artículo sobre sí misma:

***Planteadas así las cosas, ¿cuál sería su diagnóstico? El mismo que el mío: esta es una mujer ostra.***<sup>125</sup> (p258)

La complicidad con el lector/a se sitúa en la apreciación del relato hecho y el diagnóstico. Sitúa a los/las lectores/as en el lugar del terapeuta que elabora un diagnóstico. Pero neutraliza tal petición puesto que es ella misma quien lo dictamina. Esta estrategia la deja preparada para continuar haciendo la recapitulación. Lo hace tomado el opuesto de la soledad: compañía. A partir de este concepto detalla su experiencia. Nunca necesitó presencia física de otro para sentir compañía. Cuando niña hablaba sola, antes de dejar de ser niña escribía versos. El resultado de su primer enamoramiento: la redacción de un diario íntimo que suplantó al objeto amoroso por completo. Luego escribe crónicas del pueblo y ese material lo ha convertido en cuento, novela, poemas.

Ahora, ha multiplicado estos recursos para paliar la soledad: la lectura en cualquier lugar y a toda hora, escuchar radio, noticias, música o poemas. Vuelve a usar otra estrategia en su diálogo con los lectores, los integra diciendo aquello que nosotros suponemos para darnos una respuesta sobre aquello en lo que ella está pensando y nosotros también:

***“Y usted me está mirando socarronamente, como si yo escondiera en mi manga el as de triunfo. ¿Gabriel? No, Gabriel es otra cosa. Mi responsabilidad y de librarlo de mí lo más pronto que le sea a él posible. Nunca pretendí (como mis padres conmigo, pobrecitos) que fuera ni la alegría del hogar ni el báculo de mi vejez. Gabriel es una persona a la que respeto y para quien deseo autosuficiencia y progresivo ejercicio de la libertad. Me preocupaba cuando prefería jugar conmigo que ir a visitar a un cuate. Ahora ya no hay motivo de preocupación.***<sup>126</sup>

También menciona a Herlinda, la mujer mexicana que viaja con ella a Israel y que se

<sup>125</sup> Op. Cit., p 258.

<sup>126</sup> Op. Cit., p.258

encarga de las cuestiones domésticas y que se transforma para Rosario en la única criada con quien ha podido resarcirse de todas las injusticias, vergüenzas y despreocupaciones que vivió con las distintas nanas. Menciona particularmente a María Escandón la niña cargadora que debía entretenerla cuando pequeña en Comitán, y que estuvo junto a Rosario después de casada. Cuando María se fue a trabajar con Gertrudis Duby, Rosario comenta en el artículo "Herlinda se va" lo siguiente:

***"Así que María se fue a trabajar con Gertrudis Duby, quien no salía de su asombro (y así me dijo con reproche) de que después de tantos años de convivencia yo no le hubiera enseñado a María Escandón ni a leer bien ni a escribir. Yo andaba de Quetzalcóatl por montes y collados mientras junto a mí alguien se consumía de ignorancia."***<sup>127</sup>

Castellanos muestra la transparencia de quien reconoce sus incoherencias e inconsecuencias, sobre todo con quienes necesitaron una relación diferente que no fuera la del dominio o explotación así como la invisibilización. Sin embargo, creo que Rosario en el gesto de nombrar y reconocer en Herlinda la mujer que supo lograr autonomía, reconoce también la compañía de mujeres que supieron mostrarle la diferencia de una entrega e incondicionalidad afectivas de las que careció en su núcleo familiar. Señala a Herlinda<sup>128</sup> da como una sujeto que demanda su autonomía y derechos. En ese suceso Castellanos se muestra a sí misma como aquella sujeto capaz de dejar el espacio para que otra mujer se independice y libere. Creo advertir un aprendizaje en la ética de los límites intragenéricos de la individuación. Aprendizaje absolutamente necesario para romper con las relaciones seculares de dominación inter e intra género. En este sentido la ética permite ser otro/a en el encuentro. Inevitablemente Herlinda también va a partir. Cuando salen Gabriel y Herlinda, Rosario se queda sola escribiendo en su máquina artículos como el que analizo ahora. El que Rosario sustantiva como:

***"usted no me lo va a negar, equivale a una buena platicada".***

Sin duda Rosario escribe estos artículos en el tono conversacional porque le acomoda, y lo siente profundamente cercano a un relato de experiencia íntima; porque le piden que así sea y porque debe ser ameno. Pero la escritora está consciente que en ellos establece el diálogo que hace la compañía.

Finaliza el artículo haciendo una confesión que alude al momento de la verdad:

***"Sin embargo, hay un momento en el que tengo que admitir que soy una criatura totalmente desvalida y en el que se me llenan los ojos de lágrimas pensando que soy huérfana y divorciada y que, de haber vivido, mis hijos serían mayores que Gabriel y la niña ya iría a bailes y tendría novios y pensaría que soy un monstruo que no la comprende y que la malcría".***<sup>129</sup>

Este pasaje en el que establece nuevamente una complicidad, ahora profundamente emotiva con el lector /a desde sus duelos, divulga aquellos sentimientos privados que la

---

<sup>127</sup> Op. Cit., p 263.

<sup>128</sup> Sigo en estas reflexiones a Françoise Collin y las reflexiones que elabora en el artículo *Borderline. Por una ética de los límites*, en Isegoría, Madrid, N° 6, 1992, pp83-95.

<sup>129</sup> Op. Cit., p.259

muestran precaria y desvalida, como una niña. Pero lo que sigue a continuación es un desvío de esa intensidad develada. El humor hace su entrada, pero es inevitable que genere la mueca y no alcance a la carcajada. El momento de conciencia de esa soledad, “del anatema con que se me maldijo” es la puesta en escena, el maquillaje, el vestirse, el gesto de cubrir el cuerpo, para no dejar ver el desnudo. En el necesario movimiento ascendente del cierre del vestido se deja sentir la ausencia de los brazos que no están para anclarlo hacia arriba. No resistiría la humillación de pedirle al recamarero del hotel que lo suba. Al regreso también se encontrará con el gesto ahora descendente del cierre y la ausencia de los brazos:

**“no puede pedir este favor a su chevalier servant sin que lo tome como una insinuación de pésimo gusto, que alteraría el orden de los factores, el producto y todo lo demás.”<sup>130</sup>**

Sin duda, el material para trabajar estos textos de crónicas, artículos editoriales y ensayos tienen una fuerte conexión con la experiencia vital y la personal concepción de fenómenos artísticos, sociales, políticos y autobiográficos. Creo que uno de los elementos más interesantes de estos escritos, desde la perspectiva de la autobiografía cruzada con el dispositivo de género, está centrada en el par público/privado. Hay la estrategia del desnudo que se hace en público. La desnudez está siempre sugerida, a veces más directamente que otras, pero existe el guiño o el pequeño gesto que hace que la figura de Castellanos, la creadora, se entrometa y actúe para sugerir, para provocar la risa y luego la reflexión, para desatar el enojo o la impotencia frente a lo que nos arroja en la cara. Cuando se hace más íntimo el relato de lo privado es cuando más acude a la risa de su ironía o provoca la mueca puesto que en el relato del ámbito de lo privado se encuentra incardinada la experiencia más radical que constituye el lazo, cordón umbilical, me atrevería a decir, entre la construcción de su subjetividad y la escritura. *Auto, bios y grafé* están entramadas en y por su producción en palabras. La figura pública y la privada están en manos de la masa y de los/las lectores/as. El gesto de entrega de sí no es inocente. La intención política, ética y estética se hacen coexistentes en y desde Rosario Castellanos elaborando los múltiples nacimientos, diez hasta el momento de su muerte. Tal vez este gesto haya sido también un último nacimiento.

En el análisis e interpretación del texto *Mujer que sabe latín* el modelado autobiográfico se encuentra vinculado a algunos tópicos que funcionan como autobiografemas. Estos se refieren fundamentalmente a constatar la situación social y cultural de las mujeres y su lugar de dominadas y subyugadas por la construcción cultural que las entrapa. La reflexión que Castellanos elabora establece la conexión entre sus vivencias y aquellas que selecciona para problematizar y descentrar. La escritura en este sentido aparece como aquella estrategia de vida. Lo autobiográfico aparece dentro de la escritura como uno de los recursos para dar cuenta de posibilidades de lograr la liberación, la legitimación, así como constituye una posibilidad de defensa frente a los/las otros/as. En esta misma vía lo autobiográfico posibilita mostrar a los demás aquello que se logró, pero de igual manera es de vital importancia el propósito de mostrar aquello que no se tuvo o de lo que se careció. De esta manera recupero el sentido que confiero en mi análisis al par público/privado en el sentido de que la intención de develar las carencias o

<sup>130</sup> *Op. Cit.*, p. 260.

precariedades sitúa en lugar éticamente diferente la valoración del sujeto femenino capaz de poner en escena la intimidad de lo privado para provocar “algo”.

Creo que el lugar central desde el modelado autobiográfico que hipotetizo en estos ensayos, se encuentra vinculado a la escritura más que relacionado con el trabajo del “yo”. Creo detectar que el “yo” autobiográfico se encuentra desplazado a la práctica escritural autobiográfica de otros sujetos, por lo menos en la mayoría de los artículos seleccionados. A partir de la lectura/ escritura que Castellanos hace en estos ensayos críticos de otras mujeres productoras de cultura, surge la conexión con su propia memoria y experiencia de lo vivido. Sin embargo, no hay alusión directa a esas relaciones. Es a través del conocimiento del *bios* de Castellanos, así como también de la selección que hace de algunos aspectos trabajados en sus ensayos, que logro establecer el tratamiento autobiográfico. Sólo en el último de los artículos “ Si Poesía no eres tú ¿ entonces qué?” aparece el “yo” en un tono confesional que también recurre a la estrategia de explicarse como sujeto en devenir a través de su escritura poética.

Por otra parte en el análisis de los textos periodísticos del *Uso de la palabra* creo que el contexto comunicacional en el que aparecen y circulan establece la necesaria insistencia en el par privado/público. En esta vertiente de análisis el tramado autobiográfico de Castellanos cobra una dimensión político-ética en tanto la intención que subyace en este recurso es la de llevar a la reflexión a partir de acontecimientos que forman parte de la cotidianidad de una sujeto mujer. La inocencia de las anécdotas que Castellanos selecciona y que son parte de su autobiografía llevan siempre el propósito de dejar pensando en esa profundidad que Rosario impone desde la intimidad de su subjetividad inserta en el contexto público/masivo. Uno de los tópicos más distantes de sí que sólo se vincula directamente con su experiencia como alfabetizadora en Chiapas plantea la cuestión de la problemática de la diferencia étnica cruzada con la diferencia genérico-sexual. Todos los otros tiene como protagonista al “yo” de Castellanos que devela entre otros rasgos los siguientes: la actitud temeraria, osada y voluntariosa ante cualquier desafío de índole profesional que supera cualquier miedo irracional; la obsesión por desacralizar su imagen construida como máscara; considerar la escritura de estas editoriales como espejo que da nacimiento a muchas otras en sí misma, la pluralidad de sujetos coexistentes; el aprendizaje de estrategias vitales para hacerse ver, para mostrarse ante los/las otras: la simulación , el síntoma, la actuación, la exageración y también la escritura; su tremenda necesidad de encontrarse con las/los otras/otros; la asunción de una soledad catalogada como “el anatema con que se me maldijo” y la valoración de compañías de mujeres nutrientes que reemplazaron en vínculo materno; su capacidad para posibilitar la independencia y autonomía de quienes establecieron lazos afectivos con ella,(su hijo y las nanas que hicieron de madres) lo que implica de alguna manera la modificación del aprendizaje de las relaciones en la posesión y la dominación inter e intra genérica; la búsqueda de una ética que repara y separa, que dialoga, pero que también deja ir.

## CAPÍTULO V. *Cartas a Ricardo*: El amor hecho palabra

***“Para hacerse palabra, el amor requiere una distancia, una ausencia: la felicidad no se cuenta, se vive, el deseo puede decirse.”***

***Patricia Violi***

***“Hasta la carta de amor, esa tentativa inocentemente perversa de calmar o relanzar el juego, está demasiado inmersa en el fuego inmediato como para no hablar más que de “mí” o “ti” o incluso un “nosotros”, salido de la alquimia de las identificaciones, pero no de lo que sucede realmente en uno y el otro.”***

***Julia Kristeva.***

### **1.La decisión de hacer público lo privado**

El texto *Cartas a Ricardo* es una recopilación de cartas amorosas, enviadas, la mayoría, por Rosario Castellanos a Ricardo Guerra, en el transcurso de la relación de pareja que mantuvieron alrededor de veinte años. Es clave, desde mi perspectiva de lectura e interpretación que esta escritura, amorosamente elaborada, fuese considerada por Rosario Castellanos como un texto más que ella deseó que fuera publicado después de

su muerte. Cuidadosamente, una vez que las recupera, las deja en manos de Raúl Ortiz y Ortiz, uno de sus más queridos y constantes amigos. Este gesto (amoroso) de la escritora aguda e incansable que fue, señala que percibió en ellas esa complejidad escritural que la devela ante los ojos de lectoras y lectores con su devoción literaria constante. Rosario Castellanos se sintió siempre muy cerca de la escritura autobiográfica, escribió sobre ella y leyó autobiografías. Inclusive señala como uno de sus defectos, lo fácil que le resultaba contar su autobiografía a la menor provocación e incluso sin provocación.<sup>131</sup> Se fascinaba ante la posibilidad de que autoras y autores crearan y recrearan mediante la escritura. Como señala Poniatowska en el prólogo del mismo texto, si Rosario no hubiese escrito nada más que sus cartas habría bastado para mostrarse como la magnífica mujer que fue, con una tremenda sensibilidad y lucidez para vivir y para crear en su escritura las obsesiones, delirios, goces y anhelos que inventaba para sus proyectos vitales.

Ricardo Guerra acepta la publicación de estos textos que le fueron enviados alguna vez; Gabriel, el hijo de ambos, también la apoya. En la presentación, Juan Antonio Ascencio, señala que la edición de las cartas fue difícil porque la caligrafía de Rosario requería una asesoría de paleografía calificada. Y da fe que las cartas se reproducen tal y como fueron escritas sin que hubiese censura en la edición.

Son setenta y siete cartas organizadas, en el texto, a partir del eje temporal, es decir, siguen el orden cronológico en que fueron escritas y enviadas. También se incluyen entre ellas dos cartas escritas por Rosario para Gabriel desde Estados Unidos y dos cartas escritas por Gabriel a su padre desde Estados Unidos, a la edad de tres años. Los años de la escritura epistolar son 1950-1951 y 1966-1967. Las dos etapas, experienciales y cronológicas, contenidas en ellas, develan a la escritora de siempre y a una mujer compleja, ambigua, contradictoria con clara percepción de sí misma y capaz de una crítica y autocrítica feroz. Las cartas de la primera etapa son las de los años 1950 y 1951. Rosario en esos años tiene 25 y 26 años. En los años 1966 y 1967 tiene 41 y 42 años. No es más que el devenir sujeto en/desde el amor el continente y el contenido del epistolario. Este devenir lo planteo como los viajes que Rosario emprende y esta nominación la planteo como el tránsito interno, que está íntimamente ligado con los desplazamientos territoriales/geográficos que lleva a cabo.

En el primer viaje, Rosario ya se sabe con una vocación literaria fuerte, aun cuando esta misma la atormentaba por la autoexigencia que se imponía para llevar a cabo sus proyectos. Siempre fue muy crítica de su escritura, así como de la de otros. Para Castellanos la crítica era una "tentativa de entendimiento". Esta pasión por entender está reflejada, en realidad, en toda su obra. Desde la primera etapa, o primer viaje, nos damos cuenta que su tránsito por la escritura ha comenzado y que ello nunca tendrá término. En la carta fechada en Madrid el 25 de abril de 1951 reseña parte de su obra publicada desde 1948, a la edad de 23 años: *Trayectoria del polvo* (1948), *Apuntes para una declaración de fe* (1949), su Tesis *Sobre cultura femenina* (1950), *De la vigilia estéril* (1950) y dos poemas de *Icaro* (1950).

Rosario disfrutaba la escritura de cartas y se propuso, siempre que estuvo lejos, mantener una asidua correspondencia que aunque muchas de las veces quedaban sin

---

<sup>131</sup> Castellanos, Rosario, *Cartas a Ricardo*, pp 121.

respuesta, le permitía ordenar sus experiencias, sus estados de ánimos, sus hipótesis respecto del tipo de relación que mantenía con Ricardo; le permitía verse a sí misma por sobre todas las cosas. La escritora habla en sus cartas como en una especie de monólogo. Era una actriz solitaria en las tablas hablándose a sí misma antes que nada. El amor que sentía por Ricardo le permitía contactarse con ella misma. Su realidad y sus sueños los transforma en literatura. Es ella recreada y paradójicamente, no es ella. Es el personaje que se obligaba a ser para los demás, pero también el intento de ser ella misma. Rosario sabía de máscaras y en su creación literaria están presentes. También sabía desenmascarar. Por ello es que se describe despiadadamente a veces, con mucho humor otras, las más con ansia de encontrarse de distinto modo con los demás y con ella misma. Veremos con cuanta coherencia el primer viaje/epistolario culmina con un gesto de desenmascararse ante sí, y los demás. Ese ejercicio se lo permitió la escritura de estas cartas, y como señala agudamente Poniatowska, cuando no escribía cartas, escribía poesía. En ésta última también se escribe a sí misma. Pero no sólo en la poesía, en los artículos periodísticos (editoriales y de crítica literaria) se devela también en una escritura suelta, amena, espontánea, conversacional e íntima. En la narrativa también reelabora mundos posible a partir de su memoria, de la sujeto fragmentada, ansiosa por indagar sobre sí y dejando flotar esa contradicción que forma parte de la potencia con que viven sujetos femeninos de la talla de Castellanos en nuestra cultura.

Quiero referirme sintéticamente a la dicotomía público/privado que constituye uno de los ejes que ha articulado nuestras sociedades jerarquizando los espacios y marcando la diferencia genérica. Creo que es de vital importancia en tanto cruza la creación y recepción de los géneros menores o también llamados referenciales y que han sido estudiados en tanto producciones marcadamente femeninas o como territorio de la escritura femenina. Estas cartas de Rosario se inscribirían en este ámbito, sin embargo es interesante indagar en esta producción que difiere de los otros textos estudiados en este trabajo porque se sitúan entre los géneros canónicos: poesía, novela, cuento, ensayo. La cuestión del modelado autobiográfico adquiere rasgos particulares en estas cartas en tanto la referencia es más directa entre el “yo” sujeto de la enunciación textual y el extratextual, además del material textual que alude directamente al *bios* de la escritora, como datos de una experiencia rastreable.

La jerarquización contenida en el par público/privado ha otorgado al mundo masculino el espacio público y a la mujer el espacio de lo privado. Obviamente las distintas épocas han determinado de diversa manera esta dicotomía. Sin embargo, interesa relevar que en cualquier época la cuestión de la valoración ha cruzado este par de opuestos. El espacio de mayor prestigio es el de lo público, el espacio que se ve, el de aquello que está expuesto a la mirada pública y que por lo tanto alcanza relevancia. El *hacerse reconocer* es uno de los ejes que marcan este territorio. También el espacio de lo público por ser el del reconocimiento se constituye en el más y menos, es decir, en los grados de competencia. En comparación, el espacio privado es menos valorado. Las actividades que allí se llevan a cabo no se ven, no entran en la competencia. A este espacio asignado desde siempre a las mujeres, con distintas variantes, pero siempre desde un atributo de valoración Celia Amorós lo ha denominado como el de la indescernibilidad, puesto que no hay parámetros objetivables para hacer trascender los

límites de lo que no se ve. Las mujeres en este sentido constituiríamos las idénticas, en términos de que no hay individuación posible. Siempre hay una genericidad marcando desde la generidad. En el espacio público puede ocurrir la individuación. La individuación la entiendo, siguiendo a Amorós, como la posibilidad de ser no sólo ontológicamente sino también políticamente. El reconocimiento que conlleva la individuación está íntimamente relacionado con el ejercicio del poder y la marca del lugar que se ocupa. El *ubi* diferencial se instala en ese espacio compartido entre iguales, es decir entre varones. El espacio de lo privado vinculado con la problemática de género y el ejercicio de poder, me parece que está articulando la producción y la circulación de estas cartas de la autora en estudio. Creo que la hipótesis del modelado autobiográfico en estas cartas está cruzado por este entramado que se genera entre lo privado/lo público, la diferencia genérico-sexual y las relaciones de poder. La interrogante en términos de la pragmática sería ¿qué hace Rosario Castellanos al decir lo que dice en esta forma textual? y también. ¿qué dice Rosario Castellanos al desear que estas cartas fuesen publicadas?

## 2.Sobre la carta como género discursivo<sup>132</sup>

***“El proyecto epistolar es ambicioso y tenaz, pero en general, vano: construye simulacros, deplora en el amor separaciones que permite consolidar, exagera amistades, formula invitaciones de las cuales se arrepentirá. Porque las correspondencias postulan una correspondencia primigenia que suele no existir, que no pueden edificar y sin la cual todo énfasis afectivo está condenado a la inutilidad, o la mentira.”***

**Marcelo Abadi**

Angel Rama al hablar de la ciudad escrituraria<sup>133</sup>, se refiere a los cordones umbilicales escriturarios establecidos en la Colonia en América Latina. Señala que uno de los tejidos que formaban esos cordones eran las cartas. En su entorno se creó una especie de red que procuraba que estos textos se escribieran, llegaran a su destino, de este modo se aseguraba que el texto fuera recibido por quien debía. La carta, en esta época, tenía un carácter informativo e instrumental así como testimonial. Los ejercicios de poder que circulaban en estas producciones tenían que ver necesariamente con los ámbitos de lo público. Esta es una de las primeras clasificaciones que se hace, de manera general, respecto de las cartas: las públicas y las privadas. Creo que esta es una de las distinciones fundamentales para referirme a la escritura de este tipo de discurso en Castellanos.

<sup>132</sup>

Sigo al elaboración que Mijail Bajtin hace respecto de los géneros discursivos y su clasificación en simples y complejos/menores y mayores. Esta elaboración aparece en el acápite *El problema de los géneros discursivos*, en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI Editores, pp 248-293.

