

El Colegio de México

# jornadas



num Megged

SARIO CASTELLANOS  
LARGO CAMINO  
A IRONIA

08  
38  
.102

308/J88/v.102

229368

Megged,

AUTOR

Rosario Castellanos,

TITULO

FECHA

308/J88/v.102

229368

Megged,

Rosario Castellanos



aem

**JORNADAS 102**

**EL COLEGIO DE MEXICO**

EL COLEGIO DE MEXICO

308/188/no. 102



\*3 905 0013848 5\*

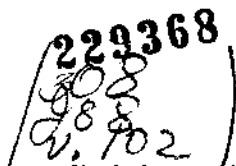
CENTRO DE ESTUDIOS  
LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**Rosario Castellanos**  
Un largo camino a la ironía

Nahum Megged



**JORNADAS 102**  
El Colegio de México



Fotografía de la portada tomada de: *Escritores y artistas de México. Fotografías de Lola Alvarez Bravo*, FCE, México, 1982.

*Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/  
Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.*



*The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: <https://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/4.0/>*

**Primera edición, 1984**  
© 1984, El Colegio de México  
Camino al Ajusco, 20  
10740-México, D.F.

**Impreso y hecho en México / Printed and made in Mexico**  
**ISBN 968-12-0251-1**

## Indice

Preámbulo	7
Prólogo	9
El camino a la ironía	13
Imposibilidad del diálogo	29
La soledad y el eterno femenino	79
Lección de cocina	119
Intermezzo estilístico	189
Dios, destino, muerte e ironía	207



## Preámbulo

Vengo de otras latitudes. De lejanías con otra historia. Sin embargo, ¡Cuánta similitud en las diferencias cuando se encuentran los caminos!

Jerusalén está cubierta de piedras. Cuenta una leyenda que el pájaro que cargó piedras, por orden de Dios, para desparramarlas por todo el mundo, tuvo un percance: su saco se abrió sobre Jerusalén y las piedras inundaron las sedientas colinas de Judea. Otra leyenda dice: Cada ser al llegar a Jerusalén deja allí parte de las piedras que son la carga de su vida. Él se libera y ellas crecen y crecen formando montículos, colinas, montañas. Así, la ciudad libera al tiempo que ella carga con el peso de los individuos, de los siglos, de las humanidades.

Conocí a Rosario Castellanos como un ser que sostenía haber dejado sus piedras en Jerusalén; que aquí, en esta ciudad, liberó su pluma. Rosario fue una persona que se sentía desamparada por la violencia de un mundo y de un inframundo, perseguida por la magia que trataba de entrar en su microhistoria. Por eso se sentía identificada con un pueblo que como pueblo vivió lo que ella sentía como individuo. "... y cuando la persecución se desata y la justicia los aísla y la violencia los diezma no sustentan más que de una memoria y de una esperanza. Los dos tienen el mismo nombre: Jerusalén". Ésta fue Rosario Castellanos. Desde la Jerusalén terrenal, la Jerusalén que escuchó sus pasos y se deleitó con su voz, la que fue testigo del círculo mágico que se cerraba para

siempre, para acabar con esta liberación, con esta felicidad, desde esta ciudad escribo, recordando que despertó una nueva voz en su poesía, cómo, por primera vez, venció al miedo dramático creando su primera pieza teatral.

Durante años quise indagar más, saber más respecto a su obra: poesía, prosa, ensayos. Quise entender el gran salto psicológico dado en estas colinas. El paso de lo trágico a la risa liberadora, a la ironía.

Su figura viva, tal como fue siempre, se interponía. Su presencia tan clara evitaba la transparencia que permite ver y entender las letras, a pesar del recuerdo.

Han pasado años; todo un círculo sagrado. Un manuscrito se perdió y había que reescribirlo; y aún así, la subjetividad combate lo que debería ser enfoque objetivo de una gran creación literaria. Me permito esta subjetividad como única manera de dialogar con el texto. Si el lector que seguirá el diálogo escucha los tonos personales, le ruego me perdone. Es imposible haberla conocido y ver en su literatura solo un texto más.

Después de este viaje en el cual la acompañaremos juntos, espero me comprendan.

NAHUM MEGGED

## Prólogo

En 1974 se conmovió México y el mundo de sus letras por la increíble tragedia. Pareciera que esta vez el mensaje mágico tan temido por Rosario Castellanos logró cumplir la sentencia dictada desde su niñez. En un presente nuevo cuando se sentía segura, feliz, iluminada, golpeó el destino a su puerta y vino la oscuridad.

La prensa se llenó de editoriales y artículos sobre el extraordinario ser que ya no existía y que legó sólo sus palabras escritas. En uno de estos editoriales, publicado en *Diorama*, suplemento cultural de *Excélsior*, se lanzó la pregunta existente desde la génesis de los mundos: ¿Por qué se habla de Rosario como de otros grandes poetas y creadores, cuando ya dejaron de existir? A esta pregunta se podría agregar: ¿Por qué se alaba después de muertos a los que sólo un día antes, cuando vivían y necesitaban del prójimo y de su palabra de aliento, sintieron sólo la soledad, el calvario, el ninguneo? En esta soledad el esperado amigo adoptaba formas de verdugo crucificador. La interesante respuesta del editorialista fue: "nadie puede saber verdaderamente quién es un poeta hasta que sus versos son su única voz, hasta que nos hablan no ya de la muerte, sino desde la muerte, y al cerrarse sobre sí mismos se ilumina con su auténtica luz. Deja de ser producto de una persona para volverse lo único que verdaderamente nos queda de ella. . ."<sup>1</sup>

<sup>1</sup> "Inventario", en "Diorama de la cultura", *Excélsior*, 11 de Agosto de 1974, p. 16.

Los que tuvimos la dicha de conocer a Rosario Castellanos, la totalidad del ser creador que marcaba su poesía y filosofía en cada palabra escrita, hablada y soñada, no podemos separar la voz que queda de la voz que fue. La que quedó aparece en el recuerdo acompañada del mismo ser de antes, pero mitificada por la palabra escrita se hizo eterna, transcribiendo siempre lo que fue pensamiento, dolor, esperanzas, sueños. Rosario lo ha dicho: "La importancia de la poesía en sí misma es rescatar del naufragio que es el tiempo, el olvido y la muerte a las cosas y dotarlas de una suerte de eternidad".<sup>2</sup>

No había dualismo en Rosario Castellanos. La que escribió fue la expresión de la otra, la que vivió.<sup>3</sup> Lo íntimo se hizo público, el dolor se convirtió en arte, la ironía invitaba a las plumas de los lectores que junto con ella, al leer, escribían su propia poesía.

Este trabajo trata de captar una de las voces más significativas de Rosario Castellanos, la que se expresó en el último periodo de su vida. El gran dolor se convirtió entonces en ironía para salvar a lo humano de lo trágico y conferir otra perspectiva a la vida. Rosario aprendió a reír y trató de enseñar a reír. Y con su risa hecha nuestra, los lectores nos liberamos al leer sus páginas y escuchar su voz, pues encontramos un sendero.

La replegada y supuestamente derrotada tragedia encontró siempre su camino de retorno. Los libros que

<sup>2</sup> Efrén Hernández, Reportaje a Rosario Castellanos y Dolores Castro, citado por Alejandro Avilés: "Rescatar a la casa del naufragio que es el tiempo y el olvido". "Diorama de la cultura", fecha citada, p. 6.

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, quien será muy citado en este texto, en un hermoso ensayo autoanalítico titulado *Borges y yo*, ve la separación entre el que escribe —Borges—, y "yo", el Borges que vive y trata de salvarse del que escribe y lo convierte solo en material de contemplación estética. Mas, sin poder escapar del otro, ignora aun quien de los dos escribe *Borges y yo*.

quedaron, la palabra escrita, son motivo de recuerdos, mas no de consuelo. En su perspectiva finita de ser vivo, llegó a la cúspide y al abismo. Así como su vida se convirtió en poesía, también su expresión poética, el miedo a lo trágicamente mágico, se convirtió en vida, es decir en muerte. Quedó solo lo infinito. Las palabras que lo marcan, marcaban, también un trayecto en la tierra, y pintaban al portador de este trayecto. El, ella, no están más, y ¿quién puede encontrar la huella del tiempo perdido para siempre?



## El camino a la ironía

En los últimos años, al escribir acerca de Rosario Castellanos, se detuvieron las plumas en su creación poética, en la primera fase de su escritura en prosa y en su penetración con el mundo indígena mexicano. Dos novelas fueron muy analizadas, *Bahín Canán* y *Oficio de tinieblas*; y menos su libro de cuentos *Ciudad Real*. Su tesis sobre la cultura femenina fue reeditada, dando lugar a la idea de Rosario Castellanos la feminista. Este feminismo fue visto en carácter de protesta literaria en contra de la situación de la mujer en México y en otras latitudes. Carlos Monsivais anotó: "En Rosario Castellanos se extingue la literatura femenina y se inicia la literatura de la mujer mexicana".<sup>4</sup>

En todo este nuevo interés por quien fuera una de las voces más claras de México, quedó como enigma su creación de los últimos años; una creación iconoclasta que derrumbó no sólo torres, santuarios y rituales de la vida mexicana, sino también conceptos santificados por su propia vida y credo en años anteriores.

4 "Diorama" citado, p. 16. Sobre este punto es interesante comparar con Lourdes Galaz, *El Día*, 13/11/71: "¿Feminista nata? No, Rosario Castellanos fue educada en el seno de una familia tradicional. Nos explica que con los conocimientos que dan los años y la experiencia ha superado los atavismos ancestrales. Ahora la maestra Castellanos lucha por la superación de la mujer en todos los aspectos."

En 1964 Emanuel Carballo escribió al final de una entrevista con Rosario Castellanos: "Hasta ahora Rosario Castellanos ha sido en cuentos y novelas más una ensayista que una narradora. Su inteligencia la ha traicionado: comenta y juzga con tanta pasión lo que está narrando que se olvida del lector."<sup>5</sup> Estas afirmaciones, son en cierta manera aplicables también al gran escritor argentino Jorge Luis Borges, quien nunca dejó de ser un ensayista en su narrativa y poesía, aunque no sea justamente, la pasión el índice de su obra. Sobre Borges dijo Rosario Castellanos: "Es tan importante, tan perfecta y tan original [su obra] que únicamente los que carecemos hasta de las más elementales capacidades miméticas nos abstendremos de imitarlo". (El mar. . . , p. 162)<sup>6</sup> Por otro lado, José Emilio Pacheco ve el valor de la narración de Rosario Castellanos: "Rosario Castellanos sabe que ninguna forma artística está tan cerca de la vida como la narración. Comentar, ya lo decía Pavese, es convertir los hechos en palabras, y a la postre el arte es la única realidad perdurable".<sup>7</sup> La discutible tesis de Carballo descubre sin duda el elemento esencial en la última fase creativa de Rosario, que en 1964 aún no se perfilaba. Esta "inteligencia" habita el último tramo de su literatura no para desconectarse del lector sino para jugar con él.

En sus creaciones indigenistas se sitúa Rosario Castellanos con los grandes mayistas de la literatura continen-

<sup>5</sup> Carballo, p. 424.

<sup>6</sup> En distintas oportunidades destacó Rosario Castellanos la influencia del escritor argentino que "obliga a pensar" y que después de leerlo no se puede seguir siendo el mismo. Es interesante comparar esta posición con las palabras de Octavio Paz en una conversación con Julián Ríos: "Desde hace más de treinta años leo y admiro a Borges. Lo leí y admiré cuando era un escritor minoritario y lo defendí contra los que lo acusaban de hermetismo. No reniego de mi fervor de entonces. Cada vez que releo a Borges, vuelve mi asombro."

<sup>7</sup> *Voz viva de México*, Introducción, p. 2. IX/61.

tal, como Miguel Angel Asturias y Mario Monteforte Toledo. En su poesía de dolorido desamor tiene líneas paralelas con Alfonsina Storni.

Mas en su último tramo creativo, tanto en poesía como en prosa, se descubre otra Rosario; la que cambió lo trágico por lo irónico al contemplar desde arriba los hechos del mundo, su propia vida.<sup>8</sup> Al poder reír de lo que sólo ayer fuera dolor, "hay que reír [. . .] la risa, ya lo sabemos, es el primer testimonio de la libertad." (*Mujer. . .*, p. 207) En este plano, el irónico, se encuentra con Jorge Luis Borges y en algunas ideas con su antecesor español Miguel de Unamuno. Pero existe una diferencia básica: en el escritor del Río de la Plata, el dolor y la furia como fuentes del contemplar irónico no existen. No existe amor y por ello no existe desamor. Al no existir el bequeriano "Poesía eres tú" no puede existir el irónico "Poesía no eres tú". En Borges la ironía es parte de una compenetración racional con la vida, que niega valores y sentimientos. El hombre descubre la corteza en su existencia y se lanza al andar. Para él el mundo de papeles es a veces el único mundo existente.<sup>9</sup> No hay niños en su obra y se capta la esterilidad del Universo y la fecundidad de la inteligencia. En la obra de Rosario Castellanos el mundo de papel descubre al otro, original y humano. Descubre que el dolor engendra dolor. Existen niños que trágica y paradójicamente son portadores del futuro y a la vez testimonio de la no existencia del mismo. Las fuen-

<sup>8</sup> Fueron los románticos los que en cierta manera identificaron la capacidad de ironía con la capacidad de escribir. Schlegel veía al mundo como material para un juego estético. Solger (1780-1819) sostenía que la ironía es "la mirada que vuela sobre todo y anula todo." Y el que es capaz de ver todo, el irónico, identificado con el poeta Friedrich Schlegel, es un ser libre que por ello puede llevar su genio creador al arte.

<sup>9</sup> Ahonda principalmente este tema en su cuento "Flon, Uqbar, Orbis, Tertius" en *Ficciones*.

tes son distintas; las sensaciones, sinónimas. El presente carece de valor y el futuro es construcción imaginaria. Esta lucidez de conciencia convierte en polvo su anterior "Trayectoria del polvo"; mas, cuando el consciente duerme, se escucha la voz de la declamación mágica. La voz de antaño, madre de su mundo, emerge de entre los sueños luchando contra el inteligente irónico, buscando recobrar su antigua prioridad y romper el mundo lógico del raciocinio de muros de papel para, finalmente, imponerse.<sup>10</sup>

Todo dolor, al convertirse en expresión estética, deja de serlo, expresó a menudo Rosario Castellanos. Sin embargo, en entrevista concedida al Ente de Radiodifusión Israelí, a la pregunta: "¿Cree en la magia?" respondió: "Creer, no creo. Me rebelo contra toda esta expresión que anula al individuo para plegarse ante fuerzas supuestamente superiores. Mi lógica se rebela contra esta pérdida de libertad mas. . . la magia existe".<sup>11</sup> Toda su vida estuvo poblada de este credo mágico, el miedo de que el verbo pueda convertirse en carne, el conjuro en muerte. Por ello debía mágicamente desprenderse de lo que alguna fuerza mágica le prepara:

Tal vez cuando nací 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"

(*Poesía no eres tú*, p. 208)

Su época irónica, acompañada de un terrible dualismo

<sup>10</sup> En distintos lugares se demostrará la contradicción unamuniana del *Sentimiento trágico de la vida*, sentimiento que ve la vida como contradicción a lo racional. En estos términos de vida está el universo del credo, la religión, la esperanza de un mundo mejor y el miedo a la magia.

<sup>11</sup> Ente de Radiodifusión de Israel. Semanario de Literatura, marzo de 1973, entrevista realizada por el autor de este ensayo.

trágico, será el tema del presente ensayo; en especial, uno de sus cuentos simbólicamente más importantes, "Lección de cocina" del libro *Álbum de familia*. Este cuento será visto en el contexto de su extensa obra poética, artículos, ensayos y su única obra teatral: *El eterno femenino*.

En todos estos textos del último periodo resalta su autocrítica de años anteriores: "Llegué a la poesía tras convencerme que los otros caminos no son válidos para sobrevivir".<sup>12</sup> Toda su lucha será este sobrevivir, no metafísicamente como se expresara Unamuno, sino un sobrevivir equivalente a vivir en la tierra en búsqueda de un diálogo trunco o imposible con el prójimo o consigo misma. Una veta que le permita continuar, y al mismo tiempo pensar y discernir, para así poder liberar verdaderamente: "Si la filosofía tiene su principio de identidad, la poesía también lo tiene: es la metáfora. Para mí, la poesía es un ejercicio de ascetismo, un intento de llegar a la raíz de los objetos, intento que, por otros caminos, es la preocupación de la filosofía".<sup>13</sup>

En cierta manera su trilogía de cuentos "Lección de cocina", "Domingo" y "Cabecita blanca" es un viejo-nuevo enfoque sobre las relaciones humanas, principalmente las de ella y él, los que por condición social y biológica deben convivir y formar otra generación.<sup>14</sup> Es un invitación al diálogo en una serie de monólogos sin contacto y sin eco. Personas ayer unidas por un lazo que en otro tiempo osó llamarse amor, descubren con toda la

<sup>12</sup> Carballo, p. 412.

<sup>13</sup> *Ibidem* p. 416. Al respecto dice Unamuno: "Hasta hubo escolásticos metidos a literatos, no digo filósofos metidos a poetas porque poeta y filósofo son hermanos gemelos." *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 715.

<sup>14</sup> Ver al respecto la entrevista de Samuel Gordon, en *Cuadernos de Jerusalén*, 1975, pp. 34-37.

crueledad de la revelación el significado y el valor de este supuesto "amor".

"He escrito mis poemas de amor con cenizas. El concepto del amor tal como se expresa en algunos de mis poemas («Distancia del amigo», por ejemplo) es un concepto trágico: algo que pone en crisis lo que nos parece seguro, lo que rompe el egoísmo que nos protege de las heridas. De esas heridas es de lo que hablo. La única misión del amor es precisamente ésa: exponernos a la herida y luego desaparecer. No es algo que pueda cumplirse y alcanzar la plenitud. Su misión es la de romper el círculo del yo en que estamos encerrados y, de ese modo, comunicarnos con los demás. Como nuestra esencia es el egoísmo, esa ruptura es sumamente dolorosa, y nunca llega más que al deseo de cicatrizar, al intento de cerrar el círculo. El amor es un elemento catastrófico."<sup>15</sup>

A esta declaración de 1964 se agrega una de 1973, después de haber sido publicado su libro de poemas *Poesía no eres tú*: "Aún en los Evangelios Cristo asegura que donde quiera que dos se reúnen en su nombre vendrá el espíritu divino para rescatarlos de su soledad". (*Mujer. . .*, p. 203). La premisa es clara: dos, aunque sean Dios y el Diablo, yo y mi conciencia, el y ella, siempre serán solo una fase de la única realidad: la soledad.<sup>16</sup> A esta sensación de soledad inaguantable que producen dos seres unidos supuestamente, para seguir siendo soledades, agrega sus palabras de antes: "Yo he concebido siempre el amor como uno de los instrumentos de la catástrofe." (*Mujer. . .*, p. 203.) Y parafraseando a Simone Weil agrega: el amor es luz, mas: "Esa luz es la del alma que se retrae para no ver iluminados sus abismos, que claman

<sup>15</sup> Carballo, p. 416.

<sup>16</sup> Esta premisa recuerda a Víctor Hugo y su relato de que al nacer el hijo de Dios, vio una gran sombra delante de sí y fue el Diablo hecho sombra quien le dijo "desde hoy no andarás solo".

para que nos precipitemos en ellos, que han de aniquilarnos".<sup>17</sup> Amor se convierte en sinónimo de soledad, de catástrofe; un imposible de plenitud porque va en contra del ser como individuo, porque ilumina los abismos y alumbra el fondo del aniquilamiento. El amor debe ser diálogo, y como diálogo es una continuación de los diálogos de creador y criatura, de hombre y Dios. De éstos habla Gorostiza en *Muerte sin fin*, poema que tanta influencia tuvo en la poesía de Rosario Castellanos en su primer camino poético: "Tal vez esta oquedad que nos estrecha en islas de monólogos sin eco, aunque se llama Dios".<sup>18</sup> No en vano en sus últimos años, buscó ella como respuesta a un mundo de dudas las páginas de Martin Buber, el hombre que vio y escuchó el diálogo que existe hasta en el silencio cuando hablan Dios y hombre, hombre y hombre, Dios y mundo. Este diálogo hasta en el silencio se perfilaba para ella como única posibilidad salvadora.

Al principio vino la búsqueda. Fue el intento de amor o el diálogo con el amigo que antecede a la "Conversación con las personas más honradas"; el amor como búsqueda y herida encontró su lugar en poesía y prosa desde su "Vigilia estéril" o "histérl" —(*Mujer...*, p. 206)— según sus palabras autocríticas, hasta el último paso de su expresión poética, cuando llega a la conclusión de que

<sup>17</sup> Muchas son las figuras mitológicas que arrastran hacia el abismo usando la atracción o el amor. En parte son las sirenas de la mitología griega, y algunas figuras demonológicas indígenas, como la Llorona o la Siguanaba. En la obra de Miguel Angel Asturias se habla de "las tecunas", las que llaman o aparecen como visión atrayendo al que las busca hacia el abismo. En la demonología cristiana es Satanás quien alumbra las salidas de una caverna para atraer a los que buscan la luz y así poder acabar con ellos. En este párrafo, es el amor mismo, como Satanás, el que ilumina los abismos.

<sup>18</sup> *Muerte sin fin*, parte II.

sólo la imaginación crea, construye y destruye. Dominando esta imaginación, venciendo la autoinvención, ¡Qué distinto se ve lo que antes fuera solo agudo dolor!

Las grandes pasiones, como todo lo existente, no son más que producto de lo que somos sin damos cuenta: sueños o sueños que sueñan. En esta conclusión se sitúa su obra nuevamente con la obra irónica de Borges o su antecesor Miguel de Unamuno.<sup>19</sup> En su poema "Ajedrez", juego cuyas leyes Rosario Castellanos no conocía, dice:

Porque éramos amigos y, a ratos, nos amábamos;  
quizá por añadir otro interés  
a los muchos que ya nos obligaban  
decidimos jugar juegos de inteligencia.

Pusimos un tablero enfrente de nosotros:  
equitativo en piezas, en valores,  
en posibilidad de movimientos.  
Aprendimos las reglas, les juramos respeto  
y empezó la partida.

Hémos aquí, hace un siglo, sentados, meditando  
encarnizadamente  
cómo dar el zarpazo último que aniquile  
de modo inapelable y, para siempre, al otro.

(Poesía no. . . pp. 292-293)

<sup>19</sup> En su "Lección de cocina" dice la narradora: "Yo no soy el sueño que sueña, que sueña, que sueña, yo no soy el reflejo de una imagen en un cristal." Miguel de Unamuno desarrolló esta expresión basándose en una insinuación de Shakespeare: "Por todos los que sueñan o sueño" (*Niebla* p. 47) o "El inglés (Shakespeare) nos hace también a nosotros sueño, sueño que sueña" *Del sentimiento*. . . p. 764. Borges hablando de Shakespeare: "La historia agrega que antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: *Yo sé que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo*. La voz de Dios le contestó desde el torbellino: *Yo tampoco soy, yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie.*" (*El hacedor. Obras completas III*, p. 45)

La expresión "hénos aquí", etc., existe en otro lugar, en la obra de otro poeta. Siglo o siglos de lucha de ajedrez no es sólo la clásica exageración que caricaturiza o lleva al absurdo ridículo términos como "nos amábamos" o "amigos" (principalmente cuando este amor está a la búsqueda del zarpazo último). La situación, el juego, el tiempo, son usados por Borges en uno de sus cuentos ejemplares, "El milagro secreto",<sup>20</sup> en el que trata de analizar la trágica dialéctica del no diálogo entre el judaísmo y el mundo. El mundo está aquí representado por las tropas de Hitler; y es un mundo en el cual uno de los contrincantes dará el zarpazo aparentemente final en la tragedia del juego de ajedrez. El gran irónico llega al descubrimiento de que los contradictorios son iguales; ya ni siquiera complementarios.<sup>21</sup> Son los mismos seres con cara, tiempo y geografía cambiados. Rosario Castellanos habla del "amigo" y del amor, y Borges de la obra inconclusa "Los enemigos", el otro aspecto de esta igualdad en pugna. Rosario Castellanos añade en uno de sus poemas: "Matamos lo que amamos. Lo demás no ha estado nunca vivo" (*Poesía no eres tú*, p. 171). Casi palabras textuales del místico musulmán Sidna Ali ". . . Al que me ama yo lo amo, a quien amo mato" . . . Amar es odiar, es matar. Este plano se ve en poesía como en el cuento de Borges o en la obra "Los enemigos"; "soñó con un largo ajedrez.

20 "El milagro secreto", *Ficciones* pp. 159-167.

21 Como ejemplo de este sistema cuenta en *La historia de la eternidad*: "Un teólogo consagra su vida a refutar a un herejarca; lo vence en intrincadas polémicas, lo denuncia, lo hace quemar; en el cielo descubre que para Dios el herejarca y él forman una misma persona". Jung basa gran parte de su teoría terapéutica en la existencia de los contradictorios en un solo ser. Según Gilgamesh, el mito más antiguo, la Diosa del Cielo, al llegar al inframundo para ver a su hermana, la reina de las profundidades, descubre que ella, la bella celestial, y la hermana carcomida por gusanos, son la misma persona.

No lo disputaban dos individuos sino dos familias ilustres; la partida había sido entablada hace muchos siglos; nadie era capaz de nombrar el olvidado premio, pero se murmuraba que era enorme y quizá infinito; las piezas y el tablero estaban en una torre secreta [. . .] en los relojes sonaba la hora de la impostergable jugada.[. . .]"<sup>22</sup> Este fue el sueño perspectiva de la tragedia inconclusa "Los enemigos", obra de Jaromir Hladick, personaje de "El milagro secreto" de Borges. La impostergable jugada de Borges, y el despertar de una pesadilla para entrar en otra, verdadera, fue el paso triunfal de los "blindados del Tercer Reich" a Praga, ciudad de inventos continuos, de sueños que sueñan como el Golem, creado por un soñador que negó la ficción de su sueño.<sup>23</sup> En el juego de Rosario, la interminable jugada es la que no ha sido nunca dada. Borges agrega en su poesía "Ajedrez":

Quando los jugadores se hayan ido,  
Quando el tiempo los haya consumido,  
Ciertamente no habrá cesado el rito.

En el oriente se encendió esta guerra  
Cuyo anfiteatro es toda la tierra.  
Como el otro, este juego es infinito.

y finaliza

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.  
¿Qué dios detrás de Dios, la trama empieza  
De polvo y tiempo y sueño y agonía?<sup>24</sup>

<sup>22</sup> "El milagro secreto", *Ficciones*, p. 159.

<sup>23</sup> Leyenda judía que trata de un rabino de Praga que creó un Golem (robot) que funcionaba cuando el nombre de Dios era colocado en su boca. Al rebelarse contra su creador, éste debió anularlo. Sobre el Golem habla Borges en su *Manual de zoología fantástica*.

<sup>24</sup> Borges, *El Hacedor*, pp. 59-60.

También él ve esta jugada como una eternidad, donde los días son siglos y los "amigos" o "enemigos" (que es lo mismo) estarán sentados frente a frente esperando la jugada final que nunca llega. ¿Quién comenzó el juego? ¿Qué Dios mueve el tablero en un mundo de sueños soñando?

En su ensayo sobre las tendencias de la narrativa mexicana contemporánea, descubre Rosario Castellanos las huellas irónicas del escritor argentino en sus contemporáneos mexicanos, pintores del mismo cuadro configurado en sus poemas. Ricardo Garibay ve que "la pasión de Cristo se repite, con infinitas variaciones, en cada cristiano. Lo que no varía, jamás es el sentido: sufrimiento y muerte equivalen a redención y rescate" (*El mar...*, p. 143) Estos elementos de "El Evangelio según San Marcos" de Borges colocan el plano del eterno sacrificio como búsqueda de redención. (Y ésta, ¿vendrá?). El mundo es un laberinto en el cual siempre las consecuencias serán las mismas. Siempre Jesús morirá en la cruz, también lo crucificarán los que ya leyeron su historia, lloraron su muerte y rezaron su evangelio. Las palabras de Julieta Campos dan otro tono: "yo te digo, tú me dices, él nos dice y no nos decimos nada" (*El mar...*, p. 146). La trágica falta de contacto en un mundo de ensueños, o entre sueños que no pueden dar lugar al diálogo esperado. Mas al llegar a Elizondo, claro continuador de Unamuno y Borges, pero más identificado con el irónico argentino que con trágico español, no oculta Rosario Castellanos las fuentes que se esconden detrás de *Farabeuf*:

1. Si es que somos tan solo la imagen en un espejo, ¿cuál es la naturaleza exacta de los seres cuyo reflejo somos?
2. Si es que somos tan solo la imagen de un espejo ¿Podemos cobrar vida matándonos?
3. ¿Es posible que podamos procrear nuevos seres autónomos, independientes de los seres cuyo reflejo

jo somos, si es que somos la imagen en un espejo, mediante la operación quirúrgica llamada acto carnal?

... Podríais ser, por ejemplo los personajes de un relato literario del género fantástico, que, de pronto, han cobrado vida autónoma.<sup>25</sup> Podríamos [...] ser la conjunción de sueños que están siendo soñados por seres diversos en diferentes lugares del mundo.<sup>26</sup> [...] Somos el sueño de otro. ¿Por qué no? O una mentira. O somos la concreción en términos humanos de una partida de ajedrez cerrada en tablas [...] Somos una acumulación de palabras, un hecho consignado mediante una escritura ilegible [...]

Terminando la cita de Elizondo, agrega Rosario Castellanos: “¿Adónde conducen éstas y otras inquisiciones? ¿Adónde van a parar tantos senderos que se bifurcan?” (el subrayado es nuestro) Dos textos de Borges, “Otras inquisiciones” y “El jardín de senderos que se bifurcan”, son usados para sintetizar los pensamientos de Elizondo. Rosario Castellanos captó no solo la fuente, sino el círculo único que une en cierta manera a los irónicos y a los trágicos: somos sueños, reflejos, tal vez el recuerdo de alguien que nos está olvidando, personajes de un género literario o palabras de otro. Entonces por qué este dolor o este sentimiento trágico de la vida, dolor frente al no diálogo con otro reflejo, con otro sueño. ¿Por qué exigir autenticidad a lo no auténtico, cuando lo auténtico nunca será captable? . . . “Somos una acumulación de palabras”, dice Elizondo, y Borges: “*Cuando se acerca el fin, escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras.* Palabras, pa-

<sup>25</sup> No sólo el Golem cobra vida. Augusto Pérez, personaje de *Niebla*, de Unamuno, exige al autor su derecho a vivir.

