

# Introducción

## Rosario Castellanos y sus coordenadas del mundo

Beatriz FERRÚS ANTÓN  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

Tania PLEITEZ VELA  
*Università degli Studi di Milano*

### Resumen

La introducción al monográfico “Testimonio de la libertad. Revisitación de la obra de Rosario Castellanos desde el siglo XXI” realiza un breve recorrido por los principales temas que esta escritora mexicana elabora en su obra. Así, esboza un portal de inicio para las reflexiones actuales en torno a una de las plumas más prolíficas de la literatura latinoamericana del siglo XX.

*Palabras clave:* Rosario Castellanos, literatura mexicana, siglo XX.

### Abstract

The introduction to the dossier “Testimony of Freedom: Revisiting the Work of Rosario Castellanos from the 21st Century” offers a brief overview of the main themes that this Mexican writer explores in her work. Thus, it provides a starting point for current reflections on one of the most prolific writers of the 20th-century in Latin American literature.

*Keywords:* Rosario Castellanos, Mexican Literature, 20th-Century.

Este año se cumple el centenario del nacimiento de Rosario Castellanos (1925-1974), prolífica autora chiapaneca de variados registros escriturales, entre los que se cuentan la poesía, la narrativa, la dramaturgia y el ensayo, además de columnas periodísticas y un copioso epistolario<sup>1</sup>. También fue profesora de literatura latinoamericana en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y en la Universidad Iberoamericana, así como en las de Wisconsin, Indiana y Colorado, y en la Universidad Hebrea de Jerusalén<sup>2</sup>. En pocas palabras, Castellanos transitó una brillante estela intelectual que siglos antes, en el México barroco, había inaugurado Sor Juana Inés de la Cruz.

En todos los escritos de la poeta chiapaneca hay un común denominador: una conciencia crítica sobre el lugar adjudicado a las mujeres en la sociedad mexicana de mediados del siglo XX. Como señala Norma Alarcón, Castellanos “deconstruye las estructuras metafórico-conceptuales para reconstruir críticamente lo femenino” (1992: 105). La escritora, pues, desgrena la subjetividad

---

<sup>1</sup> Más adelante se enumeran sus libros de poesía. En cuanto a la prosa, publicó tres novelas, *Balún Canán* (1957), *Oficio de tinieblas* (1962) y *Rito de iniciación* (1966); tres libros de cuentos, *Ciudad Real* (1960), *Los convidados de agosto* (1964) y *Álbum de familia* (1971); y dos de teatro, *Tablero de damas, pieza en un acto* (1952) y *El eterno femenino: Farsa* (1975). En el género del ensayo, se encuentran *Sobre cultura femenina* (1950), *Mujer que sabe latín...* (1973) y *El mar y sus pescaditos* (1975). Sus artículos publicados en *Excelsior* están reunidos en *El uso de la palabra* (1974). Póstumamente, aparecen sus epistolarios, *Cartas a Ricardo* (1994) y *Cartas encontradas (1966-1974)* (2022) —con Raúl Ortiz y Ortiz—; y una colección de artículos, *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos* (2004).

<sup>2</sup> En los últimos años de su vida, divorciada y con un hijo pequeño, Castellanos se trasladó a Israel donde se desempeñó como Embajadora de México.

en femenino considerando, por un lado, las antiguas representaciones estético-filosóficas; y, por el otro, la subjetividad emergente, ya filtrada por la conciencia crítica, derivada de sí misma y producto de su sueño.

En su ensayo “La mujer y su imagen”, incluido en *Mujer que sabe latín...* (1973), la mexicana nos dice que: “A lo largo de la historia (la historia es el archivo de los hechos cumplidos por el hombre, y todo lo que queda fuera de él pertenece al reino de la conjetura, de la fábula, de la leyenda, de la mentira) la mujer ha sido, más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana, un mito” (2015: 9). De la misma manera, en su farsa *El eterno femenino* (1975), uno de sus personajes afirma lo siguiente: “No basta adaptarnos a una sociedad que cambia en la superficie y permanece idéntica en la raíz. No basta imitar los modelos que se nos proponen y que son la respuesta a otras circunstancias que las nuestras. No basta siquiera descubrir lo que somos. Hay que inventarnos” (1975: 194). De ahí que nos proponga que rompamos el espejo donde las mujeres nos hemos visto reflejadas durante siglos; solo cuando nos resistimos a esa imagen sociocultural impuesta podemos inventarnos una subjetividad libre de códigos heredados.