<sup>133</sup>

Rama, Angel, *La Ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, p 47



Lo anteriormente señalado se vincula asimismo con las cuestiones del ejercicio del poder. ¿Cuál es el ejercicio de poder que se crea en torno a la escritura de cartas privadas y más aún, distinguiendo en las privadas a aquellas catalogadas de amorosas? Me interesa dilucidar en la práctica epistolar de Castellanos esta interrogante puesto que se conecta con su decisión de que éstas sean publicadas. ¿Cuán transgresor puede ser el gesto de hacer público lo privado? Sin duda hay gradaciones. Sin embargo, consideramos que lo es en nuestro continente vinculado con prácticas culturales de mujeres ya que hemos estado alejadas de los territorios de lo público por una censura externa que deriva en censura interna. Castellanos no permanece “enclosetada” en su sentir y emocionar que forma parte de su devenir sujeto mujer. Arroja a las/los lectores esta “relación personal” en cartas a granel. En la primera lectura, la de aproximación estética, según Jauss, nos enrabiamos con el narratario, con la narradora, con las escenas vividas en tiempos y en espacios distantes y con la vida/muerte que se cuele como referente inevitable.

Pero hay que hablar primero de las cartas. Producción escritural que se ubica en los bordes de la clasificación genérica en literatura. Está ligada, emparentada, cómo no, con la escritura autobiográfica porque el referente y la presencia del acto de enunciación está siempre allí coincidiendo sujeto de la enunciación con sujeto del enunciado. Además es dirigida a un destinatario “real” que se convierte en figura a quien se relata aparte de constituirse, en ocasiones, figura de lo relatado. No es nuestro propósito clasificar las cartas en el universo literario, pero la clasificación de los géneros literarios es histórica al parecer, y el devenir histórico ha provocado que hoy se realicen interesantes y develadores estudios sobre este tipo de escritura tan amigable para las mujeres en nuestro continente. En todo caso las cartas constituyen un tipo de escrito que se puede clasificar, los teóricos/as lo han intentado: como género discursivo, como un escrito comunicativo, como género menor o referencial, como modalidad o modo discursivo, como tipo discursivo, o una forma discursiva. Se han intentado definiciones operativas y con finalidad taxonómica. Transcribo algunas, aquellas que contienen los elementos que desde mi lectura facilitarán el análisis y la interpretación del texto en estudio:

**a)** “comunicación escrita de uno o más remitentes a uno o más destinatarios alejados en tiempo y en espacio. Suele ir enmarcada entre un encabezamiento dirigido al receptor y un final de despedida del emisor, que explicitan sus nombres, lo cual confiere al discurso epistolar una unidad formal muy marcada, aunque cabe si es extensa que tenga un desarrollo azaroso y diversificado. A menudo se consigna el lugar y fecha del emisor. Los datos del receptor pueden encabezar cartas formales y siempre los consigna en sobre”.<sup>134</sup>

**b)** “es un medio de comunicación interpersonal, o más bien el sustituto de una verdadera comunicación al que se recurre cuando así lo exige la distancia entre los participantes.”<sup>135</sup>

**c)** “la carta es una flecha que parte del destinador al destinatario y que, cuando la correspondencia se establece, desata el lanzamiento de otra flecha que une los mismos

<sup>134</sup> Barrenechea, Ana María, *La epístola y su naturaleza genérica*, en *Dispositio*, Department of Romance Languages, University of Michigan, Vol.XV, N°39, pp 58-59.

puntos –las mismas personas- en sentido inverso. Es un escrito dialógico. Y mantiene hasta cierto grado las características de la oralidad, pues resulta de buen tono que parezca una suerte de conversación [...] a menos que se trate, por ejemplo, de una misiva oficial.”<sup>135</sup>

**d)** “De hecho, la carta es, no cabe duda, una forma de diálogo, pero es siempre un *diálogo diferido*, un diálogo que tiene lugar en ausencia de uno de los dos interlocutores. Cuando escribo el otro está lejos, pero cuando reciba mi carta ella le hablará de mi lejanía.”<sup>137</sup>

**e)** “we define the letter as the exchange of a written dialogue, we can assume that the main determining characteristic of a letter is its communicative function. We will argue that what identifies the letter as a specific genre is the way in which this function is inscribed within the text.”<sup>138</sup>

**f)** “La carta personal [...] Constituye, en primer lugar una vía de comunicación (escrita) entre un emisor y un receptor separados por la distancia. A uno y a otro les une un vínculo de amistad (o un lazo amoroso), y sobre esa amistad (o sobre ese amor) se apoya y versa (ya sea implícita o explícitamente) la carta. A la carta, por otra parte le mueve un anhelo de privacidad (aunque el fantasma de lo público se mantenga siempre al acecho), y va dirigida a un lector concreto, y casi siempre individual. Ni el estilo ni el tema están prefijados en la carta: se habla libremente de lo que se quiera, y de la manera que se quiera: normalmente, por tanto, con espontaneidad, con sencillez.”<sup>139</sup>

**f)** “La carta es terreno tan resbaladizo que la intención estrictamente humana, de comunicarse con otra persona por escrito, al tener que servirse inevitablemente del lenguaje, puede deslizarse al otro lado de las fronteras de lo privado y convertirse en intención literaria. Porque el lenguaje tiene sus misteriosas leyes de hermosura, sus secretas exigencias, también que tiran del que escribe. Es muy difícil que la persona que se pone a escribir no sienta, dése o no cuenta de ello, prurito de hacerlo bien, de escribir bien. Y si lo logra, la pena que le aguarda, ya sabemos cuál es: la caída de Icaro, de los cielos limpios- lo privado- a las aguas dudosas- la publicidad”.<sup>140</sup>

<sup>135</sup> Abadi, Marcelo, *Carta sobre las cartas/La última carta*, en *S y C*, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, N° 4, mayo 1993, p34.

<sup>136</sup> Abadi, Marcelo, Op. Cit., p35.

<sup>137</sup> Violi, Patricia, *La intimidad de la ausencia : formas de la estructura epistolar*, en *Revista de Occidente*, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset, N° 68, enero 1987.

<sup>138</sup> Violi, Patricia, *Letters*, en Teun Van Dijk, *Discourse and Literature*, Jhon Benjamin Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1985, p 149. “definimos la carta como el intercambio de un diálogo escrito, entendemos que la principal característica determinante de la carta es su función comunicativa. Argumentamos que lo que identifica a la carta como un género específico es la manera en la cual esta función se inscribe dentro del texto.” La traducción es mía.

<sup>139</sup> De Zubiaurre-Wagner, María Teresa, *Libertad y servidumbre de la carta: Tribada, de Miguel Espinosa y la evolución de la novela epistolar*, en *Revista Hispánica Moderna*, XLV, junio 1992, p 107-108.

Los elementos comunes de estas definiciones son: la inevitable presencia de la escritura y la distancia que ella conlleva; conectado a este elemento se encuentra el deseo de escribir bien, de trabajar con el lenguaje en soledad; la intención comunicativa conectada al intercambio dialógico; la distancia entre quienes participan de la comunicación dialógica, conectado con cierta cronotopía; la función comunicativa como aquella predominante en las cartas; la proximidad con el tono conversacional y la oralidad por lo tanto, ligado esto a la sencillez, y a la espontaneidad, al desorden o caos (planificados); la forma estructurada o la silueta tipo del escrito; la intención de privacidad que el escrito posee, aun cuando en ésta se vea reflejado el fantasma de lo público.

### 3. El primer viaje en/desde Rosario Castellanos

***“Sólo como de viaje, como en sueños... como quien ama un río... como quien hace casa para el viento”.***

**Rosario Castellanos**

“¿Será que las cartas reconocen siempre por último destinatario al remitente?” Esta interrogante que propone Mario Albadi, en su artículo citado, tiene una respuesta afirmativa en el epistolario de Rosario Castellanos. Desde mi lectura es una clave para indagar en este texto la problemática autobiográfica. El destinatario es el remitente. Este es uno de los elementos que quiero cuestionar en relación con las definiciones de cartas citadas en el acápite anterior. La mayoría de los críticos/as señalan la importancia de definir la carta como un texto cuya función comunicativa dirigida hacia el otro es esencial. Violi señala que la manera en cuya función ocurre en este tipo de texto es lo que lo transforma en un género específico. Quiero problematizar, a partir de las cartas que Rosario escribe en la primera etapa 1951-1952, el hecho de que la comunicación interpersonal pueda ser un pretexto para elaborar una producción cuya intención última sea verse a sí misma, autorreflejada y por lo tanto forma parte de la autofiguración que la sujeto que enuncia elabora de sí. En esta propuesta queda en segundo lugar el fenómeno de la necesidad de la comunicación entre dos y la consiguiente respuesta queda en suspenso. No niego que la carta sea un texto dialógico por excelencia. Lo que cuestiono es que este diálogo puede ser en primer lugar hacia una misma. El diálogo diferido del que habla Violi es lo que se buscó, lo que se decidió en el quehacer solitario e introspectivo de la escritura epistolar de Rosario Castellanos. Esta ha sido su propia opción:

***“¿Cómo te diría que estoy triste? Si se tratara de la “vaga, metafísica y vergonzosa tristeza de existir” no habría problema, pues la tenemos bien codificada y definida. Pero esto es otra cosa. No es propiamente tristeza. Inquietud por haber diferido la realización de un deseo, de una esperanza”.***<sup>141</sup>

<sup>140</sup> Salinas, Pedro, *Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar*, en *El defensor*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

<sup>141</sup> Castellanos, *Cartas*, p 25. *El destacado en mío.*

En el caso de la selección de cartas mencionadas, ocurre que dado el tipo de relación establecida y los avatares de la sujeto que enuncia, el carteo implica un viaje introspectivo que devela más a la sujeto que al tipo de relación establecida. La sujeto posterga la relación “cara a cara” de la otra comunicación y elige ésta, la de la escritura. En este mismo sentido quiero mencionar lo que señala Salinas respecto del “equivoco del destinatario”. Señala este autor la posibilidad de tres destinatarios distintos: el primero es quien redacta la carta:

**“Narciso involuntario (inclinado mientras escribe) sobre una superficie en la que se ve, antes que a otra cosa, a sí mismo”.**<sup>142</sup>

Esto es lo que ocurre en la escritura de la primera etapa del texto de Rosario. La necesidad de verse a sí misma es aquello que quisiera exponer como propósito último en su producción epistolar. La misma autora señala el compromiso de escribir “siempre” aun cuando no reciba respuesta. Este “contrato” no lo hace desde el otro sino desde y para sí. Tal vez condicionado porque ha sido ella la que “ha partido”. En ese doble viaje, por, México primero y Europa después, en/desde ella misma, crea un mapa abierto. Con múltiples entradas y salidas, a veces laberíntico y engañoso. Curiosamente el contrato al que se obliga, lo establece la autora vinculado con la seguridad que ella tiene respecto de una relación “real”. Es extraño, porque en realidad jamás llega a tener la sensación plena de la relación “real”, más bien la sensación del vínculo es fantasmática. La carta es la sombra en la que se proyecta el fantasma del vínculo. Es claro que posterga la relación real. Creo por ello, entonces, que este contrato lo establece para construirse en el viaje que significa su descubrimiento personal:

**“Ahora que ya estoy segura de que lo que hay entre nosotros es real y cierto, le escribiré mucho, sin esperar a que lleguen sus respuestas. Si usted quiere haga lo mismo. Me dará una gran alegría”.**<sup>143</sup> **“No me deje de escribir nunca. Pero aunque no me escriba, indecente, infecto, yo le seguiré escribiendo siempre”.**<sup>144</sup> **“Yo recuerdo que alguna vez te prometí escribirte siempre aunque no obtuviera tu respuesta. Como era de temerse estoy dispuesta a llevar adelante esta promesa, pero me detiene un poco algo: que recibir mis cartas y saber que mi devoción y mi amor continúan inalterables y crecientes te compliquen la vida y te parezca extemporáneo, estorboso e incómodo[...]**<sup>145</sup>

Sin embargo, lo hace religiosamente y en este deseo de escritura está la gratuidad del encuentro monologado. En alguna carta la escritora señala, además, que siente que esta correspondencia es semejante a un “monólogo”. Por ello es que quiero insistir en la idea de que este texto epistolar de Rosario puede ser una totalidad en relación con la actividad escritural, más que en la comunicación interpersonal. En esa totalidad escritural la sujeto se va transformando y autofigurando no sólo para el supuesto destinatario, sino para sí y para los posibles lectores/as. Va tomando conciencia de su proceso identitario, como el

<sup>142</sup> Salinas, Pedro, *Op. Cit.*, pp43.

<sup>143</sup> Castellanos, *Cartas*, pp31.

<sup>144</sup> Castellanos, *Cartas*, pp49

<sup>145</sup> Castellanos *Cartas*, pp80

Narciso que mencionaba Salinas y que podemos relacionar con el Narcisimo Primario del que habla Lacan y que tiene que ver con el descubrimiento del sujeto, del placer, disfrute y goce que éste logra en esa identificación con la imagen reflejada en el espejo, con la figura creada. El impulso libidinal es satisfecho a través de la escritura:

**“yo también había pensado en vistas de que su respuesta no llegaba nunca, continuarle escribiendo, como si mis preguntas no se hubieran formulado, y para que usted no se sintiera ni comprometido, ni forzado por esa asiduidad, dar a mis cartas un tono abstracto”.**<sup>146</sup>

Kristeva señala que el amor enraizado en el deseo y el placer, reina entre las fronteras del narcisismo y la idealización:

**“Su majestad el Yo se proyecta y se glorifica, o bien estalla en pedazos y se destruye, cuando se contempla en otro idealizado: sublime, incomparable, tan digno (¿de mí?) como yo puedo ser indigna de él, y sin embargo, hecho para nuestra unión indestructible.”**<sup>147</sup>

Mostraré más adelante que en relación con la temática amorosa existe la fragmentación en esta totalidad escritural. En este sentido la escritura epistolar amorosa de Castellanos contiene la contradicción vital más desgarradora. El amor que se construye en esta primera etapa, 1951-1952, contiene el esfuerzo inútil de la construcción de una ilusión.

Salinas señala que el segundo destinatario de la carta es el “destinatario intencional único”. Esta instancia en la comunicación en el texto estudiado, es lo que yo llamaría “destinatario intencional desfigurado”. Son casi inexistentes las huellas que este destinatario deja en la correspondencia. Cuando lo hace es, sólo tangencialmente, a propósito de lo que la sujeto de la enunciación siente, percibe, lee, etcétera. Pienso que este es el efecto que se produce porque Rosario Castellanos tiene como primer propósito el trabajo con la escritura. Sabe perfectamente cuándo ha escrito una carta que no es buena, o entretenida. También exagera al respecto, pero ello parece ser, como ella misma lo advierte a Guerra, parte de su personalidad. En segundo lugar, porque el viaje que Castellanos hace y que marca como territorio su propia construcción como sujeto, es lo primordial en el texto. En tercer lugar esta desfiguración del destinatario ocurre por el tipo temático de estas cartas: el vínculo amoroso. Ricardo Guerra no parece ser el amante leal, comprometido y fiel que Rosario anhela y, a veces crea, al que se entrega por completo. Todo lo contrario. La figura que el discurso nos entrega se arma de retazos que Rosario logra (des)componer. El epistolario, en este sentido, muestra una evolución *in crescendo* de la imagen y de la relación. En la primera carta del epistolario el tema es ella y su modo de percibir a Ricardo Guerra. Establece una comparación que la deja en desmedro frente a él. Ella es “desvalida y torpe” en su afectividad. Reconoce la necesidad de un ideal “novela rosa” para compañero. Este ideal de novela rosa lo asocia con la exclusividad de la entrega. Es decir, la necesidad de la certeza de que la pareja sólo se entregará a ella y a nadie más. Sabe, sin embargo, que Guerra no sólo la va a querer a ella sino a muchas otras. Sin embargo, seguirá el modelo de la novela rosa puesto que se entregará a él prometiéndole fidelidad absoluta, aunque huyendo, aplazando o difiriendo

<sup>146</sup> Castellanos, *Cartas*. p108.

<sup>147</sup> Kristeva, *Julia, Historias de amor, México, Siglo XXI Editores, 1987. P 5-6-*

el encuentro deseado. Es decir, de algún modo altera el modelo de la amante paciente y que estará incondicional en el lugar debido. Creo que es necesario señalar en este momento el lugar desde el cual Rosario ama a Guerra en el contexto cultural y por qué no político. Castellanos es una mujer “emancipada” de la década del cincuenta. Se debate, por cierto, entre su independencia y su libertad para crecer como ser humano y encontrarse a sí misma y su decisión de aplazar el vínculo definitivo y sagrado (matrimonio). En esta búsqueda de otra forma de ser libre sabe que arriesga la pérdida y el desamor. La clave en esta relación es la disparidad y asimetría de visiones y conductas respecto del vínculo de pareja. Rosario se interrogará y se desnudará incansablemente en sus cartas, intentando armarse para lograr construir un vínculo más justo, recíproco y en el que medie el reconocimiento del otro. Creo que Guerra nunca logra ver esta lucha que la escritora emprende a costa de sí misma, de su estructura psíquica, de su subjetividad, marcada por la escena de abandono de infancia y por los modelos culturales que el género nos impone a las mujeres. Quedarán al descubierto sus precariedades así como sus grandes fortalezas y sus contradicciones vitales que la hacen una figura espléndida, sobre todo en los instantes en que alcanza la lucidez más radical acerca de sí, aunque eso no baste en su búsqueda de la plenitud afectiva.

En el comienzo ella se retratará en él, le dirá que lee a través de sus ojos. En esa pasión desbordada su propio juicio estético quedará obnubilado. De este modo la sospecha de la pérdida de su “ausencia”, para decirlo con Violi, también la trastorna. La supuesta dependencia de la figura borrosa de Ricardo Guerra le permiten el ensueño más torturador. Sus fantasmas del rechazo y de su inexistencia se despiertan y no los puede controlar. Se imagina que la relación no llegará a concretarse. Se justifica por sus experiencias familiares de infancia y de adolescencia y la vivencia y aprendizaje en la soledad, respecto de las dificultades para la realización plena de pareja. Se culpa, y desde la culpa construye el viaje.

Había mencionado anteriormente, los tres destinatarios a los que Salinas hace mención. Entre éstos se encuentran las/los lectoras/es que hacen su propio recorrido, el viaje propio acompañando a Rosario. Poniatowska en el Prólogo: “Del Querido Niño Guerra” al Cabellitos de Elote<sup>148</sup>, señala que las cartas de Rosario son lectura que seduce no sólo a mujeres sino también a los hombres que les interesa comprender a las mujeres. Me pregunto ¿cuántos serán éstos hoy en día? El vínculo de lectura que articulo como sujeto mujer es, creo, desde un espejo. Intencionadamente, resignifico desde mi lectura aquellas trampas de la construcción de la diferencia genérico-sexual. Cuán internalizados tenemos los patrones culturales que aun cuando resistamos las molestias de género, éstas nos entrapan casi inevitablemente, de aquí cierta agonía en la posibilidad del devenir mujeres otras, distintas, en nuestra relación con los varones. Por otra parte, acojo necesariamente, la discusión armada desde el género acerca de la identidad psíquica que portamos. En la subjetividad construida por Castellanos en su escritura, hay rasgos que le pertenecen en su especificidad actitudinal y cuya sensibilidad se manifiesta a través de las particularidades únicas que ella devela. Entonces, a partir de esta reflexión, mi lectura ocupa el lugar de la escucha en un espacio terapéutico. La necesidad de decir, de contar, de verbalizar lo que aprisiona o atormenta fluye desde la

---

<sup>148</sup> Castellanos, *Cartas*, pp., 11-23

escritora de 25 años de edad. Poniatowska señala que Castellanos no se vuelca en catársis psicoanalítica, sin embargo disiento de ella al comprender en la escritura un lugar buscado para el trabajo con el lenguaje. Allí es donde nace la instancia psicoanalítica. Lacan, señala en “Una carta de almor”<sup>149</sup>, que lo único que se hace en el discurso analítico es hablar de amor, y este hablar de amor constituye un goce. Kristeva por su parte señala que al hablar de amor se pone a prueba el lenguaje, su carácter unívoco, el poder referencial de éste y su función comunicativa.<sup>150</sup> Mi silencio en la escucha es el de la terapeuta/cómplice que da lugar al decir para que Rosario vuelva sobre su propia elaboración. Y con ella surge mi interpretación. No me cabe duda que cuando estas cartas regresaron a sus manos, las leyó construyendo la distancia también de la escucha, de su propia escucha y si deseó su publicación es porque apreció en este trabajo con el lenguaje, la elaboración formal que subyace en ellas así como el potencial ético y político y lo más probable es que desatara su deseo de que otras/otros tuvieran acceso a ellas.

Volviendo al destinatario intencional desfigurado, Castellanos agradece que Guerra esté ahí para *escucharla*, aunque sea en vano:

***“Le tengo tanta confianza, estoy aún tan dispuesta a la sinceridad y a la verdad como usted. Mientras exista entre nosotros una relación, será, por mi parte, ésta de entrega y de gratitud porque usted me acepte. Y cuando usted ya no quiera continuar esta relación será usted tal vez el único recuerdo de amor que no se mezcló jamás con el hastío, ni se oscureció con el desprecio, ni se arrasó a la súplica, ni se afeó con las ofensas, ni se empequeñeció con los insultos. Será el recuerdo de algo alegre y delicado.”***<sup>151</sup>

Rosario escribe desde el deseo, sabe que no conoce a Guerra y que probablemente él no hable desde la sinceridad. Ahí estarán los largos silencios respecto de la relación paralela que Guerra establece con Lila Murillo, a comienzos del 52, con la cual se casará y viajará a París con una beca que meses antes ofreció, además de la petición de matrimonio, gestionar para Rosario y para él. Ese recuerdo de algo “alegre y delicado” que construye no ocurrirá sino cuando esté lejos, en Europa o en Chiapas o en Estados Unidos y lo repita por cartas, menos románticamente apasionadas, pero sí anhelantes de una esperanza de felicidad. La ilusión del amor a la distancia es lo que Castellanos cultiva en su epistolario. Guerra es la ilusión del amor. El amor ideal está latiendo en las primeras cartas para él. Las alusiones a la vivencia de la sexualidad son elaboradas también desde allí. Castellanos aludirá en sus escritos de variado género al desarrollo de su erotismo. La conexión del cuerpo y la sexualidad es permanente en su creación. En una de las primeras cartas le cuenta a Ricardo sobre sus experiencias y sensaciones en torno a la sexualidad:

***“No era curiosidad, no era sensualidad que la arrastra a una al pecho de cualquiera, no era la atracción ni el temor al pecado, ni el miedo a envejecer y de morir, ni el desencanto de todo, ni el despecho. Era sólo amor y saber que el***

<sup>149</sup> Lacan, Jacques, *El Seminario. Libro 20*, Barcelona, Paidós, p.101.