<sup>26</sup> Trama de “El jardín de senderos que se bifurcan” en *El Aleph*, de Borges.

labras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.”<sup>27</sup>

En este mundo de sólo palabras, ¿queda algo valioso? ¿y la lucha de la vida no es lucha de palabras o de reflejos? El supuesto dueño de las palabras cree poder “atar [. . .] al loco, loco y furioso mundo” (*Poesía no. . .*, p. 118), luchar y dominarlo.

En la literatura de Borges emerge un nihilismo anarquista que trata de enfrentarse a este mundo sin leyes, en el cual el individuo es parte de un juego que no entiende. En Rosario emerge, como ironía, la risa liberadora. Su ironía se convierte en el arte de reír, porque el hombre:

no es el animal que ríe sino el que hace  
reír: a Dios, a la naturaleza  
y a uno que otro entomólogo.<sup>28</sup>  
(*Jet-Set*)

La sensación de no ser por ser solamente sueño, fue planteada trágicamente por Unamuno: “Me quiero despedir de tanta pena”, y Rosario Castellanos lo discute en su “Diálogo con los hombres más honrados”. Huir y temor de huir de esta pena pues:

Y temo que mi adiós —si es que hay adiós—  
se confunda con una bienvenida  
la que preparo ya a la muerte.”  
(*Poesía no. . .*, pp. 316).

<sup>27</sup> El tema de “Las ruinas circulares”, en *Ficciones*, de Borges.

<sup>28</sup> “El inmortal”, en *El Aleph*, p. 28. Casi coincidentes con las palabras de Erich Fromm al analizar la supuesta libertad de palabra de nuestro tiempo, en *El miedo a la libertad*: “[. . .] como si la palabra que sacáramos de nuestra boca fuera nuestra.”

<sup>28</sup> *Dúálogos* El Colegio de México, no. 47, septiembre-octubre de 1972. (“Jet Set”)

En la novela *Niebla* se vislumbra esta sensación de que cada ser es un reflejo, y tal vez solo reflejo de la palabra. El escribir es para que algo esté más allá de la muerte; el personaje seguirá viviendo en el eterno ritual de la lectura. Este personaje de ficción vive porque su ciclo vital lo fija el mortal y por ende imaginado "Hacedor", y ¿quién fija el ciclo del escritor? En la introducción a su "nivola" rememora Unamuno las palabras de su personaje Augusto Pérez:

No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme, ¿conque no lo quiere? ¿conque he de morir ente de ficción? ¡Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió! [...] se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, [...] entes de ficción como yo, lo mismo que yo". [Las palabras de su personaje permitieron ver claramente la no consistencia del creador] [...] es que se han ido muriendo, se me han muerto los míos, los que me hacían y me soñaban mejor [...] todos los que he soñado y sueño, [...] todos los que me sueñan y sueño".<sup>29</sup>

Unamuno contempla la trágica línea irreversible que lleva a la muerte, sea ficción o realidad. Por ello busca algo que dé vida en el ámbito del miedo a la muerte. Este algo puede ser la religión u otro camino ilusorio. Rosario Castellanos en cambio descubre su veta mexicana, de los que saben combatir la muerte ninguneándola, a pesar que en su pasado temía a esta muerte o buscaba su protección:

Flaca ridícula, impotente aún en relación consigo misma, la muerte pierde uno de sus caracteres que

<sup>29</sup> *Niebla*, Madrid, Aguilar, pp. 46-47.

la ayudaban a ser temible: esa totalidad de la nada que se condensaba en las seis letras de su nombre, para convertirse en un fragmento al que es posible aproximarse no porque nos obligue, recurriendo a la fascinación del aniquilamiento, invita convidándonos a compartir lo que posee.

Estaba la media muerte  
sentada en un tecomate,  
diciéndole a los muchachos:  
— ¡vengan, beban chocolate!

El muchacho que bebe chocolate con esta anfitriona ya es un iniciado, un mexicano que algún día le dirá, como al desaire, con ese desdén mezclado de ternura que constituye el núcleo de su trato: "Anda, putilla de rubor helado, anda, vámonos al diablo". (*Mujer. . .*, pp. 174-175).



## Imposibilidad del diálogo

La ironía no llegó primera a la obra de Rosario Castellanos; vinieron antes otras búsquedas en otros senderos. Todas estas búsquedas se dirigían a una sola meta: el diálogo, mas éste se veía muy remoto. Los personajes no dialogan, viven unos junto a los otros, paralelos entre sí. El diálogo se pierde antes de nacer en los infinitos monólogos sin respuesta. Tanto el personaje literario como el Dios que lo crea y lo maneja buscan constantemente al otro ser. Quieren ser y formar un "nosotros", dándose cuenta rápidamente de la imposibilidad de esto y quedando sin conocer la salida del laberinto de la incomunicación.

Elena Poniatowska, refiriéndose a esta eterna búsqueda de Rosario Castellanos, dijo con profunda intuición: "Siempre tuve la sensación de que Rosario andaba entre la gente con una flor en la mano buscando a quien regalarla".<sup>30</sup> Y Raúl Ortiz, usando palabras de Rosario Castellanos misma: "Segregando adrenalina como perro de Pávlov (según ella lo afirmaba, sufría esta reacción cada vez que palpaba la menor manifestación de afecto)."<sup>31</sup>

Sea cual fuera la búsqueda en su obra, el diálogo no se dio y los distintos no se acercaron. El manejo del diálogo verbal mismo canalizaba esta imposibilidad de dialogar:

<sup>30</sup> Poniatowska, Elena. "Las letras que quedan de tu nombre", *Siempre*, IX/74, p. VI.

<sup>31</sup> Prólogo a *El eterno femenino*, p. 9.

“En lo dramático, por ej., perpetré una ‘alta comedia’ que amparada con el título de ‘Tablero de damas’ me hizo el favor de poner en evidencia el hecho que yo no sabía manejar el diálogo y de que mis personajes eran tan rígidos y tan deleznable como que estaban manufacturados con cartón.” (*Juicios sumarios* p. 431).

En la poesía:

Yo soy de alguna orilla, de otra parte,  
soy de los que no saben ni arrebatar ni dar  
gente a quien compartir es imposible.  
 (“Agonía fuera del muro” en *Poesía no. . .*, p. 173).

El ladino y el indio en sus dos novelas se inventan. Hacen sus guerras de prejuicios. No existe el individuo en el otro grupo étnico; está el maestro, el patrón, el juez, el indio, la nana, etc. Un ser separado de otros como algo totalmente diferente, con alma propia, pero que puede complementar la sociedad, no se vislumbra, y el diálogo puede darse solamente entre seres existentes y no entre sombras. Los que creían conocerse ayer y hasta unirse por fibras de sentimiento que no se rompen; se desconocen. La niña de *Bahín Canán* busca a su perdida nana, el único ser cercano, como lo fue el hermano de quien un mágico Caín la separó: “nunca aunque yo la encuentre, podré reconocer a mi nana. Hace tanto tiempo que nos separaron. Además *todos los indios tienen la misma cara*” (p. 291).

Rosario Castellanos descubre en esta novela la verdadera tragedia entre los dos pueblos que componen su país. El indio perdió su calendario y quedó como “astro apagado” en la nebulosa del no tiempo. El blanco, quien creía ser el que siempre dominaría, recibe lo que invierte: aspereza, odio y mezquindad. El patrón, “Dios” del indígena que labra su tierra, pierde su seguridad y valor en el momento en que las estructuras se rompen y tiene

que enfrentarse a otra situación. El gran César, padre de la protagonista<sup>32</sup> deambula por Tuxtla sin encontrar la forma de dialogar con el poder o con su familia. Sólo la prima Francisca podrá formar un círculo de diálogo con el indígena; mas será este un diálogo de brujería, es decir a través de la pérdida de su identidad propia, usando el patrón cultural indígena para poder mantener sus pertenencias. La supuesta amante del "Dzulún" puede seguir viviendo, pero ¿es ésta la vida que eligió?

El dominio y la dependencia pudieron darse por los mitos que la sociedad supo inventar y manejar usando evangelios y textos indígenas. . . El evangelio habla de los pobres bienaventurados que tendrán el Reino de los Cielos, una esperanza lejana que evita la relación con la tierra. En Chactajal son los pobres los que abren el Reino de los Cielos a los ricos: ". . .ningún rico puede entrar al cielo si un pobre no lo lleva de la mano" (p. 30). Este futuro tan lejano permite la angustiada situación presente. Es el futuro de sueño el que mata a los presentes y sobre el cual dice Octavio Paz: "El futuro es un tiempo falaz que siempre nos dice: —todavía no es hora— y así nos niega. El futuro no es el tiempo del amor". Y en otro lugar, rebelándose contra esta contradicción inventada: "La primera regla de una educación verdaderamente libre sería inspirar en la niñez la repugnancia por todas las doctrinas de felicidad obligatoria. Sus paraísos están cubiertos de patibulos". Por ello claman las palabras de Rosario Castellanos: "Esperanza, ¿eres sólo una lápida?" ("Muro de lamentaciones" en *Poesía no. . .*, p. 47). En una carta que dirige a Gastón García Cantú mientras escribe su novela *Oficio de*

<sup>32</sup> César, el nombre del personaje de *Balún Canán*, fue también el nombre del padre de Rosario Castellanos. Su figura de emperador impotente en la novela acentúa más el posible hecho de que el nombre haya sido elegido intencionalmente.

*tinieblas* y vive la desesperación del indígena, anota: "He defendido mi esperanza con la tenacidad de que soy capaz; estaba dispuesta a resistir muchas decepciones. Pero lo que he encontrado aquí supera en mucho mis cálculos más pesimistas".<sup>33</sup>

El diálogo ocupa cada grupo. Los padres no se entienden con sus hijos; la sensación de un César Argüello y sus hijos es de lejanía eterna. El y su esposa Zoraida están en distintas nebulosas. El padre no puede dialogar siquiera con la realidad, con la muerte de su hijo. Gobierno e Iglesia están en pugna. Dios y su crucificado hijo son perseguidos en su propia casa. Dios y el Diablo se unifican en la imaginación de los niños. El supremo es más temible que el Diablo, en este mundo donde el santo es inferior al fusil de los civiles; y el Dios de la no misericordia gobierna dejando creer que él es todo misericordia y bondad.

El creyente (todos) teme al antiguo divino, al dejarse dominar por los reglamentos de los dueños de la tierra. Asimismo teme a los dueños de la tierra al ir a la iglesia. Este dualismo e incomunicación es un laberinto sin salida que a veces termina en el único lugar posible: la locura.

Ernesto, el bastardo de toda una sociedad, vive también su dualismo e incomunicación. Quiere ser parte de la familia del padre y su bastardía es escollo y también móvil de acción. Al buscar a su persona e identidad a través de la identidad paternal, llega a su temprana y mágica muerte. El y su sombra muerta, en un acto de hombría o machismo se unen, y la bala marca en su cabeza lo que su bala marcó en la cabeza del ciervo.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> "Diorama de la cultura", *Excelsior*, 11 de agosto de 1974, p. 5.

<sup>34</sup> El "Nagual", alma exterior o "alter ego" en terminología psicológica, es parte de uno de los credos más importantes del mundo indígena. Todo ser nace con un alma exterior, generalmente animal, y desde ese momento hasta el reencuentro, des-

Esta búsqueda de identidad a través del padre, tan común en la literatura mexicana, es la que lleva a Juan Preciado (en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo) a Comala. Allí como identidades, encuentra un mundo de fantasmas y muertos: “. . . Y él, que tanta necesidad ha sentido de sentirse hijo de un hombre, comienza a actuar como padre de quien es, acaso, también otro Juan igualmente des-Preciado” (*El mar. . .*, p. 115). Las relaciones de Ernesto con Matilde indican el dinamismo de la búsqueda de las soledades. No se trata solo de un “aspirar a realizarse en otro” pues “el hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad”.<sup>35</sup> La búsqueda en las soledades bastardas, sin nombre, lleva a un bello joven a querer unirse con una vieja solterona pues ella pertenece legítimamente a la familia de su padre. Ella sí lo ama, mas al ser legítima ella y bastar-

pués de la muerte, quedan unidos. El alma externa fijará la manera de ser del hombre. Si el nagual es jaguar, por ejemplo, se es invencible; si el nagual es perro, se es adúltero, etc. La vida de uno depende de la vida del otro. Por esto, no se puede salir de cacería sin permiso del shamán, quien consulta las fuentes divinas. La muerte del animal-nagual, trae inmediatamente la muerte del ser humano unido a él. En la leyenda maya, por ejemplo, Tecún Umán muere cuando Pedro de Alvarado mata a su nagual, el quetzal. Esta alma externa recibe también el nombre de sombra. La unión de una parte con otra no es orgánica, sin embargo la desaparición del uno trae la desaparición del otro. La simbología psicológica de este credo es profunda y estructuralmente universal. Carl Jung ve la sombra como el primer arquetipo del ser humano. Lo problemático en Balún Canán son dos puntos: 1) Ernesto el bastardo no podía tener un nagual noble como el ciervo. 2) En caso de que este haya sido su nagual, Ernesto debería haber muerto en el mismo instante que el ciervo y no tiempo después, de la misma manera. Este caso, como el mito de los hombres de oro, invención y adaptación de la autora, deben ser vistos en su contexto literario y no en el rígido sentido antropológico.

<sup>35</sup> Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, p. 175.

do él, puede sólo despreciarlo con la intensidad con que trata de atraerlo. También en este lugar la única puerta de salida del laberinto es la locura. Al morir Ernesto por haber matado a su nagual, muere porque simbólicamente acabó con el único elemento externo del "yo" con el cual puede dialogar mágicamente. Muerto su alter ego queda en la soledad de su segura muerte.

La escuela de Chactajal es la escuela del no diálogo. Ernesto, el maestro blanco, lee (un calendario en español) en idioma desconocido. Los niños vienen preparados al encuentro como al ritual de ir a un templo. El ritual de la escuela se cumple y con él las exigencias del indio rebelde y de las leyes civiles. Mas la voz de uno nunca llegará al otro. La única comunicación directa que se producirá será la de la violencia, este eco del fantasma del pasado, única vía comunicativa de dos pueblos que se inventaron mutuamente para poder dialogar.<sup>36</sup> Al invento se agregan rituales de sacrificio, como un producto sintético de esta búsqueda, o de este invento mutuo.

Ernesto descubre que "En el tiempo que llevaba junto a César había aprendido que el diálogo era imposible. Cesar no sabía conversar con quien no consideraba sus iguales. Cualquier frase en sus labios tomaba el aspecto de un mandato o de una reprimenda. Sus bromas parecían burlas. . ." (p.143).<sup>37</sup> En el mundo indígena rige la misma ley del no diálogo que en el mundo ladino.

<sup>36</sup> O'Gorman, en *La invención de América*, analiza el fenómeno de dos culturas, la azteca y la española, que solo a raíz de ser tan distintas pueden encontrarse en el invento. El indígena inventó a Cortes como Quetzalcóatl, el dios blanco que prometió retornar. El español vio en el indígena el reino del demonio, según el Apocalipsis de San Juan. "Conociéndose" a base de sus invenciones, pudieron entablar un diálogo inventado que tarde o temprano debía engendrar la violencia.

<sup>37</sup> Rosario Castellanos, al contar su relación con la niña cargadora que la acompañó desde su niñez, como hija de terrate-

Felipe descubre el mundo blanco, sus leyes, mas no lo entiende. Ve solo el ritual, el lado externo de las cosas. Organiza huelgas, comienza la violencia pero no puede, ni quiere cambiar la situación. Sólo logra derrumbar los cimientos de la sociedad tradicional indígena. El intuye que cuando las realidades no pueden cambiarse hay que cambiar los símbolos.

Juana, la mujer de Felipe, no puede dialogar con su descendencia. Como la soltera, trágica figura de su poesía "Jornada de la soltera"; ("Y no puede nacer en su hijo, en sus entrañas") (*Poesía no. . .*, p. 175). Ella se convertirá en Catalina Dias Puiljá, la ilol de *Oficio de tinieblas*. En *Bahín Canán* teme vivir, "hacer sombra", teme no tener hijos, único permiso de existir.<sup>38</sup> Felipe ante la esterilidad de su esposa busca otra paternidad, la de las luchas estériles. Juana no puede tampoco dialogar con las mujeres indias: "Tú, como no tienes hijos, no puedes saber lo que es esto" (p. 177). Ellas, al tener estos hijos, tampoco pueden salir de la costra de la soledad.

La relación entre hermanos es la ley de la selva. La vida de uno puede darse solo con la muerte del otro. Quedan solo las soledades, ni siquiera hermanos pueden convivir: "Y antes suplico, a cada uno de los que duermen bajo su lápida, que sean buenos con Mario. Que lo

---

nientes que era, explica el porqué de su relación no humana con la niña pobre: "[. . .] pero ninguno me había enseñado a respetar más que a mis iguales". (Elena Poniatowska, "La soledad", *Novedades*, 3/VI/79, p. 14.) En terminología popular, cuando alguien de clase inferior hace algo que no corresponde a su status social, se le califica con la expresión "igualado".

<sup>38</sup> En el muy autobiográfico cuento "Tres nudos en la red", describe Rosario Castellanos a la mujer que tratará de escapar a las normas sociales: "aquella que desea ser algo más que una hija, una esposa o una madre, bien puede escoger entre convertirse en una oveja negra o un chivo expiatorio; la piedra de tropiezo o del escándalo o el objeto de risas o envidia." *Revista de la Universidad de México* vol. XV, núm. 8, abril de 1961.

cuiden, que jueguen con él, que le hagan compañía. Porque ahora que ya conozco el sabor de la soledad no quiero que lo pruebe". (p. 289).

En esta novela, como en sus otras obras, en todos los ejes y ángulos se expresa la angustia de una búsqueda de diálogo, a la cual responde la soledad. La incomunicación es total. No hay ni siquiera la cruel armonía de la naturaleza, el diálogo violento que lleva a la perpetuación del mundo. Todo ser lucha contra otro y todos luchan contra ellos mismos.

La soledad engendra el infinito dolor, en cada página de su primera creación literaria:

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.  
(“Dos poemas”, en *Poesía no. . .*, p. 55).

y en otros versos:

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.  
(*Idem*, pp. 54-55).

En la última fase creativa aparece un interlocutor, principalmente en “Lección de cocina”, una voz interna que cuenta, discute, contempla; contemplador, interlocutor, y por supuesto antagonista:

“Mi antagonista (que soy siempre yo) me dice. . .”  
(“Post Scriptum”, en *Poesía no. . .*, p. 310). Octavio Paz ve a este interlocutor como máximo don del poeta:

Cada uno de nosotros lleva dentro un interlocutor secreto. Es nuestro doble y es algo más: nuestro contradictor, nuestro confidente, nuestro juez y

único amigo. Aquel que no habla consigo mismo será incapaz de hablar verdaderamente con los otros.<sup>39</sup>

Mas el personaje de "Lección de cocina" no habla consigo misma como preámbulo del diálogo con otro ser. Lo hace porque no puede dialogar con el prójimo cercano. La voz interna tiene muchos sonidos. La respuesta o la batalla con el otro es imposible. Para luchar se necesita también capacidad de dialogar. La guerra en todos los textos es solo interna, y las voces allí quedan. Este eje de soledad, búsqueda de diálogo imposible, o intento de diálogo a través de la ruptura de la ironía recorre toda su obra literaria.

Hasta el amor no es en su expresión catastrófica sino como un camino prometido para salir de la soledad. Este amor se convirtió en una trágica expresión de los no encuentros, de la eternidad de soledades.

La soledad sin salida ataca principalmente a los que están en los eslabones bajos de la escala de valores grupales: la mujer, el indio, el niño.

Este mundo infantil es muy semejante al mundo de los indígenas, en el cual se sitúa la acción de la novela. (Las mentalidades de la niña y de los indígenas poseen en común varios rasgos que los aproximan). Así, en estas dos partes la niña y los indios se ceden la palabra, y las diferencias de tono no son mayúsculas. El núcleo de la acción, que por objetivo corresponde al punto de vista de los adultos, está contado por el autor en tercera persona. La estructura desconcierta a los lectores, hay una ruptura en el estilo, en la manera de ver y de pensar.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Octavio Paz. *Cuadrivio*, p. 200.

<sup>40</sup> Carballo, p. 419.

Elena Poniatowska al tratar de captar la identificación de Rosario Castellanos con Israel, vio el lado común en esta comunión de seres a quienes la sociedad o el mundo con su historia, los obliga a la soledad: "Llegó a un país que en cierta forma se parecía a ella, dolido, pequeño, inteligente, expuesto a todos los vientos".<sup>41</sup> El tema del guión fue motivado por uno de los tantos artículos de Rosario Castellanos en *Excélsior*: "Adopté un árbol que tuvo la desgracia de nacer en el límite de la casa contigua y la nuestra. Cada uno de los respectivos jardineros piensa que es responsabilidad del otro y no le concede el menor cuidado ni atención. Y allí está entelerido, en la tierra de en medio luchando por sobrevivir".<sup>42</sup> La clara proyección personal se hace patente y patética. El ser atacado por la soledad e incomunicación, huérfano y sin paternidad visible a pesar de haber tenido padres, necesita identificarse con el huérfano, aunque sea un árbol cercano a su casa.

La sensación de incomunicación encuentra muchas vetas en su obra. En *Los convidados de agosto* las palabras parecieran emerger de los textos nahuas de los que proviene el epígrafe: "...aquí sólo venimos a conocernos, sólo estamos de paso en la tierra". Irónicamente, como emergiendo de esta herencia indígena: "La mejor amiga de mi adolescencia era casi muda, lo que hizo posible nuestra intimidad" ("Las amistades efímeras", en *Los convidados*. . . , p. 11).

El no diálogo sufrido es también el eje de *Oficio de tinieblas*, obra maestra de su prosa, en la cual trata

41 Poniatowska, Elena, guión inédito de una película sobre los últimos tres años de Rosario Castellanos.

42 Irma Serrano, en un escandaloso libro de confidencias, libro duro sobre la realidad política de México, en ciertos grupos y clases sociales, habla con otro tono de Rosario Castellanos, la que trató de adoptarla cuando era apenas un árbol en soledad y sin padre.

de descubrir los elementos primordiales que mueven al ser humano o a los pueblos: amor, maternidad, sueño. Este eje finaliza en la catástrofe de la que gozan como siempre los que no sueñan, los que no aman, como Leonardo Cinfuentes, el ser ante el cual no hay barreras de ideas y de valores. Por ello todos los caminos están abiertos para él. Frente al cínico, sin credo ni ideología, emerge sin peso el gran sueño mesiánico de redención. Mas al dialogar con la realidad se abren los diques de la tragedia, como en todos los sueños mesiánicos.<sup>43</sup>

El vientre de la ilol chamula, al cual se le niega el diálogo con el hijo, el "nacer en su hijo, en sus entrañas", engendra mentalmente hijos de piedra. Así vuelve un pasado religioso, el mito y las lápidas. Estos hijos de piedra esperaron siglos en una caverna sin luz, trataron de transformarse en luz de rebeldía. Pero la rebelión dejó solo la lápida que cubrió a los que soñaron. El niño adoptado, Domingo, simbólicamente el *Dominus Dei*, la personificación del día de la resurrección de Jesús, el que muerto debió traer redención, sólo adopta del pasado la muerte en cruz, sin resurrección y sin redención. El, que nació en el eclipse (¿de dioses o de hombres?) del sueño de la ilol Catalina, hecha madre a través de su adopción, es inmolado no para salvar sino para ser solo símbolo y bandera de una rebelión estéril, revolución mágica y mesiánica pero tan estéril como el viento protector de los chamula, como los hijos de piedra, como la justicia de Winkinton, el juez indígena, como la lucha

<sup>43</sup> Miguel Angel Asturias describe en sus libros la misma zona cultural. El ve no sólo el final de los caminos a donde llevan los credos indígenas, el sueño del retorno del esplendor del pasado, sino que contempla la tragedia misma que emana de su creer cristiano:

¿La vida que será para nosotros?  
si fue cruz para tí, cielo del cielo.

"Sien de Alondra", *Obras Escogidas* I, p. 1083.

altruista y sin consistencia de Fernando, el blanco idealista de México, como todas las reformas que cubrieron con papel oficial a este dolorido mundo indígena.<sup>44</sup> La revolución fue estéril porque todo es producto de sueños, aunque nazcan de algo consistente y eterno como las piedras, lo único inmortal. Las irrealidades que nacen de los sueños borran el mundo real, y sólo este mundo real es el que puede construir y destruir. Por la fe y la magia sienten los marginados el poder que no tienen: "Soñaste lo que no existía, te robaron tu tesoro. Aguarda. No has soñado. Allí están las piedras, son tres, como antes. Tres. Eres dueña del mundo, Catalina Díaz Puljá, ahora eres dueña del destino. Sal, grítalo a todos los vientos. ¡Qué vengan! ¡Que se inclinen ante ti todos! [. . .]" (pp. 195-196).<sup>45</sup>

El sueño, como el mito, es otro gran componente del no diálogo. El ser se cierra en sí mismo, en su mundo imaginario, alcanza metas vedadas a las realidades, no necesita hacer, y si hace, pierde el camino y la soledad se acentúa. Fernando Ulloa, el que trató de salvar, soñando, a un pueblo de soñadores, solo encuentra el despojo de sus esperanzas. César Santiago, hijo de Ciudad Real, trató de convertir su sueño y el de Fernando, a través del credo indígena, en acción (muchos sueños en la historia engendraron acciones). Mas no pudo. La re-

<sup>44</sup> En *El eterno jemenino* se encuentran palabras como éstas: "Hubo un papel, muchos papeles. Con el precio módico de diez millones de muertos logramos convertir a México en un inmenso archivero." p. 136. Es el mismo papel oficial y el fusil que según Ciro Alegría, fijaron la historia del Perú.

<sup>45</sup> Dos trinidades transformadas. La de los dioses formadores del mundo, la trinidad cristiana pero vista también en el aspecto de la transfiguración, cuando San Pedro vio a Jesús hecho tres. La identificación tiene su importancia básica para poder llegar a la futura identificación, cuando Domingo crucificado será Jesús crucificado y comience la rebelión.

belión adoptó formas de rituales sin consistencia entre los indígenas, y de romanticismo no creador en su compañero, el blanco de México. Los sueños de Julia (la Alazana) la convierten en la amante de Cinfuentes, el ser que matará al sueño de quien fuera su compañero de vida. Todos sueñan, sacrificadores y sacrificados, algunos huyen a través de estos sueños, como Idolina, en quien el miedo a ver se convierte en parálisis para no tener que hacer y enfrentar realidades. Pero en sus adentros las enfrenta, a pesar de cerrarse en su incomunicación. Su madre sufrió su sueño del gran amor y aceptó al asesino de su marido, quien la dejará como a toda cosa usable, después de su uso. Cinfuentes es sin fuentes ni raíces. Un ser que se venga del mundo por su niñez de bastardía, declarando a todos bastardos, y así él, el bastardo, es el único hijo legítimo de la historia.

Al final viene el sueño mitológico. Allí todas las realidades se borran. Nada existió, nada fue verdad, el ayer es lejano como la creación del mundo, cuando Tzacol y Bitol llamaron a la luz y Gucumatz trató de hacer este mundo inexistente, en el cual los dioses no tienen amigos. La ilol de ayer es lejana, el ayer cercano se alejó como el paraíso del génesis, como el futuro mesiánico, y la soledad quedó como siempre reina de todos los seres:

“En otro tiempo —no habías nacido tú, criatura; acaso tampoco había nacido yo— hubo en mi pueblo, según cuentan los ancianos, una ilol de gran virtud. . . Esta ilol tuvo, para espanto de todos, un hijo de piedra” (p. 366), y al final de este texto mítico: “el nombre de esta ilol, que todos pronunciaron alguna vez con esperanza, ha sido proscrito. . .” (p. 368). Una historia narrada por una testigo a otra testigo; indígena a blanca. Los días que pasaron se convirtieron en ciclos mitológicos, la rebelde en diosa proscrita. No en vano terminó el narrador con palabras del Popol Vuh, que en cierta manera anuncian la era de los sacrificios humanos. Esas palabras fueron usa-

das también por Asturias en *El señor presidente*, al enfocar el gran sacrificio humano colectivo: "Faltaba mucho tiempo para que amaneciera" (p. 368).<sup>46</sup> En este ínterin de oscuridad gobiernan los señores del Xibalba, el gran infierno. Ellos solo saben jugar con los sufrimientos de los humanos lanzados a la tierra para vivir en soledad.<sup>47</sup>

Insistiendo en el tema pude conseguir un libro acerca de las rebeliones indígenas en Chiapas, escrito por un licenciado Pineda [Las sublevaciones en el estado de Chiapas, 1888], de aquí, de San Cristóbal, a fines del siglo pasado. No son más que datos indispensables para formarse una idea de los acontecimientos, pero la impresión que queda es que las rebeliones podían reducirse a un arrebató dionisiaco, una orgía de sangre, una embriaguez colectiva de violencia que no quería ir más allá, que no tenía ningún plan posterior, y que desaparecido el primer ímpetu no se aprovechaba de las ventajas logradas.<sup>48</sup>

Así, estando en Chiapas, como parte de su trabajo en el Instituto Indigenista, eligió un tema de la época de Juárez actualizado para dar su visión, en la novela, del

<sup>46</sup> En *El señor presidente*, este paso que indica la eternidad de las tinieblas, se logra a través del final del capítulo: "Estaba amaneciendo" (p. 213) "Empezaban a cantar los gallos" (p. 220) "Había pasado la noche" (p. 272) etc.

<sup>47</sup> Cuando las realidades son sueños, los sueños son también realidades. Borges definió todo lo imaginable o escribible como real, y Unamuno: "... y quién sabe si todo cuanto pudo imaginar un hombre no ha sucedido, sucede o sucederá, alguna vez, en uno o en otro mundo. Las combinaciones posibles son casi infinitas". Rosario Castellanos, como estos dos grandes maestros, no ve lo imaginable como posible, sino la realidad ocurrida y lo posible se convierte en el imposible de todo presente, en la declaración mítica

<sup>48</sup> "Diorama", *Excélsior*, fecha citada, p. 4.

encuentro de las dos culturas, de la cual salió esta expresión del no encuentro.