Su tesis de grado de filosofía, *Sobre cultura femenina* (1950), fue una de las primeras contribuciones de este tipo en su país; de ahí que Castellanos sea considerada una de las precursoras del feminismo mexicano. Sus grandes influencias intelectuales fueron Simone de Beauvoir, Virginia Woolf y Simone Weil. Asimismo, tuvo una estrecha relación con las tradiciones mayas de Chiapas, región en la que vivió durante su niñez y adolescencia. La pérdida de gran parte del latifundio de su familia durante la reforma agraria del gobierno de Lázaro Cárdenas, que tuvo lugar entre 1934 y 1940, también incidió en la futura narradora. Sus tres novelas —*Balún Canán* (1957), *Oficio de tinieblas* (1962) y *Rito de iniciación* (1966)— bien podrían considerarse una trilogía sobre el mundo indígena de Chiapas desde su perspectiva particular. Si bien *Balún Canán* ha sido vista como una novela que sigue el modelo indigenista de otros autores mexicanos de los años 50, la misma Castellanos lo negó apuntando que en su novela no había idealización de los indígenas; más bien, en ocasiones aparecen como sujetos violentos, incluso crueles. Al parecer, lo que la autora quiso presentar es una crítica al estado de miseria y explotación en el que vivían (o viven) las comunidades indígenas por razones socioeconómicas, racistas y clasistas. Al lado de esta explotación, la novela también muestra las congojas de los hacendados y otros grupos sociales ante la reforma agraria impulsada por Cárdenas. Se describen protestas, reivindicaciones, temores y esperanzas. No obstante, esto tiene lugar como trasfondo, ya que lo que destaca es la recreación del mundo mítico maya a partir de la cosmovisión del *Popul Vuh* y *Chilam Balam*. Los rasgos mito-poéticos recuerdan a la obra de Miguel Ángel Asturias. Un hecho llama especialmente la atención: en la novela, el personaje del niño tiene nombre, mientras que la niña no lo tiene; tampoco su Nana, quien no sólo es mujer, sino también indígena. Así, Castellanos apunta a una de las constantes fundamentales de su obra literaria: la complejidad identitaria de aquellas subjetividades que han sido subalternizadas; que son arrojadas a los bordes, pero que también resisten y moldean otras coordenadas de mundo.

#### REVISIÓN CRÍTICA DE LO ‘FEMENINO’ Y LO ‘MASCULINO’

En una primera etapa<sup>3</sup>, Castellanos se muestra preocupada por los límites impuestos a la imaginación, los cuales derivan de los símbolos culturales de lo erótico, lo materno y ‘lo otro’. Estos símbolos reducen en las subjetividades la posibilidad de trazar otras dimensiones posibles, más auténticas. Así, la mexicana busca proyectarse hacia un espacio más extenso para mostrar y superar lo que esconden las metáforas y los conceptos tradicionales. En una segunda etapa<sup>4</sup>, la

<sup>3</sup> Nos referimos especialmente a su poesía: *Apuntes para una declaración de fe* (1948), *Trayectoria del polvo* (1948), *De la vigilia estéril* (1950), *El rescate del mundo* (1952).

<sup>4</sup> Si continuamos observando su trabajo poético, el poemario de transición es *Poemas* (1957), mientras que su segunda etapa empieza a emerger a partir de *Al pie de la letra* (1959). Luego le siguen *Salomé y Judith* (poemas dramáticos) (1959), *Lúvida luz* (1960) y *Materia memorable* (1969). El giro definitivo, donde sobresale un estilo coloquial, directo e irónico

autora comienza a distanciarse de aquellas representaciones estético-filosóficas. Esa separación se da mediante el lenguaje, uno reinterpretado, subvertido, de tono coloquial, con una inflexión oral y prosaica y un acento irónico, cuyo propósito es (re)fundar significados diferentes a los heredados. Como dijo en uno de sus ensayos, es imprescindible “crear otro lenguaje, hay que partir desde otro punto, buscar la perla dentro de cada concha, la almendra en el interior de la corteza. Porque la concha guarda otro tesoro, porque la corteza alberga otra sustancia” (“Notas al margen: el lenguaje como instrumento de dominio”, 2015: 139).

Es en estas líneas que explora modelos y arquetipos, desestabilizando y alterando su significación monótona. Algunas figuras paradigmáticas que aparecen en su obra poética y que encarnan dichas reinscripciones son Eva, Salomé, Judith, Dido, Hécuba... Al sub/invertir estos prototipos femeninos —bíblicos, literarios, históricos, mitológicos, tradicionales—, Castellanos brinda un paradigma diferenciado de la subjetividad femenina y reinterpreta, no sólo la Biblia y los autores de la antigüedad, sino también aquellos que posteriormente han trabajado sobre estas figuras —escritores, poetas, filósofos, etc.— y contribuyen a que sus significados se conviertan en algo, más o menos, inalterable o fosilizado.

En las literaturas y las artes, en general, estas figuras han sido retratadas como agentes sexuales —las provocadoras, las temidas—, excepto aquellas que actuaron para salvar a su pueblo (Judith) o que han resultado asimilables (Dido); sin embargo, a estas últimas se les ha impuesto un final no siempre amable, incluso patético. Castellanos pareciera preguntarse: ¿Cómo percibir los modelos/arquetipos femeninos de forma libre, con el fin de que su apreciación sea distinta a la convencional, para que de ahí en adelante su significación monótona se altere, se matice, se dignifique?

Otras escritoras latinoamericanas del siglo pasado también cuestionaron estos arquetipos y simbologías desde un lenguaje que intentaba desestabilizar la mirada patriarcal, por ejemplo, Alfonsina Storni, Julia de Burgos y Clarice Lispector. En su caso, Castellanos intentará descubrir un referente femenino más allá del ideal patriarcal de la ‘feminidad celestial’ y/o del ideal prepatriarcal de la diosa Gea que subraya la ‘primacía de la madre’. Ambas nociones representan símbolos femeninos de trascendencia, pero para no enmarañarse en el dilema, Castellanos utiliza y re-crea la figura subversiva de Eva. En “Origen” (*De la vigilia estéril*, 1950) nos dice: “Sobre el cadáver de una mujer estoy creciendo /.../ Del fétetro de un niño no nacido: / de su vientre tronchado antes de la cosecha / me levanto tenaz, definitiva” (2001: 39-40). La mexicana da a entender que el vientre —el taller del cuerpo— negado al hijo será el sitio del doloroso renacer propio, un intento consciente de esbozar una identidad, reconstruir los orígenes propios y estimular la germinación de la aventura poética y literaria (Alarcón, 1992: 83).