<sup>150</sup> Kristeva, Op.cit., p2.

<sup>151</sup> *Castellanos, Cartas*, p37.

**único modo de expresarlo que teníamos era ése, que el cuerpo era la única palabra para decirlo. Te amo, te amo. Nunca dejaré de amarte. No te pediré nada pues me has dado ya demasiada dicha, demasiada felicidad. Fue la primera vez. Te dije, y te escandalizaste un poco, que me daba mucho gusto que hubieras sido tú. Porque podía haber sido otro. Pude haberlo hecho antes y me negué porque hubo siempre algún elemento turbio, alguna cosa que no estaba bien. Cómo me hubiera arrepentido de ceder a una pasión estúpida o sucia. Jamás me lo hubiera podido perdonar. Como jamás podré arrepentirme de haberte amado así. Una de mis obsesiones es la limpieza. Y nada hubo entre tú y yo que la lesionara.**<sup>152</sup>

El cuerpo en Castellanos es un signo complejo, en este párrafo es el vehículo para expresar el amor y la entrega en la relación sexual. Cercano a él están los múltiples sentidos activados desde la asociación con: temor, pecado, miedo, muerte, vejez, desencanto, despecho, suciedad. Pero también está ligado a la maternidad y esa experiencia, común a las mujeres, ha sido resignificada en la mayor parte de los escritos de Castellanos.<sup>153</sup> Su conexión con la vida o el renacimiento en la maternidad sitúan al cuerpo ligado a la escritura. Esta acoge al síntoma que pulsa en Rosario. La escritora escucha esa necesidad de dejar fluir, de permitir que sus pulsiones hagan el tránsito deseado, de transformar, de volver a dar forma a una materialidad que en su desborde necesita ser situada, ordenada, hacerla coherente.

En la misma carta que se refiere a la primera relación sexual de su vida con Ricardo, en el párrafo que sigue a continuación, le cuenta de su malestar físico, de los mareos en el momento en que el barco partía. Señala al cuerpo como su “peor enemigo”, su más “inoportuno y molesto compañero” En el proceso de embarazo también el cuerpo se transformará para dar lugar a alguien que lo invade, su cuerpo deja de pertenecerle y la criatura que lo invade se hace extraña. No es sino hasta que Gabriel, su hijo, nace y en el proceso de vínculo que se genera con él como persona, que ella sentirá de distinta manera la maternidad. En esta revelación se inscribe la presencia ineludible frente a la cual no se puede desentender. Su cuerpo ligado a la escritura y con ella al placer, al goce, pero también a la muerte, a la ilusión y a la desilusión, a lo fantasmático e irrealizable.

Este cuerpo textual tiene la mayoría de las veces el eje temático central ya mencionado: los sentimientos de Rosario en relación con Ricardo Guerra, sus esperanzas y desesperanzas respecto de la “intimidad de la relación en la ausencia”. Sin embargo existe la pluralidad temática conectada con los viajes que la sujeto emprende. Estos viajes externos se conectan con el viaje interno que Rosario realiza. En las primeras cartas el espacio/tiempo ocurre en Chiapas. La cronotopía en la que transcurre el devenir en sus tierras de infancia es contada con un particular tono:

**“Pero, además el trópico me está absorbiendo, la selva me traga. Tuxtla es una ciudad para la cual el único calificativo posible es este: chata. Toda ella es plana,**

---

<sup>152</sup> Castellanos, *Cartas*, pp38-39

<sup>153</sup> Ver capítulos II, III, y IV en los que se trabaja la temática de la maternidad desde los distintos procesos de las subjetividades presentes en la escritura.



***aplastada. Y luego con unas pretensiones como para carcajearse. Imitando a algunas ciudades guatemaltecas tiene un mapa en relieve. Imitando a México, una réplica de la fuente de Diana, sin Diana. Y un palacio de gobierno, un parque zoológico, cantidades locas de neverías y una iglesia (la tierra caliente, usted sabe, no favorece el exceso de religión), todo esto apiñado en un espacio de diez metros cuadrados. Un desastre. Y además un calor loco. Y flamboyanes, jacarandas, muchas flores. Lo demás son poetas. Poetas bohemios se entiende. Que derivan fácilmente a la borrachera y a la suciedad. Y que no tiene para qué darse el trabajo de escribir. Lo demás son periodistas.***<sup>154</sup>

Esta manera de describir detallada y críticamente las ciudades, pueblos en los que está de paso o permanece varios días, va a ser una constante en la mayoría de sus cartas. El hastío, desagrado, incomodidad o plenitud que siente en esos espacios es señalada largamente. Rosario se toma su tiempo para describir y emitir su juicio crítico y estético. De pronto llega a ser despiadada en sus apreciaciones del interior de su país. Es curioso, pero el estilo narrativo-descriptivo de sus cartas construyen una cronotopía similar a las novelas del modernismo. El párrafo anteriormente citado, alude intertextualmente a la novela *La Vorágine*, cuando señala que la selva se la traga, así como a Arturo Cova y a Alicia. Las descripciones y apreciaciones de los lugares en que se queda temporalmente en México, constituyen la materia con la cual ella elaborará sus novelas. Sus cartas son una máquina para grabar imágenes, episodios, sensaciones, percepciones, que luego retomará y a los cuales dará una nueva forma. Hay un episodio narrado en la carta del 7 de agosto de 1950 que aparece también en la novela *Balún Canán* en el capítulo XII de la primera parte, entre las páginas 36 y 40. El episodio ocurre en Comitán en la fiesta de Santo Domingo. Fiesta religiosa popular cuyo espacio es propicio para que se deleve la mezcla neobarroca e híbrida presente en nuestro Continente. El relato de la carta es el que sigue:

***“Este pueblo es completamente inverosímil, totalmente improbable. Pasan unas cosas. [...] Vienen a pasarla aquí gentes de todas partes del estado y aun de Guatemala, infundiendo respeto con sus quetzales a un cambio de nueve por uno. Ni hablar de los turistas de pueblitos cercanos ni de los indios de las rancherías. Imagínate a esos pobres “junes” (les dicen a sí porque en el dialecto de ellos jun equivale a “uno” en español. Y a sus mujeres “envueltas” (les llaman así a las indias que todavía usan trajes típicos), bajando del cerro donde nunca han visto nada y encontrarse aquí con los adelantos de la civilización: las rockolas, el cine, los carruseles y, este año la novedosa atracción de la rueda de la fortuna. Los pobres están en un estado de maravilla sólo comparable al de sus borracheras. Y se regresan a su casa, crudos, explotados, cansados, pero eso sí convertidos en hombres de mundo.***<sup>155</sup>

Esta es la introducción que devela la contradicción vivida por sujetos que se constituyen en actores críticos de ciertas modernidades que caracterizan a América Latina. Rosario contextualiza el episodio que es muy simple, sin embargo develador de la diferencia indígena que provoca la burla y el desconcierto en los ladinos. Uno de los junnes se sube

<sup>154</sup> Castellanos, *Cartas*, p26

<sup>155</sup> Castellanos, *Cartas*, p32.

a la rueda de la fortuna. Una vez que la rueda comienza a girar el indio se asusta y se lanza hacia abajo. Queda colgando del palo que lo protegía. Cuando detienen la rueda lo obligan a soltarse del palo, pero él no quería, deseaba otra vuelta más colgando del palo, ya que sentado le daba miedo. Este episodio es narrado por la protagonista niña/mujer de la novela *Balún Canán*. La crítica profunda del modo de vida que el “progreso” obliga a llevar a los indígenas de la zona es una constante en estos relatos. Es la misma crítica que la lleva a recrear en sus novelas y algunos cuentos la situación desmedrada, injusta y subordinada de los campesinos indígenas en su país, así como la diferencia que marca la apropiación o descentramiento que los indígenas hacen de la llegada de la modernidad.

En el espacio/tiempo ubicado desde octubre de 1950, comienzan las narraciones relativas a la travesía en barco. Son cuatro cartas las que abren desde México, Tuxtla y Comitán respectivamente, el epistolario. Luego son 40 cartas las que marcan el desplazamiento en barco desde Latinoamérica y la llegada a Europa. La última carta fechada desde Europa, Viena, es de septiembre del '51. Quedan otras siete cartas fechadas desde diciembre del '51 hasta enero del '52 que cierran este primer viaje en /desde Rosario como lo he denominado y que vuelven a la cronotopía establecida en el México interior, en la zona indígena. Hay en este primer viaje una circularidad territorial en el desplazamiento que se hace significativa en tanto ocurre en el juego interior/exterior/interior. De igual manera que en las primeras cuatro cartas, en las siguientes la descripción de los personajes que la rodean en ese espacio y tiempo determinado de la travesía en barco, ocupan un lugar preponderante. Las descripciones de los personajes que Rosario hace son agudos retratos que arman una galería de seres extravagantes: mujeres viudas, solas, parejas sin hijos y familias, así como hombres mayores y jóvenes, poetas extravagantes, liberales y neo-nazis. La presencia proliferante de la locura es una de las particularidades de los pequeños relatos que Rosario hace. Hay una gran cantidad de personajes trastornados y hacen que el ambiente en ese pequeño mundo se torne deforme. También es particularmente notable el erotismo que circula en ese ambiente. Locura y erotismo rondan esta travesía en barco. Junto con esto, el quehacer de Rosario se transforma en un *locus* fundamental: lecturas y comentario de esas lecturas, visitas a las ciudades por las que el barco pasa y se detiene y escritura de estas cartas. Una vez que llega a Madrid son las idas al cine, comentarios y apreciaciones de los filmes y de los actores que participan en ellos; visitas a museos y paseos por las ciudades españolas y europeas: Madrid, Barcelona, París, Génova. Las descripciones forman una cronotopía mapeada que se entremezcla con sus permanentes declaraciones de amor y reclamos por la ausencia de respuestas. Los silencios en la respuesta, como los denomina la sujeto de la enunciación, son recurrentes.

Se desatan entonces los celos, el sufrimiento y la angustia. Ligado a estas emociones encontramos otra de las estrategias textuales contenidas en las cartas y que develan el inconsciente y el retorno no formal de lo reprimido: los relatos de sus sueños. Por otro lado también están presentes los ensueños elaborados la mayor parte de las veces desde la comicidad trágica. Entre éstos últimos se encuentra por ejemplo:

***“Para ese día esperaba yo carta suya. Cuando no llegó empecé a sentir una inquietud, un desasosiego. Y empecé a desarrollar mi incontrolable manía de***

**hacer hipótesis. Seguramente yo soy tan distraída que me olvidé firmar la carta. La envié así nomás y estabas terriblemente ofendido conmigo. No, lo que pasaba era que ese buzón en el que la deposité era un buzón simulado, falso de utilería. Nadie recogía esa correspondencia ni se ocupaban de distribuirla. No había puesto yo bien la dirección. No te había dicho cuál era la mía. El cartero de aquí no me conocía y no sabía a quién entregar esa carta. Me conocía, la trajo, la entregó, pero los de mi casa la escondieron[...] Seguí haciendo hipótesis, ahora de otro estilo. Unos celos horribles y mucho más concretos de lo que yo hubiese querido. Y como no quería detenerme en ellos ni admitirlos acogí, con verdadero entusiasmo, la idea de que me iba a dar catarro y paludismo. Me ponía el termómetro, me concentraba íntegramente en la convicción de que yo tenía calentura.**<sup>156</sup>

La comicidad se genera porque aquello que inventa es ridículo en lo exagerado y excesivo y además porque hay una vulnerabilidad tremenda en esas ensoñaciones que van desde la fantasía desbordada hasta la paranoia. Es interesante cómo los celos son negados y en esa negación se encuentra el juego masoquista y sádico que Rosario hace en esta relación personal. Castellanos en sus escritos fue lo suficientemente lúcida para darse cuenta que los aprendizajes de los vínculos de pareja han sido entrenados en este estilo “sado-maso”. Lo elabora muy bien en el texto *Mujer que sabe Latín*, en el artículo *La participación de la mujer mexicana en la educación formal*, allí señala:

**“Pero aún queda el rabo por desollar: lo más inerte, lo más inhumano, lo que se erige como depositario de valores eternos e invariables, lo sacralizado: las costumbres. La costumbre de una relación sado-masoquista entre el hombre y la mujer en cualquier contacto que establezcan. La costumbre de que el hombre tenga que ser muy macho y la mujer muy abnegada. La complicidad entre el verdugo y la víctima, tan vieja que es imposible distinguir quién es quién.”**<sup>157</sup>

Este aprendizaje anclado en la psiquis humana de una gran mayoría de sujetos en nuestra cultura, en la relación de pareja, le es cercano a Castellanos. Su propuesta de salida ante esta certeza del modo en que se aprende a vivir, es la risa. Por ello es que la mayoría de las veces en que vuelve incansablemente a estas ensoñaciones que llama “hipótesis”, las cruza con el humor negro a veces, en otras ocasiones más blanco, pero nunca deja de ser una muestra de esa precariedad afectiva y aprisionada como víctima o victimario. Otra muestra textual de este vínculo sado-masoquista lo leo en los finales de las cartas en los que cierra la enunciación señalándole que quisiera pelearse con él y luego abrazarlo como nunca, que lo ama con amor loco, que aun cuando tenga “muchas niñitas” ella lo seguirá amando, que de todas sus “niñitas” ella es la que más lo ama. El uso de la pluralidad ficticia como estrategia al despedirse señalando: “lo amamos”, puede leerse desde este particular modo de vincularse; incorporando a las otras mujeres que lo aman en esta declaración amorosa, aun cuando sus celos de “niñita” que lo ama la hacen desfallecer de dolor. Es posible leerla así puesto que la mayor contradicción de Rosario en las cartas, es la necesidad de dejarlo en libertad de tener otras relaciones y obligarse a que ello no le importara para así demostrarle lo mucho que lo ama, y que en ello se

<sup>156</sup> Castellanos, *Cartas*, p 27-28

<sup>157</sup> Castellanos, *Mujer que sabe latín*, p38

traduce la manera distinta de proponerse hacer pareja. Creo, siguiendo a Shulamit Firestone, en su texto *Dialéctica del amor*,<sup>158</sup> que en esta desvelada manera de buscar el mejor lugar para el otro en el vínculo está subyaciendo la falta de reciprocidad en la relación entre hombres y mujeres y también la búsqueda obsesiva de la aprobación masculina que las mujeres perseguimos con tanto afán. El terreno cimentado es el de la desigualdad. Tal vez en este sentido debamos concluir que hombres y mujeres amamos de diferente manera y la clave está en el *reconocimiento* de esa diferencia y su transformación.

En Castellanos su tortura pasa por culparse de no poder aceptarlo como él es y darle su libertad. No necesita sólo de ella sino de otras mujeres para sentirse pleno y ella debe aceptarlo, aun a costa de sí misma. Entonces, así propuesta la demanda del vínculo, es ella la impedida para la relación, no él. Además, Guerra refuerza este conflicto al culparla de no amarlo lo suficiente como para lograr que sus celos y dudas desaparezcan. Queda establecido, de esta manera el contrato sadomasoquista en el que la relación se perpetúa.

Es en este sentido que los relatos de los sueños son particularmente interesantes porque se construyen en esta misma línea de negación y represión. Son cinco los relatos y alusiones a sueños con Guerra. El primero aparece en una Post-Data. Esta instancia textual epistolar Violi la designa como una de las más importantes, sobre todo, porque suele contener el “verdadero blanco” al que se quiere llegar. Violi lo compara con las secuencias pre-clausura de la conversación que introducen el tema al cual se pretendía llegar y se elude estratégicamente. El post-data tiene un doble mecanismo estratégico. Por una parte, señala la autora italiana, es de tipo argumentativo-persuasivo y también de tipo estructural, es decir ligado a la organización discursiva. La cita textual es la siguiente:

**“P.D. Anoche lo soñé. Pero era nomás angustia. Yo lo buscaba, lo buscaba y no lo podía encontrar. Qué rabia.”**<sup>159</sup>

Esta carta es la segunda, después de haber partido en el viaje en barco hacia Europa. No hay relato, sólo una imagen repetida : la búsqueda y la imposibilidad del encuentro. En la carta ha escrito acerca de su entrega y de lo confiada que está de la relación. De su gratitud por lo que él le ha dado y porque se siente suya, sin temores. Le confiesa su certeza respecto de su amor. Sin embargo también lee la posibilidad de que él la haya considerado sólo como una aventura, juego o experimento pasajero y aún así, le declara su amor. Es interesante notar el paréntesis que hace cuando señala esta posibilidad :“(no quiero creer nunca que me viste así porque me dolería demasiado)”. Este es un elemento importante ya que es una estrategia textual que funciona a modo de los *formulating* conversacionales que obligan a reinterpretar todo lo dicho anteriormente. Según leo, lo dicho estaría vinculado con la inseguridad que se lee en el sueño. Podemos pensar que la duda explicitada en el paréntesis respecto de su entrega y de la respuesta a ella, está subyaciendo el temor de que el vínculo no resulte viable y se transforme en un acto fallido. Tal vez otro punto clave en la carta para leer el sueño sea la siguiente cita:

---

<sup>158</sup> Firestone, Shulamit, *La dialéctica del sexo*, Barcelona, Kairós, 1976. pp 159-213.

<sup>159</sup> Castellanos, *Cartas*, p 42

**“Nuestra despedida la recuerdo como una pura pesadilla. Yo me sentía tan mal que estaba casi sonámbula. Cuando me decías algo lo oía como muy lejos y yo respondía algo que suponía tenía alguna relación con eso y creía ver en ti una expresión de sorpresa como si yo estuviera diciendo incoherencias.”<sup>160</sup>**

La sensación de pesadilla vivida en la despedida es otra experiencia consciente que retorna en la elaboración onírica. Es la imposibilidad del contacto al sentir que la realidad vivida posee el tono y el ritmo de algo que no es real sino incoherente, inasible, distante, imposible de comunicar.

La segunda alusión a las pesadillas es hecha en la tercera carta enviada luego de la partida a Europa:

**“Todas las noches lo sueño, pero es siempre la misma cosa angustiada; de saber que usted está en alguna parte, de ir a buscarlo y de caminar y caminar y no alcanzarlo nunca. Hasta ahora no he logrado verlo ni una sola vez en mis sueños. Me da una rabia horrible.”<sup>161</sup>**

La sensación repetida de la imposibilidad del contacto y sólo la presencia de imágenes y sensaciones es casi una copia del primer sueño. El sentimiento provocado en el nivel consciente es la rabia. Tal vez allí hay una clave. En el mismo largo párrafo en que le cuenta sus sueños reiterados, le pregunta hasta el cansancio por los recuerdos que él tiene de ella. La inseguridad circulante le hace pedirle que le escriba de todo “hasta lo de las niñitas”.

El tercer sueño lo relata en una carta del 9 de octubre del `50:

**“Anteanoche lo soñé y por primera vez pude verlo. Era que yo había regresado de Chiapas y había decidido que era mejor no verlo porque para qué si yo ya iba a venirme y además usted no quería. Yo estaba en una casa de huéspedes de una señora colombiana, arreglando los velices para el viaje. Y de pronto sentí una necesidad inaplazable, urgente de estar con usted. Y no sabía dónde localizarlo. No podía hablarle por teléfono, ni ir a su casa porque tal vez lo encontraría acompañado de alguien y me hubiera muerto de rabia. Pero decidí al fin correr el riesgo de buscarlo allí a pesar de sus compañías. Y en el momento que usted llegaba a buscarme y nos encontrábamos y estábamos todos felices, juntos. Usted me preguntaba que si me daba gusto que me hubiera ido a buscar y yo no podía contestarle que yo también estaba buscándolo porque estaba en un gran llanto de pura alegría. Después usted me besaba y en ese preciso momento yo desperté llorando, de veras. Me da un coraje y una tristeza.” (pp54-55).**

El contexto epistolar en el que relata este sueño lo constituye el descubrimiento de que lo ama y que cree fervorosamente que es el único hombre con quien puede establecer una relación perfecta. Le garantiza su amor y su fidelidad. Reconoce ser celosa y que con él sus celos se desbordan, sin embargo le ofrece su confianza para que le cuente acerca de todo lo que viva como experiencia y ella le garantiza su escucha ponderada y sin reproches. Le garantiza que si se entera de aquello que le gusta y lo que le disgusta, entonces hará lo posible por realizar sólo lo primero y no lo segundo. Se subordina a su

<sup>160</sup> Castellanos, Cartas, p39

<sup>161</sup> Castellanos, Cartas, p 49.

orientación para que las cosas salgan bien, puesto que si ella lo hace sola, su intuición la hará cometer tonterías. Le promete someterse a él dócilmente y acatar su voluntad puesto que cree en él más que en ella. El sueño dialoga con su disposición para entablar un vínculo. Pareciera relatar veladamente el deseo que internamente la culpabiliza: su partida y la decisión de diferir el encuentro. Las lágrimas y la rabia derramadas en el sueño lo interpreto como el flujo que es detenido a causa de la relación epistolar, la que es en tanto palabra escrita, no acto, no acción tendiente a concretar la relación sino a postergarla.