En esta época de Chiapas descubrió vetas del indígena, para el cual el acto dramático no es una simulación sino una realidad más.<sup>49</sup> Descubrió también al que supuestamente quiere ayudar al indígena, y al ver la falsedad escondida en el altruismo protector, como en el infierno dantesco, pierde toda esperanza:

He defendido mi esperanza con la tenacidad de que soy capaz; estaba dispuesta a resistir muchas decepciones. Pero lo que he encontrado aquí supe en mucho mis cálculos más pesimistas. . . Es la autoridad transformada en injusticia, premiando a los logreros, exaltando a los mediocres, pisoteando a los débiles. Es la ley degenerada en capricho insano. Es el interés de unos cuantos individuos, sobreponiéndose al beneficio de aquellos a quienes el INI se comprometió a ayudar.<sup>50</sup>

Este mundo de caciques dio su salto en el tiempo, y así, lo ocurrido en la época de Juárez se hizo actual. Entonces escribió *Libro de lectura y Ciudad Real*, texto que San Cristóbal no perdonó nunca, y por ello ninguna de las calles por las cuales transitó lleva su nombre.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Rosario Castellanos prueba el teatro para educar al indígena y descubre que el teatro es la representación ritual de la declamación mítica de la vida. Y la vida en Nepantla "tienen todos los rostros y no tienen ninguno; tienen un lugar solitario y no tienen ninguno; como uno de nosotros, el hombre contemporáneo". "Teatro petul", *Revista de la UNAM* Vol. XVIII, núm. 1, octubre de 1963.

<sup>50</sup> "Diorama", *Excélsior*, fecha citada, p. 5.

<sup>51</sup> En el Primer Congreso sobre la Creación Femenina en el Mundo Hispánico (Puerto Rico, Noviembre 1980) fue leído un trabajo de Cecilia Zokner sobre *Oficio de Tinieblas*. A través de un examen de contenido y estilo descubrió la autora el terrible

Negada en el choque violento entre ideales sueños y realidades, redescubre *La Eneida* de Virgilio, y escribe

drama de la incomunicación, de la ausencia de diálogo entre los interlocutores femeninos de la novela:

Acercarse, entonces, al personaje femenino de *Oficio de tinieblas* es inevitablemente acercarse a mundos divididos entre blancos e indios, entre los que trabajan y los que no trabajan, entre los que poseen (sea poder, dinero, nombre de familia o simplemente una posición social definida) y los que no poseen. Por otro lado, también, imprescindible, acercarse a la posición que este personaje ocupa en la estructura familiar y las relaciones que en ella se establecen. Son diez los personajes femeninos nominados y con estatus determinado: Isabel (señora coleta, rica que posee además de la situación económica del marido, una fortuna personal y un apellido tradicional; madre de Idolina), Julia (de sobrenombre Alazana, forastera, que vive maritalmente con un hombre que quiere hacer pasar como su marido), Idolina (hija de Isabel, enferma sin diagnóstico, desde hace muchos años no sale de la cama), Mercedes (alcahueta, ex amante de Leonardo Cifuentes, marido de Isabel y amante de Julia el cual instala para ella una pequeña tienda que sirve de atracción para poder conseguirle jóvenes indias y que aún para servir a Leonardo, va a transformarse en vendedora de sal entre los indios), Felipa (india, madre de Marcela), Marcela (joven india, violada por Leonardo Cifuentes), Catalina (india, flol, mujer de Pedro), Teresa (india, nana de Idolina), Benita (solterona, hermana del padre Manuel), Cristina (ama de llaves del obispo).

O sea, entre ellos, cinco son mujeres indias, aunque de las demás, no siempre sea especificada la raza (en realidad sólo de la Alazana se habla del tipo físico). Probablemente son blancas pues llevan un apellido respetable, o tienen parientes respetables o reaccionan como aquellos que son conscientes de su lugar en la sociedad.

Tres de las blancas no trabajan (la señora coleta, su hija y la forastera), las demás se ocupan de quehaceres domésticos (una sirviendo al hermano, la otra a su patrón) y la alcahueta en las actividades que le son propias. Pero las que trabajan, sin excepción, son las indias —Sea en su há-

su poema más intenso, "Lamentación de Dido". En este poema-mito se reúnen el pasado posthomérico y el pre-

---

bitat, para la subsistencia, sea para los blancos, en la ciudad. Sobre todo, son mujeres que se distinguen por el lugar que ocupan en la sociedad y del cual son conscientes: Isabel (poseedora de un nombre de familia que "era un talismán y quien había nacido en posesión de él ya no precisaba de ninguna calidad que añadir a su persona") en relación a los demás; Julia con relación a Mercedes (su condición servil, la bajeza de los oficios que desempeña), Mercedes con relación a Fernando ("¿quién es una pobre custitalera para igualarse a los patrones?" p. 292), Felipa con relación a Catalina (Catalina "desde su sitio, en el escalón más alto, habló. Y no le fue necesario ser escuchada para ser obedecida" p. 27), por ejemplo.

Colocada en la estructura familiar, la mujer de la novela de Rosario Castellanos será madre, esposa, amante, hija, hermana, hijastra. Todavía, en una actuación siempre negativa. La forastera niega la maternidad optando por el aborto que practica sin remordimientos. La señora coleta no demuestra, en ningún momento, amor por su hija (pese a pronunciar la frase lugar común: "Por un hijo se es capaz de la mayor abnegación" p. 139) y los cuidados que podría haberle proporcionado cuando niña le fueron dados (aún en la leche) por una india. Transferencia de sus funciones que continúa hasta la vida adulta de la hija, enferma y siempre en las manos de su nana. Una transferencia que se torna posible, principalmente debido a la situación económica y social de que ella goza y que le permite castigar a la india y separarla de la hija que acaba de parir. Los sentimientos de esta india por la niña que alimentó y crió, son, entonces, a su vez, la transferencia del amor por la hija que le fue arrebatada, por la otra que las condiciones de su vida obligaron a aceptar. Y lo hace, instintivamente, como un animal puede aceptar a los cachorros que no son los suyos. La alcahueta, exprostituta no tiene hijos. Las dos solteronas, tampoco. Y la joven india violada recusa al hijo, viendo en él la violencia hecha a su cuerpo. Su madre no muestra, en relación a ella, otro sentimiento que no sea el de propiedad. Finalmente, aquella que desea con vehemencia la maternidad que le es negada, asume el hijo de

sente indígena, la búsqueda que lleva a la desolación, el amor que lleva a la muerte. Todo es una consecución de

---

quien no lo desea. Lo alimenta, lo cuida, lo ama para destruirlo obedeciendo a sus traumas psíquicos.

Como esposa, la señora coleta vivirá sola. Su primer marido viaja a negocios y la deja en el momento mismo en que va dar la luz. Con el segundo marido, de quien se enamora, ni en el plan afectivo, ni en el plan sexual consigue relacionarse. Viven en la misma casa pero en mundos distintos. La forastera no es casada aunque viva como tal y eso quiera hacer creer. Fue como casada para Ciudad Real pero las relaciones se deterioran y las ausencias del hombre con quien vive la llevan al adulterio. Un adulterio sin amor, que satisface sus instintos sin que nazca entre ella y su amante ni siquiera amistad. Las relaciones de las mujeres indias con los maridos también son fraccionadas: Felipa se deja dominar por la pobreza, por el trabajo, por la ausencia del marido que fue alejado de sus tierras para transformarse en sacristán, y que está generalmente, borracho. Catalina traumatizada por su esterilidad (en ningún momento se coloca la cuestión en otros términos que no sean: la mujer mala, la que no tiene hijos) y que no consigue razonar sino a partir de su incapacidad de procreación. En otro nivel de relación familiar, ama a su hermano, se preocupa de asegurarle cuidados futuros, pero, al hacerlo, no vacila en sacrificar a otra persona. La solterona que educó a su hermano tiene por él sentimientos posesivos prefiriendo verlo en una vida mediocre en su compañía que en otro destino mejor lejos de ella. No se menciona que el sentimiento de la joven india por su padre y el de la muchacha enferma por su padrastro es de odio, recíproco.

Separadas, entonces, por los prejuicios y por las leyes sociales esas mujeres que no alcanzan a redimirse por los grandes sentimientos que le fueron señalados por los señores —por sus gestos, sus actitudes, su discurso irán a expresar el universo de la palabra embargada.

Estudiar ese lenguaje y ese discurso, femenino, su función novelesca y la ideología subyacente en ellos es una propuesta de trabajo de la cual las líneas que siguen constituyen una parte: la que enfoca el personaje femenino como interlocutor, independientemente de su diálogo que sea explícito o aparezca contenido en la narrativa, de su esta-

ruinas, único indicio para el arqueólogo que busca escribir historia, como magistralmente se expresó José Emilio

tuto como personaje (Cristina o Catalina no tienen la misma fuerza, por ejemplo) o de su función novelesca. Ese enfoque será respuesta a determinadas preguntas —quién dirige la palabra, a quién ésta se dirige, cuándo, en cual espacio y circunstancias y cuáles son los asuntos tratados— sobre todo, irá a caracterizar individual y socialmente a ese interlocutor. Creyendo complacerse, como Isabel o Idolina en la soledad o refugiada en ella como la más sola de todas, la india Catalina, muchas veces, el personaje femenino de *Oficio de tinieblas* habla para sí mismo. Cuando se dirige a los demás, sea otra mujer, sea un hombre, estos personajes, considerando el plan de la obra, serán blancos o indios formando grupos de interlocutores que pueden ser esquematizados en: mujer blanca/mujer blanca, mujer india/mujer india, mujer blanca/mujer india, mujer blanca/hombre blanco, mujer blanca/hombre indio, mujer india/hombre indio, mujer india/hombre blanco.

En el primer grupo una mujer blanca se dirige a otra mujer blanca. Eso sucede en seis oportunidades. En cuatro de ellas los diálogos se establecen entre personajes determinados: Isabel/Julia, Isabel/Idolina, Julia/Idolina, Mercedes/Julia. En las otras dos, entre Julia y señoras de la sociedad local y entre una mujer y sus hijas. Los cuatro personajes son mujeres solas. Isabel e Idolina se complacen en la soledad. La buscan, la defienden. Isabel se retira para su costurero en donde, sin orden, las criadas no tienen derecho a entrar. Idolina, enferma, encerrada en su cuarto, por compañía no tiene más que a su nana india. Pero Julia y Mercedes son alegres y si una busca el diálogo, la otra acaba por imaginar un interlocutor con quien pueda hablar. Así, cuando se realiza la aproximación entre Isabel y Julia, Isabel recusa a la amistad porque se siente mejor sola y porque Julia no pertenece a su clase social. Y no necesita de Julia, mientras Julia reconoce que la amistad de Mercedes aún considerando su situación social no debe ser despreciada porque un día puede resultarle útil. Cuando se dirige a su hija para confidencias que no son escuchadas o para suplicarle que se alimente o siga los consejos de los médicos, Isabel busca un consuelo, el cumplimiento de un deber. Y Julia, al influir en Idolina, llevándola a la curación

Pacheco: "En el mito podemos reconocer nuestra experiencia, y así Rosario Castellanos encuentra en *La Eneida*

---

de su enfermedad no piensa en la muchacha enferma sino en alcanzar por medio de ella la intimidad con una familia poderosa. Lo mismo sucede cuando recibe, generosamente, a las señoras de la sociedad de Ciudad Real. Quiere ser admitida en el círculo y el repudio inicial no es obstáculo para continuar persiguiendo sus objetivos. El diálogo entre una mujer y sus hijas se inicia con la pregunta de una de las hijas. La madre se horroriza y la manda callar. Las hijas callan, sonrían e imaginan.

Las palabras que la mujer india dirige a otra mujer india no son muchas. En realidad, ellas se confrontan en pocas ocasiones: Felipa y Marcela, Catalina y Felipa, Catalina y Marcela. Felipa, madre, pregunta, exige, agrade. La hija calla. En los diálogos de Catalina con Felipa el primero en el mercado y el segundo en la casa de Felipa, es la autoridad de la *iloi* que se dirige a la madre de Marcela. Y las dos veces Felipa calla sin poder argumentar.

Para decir cosas cotidianas o para el grito de desdichados celos, entre Marcela y Catalina, la voz que se oye es la de la *iloi*.

Explícito en los dos casos, los diálogos entre la mujer blanca y la mujer india: Mercedes y Marcela, Idolina y Teresa. Cuando Mercedes se dirige a Marcela es para negociar los cántaros que la joven trae a vender, después, para saber si es virgen y entonces entregarla a la lujuria del blanco. Idolina, cuando se dirige a Teresa es para hacerse obedecer.

El mayor número de diálogos es aquel que se establece entre la mujer blanca y el hombre blanco. Mercedes, de haber sido la iniciadora de Leonardo en los juegos del amor, pasa a servirlo como alcahueta. En los diálogos establecidos entre ellos, Mercedes es su consejera respecto a su vida social y amorosa. Benita, cuando el hermano que es padre le dirige la palabra es toda humildad. Pero cuando lo pierde, acusa al obispo de esa muerte con la vehemencia del que no tiene nada más que perder. Cristina se dirige al obispo como a un igual: al gobernador ordena y se hace obedecer. Idolina, cuando el obispo la viene a aconsejar, escucha sus palabras y lo deja sin respuesta. En el único momento de la narrativa en que podría cambiar palabras

algo que le pertenece: la desventura de la reina de Cartago, Dido la abandonada, la que puso su corazón bajo el

---

con su padrastro, Idolina calla sofocada por la rabia que la hace desmayar. Isabel, sea en la confesión o en una conversación fuera del confesionario no dice la verdad y miente para conservar la imagen que el propio obispo ha ayudado a crear: la de la mujer virtuosa.

Entre Isabel y Leonardo el diálogo es marcado por una igualdad económica y una desigualdad social que se presenta en dos posiciones: por parte de Isabel hay el interés en marcar la diferencia social que existe entre los dos: Leonardo es el que fue recibido en la familia por caridad, poseedor de una fortuna conseguida por sus esfuerzos en los cuales no contaron poco los medios escasos, no se siente inferior; al contrario, se muestra tranquilo para pedir, discutir, elegir.

El diálogo entre Julia y Leonardo se procesa en dos tiempos que representan dos momentos afectivos: el de la conquista amorosa cuando Leonardo desea y cede. El de la satisfacción del hombre y consecuente pérdida de interés por la mujer.

Que una mujer blanca dirija la palabra a un hombre indio sucede una sola vez: cuando están refugiados en una iglesia, los niños, los ancianos y las mujeres para protegerse de los indios alzados. Ellos invaden la iglesia y aun en medio de una situación de peligro las mujeres los agreden, los insultan, los amenazan.

También en una sola oportunidad hay cambio de palabras entre la mujer india y el hombre blanco: cuando Catalina y las demás mujeres indias son llevadas a juicio e interrogadas. Su estructura mental y natural timidez, el lugar, la situación, el desconocimiento del idioma impide una comunicación que, además, no parece interesar mucho a aquellos que interrogan y juzgan teniendo ya la sentencia hecha de antemano.

En dos momentos la mujer india habla con el hombre indio: Catalina responde a las preguntas de su marido sobre la presencia de Marcela en la choza y Felipa, al poner en duda las afirmaciones de Rosendo sobre la ilol, acaba por callarse ante la energía de los argumentos con los cuales él defiende los poderes de la "comadre".

O sea, las circunstancias en las cuales se establecen esos

diálogos pueden ser ocasionadas por aproximaciones cuyos fines son, aparentemente, apenas sociales o determinados por intereses específicos, por relaciones familiares, encuentros eventuales o por acontecimientos excepcionales.

Así, por ejemplo, las visitas de Julia a Isabel, a Idolina o a Mercedes (o de Mercedes a Julia), las reuniones en que ella recibe a las señoras coletas que, en apariencia, no tienen otro objetivo que el del trato social.

Las visitas con un fin determinado son las que hace Catalina a Felipa (para anunciar el casamiento de Marcela), el obispo a Idolina (para aconsejar) o a Isabel (para confortar), Leonardo a Mercedes (en busca de sus servicios) el gobernador al obispo (con fines políticos).

Las relaciones familiares llevan a diálogos inevitables aunque no siempre deseados: aquellos que se originan en lo cotidiano y los que rompen con esas reglas en un momento de tensión. En el primer caso están los diálogos entre Isabel y Leonardo a la hora de comer o los que se originan del trato de todos los días que dirige Idolina a su nana Teresa o Catalina a Marcela al llevarla para su casa. Hay momentos en que esas reglas se rompen: el caso, por ejemplo, del diálogo de Benita con su hermano cuando él llega desesperado por su transferencia de parroquia; de Catalina al explicar a su marido la presencia de Marcela en su casa; de Leonardo pidiendo a su mujer que vaya a la fiesta que él va a ofrecer; de la criada de Julia cuando cae una sospecha sobre su honestidad; de Felipa cuando Marcela no le entrega el dinero de la venta de los cántaros y no consigue verbalizar lo que ha pasado; de Catalina al darse cuenta de que Marcela está encinta.

Otras circunstancias que son propicias al diálogo son los encuentros casuales o previamente dispuestos. Casuales (aunque en apariencia), el de Mercedes con Marcela. Previamente dispuestos, los encuentros amorosos entre Leonardo y Julia, el encuentro religioso en el confesionario entre el obispo e Isabel.

Realmente excepcionales, las circunstancias que llevan a Benita a dirigir la palabra al obispo, las mujeres blancas a los indios y las mujeres indias a responder a las cuestiones de los blancos.

Sean, entonces, situaciones eventuales o provocadas, suceden en espacio cerrado: la casa, la iglesia, el palacio municipal. La casa de Julia, de Isabel, de Felipa, de Catalina. A veces, un espacio más reducido, aún. El cuarto de Idolina

o de Julia, el costurero de Isabel que se hacen más cerrados por el deseo expreso de los personajes. Isabel no quiere a nadie en su costurero. Idolina se defiende del mundo en su cuarto, en su cama. A veces, el lugar del diálogo no es determinado. Todavía, el tono confidencial de la conversación hace pensar que sucede en un lugar cerrado. Por ejemplo, los diálogos entre Julia y Mercedes o entre Leonardo y Mercedes. En la iglesia, además de la confesión que se supone ocurrir así, excepcionalmente, hablan mujeres e indios y en la casa municipal, también excepcionalmente, las mujeres indias con los blancos.

Solamente dos diálogos suceden en espacio abierto: el de Felipa con Marcela y luego con Catalina en las escaleras del mercado y el de Mercedes con César y Fernando en la plaza de un pueblo indio.

Los asuntos tratados en esas aproximaciones, sean ellos resultantes de situaciones familiares y cotidianas (el alejamiento de Marcela, su casamiento, la venta de los cántaros, el chal perdido, opinión sobre la ilol), de situaciones sociales, (las confidencias, los chismes, las murmuraciones) o aún, de situaciones extraordinarias (interrogatorios, el enfrentamiento con los indios alzados), se refieren pues, a intereses que no traspasan las vivencias personales de los interlocutores.

En las respuestas a las cuestiones propuestas, nada se destaca más del texto que la evidencia de una jerarquía que se establece por la división de raza y de clases sociales, por la separación de las mujeres entre ellas mismas y por el enajenamiento del mundo de las luchas en el cual ellas viven y que difícilmente pierde su rigidez. Los interlocutores se relacionan siempre en un sentido vertical, conscientes del lugar que ocupan en la sociedad, sea en la posición de superioridad o de inferioridad.

Las señoras coletas son conscientes de su superioridad en relación a Julia porque ellas son ricas o por lo menos poseen un nombre tradicional. Julia, aunque viviendo en concubinato con Fernando tiene conciencia de su superioridad en relación a Mercedes, la alcahueta. Conciencia de su superioridad racial tienen las mujeres reunidas en la iglesia frente a los indios alzados, los que las inducen a enfrentarlos como si ellos no tuvieran fuerzas para destruirlos.

La jerarquía dictada por las relaciones familiares es clara en los diálogos entre madre e hija, entre marido y mujer.

La "señora honesta", horrorizada ante la pregunta de la hija, la hace callar. Felipa agrade a Marcela que no se defiende y calla, como también callará delante de Catalina. Entre Catalina y Pedro o entre Felipa y Rosendo hay, sobre todo, un silencio que no se quiebra. Si, las palabras en la garganta de las mujeres. La jerarquía que acaba por imponerse entre Isabel y Leonardo, a pesar de las otras que están presentes, es la de hombre/mujer. De él es la voz. Menos conflictiva, la que se establece en las relaciones patrona/criada cuando cada una de ellas está conscientes del mando y de la obediencia como son, por ejemplo, las relaciones entre Idolina y Teresa.

También puede constituir motivo para autojuzgarse superior y establecer una jerarquía, una calidad moral. Así, la criada de Julia, al considerarse honrada, aunque pobre, se coloca en una posición superior a las mujeres que son ricas pero "tapan con dinero sus sinvergüenzadas". (p. 207) O Idolina, escuchando al obispo a quien juzga: "Este anciano no era nadie aunque estuviera cubierto de sedas y amatistas" (p. 200).

Determinada por una situación social, un nombre de familia, por relaciones familiares o por la costumbre, algo excepcional debe suceder para que haya una quiebra de esa jerarquía intransponible. La muerte, por ejemplo. Cuando Manuel es asesinado, su hermana enfrenta al obispo con una verdad muy dura y violenta: "Usted lo mató por envidia" (p. 269). O que una criada sienta en relación a ella una sospecha para indignarse y reafirmar su honestidad. Son todavía, momentos de excepción que no tendrán valor definitivo. La indignación de Benita al calmarse dejará sin motivo la insurrección. La criada delante de otra patrona, de quien no conozca las fallas, tendrá siempre el comportamiento que fue establecido en ese tipo de relaciones.

La única, en realidad que cambia de posición es Julia. Pero si, socialmente, consigue (en su entendimiento) ascender, puesto que es admitida en el círculo de las señoras coletas (ya que tiene condiciones económicas para recibirlas regíamente), en las relaciones con su amante pasa de la situación de mujer deseada a la situación de mujer conquistada. Cambios, evidentemente, naturales en una sociedad tradicional que practica el culto de los valores materiales y la sumisión femenina.

Si el trazo social determinante en las relaciones del inter-

hachazo de un adiós tremendo, la que mira zarpar a Eneas ante la pira alzada del suicidio".<sup>52</sup>

locutor femenino en *Oficio de tinieblas* proviene de su posición en una sociedad estratificada, el trazo individual que lo va a caracterizar es la hipocresía. Son pocas las interlocutoras que de ella están exentas. Si, Idolina en relación a Julia o Marcela; Cristina en relación al obispo, las mujeres blancas en relación a los indios, o las mujeres indias en relación a los blancos. O sea, dos adolescentes que a pesar de las pruebas a la que fueron sometidas guardan todavía la pureza de la niñez. El ama de llaves al identificarse con la iglesia no se sitúa en inferioridad frente al obispo y no tiene necesidad de fingir. Y tanto las mujeres blancas frente a los indios, como las mujeres indias frente a los blancos se encuentran en una situación anormal que las induce a reaccionar espontáneamente: las primeras agrediendo a los indios, las otras sometiéndose a las leyes de los blancos.

Entonces, para que haya, realmente, sinceridad, expresión del alma, es necesaria que irrumpa la vida: la exclamación de Catalina al darse cuenta de que Marcela está encinta: "¡Vas a tener un hijo!" (p. 46) O que sobrevenga una muerte violenta e ilógica: "¡Usted tuvo la culpa! ¡Usted me lo mandó al moridero!" (p. 269)

Estos trazos determinantes de las interlocutoras socialmente la conciencia de la sumisión o del dominio, individualmente, el camino para el engaño son coherentes con la representación del mundo dividido que es el mundo de *Oficio de tinieblas*. Un mundo donde la voz que se alza es la de la interlocutora blanca, la de una clase sobre otra; la voz encerrada en su espacio, como si fuera de él nada existiera. Sobre todo, una interlocutora que habla para sí misma y sobre un pequeño universo, limitado horizonte que ella no discute y que la mantiene aunque tenga voz con las palabras en la garganta.

<sup>52</sup> *Voz viva*, UNAM, p. 3. Asturias captó, al revés de Dido, el abandono del hombre por la mujer o la búsqueda infinita de la mujer de los ayeres hecha mito y la identificación del lector: "¿Quién no ha llamado, quién no ha gritado alguna vez el nombre de una mujer perdida en sus ayeres, quién no ha perseguido como ciego este ser que se fue de su ser, cuando él se hizo presente, que siguió yéndose y que sigue yéndose de su lado, fuga,

En Rosario Castellanos sobrevino un avance gradual, el cual le permitió ver el lado escondido de los hechos. El irónico contemplar de las cosas para convertir al dolor, no en el mito de la eternidad, sino en la posibilidad de desdoblarse, vivir y contemplar. Cuando el dolor se convierte en contemplación estética, en interés y hasta curiosidad, se abren nuevos caminos de vida.<sup>53</sup>

### DE LO TRÁGICO A LO IRÓNICO

El pasaje gradual tuvo dos etapas bien pronunciadas: 1) soledad, búsqueda de unión, de contacto, diálogo y sus trágicas consecuencias; 2) las consecuencias hechas ironía. En cada etapa vislumbra la otra, así en la época posterior pugna por subir a los estratos que escriben la magia y la tragedia, el pasado busca resucitar, pues la liberación nunca pudo ser total.

Si tomamos como ejemplo un texto poético de su gran obra, se puede entender por qué un alumno, leyendo esta poesía, decidió llamar a su maestra "Rosario Soledad":

---

"tecuna" imposible de retener porque si se para, el tiempo la vuelve piedra?" (*Hombre de maíz* p. 813) La pira del suicidio y la búsqueda de la identidad perdida pertenece también a *Pedro Páramo*, de Rulfo, mito en vida y sin vida por su incapacidad de dialogar, de encontrarse a través del gran amor hecho martirio. Por ello "Estaba acostumbrado a ver morir cada día uno de sus pedazos", y el Patriarca de García Márquez, en su imposibilidad de encontrar el único diálogo válido vive su infinita soledad.

53 "Debe haber otro modo de ser que no se llame Safo  
ni Mesalina ni María Egipcíaca  
ni Magdalena ni Clemencia Isaura

Otro modo de ser humano y libre.

Otro modo de ser".

"Meditación en el umbral" p. 326

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 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.  
("Dos poemas", *Poesía no. . .*, p. 55).

Esta soledad, titánica pugna por salir y transferirse en algo distinto, en amor. Mas la supuesta antisoledad, el amor como el amor místico, puede llevar solo a la soledad infinita que es la muerte:

Yo no voy a morir de enfermedad  
ni de vejez, 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 que se llama Rosario.  
(*Idem*, p. 56)

En otros lugares enfatizará la relación entre amor y muerte:

Yo soy de los que mueren solos, de los que mueren  
de algo peor que vergüenza.  
Yo muero de mirarte y no entender.  
("Agonía fuera del muro", en *Poesía no. . .*, p. 174).

En su última etapa, cuando la soledad, pena, y dolor de amor se convirtieron en contemplar irónico, usando un texto de Unamuno, explicó la necesidad de la pena, y la necesidad de conservarla. Sin ella la muerte es la única salida:

Si la pena me dice que se va, me desvivo  
por ser hospitalaria.

¿Se le ofrece un café? ¿Una copita?  
 Que se quede otro rato.  
 Aún no es tarde y afuera hace mal tiempo  
 y hay tanto de qué hablar todavía. Hablaremos.  
 [. . .]

Y temo que mi adiós —si es que hay adiós—  
 se confunda con una bienvenida:  
 la que preparo ya para la muerte.  
 (“Diálogos con los hombres más honrados”, en  
*Poesía no. . .*, p. 316).

Acostumbrada en esta época racional a la soledad convertida en sinónimo de vida, volvió continuamente al camino delineado desde su primera poesía, cuando el amor era solo otra faz de la soledad, la causa y la consecuencia de la soledad.

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.  
 Nada me llevo. Tuve sólo un hueco  
 que no se colmó nunca [. . .]  
 [. . .]

que no era mío nada: ni el trigo, ni la estrella,  
 ni su voz, ni su cuerpo, ni mi cuerpo.  
 (“Dos poemas”, en *Poesía no. . .*, pp. 54-55)

El no contacto con el otro ser humano da la trágica sensación de un ser sin raíces. Sólo el diálogo, o su máxima expresión, el amor, puede darlas. Este terrible vacío es la discontinuidad, por falta del niño, continuación del padre. Es también la sensación de una profunda orfandad. Como en todos los mitos heroicos, también el dolorido humano es hijo del viento y del cuento, sin padres, sin

pertenecer a alguien, y sin que alguien le pertenezca. Este cuadro de soledad cobra amenazantes proyecciones metafísicas:

Soy hija de mí misma.  
De mi sueño nací. Mi sueño me sostiene.<sup>54</sup>  
[ . . . ]  
En mi genealogía no hay más que una palabra:  
Soledad.  
("Muro de Lamentaciones" en *Poesía no. . .* p. 46).

Sin raíces y sin porvenir, esta soledad debe tener su causa interna, no es porque el hombre siempre sea lobo para otro hombre, sino por algo innato, parte de su identidad, como su propio nombre. El complejo de culpa se une al dolor del desarraigo:

Una mujer se ahoga lentamente  
en un pantano de saliva amarga  
Quien la mira no puede acercarle ni una esponja  
con vinagre, ni un frasco de veneno  
[ . . . ]  
Una mujer se llama soledad.  
Se llamará locura.  
("Destino", en *Poesía no. . .*, pp. 44-45).<sup>55</sup>

<sup>54</sup> En los mitos de los héroes culturales hay una fase que, como otras partes del mito, responde a una necesidad psicológica vital. El héroe nace de padres o generalmente de uno de ellos para llegar en su último grado de transformación a nacer de la nada, hijo o hija de sí mismo sin paternidad o maternidad alguna más que la propia; de esta manera la individualidad llega a la máxima expresión.