Lo anterior también le sirvió a Castellanos a la hora de reinterpretar modelos masculinos, ya que siempre le interesaron las construcciones relacionales<sup>5</sup>. Nos propone una filosofía del amor y de las relaciones, tiernas y atroces, que se revelan en un mundo sofocante y caótico. En “La nostalgia” (*En la tierra de en medio*, 1972), utilizando la ironía, nos dice: “Si te digo que fui feliz, no es cierto. / No creas lo que yo creo cuando me engaño” (2001: 323); y en “Consejo de Celestina” (*Diálogos con los hombres más honrados*, 1972): “Desconfía del que ama: tiene hambre, / no quiere más que devorar. / Busca la compañía de los hartos. Ésos son los que dan” (2001: 351).

En general, en la primera etapa que mencionamos anteriormente, el yo poético no se relaciona con el hombre en términos cotidianos, sino míticos. Castellanos juega con los arquetipos clásicos de la virilidad y los acompaña con una contraparte femenina que adquiere voz y visibilidad y, por lo tanto, se convierte en una heroína épica que supera al héroe antiguo debido a su capacidad

---

—que contrasta con aquel hermético, alegórico y metafórico del principio— se identifica a partir de *En la tierra de en medio*, *Diálogos con los hombres más honrados*, *Otros poemas*, y *Viaje redondo*, cuyos poemas fueron reunidos por primera vez en la compilación *Poesía no eres tú (1948-1971)* (1972). En esta última se encuentran sus versiones de Emily Dickinson, Paul Claudel y Saint-John Perse.

<sup>5</sup> Esta parte deriva de las ideas planteadas en el capítulo de libro “From Antigone to Creon: Traditional Masculine Models in the Poetry of Alfonsina Storni and Rosario Castellanos” (2009) de Tania Pleitez Vela.

íntegra de sentir. Tal es el caso de “Lamentación de Dido” (*Poemas*, 1957). En el relato de Virgilio, Dido tiene un final patético: la reina de Cartago, al saberse abandonada por Eneas, levanta una pira y se arroja a las llamas<sup>6</sup>. Esta Dido virgiliana acepta de forma trágica, inevitable y vertical, el sistema patriarcal del pensamiento y de la moralidad, ya que Eneas debe cumplir con un destino más heroico y trascendental que amar a Dido: fundar Roma lejos de las riberas africanas, tal y como le ha mandado Júpiter.

En contraste, la Dido de Castellanos cuenta su propia historia y adquiere conciencia de sí misma. Esta Dido alternativa desplaza tanto a su inventor, Virgilio, como a Eneas. No realiza una hazaña dentro de los términos reconocibles de la tradición, sino que su heroísmo obtiene valor dentro de otro sistema de significados. Más importante que la pérdida de Eneas es el modo en que esta “ilumina” la naturaleza del heroísmo de Dido (Alarcón, 1992: 122). Así, Castellanos no le da muerte: “yo sé que para mí no hay muerte. / Porque el dolor —¿y qué otra cosa soy más que dolor?— me ha hecho eterna” (2001: 109)<sup>7</sup>.

La mexicana se refiere de forma crítica y poética a la predeterminación ontológica, a los roles impuestos de antemano por el orden simbólico, a las creencias arraigadas en el imaginario occidental. Las batallas, la acción y la firmeza consolidan la virilidad del héroe porque llevan objetivos sublimes intrínsecos. En cambio, las mujeres, en este imaginario, representan la ‘ley natural de los afectos’. Castellanos nos muestra así el ‘otro lado’ de la épica conocida e inventada por el Poeta/Escritor. Dido encarna otra historia del heroísmo, quizá uno más humano, porque su dolor, sus afectos, también mueven la historia: “cuando el árbol retoña, / es mi espíritu, no el viento sin historia, es mi espíritu el que estremece y el que hace cantar su follaje” (2001: 105). Desde esta perspectiva, Eneas empequeñece y Dido crece, pues al no tener final, la historia de los afectos se repite una y otra vez. Se trata, en síntesis, del relato que supera arreglos políticos y familiares inspirados en lo divino y situados en el heroísmo patriarcal. La Dido de Castellanos pone en el primer plano las experiencias de aquellas personas que han sido condenadas al margen.

El personaje de Dido es de gran relevancia en el trabajo literario de Castellanos ya que, desde esta nueva versión, crea una persona poética que asume su dolor y, sobre todo, lo interpreta, lo comprende. A partir de *Al pie de la letra* (1959), y sobre todo en la última etapa de su poesía, pareciera que esa Dido se desdoblara y dialogara con los descendientes de Eneas o con los prototipos de ese héroe. Los arquetipos de la virilidad, según la mirada crítica de Castellanos, han reproducido, a lo largo de los siglos, modelos de conducta que inciden en las relaciones. Simultáneamente, aparecen en su obra una serie de descendientes de Dido; son las supervivientes, las guardianas de una fortaleza afectiva que ahora utilizan un tono irónico y un lenguaje renovador.