El cuarto sueño es el siguiente:

***“La otra noche soñé, porque siempre tengo pesadillas y sueños horribles, que usted me había dicho que no me amaba. Que Lolita me preguntaba si no tenía rencor u odio por eso y que no lo tenía porque no podía comparar nunca el dolor que me causabas con la dicha de que antes me habías colmado y que siempre te tendría gratitud por eso. Afortunadamente desperté luego, porque si no me muero.” (p75)***

Este relato de sueño se encuentra entre la descripción que Castellanos hace respecto de su emoción al recibir la primera carta como respuesta, todas las anteriores habían sido tarjetas. Su enorme gratitud por el gesto que ella estaba pensando que no ocurriría, como habitualmente ocurre en los períodos de silencios largos, hace que colme a Guerra de su promesa amorosa. Luego a continuación del sueño le asegura que ese momento en que recibe su carta le significa toda la felicidad del mundo. No necesita de más. Le garantiza una entrega total, sin ninguna protección. Inclusive señala que tiene la sensación de que él podría “herirla y dañarla” y ella no le teme. Le advierte que sabe que él es incapaz de dañarla conscientemente, pero que así y todo ella está dispuesta a la exposición total. En el sueño está presente la misma sensación de exposición y de daño que la relación le causa en el desconcierto que él no la ama. Sin embargo se reitera en él la sensación de la sujeto que aun cuando ello ocurra, no podrá odiarlo, ni tenerle rencor. La gratitud manifestada en el relato onírico y en la carta tiene su núcleo en la primera experiencia sexual que la sujeto tiene con Guerra. Esa experiencia de la relación sexual es sublimada a través de la recreación de un sujeto casi divino en su entrega y en el contacto corporal. Esta gratitud se vincula en la especie de ofrenda que le hace de su fidelidad a toda prueba. No le importará cuán infiel sea él. Ella mantendrá el firme propósito, porque así lo siente, de encauzar su deseo sólo hacia él. Y si llegara a ocurrir que él no la ama, optará por la soledad y la anulación de ese deseo. En la escritura de Castellanos veremos elaborada desde distintas perspectivas la cuestión de la virginidad. La ironía que subyace en sus últimos poemas cuya temática trata al respecto y las elaboraciones en sus ensayos respecto de la sumisión del cuerpo de las mujeres al descubrimiento que de él hace el hombre, tienen un correlato interesante al nivel de la experiencia de la iniciación sexual. Esta primera experiencia tiene en la sujeto la huella de una entrega casi sagrada en relación con el placer y el goce. Tal vez esta es una de las razones por las que nunca podrá superar las múltiples ocasiones en que Guerra le es infiel.

***“A veces lo sueño: la otra noche soñé que estábamos en la terraza de un café usted y yo con Lolita Castro. Debía ser alguno tropical porque íbamos todos vestidos más o menos de blanco. (¿Reminiscencias de Veracruz?) Usted estaba muy nervioso y así incómodo como lo vi muchas veces cuando las cosas no iban***

**como cuando usted las había planeado, cuando surgía algún elemento imprevisto que le turbaba. Yo quería averiguar cuál era la causa de su desazón; no tardé en saberla. A los pocos minutos apareció una niña. Era muy joven y tímida y se aproximó a nuestro grupo con un aire anhelante y casi posesivo. Ella no sabía nada de que yo también lo amaba y se portaba de manera indiscreta. Y usted no quería advertirle su indiscreción para no herirla y al mismo tiempo quería que esa indiscreción cesara para no herirme a mí. Yo estaba en un plan meramente especulativo y viendo todo lo que tenía de falso y de violento aquella situación; me llevé la mano a la boca, de una manera que sólo he leído que hacen los personajes chinos de las novelas, y me reí en una forma muy disimulada, pero no tanto como para que no lo notaras y me fulminaras con la mirada. Como yo no podía contener mi risa y tú la ira, opté por levantarme e ir a una pieza vecina; al poco rato apareciste y me dijiste, muy sereno y muy filósofo, que no debía reírme de algo tan serio como lo que estaba sucediendo. Allí desperté. ¡Y luego dicen que la vida es sueño!”. (pp98-99)**

El contexto en el que el relato del sueño está enmarcado lo constituyen sólo interrogantes y preguntas que le hace respecto de cómo ha estado y con qué gentes se ha visto. Creo entender que él no le escribe desde la última tarjeta enviada en el mes de diciembre de 1950. El silencio está nuevamente instalado. En la carta anterior, le ha contado de sus encuentros con intelectuales en París, tales como Octavio Paz, Simone de Beauvoir y Sartre. Lo hace de manera ingenua, sin mayores alardes, sino más bien desde la incredulidad de esos encuentros. Le menciona las noticias que ha recibido de él de manera indirecta. Esta es una de las claves que al final de esta primera parte del epistolario, se repite con insistencia. Cada vez que se producen silencios largos, ella recibe noticias de él a través de terceros que suelen insinuar “lo bien” que lo está pasando en México. Tomo este referente para contextualizar el relato del sueño al empezar la carta. No hay posteriormente ningún comentario adicional al sueño, sino más bien a la carta anterior, disculpándose por haber escrito una carta “horrible”. Distancia la anécdota del sueño sin volver a retomarla. Sin embargo, en la página siguiente elabora un discurso magistral respecto del desapego, retratándose como la (des)ligada. En esta preciosa meditación se relata a sí misma como la errante que quisiera ser para no permanecer, ni petrificarse. Esta forma de asumir el devenir en tránsito de un territorio a otro la libera de la imagen que al permanecer en un lugar los otros construyen. Esta imagen es la construcción de la cual ella quisiera huir, puesto que la atrapa y la atrampa. El viaje permite la fluidez, la no permanencia, el flujo que no da lugar a la cristalización ni a la parálisis. En este proceso de desligar, es posible soltar todo aquello que parece pertenecernos y que es ilusorio. Sin embargo, en esta meditación está la insalvable sensación que rodea la obra de Castellanos: la profunda soledad:

**“Y vas convirtiéndote en un ser inerte, inepto para vivir con los demás, incapaz de luchar con nadie porque no tienes nada que defender.”<sup>162</sup>**

Esta poética y profunda meditación de Rosario es el otro lado del péndulo en el que su experiencia vital se llevó a cabo. Casi como si nada, a continuación señala que es a propósito de Gabriela Mistral y su vida errante que ha “hablado” así. Me parece que esta habla de sí misma cruzada intensamente por Gabriela merecería un trabajo de

<sup>162</sup> Castellanos, Rosario, *Cartas*, p. 100.

investigación en tanto proporcionaría luces acerca de la intertextualidad y filiaciones de las escrituras de mujeres latinoamericanas. Señalo esto porque creo que aún hay mucho por hacer.

La interpretación del sueño que resignifico en este contexto, tiene que ver con las figuras de la falsedad (engaño) y la violencia que ésta porta y su contrapartida la risa confundida con la ira. En la escena al aire libre el núcleo es la exposición de la vulnerabilidad de la sujeto, de “la niña” y de Guerra. Hay un saber compartido por la sujeto y Guerra que la niña desconoce. El sentido de falsedad y la violencia que se pone en circulación desatan la risa en la sujeto. Esta supone una especie de mecanismo defensivo para ella y una agresión para él. La risa desestabiliza el engaño, pero también vela la ira. Ante la gestualidad provocadora de la niña, que resulta amenazante para la sujeto, esta utiliza otra gestualidad: taparse la boca afectadamente, para sofocar la risa, pero para que se note y cree la misma sensación de amenaza para Guerra. La intención de la sujeto es hacer que Guerra sienta ira, para compensar su propia rabia y sensación de malestar ante el engaño. La figura de Guerra aparece finalmente como un padre que reprende sobriamente a una hija que ha cometido un desatino. No es él la figura que actúa fuera de lugar, es ella la que no actúa correctamente, la que se burla de algo serio; es ella la que actúa fuera de lugar desestabilizando la situación; sin embargo él logra controlar la ira. Engaño/violencia, risa/ira, control/descontrol, son los pares significantes que circulan en esta situación de gestualidad escenificada.

Otro aspecto importante en este epistolario es que la presencia y ausencia del destinatario desfigurado, se comienza a perfilar más nítidamente en las cartas de abril del año 51. Esta presencia dialógica en las cartas ocurre en una especie de proceso. El primer indicio en la enunciación textual nos devela el distanciamiento de Guerra en los enunciados que la destinadora entrega. Lo lleva a cabo tomando como pretexto que él no quiere ser un impedimento para que Rosario encuentre a su “príncipe azul” y que él puede ser un estorbo para que ella se sienta libre. Alude, además, a la percepción que tiene respecto de que ella está tan sola como hace cinco años cuando la conoció. Rosario le replica insistentemente que ella sólo será plenamente feliz a su lado y que ahora es otra. Es la primera vez que Castellanos se refiere al proceso que siente que ha vivido. Le explica que su soledad es “más consciente y lúcida, mucho más tolerable”. Señala que la experiencia de haberlo tenido la ha modificado: “en este sentido soy otra”<sup>163</sup>. El segundo indicio en la enunciación ocurre en la carta fechada con 8 de abril. En ésta la sujeto le hace ver lo feliz que se encuentra por la proposición de matrimonio y que aunque la sorprendió, esta idea la rondaba, puesto que cree en las relaciones que son hechas bajo el sacramento. El proyecto queda acordado entre ambos: se casarán. Ella sume que su proyecto de vida es para vivir con alguien, no como erróneamente ella suponía, en la soledad. Es interesante señalar que en esta carta hace toda una larga elaboración respecto del pensamiento cristiano y su vínculo con él. Siente la necesidad de cultivar una vida más cercana a lo místico. Refiere la constatación que ha llegado a hacer en relación con la separación entre lo místico y lo estético. Le manifiesta la influencia de la lectura de Santa Teresa y su Imitación de Cristo. Hace una larga reflexión sobre el bien y el mal. Quiere seguir a Cristo, cultivar su ejemplo de humildad, puesto que

---

<sup>163</sup> Castellanos, Rosario, *Cartas*, p.108.



se reconoce soberbia. También se propone luchar contra la pereza. Todas estas reflexiones están vinculadas con su proyecto vital de pareja con Guerra. Concluye que la vida en común que está decidiendo es “un acto moral bueno”. Otro aspecto interesante que la sujeto menciona, vinculado a estas reflexiones, es que ha llegado a ellas en un entorno que la ha modificado. No es sólo el tiempo transcurrido sino el espacio:

**“Aquí desde que he llegado me he encontrado con una serie de mujeres tan puras, tan fuertes, que me he sentido completamente avergonzada de mí misma y de todos estos años que he pasado tratando de convencerme a mí misma de que yo era tan buen que aunque me propusiera firmemente ser mala no lo lograría. Sin darme cuenta que desde hacía años ya lo había logrado.”**<sup>164</sup>

Relevamos la influencia del pensamiento humanista cristiano en la decisión de la escritora para asumir el matrimonio. La sujeto cree que esta unión siendo sacramentada se sostendrá en algún pilar. Notamos que la importancia otorgada por la sujeto a mujeres “fuertes y puras” que ha conocido y que le han facilitado una proximidad con el misticismo anhelado, refleja la presencia del modelo mariano presente en el imaginario latinoamericano. El imaginario humanista desata en ella la conexión con Cristo en su entrega y sacrificio así como en la Virgen María madre sacrificial. En estos momentos Rosario se muestra absolutamente sumisa frente a las simbolizaciones genéricas. Asume el maniqueísmo más radical en términos de la “mujer mala” y la “mujer buena”. Se asume como mala y ve en la posibilidad del vínculo matrimonial una vía para hacerse “buena”, es decir para constituirse como una sujeto centrada desde el dogma cristiano. Esta es una de las figuras que Rosario proyecta en este primer viaje. Al final de este viaje, sin embargo reaparece la figura más rebelde, desacralizadora y descentrada que continúa en su devenir sujeto mujer en los cuarenta años.

En estos indicios más dialógicos de las cartas aparece además la alusión a su escritura e inclusive se encuentra el envío de dos poemas. No está segura de que lo que escribe sea muy bueno, pero se siente feliz de poder producir una vez más. Los dos poemas son “El don rechazado” y “El despertar”.<sup>165</sup> El comentario que elabora centra su atención en el motivo de la culpa presente en su escritura.

El tercer indicio de que el proyecto común está en vías de realización aparece en los datos que la sujeto envía acerca de sus publicaciones y trabajos para obtener una beca que Guerra tramitaría para viajar juntos a París. Después surge nuevamente la idea de que se entera de él a través de otros. El silencio de Guerra es evidente. La sujeto como estrategia renuncia a hablar de ello, no quiere ser patética y se obliga a no desatar el drama. Los mensajes que aluden indirectamente a lo silenciado y reprimido tales como: “Le iba a decir algo, pero mejor no”, en las *post data*. Utiliza una especie de humor que distiende su desesperación, pero que da cuenta de lo reprimido. Durante este silencio largo le insiste que ha escrito mucho “como endemoniada”, pero que rompe la mitad porque no le parece. Sin embargo sigue haciéndolo. Se percata de que él está tratando de que ella se escape y se lo dice, pero menciona que está decidida a no escapar.

<sup>164</sup> Castellanos, Rosario, *Cartas*, p. 118.

<sup>165</sup> Castellanos, Rosario, *Cartas*, p. 127.

En el cuarto indicio del dialogismo que surge en esta parte del epistolario, se resuelve el proyecto de la beca. Guerra le señala que es imposible conseguirla y a continuación le pide que demore lo que más pueda su regreso a México. Rosario no sabe que la beca ha resultado, pero que sería usada por Guerra y Lila Murillo. Ella le pide disculpas porque su regreso sólo lo podrá retrasar hasta septiembre de ese año. Le comenta de sus preparativos del viaje a Italia y Austria.

La primera parte del epistolario termina con las cinco últimas cartas fechadas en México. En éstas el dialogismo reaparece sólo una vez cuando en el enunciado la sujeto alude a la petición de él respecto de que cese el monólogo. Ella replica que no hay interlocutor para poder hacerlo. Sin embargo su última acción en la penúltima carta es “quitarse la máscara”. Este gesto lo señala de la siguiente manera: “por más humillante y doloroso que me parezca, por más que este gesto me acobarde, desenmascaramme.”<sup>166</sup> Esta decisión permite que la sujeto se desenmascare primeramente ante sí misma, en el acto de enunciación, luego según su intencionalidad en los enunciados del texto ante Wilberto, con quien ha mantenido una relación personal por carta, un coqueteo sin dirección clara y finalmente ante Ricardo Guerra.

Este acto cruza los ámbitos literario, político y ético. No me cabe duda que Castellanos supo que las mujeres seríamos las primeras en leerlas y en reconocer aquello que nos habla de nosotras mismas en el aprendizaje de ciertos modos de relacionarnos en pareja. Su escritura también la sostuvo como ser humano y le permitió las búsquedas de devenir sujeto mujer más plena y medianamente feliz en el reconocimiento de sí a través de un estilo trabajado con lucidez y atrevimiento. En este gesto visualizo una ética del sí mismo que posibilita la relación plural. Castellanos muestra su deseo y crea el territorio para encontrarse con el deseo del otro. En este sentido aquí rompe con el maniqueísmo e instala su propia medida a través del desocultamiento porque es capaz de aparecer ante sí y ante los demás.

La sujeto, considera dos gestos desenmascaradores, el primero la devela en la construcción de la relación personal, paralela al parecer a la que tiene con Ricardo Guerra, con Wilberto. Sorprende que la sujeto hable de esta relación que lleva tres años. Con extraña lucidez es capaz de reconocer esa relación como una ilusión romántica en la que al parecer ella ocupaba el lugar que Guerra ocupa en la relación que conocemos por el epistolario. Es curioso el modo en que se refiere a esta relación que aparece, desde mi lectura espejeada, en un revés, en relación con el vínculo de pareja que las/los lectoras/es conocemos:

***“Esto me daba un gran prestigio romántico. Pero si ese ser de fabricación casera y ese amor hubieran sido auténticos, alguna vez se hubieran manifestado en actos y no en simples cartas (que pueden confundirse con una simple predilección por cultivar determinado estilo literario) y de vez en cuando alguna precipitada y fugaz entrevista.”***<sup>167</sup>

En esta relación por carta que ella menciona, también señala que tuvo lugar la palabra

---

<sup>166</sup> Castellanos, Rosario, *Cartas*, p. 176.

<sup>167</sup> Castellanos, Rosario, *Cartas*, p. 177

matrimonio, cuestión que también ha ocurrido con Guerra. Sorprende esta especie de confesión que Castellanos hace a Guerra y a los lectores. No existe la entera fidelidad que le ofrece a Guerra. Se descubre o se devela en su engaño o precariedad tratando de parecer o de querer ser para otro. Esta es una de las fracturas que Rosario deja ver en ella misma desde sí. La segunda máscara es el despojo de la imagen fabricada para Guerra. La textualidad es de tal modo intensa en su develamiento, que prefiero citar:

**“Y ahora Ricardo, es preciso que me despoje ante ti de otra máscara. Yo no sé cómo me ves tú. (¿Cómo iba yo a saberlo? Necesitaría fijarme en ti, en lo que piensas, en lo que quieres. Y eso jamás lo he hecho). Yo sé que me veo, colocándome en tu lugar y al través de tus ojos, como una mujer tan femenina, tan tierna, tan dulce, tan leal, tan fiel, tan discreta y enamorada.. ¿De qué novela rosa he sacado este engendro? Lo ignoro. Lo único que puedo asegurarte (no te digo nada nuevo, te has dado perfectamente bien cuenta) es que yo no soy así.”**

168

La sobrecarga del estereotipo femenino es lo que la sujeto de la enunciación está develando en el derrocamiento de la máscara. Ese objeto creado y deseado por los varones, que mantiene el peso en los hombros de las mujeres es aquello que Castellanos hecha por tierra en su anhelo por construirse a sí misma de otro manera, para poder crear vínculos distintos a los impuestos culturalmente. Cada una de las adjetivaciones es desconstruida por la sujeto en los párrafos siguientes a la cita. La femineidad es puesta en duda, dando lugar a que puede ser que sea femenina, sin embargo se define también como un ser “asexuado” que cree “nada más y con cierta ferocidad y encarnizamiento, en su vocación”. Esta vocación es la literaria y ella prevalece por sobre algún tipo de femineidad que pudiera anularla. En esta advertencia que la sujeto hace expone su percepción respecto de que la creación literaria la expondría en el lugar del no sexo, por lo tanto fuera del intento genérico de la diferencia creada construida en torno al sexo. Supongo que está sugiriendo que la escritura no tiene sexo. Esta proposición de Castellanos es transformada en su devenir sujeto en la década del setenta cuando ocurre su separación de Ricardo Guerra. En la creación de esta década la presencia del sujeto femenino se asienta en su diferencia y especificidad, incluso en su escritura poética donde señala la incomodidad genérica en su autofiguración. Por otra parte, es interesante el modo en que opone la femineidad como característica cultural en oposición con la de creadora de producción literaria. Surge la interrogante respecto de la estigmatización de las mujeres creadoras en nuestro continente: solas, solteras y suicidas. Es esta la búsqueda que Rosario emprende de manera encarnizada para hacer una experiencia contracultura, así como Sor Juana, como Gabriela Mistral, como Alfonsina Storni, como Violette Leduc, como Delmira Agustini quienes se constituyen en el mosaico, galería o genealogía de mujeres con las que se emparenta. En este desencuentro entre el ser femenino demandado culturalmente y la llamada de la creación artística, la sujeto señala que la segunda gana por *knocked out*. Opone, luego a la adjetivación “tierna” los opuestos “dura”, “sarcástica”; sobre el adjetivo dulce sólo lo pone en interrogantes y con puntos suspensivos, leemos en estas oposiciones dichas y silenciadas el derecho a “ser mala” que se debate, aun hoy, entre las experiencias de mujeres y ámbitos feministas; la

<sup>168</sup> Castellanos, Rosario, *Cartas*, p. 177.

lealtad la yuxtapone con el agudo sentido crítico y discrepante de opinión; la fidelidad la asume completamente desde la perspectiva física, sin embargo reconoce sus sueños y las cartas (Wilberto y otros amigos); de su discreción se burla señalando que es incapaz de guardar ningún secreto; respecto de “tan enamorada”, lo admite en los días que se llevan bien, el resto del tiempo lo duda y lo niega. El retrato descarnado que elabora de sí es el preámbulo del desencuentro inevitable. Sabe que Guerra le reclama su egoísmo, su falta de atención, su dureza. Hay una trayectoria de ida que es la de Castellanos, pero nos queda vedada la trayectoria de regreso, la de Guerra. Este último es expuesto a través de la declaración que la sujeto hace cuando se abre al reconocimiento de la proyección que elabora de sus propias falencias en Guerra:

***“Yo te invento para mantenerte a la distancia, no te veo, no te escucho. Y en vez de admitir este hecho tan evidente y en desatarme en interjecciones contra mí, me vuelvo, con una lógica muy femenina, en contra tuya. Empiezo a hacerte reproches para justificar de alguna manera mis fallas. Que según tú se reducen a una sola: no te amo lo suficiente”.***<sup>169</sup>

La medida del amor, amar lo suficiente, es en relación con este aspecto del amor que caben las siguientes interrogantes: ¿Quién es el que pone la medida del amor? ¿Cuán interior y subjetiva es la medida del amor? ¿ Se puede medir la cantidad suficiente de amor en contextos político- socio-culturales de asimetría en el reconocimiento del otro?

La (in)utilidad de las respuestas posibles en el contexto del epistolario equivale a constatar que este primer viaje en/desde Rosario Castellanos se cierra en el desencuentro, en la imposibilidad declarada en la última carta fechada en febrero de 1952. En la que escuetamente ella le explica acerca de lo insoportable de la situación, de la falta de interés y amor que ella constata de parte de Guerra. Y de la ausencia de ambos sentimientos en ella.

No hay ninguna referencia al matrimonio que habría tenido lugar entre Ricardo Guerra y Lilia Murillo el año 1951 y al hecho de que ambos esperaban un primer hijo. La primera etapa de la escritora se cierra en el péndulo ilusión/desilusión que abre sólo un paréntesis en su proceso vital y cuya presencia es inevitable en su producción literaria. La vocación vital/literaria de Castellanos no tiene límites. De ello da cuenta el segundo viaje en/desde Rosario Castellanos.