<sup>55</sup> Las perfectas metáforas unen al hablante lírico con toda una historia de la humanidad. Hay quienes mueren en un pantano, hay quienes se hunden en el pantano de su propio cuerpo. Hay quien está rodeado de palabras, por ello se hunde en un pantano de palabras. Desde este estado, recorrer el mundo de los hechos, la identificación geográfica se convierte en la Vía Dolo-

Qué distancia entre este peso innato del destino y la culpa, con su posterior contemplar irónico:

No, ya hace mucho tiempo que el cielo es un factor que no entra en mis cálculos.  
 Conformidad, tal vez. Lo que de ningún modo en un tornillo, como yo, es un mérito sino, a lo sumo, es una condición.  
 ("Lecciones de cosas", en *Poesía no. . .*, p. 310)

En su primera etapa, al vivir al unísono las sensaciones de soledad, amor, y muerte, escribió estas líneas que tanto recuerdan a Alfonsina Storni:

No te acerques a mí, hombre que haces el mundo,  
 déjame, no es preciso que me mates.  
 ("Agonía", en *Poesía no. . .*, p. 174).

Por aquellos años comenzó a identificarse con los que cargan el peso de la soledad personal y grupal, en el sentido de la poesía femenina, en cambio más tarde la verá como Borges, en un amplio sentido metafísico. El ser humano es soledad, por el solo hecho de ser humano. Esta soledad metafísica es vista así por Borges:

Un solo hombre ha mirado la vasta aurora  
 Un solo hombre ha sentido en el paladar

---

rosa. Solo que a Jesús alguien le puso atención, buena o mala es preferible a la nada, y esta atención se transformó en una esponja de vinagre. El martirio de Jesús arrastra otra imagen del martirizado, esta vez es Sócrates, el gran irónico. El vinagre al Dios, a la persona que prometió el reino de los cielos, el veneno a quien no creía y llevó al ser humano a la crítica de su imaginación y pensamiento. ¿Y la hablante? en la nada, sin atención, sin mensaje de esperanza o desesperanza en la nada de la soledad en la Vía Dolorosa propia, en la cual solo queda la posibilidad de la locura.

la frescura del agua, el sabor de las frutas y de la/  
carne,  
hablo del único, del uno del que siempre está solo.<sup>56</sup>

Rosario Castellanos descubrió a la soltera, a la extranjera, al solitario, y por supuesto, a Dido de *La Eneida*, de Virgilio. Dido es símbolo de la entrega, del abandono, de la soledad, sólo corregible por la otra soledad, la muerte.

Los poemas sobre la soltera y la extranjera fueron entendidos como una rebelión feminista en una sociedad patriarcal que anula a la mujer. En una autodescripción abierta como solía hacerlo narró la época en la cual escribió *De la vigilia estéril*: “[. . .] y yo era soltera contra mi voluntad, y el drama del rechazo de los aspectos más obvios de la femineidad es auténtico”. (*Mujer. . .*, p. 206).

Fuera de los problemas personales generales del estar solo, la soltería femenina y la no protección del hombre despiertan el rechazo, el repudio o la lástima de la sociedad. En su posterior “Kinsey Report” los dos modelos de soltera y el relato de la divorciada dan el tono irónico, pero no libre de la tragedia de las mujeres solas:

Soltera, sí. Pero no virgen. Tuve  
un primo a los trece años.  
(*Poesía no. . .*, p. 327).

El ansia de mostrar a la sociedad la no soledad, el hecho de haber tenido un hombre u hombres, de haber sido deseada, engendra otro tipo de soledad y de vacío. Este tipo de relación no libera del vacío existente sino que lo acrecienta. La dependencia se hace más fuerte y

<sup>56</sup> En su poema “El oro de los tigres”. En “La flor de Coleridge” escribió: “Durante muchos años yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre.”

al dolor se agrega la desesperación, el autoodio por haber llegado a ello. El miedo infinitamente más grande ante la vejez, que desde su ángulo futuro amenaza en esta situación más que en alguna otra, con soledad:

Al principio me daba vergüenza, me humillaba  
que los hombres me vieran de ese modo  
*después*. Que me negaran  
el derecho a negarme cuando no tenía ganas  
porque me habían fichado como puta,  
Y ni siquiera cobro. Y ni siquiera  
puedo tener caprichos en la cama.  
(*Idem*, p. 328)

Y sin embargo la nueva y trágica rutina debía continuar, la amenazante vejez se encuentra acechando en la puerta y son pocos los años que quedan aún:

y prefiero una que otra cicatriz  
a tener la memoria como un cofre vacío.  
(*Loc. cit.*)

El "cofre vacío" es como la "mano vacía" de la soltera en la primera etapa. En ambos casos, y en la supuesta liberación que solo puede convertir al amor en sexo asexual, el vacío es infinito.

La divorciada tiene un plano social más aceptable: alguien la quiso, en algún tiempo, sin embargo por ser divorciada la contemplan como territorio permitido, sin derecho a negarse. Ella debe guardar en secreto su vida por su postura de madre, por la idea social de cómo deben comportarse las madres, y por la figura que debe proyectar:

Divorciada. Porque era tan mula como todos.  
Conozco a muchos más. Por eso es que comparo.  
De cuando en cuando echo una cana al aire  
para no convertirme en una histérica.

Y al final de la poesía:

Pero tengo que dar el buen ejemplo  
a mis hijas. No quiero que su suerte  
se parezca a la mía.  
(*Loc. cit.*)

Frente a esta situación, y al modelo de matrimonio que pinta en este mismo "Reporte", qué patéticas suenan las palabras de la señorita, la que tiene los moldes hechos por educación, formación y libros. La que sueña con su príncipe azul, residuo de los románticos sueños.

El enamoramiento allí es la totalidad, la perfección, la posibilidad de cambiar rutina y gente. Más tarde, en la caída en esta misma rutina, podrá recordar que su vida comenzó como un bello sueño:

Señorita. Sí, insisto. Señorita.

Soy joven. Dicen que no fea. Carácter  
llevadero. Y un día  
vendrá el Príncipe Azul, porque se lo he rogado  
como un milagro a San Antonio. Entonces  
vamos a ser felices. Enamorados siempre.  
(*Idem*, p. 33).

Si en su última etapa pudo contemplar los distintos modelos y con la crueldad que permite la ironía descubrir qué realidad se esconde tras las palabras que emanan de los libros; en su primera etapa es otra. La "Jornada de la soltera", es la expresión máxima de la no aceptación. La desesperación de saber que nada cambiará. En estas líneas aparecen acompañando a Rosario Castellanos figuras continentales como Alfonsina Storni, Delmira Agustini, y Gabriela Mistral, con su maternidad frustrada.

### Jornada de la soltera

Da vergüenza estar sola. El día entero  
arde un rubor terrible en su mejilla.  
(Pero la otra mejilla está eclipsada.)

La soltera se afana en quehacer de ceniza,  
en labores sin mérito y sin fruto;  
y a la hora en que los deudos se congregan  
alrededor del fuego, del relato,  
se escucha el alarido  
de una mujer que grita en un páramo inmenso  
en el que cada peña, cada tronco  
carcomido de incendios, cada rama  
retorcida, es un juez  
o es un testigo sin misericordia.  
De noche la soltera  
se tiende sobre el lecho de agonía.  
Brotan un sudor de angustia a humedecer las sábanas  
y el vacío se puebla  
de diálogos y hombres inventados.

Y la soltera aguarda, aguarda, aguarda.

Y no puede nacer en su hijo, en sus entrañas,  
y no puede morir  
en su cuerpo remoto, inexplorado,  
planeta que el astrónomo calcula,  
que existe aunque nunca ha visto.

Asomada a un cristal opaco la soltera  
—astro extinguido— pinta con un lápiz  
en sus labios la sangre que no tiene.

Y sonríe ante un amanecer sin nadie.

(*Idem*, p. 175).

En el poema de construcción interesante, la soltera adquiere perspectivas cósmicas y así también su dolor.

Todo ser humano es único y lo que en él y con él ocurre es el cambio del cosmos.<sup>57</sup> Su mejilla sin color ni calor como planeta de otro tiempo; como luna eclipsada. Su cara es como un astro eclipsado, cubierto de sombras: otro planeta incógnito no deja pasar la luz. Ella misma o su cuerpo son un *planeta* que el astrónomo *calcula* que existe, pero un planeta inexplorado de otra galaxia, un planeta que por inexplorado y lejano es un *astro extinguido*, ya desaparecido en otras épocas-luz. Sin fuego, sin luz, sin calor; sólo cenizas de un fuego que, como la poesía misma, no existió: "He escrito mis poemas de amor con cenizas".<sup>58</sup> Así nació esta soledad planetaria más dura que la muerte. Una soledad que no sólo es infinita como el universo, sino que en el vano plano humano, abajo, coexiste con la no planetaria vergüenza de estar sola; es decir rechazada, no aceptada. "Da vergüenza estar sola" y por ello debe llenar este vacío de soledad con su invención, su sueño nocturno de esperanza, sus alucinaciones: "de amanecer", pero *un amanecer sin*

<sup>57</sup> Un ser humano es un cosmos. Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida* trataba de encontrar la fuente de este dicho: que el que salva un alma (ser humano) es como si salvara al mundo, pues todo ser humano es un cosmos (p. 742), y más adelante "cada hombre vale más que la humanidad entera" (p. 770). Unamuno, es de imaginar, que vía Spinoza u otra fuente judaica citaba al Talmud, donde dice textualmente: "El que salva un alma es como si salvara todo un universo"; explicando así el porqué de la formación de toda la humanidad de dos padres, Adán y Eva. Si algo ocurriera a alguno de ellos acabaría el universo. También el individuo como tal, es no sólo el universo, sino que por ser el único contemplador posible de su universo, para él, él es todo: "Para el mundo nada, para mí todo" decía sobre sí mismo Unamuno. Variando un poco lo repitió Macedonio Fernández: "El universo y yo nacimos en 1874." Miguel de Unamuno fue fuente de inspiración para Rosario Castellanos, como lo fue para varias generaciones de creadores en América Latina.

<sup>58</sup> Carballo, p. 416.

*nadie*. Así como el cristal o la luna son solo reflejos ajenos, así es su perspectiva de soledad. El dolor cósmico-personal es ardor y cenizas. Arde *un rubor terrible en su mejilla*. Su relato se escucha alrededor del fuego de los deudos, donde los troncos carcomidos *de incendios* cuentan la historia, la rutina, el quehacer de *cenizas*. Todo gira alrededor de su proyección cósmica de astro extinguido. No tiene vida, no tiene sangre y de ésta sólo mantiene el ritual al pintarse con lápiz rojo los labios. La soltera no tiene cuerpo pues no tiene entrañas, o hijos que les den realidad. No tiene descanso ni vida pues su casa es solo lecho de agonía. Su sudor no indica actividad, vida, calor o frío; su sudor es de angustia.

La trágica descripción adoptará otra forma en su época irónica. Su obra prosaica se llenó de mujeres sin hijos, poblando tragedias personales y comunales. Esta invención de amanecer sin nadie puede trocarse también en los hijos de piedra —no de espíritu— de la ilol de *Oficio de tinieblas*, y en la galería de soñadoras mujeres solas de *Bahín Canán* y *Ciudad Real*. En la poesía “Evo-cación de la tía Elena” pasó la soltera el tramo de “es-pera y espera y espera”; esta vez los años que no se detuvieron agregan otras exigencias. La tía exige al pasado covertirse en presente, borrando así lo que los años marcaron. Ya no se trata de labios rojos en lugar de sangre, sino la lucha contra la apariencia usando toda la línea “Arden” para exigirle un voto de confianza al espejo. Como en los cuentos infantiles —que psicológicamente no son tan infantiles—, como en Blanca Nieves. Se le puede exigir al espejo mentir mas éste no lo hace, y para mantener la eterna juventud —buena o mala— ante un espejo que no miente y una cara que sí lo hace, queda sólo el camino del mito o de la muerte. La muerte como vida de eterna juventud es una solución que también existe en el mito, como el descenso de Psique al Hades para traer de allí el sueño de la juventud que es también

el sueño de la muerte. Pero aun en este caso sólo bajando en juventud al Hades se puede conservarla eternamente en el recuerdo de los que sí envejecieron y para quienes el muerto queda suspendido en el bello pasado. Una cara joven que acompaña desde la lejanía de la eternidad a la senectud irremediable.<sup>59</sup>

En ciertos momentos, cuando esta soledad, que debería ser siempre bella y atractiva para al menos crear la ilusión de su inexistencia, le cansa, vienen otros pensamientos: destruir toda esta belleza artificial es la solución cuando debajo de la máscara la vida no es solo imagen:

¿es lícito destruir la obra de la belleza  
cuando sólo enmascara al sufrimiento?  
(*Idem*, p. 331).

La espera de la soltera, su cósmica soledad, la desesperación adoptan tonos dantescos de infierno sin salida en su "Monólogo en la celda":

Se olvidaron de mí, me dejaron aparte.  
Y yo no sé quién soy  
porque ninguno ha dicho mi nombre; porque nadie  
me ha dado ser, mirándome.  
[. . .]  
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.  
(*Idem*, pp. 176-177).

<sup>59</sup> Así, Antonio Machado escribía sus poesías sobre la joven esposa, muerta casi niña. Como niña la siguió viendo ya cuando los años hicieron estragos en su persona.

Tan común esta línea con: "y no puede nacer en su hijo, en sus entrañas". La necesidad del otro para vivir es muy clara: se nace en el abrazo; se recibe el ser, es decir, se vive, si alguien la mira. No se teme a la muerte cuando hay un hijo y la muerte en vida es compartida. La necesidad de este otro ser se perfila claramente en su "Apelación al solitario" de la misma época:

Es necesario, a veces, encontrar compañía.

Amigo, no es posible ni nacer ni morir  
sino con otro. [. . .] (*Idem*, p. 177).

[. . .] ¿Cómo podrías estar solo a la hora  
completa, en que las cosas y tú hablan y hablan,  
hasta el amanecer?<sup>60</sup>

En su última fase creativa las palabras de este texto le permitirán tomar otra perspectiva, cuando declamará las palabras de Buber: "Cuando digo tú, empiezo a ser yo". En la época de los monólogos solo las cosas son interlocutoras en la gran noche del insomnio. En "Monólogo de la extranjera", anterior a la "Jornada de la soltera", la soledad viene acompañada del desarraigo, del no pertenecer. La extranjera prototipo de Julia, de *Oficio de tinieblas*, recuerda en mucho a la espera de una mano salvadora que pase el umbral en la poesía de Alfonsina Storni:

Y cuando, a media noche,  
abro de par en par las ventanas, es para  
que el desvelado, el que medita a muerte,

<sup>60</sup> La imagen retorna nuevamente a las fuentes asociativas lejanas. Jacob lucha con el Ángel hasta el amanecer y el ser solo, ni ser humano ni ángel, habla y habla, es decir, lucha y lucha con las cosas, símbolo de su soledad, hasta el amanecer.

y el que padece el lecho de sus remordimientos  
y hasta el adolescente  
(bajo de cuya sien arde la almohada)  
interroguen lo oscuro en mi persona.

(*Idem*, p. 114).

Mas esta extranjera, la olfateada desde lejos, la suscitadora de leyendas, tiene en sus manos el símbolo tan soñado por otras soledades. Es este símbolo de soledad acompañada, el anillo de matrimonio, el que da la sensación de muerte en vida:

Y en el dedo que dicen aquí "del corazón"  
tengo un anillo de oro con un sello grabado.  
El anillo que sirve  
para identificar los cadáveres.

(*Loc. cit.*).

Años más tarde, en el despertar irónico de su poesía, es Rosario Castellanos la extranjera, pero no por no entender el idioma y no tener patria, sino porque al retornar a su tierra, Anáhuac, no entiende el idioma que fue suyo; por las marcas de fuego que no se borran, hechas en un yunque que siempre es el mismo:

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.  
(*Poesía no. . .*, p. 112).

El retorno

Piso la tierra del Anáhuac que es  
la tierra de mis muertos.

Pues bien: como su nombre lo indica —y otros  
signos—  
están muertos. No hablan.  
(*Idem*, p. 339).

En esta última fase, cuando el vacío, desarraigo y soledad llegan a su cúspide, crece la soledad de lo trágico de épocas anteriores. No le importa a la que retorna a la tierra de sus muertos por estar muertos, no le importan los que allí viven, los que quieren borrarla porque están muertos. La respuesta a la soledad no está en los humanos. Tampoco en Dios, ya que es demasiado tarde para volver a inventarlo o "para regresar a la infancia dorada"; también tarde para cambiar la naturaleza o alterar el rumbo de la historia —sueño existencial y romántico— o inventar la posteridad a través de un libro. La respuesta es aceptar los hechos, la filosofía del tornillo también desarrollada en otras poesías:

Acepta nada más los hechos: has venido  
y es igual que te hubieras quedado o que si nunca  
te hubieras ido. Igual. Para ti. Para todos.

Superflua aquí. superflua allá. Superflua  
exactamente igual a cada uno  
de los que ves y los que no ves.

Ninguno es necesario  
ni aun para ti, que por definición  
eres menesterosa.  
(*Idem*, p. 340).

Y retornando a "Lecciones de cosas":

Conformidad, tal vez. Lo que de ningún modo  
en un tornillo, como yo, es un mérito  
sino a lo sumo, es una condición.  
(*Idem*, p. 310).

Como en un tiempo circular mítico, puede fijarse sin lugar a error que de todos los poemas que relatan la tragedia de la espera y la soledad, el que llevó el sentimiento trágico a su máxima expresión fue el poema "Lamenta-

ción de Dido", el ser que Dante dejó volando con Eneas en el infierno como los pájaros que nunca podrán tocar tierra ni encontrarse. El símbolo trágico de la eterna ausencia de diálogo, sirve a Rosario Castellanos para dar la imagen más viva de este tipo de dolor que no cambia a través de los siglos porque realidad y mito se conjugan en la misma expresión. Aristóteles, al explicar en su *Poética* el valor de la tragedia, centrada en personas a quienes el destino dio todo para luego quitarlo en un momento, habló del temor y pensamientos del espectador: "si tal fue el destino de estos seres, reyes y príncipes, con más seguridad golpeará el destino mi propia casa". La identificación con la tragedia por lo similar que llevamos dentro es también el comienzo de la aplicación del complejo de Edipo freudiano.

En el poema de Rosario Castellanos se unen ambos elementos, la reina hecha mujer dolorida, símbolo de la abandonada. La mujer abandonada que por identificación es el vocero del interlocutor no encontrado, la búsqueda de diálogo convertido en tragedia. De tal manera encontró, sin escribir una autobiografía, al exponente del dolor y de la soledad, y a través de éste, fraguó una de las poesías más perfectas escrita en lengua española. "Nadie como Rosario Castellanos supo transformar el dolor en luz" se expresó Raúl Ortiz hablando de esta obra; y Rosario, la profesora de literatura con capacidad penetrante de crítica literaria:

El sufrimiento es tan grande que desborda el vaso de nuestro cuerpo y va a la búsqueda de recipientes más capaces. [. . .] Dido, que eleva la trivialidad de la anécdota (¿hay algo más trivial que una mujer burlada y que un hombre inconstante?) al majestuoso ámbito en que resuena la sabiduría de los siglos.

La Lamentación de Dido es, además de percance individual, la convergencia de dos lecturas: Virgilio

y St-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.

Que, inmediatamente, se erigió ante mí como un obstáculo. ¡Tenía yo tanto miedo de no volver a escribirlo hasta que me decidí a ignorarlo! Y a empezar, desde cero. *Al pie de la letra.*

(*Mujer...*, pp. 206-207).

Y más cerca a la obra, en 1964:

En "Lamentación de Dido" ensayé el uso del versículo, de la respiración ancha y rítmica para repetir una historia contada ya por Virgilio y a la que yo no pretendía añadir ninguna perfección, ninguna belleza nueva pero sí una vivencia entrañable. Creo que en ningún momento han coincidido mejor mis propósitos con mis logros, que nunca ha sido para mí el lenguaje poético tan flexible ni tan preciso. Plenitud tal no he vuelto a alcanzarla. (*Juicios sumarios*, p. 432) y: "En 'La Lamentación de Dido' es importante el uso del versículo, uso que de nuevo he intentado sin éxito". (Es decir, trató de volver a escribir al menos la declamación mítica).<sup>61</sup>

¿La perfección de esta poesía está en el lenguaje, en el ritmo del mito o en su discurso o en el mito mismo, hecho dolor humano; o en el dolor con el cual se identifica el lector, hecho mito de eternidades? En otro ensayo prueba la poetisa otra respuesta: "La estatua es lo que queda cuando se le ha quitado todo lo que le sobra de piedra". (*Mujer...*, p. 206). La poesía-mito, identificación psicológica esencial entre poeta y obra; entre lector, poeta y obra; es la vida de la cual se rescata lo que de naturaleza —inerte o no— tiene lo humano y al mismo tiempo se le deja lo que de piedra tiene, lo eterno. Pues mito es la estatua del tiempo en la cual

<sup>61</sup> Carballo, p. 417.





estación y su clima, despabilora de lámparas". Es la "abnegada mujercita mexicana" la mujer raíz, cuyo deber es esperar al turbulento hombre que siempre cambia y debe cambiar de mujer y compañía: "Lo amé con mi ceguera de raíz, con mi soterramiento de raíz, con mi lenta fidelidad de raíz". El es el viento y ella, fuera de raíz inerte en su espera, es como mujer solo una rama que no tiene movimiento propio sino el movimiento que el viento le da. "Nada detiene al viento. ¡Cómo iba a detenerlo la rama de sauce que llora en las orillas de los ríos!" Los mitos se identifican en un sincretismo peculiar; Dido y la Llorona, esa figura que en sus comienzos habrá sido Cihuacóatl, quien lloraba junto a los canales de Tenochtitlán, la mujer que más tarde todo un folklor continental la muestra llorando junto a los ríos el hijo que no tuvo, o el que tuvo y mató y al que tuvo en sus brazos y la dejó. La Llorona en todos sus matices, la de la pena y la del adiós como parte de un poema romano.

El mito grabado en textos, como en piedra de escultor, dio la eternidad mas no la que era esperada en los sueños existenciales, sino la eternidad trágica. El dolor como el infierno no tiene fin. La muerte mata, mas no al mito, y sin morir no se acaba el dolor:

Ah, sería preferible morir. Pero yo sé que para mí  
no hay muerte.  
Porque el dolor — ¿y qué otra cosa soy más que  
dolor—?  
me ha hecho eterna.  
(*Loc. cit.*).

Poco a poco el elemento cognoscitivo se hace lúcido en los arranques de dolor. Frente a "La jornada de la soltera" está la de la casada; frente a la soledad sin compañía, está la soledad acompañada. Poco a poco la soledad adopta otra dimensión como la otra cara del amor, la muerte y el destino. ¡El consuelo de los otros se ve tan

pobre y mezquino! Se nos puede convencer de que la tierra es sólo un valle de lágrimas para que podamos sobrevivir en ella sin protestar, mientras ellos, los que convencen, comen los frutos de esta rica tierra. Nada se te pierde en esta vida, dicen, y quedan ellos entonces tranquilos en ella:

Me dijeron: no busques. Nada se te ha perdido.  
Y los vi desde lejos  
ocultar lo que roban y reír.  
(“El despojo” en *Poesía no. . .*, p. 174).

Tan pobre es este mundo que las extremas felicidades de unos se logran despojando a otros. La inteligencia, la que no debe faltar en la poesía según sus palabras, comienza a buscar nuevos rumbos, a entender irónicamente y no solo en el último tramo de su escritura, sino ya en páginas anteriores: “En el momento en que se descubre la vocación yo supe que la mía era la de entender. Hasta entonces, de una manera inconsciente, yo había identificado esta urgencia con la de escribir” (*Mujer. . .*, p. 204). Y en este escribir todos los temas del dolor, miedo y traumas son sólo “Asentamiento de un hecho”:

¿Morir? No. Es demasiado bello para ser cierto.  
Ya vas a comprobar cómo, después del tránsito  
(que no es, a fin de cuentas  
más que uno que otro espasmo muscular, “amor  
grande”  
si al sexo te permites llamar “muerte chiquita”)  
la cosa sigue igual en algún otro lado.  
(*Poesía no. . .*, p. 332).

La muerte no solo se convierte en este elemento familiar del día de los muertos mexicano, es un paso más en lo continuo, así como un individuo es sólo un pulso en el mundo que no se acaba. Por ello Dido, y lo que sim-

boliza, no deben estar esperando la muerte o acelerando el paso. La vida como ente total se ríe del muerto como se ríe del vivo. Ante este asentamiento de hechos comienza a emerger otro muy importante: Vive, cumple tu destino como pulso, tornillo o nombre que recibas. Nadie, ni tú, vivirá de tu muerte.

Lo continuo no cesa, así que cálmate.  
Deja ya de sentarte al borde de las sillas,  
de mirar el reloj  
y de hojear las revistas de la sala de espera.  
(*Loc. cit.*).

Esta reacción con hálito trágico aún se vislumbra en la misma etapa de "Jornada de la soltera" en *Lívida luz*, libro con poesías que narran la infinita soledad. Desde "El día inútil" hasta "Presencia", poesía en la cual trata de dar un fin humanizante a las trágicas palabras, "Hombre, donde tú estás, donde tú vives, permaneceremos todos" descubre como Eclesiastes la vanidad de todo lo que es lucha. En "El despojo" ve al mundo como "La lotería de Babel" de Borges, "este rompecabezas sin sentido". La teoría, el no hecho, puede quedar en su totalidad, ser arte-mito, pues "Un acto es una estatua rota", lo que quita de la totalidad. La palabra alegre o letal es reflejo de otros o el reflejo del mundo que viene a describir "Una palabra es solo la imagen deformada en un espejo". El mañana no existe pues quieres esperar con lo único válido, el Hoy: "y si dices mañana, pues dices hoy".

En este captar de la continuidad del tiempo se sitúa con los otros pensadores existencialistas de nuestros días. En *Ciudad Real* escribe: "¿En qué día? ¿En qué luna? ¿En qué año sucede lo que aquí se cuenta? Como en los sueños, como en las pesadillas, todo es simultáneo, todo existe hoy" (Prólogo) Esta simultaneidad, llamada en su

poesía continuidad, es la simultaneidad laberíntica que descubre Borges en su "Jardín de senderos que se bifurcan". Es el presente en tiempo y personal el que crea la crisis de la individualidad, el dolor y la solución existencial cuando al ahora se suma el Yo: "Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar y todo lo que realmente pasa me pasa a mí."<sup>63</sup> Y Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*: "El ahora es un punto que no bien pronunciado, se disipa, y sin embargo, en este punto está la eternidad toda, sustancia del tiempo".<sup>64</sup> Asimismo, escribe Octavio Paz en su negación moral de este futuro que asesina los presentes: "El valor supremo no es el futuro sino el presente; el futuro es un tiempo falaz que siempre nos dice: 'todavía no es hora' y que así se nos niega. El futuro no es el tiempo del amor; *lo que el hombre quiere de verdad lo quiere ahora*". (Posdata). Y la muerte de la cual se huye o se espera en la sala de espera, "Ni siquiera se muere". Algo muy leve cambia.

¿Qué vas a amar? ¿Un cuerpo que se pudre  
—este pantano lento en que te ahogas—  
o un alma que no existe?  
(“El despojo”, *Poesía no. . .*, p. 174).

El postulado irónico de asentar hechos recuerda a los crueles y liberadores postulados de Borges. Los postulados irónicos no siempre fueron expresiones filosóficas con lengua literaria. Unamuno sostuvo que poesía y filosofía son hermanas gemelas, pero Rosario Castellanos, a pesar de las preocupaciones filosóficas de su literatura, al analizar esta combinación de dos elementos en su escritura dijo:

<sup>63</sup> *Ficciones*, p. 98.

<sup>64</sup> P. 908.

Cuando me di cuenta de que el lenguaje filosófico me resultaba inaccesible y que las últimas nociones a mi alcance eran las que se disfrazaban de metáforas era demasiado tarde. No sólo estaba a punto de concluir la carrera sino que ya no escribía ni endecasílabos ni consonantes ni sonetos. Otra cosa. Anfibia. Ambigua. Y, como la cruza de especies diferentes, estéril".  
(*Mujer. . .*, p. 205).

En una entrevista, expresó: "Como en los libros anteriores, aquí [*Al pie de la letra*] se encuentra lo que aprendí en la carrera de Filosofía. No aprendí lo que los maestros querían enseñarme, aprendí a ver los objetos en general y en abstracto"[. . .]<sup>65</sup> "Para mí, la poesía es un ejercicio de ascetismo, un intento de llegar a la raíz de los objetos, intento que, por otros caminos, es la preocupación de la filosofía".<sup>66</sup> Al presentar así su creación poética, al encontrar un nuevo camino de expresión literaria en la ironía, al buscar vencer el vacío del no diálogo a través de esta literatura en la búsqueda infinita de lo imposible, nuevamente retorna a sus primeras ideas. ¿Por qué poesía? "Llegué a la poesía tras convencerme que los otros caminos no son válidos para sobrevivir".<sup>67</sup>

65 Carballo, p. 415.

66 *Ibid.*, p. 416.

67 *Ibid.*, p. 412.



## La soledad y el eterno femenino

Al contemplar el trauma de la soledad en la literatura de Rosario Castellanos, la soledad vista por ojos de niña o mujer, es lícita la pregunta: ¿Esta soledad es mexicana, es femenina, es sólo la relación hombre mujer, o es un espejo de todo un cosmos sin comprensión? Elena Urrutia, al analizar *Album de familia*, encuentra las vetas de una tesis feminista. En palabras del texto mismo: "para quien anduvo extraviada en las aulas, en calles, en oficinas, en cafés, y busca ahora conciliar su lugar aquí en la cocina, con su sitio allá en el mundo, no sin dar rienda suelta a su rabia, a su rencor y una rabia acumulados de otras mujeres, de todas las mujeres que la han precedido y que la seguirán."<sup>68</sup> Hablando de su tesis *Sobre el aporte femenino a la cultura universal* sostenía Elena Poniatowska que es el punto de partida intelectual de la liberación de las mujeres en México.<sup>69</sup> Alaíde Foppa recuerda los encuentros y las charlas sobre su estudio y descubrimiento del pobre papel social de la mujer en México: "¿En qué momento despertó o tomó forma —le pregunté a Rosario—, tu interés por la mujer como ser

<sup>68</sup> *Los Universitarios*, núm. 31, p. 7.