Así, en la segunda parte de “Dos meditaciones” (*Al pie de la letra*, 1959) dice la hablante lírica: “Hombrecito, ¿qué quieres hacer con tu cabeza? / ¿Atar al mundo, al loco, loco y furioso mundo? / ¿Castrar al potro Dios? (2001: 122). Es entonces que una especie de Dido moderna interroga y cuestiona la posición de poder de ese “hombrecito”. Al utilizar el diminutivo —que recuerda al “Hombre pequeñito” (*Irremediablemente*, 1919) de Alfonsina Storni: “Te amé media hora / No me pidas más” (1999: 189)—, Castellanos ironiza sobre las absurdas pretensiones de indiscutido poder de ese hombre, su codicia por atrapar al mundo, creyéndose Dios. Mientras la primera Dido adolece, sus descendientes rechazan al héroe hambriento de supremacía y de dominación.

En el siglo XX, el héroe ya no encarna un prototipo de Eneas y debe enfrentarse al mundo que él mismo ha confeccionado, es decir, a sus propias construcciones simbólicas, algo que a la

<sup>6</sup> La leyenda de Dido, reina de Cartago, es conocida gracias a la *Eneida* de Virgilio. Sin embargo, el poeta romano construyó su epopeya de Eneas sobre un tema aún más primitivo que narra un episodio de las migraciones fenicias hacia el occidente mediterráneo. Esta versión señala que el rey Yarbás, de un pueblo vecino, quiso casarse con Dido y la amenazó con declararle la guerra si se rehusaba. Dido se subió a una pira y se suicidó, sacrificándose cuando se vio a sí misma y a su pueblo amenazados (Grimal, 1981: 137).

<sup>7</sup> Castellanos afirmó lo siguiente: “La *Lamentación de Dido* es, además de percance individual, la convergencia de dos lecturas: Virgilio y Saint-John Perse. Uno me proporciona la materia y el otro la forma. Y sobreviene el instante privilegiado del feliz acoplamiento y del nacimiento del poema” (2015: 160; cursivas del original).

larga también ha terminado por vulnerar su identidad y autoestima. En los estudios sobre la masculinidad se enfatiza, precisamente, que el hombre no tiene otro enemigo más que sí mismo o, mejor dicho, la construcción de sí mismo que ha heredado. En “Una palabra para el heredero” (*Al pie de la letra*, 1959), Castellanos retrata a un hombre decaído, vulnerable, perdido; al hombre en crisis: “Ved mi botín después de la pelea: / no es más que una perdiz de torpe vuelo. / ¿Quién me castró de mi posteridad? / ¿Quién me puso esta giba monstruosa del pasado?” (2001: 130). El héroe ha sido derrotado por sus mismas ansias de poder; se siente atrapado en su nostalgia personal y paralizado por el peso de la Historia. Como Virginia Woolf en *Three Guineas* (1938), cuando ironiza sobre los errores de la Historia, la irracionalidad de la guerra y la destrucción, Castellanos también se refiere a ese hombre derrotado por sí mismo y que, insólitamente, encarna al centro de referencia.

En “Ajedrez” (*En la tierra de en medio*, 1972), Castellanos va un paso más adelante: retrata una pareja embarcada en un desafío, un combate en el terreno de la inteligencia. Aquí el sujeto femenino ha afianzado la expresión, no se auto-silencia, y le habla de tú a tú al hombre con gran ironía: “Porque éramos amigos y, a ratos, nos amábamos; / quizá para añadir otro interés / a los muchos que ya nos obligaban / decidimos jugar juegos de inteligencia”; y más adelante: “Aprendimos las reglas, les juramos respeto / y empezó la partida” (2001: 321). Esta mujer conoce muy bien la jerarquía social que los enfrenta y que perjudica las relaciones entre ambos. Aunque en el poema no se define quien gana la partida, sobresale la agudeza del yo poético que es capaz de ver más allá del resultado del juego.

Precisamente, en su ensayo “Notas al margen: el lenguaje como instrumento de dominio” (1973), la mexicana apuesta por la experiencia dialógica: “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” (2015: 140). Pero para llegar ahí, a fisurar el binarismo y la jerarquía relacional, también hay que hablar de tú a tú con la tradición, como nos dice en su ensayo “Si ‘poesía no eres tú’, entonces ¿qué?” (1973):

Tiene que venir un fuerte sacudimiento de afuera para que cambie la perspectiva, para que se renueve el estilo, para que se abran paso temas nuevos, palabras nuevas.

Muchas de ellas son vulgares, groseras. ¿Qué le voy a hacer? Son las que sirven para decir lo que hay que decir. Nada importante ni trascendente. Algunos atisbos de la estructura del mundo, el señalamiento de algunas coordenadas para situarme en él, la mecánica de mis relaciones con los otros seres. Lo que no es sublime ni trágico. Si acaso, un poco ridículo.