## 4.El segundo viaje en/desde Rosario Castellanos

***Nada le afecta más al ser humano que el aprendizaje sentimental, que nos tortura hasta el último minuto de nuestra existencia.***

***Elena Poniatowska***

La segunda etapa del epistolario comprende los años 1966-1967. Es, sin duda, una etapa de madurez. Rosario Castellanos tiene 41 años, lleva siete años de matrimonio y tiene un hijo, Gabriel, de cinco años de edad. Sin embargo, el equilibrio psíquico de la escritora es

---

<sup>169</sup> Castellanos, Rosario, *Cartas*, p 177.

precario. Distintos son los determinantes para que ella sienta y muestre su inestabilidad emocional y psíquica. Ha debido salir de México para tener un trabajo remunerado, ya que el trabajo que tenía en México en la UNAM lo perdió debido a una crisis del gobierno universitario del cual formaba parte. Su relación matrimonial, por otra parte, era difícil y surgía como necesaria la distancia para evaluar desde lejos. En estas condiciones de inestabilidad y labilidad existencial y psíquica, Rosario Castellanos acepta la proposición para dar clases de literatura en Estados Unidos. Su empeño por poner distancia, nuevamente la construcción del diálogo diferido con quien ella ama, la obliga a saltar escollos en su desempeño y desplazamiento en un país extranjero, del cual ni siquiera dominaba bien la lengua. En estos dos años de correspondencia leo un proceso vital en el que la sujeto muestra algunas similitudes con el proceso vivido en la década del cincuenta. Estos elementos comunes tienen que ver con la búsqueda incesante de transformar, en sí misma, ciertos desajustes que no le permiten convivir plenamente con quienes ama. La lucidez extrema respecto de las trabas para su crecimiento es otra de las características que en esta etapa se tornan dramáticas, fundamentalmente por la agonía que ellas portan. Tal vez en este proceso del devenir surge la constatación más desgarrada en tanto la sujeto descubre velos de sí y de sus vínculos amados.

La depresión es el estado que la cruza. Confiesa la necesidad de tomar Valium o Dilar para ajustar su desempeño diario. Su escritura paralela a las cartas, poesía y ensayos, muestran de manera más distanciada, más elaborada intelectualmente, estos estados anímicos y emocionales<sup>170</sup>. Es por ello que la evaluación de la sujeto respecto de la distancia se transforma en un a ventaja para sí y para quienes ama:

***“No he tenido tiempo de extrañarlos todavía. Pero sí de no entender mis ataques de furia, nuestros problemas. Aunque estoy segura de que si estuviéramos juntos se reanudarían automáticamente. Algo fundamental me falla. Si junto dinero suficiente voy a psicoanalizarme con Santiago Ramírez cuando yo regrese, porque es de cocol no poder convivir con las gentes que uno quiere. A ti, es curioso; a mi modo, a ese modo extraterreno, te he querido mucho, te quiero mucho siempre.. Con los niños es distinto. Me gustaría no hacerles daño y siento que la mejor manera, ahorita, es estar lejos de ellos.”***<sup>171</sup>

La constitución de una familia es el contexto de Rosario Castellanos. Es ese núcleo al cual designó siempre como un “pequeño y apretado infierno”, dada su experiencia de relaciones familiares desde la infancia, en el que ahora se ejercita por desempeñarse de modo más armónico. Sin embargo la pesadilla es malograr el intento. La sujeto se sabe portadora del daño para los demás. No obstante, en el transcurso de las cartas nos damos cuenta de que los que la rodean comparten el círculo de articular relaciones en la cual el binomio víctima/victimario se perpetúa.

En este sentido es importante la manera cómo se puede llenar el vacío que se genera en la historia que el epistolario construye para las/los lectoras/es. El silencio desde 1952 a 1966 pasa por llenar acontecimientos que tiene un pasado del cual surgen los fantasmas. La primera parte del epistolario termina con el rompimiento de la relación

<sup>170</sup> Ver capítulo III y IV. Sobre una selección poética y una selección de ensayos y artículos periodísticos.

<sup>171</sup> Castellanos, *Cartas*, p 185

entre Guerra y Rosario. Este ocurre fundamentalmente porque Guerra engaña a la sujeto con una promesa no cumplida. El matrimonio era la idea que queda en Castellanos y que es incumplida por Guerra debido a que éste se casa ese mismo año con Lila Murillo. Ambos hacen uso de la beca que él había ofrecido a Rosario, respecto de la que miente diciendo que no le había sido aprobada. Fue aprobada, pero él la destina para sí junto a Murillo, con quien tiene dos hijos: Ricky y Pablo. El año 1954, Lila Murillo se separa de Guerra. Guerra regresa de París a México. Mientras tanto Rosario ha dedicado tiempo para trabajar en alfabetización en el Teatro Petul y permanece dos años en Chiapas. En el año 1958, después de tres meses del reencuentro, Castellanos y Guerra se casan. Es necesario este recorrido para entender que la sujeto porta una rabia sorda en contra de Guerra. Los engaños y las promesas incumplidas para una sujeto que hace una entrega casi religiosa de sí y de su amor, constituye, sin duda una especie de duelo que tal vez, hipotetizo, no fue llevado a cabo. Este duelo creo que se vincula con otros anteriores vividos en la infancia. Sobre todo aquel episodio vivido con la muerte del hermanito y el duelo patológico que sus padres experimentan y que desata el abandono del que la escritora no podrá desasirse.

Creo que Castellanos se exige y casi se obliga sadomasoquistamente a modificar un tipo de vínculo que se cimentó en la victimización. Castellanos no quiere asumir que ha sido maltratada por Guerra, así como lo fue cuando niña por sus padres. La repetición de ese vínculo no tendrá fin sino hasta 1971 cuando Castellanos decide separarse definitivamente de Guerra. Antes de ello, el péndulo ira de un lado a otro de víctima a victimaria y de victimaria a víctima.

Mientras tanto Castellanos lee devoradoramente y también se preocupa por su escritura, además sueña y cuenta sus sueños, destina tiempo para escribir respecto de su malestar psíquico e inventa salidas a ese “callejón” del cual piensa que no podrá salir. En este recordar y armar su historia vital reelabora los momentos vividos en los cuales debió ser internada en un sanatorio. Ese recuerdo la motiva para que aquello no vuelva a repetirse de modo tal que su propio deseo la conecta con la vida más que con el deseo de muerte que ronda a la escritora en ese péndulo circular al que he hecho mención. En esos momentos se distancia de sí misma y es capaz de reconocer su tendencia al sufrimiento y de valorar el empeño por modificar desde de sí :

***“Me he calmado un poco, me angustio menos, duermo más. Y por dentro, he admitido completamente que Gabrielito es alguien a quien no le guardo el menor resentimiento. Contigo las cosas van más lentas. He adquirido mucha conciencia de mis culpas, de mis fallas y creo que eso está bien, aunque no es suficiente. Porque me hace sentir muy arrepentida, muy remordida y muy próxima a repertir compulsivamente todo lo que me condeno.”<sup>172</sup>***

Sus análisis que no se alejan de la culpa, de pronto se pierden en un no saber. En otras ocasiones es capaz de diagnosticar un “automatismo angustioso” que surge en cualquier momento y lo vincula a un vicio de conducta y de los sentimientos. Hay en estas indagaciones, asociaciones interesantes que la sujeto hace. Por ejemplo sus preguntas respecto de sus celos y el origen que estos tienen en ella. Examina esta tendencia a la celotipia desde que era niña. Rememora las escenas en las que cualquier demostración

---

<sup>172</sup> Castellanos, *Cartas*, 197-198.

afectuosa de sus padres hacia otras personas, la hacía sentirse inexistente, excluida, marginada. Esta sensación, que según la autora es la misma que se le repite en el presente de la enunciación, podría remediarse con la superación de la frigidez que la aqueja. Es interesante el modo en que llega a articular los celos, con la sensación de sentirse excluida de algo que los demás experimentan y llevan a cabo en el goce, el disfrute y lo inaccesible que es ese disfrute o goce para ella. Puedo ligar esta experiencia de incapacidad para sentir placer en el sexo con la connotación que el cuerpo tiene para/en la autora. De pronto su cuerpo es parte de esa ajenidad que la aqueja. El cuerpo está ligado al deseo, pero también a la impureza y a la “muerte chiquita” como denomina la autora,<sup>173</sup> en uno de sus poemas, al espasmo muscular del orgasmo indicador del placer máximo en el sexo. El vínculo entre muerte y placer desde mi lectura, revela la presencia de una energía ligada al tánatos. Pero si pensamos que el tánatos se conecta con eros en términos de que el primero es el que contiene al último, la tendencia de la sujeto es a considerar la muerte como parte de la vida. De allí que la melancolía y la sensación del sin sentido se presente en la autora de manera repetitiva y angustiosa. Tal vez es este aspecto de su subjetividad el que la lleva constantemente a perder de vista la constitución de la relación con ese Otro que la determina y la condiciona desde el engaño, desde la falta de transparencia y desde el énfasis de sus carencias más que de sus virtudes y potencialidades. El “infierno compartido”, en palabras de la escritora es una de las causas principales de la imposibilidad del equilibrio buscado. En dos oportunidades la autora describe claramente lo que implicó su matrimonio:

***“Me casé con un hombre que no únicamente respetaba mi carrera literaria, sino que me estimulaba a seguirla.”*<sup>174</sup> *“contraje un matrimonio que era estrictamente monoándrico por mi parte y totalmente poligámico por la parte contraria.”*<sup>175</sup>**

Curiosa manera de establecer la ventaja que esta relación le depara. La construcción y el apoyo de un lado y el castigo y desestructuración, por el otro. Sin embargo, la figura del destinatario de este período, es decir, su esposo, todavía resulta ambigua, a veces doble y fantasmática desde las/los lectoras/es y la destinadora. La aspiración de la sujeto es clarificarla en sí misma para entender:

***“verte sin todos esos fantasmas que se me interponen, a quererte a ti, persona, tú, no la idea del marido abstracto, no encarnación de un padre deseado, ni de un hermano sin culpa, sino tú, Ricardo Guerra, a quien no conozco a pesar de todos los años que hemos estado ligados, a quien no le he permitido tener acceso a mi intimidad nunca, a quien oigo sino fragmentariamente y en las palabras que van a servirme para alimentar rencor, del que no capto sino acciones que me humillan, que me lastiman. Quiero, con la perspectiva de la distancia contemplarte y ver si es posible alcanzar una imagen total. Si es el que se casó con Lilia, pero también el que se casó conmigo. El padre de Ricky y de Pablo, pero también el padre de Gabriel. El que se ha enredado con una infinidad de mujeres, pero el que ha***

<sup>173</sup> En *Poesía no eres tú*, en *Otros Poemas*, ver poema “Asentamiento de un hecho”.

<sup>174</sup> En *Franco, María Estela, Rosario Castellanos. Otro modo de ser humano y libre. Semblanza Psicoanalítica.*, México, Plaza y Valdés, 1994, p 139.

<sup>175</sup> Castellanos, Rosario, en *Uso de la palabra*, “Hora de la verdad”, p 257.

***soportado mis enfermedades, mis estallidos de violencia, mis tentativas de suicidio. El que me ha permitido los viajes, los libros, los artículos en el periódico, las entrevistas, la vida pública, en fin [...] El que no ha caído nunca en la trampa de mis quejas, de mis melancolías. El que no me ha hecho el juego de la culpa.”***<sup>176</sup>

La necesidad de construir una imagen certera de Guerra, es su delirio. Sospecha que en esta construcción ideal que anhela se cruzan aquellas otras figuras del desamor: la paterna y la del hermano legítimo muerto cuando pequeño y que le ha heredado la culpa, así como el hermano por parte del padre cuya relación también es culposa aunque vivida con episodios de gran proximidad y afecto. Estas figuras fantasmáticas se superponen a la de Guerra. El ámbito de las relaciones masculinas están cargadas de muerte, desamor, desapego, victimización y maltrato. Las figuras maternas han sido víctimas de estas otras, el modelo vivido por la sujeto son su madre, víctima del maltrato y del desprecio paterno, sometida y obligada a la sumisión y el recuerdo de sus nanas, mujeres indígenas que compartían el sometimiento y la subyugación doble por ser indígenas y mujeres.

Castellanos intenta armar esta imagen total de Guerra a partir de sus precariedades y de la acogida que éste ha tenido para con ellas. Es decir, insiste en el sometimiento, en la devaluación de sí y en la magnificencia del varón que es capaz de “sostenerla” y de “tolerarla” a su lado. La creación literaria es la producción a través de la cual la sujeto logra visibilizar las posibilidades de una existencia más plena en potencialidades. Sin embargo la creación literaria está hecha de palabras, de ideas, de imágenes y éstas se distancian de la experiencia vivida, por lo tanto traicionan dicha potencia:

***“Lo erróneo ha sido querer encauzar algo tan fluido, tan impreciso como nuestra relación, dentro de un molde tan rígido como es el matrimonio, las costumbres, la seguridad, la posesión. Yo escribí alguna vez: “sólo como de viaje, como en sueños...como quien ama un río...como quien hace casa para el viento”. Así debe ser, pero, como de costumbre se me olvidó porque nunca acabo por entender que lo que se me revela en literatura es lo que hay que aplicar a la vida y no los cartabones de los demás y no los sentimientos de los demás y no las reglas del juego de los demás.”***<sup>177</sup>

La resistencia a los órdenes impuestos por la cultura es una de las contradicciones que tienen gran peso en la elaboración crítica de la sujeto respecto a los modos nuevos, diferentes de construir relaciones. Resiste los órdenes sociales, pero a su vez tiende hacia esos órdenes porque cree que ellos pueden facilitar su existencia. Esta contradicción vital es parte de la lucha que la sujeto vive en las distintas etapas de su vida. La literatura, bien lo sabe ella, que empieza a leer desde pequeña para buscar otros mundos y huir de éste, le proporciona un refugio breve de reconstrucción de sí. Es uno de los territorios de liberación de la angustia y del conflicto vida/muerte. Cuando la sujeto se aproxima a la literatura autobiográfica la seduce la idea de la creación de mundo, la reproducción de experiencias a través de las palabras. Es en relación con este

---

<sup>176</sup> Castellanos, *Cartas*, p 209-210.

<sup>177</sup> Castellanos, *Cartas*, p. 215-216.



descubrimiento que señala:

**“Como tú me aconsejaste, estoy escribiendo, estoy objetivando lo nuestro. Se está volviendo literatura pero no será para publicarse, sino para liberarse. Me ha ayudado mucho leer la autobiografía de Violette Leduc: *La batarde*. Ahora sí me urge comprarme una máquina de escribir.”**<sup>178</sup>

La escritura de Leduc es trabajada por la autora en el texto de ensayos *Mujer que sabe latín*, en el artículo “La literatura como vía de legitimación”<sup>179</sup>. Este texto es uno de los artículos de ensayo clave para comprender el modo en que la sujeto se siente identificada con otras experiencias vitales recreadas en la escritura. La figura de Violette Leduc es similar a su propia figura. Sus avatares en el proceso de vida desde el nacimiento, la legitimación buscada; los vínculos con la madre y las amantes son un espejo de sus relaciones. La huella del sadismo y el masoquismo que convivían y se alternaban en Leduc constituyen un patrón de su propia experiencia vital. A propósito de ambas experiencias con la escritura señala: “donde amor no es congoja”. Este lugar es el territorio de la escritura, un lugar en el que existe la belleza, un mundo en el que se puede nacer de nuevo y que permite dar forma a la experiencia poner ritmo a la temporalidad, orden al caos y dar interpretación a lo abstruso. Es interesante que la autora se sienta íntimamente conmovida e identificada con las experiencias de una escritora lesbiana. No pretendemos señalar que Castellanos haya ocultado una orientación sexual lésbica, aun cuando creemos que en un análisis psicoanalítico más riguroso, cabría la posibilidad de plantear las pulsiones homosexuales determinantes en la estructura psíquica de hombres y mujeres, sino más bien plantear la posibilidad de que la autora haya atisbado que no sólo en las relaciones heterosexuales, como las por ella vivida, se manifiestan los conflictos de las relaciones de pareja, sino también entre sujetos de orientación homosexual. Subyace la idea de que tal vez sea imposible escapar al modelo occidental impuesto a partir del sadomasoquismo.<sup>180</sup>

Así como en la primera parte del epistolario, se encontraba la narración de los sueños entre las estrategias escritura, en esta segunda parte de igual modo los sueños son parte importante de aquellos relatos de su intimidad relacionados con el retorno no formal de lo reprimido. Son cuatro los relatos de sueños. El primero se encuentra en la segunda carta de esta parte del epistolario. Los otros tres aparecen en una misma carta de noviembre de 1966.

El primer sueño se encuentra entre la declaración que hace respecto de sus estados depresivos:

**“Duelmo muy mal. Me doy cuenta de que me estoy saboteando y he decidido no hacerme ningún caso ni tenerle miedo al insomnio. Que no puedo dormir, pues**

<sup>178</sup> Castellanos, *Cartas*, p. 216

<sup>179</sup> Ver capítulo IV sobre una selección de ensayos de *Mujer que sabe Latín*.

<sup>180</sup> Sheila Jeffrey en su texto *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*, elabora interesantes reflexiones respecto de la repetición del modelo víctima/victimaria y la presencia de los vínculos sádico-masoquista entre parejas de lesbianas.

**leo. Me dan las dos o tres de la mañana apagando y encendiendo la luz y por fin caigo en un sueño ligero y lleno de pesadillas. Todas conectadas con la Universidad, con actos de violencia. Por ejemplo soñé que a Alicia Pardo iban a degradarla de no sé qué manera y tenía que atravesar entre una fila de gente, para humillarla. Entonces me puse junto a ella para atravesar las dos y ser humilladas.”**<sup>181</sup>

Los otros tres sueños:

**“Estoy aquí dando una fiesta en mi apartamento para gentes con las que trabajo. Estamos todos muy animados y yo empiezo a decir un trabalenguas. Entonces un maestro de ascendencia mexicana, Roberto Sánchez, truenos los dedos y me empieza a urgir para que yo hable más rápido, para que no sea tan torpe y estoy a punto de estallar cuando me avisan que han llegado dos visitas de México. Resulta que son Sofía (¿te acuerdas de aquella cocinera que nos duró tanto?) y otra cocinera amiga suya. Yo no las esperaba, no tengo dónde alojarlas y hago como que no me entero de que están allí. Llega Luisa y me dice que las dos se están muriendo de hambre y entonces les doy un plato de lo más incoherente y se me olvida darles lo único que podían hacerse a su gusto que son huevos. Están ellas dándole vueltas al plato cuando apareces tú y comienzas a insultarlas con una violencia y unas palabrotas que yo me asusto muchísimo. Me doy cuenta de que hay en ese insulto una especie de ritual que Sofía y la otra criada conocen y que por eso no se ofenden, pero de todos modos yo no entiendo por qué te excitas así y les dices tantas cosas. Despierto”.**<sup>182</sup>

Tercer sueño:

**“Otra noche. He regresado a México. Tengo apenas un día o dos y de pronto vienes adonde estoy y empiezas a gritar que ya no soportas más y que vas a irte, que estás desesperado, que yo te deje en paz. Yo te pregunto que qué sucede pero únicamente me repites y me repites que estás harto, y te vas. Yo me quedo con Gabriel, muy triste y sin entender nada de lo que ha sucedido.”**<sup>183</sup>

El tercer sueño:

**“Anoche. Voy de visita a México y estamos platicando cuando ves un retrato en la pared en el que hay miles de gentes y no distingues ninguna cara. De pronto descubres a Margarita Peña en el retrato y te da mucho gusto y decides hablarle inmediatamente por teléfono para comunicarle que la has visto en la foto. Pero necesitas decirle otras cosas que estaban apuntadas en unos periódicos que había dejado en el suelo. Como no los encuentras, empiezas a culparme a mí de que te los he perdido. Que apenas vuelvo ya no hay tranquilidad ni orden en la casa y me regañas y me regañas hasta que despierto.”**<sup>184</sup>

La actitud pasiva de la sujeto en sueños, de víctima de lo que Guerra u otros son capaces

<sup>181</sup> Castellanos, *Cartas*, p. 185.

<sup>182</sup> Castellanos, *Cartas*, p. 221

<sup>183</sup> Castellanos, *Cartas*, p. 223

<sup>184</sup> Castellanos, *Cartas*, p. 223

de hacerle, sin que medie reacción, es una de las claves con las cuales leo estos relatos. La sujeto no comprende, no entiende o queda en un estado de inmovilidad frente a las agresiones de la que es objeto. No es sujeto, más bien es objeto de la descarga de otros. Ella pierde toda posibilidad de respuesta y en el momento en que puede ser capaz de explosión, algo ocurre que la contiene. Este es el péndulo en que la sujeto se mueve: la presión de los demás y del entorno hacia ella y la respuesta que ella puede articular desde la pasividad, la resignación, la espera, la justificación. Es recurrente la percepción negativa de sí misma. La mirada que le devuelve Guerra en sueños pareciera reforzar la mirada que la sujeto tiene de sí. Es interesante señalar además que en toda verbalización mencionada en los relatos de los sueños las palabras que aparecen dichas, han sido pronunciadas alguna vez. Las verbalizaciones que Guerra hace en sueños son enunciados que han sido pronunciados y escuchados por Castellanos. Todos ellos son agresiones verbales. El desplazamiento que ocurre en estos sueños de agresiones vividas por otras mujeres es también revelador de la semejanza que se establece inconscientemente respecto del maltrato a mujeres.

Otro aspecto interesante en esta segunda parte del epistolario es relativo a la maternidad vivida como un proceso y al lugar que ocupa su hijo Gabriel en su vida. Tal vez es esta la relación que logra salvar a Castellanos del túnel oscuro en el que entra junto a Ricardo Guerra. En el epistolario hay tres cartas que la sujeto le escribe a su hijo. En todas ellas la entrega de los cuentos y su manera de decir que lo ama, reitera lo que menciona en una de sus cartas a Guerra: al único que no le tiene rencor es a Gabriel. De este modo se hace relevante el proceso que la sujeto vive en la relación con su hijo. Lo manda a buscar a fines de noviembre de 1966, aun cuando ella se encuentra en un estado depresivo bastante profundo, hace lo imposible para que su hijo esté seguro de su amor. Las primeras cartas que escribe a Ricardo contándole de la llegada de Gabriel, muestran el esfuerzo que le significa atender a una criatura “demandante” y que:

***“aprovecha la anormalidad de la situación para organizar unos berrinches espeluznantes, para agredir con una brutalidad de palabra y para dar rienda suelta a sus obsesiones que ahora son la muerte y el suicidio”.***<sup>185</sup>

Las circunstancias del estado de Gabriel, Castellanos la va descubriendo sucesivamente y en ese develamiento, las/los lectores nos damos cuenta de que Guerra, no es sino el perfecto torturador que sigue en pareja con Castellanos porque, entre otras cosas le acomoda, su tendencia masoquista. Gabriel, de cinco años de edad, toma el lugar del padre torturador. En las cartas de fines de marzo del 67 y abril del mismo año, la sujeto comenta la relación tortuosa con su hijo quien la descalifica, la desconoce como su madre y la señala como la criada que no forma parte de la familia. El niño inventa historias respecto de que su padre no sabe que él está con ella y le reitera una y otra vez que Rosario habría sido echada por su padre como una criada que no sabe dónde tiene la cabeza. Castellanos llega a preocuparse seriamente por estas conductas del hijo, sin embargo mantiene una actitud positiva y abierta para enfrentar la crisis, pensando inclusive en la posibilidad que la cercanía de ella haya sido la acusa del desajuste conductual de Gabriel:

<sup>185</sup> Castellanos, *Cartas*, p. 229.