<sup>69</sup> Con más perspectiva y tiempo vio Elena Poniatowska este ensayo de Rosario Castellanos como producto del complejo de inferioridad femenino, producto del medio cultural ("Rosario cree a pie juntillas que el varón es superior a la mujer; nunca dejará de creerlo. . .", *Novedades*, 9 de junio, p. 9).

devaluado y oprimido? —Cuando descubrí que era mujer— fue su respuesta inmediata,— es decir, cuando fui sintiendo que tenía ya un papel determinado por el hecho de ser mujer, y que existía una gran discordancia entre lo que ese papel me imponía en un país como México, y lo que yo quería y podía ser.”<sup>70</sup> Más adelante, en el mismo ensayo: “En su poesía —desde *Trayectoria de polvo a Poesía no eres tú*, que reúne toda su obra poética— queda, sin embargo, un lamento de mujer, que ‘cumple las condiciones’, que se ‘recata en gineceo’, que ‘obedece las consignas’ —estoy citando sus palabras— y que reconoce dolorosamente: ‘He pagado el tributo de mi especie’ ”.

La espera, la búsqueda del príncipe azul no es el primer paso. La idolatría de la deshumanizada mujer hecha Dios, “la mujer [. . .] ha sido elevada al altar de las deidades y ha aspirado el incienso de los devotos” (*Mujer...*, p. 8) no es el inevitable paso a *Poesía no eres tú* y más tarde a “*Poesía no eres tú ¿Y qué?*” Hay un elemento cultural básico en el cual nace el poeta; todo el desarrollo desde el dolor a la liberación irónica, aunque universal, tiene un claro tinte mexicano. Para Rosario Castellanos la gran novela que capta el no diálogo no es suya. Perteneció a Elena Poniatowska: *Hasta no verte Jesús mío*; sin duda la clara expresión de una vivencia mexicana.

En sus clases en Jerusalén, ante los atónitos estudiantes, narraba la expresión de la no convivencia como parte de la *Fenomenología del relajo*, otra experiencia cultural. Ella como mujer y su medio inmediato, Chiapas, fueron a veces los modelos, extendiéndose a veces Chiapas hasta convertirse en todo México. La soledad de la mujer era también analizada en una interacción psicológica y social. Si la mujer no se ocupara de forjar la imagen que tiene, no

<sup>70</sup> “Adiós a Rosario Castellanos”, *Los universitarios*, núm. 31, p. 6.

existiría la relación de negación del hombre, ni tampoco el mito vendría a ocupar el lugar de un ser vivo y consciente. No se trata de la abnegada, la abandonada, etc. sino de distintos seres que en convivencia o confrontación deben enfrentar problemas. Estas ideas se encuentran implícitas en sus poesías, cuentos, novelas, ensayos y por supuesto en sus francas entrevistas:

“Porque, ¿cómo podía disponer de su vida, si su vida se le estaba yendo como agua entre las manos, su vida que no desembocaba ni en el matrimonio ni en las devociones de la iglesia, ni en el servicio en una casa de señores, ni en el viaje a México, ni en meterse de puta aunque fuera, porque antes tenía la obligación de cumplir con sus deberes de hermana?” (*Los convidados. . .*, p. 119).

También ser mártir es parte de la imagen que debe llevar la mujer mexicana desde tiempos inmemoriales, y este martirologio cumple y llena a veces los casilleros de otros estereotipos culturales.

Mientras al hombre se le permite la “individualidad”, hay una semblanza colectiva de “la mujer”. En su ensayo “La mujer y su imagen”, busca la veta universal y vuelve a encontrarse en senderos mexicanos. La mujer debe siempre ser bella y lucir bella, siempre llamar la atención y siempre usar su única actitud posible: “Este ha dictaminado, de una vez y para siempre, que la única actitud lícita de la feminidad es la espera” (*Mujer. . .*, p. 14). Y mientras tanto desde la época bíblica, por los senderos de la mitología griega, la mujer fue sacrificada en los altares patriarcales convirtiéndose por este sacrificio o dolor, en mito. La mujer tampoco muere: aguarda (*Loc. cit.*). Y en “Lamentación de Dido” encontramos: “Ah, sería preferible morir. Pero yo sé que para mí no hay muerte”.

Ella no muere y aguarda y el hombre sigue viendo su mito: "Antítesis de Pigmalión, el hombre no aspira al través de la belleza, a convertir una estatua en un ser vivo, sino un ser vivo en una estatua" (*Mujer. . .*, p. 12) Una estatua es algo que se detiene en el tiempo, que no muere y por ello tampoco vive; no puede ser humana pues no tiene tiempo. El mito ocupa el lugar de presente y pasado y futuro: "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". (*Idem*, p. 7).

Los conceptos son universales; la historia, la de todo un mundo; la sociología, mexicana. La mujer esperando, o desesperando como en "Jornada de la soltera", o bella ¿Qué clase de espera o belleza debe guardar? La respuesta va condicionada por arquetipos culturales aunque la tendencia sea, según Rosario, una, la de nulificar a la mujer como ser humano, dejarlo eternamente dependiente para poder jugar el papel de protector de débiles, dueño de vidas y así encontrar una respuesta existencial personal. Ello por supuesto con la aprobación de la mujer adaptada al papel de superioridad e inferioridad de los débiles, para encontrar su camino en la vida.

No olvidemos, entonces, que la belleza es un ideal que compone y que impone el hombre [. . .] que al satisfacerse, convierten a la mujer que los encarna en una inválida, si no queremos exagerar declarando, de un modo mucho más aproximado a la verdad, que en una cosa [. . .] En un hombre los pies grandes y vigorosos son más que admisibles; son obligatorios. Pero ¿en una mujer? Hasta nuestros más cursis trovadores locales se rinden ante "el pie chiquito como un alfiletero". Con ese pie [. . .] no se va a ninguna parte. Que es de lo que se trataba. (*Idem*, p. 9). Este es un ideal de belleza proveniente del oriente lejano. Más cerca, en el mundo árabe, y de allí al arquetipo español y latinoamericano (en algu-

nos lugares) el ideal es la obesa que por ello es "torpe, pronta a la fatiga, la mujer degenera de la molicie a la parálisis". Esta obesidad, que la mantiene en la ineptitud, convierte a la mujer en un ser que despierta pensamientos eróticos. Para otros es la fragilidad un ingrediente de la belleza: . . . "hay que procurar que el cuerpo sea lo más frágil, lo más vulnerable, lo más inexistente posible". Otras deben disimular "la abundancia de carnes con fajas asfixiantes" o "eliminarla con dietas extenuadoras".

La idealización romántica de la mujer es otro grado de deshumanización: ella es "espíritu puro" "en la cárcel del cuerpo". Como cielo y tierra, cuerpo y alma en esta relación son antitéticas. Ser alma pura es la abolición total de lo terreno, la negación del derecho a sentir y vivir lo terreno. Esta espiritualidad inalcanzable debe hallarse en el camino a su absoluta realización: se debe tener "cintura de avispa", ser "incapaz de recoger un pañuelo que se le cae, de reabrir un libro que se le cierra, de descorrer los visillos de la ventana al través de la cual contempla el mundo" (*Idem*, p. 11), se debe tener "la palidez que revela a un alma suspirante por el cielo, el desmayo de quien no soporta el contacto con los hechos brutales de lo cotidiano". Bajo este arquetipo ella es también el hada del hogar. Pura, con pureza que se mide con el desconocimiento del cuerpo hasta la llegada del ungido, el hombre enviado que le permitirá conocer su cuerpo a través de él. "Pero no un hombre cualquiera sino el ungido por el sacramento del matrimonio, gracias al cual el ciclo de desarrollo sublima su origen profano y alcanza la validez necesaria" (*Idem*, p. 15). Sólo a través del hombre tiene la mujer derecho a existir, y a través del hijo. Esta validez del hijo trae recuerdos históricos de la mentalidad azteca, cuando la mujer era sacrificada en el momento de dar a luz al evitar el nacimiento inmediato de la criatura. Pues esta muerte, única muerte heroica

lícita para la mujer, le abría la puerta a la casa del sol como a los guerreros muertos en batalla.

Al depender totalmente del hombre no hay lugar para pensamiento propio, para un sentir individual y por supuesto tampoco para la atracción física. Entonces el salvador debe convertirse en monstruo que busca tragar a su Andrómeda, con el derecho que le confieren la costumbre y la historia. En este ambiente extrañamente dualista crece, según Rosario, la mujer mexicana:

Por eso, a mí nunca me dijo mi mamá cómo debía ser si me iba a casar. Yo nunca me debía casar porque era horrible. Los hombres son unos monstruos. Pero, además, eso no sólo me lo decía a mí porque fuera su caso, sino porque así se les enseña a las hijas. No te debes querer casar, no debes querer tener hijos porque los hijos son un dolor espantoso, porque los hijos se mueren, porque los hijos se van. . . Pero además, le dicen a uno, el valor supremo es el matrimonio y es la maternidad, entonces uno va con todas las ambivalencias a hacer algo más horrible, que va a llevar a algo más horrible, sin el cual uno no puede existir. Es decir, es el masoquismo puro. Y para darle otro "desideratum": hay una costumbre —cuando yo hice un estudio sobre la situación de la mujer en la sociedad náhuatl—, que era un encanto también, la única muerte en la cual automáticamente la mujer se convertía en estrella, es decir se iba al cielo, era la muerte en el parto. Ahora bien, ¿cómo ocurría esa muerte en el parto? En el momento en que empezaban los movimientos, ya para parir, se llama a la partera. La partera llegaba no a ayudar a la mujer a que tuviera el hijo sino a impedirlo...<sup>71</sup>

"La palabra mujer en estas condiciones se hace obscena, y por ello se usan términos más elegantes como ser

<sup>71</sup> Entrevista, *Cuadernos de Jerusalén*, p. 38.

doña, señorita, señora, dama del hogar, etc. Para filósofos como Schopenhauer y Nietzsche, la mujer está en un estado semianimal: "es una débil mental fisiológica". Este status especial no solo permite "poseerla como a una cosa, sino colocarla en la distancia entre normalidad e inbecilidad. Solo en estados de situación límite logra a veces liberarse para caer en riesgo de enajenamiento sexual y social". (*Mujer. . .*, p. 11).

Todos estos pensamientos sobre la imposibilidad de convivir o dialogar bajo estas normas adoptan una expresión cultural-local en sus cuentos y en otras creaciones literarias. La máscara de las relaciones y la necesidad de desenmascararla para curar esta relación anormal hombre-mujer como índice de toda una relación anormal de una cultura de prejuicios, es uno de los temas más tratados en su literatura de los últimos años.

Como siempre en sus escritos, la liberación, producto del descubrimiento de los síntomas y del mal, no es total. Al descubrir duele también el mundo cognoscitivo del descubrimiento. Miguel Angel Asturias subrayó en una entrevista que el infierno moderno creado por Freud y Marx es más terrible que todo infierno teológico. La capacidad racional de descubrir, desenmascarar y desmitificar no siempre es una receta de felicidad, tal como lo postuló Kierkegaard al basar su filosofía existencial: "que me ayudara la verdad si se presentara fría y desnuda [. . .] verdad desnuda que más que producir la entrega por la creencia segura, me creará una convulsión producto del pánico".<sup>72</sup> Carl Jung en su texto *Psicología y religión*, se revela contra el postulado freudiano de que

<sup>72</sup> *Diario*, de Soren Kierkegaard. Este párrafo fue escrito en agosto de 1835, cuando Kierkegaard tenía 22 años. Este descubrimiento de la necesidad de felicidad como valor mayor de la verdad, es considerado como su primer paso en el existencialismo suyo tan peculiar.

el conocimiento es el camino a la terapia. Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (tema tan tratado por Rosario Castellanos) se expresó:

El hombre moderno tiene la pretensión de pensar despierto. Pero ese despierto pensamiento nos ha llevado a los corredores de una suntuosa pesadilla, en donde los espejos de la razón multiplican las cámaras de tortura. Al salir, acaso descubriremos que habíamos soñado con los ojos abiertos y que los sueños de la razón son atroces. Quizá, entonces, empezaremos a soñar otra vez con los ojos cerrados. (p. 176).

Liberación o no, el aspecto cultural de esta ausencia de relación es intrínseco a la teoría casi fatalista de Octavio Paz sobre el pecado original mexicano en la relación Cortés-Malinche. Sus palabras sobre la imagen de la mujer pudieron haber sido escritas por Rosario Castellanos:

Prostituta, diosa, gran señora, amante, la mujer transmite o conserva, pero no crea, los valores y energías que le confían la naturaleza o la sociedad. En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos. Pasiva, se convierte en diosa, amada, ser que encarna los elementos estables y antiguos del universo: la tierra madre y virgen; activa, es siempre función, medio canal la feminidad nunca es un fin en sí mismo como lo es la hombría [. . .] "Tendida o erguida, vestida o desnuda, la mujer nunca es ella misma [. . .] Es el canal del apetito cósmico. En este sentido no tiene deseos propios [. . .] Recuerdo que una tarde, como oyera un leve ruido en el cuarto vecino al mío, pregunté en voz alta: '¿Quién anda por ahí?' y la voz de una criada

recién llegada de su pueblo contestó: 'No es nadie, señor, soy yo'.<sup>73</sup>

A este aspecto cultural local "Cortés-Malinche", a la anulación y posesión por la fuerza bruta, se agrega el mundo del medioevo que aún impera en tantas relaciones familiares, principalmente en Chiapas donde, según Rosario Castellanos, esta relación será siempre uno de los aspectos trágicos de la soledad. (*Mujer. . .*, pp. 26-27).

Son la niña, la mujer, el indio, quienes deben luchar contra un mundo fatal de credos que los dejan eternamente en su inferioridad. La niña que debe hacer actos mágicos en *Bahán Canán* defiende su vida frente a su madre. Es la madre la que pide y exige del destino no tocar al niño, al varón, si alguien debe morir por brujería. Así declara en esta novela con lágrimas la muerte de la inferior, la niña. Existe una relación entre la Malinche y esta niña vendida a los dioses de la muerte para rescatar al varón. La Malinche fue la mujer vendida, la que simboliza el eterno femenino en aquellas latitudes:

Y la voz de mi madre con lágrimas ¡con lágrimas!  
que decreta mi muerte.  
("Malinche", *Poesía no. . .*, p. 297).

Pareciera en todo lugar que este ser declarado inferior debe responder a la definición de algunos clásicos que sostienen que la mujer "es un varón mutilado".

En la introducción a la obra teatral *El eterno femenino* subraya Raúl Ortiz:

En *El eterno femenino* Rosario Castellanos arranca las máscaras, combate mitos y, ante un conflicto que no por dramático, resultaba menos ambiguo e

<sup>73</sup> pp. 32 y 40.

impreciso, en el planteamiento apunta con idioma ágil, jocosos y dúctil, contra la hipócrita complicidad de hombres y mujeres que se arrellanan en un status del que ambos sexos pretenden obtener ventajas y provechos [...] La autora decapita a sus marionetas en el tinglado mismo para que cada personaje, despojado de falsos oropeles, se lance en pos de otro rostro. Pero esta vez han de ser nuevos rasgos que correspondan a una realidad individual, familiar, social y nacional, que Rosario Castellanos propone para erigir un mundo congruente y auténtico, después de haber desintegrado artificiosos esquemas que sólo satisfacen la mala fe. (pp. 12-13).

En *El eterno femenino* las flechas se dirigen a la mujer que decidió adaptarse a un prototipo. En otros cuentos y ensayos lanza su acusación contra el hombre, quien proyectó el concepto patriarcal, para que su triunfo sea absoluto, consiguiendo "la abolición de su contrario".

Así, mano a mano, ambos sexos crearon este mundo de falsedades que impide dialogar, pues para dialogar es necesaria la existencia de individuos. Por ello en la última etapa de Rosario Castellanos comenzó un proceso de "fin de la inocencia", como llama a uno de sus ensayos en *Juicios sumarios*.

Erich Fromm describe la sociedad contemporánea como un mundo que perdió la espontaneidad, la posibilidad de amar. En los textos de Rosario Castellanos esta situación no es un producto del enajenamiento moderno, sino parte de las normas de vida sin amor, sin atracción sexual, con solo normas grupales donde "los enamorados" se escriben cartas y responden según epistolarios. Usando los epistolarios se sabe lo que se debe decir y responder dentro de estas normas tan claras. "Por lo demás, las cartas de Oscar estaban copiadas, al pie de la letra, del *Epistolario de los enamorados*, del que ella poseía también un ejemplar". (*Los convidados...*, p. 13).

Las normas crean también sus signos, que marcan a las rechazadas, las que no se casan o no gozan al menos del noviazgo que legitima la vida de la mujer.

Los ojos de Emelina se llenaron de lágrimas. Hay familias donde, no se averigua cómo, entra la saladura. Nadie se casa. Una tras otra, las mujeres se van cerrando, vistiendo de luto, apareciendo únicamente en las enfermedades y en los duelos, asistiendo —como si fueran culpables— a misa primera, recibiendo con humillación el distintivo de alguna cofradía de mal agüero. (*Idem*, pp. 64-65).<sup>74</sup>

Tanto una como otra, la soltera en soledad y la casada en soledad, no pueden salir, por estas normas que cierran y por miedo al mundo distinto, fuera de dichas normas. Por ello el cautiverio es eterno: “El canario dio unos pasos vacilantes hacia la salida y se detuvo allí, paralizado por el abismo que lo rodeaba. ¡Volar! Batir de nuevo unas alas mutiladas mil veces, inútiles tantos años. Avizorar desde lejos el alimento, disputárselo a otros más fuertes, más avezados que él”. (*Idem*, p. 69).

Emelina, de *Los convidados de agosto*, al igual que la soltera de “La jornada”, siente una angustia insatisfecha, no estrechó más que fantasmas, y “sin haber llevado en sus entrañas más que deseos” (p. 75). Pero sí encuentra

<sup>74</sup> “Del encuentro memorable por excepcional, lleva estricta y avara cuenta la tradición. ¿Quién no conoce los nombres de las parejas? Orfeo y Eurídice, Tristán e Isolda, Melibea y Calixto. En cambio de los solitarios, de los que no alcanzaron a descubrir, en la multiplicidad vertiginosa del mundo, lo que les faltaba para ser enteros, no hay historia ni leyenda.

Cada uno avanza, no hacia su plenitud sino hacia su extinción. ¡Y por cuán diferentes y paralelos caminos!” (J.S. p. 268). Con qué dolor refleja aquí al ser “incompleto”, el que según Platón, desde que lo dividieron de su otra mitad, busca su perfección en el otro.

fuerzas internas para vencer las rejas de una falsa sociedad, para convivir aunque sea por un momento con un hombre, para que su cabeza "no sea como un cofre vacío", las rejas de afuera se vuelven irrompibles. Viene "el honor familiar" esgrimido por Enrique, quien tiene derecho a golpearla antes de que haya usado tal vez su última oportunidad: "El no... no me iba a hacer algo malo. Sólo me iba a enseñar la vida" (*Idem*, p. 95). El puede, pues ella ha deshonrado su apellido. Y este honor tiene una sola dirección. Ella, fiera, hija de la madre tierra, otro arquetipo, sólo puede aullar con un "aullido salvaje, inconsolable". Enrique puede tratar de apagar este aullido retirándose al lugar permitido en su condición de hombre, "Pero no se apagó siquiera cuando Enrique golpeó, con los aldabonazos convencidos, la puerta del burdel".

En *Balún Canán*, cuando tratan de la locura de Matilde, por no haber sabido defender su amor ante las normas, usan los mismos términos:

- ¿Qué habrá sido de Matilde?
- Si no se la devoró ningún animal del monte ha de estar sirviendo como criada en algún rancho.
- ¡Pobre!
- Qué pobre ni qué nada. Bien merecido se lo tiene por haber deshonrado a la familia. (p. 237).

Los hombres huyen de mujeres como Elvira Figueroa de *Los convidados*, por ser culta y romper la idea de lo que debe ser: imbecil y torpe. Ella es una lumbrera porque conoce de memoria las capitales de Europa. Son muy pocas las que pueden ir más allá del medio: "Monjas que derriban las paredes de su celda, como Sor Juana y la Portuguesa, doncellas que burlan a los guardianes de su castidad para asir al amor como Melibea..." (*Mujer...*, pp. 19-20). Fuera de estos "monstruos" los mar-

cos son infranqueables. Romelia, de *Los convidados*, se convierte en el marco del castigo de Carlos, contra el hermano de ella. El la golpea por ser débil, don Carlos, "el viudo Román", quiere vengarse del hermano de Romelia, quien tuvo relaciones con su esposa de antaño, a quien tanto quería. Por ello se venga cruelmente en Romelia, mujer sin defensa, pues las normas sociales lo permiten.

La sociedad mide la integridad de la mujer según su virginidad premarital. Esta virginidad es el punto culminante en su tabla de valores. Por otro lado, sólo vale la palabra del hombre. Entre estos dos puntos se extiende la línea de la tragedia de Romelia. Ella no puede encontrar protección o ayuda ni siquiera en sus padres. El testimonio del honor agraviado por la no virginidad es superior a toda verdad, a todo dolor. Así siente cómo su vida se acaba. El mundo que la rodea acepta su falsa situación, pues la que sufre solo es una mujer. El sacerdote, quien conoce la verdad, deja la situación así, y una inocente es elevada al altar del sacrificio como tantas otras veces, por una sociedad culpable.

La costumbre culpable, como tratado social, es la que debe ser vista en forma distinta: "La costumbre de una relación sadomasoquista entre el hombre y la mujer en cualquier contacto que establezcan [. . .] La complicidad entre el verdugo y la víctima, tan vieja que es imposible distinguir quién es quién" (*Mujer. . .*, p. 38). El nuevo enfoque irónico de libertad debe mostrar la vida así formada como una burda comedia, y como tal se puede cambiar el libreto y los personajes: "les aseguro que tenemos un material inagotable para la risa. ¡Y necesitamos tanto reír, porque la risa es la forma más inmediata de la liberación [. . .] Los dos son personajes de una comedia ya irrepresentable [El padre severo y la dulce madre] y además han olvidado sus diálogos y los sustituyen por parlamentos sin sentido. Sobre el novio: "Quitémos-

le, por ejemplo, al novio formal ese aroma apetitoso que lo circunda. Se valúa muy alto y se vende muy caro. Su precio es la nulificación de su pareja y quiere esa nulificación porque él es una nulidad. Y dos nulidades juntas suman exactamente cero y procrean una serie interminable de ceros". La novia y la virginidad: ". . . la virginidad. ¿Por qué la preservamos, y cómo? ¿Interviene en ello una lección libre o es sólo para seguir la corriente de opinión? Tengamos el valor de decir que somos vírgenes porque se nos da la real gana, porque así nos conviene para fines ulteriores o porque no hemos encontrado la manera de dejar de serlo. O que no lo somos porque así lo decidimos y contamos con una colaboración adecuada". Los maridos: "Y en cuanto a los maridos, no son ni el milagro de San Antonio, ni el monstruo de la laguna negra. Son seres humanos, lo cual es mucho más difícil de admitir, de reconocer y de soportar que esos otros fantasmas que nos hacen caer de rodillas por la gratitud o que nos echan a temblar por el miedo" (*Mujer. . .*, pp. 39-40).

"La mujer mexicana debe romper con los atavismos y los prejuicios que la atan desde siempre, para que sea un factor que contribuya al desarrollo y a la economía del país". (*El Día*, 13.2. 71).

Esta manera de enfocar el problema, creando una desmitificación para que pueda nacer la dimensión humana y el diálogo, es la respuesta posible a la necesidad de ser, sin la destrucción tan pintada en páginas literarias:

#### Meditación en el umbral

No, no es la solución  
tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoy  
ni apurar el arsénico de Madame Bovary  
ni aguardar en los páramos de Avila la visita  
del ángel con venablo

ante de liarse el manto a la cabeza  
y comenzar a actuar.

Ni concluir las leyes geométricas, contando  
las vigas de la celda de castigo  
como lo hizo Sor Juana. No es la solución  
escribir, mientras llegan las visitas,  
en la sala de estar de la familia Austen  
ni encerrarse en el ático  
de alguna residencia de la Nueva Inglaterra  
y soñar, con la Biblia de los Dickinson,  
debajo de una almohada de soltera.

Debe haber otro modo que no se llame Safo  
ni Mesalina ni María Egipcíaca  
ni Magdalena ni Clemencia Isaura.

Otro modo de ser humano y libre.

Otro modo de ser.  
(*Poesía no. . .*, p. 326).

Sus ensayos responden. Existen otras formas de existir. A la soledad no debe agregarse la angustia de soledad o la vergüenza. El descubrimiento irónico que todo lo entiende y analiza, y que por ello quita la angustia, aparece como una solución incompleta pues con la ironía es muy difícil dialogar. En teatro, presenta Rosario Castellanos en su única obra, publicada póstumamente, *El eterno femenino*. Esta creación, en cierta manera cumbre de su escritura iconoclasta, trata desde la mirada femenina toda la historia mexicana y la actualidad. En la poesía de su último periodo rompe conceptos y leyes, como ser, patria, religión, padres, hombre, mujer; y en su libro de cuentos, principalmente en *Lección de Cocina*, de *Album de familia*, descubre cómo actúa lo sublime convertido en rutina, descubriendo también que el despertar irónico no siempre lleva a una liberación.

Lupita, en *El eterno femenino*, encarna en un enorme sueño, producto del tedio (situación ideal para la búsqueda de momentos heroicos o sublimes), en distintas figuras del pasado histórico y del futuro personal. El momento histórico permite ver en forma cómica al eterno presente. El nuevo enfoque, la fundamentación histórica no escrita o narrada, imaginaria pero posible, muestra la cercanía de un personaje a otro dentro de las diferencias que crea la individualidad. La mujer recordada como prototipo (la soldadera) o mito, se destruye totalmente como tal al reconstruir los hechos que pudieron producir el acto o la gesta heroica o romántica. Gestas que dejaron a la figura en brazos de la eternidad.

Leyendo *Sexo y cultura*, del austriaco Otto Weininger Rosario Castellanos sintió que las palabras del automartirizado joven judío la convencían. El hijo típico de los prejuicios de Europa de los siglos XIX y XX, mostró un odio patológico al elemento débil de su ser y de su sociedad. Así, su libro antifeminista y antisemita se convirtió en lectura obligatoria para la "cultura Europa" de comienzos de siglo. Otto Weininger, martirizado por sí mismo, no pudo soportar su esquizofrenia y se suicidó. Pero años más tarde su "lógica" seguía convenciendo y tras de leerlo escribió Rosario Castellanos su tesis sobre el aporte de la cultura femenina, escrito titubeante y apologético, lleno de complejos de culpa (por haber nacido mujer), y en el que llega a la conclusión de que no hay cultura femenina.

En su ensayo sobre la cultura femenina estaba dispuesta a aceptar la inferioridad femenina como fenómeno indiscutible. Otto Weininger y su virulencia liberada y atormentada sobre sexo y cultura destrozaron sus ya bajas defensas de entonces:

Si compito en fuerza corporal con un hombre normalmente dotado (siendo yo una mujer también

normalmente dotada) es indudable que me vence, si comparo mi inteligencia con la de un hombre normalmente dotado (siendo yo una mujer normalmente dotada) es seguro que me superará en agudezas, en agilidad, en volumen, en minuciosidad, y sobre todo en el interés, en la pasión consagrada a los objetos que servirán de material a la prueba. Si planeo un trabajo para mí es el colmo de la ambición, pero si lo someto al juicio de un hombre éste lo calificaría como una actividad sin importancia. Desde su punto de vista conformado tradicionalmente al través del suyo, también lo soy. Es un hecho incontrovertible que está allí, y puede ser hasta que esté bien. De cualquier manera no es ese el tema a discutir. El tema a discutir es que mi inferioridad me cierra una puerta y otra y otra por las que ellos holgadamente atraviesan para desembocar en un mundo luminoso, sereno, altísimo, que yo ni siquiera sospecho, y del cual lo único que sé es que es incomparablemente mejor que el que yo habito, tenebroso, con una atmósfera casi irrespirable por su densidad, con su suelo por el que se avanza reptando, en contacto y al alcance de las más groseras y repugnantes realidades. El mundo que para mí está cerrado tiene un nombre: se llama cultura. Sus habitantes son todos del sexo masculino [. . .] Weininger probó en su *Sexo y cultura* que las mujeres célebres son más célebres que mujeres: "En efecto, estudiando su morfología, sus actividades, sus preferencias, se descubren en ellas rasgos marcadamente viriloides" y de eso infiere que era el hombre que había en ellas el que actuaba, el que se expresaba a través de sus obras (p. 31).

Años más tarde, rebelándose contra este orden de hechos, hablando ante el presidente de México y su gabinete en el Museo de Antropología, afirma en su protesta lo dicho años antes, pero esta vez calificándolo de injusto:

Y no es equitativo —y por lo tanto tampoco es legítimo— que uno de los que forman la pareja dé todo y no aspire a recibir nada en 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 de permanecer sumido en la ignorancia. No es equitativo —y por ello 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 su 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 sufre; una labor, que por su misma índole, precedera, no se puede dar por hecha. No es equitativo y contraría el espíritu de la Ley que uno tenga la libertad de movimiento mientras el otro esté 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 de la real gana mientras que el otro reserva este cuerpo no para sus propios fines, sino para que se cumplan procesos ajenos a su voluntad.

No es equitativo el trato entre hombre y mujer en México.<sup>75</sup>

En la última época de su vida, al escribir *El eterno femenino*, descubrió otras víctimas de estas ideas que Weininger resucitó. Otro estereotipo, trágico y fatal. Los prejuicios se afianzaron por autonulidad, como diría Rosario, autoodio, o por miedo a lo que el instinto representa. Estas ideologías discriminatorias no solo llevaron a reglas sociales injustas, sino también a la justificación del genocidio. Vida y muerte pueden ser productos de una simple acomplejada comedia, por ello Rosario Castellanos

<sup>75</sup> Elena Poniatowska. *Novedades*, 9 de junio de 1979.

buscó al actor y al escritor del libreto. Buscó al actor y al escritor que se esconde detrás del telón de la historia, sin olvidarse por un momento, como Brecht, que se trata de un actor, de una pieza de teatro. Pieza que la amplitud del escenario le confiere este derecho de vida y muerte.