Hay que reír, pues. Y la risa, ya lo sabemos, es el primer testimonio de la libertad. Y me siento tan libre que inicio un “Diálogo con los hombres más honrados”<sup>8</sup>, es decir, con los otros escritores. Al tú por tú. ¿Falta de respeto? ¿Carencia de cultura si cultura es lo que definió Ortega como sentido de las jerarquías? Puede ser. (2015: 161)

Es en este marco que adquiere un significado importante el poema “Meditación en el umbral” (*Otros poemas*, 1972), porque ante el destino adjudicado a las mujeres escritoras —Teresa de Ávila, Sor Juana, las Austen, Emily Dickinson— por la tradición literaria y patriarcal, o a los personajes literarios femeninos —Ana Karenina, Madame Bovary—, Castellanos subraya que la reclusión o el suicidio no son la solución. Porque debe haber “otro modo de ser humano y libre. / Otro modo de ser” (2001: 361).

## LA RAÍZ AUTOBIOGRÁFICA

<sup>8</sup> Así se titula una de las secciones incluidas en *Poesía no eres tú (1948-1971)* en la que se dirige a “Neruda”, “Juan Ramón [Jiménez]”, “Simón [Bolívar]” y “Federico [García Lorca]”, entre otros.

Rosario Castellanos nació en la Ciudad de México, pero creció en Comitán (Chiapas), cerca de la frontera con Guatemala. Como ya señalamos, sus padres fueron latifundistas, aunque perdieron gran parte de sus tierras por la reforma agraria realizada por Lázaro Cárdenas entre 1934 y 1940. Cuando tenía ocho años, murió su hermano, un año menor que ella. En una carta dirigida al filósofo Ricardo Guerra —con quien años después se casaría<sup>9</sup>—, la mexicana se refiere a este hecho familiar:

Usted sabe que tuve un hermano y que se murió y que mis padres, aunque nunca me lo dijeron directa y explícitamente, de muchas maneras me dieron a entender que era una injusticia que el varón de la casa hubiera muerto y que en cambio yo continuara viva y coleando. Siempre me sentí un poco culpable de existir; durante todos estos años hubiera querido pedir perdón a todos por estar viviendo [...]. Además constantemente me echaban en cara que si yo no hubiera vivido ellos hubieran podido tranquilamente suicidarse pero que yo los ataba a una vida que no deseaban y que soportaban sólo por su sentido del deber. [...] Allí tiene usted la raíz de todo; una raíz amarga y difícilmente extirpable. Cuando alcancé a darme cuenta de la injusticia de esta posición y de ese trato me rebelé violentamente contra ella; lo dije todo, reclamé, protesté, sin respeto y sin piedad. Ellos lo reconocieron y quisieron cambiar dándome un afecto que yo rechacé por parecerme tardío. (Castellanos, 1994: 36-37)

De acuerdo con este relato autobiográfico, desde pequeña la futura escritora comprende el valor adjudicado al sujeto varón; suele ser el más deseado, por ejemplo, para convertirse en el heredero y el administrador de los bienes familiares. Castellanos entiende temprano lo que significa ser mujer en una sociedad que demarca claramente los estereotipos femeninos. Esta condición, parece decirnos, es la raíz de una toma de conciencia sobre su género, tema que, como vimos, recorre toda su vida y obra. Esta misma condición es la que después la sensibiliza para recuperar las experiencias de su niñez y su proximidad a las comunidades indígenas de Chiapas.

En una carta a Ricardo Guerra, cuando era una joven de 25 años, Castellanos se refiere a ese papel social asignado a las mujeres, papel que ella sabe que transgrede al insistir en su vocación literaria:

¿Por qué son tan problemáticas [las relaciones] y yo siento su raíz tan frágil y tan susceptible a romperse? Porque estoy, en todas, desempeñando un papel... ¿Por qué lo hago? Por mi afán de agradar, porque creo que nadie va a aceptarme tal y cómo soy... Y ahora es preciso, Ricardo, que me despoje ante ti de otra máscara. Yo no sé cómo me ves tú... 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 tan enamorada. ¿De qué novela rosa he sacado este engendro? Lo ignoro. Lo único que puedo asegurarte... es que no soy así. [...] Soy un ser asexual que cree, nada más, y con cierta ferocidad y encarnizamiento, en su vocación. Y que esa vocación no es maternal ni amorosa sino desconsoladamente literaria. (1994: 176-177)

Precisamente, en su correspondencia a Guerra, la escritora se desnuda emocionalmente, se atreve a mirar su subjetividad a ratos contradictoria. Sin embargo, en su epistolario, no son las traiciones que derivan de sus recuerdos de infancia o de su relación fallida con Guerra lo que realmente importa, sino la construcción que hace de sí misma. Su soledad y afán autocrítico hacen que insista en un interlocutor, aunque sea imaginario —Guerra respondió a sus largas cartas en contadas ocasiones y se limitaron a ser escuetas—, para emprender un proceso de auto-figuración, para afianzar sus señas de identidad. Así, las setenta y siete cartas se convierten en un instrumento y un ejercicio retórico de autorreconocimiento. En la primera serie de cartas (1950-1951), escrita desde Madrid, cuando tiene 25 años, la joven poeta araña su autoestima; pero en la segunda serie, escrita desde Wisconsin (1966-1967), cuando tiene entre 41 y 42 años, el tono de la escritura cambia. Es el de una mujer madura que lleva a sus espaldas un matrimonio marcado por la infidelidad de Guerra, sus propios celos, la muerte de una hija, abortos, intentos de suicidio,