***“Porque me ha encasillado en un punto en el que yo no valgo absolutamente nada y en el que me desprecia totalmente. Si el desprecio se acompañara de desamor me sería doloroso pero no me preocuparía como me preocupa ese desprecio totalmente acompañado de una gran ternura, de un afecto muy intenso y muy demostrativo. Son estos dos niveles en los que se mueve alternativamente los que me hacen pensar en que tiene, por lo menos, un temperamento esquizoide. No se hasta qué grado el hecho de convivir conmigo y la posibilidad de manifestarse libremente ha precipitado la aparición de los síntomas.”<sup>186</sup>***

El deseo que mueve a Rosario Castellanos es el anhelo de que Gabriel pueda aprender, desde pequeño a armonizar sus sentimientos y sus ideas. Ella comprende muy bien esto cuando se da cuenta que Gabriel ha desatado una agresividad fuerte hacia ella por la situación que ha tenido que vivir con su padre, sus hermanastros y Selma, la amante de Guerra. Gabriel sabía que no debía decir nada a su madre, pero lo hacía porque lo divertía verla sufrir y porque era verdad que su padre amaba a Selma y no a ella y además porque ellos tenían dinero y su madre no. Ricardo Guerra, estaba al tanto del comportamiento de Gabriel y de lo que subyacía detrás, sin embargo, nunca advirtió a la escritora acerca de la situación. La sujeto siente alivio al descubrir qué era lo que atormentaba al niño que había escuchado a alguien desear que el avión en que había partido de México a Estados Unidos se cayera, puesto que así se acabarían todos los problemas. Gabriel se encontraba en una situación conflictiva, entre su padre y la amante de éste, sus hermanastros y su madre quien se había transformado para todos ellos en un estorbo. Al enterarse de toda esta situación la sujeto siente un alivio que señala de esta manera:

***“Ay, que bueno que acabó la pesadilla. Todas las pesadillas.[...] Yo me siento ahora muy bien y si he soportado situaciones difíciles enferma qué me duran las situaciones difíciles ahora que no tengo miedo de herir o hacer daño a Gabriel.”<sup>187</sup>***

En otra de sus cartas en las que cuenta sobre Gabriel, señala:

***“Fuimos a ver el Dr. Zhivago y hacía unas preguntas de antología. Quiere averiguar el significado exacto de cada palabra y no tiene la menor timidez con los extraños. Ahora que ha dejado de chuparme el hígado me siento tan bien y tan feliz con él, como no puedes imaginarte.”<sup>188</sup>***

Este salto cualitativo en su relación con el hijo va a significar que Castellanos encuentra un sentido a la vivencia de los vínculos amorosos. La maternidad experienciada y construida por ella y el hijo comienza a sustituir la impronta del fantasma transgeneracional, según el cual se tiende a repetir el modelo aprendido en el núcleo familiar primario. Pareciera que en el transcurso del vínculo filial y el equilibrio logrado, la sujeto puede comenzar a situar su relación de pareja. En las cartas que siguen a las de los episodios en que se clarifica la crisis de Gabriel, la sujeto habla de la posibilidad de separación y de los términos de ésta. Lo hace distanciada y racionalmente, intentando

---

<sup>186</sup> Castellanos, *Cartas*, p. 235.

<sup>187</sup> Castellanos, *Cartas*, p. 247.

<sup>188</sup> Castellanos, *Cartas*, p.249.

establecer modos en que la convivencia fuera lo más armónica posible. Este es el tono con el que finaliza el epistolario desde Estados Unidos. La última parte de éste, ocurre a partir de la distancia establecida por el viaje de Ricardo Guerra a Puerto Rico. En este período Rosario queda a cargo de las dos casas y de los niños, incluidos Ricky y Pablo. La dinámica pendular establecida en la relación de pareja se mantiene. La sujeto vuelve a sentirse ligada y muy cercana a Ricardo manteniendo la voluntad de hacer el esfuerzo por seguir en pareja. Los aspectos que la sujeto reitera es el encuentro sexual aliviado ya que ha superado su frigidez o esa inmovilidad estatuaría que aparece en sus poemas y en sus cuentos:

***“El hecho mismo de que haya yo podido superar mis problemas sexuales y goce tan plenamente contigo me hace sentirme mucho más segura y confiada respecto al modo en que vamos a tratarnos”.***<sup>189</sup>

También es reiterada la alusión a la cuestión de la fidelidad:

***“Yo he pensado también en el asunto de la fidelidad. Ni en sueños quiero ni debo ni puedo exigirte. De vez en cuando me entrará el tele de los celos y te haré una escena pero, gracias al automatismo de mis estado de ánimo que cada vez observo con mayor exactitud, te haría la escena con o sin causa.”***<sup>190</sup>

Finalmente, le continúan preocupando sus impulsos violentos:

***“En los días que estuvimos juntos yo tenía momentos de gran angustia porque temía ceder a la violencia. Se me va a quitar ese temor en el momento en que yo tenga la certidumbre, primero, de que no voy a alimentar mis impulsos violentos con racionalizaciones basadas en lo que tú haces y con rencores artificialmente mantenidos. Y después, con la seguridad de que si alguna vez no puedo evitar caer en una tendencia que yo iré debilitando y desarmando, esa caída no será grave y tú me ayudarás a que se produzca con las menores consecuencias posibles.”***<sup>191</sup>

En este proceso de distanciamiento para analizar y explicarse a sí misma y para poder entender, atisba la significancia de subsumir en la condición legal de esposa el concepto de persona. El intento por separar la carga significativa del término “esposa” de sí misma como persona, como sujeto, porta el anhelo de la sujeto por las transformaciones necesarias para compartir en pareja de otra manera:

***“Que trates de desligar el concepto “esposa” que para ti está tan cargado de contenidos negativos de mí, como si fuéramos una y la misma indisoluble realidad. Es cierto que soy tu esposa, pero yo quisiera serlo en lo mejor que contiene este término. La persona en la que puedes confiar, tu compañera totalmente fiel e incondicional, tu amiga, la que crea contigo una comunidad favorable para el crecimiento de los niños y un sitio agradable para vivir...”***<sup>192</sup>

<sup>189</sup> Castellanos, Cartas, 273.

<sup>190</sup> Castellanos, Cartas, 273

<sup>191</sup> Castellanos, Cartas, p. 273

<sup>192</sup> Castellanos, Rosario, p. 274

Las demandas que la sujeto hace, las elabora desde el concepto de ser “persona”, desligada de la institución “esposa”. La demanda de descosificación implica en su petición que la vea como una sujeto que se ha transformado. La imposibilidad de verla que detecta en Guerra queda develada en estas peticiones. En estas reflexiones de la sujeto creemos visualizar el comportamiento habitual de los varones en la imposibilidad de ponerse en el lugar de la otra, en su percepción y en su deseo. La solución propuesta por Guerra y señalada por la sujeto manifiesta claramente esta falta de comprensión. Guerra le aconseja que tenga un amante para que viva la experiencia, que probablemente le ayudaría a entenderlo. Esta sugerencia refleja de algún modo el ejercicio de poder que establecen los varones sin antes hacer el esfuerzo por comprender la entrega que surge de la sujeto y que se vincula fundamentalmente con su deseo:

**“Creo que en estos últimos días he tenido una experiencia muy clara de la fidelidad. Ya ves que me quedé con la miel en los labios porque apenas estaba descubriendo las delicias de la sexualidad. Cuando te fuiste me sentí, en este aspecto muy desamparada y muy necesitada. Me di cuenta también de que si uno cierra los ojos, pues es fácil engañar el apetito y satisfacerlo. Pero yo no los quiero cerrar, no quiero engañarme. Yo te amo y eso le da un sentido perfectamente determinado a mi deseo. Mi deseo únicamente lo satisfaces tú.”**<sup>193</sup>

Dos acontecimientos importantes son relatados en esta parte final del epistolario y que de algún modo esperaron una respuesta del destinatario que no llegó. Ambas involucran a la sujeto y su vivencia del cuerpo: un posible embarazo y el premio Trouyet. En ambos la sujeto se siente removida por las consecuencias que tienen. Ambos son contados en la misma carta y en el orden señalado. En relación con el embarazo se plantea una cuestión moral en términos de que no lo desea porque es un riesgo para su salud y una alteración en el contexto de pareja que están comenzando a reconstruir. La posibilidad de aborto es señalada, pero a sabiendas de que sería un riesgo para ambos, no sólo para ella. Este acontecimiento es mencionado por la sujeto en otras cartas posteriores. La vivencia de la maternidad como cuerpo invadido y la experiencia gratificante en que se ha transformado Gabriel y la sospecha de que Guerra no quiere esta posibilidad hacen que este episodio sea significativo para la sujeto.

La sensación ante el premio Trouyet muestra el juicio crítico con que lo recibe. Sitúa su premiación dentro del contexto literario mexicano y las estrategias que subyacen en esta entrega. Lo otorga sólo Agustín Yañez y detrás no hay nadie más como jurado:

**“Entiendo muy bien los mecanismos que movieron a Yañez, porque no hubo jurado, a elegirme. Hay que parar a Carlos Fuentes y a la ola de niños mafiosos que están creciendo como espuma y que no le son adictos. Pero tampoco hay que crear seres sin necesidad. Y allí estoy yo, que no he publicado nada últimamente, lo que me hace inofensiva y mujer, y Octavio Paz no me quiere, lo que indirectamente da en la torre y...ya sabes todos los mecanismos.”**<sup>194</sup>

La dureza con la que sitúa este galardón la muestra consciente de su lugar en las letras como sujeto mujer. Sabe que el ninguneo de que ha sido objeto está presente en este

---

<sup>193</sup> Castellanos, *Cartas, Cartas*, p.274

<sup>194</sup> Castellanos, *Cartas, Cartas*, p.294.

premio. Sin embargo, cierta dosis de cinismo y de ironía la defiende del dolor que esto le causa. En más de un poema la sujeto hace alusión a estas experiencias que la sitúan en el contexto latinoamericano dominado por las estrategias veladamente manejadas por la dinámica patriarcal y androcéntrica<sup>195</sup>:

**“Además yo desde chiquitita dije que Al filo del Agua era la raíz de la novela mexicana contemporánea y además yo me he portado bien y soy muy decente y no voy a dar lata. Pero como no creo en el honor ni en los honores, sino en el cheque estoy de lo más feliz”. (p294)**

El premio le depara además del ninguneo la posibilidad del agasajo de sus compatriotas y la oferta de volver a escribir en *El Exélsior*. De estos escritos saldrán a lo menos dos publicaciones, entre ellas *El uso de la palabra*<sup>196</sup>. Es esta instancia de posibilidad de expresión en un medio de comunicación masiva lo que genera que reciba invitaciones para cenar con distintas autoridades y personajes de la cultura en México. Los temas abordados de manera polémica, política y siempre apasionada le dan un lugar de visibilización, aún mayor que su producción propiamente “literaria”.

El desarrollo del epistolario vuelve a señalar el silencio característico en esta comunicación diferida. Guerra no responde, guarda silencio ante el premio y ante el embarazo, pero persistentemente la sujeto le envía el detalle de los gastos, deudas, la situación de los niños y su relación con Lilia, el modo en que se organiza para que todo lo cotidiano resulte bien y su situación laboral en la UNAM. Como es habitual su estado psicológico compensado se deteriora por los comentarios de gente cercana a los cuales la sujeto trata de mantener a la distancia, pero inevitablemente cede y escucha. Entonces el péndulo oscila hacia la melancolía y la angustia y permite que su imaginación vuele, pero ella sabe que siempre existe un asiento en la realidad. En la carta del 20 de noviembre del '67 la sujeto se refiere abiertamente a la situación atípica que viven como pareja y que es lo que a ella la desajusta y que quisiera internalizar de manera que no afectara su estabilidad emocional y psíquica. En la escritura la distancia de esta manera:

**“El asunto es muy sencillo y se desarrolla entre personas adultas. Esas personas somos tres: Selma, tú y yo. Todas convivimos y- cada quien con su cada cual- cohabitamos. Todas sabemos que esta relación existe. Todas estamos informadas de lo que los americanos llaman the facts of life. Entonces no puede sorprendernos mucho si alguna vez la cohabitación resulta fecunda.”<sup>197</sup>**

El tono racional, distanciado y sin apasionamiento es el que caracteriza los enunciados que se relacionan con el descubrimiento y el develamiento de una situación que permanecía oculta, pero de la que todos estaban al tanto. El “pequeño infierno”, es el modo en que se refirió la autora en uno de sus ensayos para designar a la familia. Es ese infierno el que desata en la sujeto la posibilidad de desarticular un orden y pensar en otro que en definitiva la expone a asumir definitivamente su soledad. La sujeto examina de esta manera su situación de separada:

<sup>195</sup> Ver capítulo III sobre una selección poética de *Poesía no eres tú*.

<sup>196</sup> Ver capítulo IV sobre *El uso de la palabra*.

<sup>197</sup> *Castellanos, Cartas, p. 234.*

**“Colócate un momento en mi lugar, desde mi punto de vista y dime si objetivamente un cambio en el estado civil podría alterarme. ¿Me sería siquiera perceptible? ¿El acta de un juez me dejaría más sola de lo que estoy? ¿Más a la merced de mis propios medios? ¿Menos querida? ¿Menos respetada? ¿Menos protegida? ¿Más despreciada y ridiculizada públicamente? Creo, de la manera más honrada que no. Es más, ni siquiera modificaría las relaciones personales nuestras. Por Gabriel continuaríamos viéndonos con frecuencia y con cordialidad porque no hay ningún motivo para que las visitas no fueran cordiales. Coquetearíamos porque somos así y ocasionalmente acabaríamos por ponerle cuernos a tu mujer de la misma manera que me has puesto cuernos con otras mujeres. El orden de los factores, dice el axioma, no altera el producto. ¿Entonces?. No me digas que esta descripción te “indigna” porque no sería lícito. Estos son los hechos tales como lo hemos asumido, aceptado y practicado desde hace mucho tiempo. Enunciarlos con exactitud no los agrava sino que ayuda a manejarlos con corrección.”**<sup>198</sup>

Detrás de esta descarnada descripción y de la lejanía con la que los acontecimientos y sus consecuencias son descritos, está la más profunda necesidad de poner orden a la experiencia que la desarticula aun cuando no lo reconozca. La desarticulación está centrada en el núcleo de los celos y el maltrato del engaño que es intuido, comentado por terceros y que luego se impone ante ella como la inevitable necesidad de Guerra de vivir plenamente su libertad. El esfuerzo y la obligación que la sujeto se impone es aceptar esta situación a pesar de sí misma.

**“En privado tú y yo seremos lo que tú quieras. Ya sabes que, intramuros, yo te soy incondicional como mujer, como socia, como auxiliar, como ama de casa, como todo...excepto como mecanógrafa porque, caray, hay límites. Pero en público sí nos comportaremos con la mayor prudencia. Que ella se exhiba contigo me parece normal, es una de las poquísimas cosas que puede hacer. Que yo lo haga me parece un abuso al que no necesito recurrir.”** (p326)

Ella toma el lugar de la amante. La amante toma el lugar de la “esposa”. Esta situación, como bien lo señala no es convencional. Es una especie de acomodo a partir de la imposición que Guerra hace de su bastión de libertad. Rosario Castellanos se acomoda a él. Se sacrifica aun a costa de su salud mental. La fragilidad afectiva es de tal magnitud que la hace volverse en contra de sí misma. En las cartas siguientes se disculpa por haber tocado el tema y se arrepiente y señala que deseaba sólo colaborar y que sabe que eso se demuestra con hechos. La violencia que significa esta decisión, no tendrá más que resultado negativos cuyo desenlace se verá cuatro años más tarde cuando Rosario Castellanos se divorcia definitivamente de Guerra. Después de decidir que no hablará más del tema, le escribe un soneto encendido, cargado del erotismo marcado por la asunción de las oposiciones binarias, la sumisión, la pertenencia y el anhelo del ideal de la constancia varonil, que no es sino inconstancia y la ilusión de la entrega virginal:

**“Amor de ti saldrá mi arquitectura. Tú, forma. Yo materia. Ya la espera Me traspasa los tuétanos. Opera Y dale fundamento a la estructura. Todo irradia de un centro: el de pura Confluencia de tu sello con mi cera Márcame para siempre. La ternera Con dueño se ennoblece y transfigura. Tatúame. Que en cada pezón**

---

<sup>198</sup> Castellanos, Cartas, p. 325.



***mío Un mordisco equilibre tu albedrío Con mi deseo. Y graba en la hondonada De mi vientre esa V que te proclama Varón de la constancia y a mí Llama De la Virginidad siempre estrenada.”***

La última carta del epistolario, del 11 de diciembre de 1967, finaliza con el reclamo reiterado y el lugar del silencio:

***“¿Te pareció tan horrible el soneto? Si no es para publicarlo, mi amor. Es para que lo guardes. Pero no te quedes así callado porque me da la impresión de que cometí una cosa muy grave(como cuando te escribí esa carta tan bonita de mis sustos y del premio Trouyet y nunca me la contestaste)” (p336)***

El tono de la niña que presiente que ha hecho algo mal por lo que la castigan, pero no sabe por qué y el tono irónico y un tanto perverso que conlleva el resentimiento por la no respuesta, por la permanente ausencia en relación con cuestiones vitales como la posibilidad del embarazo y el premio Trouyet que señala en el paréntesis, cierra este segundo viaje de Castellanos. El desencuentro es inevitable, no hay manera de saltar esa barrera del desamor de pareja. Sin embargo, este no es el final, no lo será sino hasta el año 1974, cuando inicia otro viaje esta vez el último, hacia Israel, y Rosario no sabía (¿tal vez sí?) que no regresaría nunca más con vida a México.

En este epistolario creemos detectar aquellos núcleos de la subjetividad de la escritora que subyacen en la mayor parte de su obra. Quizás la reelaboración escritural más desgarradora sea ésta, la de las cartas. No logro detectar la censura que sí utilizó en la escritura de sus ensayos. Sin embargo, la estrategia del humor aparece igualmente utilizada en este epistolario, creo con igual intención: cautelar aquellos momentos de mayor fragilidad de su subjetividad. El tratamiento del “yo” es develado en los múltiples matices del inconsciente. Las contradicciones y el desgarramiento de las precariedades psíquicas y de equilibrio emocional quedan grabadas como a cincel en piedra volcánica, siguiendo sus propias palabras. La experiencia vital del desencuentro amoroso constatamos que constituyó un material riquísimo para distanciar y reelaborar su propia experiencia. No hay mayores incoherencias entre la escritura producida y su vivencia de la experiencia subjetiva, es por ello que existe una intensidad en el tono de su escritura que trabaja a partir de la condensación de sensaciones y percepciones. Creo detectar que se presenta una identidad psíquica particularmente diferenciada. Las huellas de su condición genérico-sexual constituyen el relieve de sus figuras en el modo en que se relatan escenas, imágenes, episodios y en el modo de articular una identidad psíquica particularmente diferenciada. Desde la subjetividad logra armar un tramado escritural que evidencia el desequilibrio y la injusticia de un ordenamiento impuesto por una cultura patriarcal que es necesario desmontar para construir una sociedad diferente. Creo que la articulación entre condicionamientos culturales y la internalización de patrones que dejan su huella en el estructurante psíquico dibujan la construcción textual de esta escritora. *Autos, bios* y *grafés* tejidos en estas cartas sin que ninguno de estos elementos logre el protagonismo. La construcción desde el “yo” consciente e inconsciente con todos los matices imaginables cruza al *bios* fundamentalmente en las experiencias afectivas y vinculares. La elección de estrategias de escritura, así como la selección del material sígnico de los niveles consciente e inconsciente completan el ejercicio de lo autobiográfico. Pienso, además, que la decisión de publicar estas *Cartas* revela una intención y un deseo de darles lugar a través de la autoría. Rosario Castellanos se hace

reconocer e instala en ese intento el espacio de lo privado desmontando el ejercicio de poder y la valoración que a este espacio se le ha otorgado. Castellanos marca un *ubi* diferencial. El descubrimiento de ello se ve lúcidamente apropiado en todas las tentativas que realizó y materializó en su quehacer de mujer productora de cultura. Logró una autonomía al crear y develar a los/las lectores/as aquello que fue su máxima motivación y deseo: crear modos más plenos y humanos de ser y de vincularse. Su escritura logra plasmar no sólo la creación estética, sino planteamientos éticos y políticos que hacen que se constituya en una de las figuras que propuso caminos reales de desarrollo, visibilización y protagonismo para las mujeres latinoamericanas.