Al descubrir lo que se esconde detrás de cada figura y al desmitificarla, se rompe el hechizo. Solo así se puede empezar a rehacer la vida sin el teatro ritual que acompaña la vida. Este mirar irónico recuerda la línea de Schlegel, o Solger, filósofos románticos que veían el mundo como material de un juego estético. Decía Solger que la ironía "es la mirada que flota sobre todo y anula todo". Entre su estética y la de Rosario Castellanos existen varias diferencias básicas: para el gran filósofo del romanticismo el escritor está por sobre todo y contempla todo siendo sólo espectador, Rosario Castellanos a pesar de creer que el dolor al convertirse en materia estética deja de ser dolor, participa en el mundo. El mundo que rompe por dentro. Ella es partícipe y contempladora, extraño juego, casi lógicamente imposible. Borges y Unamuno antepusieron el conocer y el vivir: "Porque vivir es una cosa y conocer otra, y como veremos, acaso hay entre ellas una total oposición que podamos decir que todo lo vital es antirrational, no sólo ya irracional, y todo lo racional antivital. Y esta es la base del sentimiento trágico de la vida".<sup>76</sup>

Como los institutos de belleza y peinado son el nuevo atrio del culto femenino, el centro de los rituales que anteceden otros más importantes (como el matrimonio), y la cocina es otro templo, tal como es tratada en "Leción de cocina", este instituto es el lugar ideal para el gran vuelo místico. Con ayuda de elementos externos, como ondas eléctricas, bajo el peinado que dura horas, puede aprender la protagonista no sólo desde dónde viene

<sup>76</sup> Unamuno, *Del sentimiento* [. . .] p. 759.

y adónde va su vida, sino respirar el mundo de lo que no tiene, la carencia llamada esperanza:

Hay un catálogo completo de variantes: sueña que es la mujer más bonita del mundo; que todos los hombres se enamoran de ella; que todas las mujeres la envidian; que a su marido le suben el sueldo; que no hay alza de precios en los artículos de primera necesidad; que consigue una criada eficiente y barata; que este mes queda embarazada; que sus hijos sacan diez de promedio en la escuela; que sus hijas necesitan brassiere; que se muere su suegra; que se queda viuda y cobra un gran seguro de vida. . . (*El eterno femenino*, pp. 29-30).

A estos sueños "comunes" se agregan otros, para clientes especiales, los que viven problemas existenciales y de tal manera pueden recorrer la historia.

El mundo de sueños de Lupita es una respuesta titubeante a la soledad. No todos pueden seguir el camino que tomó María Luisa Mendoza, en su novela sobre Tlatelolco *Yo, tú y él, nosotros tres*, en donde el ser sólo acepta la existencia de "esa gran invasión de vidas que carecieron de la más mínima pretensión de grandeza. . ." "y encuentra su sitio entre ellos y deja de ser la soledad estéril que aparece al principio, para integrarse a un núcleo humano, que a su vez se incorpora a otro núcleo humano más vasto, hasta que se adquiere la perspectiva de una nación". (*Mujer*. . . p. 169)

Tampoco es fácil aceptar con resignación el hecho de que la realidad es rutinaria y todo el resto es sólo juego de la imaginación, de la cual es fácil librarse:

diría que estuve en mi lugar y que  
giré en la dirección correcta y a la velocidad  
requerida y con la frecuencia necesaria.

("Lecciones de cosas", *Poesía no. . .*, p. 310)

Generalmente, la posibilidad de descubrir la causa no lleva al futuro feliz. La soledad, al ver la falsedad del no diálogo trocado socialmente, a veces en convivencia, lleva al miedo a la libertad de pensar, discernir y actuar. El despertar irónico, o el hecho de que una mujer luche por una situación según sus cualidades intelectuales, puede llevarla a la absoluta soledad virginal. Entonces esta soledad se hace imposible, no todas pueden ser la "virgen fuerte" que renuncia a la vida con "amor" para dedicarse al ejercicio de una profesión:

¿En cuántos casos las mujeres no se atreven a cultivar un talento, a llevar hasta sus últimas consecuencias la pasión de aprender, por miedo a la soledad, al juicio adverso de quienes la rodean, al aislamiento, a la frustración sexual y social que todavía representa en nosotros la soltería? (*Mujer. . .*, p. 33)

El camino elegido por Lupita es el matrimonio bajo el eterno sueño del príncipe azul. Ella será la portadora del gran amor fabricado por los románticos. Ella quitará el vicio al borracho, anulará a la otra si es mujeriego, cuando su legítima sea "siempre tan atractiva" será buena madre, cocinera, etc. (*Poesía no. . .*, p. 330)

Pero el aparato del secador, el que da un barniz de realidad a los sueños, que difieren así de otros sueños, abre las puertas al futuro real, a la vida después de la iniciación a la sociedad, cuando el príncipe azul pierde su título de nobleza y su color, hecho de fibra de sueños.

En 1972 Rosario Castellanos quedó impresionada de la obra teatral de Ephraim Kishon *Oh Julia!*, obra que continúa hipotéticamente el amor de Romeo y Julieta. Los casa. Después del matrimonio viene la rutina, lo sublime convertido en ordinario, las monedas de cobre que quedaron del oro. La rutina atrae al tedio, a la búsqueda de lo sublime o lo interesante afuera, a la separación y divorcio. "En todos los grandes amores muere uno de

los amantes o ambos, sean Romeo y Julieta, Calixto y Melibea, Dido y Eneas. El gran amor no puede ser el eternamente unificante más allá de todo raciocinio, pues no puede vencer su caída de lo sublime a la rutina".<sup>77</sup>

Borges, el irónico del sur, se expresó a través de uno de sus personajes en "Deutches Requiem": "Morir por una religión es más simple que vivirla con plenitud; batallar en Efeso contra las fieras es menos duro [...] que ser Pablo, siervo de Jesucristo; un acto es menos que todas las horas de un hombre".<sup>78</sup> Al descubrir súbitamente el futuro que apareció como supuesto sueño, también el presente se hace imposible al perder éste la incertidumbre, producto del desconocimiento. Muerto el futuro, cuando el príncipe azul se troca en realidad cotidiana, el matrimonio es apenas un acto de acuerdo entre dos, quienes decidieron en ciertas circunstancias vivir juntos.

JUAN [...] Mírame a los ojos y dime: ha sido ésta la primera vez?

LUPITA (*En uno de esos aportes obvios del teatro antiguo*): ¡Qué manía tienen todos los hombres de preguntar lo mismo! (*A Juan con voz inocente*) No sé de qué me estás hablando.

JUAN [...] (*Solemne, con la mano sobre el corazón*): ¡Y has llegado pura al matrimonio?

LUPITA (*Señalando orgullosamente la mancha*): ¡Qué no ves?

JUAN: Sí veo pero no soy muy experto. Parece salsa catsup.

LUPITA: ¡Salsa catsup! Es plasma. De la mejor calidad. Compré un cuarto de litro en el Banco de Sangre. (*El eterno. . . , p. 34*)

La comparación con la tragedia de la supuesta no vir-

<sup>77</sup> Entrevista en la Radiodifusora Nacional de Israel, mayo de 1972.

<sup>78</sup> Borges, *El Aleph*, p. 87.

ginidad en su cuento "El viudo Román" es inevitable. Qué distancia separa a Lupita de Romelia, la eterna víctima, por ser mujer y sufrir la terrible acusación, incierta, de no ser virgen. Las palabras se repiten como en el epistolario escrito por las costumbres y la cultura:

-[. . .] ¿Te gustó?

LUPITA (*Indignada*): ¿Gustarme? ¿A mí? ¿A una muchacha decente? ¿Por quién me tomas?

JUAN (*Esperanzado*): ¿No te gustó?

LUPITA (*Firme*): Me pareció repugnante, asqueroso.

JUAN (*Transportado*): Gracias, Lupita. Ya sabía yo que no ibas a fallarme a la hora de la verdad. Gracias, gracias. (*Idem*, p. 35)

La mujer, según las normas prefijadas, no puede gozar sexualmente. Está prohibido por la sociedad y la religión. Todos los componentes de la farsa ritual, después del matrimonio saben que es un juego, y lo juegan con seriedad. El puede gozar y ella sólo "sufrir" la terrible relación carnal.

"—No hay amor. . . En primer lugar hay una cosa esquizofrénica total, es decir, por un lado está el cuerpo, el sexo; por otro lado está la relación amorosa romántica. No se trata de amor. Yo he buscado en las novelas mexicanas que he leído —y son bastantes— alguna historia de amor. No he encontrado ninguna. No hay!"<sup>79</sup>

La inexistencia del amor y la obligación social de la no felicidad de la mujer se acentúan en las palabras de la madre de Lupita:

"Allí está precisamente tu error. Una señora decente no tiene ningún motivo para ser feliz. . . y si

<sup>79</sup> *Cuadernos de Jerusalén*, p. 37.

lo tiene lo disimula. Hay que tener en cuenta que su inocencia ha sido mancillada, su pudor violado. Ave de sacrificio, ella acaba de inmolarse para satisfacer los brutales apetitos de la bestia". (*Idem*, pp. 38-39).

Y en una entrevista: "Por ejemplo, a mí nunca me dijo mi mamá cómo debía yo ser, si me iba a casar. Yo nunca me debía casar porque era horrible. Los hombres son unos monstruos".<sup>80</sup>

En su poesía "Kinsey Report":

Yo me resisto siempre. Por decoro.  
Pero, siempre también, cedo. Por obediencia.

No, no me gusta nada.  
De cualquier modo no debería de gustarme  
por yo soy decente ¡Y él es tan material!

(*Poesía no. . .*, p. 327).

La repetición de este momento, como estigma de su mundo cultural, explica la necesidad de llegar a la verdad a través del descubrimiento y el análisis. Sólo de esta manera el "varón mutilado", la mujer, cita tan repetida por ella, será parte del mundo.

La liberación en cierta fase de *El eterno femenino* es catastrófica y aplaudida por los que crean opinión en la sociedad, los que se nutren de cuerpos muertos, de escándalos y del dolor ajeno; la prensa.<sup>81</sup>

<sup>80</sup> *Cuadernos de Jerusalén*, p. 37.

<sup>81</sup> La prensa se ha convertido en el gran portador indiscutible de los mitos modernos, de las ansias del drama y los rituales, entre ellos rituales de sangre. La declamación mítica antigua que venía a dar a través de la identificación con un héroe, una vivencia que el creyente necesitaba, quedó relegado al arte; y los medios de comunicación despiertan los instintos más adormecidos: el ansia de asombro, la violencia controlada. Toda tragedia es

Lupita se convierte en la famosa autoviuda de las páginas amarillas y las telenovelas. Hay estados que una sociedad acepta y otra rechaza. La muerte por amor, incluyendo el suicidio, es lógico y claro y aplaudido. El suicidio por una vaca es considerado una locura para la columna de chistes de un periódico.

En ciertas tribus africanas, por ejemplo en Dahomey, el suicidio por la vaca es la norma comprensible, y la muerte por amor una burda locura. La mujer que enarbola el arma contra el marido por problemas de "amor", "honor", "traición", en una sociedad que se ocupa de minimizar a la mujer en su relación al hombre, es tema de noticia de primera plana, es decir, del catecismo moderno. "La rebelde" se deifica, pues la víctima se convirtió en verdugo a pesar de ser ella ¡tan buena!, ¡fiel!, etc. El marido muere y las normas se guardan. La libertad de la autoviuda es la recuperación de la soltería de la cual escapó en época anterior para caer en manos del "monstruo". Este ideal de rebeldía sigue indicando que siempre la esperanza lleva a lo que no se tiene: . . . "y

buena historia y de allí que la prensa no solo es un espejo de hechos sino una máquina creadora de hechos, vendedora de su mercancía. La autoviuda es sensación; hubo sangre, violencia, hubo sentimientos en los cuales nadie cree pero en los que todos aparentan creer, hubo drama. Miguel Angel Asturias permite dar un vistazo a este nuevo medio de religión moderna en su cuento "Cadáveres para la publicidad", de *Week End en Guatemala*. En este cuento los militares "muertos" sacan de las tumbas a los ya muertos y matan a los vivos para tener material de noticias. Y ellas, como todo credo canonizado en el papel, no se discuten. En su cuento "Los agrarios", del mismo libro, explica el profesor a los alumnos (p. 865): "nadie al ver el signo de muerte de un frasco de veneno, averigua si el contenido es en verdad mortal, acepta lo que en aquella calavera y las dos tibias, se le presenta como un gravísimo riesgo para su vida [. . .] Se creó el peligro por el signo, por la palabra repetida, martillada, multiplicada [. . .] por ello sostengo que la escritura publicitaria es ideográfica y que el publicista debe pensar en signos, no en ideas".

la cama es mía, completamente mía, y en las noches me doy vuelo rodando de izquierda a derecha y de derecha a izquierda y no me topo. . ." (*El eterno. . .*, p. 63).

La relación simbólica marido-colchón se da también en *Álbum de familia*, por boca de Eugenia en el cuento "Domingo": "Un marido en la casa es como un colchón en el suelo. No lo puedes pisar porque no es propio; ni saltar porque es ancho. No te queda más que ponerlo en un sitio. Y el sitio de un hombre es su trabajo, la cantina o la casa chica" (p. 49). Para la mujer casada y cansada "El lugar adecuado para un marido era en el que ahora reposaba su difunto Julián" (*Idem*). Ideal de dos mujeres que tal vez como solteras veían en este lecho vacío y por ello cómodo "el lecho de agonía". Pues en esta cama, a falta de hombres, duermen los "hombres inventados".

Finaliza la escena de *El eterno femenino*, que es un gran pasaje del gran amor-sueño a la vejez, con un tono irónico total: Lupita ganó el concurso de la madre más popular. Ella trató de saber cómo fue elegida y por quién, cómo el público la declaró la madre más popular.

La maternidad es el único derecho de existir para una mujer, y al ser la madre del año se convirtió así en símbolo nacional: "ANIMADOR: no fue una elección, fue una rifa. Usted resultó agraciada por ser la poseedora del número. . ." (p. 68), y más adelante: "Sí, ¡suerte, abuelita, suerte!"

Esta brutal ironía no falta de sarcasmo, coloca nuevamente a la obra teatral en el plano filosófico literario de su época. La eterna pregunta: ¿Libertad o azar?

En *Cien años de soledad* al referirse a la muerte de Aureliano José, dice el autor:

Aureliano José estaba destinado a conocer con ella la felicidad que le negó Amaranta, a tener siete hijos y a morir de viejo en sus brazos, pero la bala de fusil que le entró por la espalda y le des-

pedazó el pecho estaba dirigida por una mala interpretación de las barajas.<sup>82</sup>

Borges en "La lotería de Babilonia" enfrenta la supuesta libertad como una nefasta Compañía que dirige todos los pasos del ser humano: "El ebrio que improvisa un mandato absurdo, el soñador que se despierta de golpe y ahoga con las manos a la mujer que duerme a su lado ¿no ejecutan acaso, una secreta decisión de la Compañía?"<sup>83</sup>

Todo "el sacro desorden" es circunstancial, social, hereditario, nadie puede ser siquiera un impostor, pues el original no existe.

En todos los casos, el pasaje a través de la literatura contemporánea, devuelve la vieja incógnita de la tragedia griega: la lucha contra la suerte y el destino, la imposibilidad de hacerlo, bien y mal producto de esta rueda que mueve los destinos y las vidas. La vida como rifa, ya no producto del creer en Dios o dioses, en el Azar o en el Destino como Dios, sino a causa de haber dejado de creer en ellos, la muerte de Dios acarreó la muerte del ser humano, de la filosofía, la historia, la vida. La soledad frente a la lógica rifa, sigue siendo la misma.

En este mundo, continuación de la ruptura barroca, con términos irónicos, es Sor Juana la dueña de "El sueño" que trata de enfrentarse, con su bisturí lógico, a los sagrados amores:

"—SOR JUANA (*Didáctica*): Probablemente la señorita se refiere al amor, un producto netamente occidental, una invención de los trovadores provenzales y de las castellanas del siglo XII europeo [. . .] Ya lo sabemos. El amor es algo que no tiene nada que ver con la cultura indígena". (*El eterno. . .*, p. 92).

<sup>82</sup> P. 136.

<sup>83</sup> *Ficciones*, pp. 74-75.

Es la Sor Juana de Rosario, no la otra que a pesar de "la total negación que tenía al matrimonio" contó hasta en sueños del amor, y no en el plano místico.

Su comprensión actualizada como "Mujer que sabe latín" (tema para identificación entre las dos autoras) no se halla lejos de ciertas aproximaciones psicoanalíticas que ven en el amor un elemento neurótico. Una dependencia del sujeto inventado. Una invención de la mente que no puede ser libre, para rendirle vasallaje a quien se inventa. Bajo esta misma lógica está la figura de Dios: "JUANA: En principio, todo amor es imposible: una idea obsesiva que se apodera de los espíritus solitarios. Los demás no se enamoran: se ayuntan" (*Idem*, p. 108). Si Sor Juana encara una fase clara del irónico autor, Rosario de la Peña, motivo de mitos y amores, por su nombre, encara tal vez la figura imposible del otro yo. El amor del poeta Manuel Acuña por ella, relación clásica, por las poesías y escritos de este último, pasan una revisión irónica en la obra teatral; es el ideal romántico del siglo XIX;

Manuel Acuña tiene todos los signos nobiliarios de la desnutrición, del insomnio, y quizás, de algún vicio. Afiibrado, ojeroso<sup>84</sup>, escribe unas líneas y luego, poniéndose de pie, declama:

"Pues bien, yo necesito - decirte que te quiero - decirte que te adoro - con todo el corazón. . . etc." (*Idem*, pp. 93-94).

Su sueño se cumple, ella llega a declararle su amor; partes del diálogo supuesto continúan la idea expresada por Sor Juana:

<sup>84</sup> El gran ideal del "ser superior", producto de la vieja escuela del "Dolce stilo novo", el ascetismo católico, y la deshumanización romántica que convierte, en ocasiones, a seres de carne en sólo espíritu. El ideal del "macho", hombre fuerte, conquistador de hombría indiscutible, es el contrapunto de esta imagen.

—MANUEL: Señorita, modere usted sus ímpetus y recuerde que su presencia, a estas horas, [...] en la casa de un soltero, puede conducirla a la deshonra.

—ROSARIO (Vehemente): ¡Nada me importa, Manuel! Desprecio el juicio de una sociedad mezquina e hipócrita [...]. El primer sacrificio que hago en el altar de Eros es mi fama. (*Idem*, p. 95).

El diálogo continúa, ella aclarando su amor, hasta que llega a explicar la causa:

—MANUEL: Usted era mi amada ideal, ergo imposible.

ROSARIO: ¿Era?

MANUEL: Naturalmente. Con el paso que acaba usted de dar lo ha destruido todo. Mis más caras ilusiones: las de vivir en un mundo de ensueño en el que tú estarías siempre enamorada y yo siempre satisfecho (*se paraliza un instante y corre a escribir lo que exclama en voz alta*). ¡Y en medio de nosotros, mi madre como un Dios! (*Idem*, p. 96).

Inmediatamente la lavandera, “la que le hace casa al niño y a la casa”, descubre el gran secreto del “atormetado” poeta. El gran señor de las palabras, no pudiendo vivir esta vergüenza, la ruptura de su mito tipo Tristán e Isolda, se suicida pasando a la posteridad como el que “murió por amor”. Mas en la obra teatral pierde por la ironía hasta esta oportunidad de muerte heroica:

“LAVANDERA: Dios Mío! ¡Ha salpicado de sangre toda la ropa limpia! Ahora tengo que lavarla otra vez”. (*Idem*, pp. 98-99).

El caricaturesco final acaba con el mito romántico de la muerte por amor insatisfecho, porque los problemas del amor, según la autora, comienzan cuando supuesta-

mente está satisfecho. Hay un trasfondo edípico en la relación hombre-mujer:

Bueno, lo primero que habría que preguntar es eso. ¿Qué es lo que busca? En general, lo que el hombre mexicano busca, es a su mamá. Es decir, una persona que tenga todas las virtudes que tuvo su mamá, pero que, además, sea una persona que venga a su madre de todos los sufrimientos que padeció. [ . . . ]

Sí, es un Edipo muy muy grave. Pero además es la perpetuación de una situación que no va a cambiar jamás, ¿no? Porque, por ejemplo, la esposa, en general no se ve a la persona; sino que se ve o se es la noviecita santa, a la cual no se le toca, no se le desea siquiera. ¿Cómo se va a pensar en acostarse con la noviecita santa? ¡No! Para eso está la prostituta. La cosa está muy clara. Entonces, el hombre que tiene que escoger la noviecita santa, no la ve como persona, la ve como posibilidad de mantener con ella esa relación que la sociedad tiene muy claramente establecida. Y a la otra, a la prostituta o a la mujer fácil, o la que se presta o a la que se seduce, tampoco la ve como persona, no piensa que esa seducción puede ser un acto de amor, sino que piensa que es un acto de pasividad y de relajamiento moral. Por ejemplo, la primera persona que desprecia a la mujer seducida, es el seductor. En el momento mismo en que ha logrado lo que quería, se acabó. Y se lo dice además: "Si tú hiciste conmigo esto, qué no harás con los demás". Bueno, entonces no está buscando una relación humana de respeto de persona a persona, sino está buscando una relación con una institución determinada. Cuando es estudiante, digamos, él todavía no se puede comprometer, no se puede casar. Puede mantener un noviazgo "blanco" pero a costa de las prostitutas, a costa de la muchacha fácil con la cual nunca se va a casar; entonces ¿qué busca?

¿Cuáles son las virtudes que espera encontrar en la "noviecita santa"? Bueno, desde luego la castidad. Una castidad que no se atreve a poner a prueba.<sup>85</sup>

Esta relación anormal, instalada en la normalidad crea un diccionario propio, como "hacer el mal", acto llamado por Rosario Castellanos "hacer el bien", "le faltó al respeto", para indicar la tendencia a trato de relación dialogal normal entre hombre y mujer. El diálogo entre Adelita y Sor Juana abre una ventana a estos términos que crean estructuras mentales: "SOR JUANA: ¡La pobre! A ella también. ¿No sería interesante, y aun revelador, hacer una estadística de cuántas mujeres se han sacado la lotería de que les falten al respeto?" (*El eterno...*, p. 128). La desmitificación de los términos la limpieza de la prostitución de la lengua, como lo intituló Octavio Paz, permite arrastrar detrás de sí otros mitos, como el de la Revolución mexicana:

CORONEL 1: No se me insubordine, valedor. Ahorita mismo acabo de ascenderlo a general. Por méritos en campaña.

CORONEL 2: Le agradezco mucho, mi coronel.

CORONEL 1: ¿Cómo que su coronel? ¿Qué usted no me va a ascender a mí? Nomás se me raja y me lo clareo a tiros.

CORONEL 2: (*Sudando y saludando marcialmente*) Como usted lo ordene, mi general. [. . .]

ADELITA (*En jarras*): ¿Y quién lo ascendió, si puede saberse?

GENERAL 2: Pos aquí, mi general.

ADELITA: Uh, pos esto ya parece epidemia. Y usted (*Al General 1*) ¿Desde cuándo es general?

GENERAL 2: Desde ahorita mismo. Si eso era lo que íbamos a celebrar.

<sup>85</sup> *Cuadernos de Jerusalén*, pp. 36-37.

ADELITA: Conque de mucha agullita, ¿no? (*Al General 2*) ¿Y a usted quién se la puso?

GENERAL 2: ¿Pos quién más iba a ser, señorita? Pos aquí, mi general.

ADELITA: Como quien dice, dando y dando, pajarito volando.

GENERAL 2: Así que lo íbamos a celebrar y ya que usted se nos pone tan al tiro ¿por qué no nos acompaña?

ADELITA: Porque usted (*Señalando al General 1*) no tiene ninguna potestad sobre éste (*Señalando al General 2*) como no sea para fusilarlo.

GENERAL 2: Mire nomás. ¡Tan bonita y tan rejega! ¿Por qué me habían de fusilar?

ADELITA: Porque usted es el enemigo.

GENERAL 2: Eso depende desde dónde se mire. Porque allá me decían que el enemigo eran ustedes. Con tantos líos ¿Quién los va a entender?

GENERAL 1: (*Que ha estado bebiendo y empieza a notársele*) Momento. . . momento. . . Enemigos son los que están del otro lado de la línea. Si hasta a la línea se le llama enemiga.

GENERAL 2: Aquí, en confianza, compadre, ¿usted ha visto alguna vez esa línea?

GENERAL 1: ¡Jamás de los jamases!

GENERAL 2: Yo tampoco. Por eso, cuando vine a ver, ya estaba yo, con perdón sea dicho, en brazos de la señorita.

*Se escucha el canto de afuera.*

porque tiene por brazos dos rifles  
porque tiene por ojos dos balas. . .

ADELITA: Y yo cumplí con mi deber y lo entregué a mi superior para que cumpliera con su deber de juzgarlo.

GENERAL 1: ¿Y qué otra cosa hice? Lo malo es que hablando se entiende la gente y, una vez que hablamos, decidimos firmar la paz.

GENERAL 2: Eso era lo que estábamos celebrando cuando usted entró así como medio molesta y. . .

ADELITA: Y les eché a peerder la función. Porque este asunto me lo van a barajar más despacio. ¿Dónde están los papeles?

GENERAL 1: ¡Qué papeles ni que ocho cuartos! Lo que vale es la palabra de hombre.

GENERAL 2: La palabra de hombre a hombre.

ADELITA: ¿Y cual es esa famosa palabra? ¿Qué dice?

GENERAL 1: Pos que ya estuvo suave ¿no? Que aquí se rompió una taza y que cada quien jala para su casa.

ADELITA: Muy bonito. Y el montón de muertos ¿Qué?

GENERAL 2: Usted qué se anda fijando en esas cosas. Si ya hasta se los comieron los zopilotes.

ADELITA: Pero ¿por qué diablos se murieron?

GENERAL 1: Por que ya les tocaba. Eso que ni qué.

GENERAL 2: Y a nosotros no nos tocó por puritita suerte. Pero todos corrimos el riesgo parejo. Todos nos metimos en la bola.

*Voz afuera, cantando:*

vino el remolino y nos alevantó. . .

GENERAL 1: ¿Nos metimos? ¡Nos metieron! A mí me pusieron un rifle en la mano y me dijeron: si no les das, te damos o te dan.

ADELITA: Y todos, como locos, ¡pum, pum, pum! jugando a la guerrita. Tú, ¿por qué no agarraste el rifle y mataste con él al que te lo dio?

GENERAL 1: Eso mero fue lo que hice. Y ya con dos rifles me nombraron jefe. Y luego me fui encarrerando.

ADELITA: ¿Pero qué perseguías?

GENERAL 1: ¿Qué qué perseguía yo? ¡Si me venían persiguiendo a mí los otros! Yo lo único que trataba era de escaparme.

GENERAL 2: Y, a veces, por un pelito. . . ¡Caray, mi general! Esto de la revolufia es cosa seria.

ADELITA: ¡Es el puro relajo!

GENERAL 1: ¡La pura vida, mi hermano! Pero ya es hora de sentar cabeza. Y allá en el pueblo se quedaron mi vieja y mis chilpayates. Les tengo que cumplir.

ADELITA: Claro, y el otro tendrá su noviecita santa, y a nosotros que nos lleve el tren.

GENERAL 1: Adelita, a usted le consta que yo jamás le he faltado.

ADELITA: Yo no hablo de mí, sino de todos los otros que estábamos con usted. ¿Qué es lo que hemos sacado en claro?

GENERAL 1: Eso allá y cada quien con su conciencia. La mía está de lo más tranquila.

GENERAL 2: Y yo ya dije basta. Y cuando yo digo basta, es basta.

ADELITA: Ahora se trata de volver. ¿A dónde?

GENERAL 1: A la hacienda, donde yo era peón acasillado.

ADELITA: Esa hacienda la quemamos, y colgamos nomás al mayordomo, porque los dueños andaban por Uruapan.

GENERAL 2: Yo sí tengo mi trabajo seguro en las minas.

ADELITA: ¿Cuáles minas, hombre de Dios? Si las que no se inundaron las hicimos volar con dinamita. Como los trenes. Así que aunque hubiera dónde volver, no habría manera de volver. Porque, por si ustedes no lo saben, México es el desierto, es la montaña o es el pantano.

GENERAL: (*Echando rápidamente mano a su fiero*): Delante de mí nadie habla mal de mi patria.

ADELITA: (*Sin inmutarse*): Guarde ese juguete, mi general, para cuando deveras le sirva. Porque un general no tiene otro sitio que el campo de batalla.

GENERAL 1: ¿Pero contra quién voy a pelear? Si éste (*señalando al General 2*) es mi hermano, mi mero cuate.

ADELITA: Mejor, ahora los dos juntan sus fuerzas y a darle, como en las posadas se le da a la piñata.

GENERAL 2: ¿Cuál es la piñata?

ADELITA: ¿Pos qué no la ve? Panzona, meciéndose muy por encima de todos, llena de dulces, de frutas, de cosas que se deben de regalar, de repartir entre todos. ¡La piñata son los ricos!

GENERAL 1: Pero contra quienes andamos dando palos de ciego es contra los otros pobres como nosotros.

ADELITA: Eso nos pasa por ignorantes. Pero si hacemos un plan. . . (*Va a la mesa. Retira la botella y las copas y mira la superficie vacía.*) Aquí lo que debería de haber es un papel. (*Idem*, pp. 129-137).

Finaliza la obra que es una galería de figuras históricas, folclóricas, etc. como Carlota, Sor Juana, La Adelita, la Malinche, Eva. Ellas y otras comienzan una gran discusión siguiendo el sistema de la comedia del arte, y la relación autor-personaje como en los textos de Unamuno o Pirandello. Cuatro señoras, en una especie de juego intelectual juzgan a la escritora, la que destrozó en esta obra "el pilar de nuestra sociedad, contra la que transmite los valores en que sustentamos a las generaciones futuras, contra lo que es el manantial de nuestra fuerza y de nuestra entereza: contra la mujer mexicana" (*Idem*, pp. 181-182). *El eterno femenino* dirige un ataque "contra la abnegación de las madres; contra la virtud de las esposas, contra la castidad de las novias; es decir, contra nuestros atributos proverbiales, atributos en los que fincan nuestras instituciones más sólidas: la familia, la religión, la patria".

La autora, al presentar su versión o diversión tomando figuras casi identificadas del folklor nacional, derramaba la santidad de la verdad histórica "Al desconocerla es incapaz de interpretarla y, como si eso fuera válido, la inventa. Y la invención tiende siempre a desagradarnos

y a ponernos en ridículo. Quien tal hizo ha escupido contra el cielo". (*Idem* p. 183).