<sup>9</sup> Rosario Castellanos y Ricardo Guerra iniciaron una relación a finales de 1949, cuando ambos estudiaban en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Hubo una ruptura en 1951 cuando la escritora, al volver de una estancia en el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid, se enteró que Guerra mantenía una relación con la pintora Lilia Carrillo y que, además, esperaban un hijo. Se casaron en 1958 y se divorciaron en 1967.

estancias en el psiquiátrico, la adicción al Valium 10 y el nacimiento de su hijo Gabriel. Este segundo bloque de cartas es una crónica de un doloroso aprendizaje; en ella vemos cómo Castellanos se afana en lidiar con sus depresiones y analiza el ciclo de sus estados psicológicos y emocionales. Es en este periodo que tiene lugar el divorcio. Desmarañar las pugnas relacionales fue una de las claves de su escritura, y al hacerlo ubicó los conflictos y las contradicciones en ese lugar donde se imbrican y solapan la vida privada y la pública.

Años después, el 7 de agosto de 1974, cuando parecía haber alcanzado un equilibrio emocional, hallarse relativamente serena y aprendido a manejar sus depresiones, murió en Tel Aviv debido a un accidente doméstico; fue electrocutada por una lámpara<sup>10</sup>. Tenía 49 años. Sus amistades todavía recuerdan su alegría, su carcajada, su agudo sentido del humor, a pesar de sus hondas cicatrices. Como ella mismo enunció, la risa “es el primer testimonio de la libertad” (2015: 161).

## ROSARIO CASTELLANOS DESDE EL SIGLO XXI

Hasta aquí hemos trazado algunos apuntes generales sobre la obra de Rosario Castellanos. A cien años de su nacimiento, el propósito de este monográfico, precisamente, es revisitar y reinterpretar de manera crítica los diversos escritos de la mexicana desde la mirada del siglo XXI. Así, nos hemos propuesto una lectura actualizada inspiradas por la publicación de la reciente biografía de Rosario Castellanos, *Materia que arde* (2023), escrita por Sara Uribe e ilustrada por Verónica Gerber Bicecci. ¿En qué sentido la autora se adelantó a su tiempo y qué le faltó considerar? ¿Cuáles fueron sus lecturas feministas? ¿A cuál genealogía de autoras y pensadoras pertenece? ¿Qué queda aún por estudiar?

Este monográfico comienza con “Escribo porque yo, un día...”: el decir sobre la escritura en la poesía de Rosario Castellanos de Milena Rodríguez. El artículo recorre reflexiones sobre el oficio de la escritura y su ejecución (metapoesía) que se encuentran en los poemas de la autora, desde los comienzos de su ejercicio poético, en composiciones de sus primeros libros – “Despedida”, “Misterios gozosos”, “El resplandor del ser”, “El talismán” o “Al pie de la letra” –, pero muy especialmente en aquellos que escribe a partir de los años 70, como “Bella dama sin piedad”, “Autorretrato”, “Poesía no eres tú” o “Entrevista de prensa”, que pertenecen al libro *En la tierra de en medio* (incluido en *Poesía no eres tú*, 1972). Con notable agudeza crítica, Rodríguez selecciona y analiza estos poemas, que no componen un *ars poética*, sino que devienen de una dimensión más inespecífica en diálogo con otras temáticas como la reflexión feminista de la autora, donde la historia de las mujeres ha determinado sus posibilidades de escritura y donde se articulan genealogías y reflexiones comunitarias; donde la pluma en manos de una mujer conecta con oficios ancestrales y se vuelve destino ineludible.

En *Primeras exploraciones indigenistas: una aproximación interseccional al poemario El rescate del mundo* (1952), Isidora Javiera Sánchez analiza este poemario dentro de la mirada “indigenista” de la autora, que habitualmente se atribuye a su narrativa. Desde una perspectiva interseccional se demuestra la complejidad desde la que la voz poética observa un mundo que, si bien resulta exotizado en algunas de las composiciones, ya que se asocia con lo ritual, lo festivo y lo ceremonial, también denuncia en “La oración del indio” la vida de un sujeto sumido en la miseria y el alcoholismo, al tiempo que comienza a visibilizar a una mujer indígena activa, creadora y oficiante. Si el libro cae, en algunos momentos, en la idealización, también articula un quiebre, el de la crítica a una historia de sometimiento y el de la reivindicación de una posición-mujer capaz de ser sujeto de creación desde el espacio de su diferencia.