## CONCLUSIONES

Podemos plantear algunas conclusiones tentativas en la búsqueda de especificidades en una escritura que tiene claros rasgos ligados con la autobiografía y que además se encuentra cruzada por determinaciones androcéntricas en relación con este tipo de creación verbal. La escritura de Castellanos juega al interior de las formas canonizadas como aquellas dotadas de autoridad masculina. Digo que se presenta como un juego porque en él se inserta con ciertas reglas que sabe que le permitirán decir aquello que desea, pero como juego, también debe estar alerta frente a él y distanciarse para establecer el principio de realidad, de la ley, de lo simbólico. Así también podemos situar nuestra lectura, dentro del mismo tipo de juego. Castellanos se instala en el territorio de la creación literaria sabiendo que su vocación constituye un vehículo de expresión que la contiene entera. Su compromiso de creación no surge desde fuera de sí, sino a partir de su subjetividad y del entorno que marca, obliga y condiciona a las subjetividades femeninas. La escritura se constituye desde el comienzo en el tránsito de su devenir sujeto mujer. Así como también se ofrece como la posibilidad de ordenar y situar de una manera otra el proceso de recreación del "yo". La escritura se constituye en este caso en el modo o la manera en que sería posible vivir. Su escritura es el territorio que contiene su cuerpo, es el habla de la búsqueda identitaria y de la construcción como sujeto, es parte de sí misma que al descubrirse intenta encontrar a los otros/otras con los cuales se puede entrar en relación. Esta construcción identitaria relacional está presente constantemente en la pulsión por combatir una soledad internalizada, como sujeto que anhela construir un mundo posible, diferente en términos de equidad, de solidaridad, de respeto y plenitud. La soledad de la sujeto se transforma, en /con la escritura y la lectura

posibles en una soledad abierta, según palabras de Kristeva. Estas búsquedas a partir de la soledad abierta no tienen límites. Desde sí misma hay un tratamiento de indagación en lugares que se relacionan con la diversidad y la diferencia: la poesía, el misticismo, el amor de pareja, el encuentro con las otras diferentes (indígenas) que viven circunstancias similares, la práctica pedagógica, la maternidad, el ámbito de lo público y de lo privado. Todo ello se convierte en experiencias abiertas posibles de constituirse en vínculos. En todos ellas la sujeto se desplaza teniendo siempre una lucidez respecto de la marca genérico/sexual. La obsesión es esa diferencia que se vincula no sólo con la discriminación socialmente construida sino con aquello que porta en la interioridad, en el nivel del estructurante psíquico: pulsiones, sensaciones, percepciones, sublimación de fantasmas y el lugar para aquella censura del inconsciente femenino, la constitución del Edipo prima y del Edipo bis. Esto ocurre en la escritura en el nivel de desciframiento del inconsciente. La conciencia que se intenta lograr en este sentido es la de “yo” concebido como “otro”. La alteridad experimentada en sí misma facilita la posibilidad de encontrarse con los/las otros/as. Es la escritura la que genera este proceso y con él se desata el placer intelectual, el goce en una actividad que permite sublimar la individuación y las crisis de identidad. Sin embargo hay una doble faz en este goce intelectual puesto que el lenguaje le permite la entrada a un orden fálico, androcéntrico en el cual ella debe actuar, mimetizarse, representar en la exigencia de una actuación acorde con el modelo. Es de este modo que la escritura no logra satisfacer o llenar el hueco completamente. Por eso planteamos el lazo que la sujeto instala, casi de manera permanente con la pulsión de muerte. Desde ella el gesto suicida revela un intento de volver a lo inorgánico, a un estado preedípico tal vez, en el que se puede reencontrar el vínculo perdido con la madre. De hecho como imagen, en la escritura de la autora se encuentra la muerte como espacio del regazo, de la hermana y la compañera. Cuando esta conexión surge el lazo con la escritura es a través de cierta sensorialidad, que se instala en la construcción del lenguaje en el nivel de lo poético.

Señalamos entonces que la presencia del “yo”, entendida como aquella instancia que acoge la subjetividad del sujeto cruzada por el consciente así como por el inconsciente, en la escritura de la autora se presenta vinculada a una búsqueda identitaria que es posible de salvaguardar de la autodestrucción.

En el primer capítulo trabajamos los relatos narrativos: novela y cuento. En ambos hay un tratamiento de la sujeto conectada con la memoria y la reelaboración de ella. En la selección de los contenidos mnemónicos hay una clara preferencia por la escena de infancia en el núcleo familiar y por la escena de pareja matrimonial. Ambas se vinculan con la perpetuación de un orden establecido. Estos dos ejes del orden de lo simbólico implican el territorio en el cual la sujeto ha de devenir sujeto-mujer. En este proceso el dolor por el abandono y la desvaloración que se anuda en el seno familiar de su condición de mujer sellan el pacto con lo simbólico de manera que su devenir sujeto se moverá pendularmente entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte. De esta manera el desplazamiento desde la ilusión y la desilusión marcará este proceso identitario. En términos del *bios* hay un trabajo con las instituciones sociales que nos hace, a las mujeres lectoras, experimentar la identificación y la transferencia en este nivel. La crítica y la reflexión de la experiencia se instala en la activación de los símiles y la identificación

---

vinculada con lo genérico-sexual.

Es en la instancia del *graphé* en el que se desarrollan estrategias textuales que obligan a interrogarse por la presencia de la escritura en los textos. Ambos instalan la escena de escritura y en uno de ellos se instala la escena de lectura, además, conectada con el recurso típico de las autobiografías de varones en nuestro continente. La escena de la escritura en la novela signa la entrada de la sujeto al orden simbólico y marca la constitución de la sujeto desde la triangulación edípica. La sujeto da muerte simbólicamente a su hermano y con él a su padre. De allí la culpa se instala, y con ella la separación del continente materno como una imposibilidad de volver a establecer el vínculo preedípico. En este sentido la novela es la constitución del núcleo conflictivo para el desarrollo de la sujeto consigo misma y con los demás desde un ordenamiento original. En el cuento la escena de lectura desata el trabajo de desplazamiento y condensación que hacen confluír la cocción de la carne en la cocina, con la cocción de la sujeto en el matrimonio. Este relato en el nivel de la escritura constituye una máquina perfecta que devela en términos psicoanalíticos, la elaboración primaria que surge en la elaboración secundaria. No hay unidad en la sujeto, más bien es la otra de sí que se devela incoherente, múltiple y marcada por el péndulo señalado: ilusión/desilusión.

En el análisis e interpretación del cuento registro en las conclusiones cuatro líneas fundamentales. En primera instancia el descentramiento de la estrategia autobiográfica de la escena de lectura. Habitualmente esta escena es ejemplarizante y el texto leído es de gran relevancia pública. En el caso de este relato detectamos una escena de lectura que parodia o descentra este rasgo común en las autobiografías. Primero, el texto que se lee no tiene ninguna importancia ni figuración pública, sino más bien pertenece al ámbito de la cultura popular y masiva: un recetario de cocina. Su autoría no es relevante puesto que es un tipo de escritura de mujeres que no tiene mayor peso simbólico y su circulación se remite a la necesidad de las mujeres para poder satisfacer la demanda del ámbito doméstico-culinario en variedad y sabores. Sin embargo es ese el ámbito que es necesario relevar en el modelamiento autobiográfico de esta escritura. El acto de leer un recetario de cocina entrega la posibilidad de la escenificación del espacio autobiográfico. A propósito del acto de cocinar la carne es que surge la posibilidad de cocinar(se) en el registro de la memoria-escritura. Ocurre también una desjerarquización a propósito de que la lectura del recetario de cocina, que tiene una silueta fija o tipo, así como la carta, desata toda una revisión profunda de la sujeto en un ámbito crucial de su vida y de la vida social, que le permite, inclusive el trabajo productivo de entrecruzamiento del inconsciente con el registro del consciente.

Pienso que es interesante la comparación que se puede establecer entre esta manera de trabajar con uno de los ámbitos de saberes femeninos, como es la cocina, en la escritura de Castellanos y cierta escritura de mujeres que se ha producido en la actualidad. En esta última producción ha surgido una tendencia a recuperar positivamente estos espacios relacionados con saberes como el bordado, la costura, el tejido, el parloteo, etcétera. Pienso que es necesario problematizar estas dos formas de reinstalar los espacios que han sido asignados a las mujeres por la cultura androcéntrica con la finalidad de descubrir cuán potenciadores del cambio o transformación son o si, por el contrario, siguen perpetuando ciertos modos de encasillar a las mujeres y sus

prácticas así como saberes. Esta indagación que propongo va encaminada también a complejizar ciertas formas instaladas muy superficialmente desde el pensamiento y prácticas con perspectiva de género y feministas.

Un segundo lugar el trabajo con un modo de relación cruzado con la afectividad y la sexualidad: la relación de pareja que yo designo como el desollamiento. En este autobiografema constato la relación entre cuerpo/ escritura/ lectura y la relación entre lo escrito/ lo leído y lo vivido. Entre algunos elementos de la experiencia de lo vivido se encuentran: la imposición de cierta experiencia de la sexualidad desde el ordenamiento que impide la plenitud del goce del sexo e impone la represión así como la asimetría entre el hombre y la mujer en la búsqueda de dicha plenitud; la recién casada como sujeto que entra a un orden que inevitablemente se deteriora con el paso del tiempo, debido a la asimetría ya señalada; la sujeto que entra en el ordenamiento del matrimonio sufre una especie de pérdida de credibilidad en cierta identidad. Surge entonces la experiencia del extrañamiento de sí que da lugar al devenir ser otra a partir del lazo conyugal. Finalmente, desde la concepción binaria estereotípica del hombre y la mujer se alude la experiencia de la virginidad que, de alguna manera, está enlazada con el discurso romántico. La mujer se constituye en el resguardo de la pureza para su entrega espiritual. De igual manera desde el binarismo asimétrico se constituyen en el relato los pares pasividad/actividad, así como fidelidad/infidelidad.

En tercer lugar me interesa señalar otro elemento que se relaciona con el anterior en tanto problematiza la dicotomía creación literaria y vida o ficción y realidad. La voz del relato, a partir de la experiencia de la cotidianidad vivida, pone en jaque la elaboración ficcional del relato. La sujeto de la enunciación como estrategia de descentramiento juega con la posibilidad que le queda de continuar desarrollando cierta conciencia que le permita anular la ilusión de realidad que se asienta a partir de la reelaboración escritural de la existencia real. La ficción entendida como una trampa es asumida para postergar la creencia sólo en la ficción. Ello ocurre porque la sujeto se resiste a aceptar la ilusión de la existencia como sujeto puesto que con ella se instala el vacío de la desilusión, en definitiva, la ilusión de la realidad. Sin embargo, deja instalada la idea de que las percepciones primeras no se pierden que persisten y permanecen en la memoria junto con la voluntad. En esta estrategia leemos el conflicto que se instala en la escritura de Castellanos al querer insertarse en el linaje de la creación de textos masculinos que no dan cabida a cierta referencialidad en tanto no es relevante ni significativa en el ámbito de lo público: la relación arte/vida.

Por último, me interesa relevar del trabajo con este texto el elemento que se vincula directamente con el *bios* de la escritora en tanto dato de la experiencia biográfica. El entramado de este relato lo relacionamos específicamente con los trece años de vida conyugal que Rosario Castellanos mantuvo en este mismo ritmo y tono con Ricardo Guerra de quien se logra separar sólo en 1971. De manera más general también están presentes algunos elementos que Rosario Castellanos logró distanciar en el proceso de la relación amorosa que mantuvo con Guerra entre los años 49 y 52. La reiteración de motivos similares en el epistolario *Cartas a Ricardo* y este cuento constituye otro indicio de la elaboración escritural en la cual apoyamos la hipótesis de este trabajo : el modelado autobiográfico de su escritura.

---

En la elaboración poética de igual manera, hay ciertas estrategias textuales que inscriben al “yo” poético en una multiplicidad de sujetos y que dan cuenta de la elaboración desde un modelado autobiográfico. Propongo que existe en Castellanos una escritura que busca “crear” a través de la experiencia escritural una travesía de las sujetos posibles como seres existentes. Desde esta mirada estamos proponiendo que las subjetividades construidas en los textos se vinculan con las posibles subjetividades vividas en un pasado por la sujeto aloracional, Rosario Castellanos, y que esas experiencias originarias proporcionan una base para la creación de sujetos en la escritura. En los poemas se asienta un habla primigenia que la conecta con otro tipo de discurso. Este le permite un nuevo tipo de conocimiento ligado al cuerpo/escritura. Pero este tipo de descubrimiento la aproxima a la muerte, al despojo, a la fragmentación. La escritura le permite el acceso a cierta revelación identitaria en la muerte. Se potencia el desvanecimiento de la sujeto y deviene figura de lenguaje que niega la experiencia de la cual se parte. La escritura devela lo imposible, y vela lo que subyace: la experiencia de vida. Esta constituye una vertiente en su creación poética.

También proponemos que estas sujetos se escapan de una constitución homogénea, clara, sin trizaduras y coherentes. Son sujetos oracionales problemáticas y complejas cuyo vínculo con la vida es difícil y cuyo vínculo con la muerte es más cercano. En esta complejidad se inserta el hecho de que sean inasibles de pronto y no podamos concebirlas como constituciones cerradas, coherentes e inmóviles. Surge en la elaboración poética una identidad compleja que conlleva como estructurante psíquico una huella, una marca en su individuación, en su propia subjetividad. Esta subjetividad descentrada instala la lucha para posibilitar el encuentro con los otros/as desde el descentramiento. El nombre y el rostro problematizados hasta el infinito desde la memoria de infancia, constituyen una estrategia clave de descentramiento y búsqueda del equilibrio en la posible transformación de modos de relación, menos cargados de angustia. En relación con esto último relevo la presencia de la figura de la loca/sola que es sostenida por la pulsión de muerte que está constantemente luchando por imponerse. La fragmentación de la identidad de la sujeto es trabajada fundamentalmente en el (des/re)conocimiento del rostro y del nombre. Como estrategias textuales la inserción del nombre en la creación poética reafirma la intrusión de la sujeto creadora que obliga en la lectura a hacer la conexión con la experiencia vital autorizada. El intento de lograr una identidad relacional es la obsesión que se sitúa al otro extremo de la desintegración como sujeto portadora de una complejidad psíquica. Las sujetos de la escritura poética siguen el péndulo de la desfiguración y desrealización que anula toda experiencia vital en la escritura y por otro lado se empeñan en las búsquedas del vínculo otro para ser una entre muchas/os. Cuando esta última posibilidad se instala las sujetos son habitadas por otros y son capaces de revitalizar la memoria conectada con la historia. Desde otro lugar la constitución de la identidad relacional se conecta con la posibilidad de hacerse visible ante los demás y para sí. Esta visibilidad es una de las obsesiones en toda su escritura. Detrás de esta necesidad de visibilización se encuentra la etapa de infancia referida como uno de los nudos que la persiguen fantasmáticamente. La identificación primaria, en el estadio del espejo, según Lacan está marcando las identificaciones secundarias que el sujeto experimenta. A partir de estos planteamientos psicoanalíticos, creo que de alguna manera el yo ideal se sitúa como una de las obsesiones del inconsciente de la

sujeto.

Finalmente, podemos señalar que desde la perspectiva autobiográfica de la grafía o escritura existe también una búsqueda y una problematización de Castellanos en relación con dicha práctica. Podemos proponer que su experiencia de escritura autobiográfica se conecta con los planteamientos que hace Paul de Man<sup>199</sup> en tanto concibe la autobiografía como una figuración velada. Tal vez, el hecho de trabajar con el lenguaje y el cruce con la experiencia vital la expone a una complejidad mayor: monólogos, retrospectivas, diálogos simulados, escenificaciones, relatos, escenificación de entrevistas, diálogo consigo misma, distanciándose el yo y situándolo en un tú, constituyen algunas de las estrategias discursivas poéticas que exponen a los “yo” descarnada y crudamente. Otra de las estrategias utilizadas es la transgresión del modo poético de decir. Utiliza la distancia o extrañamiento de las objetividades poéticas más cercanas para poetizarlas. En esta estrategia, represión y liberación del deseo se interconectan. De este modo queda instalada la ambigüedad y la posibilidad de la multiplicidad en la resignificación. En su elaboración el conocimiento develado en la escritura se genera, a través del tacto, del olfato, de la intuición, de la percepción más que a través de la visión. La imagen que evoca dichos niveles de percepción cobra relevancia por sobre las abstracciones o rupturas sintácticas. Lo ajeno y extraño del lenguaje también se hace presente en la deconstrucción de sí misma y en la instalación que la sujeto hace con su creación en el espacio de hombres que han circunscrito el ámbito de la creación poética en pactos de varones.

Los discursos periodísticos y ensayísticos de la autora, por otra parte, representan una clara muestra de la intención política que Rosario persiguió en su producción escritural. Lo interesante es que unida a esta intención se encuentra presente la estrategia escritural autobiográfica. Sin duda, el material para trabajar estos textos de crónicas, artículos editoriales y ensayos tienen una fuerte conexión con la experiencia vital y la personal concepción de fenómenos artísticos, sociales, políticos y autobiográficos. Creo que uno de los elementos más interesantes de estos escritos, desde la perspectiva de la autobiografía cruzada con el dispositivo de género, está centrada en el par público/privado. Hay la estrategia del desnudo que se hace en público. La desnudez está siempre sugerida, a veces más directamente que otras, pero existe el guiño o el pequeño gesto que hace que la figura de Castellanos, la creadora, se entrometa y actúe para sugerir, para provocar la risa y luego la reflexión, para desatar el enojo o la impotencia frente a lo que nos arroja en la cara. Cuando se hace más íntimo el relato de lo privado es cuando más acude a la risa de su ironía o provoca la mueca puesto que en el relato del ámbito de lo privado se encuentra incardinada la experiencia más radical que constituye el lazo, cordón umbilical, me atrevería a decir, entre la construcción de su subjetividad y la escritura. *Auto, bios* y *grafé* están entramadas en y por su producción en palabras. La figura pública y la privada están en manos de la masa y de los/las lectores/as. El gesto de entrega de sí no es inocente. La intención política, ética y estética se hacen coexistentes en y desde Rosario Castellanos elaborando los múltiples nacimientos, once hasta el momento de su muerte. Tal vez este gesto haya sido también un último nacimiento.

---

<sup>199</sup> Ver las elaboraciones teóricas que se han propuesto como enfoque posible de la escritura autobiográfica en el capítulo I.



---

En el análisis e interpretación del texto *Mujer que sabe latín* el modelado autobiográfico se encuentra vinculado a algunos tópicos que funcionan como autobiografemas. Estos se refieren fundamentalmente a constatar la situación social y cultural de las mujeres y su lugar de dominadas y subyugadas por la construcción cultural que las atrapa. La reflexión que Castellanos elabora establece la conexión entre sus vivencias y aquellas que selecciona para problematizar y descentrar. La escritura en este sentido aparece como aquella estrategia de vida. Lo autobiográfico aparece dentro de la escritura como uno de los recursos para dar cuenta de posibilidades de lograr la liberación, la legitimación, así como también constituye una posibilidad de defensa, de descargo frente a los/las otros/as. En esta misma vía lo autobiográfico posibilita mostrar a los demás aquello que se logró, pero de igual manera, es de vital importancia el propósito de mostrar aquello que *no se tuvo* o de lo que *se careció*. De esta manera recupero el sentido que confiero en mi análisis al par público/ privado en el sentido de que la intención de develar las carencias o precariedades sitúa en un lugar éticamente diferente la valoración del sujeto femenino capaz de poner en escena la intimidad de lo privado para provocar “algo”. La más de las veces ese “algo” se vincula, desde mi experiencia de lectura con la rabia, el asombro, la empatía, el deseo de cambio, la impotencia, el deseo de reparar y acoger, la reflexión profunda, la sorpresa ante la coexistencia de la fortaleza y la precariedad o fragilidad, la constatación de la cercanía de la muerte y la vida, las complejidades de la subjetividad femenina, la capacidad de amar en la entrega junto con el supuesto egoísmo de la reflexión sobre sí misma, entre otras.

Creo que el lugar central desde el modelado autobiográfico que hipotetizo en los ensayos de *Mujer que sabe latín*, se encuentra vinculado a la escritura más que relacionado con el trabajo del “yo”. Creo detectar que el “yo” autobiográfico se encuentra desplazado a la práctica escritural autobiográfica de otros sujetos, por lo menos en la mayoría de los artículos seleccionados. A partir de la lectura/ escritura que Castellanos hace en estos ensayos críticos de otras mujeres productoras de cultura, surge la conexión con su propia memoria y experiencia de lo vivido. Existe el diálogo de diferentes subjetividades e identidades en esa lectura/escritura. Sin embargo, no hay alusión directa a esas relaciones. Es a través del conocimiento del *bios* de Castellanos, así como también de la selección que hace de algunos aspectos trabajados en sus ensayos, que logro establecer el tratamiento autobiográfico. Sólo en el último de los artículos “ Si Poesía no eres tú ¿ entonces qué?” aparece el “yo” en un tono confesional que también recurre a la estrategia de explicarse como sujeto en devenir a través de su escritura poética.

Por otra parte en el análisis de los textos periodísticos del *Uso de la palabra* creo que el contexto comunicacional en el que aparecen y circulan establece la necesaria insistencia en el par privado/público. En esta vertiente de análisis el tramado autobiográfico de Castellanos cobra una fuerte dimensión político-ética en tanto la intención que subyace en este recurso es la de llevar a la reflexión a partir de acontecimientos que forman parte de la cotidianidad de una subjetividad femenina. La inocencia de las anécdotas que Castellanos selecciona y que son parte de su autobiografía lleva siempre el propósito de dejar pensando en esa profundidad que Rosario impone desde la intimidad de su subjetividad inserta en el contexto público/masivo. Uno de los tópicos más distantes de sí que sólo se vincula directamente

con su experiencia como alfabetizadora en Chiapas plantea la cuestión de la problemática de la diferencia étnica cruzada con la diferencia genérico-sexual. Todos los otros tienen como protagonista al “yo” de Castellanos que devela entre otros rasgos los siguientes: la actitud temeraria, osada y voluntariosa ante cualquier desafío de índole profesional que supera cualquier miedo irracional; la obsesión por desacralizar su imagen construida como máscara; considerar la escritura de estas editoriales como espejo que da nacimiento a muchas otras en sí misma, la pluralidad de sujetos coexistentes; el aprendizaje de estrategias vitales para hacerse ver, para mostrarse ante los/las otras: la simulación, el síntoma, la actuación, la exageración y también la escritura; su tremenda necesidad de encontrarse con las/los otras/otros; la asunción de una soledad catalogada como “el anatema con que se me maldijo” y la valoración de compañías de mujeres nutrientes que reemplazaron en vínculo materno; su capacidad para posibilitar la independencia y autonomía de quienes establecieron lazos afectivos con ella, (su hijo y las nanas que hicieron de madres) lo que implica de alguna manera la modificación del aprendizaje de las relaciones en la posesión y la dominación inter e intra genérica; la búsqueda de una ética que repara y separa, que dialoga, pero que también deja ir.

El lenguaje que usa en estos artículos es directo, pedagógico, ameno, incisivo y seductor. Castellanos escribía estos ensayos y artículos sabiendo que el público masivo estaría en sus manos para motivarlo y convencerlo de la necesidad de transformar y modificar las relaciones entre los seres humanos. La estrategia en los artículos periodísticos, ella misma lo señala, es partir de una idea muy básica para llegar a profundizar y generar la reflexión necesaria. La seducción es una de las maneras en que atrapa la atención. Para ello abre la ventana de su mundo privado, tal cual lo hace en poesía y en sus cuentos y novelas, con una dosis de censura cubierta por el humor y la ironía. Allí se oculta la censura que opera consciente e inconscientemente. Es de esta manera que juega con los espacios de lo privado que se hacen públicos. Está la necesidad de desnudar partes de esa intimidad acompañada de la reflexión que forma parte de su modo de existencia. Sin duda que la dosis de exposición cautelada facilitó la tarea de comprender “lo personal como político”. Por ello no dudó en señalar, además, acerca de sus precariedades como sujeto. Nada más lejano al tono solemne, formal e íntegro y monolítico de los varones contemporáneos. Este estilo abierto, expuesto la hizo, de algún modo, más sólida como ser humano.