La lejanía es la que permite, según una de estas voces, esta ironía. También la lejanía de la voz detrás de la voz, la escritora. Este texto como otros de la época irónica, lo escribió en Israel rodeada por otro mundo, por otra gente. La distancia es necesaria, para librarse de las fuerzas que crean el mito. Así explicó *Hasta no verte Jesús Mío* de Elena Poniatowska. Miguel Angel Asturias sostenía que las distancias crean al mito; Rosario Castellanos, por el contrario, veía la posibilidad de contemplar desde otra realidad la salvación del mito. A veces este contemplar es doloroso, y no siempre libera la ironía.

Usando en la obra un ejercicio borgesiano se adelantan sus personajes a la futura crítica: "cuando aprovecha la circunstancia de hallarse fuera del país y, al creerse por eso más allá del bien y del mal, fuera del alcance de la crítica, a salvo de la represalia de las personas decentes, tira la piedra. Y no se toma ni siquiera el trabajo de esconder la mano." (*Idem*, p. 184).

Adelantándose a la crítica lanza el golpe caricaturizado contra sí misma, por boca de Lupita: "Ya desde *Chilám Balám* el análisis permite descubrir a la serpiente oculta entre la hierba. Y que veneno, señoras mías ¡Qué veneno! (*Idem*, p. 186).<sup>86</sup> Como obra teatral tiene *El eterno femenino* sus problemas de forma y contenido.

<sup>86</sup> Este juego de errores le da una tonalidad cómica, al usar términos fuera de contexto. Los términos son ocupados por seres "cultos", en quienes ocultan ciencia y cultura la subyacente ignorancia. El cambio entre *Chilam Balam* y *Balún Canán*, como principio, puede encontrarse en páginas de otros escritores de áreas cercanas. Así, en el *señor presidente* de Asturias "la gran lengua", es decir la aduladora-popular oficial del dictador, usa términos como "ave tenis" en lugar de "ave fénix". De igual manera mueve su lengua al patriarca de "*El otoño del Patriarca*"

Es muy difícil presentar el texto como obra teatral por lo largo y discursivo. Los problemas de la puesta en escena fueron muy dramáticos para López Miarnau y Ema Teresa Armendáriz. Había que traducir el idioma de una poetisa, escritora y pensadora, que lanza sus ideas a través del medio literario, al idioma teatral de la puesta en escena. Pero aun así el texto es una revelación, no solo en la creación literaria, sino como documento literario moderno, escrito con humor, que constituye una búsqueda de una ruta a un mundo más normal, donde se pueda vivir. Miguel Angel Asturias, el gran artista del mito, trató en su novela *Los ojos de los enterrados* de señalar una perspectiva que derrumbara los mitos en los cuales él mismo creía. Esto para poder dar otra estructura a su país y dar un paso a una revolución válida. No pudo hacerlo, pues la fortaleza de los mitos puede más en el tiempo que la lógica de Sor Juana. Rosario Castellanos no pudo darle solemnidad a esa ruptura y su "historia" mexicana está constituida por interpretaciones cómicas, inventos de situaciones para mostrar también así las "realidades". Las invenciones no cambian la relación de mito y realidad, de amor romántico y rutina. Sor Juana es analizada usando palabras de ella misma, lo mismo que las otras heroínas. Sor Juana hablaba de "la total repugnancia que me inspiraba el matrimonio" lo que permite en cierto momento interpretar sus redondillas a la virreina de México ("Amarilis", "Filis" y "Lisi") como expresiones de cierta tendencia homosexual. Esta respuesta asusta a Rosario Castellanos misma

de García Márquez, o Jesusa de *Hasta noverte Jesús mío* de Poniatowska. Jesusa se esfuerza por usar los términos cultos que tienen, a pesar del error, su lógica interna, como "sufrimos adolescencias" en lugar de "sufrimos dolencias", lo que nos lleva a pensar en la relación dolencia-adolescencia, así como se relaciona el *Balún Canán* con *Chilam Balam*.

y más adelante en la obra se retracta, pues dejar esta interpretación hubiera sido trocar su gran despertar irónico en letras baratas, de los que juegan con interpretaciones sexuales del psicoanálisis. La ida al convento de Sor Juana es muy sintomática, (y se repite en otro texto de Rosario Castellanos)<sup>87</sup> respecto al camino que queda a las mujeres inteligentes. La Corregidora se une en la obra a la rebelión de Hidalgo "Porque me aburría". Carlota, en su aburrimiento y sueño de un fin sublime, lleva a Maximiliano a quedarse en México y morir. Adelita descubre que la Revolución mexicana contra los ricos y poderosos tuvo otro camino "pero contra quien andamos dando palos de ciegos en contra los otros pobres como nosotros". (*El eterno. . .*, p. 136) o "Hubo un papel, muchos papeles. Con el módico precio de diez millones de muertos logramos convertir a México en un inmenso archivero". (*Idem*, p. 137). La vida mexicana misma se convierte en el fracaso de la humanidad desde que Eva, la primera mujer verdadera, la que supo rebelarse, comenzó la historia universal: "EVA: No deseábamos nada, que es distinto. Y no éramos felices. Eramos egoístas y cobardes. La categoría humana no se recibe; se conquista". . . Pago el precio de la plenitud. Y juro que no descansaré hasta vencer el dolor [. . .] ADÁN: Eva, te lo suplico, retrocede. EVA: no es posible, la historia acaba de comenzar". (*Idem*, pp. 84-85). Y tras la revolución mexicana: "Si hubiera triunfado [La Revolución

<sup>87</sup> Por ejemplo en J.S. p. 30: "[. . .] naturalmente en su relación con su familia hay todas esas ambivalencias que se explican gracias al comodín de Édipo. Naturalmente por su belleza, por su talento, era narcisista. ¿Confiesa su ansia de saber? Es neurótica. ¿Usa un símbolo? Es fálico. ¿Es efusiva con alguien? ¡Cuidado! O hay un afecto equívoco a hay un deseo inconciente de matar. Y en cuanto a sus últimas decisiones no están dictadas sino por la neopausia" (sobre el análisis de Sor Juana hecho por Ludwig Pfandl).

Mexicana] ¿Estaría esta muchacha aquí? ¿Existirían aún muchachas como ella con padres como los de ella, con vida como la de ella?" (*Idem*, pp. 136-137).

La ironía "mordaz" abre o tiene que abrir otra puerta para buscar otro camino más verdadero. Cuando la sagrada sangre virginal se convierte en salsa Catsup y el gran amor no lleva a la pira del suicidio y la sagrada sangre del enamorado apenas salpica la ropa blanca ensuciándola, y ello es tan importante como "el arroz que se quema", comienza la vida de los mortales, de los humanos cuando el paraíso-infierno inmortal desaparece. García Márquez describe este momento en *Los funerales de la Mamá Grande*.

Algunos de los allí presentes dispusieron de la suficiente clarividencia para comprender que estaban asistiendo al nacimiento de una nueva época. Ahora podía el Sumo Pontífice subir al cielo en cuerpo y alma, cumplida su misión en la tierra, y podía el presidente de la república sentarse a gobernar según su buen criterio, y podían las reinas de todo lo habido y por haber casarse y ser felices y engendrar y parir muchos hijos [. . .] porque la única que podía oponerse a ello y tenía suficiente poder para hacerlo había empezado a pudrirse.<sup>88</sup>

Muertos, los inmortales, lo incambiable e infalible tocan las campanas de la hora humana.

No es la muerte de Dios que ha dejado un mundo huérfano lo que interesa a Rosario Castellanos "Quien nos dio una esponja para borrar el horizonte entero" —llora Nietzsche la muerte de Dios; pero Rosario Castellanos no mata a Dios sino a los fetiches humanos, ideas preideas, prejuicios y conceptos que quitaron la humanidad a la vida. O con sus palabras: "Bueno, pues yo supon-

<sup>88</sup> *Los funerales de la Mamá Grande*, p. 146.

go que será una sociedad un poco más humana ¿no?; un poquito menos cerrada a valores verdaderos y, fundamentalmente, un poquito más auténtica. Es decir, todos los mitos alrededor de los cuales estamos girando, el mito de la maternidad, que se ve en Cabecita blanca, es monstruoso. El mito de la felicidad conyugal, de la abnegación, del apoyo, etc. Todos esos mitos, si existe realmente una virtud —pero en el buen sentido de la palabra, es decir en el sentido de que es fuerza—, esto quedará de manifiesto, y todo lo demás, lo que es paja, lo que es nada más una acumulación de historias repetidas de generación en generación, pues se va a desechar para tratar de asumir una actitud que realmente responda a una necesidad.”<sup>89</sup>

También lo cotidiano adopta otro tono, el amor: “Ya no es un elemento sobrenatural, una especie de rayo que cae sobre los elegidos y los destruye. Es algo cotidiano que propicia la convivencia. Algo que se puede tener al alcance de la mano como un vaso de agua. Un amor mucho más doméstico. Ya no es como era antes, una fiera desencadenada”. Y este amor doméstico en el plano humano ¿es humano?<sup>90</sup>

<sup>89</sup> *Cuadernos de Jerusalén*, p. 36.

<sup>90</sup> Después de escribir *El eterno femenino* pidió permiso, como corresponde a una embajadora, para presentarla en escena. La respuesta llena de elogios al experimento teatral que produce sana risa, prohibió su presentación, porque un emabajador no puede destrozar así lo sagrado del sentimiento de su país. La prohibición indica el gran trasfondo de realidad en la caricatura.

## Lección de cocina

El libro de cuentos *Album de familia* es una de las cúspides literarias con enfoque irónico de Rosario Castellanos. La perfección de la construcción literaria y la profunda compenetración psicológica hace de este grupo de cuentos lo mejor que dejó su pluma en los últimos años.

Dentro de la colección de cuentos es "Lección de cocina" el texto más revelador y profundo. Una introspección en él permite entender distintas fases importantes de la literatura de Rosario Castellanos "Lección de cocina", "Domingo" y "Cabecita blanca" forman una trilogía que se ocupa de su muy tratado tema de la vida conyugal. Tanto en ésta como en su obra teatral *El eterno femenino*, la liberación, producto de la perspectiva, le permite tratar ideas que sólo pudo enunciar en sus ensayos que, esta vez sin las formalidades genéricas del ensayo o discusión, fluye desde la narración y los hechos del escritor al lector. El análisis del eje tú y yo como parte de un nuevo yo, el nosotros, permite ver a dónde puede llevar el sueño de días y noches de soledad, cuando el futuro, hipotético o real, cónyuge, se perfila como la salvación perfecta de esta soledad. El amor descrito como "elemento catastrófico" y convertido en cotidiano, no pierde su aire trágico pues lo mueven las mismas fuerzas egocéntricas. Recordando sus palabras: "Su misión es la de romper el círculo del yo en que estamos encerrados y, de ese modo, comunicarnos con los demás.

Como nuestra esencia es el egoísmo, esa ruptura es sumamente dolorosa".<sup>91</sup>

En su poesía "Mala fe" capta la casi imposibilidad de toda fuerza de vencer al absurdo egocentrismo, pues hasta la ciencia como evolución, o el mito como génesis que termina con el ser humano (el yo) centro del universo, hace hincapié en lo natural de este egocentrismo:

Y yo erigiéndome  
 en el centro del mundo  
 y sintiéndome el foco de la atención de todo  
 lo que existe o de aquel que lo creó  
 si es que lo que existe ha sido creado.

Y yo, coronación de siglos, en que el cambio  
 se llama evolución para darle un sentido  
 de perfeccionamiento y espiral  
 y no de anillo simple que se cierra.<sup>92</sup>  
 (*Poesía no...*, p. 305).

<sup>91</sup> Carballo, p. 416.

<sup>92</sup> La teoría de la evolución da en nuestro tiempo valor simbólico a las viejas creencias anteriores a Copérnico y Galileo. El mundo giraba alrededor de la tierra y en la tierra dominaban los seres humanos y la cultura mayor en la del que narra el mito. Acabadas estas teorías vinieron otras, verdaderas en sentido filosófico, al dar al ser humano que mira su vida el valor de todo un mundo y de toda una humanidad. En la Biblia, en el Popol-Vuh y en otros textos míticos se crea paulatinamente al mundo para llegar al pueblo cuya historia es narrada. En el mundo moderno esto está presentado por distintas ideas, como las de Bergson, de que todo ser es el producto de toda la historia humana (lo que sin duda es cierto). El darwinismo aludido por Rosario Castellanos, que ve al ser humano como la máxima expresión de la evolución, de lo ínfimo a lo perfecto. Cada uno puede verse como parte de esta última etapa de perfección. La dialéctica hegeliana aludida por Rosario Castellanos al hablar de la espiral y no del anillo, se opone a esta última visión del círculo vicioso y del mito. Según esta teoría el ser humano y su historia como sociedad evolucionan de lo bajo y primitivo a escalas dialécticas

Dentro de esta magnitud macrocósmica del individuo, lo que mueve son los hechos pequeños, los que fijarán al final si lo "sublime" o lo heroico subsistirá o no:

Pero hay un problema que, a veces, me preocupa:  
la piedra en el zapato,  
el aire que se agita y me despeina  
y el araño del que convalezco.  
(*Loc. cit.*).

El egocentrismo crea la sensación del siempre presente y del siempre yo, todo, ahora, en este momento, en mí o alrededor mío. En la introducción de *Ciudad Real* escribe: "¿En qué día? ¿En qué luna?" [. . .]. Como en los sueños, como en las pesadillas, todo es simultáneo, todo está presente, todo existe hoy". Los términos de Unamuno: "el verdadero provenir es hoy" o las trágicas palabras de Borges en "El jardín de senderos que se bifurcan" parecen oírse ante el apremio expresado del egocentrismo "yo y hoy" y ello cuando la posibilidad de crear un núcleo distinto es la capacidad de decir nosotros y de creer en algún futuro.

En una entrevista de prensa, Rosario Castellanos trató de recuperar o recordar el momento en que pro-

superiores, a lo perfecto y absoluto. No en vano distintas teorías totalizantes usaron la dialéctica para fortalecer sus ideas. Marx enunció el materialismo dialéctico, que ve al socialismo como el estado superior de desarrollo. Los racistas vieron en estas ideas justificación a la noción de una raza superior, salvadora de la humanidad, producto de una dialéctica continua e irreversible.

En la sociedad contemporánea, cuando todo gira alrededor de un individualismo egocéntrico, cobran las palabras de Rosario Castellanos más valor. Es la sicología que enseña al individuo que El (su ego), es lo más importante. Todo gira alrededor de su persona. Son las ideas orientales que invadieron Occidente con el mismo lema de "salva tu espíritu" de los otros, hechos mundo. Fue el existencialismo que trató de juzgar cada situación de acuerdo a la respuesta a la pregunta: ¿Qué me da a mí?

dujo sus cuentos de *Album de familia*: “En el momento en que comienza la narración —esta recién casada— tiene la primera opción; puede ser auténtica —que es el problema central alrededor del cual gira el cuento—, o puede asumir alguno de los papeles asignados por la sociedad. Obviamente, según los elementos que se dan allí, no va a elegir la autenticidad; porque no tiene, absolutamente, ningún asidero para ello: Inmediatamente sería arrojada del sitio en el que tan difícilmente se ha ido incrustando, entonces, va a acabar, a fuerza de práctica, ignorando un poco más cada día, su situación. Va a acabar en “Cabecita blanca”. Es decir, quizá la señora de “Cabecita blanca”, no fue nunca tan lúcida, como la protagonista de “Lección de cocina”, pero se puede perder la lucidez con mucha facilidad, si uno insiste, y se puede llegar a ese vacío total, a esa blancura interna y externa a la que llega la protagonista del cuento”. Y a continuación:

Yo me guíé, al hacer estas descripciones, en lo que Sartre llama “mala fe”. O sea, erigir un punto de vista, una explicación y una racionalización de los hechos que no es aceptable, para que lo podamos digerir y para que lo podamos vivir sin la conciencia desgarrada, sino tranquilos, contentos, de acuerdo a la sociedad. . . Es decir, una mujer como “Cabecita blanca”, o como la de “Lección de cocina”, o como la que es protagonista de “Domingo”; no se le puede imputar ningún acto libre. No se le puede decir, por ejemplo, que eligió tener un amante —en el caso de la protagonista de “Domingo”— porque su marido le proporcionó los medios, la situación, la puso en contacto con otro hombre, no lo evitó. Es decir, si alguien alguna vez le preguntara o la pusiera a explicar su situación, ella siempre se refugiaría en los demás para explicar lo que le ocurre [ . . . ] ¿Qué juega, por ejemplo, en un matrimonio? Juega la conveniencia, juega el futuro, por ejemplo, una muchacha ¿qué busca en el hombre? Busca seguridad económica, bus-

ca apoyo, busca una situación en la sociedad, busca la maternidad. Además, se concierta por medio de los padres.<sup>93</sup>

La poesía no puede ser un desahogo, y por ello no puede ser un tema autobiográfico, sostuvo Rosario Castellanos en una de las primeras entrevistas:

[...] ¿Tu poesía es autobiográfica?

—De ningún modo. Por el contrario, y desde el principio, el pudor me impide referirme a esos temas. Además desconfío de la eficacia del desahogo. No creo que los estados de ánimo sean válidos; por el hecho de ser fugaces, variables, no los considero como elementos que aspiren a la permanencia, que es lo que pretende la poesía.<sup>94</sup>

Sin embargo en la nueva fase, sin el pudor anterior al tratar de explicar figuras como "Cabecita blanca", quien no es sólo figura de un texto literario sino símbolo del mundo cultural edípico según sus palabras: "Llor a las cabecitas blancas; gloria eterna a la que nos amó antes de conocernos"... (*Mujer...*, p. 16), narra su ejemplo personal, su miedo, del cual nacen los personajes: "Es decir, fue un matrimonio en el que yo nunca recuerdo, no recuerdo haber visto nunca que se tocaran la mano. Yo no sé dónde dormía mi mamá. Yo sé que mi papá dormía en el cuarto nuestro, con mi hermano y conmigo..." y agrega con mordaz ironía dirigida a sí misma: "Alguna vez han de haber estado juntos, puesto que nacieron los hijos, ¿no? Pero yo no recuerdo haber visto ningún contacto físico, jamás".<sup>95</sup>

<sup>93</sup> *Cuadernos de Jerusalén*, p. 35.

<sup>94</sup> Carballo, p. 415.

<sup>95</sup> *Cuadernos de Jerusalén*, p. 38.

En esta familia, la enseñanza de la madre cumple el rito cotidiano de la conversión del matrimonio en la salvación, y en el producto monstruoso del pecado original: “¡Un hombre es un monstruo! pero tú, alguna vez te vas a tener que casar con un hombre, porque si te quedas sola, eres la nada pura”. “Tener un hijo es el dolor más espantoso del planeta. ¡Es horrible!, no sabes, ¡no te puedes imaginar!”<sup>96</sup>

La maternidad, el por qué de ser, la filosofía por la cual los aztecas dejaban morir a sus esposas, tiene el mismo cariz irónico en boca de la madre de Lupita en *El eterno femenino*: “Como ves, no hay felicidad comparable a la de ser madre, Lupita. Aunque te cueste, como en muchos casos la vida. Y siempre, la juventud y la belleza. Ah, pero ser madre. . . ser madre. . .” (pp. 45-46).

Esta maternidad con la cual el marido ata a su esposa según “Lección de cocina” —“que me ate de pies y manos con los hijos” (*Album. . .*, p. 14)— es el suplicio máximo, el sacrificio de la totalidad como todo acto de elevación de la mujer porque los hijos son “un dolor espantoso, porque los hijos se mueren, porque se van”. En la sociedad náhuatl:

La única muerte en la cual, automáticamente, la mujer se convertía en estrella, es decir, se iba al cielo, era la muerte de parto. Ahora bien, ¿cómo ocurría esa muerte en el parto? En el momento en que empezaban los movimientos, ya para parir, se llamaba a la partera. La partera llegaba, no a ayudar a la mujer a que tuviera el hijo, sino a impedirlo. Entonces, era una lucha cuerpo a cuerpo, entre esta mujer y la partera hasta que el niño nacía. Y si la partera ganaba, la mamá moría, directamente. Entonces esto, que es verdadera-

<sup>96</sup> *Ibidem*.

mente la contradicción más brutal, era, en vez de ayudarla a echar el niño, ayudarla a no echarlo. Obligarla a retener ese niño, hasta que el niño rompiera todos los obstáculos y acabara con la madre.<sup>97</sup>

Esta maternidad está llena de esperanzas y temor, encuentra su camino lúcido de seguridad y amor en su poesía. Debiendo cruzar más de una frontera desde la molestia del intruso por llegar, a la luz que trajo. En la entrevista: "Hasta que nació Gabriel. Es decir, el instinto era tan fuerte, que a pesar de todo lo que me predicaron, a pesar de todo lo que me ocurrió —porque además los médicos me habían dicho que nunca, que no podría jamás, por causas psíquicas, por causas glandulares [. . .] El destino. Ahí está".<sup>98</sup> Y en la poesía se habla de Gabriel:

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

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

Su cuerpo me pidió nacer, cederle el paso;  
darle un sitio en el mundo,  
la provisión de tiempo necesaria a su historia.

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 de un vidrio.

<sup>97</sup> *Ibidem.*

<sup>98</sup> *Ibidem.*

Quedé abierta, ofrecida  
a las visitaciones, al viento, a la presencia.  
(*Poesía no. . .*, p. 301).

El hijo ya no es el lazo que ata al hombre a su mujer, sino algo mucho más profundo, el inicio de la libertad, el rompimiento de la soledad pero siempre la eterna presencia del futuro sacrificio:

Soy madre de Gabriel: ya sabe usted, ese niño  
que un día se erigirá en juez inapelable  
y que acaso, ejerza de verdugo.  
Mientras tanto lo amo.  
(*Idem*, p. 299).

El acto de verdugo, para completar un ciclo de sacrificio ritual del morir para vivir o para tener esperanza, comenzó en otro acto ritual, en el primero, cuando dos decidieron ser tres:

El himen desgarrado fue la hazaña  
del rudo semental y de ella hemos nacido  
tu, yo, nosotros, los que atestiguamos  
y los que permanecen en la orilla.  
(*Idem*, p. 214).

El y ella, aun antes de que naciera el hijo, fueron el eje normal de relaciones, la sensación de libertad y cárcel. Un amor que se continúa en Thanatos, que recuerda que él y Eros son del mismo tronco:

Para el amor no hay tregua, amor. La noche  
no se vuelve, de pronto, respirable.  
Y cuando un astro rompe sus cadenas  
y lo ves zigzaguear, loco, y perderse,  
no por ello la ley suelta sus garfios.  
El encuentro es a oscuras. En el beso se mezcla  
el sabor de las lágrimas.  
y en el abrazo ciñes  
el recuerdo de aquella orfandad, de aquella muerte.  
(p. 180).

Y el mismo drama, pero esta vez en forma irónica:

Mi mamá era una señora —era una muchacha— que ya se estaba “quedando”, lo cual es muy grave, ¿verdad? Tenía ya veintidós años y no se había casado ¡Qué espanto! En un pueblo, eso era mortal. Entonces, mi papá tenía veinte años más que ella, ya era “quedado”. El también era un “niño quedado”. Mi papá tenía una serie de cosas que mi mamá no tenía. Mi papá tenía veinte años más, pero tenía dinero, tenía una posición social más alta, tenía el prestigio de que había estudiado en Estados Unidos y de que era un señor muy respetable. Entonces, absolutamente sin haber mediado entre ellos la menor conversación, él fue directamente a hablar con la madre de mi mamá, pidió la mano, se la dieron, se casaron. El resultado. . . fui yo! Pero, fuera de esto, puras catástrofes.<sup>99</sup>

Este dualismo trágico entre querer ser y querer no ser, amor a hijos y sacrificio inútil<sup>100</sup> en un mundo social donde la mujer no es, ni puede ser ni quiere serlo, forman el eje de la trilogía de *Album de familia*. La proyección liberadora al descubrir lógicamente lo que se esconde tras los mitos no deja de ser una nueva herida cuando lo descubierto adopta, por existir, por su perpetuidad en el tiempo, una nueva dimensión trágica, la tragedia de ver y comprender:<sup>101</sup>

<sup>99</sup> Cuadernos, p. 37.

<sup>100</sup> Los dualismos trágicos de Rosario Castellanos se enlazan a través de todo este ensayo, es la tragedia de la lucha entre vida y raciocinio, tal como la pinta su maestro Miguel de Unamuno, entre querer ser y dejar de ser como lo postula Buda después de su iluminación (Ver “Jet Set”) entre Eros y Thanathos como lo postula Freud siguiendo la mitología griega. Solo los dioses hallan la manera de encontrar a los contrarios, y ese poeta se siente muy lejos de ser Dios.

<sup>101</sup> Cuadernos, p. 38.

¡Claro! . . . Si yo le puedo contar —no cosas personales, que también tendría mucho, porque a pesar de que yo creí que era una “mujer liberada”, descubrí que era una “Cabecita blanca” pero, de arriba a abajo cuando me casé—, pero por ejemplo, yo ví a mi mamá en esa situación. Mi mamá murió de cáncer. Un cáncer dolorosísimo con una agonía horrenda, y la teníamos a base de morfina. Entonces, mi papá, cuando mi mamá estaba agonizando —con la morfina, que nada más salía de un estado de sopor, para inmediatamente recibir la otra dosis—, mi papá tenía gripe. Entonces, mi mamá se levantaba, completamente mareada, completamente mal, descalza, agarrándose de las paredes, porque no podía ni mantenerse; para llegar hasta el cuarto de mi papá y preguntarle a él cómo había amanecido él, porque era el ‘Señor’. Entonces mi papá se daba el lujo de darle la espalda y mirar hacia la pared y no contestarle. Cuando yo veía esto, yo a quien quería matar era a mi mamá, porque me parecía una abyección a tal punto, tan gratuita y tan innecesaria. Pero la cara de beatitud que ella ponía cuando comprobaba que él era ese monstruo. . . Regresaba a la cama. . . sonriendo. Era una cosa totalmente repugnante. Era el orgasmo, ir y ver que el otro era capaz de llegar hasta eso. . . y perdonar. La que no pudo perdonar, fui yo. Perdonarla a ella. Porque, además, a primera vista, la víctima era ella. Pero cuando uno va viendo toda la elaboración, la víctima era él. Lo habían obligado a convertirse en eso. Y todos los días un poco más, un poco más, hasta que llegó a ese clímax, ya no se puede hacer más con nada.

La carne es el símbolo escogido como tema de “Leción de cocina”. La carne viene unida a otro símbolo más, la cocina, en su aspecto doble: la cocina como atrio que recuerda un templo o un hospital, y su relación con la mujer y su lugar en la sociedad. La carne que debe ser

asada no es elección casual. "Nada puede remontarse más allá del símbolo". En él debe existir el trasfondo real, lo que se ve, capta o escucha conjuntamente con los otros significados, que unidos a lo real, dan una perspectiva profunda a lo tratado. La carne de "Lección de cocina" lo muestra. Todo componente simbólico, psicológico, cultural, arranca de un contexto real. Hasta las divagaciones de la protagonista, dejan siempre espacio para la realidad empírica: un pedazo de carne debe pasar del estado de congelamiento al plato familiar a través del fuego. El proceso de transformación permite atender otros procesos humanos, síquicos y sociales que se desarrollan así como la carne se asa. Juntos, símbolo, simbolizante y simbolizado se encuentran en las mismas letras, y una palabra abre muchas puertas. Este trozo de carne permite una identificación del yo narrador como si se tratara de un terrible espejo que permite ver lo vedado, actuando con el mecanismo de un sueño.

Sin duda el símbolo de la carne en "Lección de cocina" es tan complejo y al mismo tiempo tan exacto, que es necesario ver en toda la obra y en lo asociativo cultural, su significado. ¿Qué carne despierta asociaciones? ¿La abundante? —"un pedazo excesivo para nosotros"— ¿Su obesidad, algo que indica cierto gusto oriental latente en algunos latinoamericanos? "que no conceden el título de hermosa sino a la obesa" (*Mujer...*, p. 10) (Para que degenera de "la molicie a la parálisis") Y tal vez lo contrario. ¿Significará la abundancia que debe contraerse, asfixiarse y hasta quemarse? Abundancias excesivas de las cuales es necesario desprenderse, o disimularlas: "Y entonces es preciso disimular la abundancia de carne con fajas asfixiantes; es preciso eliminarla con dietas extenuadoras". (*Idem*, pp. 10-11) ¿Será simbólicamente el paso de lo infinitamente grande a lo ínfimo y pequeño en el cuento? ¿Es la carne en la cocina el proceso, de transformación del "gran amor", es decir

el enamoramiento, al "doméstico" y dominado instinto, a la costumbre cotidiana de la cual habla el cuento? En la narración se quema la carne congelada al querer asarla como primer paso culinario, como proceso de iniciación. ¿Será ello el paso del cual hablaban los místicos como Sidna Ali: "Palabra de Dios. . . El que me ama lo amo, a quien amo mato"? O en palabras de Rosario:

Matamos lo que amamos. Lo demás  
no ha estado vivo nunca.

[. . .]

El aire no es bastante  
para los dos. Y no basta la tierra  
para los cuerpos juntos  
y la ración de la esperanza es poca  
y el dolor no se puede compartir.  
(*Poesía no. . .*, p. 171).

O: "Damos la vida sólo a lo que odiamos". Porque el amor se convierte en exigencia, en miedo, miedo al abandono, en lo cotidiano. Porque significa siempre tratar de recibir y no dar.<sup>102</sup> Entre sus últimas poesías se pueden encontrar líneas como éstas:

Desconfía del que ama: tiene hambre,  
no quiere más que devorar.  
Busca la compañía de los hartos.  
Esos son los que dan.  
(*"Consejo de Celestina"*, *Poesía no. . .* p. 318).

<sup>102</sup> Rosario Castellanos, como todo humanista, fue impactada por los libros de Erich Fromm, filosóficos más que psicológicos. En todos, y especialmente en *El arte de amar*, describe lo que él considera el verdadero amor, el activo de amar y no el pasivo de dependencia. El primero es dominable, despierta fuerzas síquicas, da una perspectiva activa al mundo; la dependencia es la esperanza de que llegue el salvador. El amor como dependencia, y miedo a la libertad. El amor, de solo recibir y exigir, es visto como catastrófico en su obra.