En el mismo año, Rosario Castellanos también publica *Tablero de damas*, obra a la que Vicente Cervera dedica el trabajo “La figuración dramática del destino poético: *Tablero de damas* de Rosario Castellanos” y que ha recibido escasa atención crítica, como buena parte del teatro de la autora, ya

---

<sup>10</sup> Para más detalles sobre el accidente, véase el artículo de Tanya Huntington, “La verdadera historia de la muerte de Rosario Castellanos” (2020).

que ella misma no se molestaría en reditarla en vida y la consideraría una pieza fallida, como buena parte de su producción teatral, al tiempo que ocasionó importante revuelo en la sociedad de su tiempo al aludir de forma velada a varias escritoras del momento que se sentirían muy molestas con la pieza, entre ellas a Gabriela Mistral. No obstante, la pieza contiene un tema nuclear en la obra de la escritora mexicana: la vocación y el destino literarios. Todos los personajes de la novela son mujeres, que, de manera desigual, y la mayoría de ellas con numerosas frustraciones, persiguen la gloria literaria sobre el “tablero de damas”. El destino de la escritura es ineludible y de compleja ejecución para las mujeres de la época que la escritora retrata. En la línea del teatro del desenmascaramiento y la revelación de identidades *Tablero de damas* funciona como una lúcida y ácida reflexión sobre el lugar de la mujer escritora. Pero todavía hay más, pues leída como hipotexto de “Álbum de familia” indaga en la relevancia de esta temática en el conjunto del corpus de Castellanos.

Poco años después en 1959, Castellanos escribe dos diálogos líricos *Salomé* y *Judith*, publicados en la revista *Jus* y a los que la autora tampoco manifestaría gran estima, como en el caso de *Tablero de damas*. Estos son analizados por Stefano Tedeschi en “Las reescrituras bíblicas de Rosario Castellanos: *Salomé* y *Judith*” en el contexto de unos años donde la literatura mexicana propiciaba la rescritura del pasado histórico, del mito o de los episodios bíblicos. Son también los años de *Poesía en Voz Alta*, donde se juega con la pieza breve, con el monólogo o el fragmento poético. No obstante, la rescritura de estas figuras, pese al formato más o menos acertado, sí es trascendente para el universo literario de la autora. Si *Salomé* es un personaje con escasa presencia en la *Biblia*, que será desarrollado en el siglo XIX en manos de decadentistas y modernistas, que la reinterpretan como *femme fatale*, muy distinto es el caso de *Judith*, que cuenta con un libro en la Biblia católica y con numerosas interpretaciones a lo largo de la historia, como mujer salvadora de su pueblo.

La *Salomé* de Castellanos se desarrolla en la época porfirista, durante una rebelión de los indios chamulas, y para Tedeschi anticipa *Oficio de tinieblas* (1962). *Salomé* es la joven que desea liberarse de la clausura familiar y social, mientras la Madre representa la reedición de los valores tradicionales. La originalidad radica en el personaje de la Nodriz, pues abre la entrada del lugar de la mujer indígena en el texto, aquella que pertenece a un pueblo, pero trabaja para otro, en una compleja posición intersticial. *Judith*, por su parte, se encuentra ambientada en la época de la revolución mexicana. Si *Judith* ha sido leída como un personaje contradictorio, con múltiples interpretaciones dentro del debate feminista, el personaje de la escritora mexicana articula un quiebre con la tradición precedente al negarse a aceptar una orden injusta, pese a ser consciente de que su negativa será la perdición de su pueblo. El personaje ha sido completamente transformado. Al margen del valor literario de las obras, su temática conecta directamente con las preocupaciones de Castellanos sobre la historia de las mujeres.

“Domingo” y “Lección de cocina”: las puestas en escena de Rosario Castellanos de Emanuela Jossa comenta dos de los textos de *Álbum de familia* (1971), libro ya revisado por Vicente Cervera desde su relación con *Tablero de damas*. Aquí Jossa centra su análisis en dos relatos que teatralizan las situaciones que retratan, jugando con la mezcla de géneros tan representativa de la autora, creando dos escenarios muy limpios y ordenados para que sus protagonistas pongan a prueba las posibilidades reales de desordenarlos y rescibirlos. Al transcurrir en dos espacios domésticos, sin apenas alusiones al mundo exterior, la domesticidad, asociada al *deber ser* mujer, se toma como referente para la trama. Mientras los personajes de “Domingo” parecen ser conscientes de las máscaras que portan, de la construcción sociocultural del juego de relaciones que ponen en práctica, Edith logra escapar de su aceptada condición de esposa burguesa para dedicarse a la pintura en su “habitación propia”. Asimismo, en “Lección de cocina”, el monólogo de su protagonista, escritora, examina de forma crítica su destino, mientras se ocupa de preparar la cena a su marido. Como propone Jossa, el texto está lleno de pistas que nos conducen a reflexionar sobre “el papel que debería tener la intelectual en la sociedad mexicana de los años 70: portadora



de un pensamiento crítico y divergente, consciente de los legados del pasado, testigo de las inquietudes de su época”.

Muchas de las reflexiones sobre la condición mujer y la vocación de la escritura, que hemos visto en la poesía y el teatro de la autora, son también objeto de la colección de ensayos *Mujer que sabe latín* (1973), que Elena Ritondale recorre en *Mujer que sabe latín*: un estudio de autoría en diálogo con el feminismo existencialista. La relación entre emancipación y escritura es el eje del trabajo, que toma el pensamiento de Simone de Beauvoir, tan importante para Rosario Castellanos, como elemento primero de reflexión. Desde aquí, se analiza la influencia de la filosofía existencialista en la obra de la mexicana: “En ambas autoras, por lo tanto, reapropiarse de la voz y la escritura forma parte de un proceso de emancipación mayor, un proceso que pasa por la libre definición de un proyecto de vida personal que va más allá de lo socialmente impuesto y que representa la alternativa a la enajenación”. Se pasa después a leer *Mujer que sabe latín* desde la teoría de la autoría, entendiendo que la escritura es, para muchas de las autoras reseñadas en el volumen, un paso previo a su contacto con el público, un proyecto de autorrepresentación, que se genera desde la práctica constante del oficio. Se trata de “subjetividades que se escapan también del lugar común de la autoría como genio y de la inspiración súbita, para dar cabida a reflexiones sobre el proceso de creación artística y la relación entre autora y obra, claro, pero sobre todo entre obra y autora, esto es, la manera en que la segunda crea la primera”. Si no todas ellas son latinoamericanas, la reflexión continental nutre el posicionamiento de Rosario Castellanos.