Ninguna textualidad en Castellanos es más clara en su autofiguración que sus *Cartas*. La exponen frente a los /las lectores/as y la hacen aparecer como aquella sujeto que luchó durante toda su vida para hacerse, y construirse aun a contrapelo del contexto social y cultural; aun a pesar de sí misma como sujeto con una estructura psíquica compleja. Sus cartas son monólogos sin fin, escritura que porfía en establecer el diálogo, pero que disfruta su lugar como escritura aun cuando no haya respuesta. Sus cartas: lugar para construir la ilusión del amor, para jugar a ser la fiel amante infiel, la que espera y sufre por el encuentro a sabiendas que es el desencuentro, para regalar el relato de sus sueños nocturnos sin que nadie se lo pidiera. En este epistolario creemos detectar aquellos núcleos de la subjetividad de la escritora que subyace en la mayor parte de su obra. Quizás la reelaboración escritural más desgarradora sea ésta, la de las cartas. No logro detectar la censura que sí utilizó en la escritura de sus ensayos y artículos periodísticos. Sin embargo, la estrategia del humor aparece igualmente utilizada en este

---

epistolario, creo con igual intención: cautelar aquellos momentos de mayor fragilidad de su subjetividad. El tratamiento del “yo” es develado en los múltiples matices del inconsciente. Las contradicciones y el desgarramiento de las precariedades psíquicas y de equilibrio emocional quedan “grabadas a cincel en piedra volcánica”, siguiendo sus propias palabras. La experiencia vital del desencuentro amoroso constatamos que constituyó un material riquísimo para distanciar y reelaborar su propia experiencia. No hay mayores incoherencias entre la escritura producida y su vivencia de la experiencia subjetiva, es por ello que existe una intensidad en el tono de su escritura que trabaja a partir de la condensación de sensaciones y percepciones. Creo detectar que se presenta una identidad psíquica particularmente diferenciada. Las huellas de su condición genérico-sexual constituyen el relieve de sus figuras en el modo en que se relatan escenas, imágenes, episodios y en el modo de articular una identidad psíquica particularmente diferenciada. Desde la subjetividad logra armar un tramado escritural que evidencia el desequilibrio y la injusticia de un ordenamiento impuesto por una cultura patriarcal que es necesario desmontar para construir una sociedad diferente. Creo que la articulación entre condicionamientos culturales y la internalización de patrones que dejan su huella en el estructurante psíquico dibujan la construcción textual de esta escritora. *Autos, bios y grafé* son tejidos en estas cartas sin que ninguno de estos elementos logre el protagonismo. La construcción desde el “yo” consciente e inconsciente con todos los matices imaginables cruza al *bios* fundamentalmente en las experiencias afectivas y vinculares. La elección de estrategias de escritura, así como la selección del material sígnico de los niveles consciente e inconsciente completan el ejercicio de lo autobiográfico.

Pienso, además, que la decisión de publicar estas *Cartas* revela una intención y un deseo de darles lugar a través de la autoría. Rosario Castellanos se hace reconocer e instala en ese intento el espacio de lo privado desmontando el ejercicio de poder y la valoración que a este espacio se le ha otorgado. Castellanos marca un *ubi* diferencial. El descubrimiento de ello se ve lúcidamente apropiado en todas las tentativas que realizó y materializó en su quehacer de mujer productora de cultura. Logró una autonomía al crear y develar a los/las lectores/as aquello que fue su máxima motivación y deseo: crear modos más plenos y humanos de ser y de vincularse. Su escritura logra plasmar no sólo la creación estética, sino planteamientos éticos y políticos que hacen que se constituya en una de las figuras que propuso caminos reales de desarrollo, visibilización y protagonismo para las mujeres latinoamericanas. Creo, finalmente, que uno de los aspectos menos reflexionados en nuestra cultura latinoamericana en ámbitos feministas y que trabajan desde la perspectiva de género es el de la afectividad y los vínculos amorosos de las mujeres y de los varones. Ello pareciera que debe quedar en el ámbito de lo vivido y padecido. Pienso que es trabajo pendiente pensar, crear, transformar y reinventar no sólo discursos sobre esta temática sino prácticas y experiencias diferentes, aun cuando sean atrevidas y riesgosas. Rosario Castellanos intentó dar muchos pasos en ello y creo que nos impulsa de alguna manera a seguir su ejemplo.

Sin duda, Rosario Castellanos habló de once nacimientos en su existencia, constata haber nacido dos veces poeta. Si el trabajo con la escritura le permitió nacer dos veces no nos cabe duda que con las lecturas de esos dos nacimientos ha de renacer otras tantas en la tarea interpretativa que nos ofrece para resignificar aquello que como mujer

productora de cultura en América Latina deja como legado magnífico. Esta, como una lectura intencionada del *autos*, *bios* y *graphé*, es una de muchas.

# BIBLIOGRAFÍA

## 1. Textos del corpus.

- Castellanos, Rosario, *Balún Canán*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957  
-----, *Album de familia*, Selección, México, Joaquín Mortiz, 1971  
-----, *Mujer que sabe latín*, Selección, México, Sep Diana, 1979  
-----, *El uso de la palabra*, Selección, México, Ediciones Exélsior, 1974.  
-----, *Poesía no eres tú*, México, Selección, Fondo de Cultura Económica, 1972  
-----, *Cartas a Ricardo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

## 2. Bibliografía sobre Rosario Castellanos y su producción escritural

Franco, María Estela, *Rosario Castellanos. Otro modo de ser humano y libre*, México, Plaza y Valdés Editores, 1985.

Miller, Beth; "Por una autodefinition artística" en Valjalo, David, *Canción de Marcela*, Madrid, Ediciones de la Frontera, 1989.

Miller, Ivette, "El temario poético de Rosario Castellanos", sin referencias.

Pérez, Arturo, " La mujer en dos novelas de Rosario Castellanos", in referencias.

.Poniatowska, Elena, "Vida nada te debo" en *¡Ay vida, no me mereces!*, México, Joaquín Mortiz, 1985.

----, "Rosario Castellanos: rostro que ríe, rostro que llora", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol.XIV, N°3, 1990.

### 3. Bibliografía sobre teoría y crítica feminista y de género

#Amorós, Celia, *Participación, Cultura, Política y Estado*, Argentina, Ediciones de la Flor, 1990

----, "Violencia contra las mujeres y pactos patriarcales" en Maquieira y Sánchez, (comps.), *Violencia y Sociedad Patriarcal*, s/r, pp1-15.

Araújo, Helena, " ¿Escritura femenina?", en *Escandalar*, Vol 4, N#3, 1981, pp 32-36.

Balbus Isaac, "Michel Foucault y el poder del discurso feminista " en Seyla Benhabit y Drucila Cornetta, *Teoría Feminista y Teoría Crítica*, España, Ediciones Alfons, el Magnanim, 1990.

Barbieri, Teresita de, "Sobre la categoría de género. Una Introducción Teórico-metodológica", en *Fin de Siglo. Género y cambio civilizatorio*, Isis Internacional, Ediciones de la Mujer, N# 17.

Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Ediciones siglo XX, 1962

Bianchi, soledad, "Escritura desde la mujer. Literatura chilena actual" en *Literatura y Lingüística* N#6, Universidad Blas Cañas, 1993.

Butler, Judith, "Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Witig y Foucault", en Seyla Benhabit y Drucila Cornetta, *Teoría Feminista y Teoría Crítica*, España, Ediciones Alfons, el Magnanim, 1990.

Bochetti, Sandra y Muraro Luisa, "Ganar qué, ganar qué: nuestra cuestión con el poder", en *Debate Feminista*, año 2, vol. 4, septiembre 1991, pp. 91-129.

Castro Klarén, Sara, "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina" en Patricia Elena Gonzalez y Eliana Ortega, comps., *La sartén por el mango*, San Juan, Ediciones Huracán, 1984.

Cigarini, Lia, "Sobre la representación política femenina", en *Debate Feminista*, año 2, vol. 4, septiembre, 1991, pp. 130-133.

- 
- Colaizzi, Giulia, (Ed.), *Feminismo y Teoría del discurso*, Madrid, Catedra, 1990, pp 13-25.
- , "Por una ética de los límites", en *Isegoría* 6, CSIC, Madrid, 1982
- Encinales de Sanjinés, Paulina, "Escritura femenina o la re-inscripción del silencio", en Ordoñez Montserrat y Montilla, Claudia, *Texto y Contexto. Estudios literarios: relecturas, imaginación y resistencias*, Bogotá, Colombia, Universidad de Los Andes, Departamento de Filosofía y Letras, s/a.
- Ferré, Rosario, "La cocina de la escritura", en *La sartén por el mango*, San Juan, Ediciones Huracán, 1984.
- , *Sitio a Eros*, México, Joaquín Mortiz, s/f.
- Foucault, Michel, *Tecnologías del yo*, España, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1990
- , "Las relaciones de poder penetran en los cuerpos", en *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1992.
- , "Poderes y estrategias" en *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1992.
- , "Verdad y Poder", en *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1992.
- Franco, Jean, "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana" en *Hispanamérica*, 15, 45. 1986, pp35.
- , "Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Latinoamericana Editores, año XVIII, N#36, Lima-Perú, 1992.
- , "La incorporación social de las mujeres" en *Marcar diferencias, cruzar fronteras*, Santiago, Chile, Cuarto Propio, 1996.
- , "Invadir el espacio público; transformar el espacio privado", en *Marcar diferencias, cruzar fronteras*, Santiago, Chile, Cuarto Propio, 1996.
- , "Sobre la imposibilidad de Antígona y la inevitabilidad de la Malinche: la reescritura de la alegoría nacional", en *Las Conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Gorodischer, Angélica, *Mujeres de palabra*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1994.
- Guerra Cunningham, Lucía, "Las sombras de la escritura: hacia una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana", en Hernán Vidal (Ed.), *Cultural and Historical Grounding por Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*, Serie Literature and Human Rights, N#4, Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989, pp129-164.
- Irigaray, Luce, *El cuerpo a cuerpo con la madre*, sin referencia.
- , *Amo a te*, Torino, Bollari Boringueri, 1993.
- , *El otro género de naturaleza*, sin referencia.
- Kristeva, Julia, *Semiótica 1*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1985
- , "Stabat Mater", en *Historias de amor*, México, Siglo XXI Editores, 1987.

- , "Práctica significativa y modo de producción" en *Travesía de los signos*, Ediciones La aurora, s/a, pp 13-35.
- Maeso, Angeles, "Notas para una revisión de los femenino en literatura", en Valjalo, David, *Canción de Marcela*, Madrid, Ediciones de la Frontera, 1989.
- Masiello, Francine, "Discurso de mujeres, lenguaje de poder: Reflexiones sobre la crítica feminista a mediados de la década del 80", en *Hispanamerica* , pp 53-60.
- Moi, Toril, *Teoría Literaria Feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Monsiváis, Carlos, "La representación femenina", en *Debate Feminista*, año 2 , vol 4, septiembre, 1991
- Mouffe, Chantal, "Por una política de la identidad nómada", en *Debate Feminista*, año 7, vol. 14, octubre 1996, pp 3-13.
- Muraro, Luisa, "Signos de la diferencia". Ponencia presentada en el Seminario Feminismo a fin de siglo. Políticas e Imaginarios de la Diferencia Sexual organizado por la Cooperación de Desarrollo de la Mujer La Morada. 1998.
- Ordoñez, Montserrat, "Hacia una crítica feminista en los estudios literarios de América Latina", en en Ordoñez Montserrat y Montilla, Claudia, *Texto y Contexto. Estudios literarios: relecturas, imaginación y resistencias*, Bogotá, Colombia, Universidad de Los Andes, Departamento de Filosofía y Letras , 1995.
- Ortega, Eliana, *Lo que se hereda no se hurta*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996, pp15-39.
- Oyarzún, Kemy, "Literaturas heterogéneas y dialogismo genérico-sexual", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XIX, N# 38, Lima, 1993.
- , "Género y étnia: acerca del dialogismo en América Latina" en *Revista Chilena de Literatura*, N# 41, 1992, pp 33-45.
- , *Poética del desengaño. Deseo, Poder y Escritura*, Santiago de Chile, Ediciones Literatura Americana Reunida, 1989, pp 9-48.
- Peri Rossi, Cristina, "Literatura y mujer" en *Eco*, Bogotá, Colombia, N#257, 1983
- Poniatowska, Elena, "Mujer y literatura en América Latina", en *Eco*, Bogotá, Colombia, N#257, 1983
- Pratt, Mary Louise, "Género y Ciudadanía: Las mujeres en diálogo con la Nación". Ponencia para el Congreso sobre Literatura y Cultura latinoamericana del siglo XIX, Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela, 25-28 de octubre 1993.
- Richard, Nelly, "Mujer, literatura y cultura en el Chile de hoy", en *Literatura y Lingüística* N#6, Universidad Blas Cañas, 1993
- Richard, Nelly, *Masculino/Femenino*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1989.
- Traba, Marta, "Hipótesis de una escritura diferente", en *Fem*, Vol. VI, febrero-marzo 1982.
- Valdés, Adriana, *Composición de lugar*, Santiago Universitaria, 1996.
- Valdés, Adriana, "Mujeres, Culturas y Desarrollo" en *Fin de Siglo. Género y Cambio Civilizatorio*, Isis Internacional, Ediciones de la mujer, N# 17
- Violi, Patricia, "La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar" en *Revista de Occidente*, N# 68, enero 1987.



-----, "Sujeto lingüístico y sujeto femenino" en Colaizzi, Giulia, *Feminismo y Teoría del discurso*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.

Woolf, Virginia, *Un cuarto Propio*, México, Colofón, 1989.

## 4. Bibliografía sobre la autobiografía

Araújo, Nana, "La autobiografía femenina, ¿un género diferente?", en *Debate Feminista. La escritura de la vida y el sueño de la política*, año 8, vol.15, abril 1997.

Benstock, Shari, ed., *The private Self: Theory and Paractice of Women´s Autobiographical Writings*, Chapel Hill, North Carolina University Press, 1988.

Brodzki, Bella and Celeste Schenck, eds., *Life/Lines. Theorizing Women´s Autobiography*, Ithaca, Cornell, University Press, 1988.

Bruss, Elizabeth, "Actos Literarios", en *La autobiografía y sus problemas teóricos, Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos 29, Suplementos, 1991.

Catelli, Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991

De Man Paul, "La autobiografía como desfiguración", en *La autobiografía y sus problemas teóricos, Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos 29, Suplementos, 1991.

Eakin, Paul, "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje", en *La autobiografía y sus problemas teóricos, Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos 29, Suplementos, 1991.

Gusdorf, George, "Condiciones y Límites de la autobiografía" en *La autobiografía y sus problemas teóricos, Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos 29, Suplementos, 1991.

Heilbrun, Carolyn, "No-autobiografías de mujeres "privilegiadas": Inglaterra y América del Norte", en *La autobiografía y sus problemas teóricos, Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos 29, Suplementos, 1991.

Lejeune, Philippe, "El pacto autobiográfico" en *La autobiografía y sus problemas teóricos, Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos 29, Suplementos, 1991

Loureiro, Angel, "Direcciones en la teoría de la autobiografía", sin referencia.

Loureiro, Angel, " Problemas teóricos de la autobiografía", en *La autobiografía y sus problemas teóricos, Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos 29, Suplementos, 1991

Mason, Mary G., "The Other Voice: Autobiographies of Women Writers" en James Olney ed., 205-235. Reimpreso en Bella Brodzki, ed., 19-44

Molloy, Silvia, Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamerica, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

-----, "Marginaciones y desvíos: Dónde leer los textos de mujeres", sin referencias.

- Montecino, Sonia, "Identidad Femenina y escritura en la relación autobiográfica de Ursula Suarez: una aproximación" en *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1990.
- Moreiras, Alberto, "Autografía: Pensador firmado (Nietzsche y Derrida)" en *La autobiografía y sus problemas teóricos, Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos 29, Suplementos, 1991.
- Narváez, Jorge, ed., *La invención de la memoria*, Santiago de Chile, Pehuén Editores, 1988
- Olney, James, "Algunas versiones de la memoria/algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía" en *La autobiografía y sus problemas teóricos, Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos 29, Suplementos, 1991.
- Ramírez, Liliana, "La autobiografía como des-figuración" en Ordoñez Montserrat y Montilla, Claudia, *Texto y Contexto. Estudios literarios: relecturas, imaginación y resistencias*, Bogotá, Colombia, Universidad de Los Andes, Departamento de Filosofía y Letras , s/a.
- Smith, Sidonie, "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres", en *La autobiografía y sus problemas teóricos, Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos 29, Suplementos, 1991.
- A poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fiction of Self Representation, Bloomington, Indiana University Pres, 1987.
- "Women's autobiographical writing, New Prose Form", *Prose Studies*, 8,2 (1985), 20-27.
- Sprinker, Michael, " Ficciones del yo: el final de la autobiografía" ,en *La autobiografía y sus problemas teóricos, Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos 29, Suplementos, 1991
- Sommer, Doris, "Not Just a Personal Story": Women's Testimonios and the Plural Self" en Shari Benstock ed., 107-130.
- Stanton, Domna C., ed., *The Female Autograph*, Chicago, Chicago University Press, 1984
- Weintraub, Karl, "Autobiografía y Conciencia Histórica" en *La autobiografía y sus problemas teóricos, Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos 29, Suplementos, 1991.
- Villanueva, Darío, "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía", en *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor, 1993.

## 5. Bibliografía sobre la carta.

- Abadi, Marcelo, "Carta sobre las cartas/La última carta.", en *S y C*, Buenos Aires, facultad de Filosofía y Letras, N°4, mayo 1993, pp 33-53
- Barrenechea, Ana María, "La epístola y su naturaleza genérica", en *Dispositio*, Vol.XV,

Nº 39, pp 51-56.

Doll, Darcie y Salomone, Alicia, "La literatura menor de Gabriela Mistral y Victoria Ocampo: la prosa epistolar y las alianzas." Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile, junio, 1998.

Doll, Darcy, "Las cartas como Literatura Menor: la correspondencia de Gabriela Mistral", s/p.

Meyer, Doris, "La correspondencia entre: Gabriela Mistral y Victoria Ocampo: Reflexiones sobre la identidad americana", en taller de Letras, Nº 24, noviembre 1996, Santiago, Chile, pp. 87- 100.

-----, "Letters and Lines in the essays of Victoria Ocampo", en Revista Interamericana de Bibliografía, Vol. XLII, 1992, pp 233-239.

Molloy, Silvia, "Dos proyectos de vida: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange y *El archipiélago* de Victoria Ocampo", en Filología, Año XX, Nº 2, 1985, UBA, pp 279-293.

Violi, Patricia, "La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar" en *Revista de Occidente*, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, Nº 68, enero 1987, pp87-99.

-----, "Letters", en Teun Van Dijk, *Discourse and Literature*, Jhon Benjaming Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1985, pp 149-167.

Volek, Emil, "Cartas de amor de la Avellaneda", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Nº 511, enero 1993.

Zubiaurre-Wagner de, María Teresa, "Libertad y servidumbre de la carta: *Tribada*, de Miguel Espinosa y la evolución de la novela epistolar" en *Revista Hipánica Moderna*, Nº 1, XLV, junio 1992, pp 106- 127.

## 6. Bibliografía sobre Literatura y Psicoanálisis

Kristeva, Julia, *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*, Buenos Aires Eudeba, 1998. Sobre todo capítulos IV "Otra vez el Edipo o el monismo fálico" y el V "De la extrañeza del falo o lo femenino".

Le Galliot, Jean, *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*, Argentina, Hachette, 1977.

Clancier, Anne, *Psicoanálisis, Literatura y Crítica*, Madrid, Ediciones Cátedra, s/a.

Lacan, Jacques, *Lectura estructuralista de Freud*, México, Siglo XXI Editores, s/a.

Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, en *Freud Obras Completas*, Argentina, Hyspamérica Ediciones, Vol. 3: Ensayo XVII, 1993.

-----, *Lo siniestro*, Buenos Aires, López Crespo Editor, 1978.

-----, Análisis fragmentario de una histeria. El chiste y su relación con el inconsciente, en *Freud Obras Completas*, Argentina, Hyspamérica Ediciones, Vol. 5: Ensayos XXI-XXV, 1993.

## 7. Bibliografía sobre el amor

Collin, Françoise, "Sobre el amor: conversación con Julia Kristeva", en *Debate Feminista*, septiembre 1991.

Lacan Jacques, "Una carta de amor", en *El seminario XX*, París, Seuil, 1981, pp 95-108.

Irigaray, Luce, *Amo a ti*, Ediciones de la Flor, s/l, s/a.

Jitrik, Noé, El discurso del amor y no el discurso amoroso, s/r.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. La inquietud de sí*, México, Editorial Siglo XXI, 1987.

Kristeva, Julia, *Historias de Amor*, México, Siglo XXI Editores, 1987.

Shulamit, Firestone, *La dialéctica del sexo*, Barcelona, Editorial Kairos, 1976.

## 8. Bibliografía sobre teoría del texto y de la recepción

Jauss, Hans Robert, "Los diversos horizontes de la lectura como problema hermenéutico" en *Pour une Hermeneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1982.

-----, "El lector como una nueva instancia de la Literatura", en *Estética de la Recepción*, Madrid, Arcos, 1987.

-----, *La historia como provocación de la Ciencia*, Madrid, Anaya, 1971.

-----, "Experiencia estética y hermenéutica literaria", en Dietrich, Rall, comp., *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México Universidad Autónoma de México, 1987, pp73-87.

Jofré, Alcides y Monica Blanco, (Eds), *Para leer al lector*, Santiago de Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, s/a.Lima-Perú, 1992

Schopf, Federico, ed., *Teoría de la Recepción*, Cuadernos de Literatura N#1, Publicaciones especiales, Serie Teoría Literaria, 1993, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

Van Dijk, Teun, *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1993.