Por último, Oswaldo Estrada en “Los ensayos feministas de Rosario Castellanos en el nuevo milenio” aborda de forma explícita la pertinencia de la obra ensayística de la autora mexicana en nuestro presente, donde los debates en torno a los derechos de la mujer han vuelto a la palestra. *Sobre cultura femenina, Mujer que sabe latín, Declaración de fe* o aquellos publicados en tres volúmenes en *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos* (2004) son algunos de los textos de esta exhaustiva lectura que propone Estrada. La voz de Castellanos nos permite comprender con gran lucidez el modo en que la historia ha creado discursos para subalternizar a las mujeres. Jugando con la ironía y el sarcasmo denuncia muchos de estos relatos, la mitologización de la condición mujer y la posibilidad de desmontarla y reconstruirla, avanzando muchas de las demandas de los feminismos en el siglo XXI: “Leer a Castellanos hoy es, por lo tanto, no sólo reactivar sus enseñanzas y confirmar que la abnegación y el sacrificio de las mujeres son virtudes locas sino también, y sobre todo, corroborar que las mujeres deben seguir luchando, hombro a hombro, para participar en la creación de la cultura. Porque nunca es demasiado tarde para derrocar jerarquías, o papeles de género aparentemente inamovibles”.

Por tanto, los diferentes trabajos albergados en este volumen conectan con los puntos nucleares de la escritura de Castellanos, no solo para continuar pensándolos en relación con su contexto de producción literaria o como parte de un legado historiográfico, sino como temáticas filosóficas de gran vigencia en nuestro tiempo presente. En su centenario Rosario Castellanos renace con fuerza, nos invita a interrogarnos sobre el papel de la literatura en el mundo actual, sobre las batallas ganadas y por ganar de los feminismos, sobre las injusticias sociales no resueltas y, en general, sobre qué significa dar “testimonio de libertad”, en tanto forma de estar y dejar estar en el mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Norma (1992): *Ninfomanía: El discurso feminista en la obra poética de Rosario Castellanos*, Madrid: Pliegos.
- CASTELLANOS, Rosario (2022): *Cartas encontradas (1966-1974)*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTELLANOS, Rosario (2015): *Mujer que sabe latín...*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica [4ª edición, Séptima reimpresión].
- CASTELLANOS, Rosario (2005): *Sobre cultura femenina*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTELLANOS, Rosario (2004): *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*, Ciudad de México, Conaculta.
- CASTELLANOS, Rosario (2001): *Poesía no eres tú*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica [3ª edición].
- CASTELLANOS, Rosario (1997): *Rito de iniciación*, Ciudad de México: Alfaguara.
- CASTELLANOS, Rosario (1994): *Cartas a Ricardo*, Ciudad de México: Conaculta.
- CASTELLANOS, Rosario (1975): *El eterno femenino: farsa*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTELLANOS, Rosario (1975): *El mar y sus pescaditos*, Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública / Asociación Nacional del Libro A.C.
- CASTELLANOS, Rosario (1974): *El uso de la palabra*, Ciudad de México: Excélsior.
- CASTELLANOS, Rosario (1971): *Álbum de familia*, Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- CASTELLANOS, Rosario (1964): *Los convidados de agosto*, Ciudad de México: Ediciones Era.
- CASTELLANOS, Rosario (1962): *Oficio de tinieblas*, Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- CASTELLANOS, Rosario (1960): *Ciudad Real*, Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- CASTELLANOS, Rosario (1957): *Balín Canán*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTELLANOS, Rosario (1952): *Tablero de damas, pieza en un acto*, Ciudad de México: Separata Revista América [No. 68].
- GRIMAL, Pierre (1981), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós.
- PLEITEZ VELA, Tania (2009): "From Antigone to Creon: Traditional Masculine Models in the Poetry of Alfonsina Storni and Rosario Castellanos", en Claire Taylor (ed.): *Identity, Nation and Discourse: Latin American Women Writers and Artists*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 122-143.
- HUNTINGTON, Tanya (2020): "La verdadera historia de la muerte de Rosario Castellanos". *Literal. Latin American Voices | Voces Latinoamericanas*. <https://literalmagazine.com/la-verdadera-historia-de-la-muerte-de-rosario-castellanos/>.
- STORNI, Alfonsina (1999): *Obras. Poesía. Tomo I*, Delfina Muschietti (ed.), Buenos Aires: Losada.
- URIBE, Sara; GERBER BICECCI, Verónica (2023): *Rosario Castellanos: Materia que arde*, Ciudad de México: Lumen.
- WOOLF, Virginia (1938): *Three Guineas*, United Kingdom: Hogarth Press.