O:

No comas nunca nada  
que no seas capaz de digerir,  
que no seas capaz de vomitar.

(“Proposición de la boa”, *Poesía no. . .*, p. 337).

La carne es en sus comienzos visualmente mayor de lo digerible, pero en la práctica es inutilizada, quemada, carbonizada, ínfima y efímera. ¿Será por el exceso del sentimiento en los primeros pasos del enamoramiento? Tal como magistralmente lo expresó Tagore: “¿Por qué marchitó la flor? La apreté junto a mi corazón, por el amor a ella, por ello marchitó la flor”. Lo quemado puede ser el símbolo del proceso de transformación de lo digerible, lo dominable, lo propio, convertido en marchito, quemado; en manantial seco, otra vez en expresión del poeta hindú: “¿Por qué se secó el manantial? Porque construí un dique para retenerlo sólo para mí, por eso se secó el manantial” ¿Por eso “Poesía eres tú” se convierte en un imposible de la vida cotidiana, en “Poesía no eres tú”? La carne tiene otros significados que arrancan de los símbolos culturales del mundo religioso: el símbolo del pecado eterno, del pecado original. La carne es símbolo de las flaquezas humanas: “La señora Justina pensó en el convento como único resguardo contra las flaquezas de la carne” (*Album. . .*, p. 51). O:

A veces sueño. A veces despierto derramándome  
y me cuesta un trabajo decirle al confesor  
que, otra vez, he caído porque la carne es flaca.  
(*Poesía no. . .*, p. 329).

La carne es parte del contexto dualista de cuerpo y alma, cielo y tierra, carne y espíritu. Diablo significa carne, Dios espíritu, etc. Cada vez que la carne sufre es porque el espíritu se desarrolla. La carne como sexo no puede ser objeto de gozo. “Al través del mediador

masculino, la mujer averigua acerca de su cuerpo y de sus funciones, de su persona y de sus obligaciones todo lo que le conviene y nada más". (*Mujer...*, p. 15) "¿Gustarme a mí? ¿A una muchacha decente"? (*El eterno...*, p. 35). "Pecado carnal" tiene su significado exacto y se encuentra en cualquier fase del cuento. Carne equivale a sexo y el sexo es un tabú. Asimismo, carne y hueso significan ser vivo, existente; así se suman varios símbolos en uno: el amor, hecho cotidiano quemable por la rutina; el sexo, el pecado; el antiespíritu, el espejo de dos vidas. Solo en la soledad de la cocina, junto al trozo de carne que se quema, se puede pensar en todas las carnes y desarrollar todos los significados. Lo físico, lo palpable, frente a lo espiritual que se amolda según el sujeto o el credo, se desarrolla en el cuento como en todo símbolo, como fase real, que evoca recuerdos y esperanzas. Ayer y mañana, por eso están en el presente, inocente a veces, fluyendo de un manantial de pensamiento.

La carne es también exactamente carne. Un pedazo de músculo animal digerible después de su transformación por el fuego. "Plato simple" en las recetas de cocina que debe servir de alimento a una nueva pareja pero que no puede hacerlo pues se quema. La cocinera inexperta, no sabe preparar tampoco este simple plato. ("Yo recuerdo... que tenía veintidós años cuando murió mi mamá, yo no sabía prender un cerillo a esa edad. Nunca me habían dejado hacer nada...")<sup>103</sup>

La carne se relaciona con la cocina. Con lo que la mujer debe hacer y ser y en el lugar en el que debe estar. "Ama de casa", "hada del hogar", "extraordinaria cocinera", son términos que acompañan a la idea de buena esposa. Las "menudas tareas domésticas" existen en la educación formal hasta de la gran Dido de Cartago. "El

<sup>103</sup> *Cuadernos*, p. 40.

lugar de la mujer es la cocina" sea cual fuere su situación social o los actos verdaderos que realiza. Doña Josefa la Corregidora, en *El eterno femenino*, al descubrir el hecho de que ella está con los conjurados de Hidalgo, debe seguir el juego de persona anulada, es decir de mujer, al no tener deseo ni cultura propia y al saber solo cocinar:

"CORREGIDOR: Quiere que yo te pregunte. . . (*Al cónigo*) ¿Qué es lo que quiere que yo le pregunte?"

JOSEFA (*Haciéndose la inocente*): Alguna receta de cocina, quizá." (p. 117).

La misma Josefa Ortiz de Domínguez, históricamente, quiso avisarle a Hidalgo que habían sido descubiertos, y no pudo hacerlo por no saber escribir; Por supuesto existe otra fase real en esta labor de cocina, la mujer de cierta clase social que, por complejo de los padres y por la ilimitada servidumbre que los rodea, aprende que existe la cocina solo cuando está del otro lado del matrimonio.<sup>104</sup> En el contexto del cuento, en el vacío de la cocina, ante un hecho natural y trivial, la narradora con su eterno antagonista, es decir ella, permite todo el tiempo, el paso de la materia al recuerdo, a los símbolos y de los símbolos a la materia. El interlocutor secreto, como lo llama Octavio Paz, acusa, ataca, inculpa a sí mismo de infidelidad a sí y fidelidad a las normas; crea un drama cautivante cuando la trama es tan tranquila, idílica, supuestamente quieta y falta de movimiento.<sup>105</sup> El pensamiento remonta el vuelo como en un estado de profundo sueño mientras las manos tratan de elaborar lo imposible.<sup>106</sup>

<sup>104</sup> Sor Juana misma se expresó: "¿Qué podemos saber las mujeres sino filosofía de cocina?"

<sup>105</sup> "Cada uno de nosotros lleva dentro un interlocutor secreto. Es nuestro doble y es algo más, nuestro contradictor, nuestro confidente, nuestro juez y nuestro único amigo". (Octavio Paz, *Cuadrivio*.)

<sup>106</sup> El hombre moderno tiene la pretensión de pensar despier-

Cada paso en este sueño despierto de la materia que rodea o se transforma (la carne) arroja a otras latitudes, a otros tiempos y lugares. A nuevas proyecciones y a un nuevo recuento de la vida en la cual se sintetiza toda la obra de Rosario Castellanos.

La carne y la cocina permiten ver un mundo de hechos y prejuicios. Un eslabón de "Economía doméstica" y de "Lecciones de cosas". El descubrimiento es importante y con él, el pensamiento filosófico como arte de liberación. La ironía con todo el dolor, trata de esta liberación:

Ante esto yo sugeriría una campaña: no arremeter contra las costumbres con la espada flamígera de la indignación, ni con el trémolo lamentable del llanto sino poner en evidencia lo que tienen de ridículas, de obsoletas, de cursis y de imbéciles. Les aseguro que tenemos un material inagotable para 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 (*Mujer*. . . p. 39).

Rosario Castellanos temió a la literatura filosófica, a la que llamó estéril y ambigua por intentar ir más allá de la palabra o el endecasílabo. Más que profunda y fértil, esta literatura es doble, supuestamente ambigua.<sup>107</sup> Literariamente, la construcción del cuento es clara:

to, pero este despierto pensamiento nos ha llevado a los corredores de una suntuosa pesadilla en donde los espejos de la razón multiplican la cámara de tortura. Al salir acaso descubrimos que habíamos soñado con los ojos despiertos y que los sueños de la razón son atroces. Quizás entonces empezamos a soñar otra vez con los ojos cerrados". (Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*). Y Unamuno, en *Niebla*, p. 45: "O los que creen vivir despiertos, ignorando que solo está de veras despierto el que tiene conciencia de estar soñando."

<sup>107</sup> "En el momento en que se descubre la vocación yo supe que la mía era la de entender. Hasta entonces de una manera

“La técnica empleada es el soliloquio, una de las formas de la corriente de la conciencia”. En este género se despliegan los contenidos y procesos de la conciencia de un actor. Su discurso es fluido, aunque a veces incoherente en su frecuente intercalación de ideas. Por ejemplo: “El aceite está empezando a hervir. Se me pasó la mano, manirrota, y ahora chisporrotea y salta y me quema. Así voy a quemarme yo en los apretados infiernos por mi culpa, por mi culpa, por mi grandísima culpa. Pero niñita, tú no eres la única”. (*Album*. . . p. 16).

Una de las modalidades de la incoherencia consiste en retardar la información. Solo después de la introducción sabemos que el personaje es recién casada, por ejemplo: “No se inicia una vida conyugal de manera tan sórdida”. (*Idem*, p. 12). Aquí estamos ante un retardamiento en la entrega de la información de su estado civil. Se nombra al marido: “Del mismo color teníamos la espalda, mi marido y yo después de las orgiásticas asoleadas de Acapulco” y solo posteriormente se nos informa de la situación del encuentro: “Nuestro encuentro se debió a un azar ¿feliz?. . . Coincidimos en una exposición, en una conferencia, en un cine-club. . . Armonía del interés y de las buenas intenciones, manifestación de propósitos “serios”. Hace un año yo no tenía la menor idea de su existencia y ahora reposo junto a él. . .” (*Idem*, pp. 9-10).

Otra de las modalidades de la incoherencia es el exceso de divagaciones:

Esta carne tiene una consistencia y una dureza que no caracterizan a las reses. Ha de ser de mamut. De esos que se han conservado, desde la prehistoria, en los hielos de Siberia y que los campesinos descongelan y sazonan para la comida. En el aburridísimo documental que exhibieron en la Embajada, tan lleno de detalles superfluos. . . (*Idem*, p. 14).

Este no presupone un oyente necesariamente. Las preguntas que el narrador cuestiona son definitivamente retóricas: "¿O es el halo de desinfectantes, los pasos de goma de las afanadoras, la presencia oculta de la enfermedad y de la muerte?" y también: "¿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?" (*idem*, pp. 7-8).

A pesar de la existencia de divagaciones y de la intercalación de ideas, el cuento presenta una unidad en el hilo de la historia; es decir, a pesar de las características del soliloquio en este cuento se configura el mundo del narrador (incluyendo los personajes a su alrededor) y el narrador mismo. Todos, desde la perspectiva de este último.

El cuento comienza como la apertura de un mito. Hay un atrio en el cual se repite el mito de la eternidad. En este atrio se encuentran los espíritus protectores como el viento y los otros guardianes de *Balún Canán*. Este templo (la cocina) debería ser intocable. "resplandeciente de blancura", "Habría que sentarse a contemplarla, a describirla, a cerrar los ojos y evocarla" como a musa de la poesía. Está prohibido, como con todo elemento sacro, "mancillarla con el uso", usarla. La sensación es de eternidad del presente que conmemora pasados idénticos ritualmente, y que se repetirán en el futuro. Es el no tiempo del mito a pesar de que la eternidad que se va a tratar es determinista, al ser producto de la historia y de

inconsciente, yo había identificado esta urgencia con la de escribir". (p. 204). "Cuando me di cuenta de que el lenguaje filosófico me resultaba inaccesible y que las únicas nociones a mi alcance eran las que se disfrazaban de metáforas era demasiado tarde. No solo estaba a punto de concluir la carrera sino que ya no escribía ni endecasílabos ni consonantes ni sonetos. Otra cosa. Anfibia. Ambigua. Y como la cruce de especies diferentes, estéril."

la sociedad “desde el principio de los tiempos ha estado aquí” y yo con ella; yo, la locutora.<sup>108</sup> Para realizar la labor se necesita de toda la evolución humana tal como lo refleja su poesía. Es el concepto bergsonianos de que el ser humano es el producto de la historia; y para rituales, siempre la costumbre, la tradición, es el elemento repetitivo de ayuda: “¿Cómo podría llevar a cabo labor tan ímproba sin la colaboración de la sociedad, de la historia entera?”

En el estante de los libros sagrados, están las sacras reglas de la orden religiosa; “los espíritus protectores, el verbo de los antiguos mayores, la “voz de la tradición” como el Quijote, libro clásico, no leído pero comentado.

El lugar es impecable como debe ser el lugar de los “ritos cotidianos” de las “Lamentaciones”. Paralelos a los “solemnes acontecimientos civiles”, pues frente a lo solemne civil se encuentra lo sublime, religioso, eclesiástico.

En su poesía “Economía doméstica”, explica cómo debe ser este atrio:

He aquí la regla de oro, el secreto del orden:  
 tener un sitio para cada cosa  
 y tener  
 cada cosa en su sitio. Así arreglé mi casa.  
 (Poesía no. . . p. 301).

Las mismas palabras casi textualmente aparecen en su libro de cuentos *Los convidados de agosto*: “‘Un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar’ Tal era el lema de

<sup>108</sup> Es un retorno de la estructura del discurso mítico *In ille tempo*, como la misa cuando en mito y ritual se retorna a la última cena, se une místicamente con el cuerpo de Cristo, como si el creyente hubiera estado allá, siendo en cierta manera Cristo.

las clases de economía doméstica" (p. 15) siguiendo la línea retórica del Eclesiastés bíblico.<sup>109</sup>

La ambivalencia de esta vida doméstica la expresa el perico, especie de personaje que cumple el papel del coro de tragedia griega en *El eterno femenino*: "Entre el infierno y la vida doméstica no hay más que una diferencia de grado. Pero el grado debe ser sobre cero. Todo depende. El optimista ve el vaso medio lleno y el pesimista lo ve medio vacío". (p. 61).

El atrio, el rito repetitivo de la eternidad y los espíritus protectores adoptan ya al comienzo una actitud irónica por la ruptura sarcástica de las imágenes. La blancura de la cocina no sólo recuerda los templos y la pureza; también posee connotaciones de sanatorio: "Fijándose bien esta nitidez, esta pulcritud carece del exceso deslumbrador que produce escalofríos en los sanatorios. ¿Es el halo de desinfectantes, los pasos de goma de las afanadoras, la presencia oculta de la enfermedad y de la muerte?" Esto en el país continuador del mundo azteca con su peculiar día de muertos, donde la muerte es parte de la vida. ("fue la campanada fúnebre, tan familiar. . ." *Los convidados. . .*, p. 59) Cocina tiene su similitud y paralelismo con el término mujer: "la mujer es sinónimo de Kücke, Kinder, Kirche" (cocina, niño, iglesia) y es "un término que adquiere un matiz de obscenidad y por eso deberíamos de cesar de utilizarlo" (Como culto, cultura y cultivo).

La relación entre esta palabra vergonzosa, mujer, y cocina, indica el claro lugar en el cual debe encontrarse y cuál es el comportamiento adecuado a la función que le corresponde:

<sup>109</sup> "Todo tiene su tiempo y tiempo a cada cosa bajo el cielo: Tiempo de nacer y tiempo de morir, tiempo de plantar y tiempo de cosechar [. . .]" (Cap. III)

CORREGIDOR: Muy bien contestado, Josefa. Porque si hubieras dicho que la conversación te interesaba habrías parecido presuntuosa. Uno se interesa cuando entiende. Y si hubieras dicho que no atendías a la conversación habrías parecido descortés. Pero así te sitúas al mismo tiempo en el lugar que te corresponde —que es el de las mujeres— y nos pones a nosotros en el sitio que nos toca. Puedes seguir bordando [. . .] (*El eterno femenino*, p. 115).

Todo lo que se encuentra fuera de esta cocina, —único punto estable de la mujer—, es un desperdicio, y entre ellos “aulas. . . calles. . . oficinas, cafés, lugares donde la supuestamente liberada mujer está “extraviada”, “desperdiciada en destrezas”. Estas frases llamaron la atención de feministas mexicanas que vieron en ellas y en la portadora un emblema de lucha: “para quien anduvo extraviada en aulas, en calles, en oficinas, en cafés, y busca ahora conciliar su lugar aquí, en la cocina, con su sitio allá, en el mundo”.<sup>110</sup> Frente al mundo dual el proceso de la nueva-vieja finalidad será “elegir el menú”. Momento en el cual confluyen no sólo la biología hereditaria sino la “sociedad” y la “historia”. Es la dialéctica y la evolución cuya síntesis será la acción inmediata: preparar el menú.

Y yo, coronación de siglos, en que el cambio  
se llama evolución [. . .]  
Y yo soy la cereza  
puesta sobre la punta del helado<sup>111</sup>  
(*Poesía no. . .*, p. 305).

Y esta evolución retoma, como el anillo que se cierra,  
a la cocina.

<sup>110</sup> Elena Urrutia, *Los universitarios*, núm. 31, p. 7.

<sup>111</sup> Ver nota 94.

Los dioses protectores familiares están a la altura adecuada, "a mi estatura"; es decir, fuera de la clara imagen real, están a la altura de la mujer como mujer o identidad divina. Así como Dios o dioses unen los contrarios —vida y muerte, bien y mal, agua y fuego—, los espíritus protectores convertidos en recetas de cocina unen "la esbeltez y la gula, el aspecto vistoso y la economía, la celeridad y la succulencia [. . .]"<sup>112</sup> La moderna sacerdotisa de la cocina debe compenetrarse en secretos esotéricos y vedados, en tradición oral y escrita de generación en generación hasta la última, la generación del *Jet Set*; los que saben todo lo que un alma moderna debe saber. Ellos no tienen "Espíritus protectores", término ¡tan indígena! ¡Tan nativo! Son producto de la cultura occidental, del máximo grado de evolución y reforma que Lutero no pudo imaginar. Son seres que no tienen Sinaí, ni montes de las bienaventuras, ni teocalis, pero sí cimas sagradas —"y desciende en esquí de la alta cima con su evangelio salvador"— de las que descienden como Moisés con las tablas de la Ley. Este evangelio tiene muchos versículos "de como adelgazar comiendo y cual/ es la exacta medida del largo de la falda/ qué cosecha de vinos; qué modelo/ de automóvil/ qué raza canina; qué color/ de smoking; qué echadora. . . qué gobiernos amigos; qué mecas de divorcio". El gran mundo moderno con sus platos y reglas es demasiado grande para quien debe elegir un menú inicial por primera vez en su vida. La contemplación a la generación del *Jet Set* es sintomático en cuanto a las ideas que despierta: "Y que el hombre/ no es el animal que ríe sino el que hace/ reír: a Dios, a la naturaleza/ y a uno que otro entomólogo". "Animal que ríe" fue el término usado por el Papa Paulo IV para referirse al indígena, para justificar su existencia

112 Ver la poesía "Jet-Set".

como ser humano. Ahora el humano moderno, el que no teme al triángulo amoroso sino que busca "el complemento mutuo, el vértice del triángulo", apenas hace reír.

Sin embargo, en "Lección de cocina" aún no llega la sofisticación del *Jet Set*. La futura "hada del hogar" debe comenzar con algo simple, sin ayuda humana cercana y solo con los dioses y su catecismo, además de las reglas del grupo que indican los primeros pasos. La nueva heroína cultural debe regresar, con la ayuda sagrada, al pasado, a la gesta primera, la que el actual rito culinario rememora y repite. Por ello se halla en lo que los psicólogos llaman "el trance del umbral", junto a puertas cerradas y mundo desconocido.<sup>113</sup> Detrás de estas puertas se encuentra la carne, el secreto que decidirá si la heroína se convertirá psicológicamente en la madre de la civilización. En este umbral esperan los espíritus quienes ayudarán a realizar el gran "mito de la transformación". Las madres-espíritus ausentes, al vertir tinta —ritualmente sangre— sobre los sacros libros de recetas, permitirán a cada mujer que repita el rito de iniciación pasar el umbral y cumplir la finalidad por la cual vino al mundo. La voz ahora perdida de la madre, la que despierta cantares y coplas populares, atávicamente y por medio de los luminosos libros, acompaña a la hija genérica en el momento crucial de su vida.

La narradora se dirige a esta madre genérica: "Inspiración de las madres ausentes y presentes" con respeto y distancia, en tercera persona; y al descubrir las recetas

<sup>113</sup> Todo héroe cultural, al tratar de pasar la puerta de la transformación (en la mayoría de los casos es la de la muerte y el descenso al inframundo), se encuentra ante las puertas del Umbral sin saber como seguir. Los padres, los sabios ancianos, u otras figuras de la tradición le indican el camino y el comportamiento adecuado para asegurarse el triunfo y obtener la rendición.

de estas místicas de otras galaxias culinarias, ve que los términos esotéricos pueden ser solo entendidos por los "iluminados", y ella, que perdió su tiempo en universidades, ¿qué sabe de la vida verdadera que rige este recetario? textos como "La cena de don Quijote" despiertan enseguida la respuesta irónica, como parte de un diálogo entre la locutora y los libros: "Porque don Quijote no tenía fama de gourmet sino de despistado... Pajaritos de centro de cara, —esotérico... 'Bigos a la Rumana' ¿Pero a quién supone usted que se está dirigiendo? Si yo supiera lo que es estragón y ananá no estaría consultando ese libro". El diálogo continúa, cuando la ironía se acentúa al usar la locutora palabras esotéricas, de farmacia, de universidades, frente al esoterismo propio de los términos culinarios: "de escribir un diccionario de términos técnicos, redactar unos prolegómenos, idear una propedéutica para hacer accesible al profano el difícil arte culinario". El uso de los términos esotérico o profano, constituye una intención de devolver el elemento sacro por tradición a los textos de cocina, para luego destruir esta sacralidad con la ironía.

La mujer nunca debe entender algo fuera de los sacerdocios femeninos predispuestos para ella. Así el Corregidor, al jactarse de que ni su mujer ni sus criadas saben leer, las reafirma como verdaderas mujeres. ¿Pero qué sucede cuando este mecanismo se invierte y la mujer en vez de limitarse a sus ciencias estudió lo no debido, y a la hora de la verdad debe dirigirse a los espíritus protectores de la cocina como el profeta a su Dios: "Jamás he entendido nada de nada. 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 justificadamente"? En este párrafo se unen los elementos anteriores de cocina, templo, y hospital; al estar ella de blanco impecable,

inocente e inmaculada (sin pecado). La carne aún no ha salido a relucir, y ella es neutra, sin fondo, sin color. Este neutro se confunde con el blanco símbolo de pureza.

Para cumplir el ritual el sacerdote usa sus vestiduras y el médico su bata, pero para el personaje, el delantal de cocina es usurpado pues pertenece a quien se haya verdaderamente iniciado en la labor. En vez de rito habrá una imitación, un simulacro, intentando comportarse como si conociera esta labor vedada a los no iniciados. Pero el simulacro puede ser descubierto y de allí hay solo un paso al despojo. Y este despojo recuerda otro, el de la poesía homónima, cuando sintió que al arrebatarle la razón del mundo le dijeron: "gasta tus años componiendo este rompecabezas sin sentido"; lo que sentirá en su "Lección de cocina".

Desde este momento la cocina se une a la carne. Ella saldrá directamente de su congelamiento hasta convertirse en un personaje, como si fuera una emanación de fuerza satánica. La narradora trata de disolver el hielo del desconocimiento y conocer el rótulo de la carne, el nombre, sin el cual no tendrá identidad. El nombre será como la irrupción de la realidad en el sueño. Por eso sacó el paquete de carne anónima —sólo sabe que es carne— como se saca una lotería. No sabe lo que tiene en la mano. Sin esta carne no conocerá la suya, la de su marido, la del matrimonio propio y del genérico. El segundo paso: descubrimiento por bautismo. Lo neutro y carente de nombre se disuelve "en agua caliente y ya sabe a qué atenerse. "carne especial para asar". Convertido el azar en asar puede ya empezar el ritual. Esta carne ya no es una antonimia (contradicción entre dos leyes que hay que superar) como lo son los libros de cocina. Es familiar, y el pasar a serlo permite otras asociaciones. El agua destinada al deshielo es como las fórmulas convencionales que llevan al primer deshielo en el conocimiento interpersonal: ¿Usted trabaja o es-

tudia? Conocer el título es conocer supuestamente la carne y su forma de uso. El paquete de carne en su primer contacto —visual— llama la atención y produce miedo por su aspecto rígido, por el frío, por su color rojo. “Como si estuviera a punto de echarse a sangrar”. El trabajo del lector del rótulo es intervenir en el aspecto de esta carne, para convertirla en lo buscado: Un plato sano para dos. . . “Bajo el diluvio de pimienta, la carne parece haber encanecido. Desvanezco este signo de vejez frotando como si quisiera traspasar la superficie e impregnar el espesor con las esencias”. Estas líneas recuerdan otro diluvio de especias; el de la tía Elena que trató de vencer las canas y los años con la ayuda de “toda la línea Arden sobre el tocador”. (*Poesía no. . .*, p. 331) El próximo paso de la metamorfosis ya no será tratar de intervenir en el aspecto y en el deshielo sino dejar al tiempo y al espacio, actuar. “Habrá que dejarla reposar así. Hasta que ascienda la temperatura ambiente, hasta que se impregne de los sabores de que la he recubierto”. El tiempo hará lo suyo y los elementos propios de la locutora, en este diálogo con la carne, comenzarán a verse, a actuar. Sin embargo, tiempo y espacio desesperan. El fin deseado de que la carne se comporte como se espera, se ve lejano. La falta de seguridad y experiencia llevan a la protagonista a pensar que tal vez ha puesto demasiadas esperanzas y que la realidad digeridora y digerible es inferior: “Me da la impresión de que no he sabido calcular bien y de que he comprado un pedazo excesivo para nosotros dos [. . .] va a sobrar casi todo [. . .] que alguna de las hadas que revolotean en torno mío va a acudir en mi auxilio y a explicarme cómo se aprovechan los desperdicios”. El miedo a lo excesivo, a lo indigerible, producirá desperdicios cuyo aprovechamiento tiene futuras funciones incontrolables. El tiempo no hace lo suyo y la rigidez y dureza continúan casi mitológicamente: “Esta carne tiene una dureza y

una consistencia que no caracterizan a las reses. Ha de ser de mamut. De estos que se han conservado desde la prehistoria". Fuera del lado cómico, producto de la exageración, esta lejanía desde tiempos inmemorables indica la sensación frente a la infructuosidad del tiempo con respecto a la transformación deseada. El mamut como ser prehistórico recuerda a otro antediluviano, al dinosaurio; la mujer que llegó virgen al matrimonio por apego a un estilo.

Cuando el tiempo no realiza su labor y los minutos vuelan, el recalentamiento de la carne congelada tiene que hacerse por medios más drásticos con otros elementos que la llevaran a la finalidad original: asarla. Primer paso: "¿No sería oportuno prender la estufa? Una lumbré muy baja para que se vaya calentando poco a poco el asador". Es la conciencia de la necesidad, aumentar un poco la temperatura para que los objetivos se realicen de acuerdo a las recomendaciones en el libro. Cuando el tiempo apremia se pierde la noción de medida. Ya no es sólo la estufa. El salto estilístico lleva a las nuevas acciones de la locutora: "El aceite está empezando a hervir. Se me pasó la mano, manirrota, y ahora chisporrotea y salta y me quema". Por segunda vez tiene la sensación de haber emprendido algo demasiado grande; la primera fue cuando eligió la carne y ahora, el calor es superior a lo deseado. Si la fría rigidez de la carne congelada asustó, este nuevo calor que salta y quema produce un largo monólogo de autoacusación. Hay demasiado fuego, la carne congelada está lista para el deshielo y la preparación. Ahora llegará el ritual de unir los contrarios con el natural miedo a lo desconocido: "Dejo caer la carne sobre la plancha e instintivamente retrocedo hasta la pared". El contacto se dio, el grito ante el fuego lo da la carne. ¡Qué estrépito! El fuego puede más; la carne, en vez de avivarse al perder su rigidez, comienza el proceso de muerte y desintegración. "La carne yace silenciosa-

mente, fiel a su condición de cadáver". Esta vez también el cadáver parece ser demasiado grande.

De lo máximo a lo mínimo; la descomposición comenzó. Lo que frío se veía tan grande, encogió y en esto consiste el juego de asociaciones cocina-relaciones humanas-sexo. (Después del estrépito, lo quemado). La narradora contempla a la nueva carne: "¿Qué pasa? La carne se está encogiendo. No, no, me hago ilusiones ni me equivoco. Se puede ver la marca de su tamaño original por el contorno que dibujó en la plancha. Era un poco más grande. ¡Qué bueno! Ojalá quede a la medida de nuestro apetito". Aún así, quedó la esperanza; tal vez "domesticada" por fuego y hielo termine a la altura a que debe estar. Y en efecto en el primer momento da la impresión de que la medida es exacta, y la nueva rutina casi borra la angustia del pasado. "Ah, el color de la carne es ahora mucho más decente. Sólo en algunos puntos se obstina en recordar su crudeza. Pero lo demás es dorado y exhala un aroma delicioso. ¿Irá a ser suficiente para los dos? La estoy viendo muy pequeña". El doble miedo. Algo que recuerda aún lo que fue "crudeza", ya domesticado es "decente". Carece del color y la dimensión de lo escandalosamente indecente. Pero este proceso de transformación parece indomitable, pues no sólo produce la metamorfosis hacia la decencia sino también hacia la pequeñez. Si el miedo inicial fue el del "pedazo excesivo para nosotros dos", ahora el miedo es "¿Será suficiente para los dos?"

El fuego no sólo encoge, deshíela y asa, sino que también quema: "¿Qué rayos pasa? Esta maldita carne está empezando a soltar un humo negro y horrible. ¡Tenía yo que haberle dado vuelta! Quemada de un lado", e inmediatamente, con ironía: "menos mal que tiene dos". El humo negro infernal, el no saber controlar el fuego o no saber cuándo dar vuelta a la carne o a la página del libro lleva a un final imprevisto. Un lado quemado, luego el

otro, fiel a la doctrina aprendida desde niña: "Y recibir con ambas mejillas, eso sí. No siempre serán golpes". ("Lecciones de cosas" *Poesía no. . .*, p. 307).

La ironía se acentúa con el deterioro total de la carne: "¿Y ahora qué? A esta carne no le enseñó su mamá que era carne y que debería de comportarse con conducta. Se enrosca igual que una charamusca. Además yo no sé de dónde puede seguir sacando tanto humo si ya apagué la estufa hace siglos". El humo no termina a pesar de haber acabado el calor de la hornilla. El recuerdo negro de esta catástrofe, el miedo a este deterioro, lleva al miedo de lo normal y natural. La estufa apagada más allá de los tiempos indica a qué distancia, mayor aún, fue prendida. Es como la carne de res que en un principio parecía de mamut. La carne que se enrosca como volviendo a su estado inicial de feto, o asemejándose a la serpiente del Paraíso; es el comienzo, el fin.

La narradora recurre a Santa Teresa, quien con clara ironía dijo que "Dios anda en los pucheros", y al mismo tiempo parte de la línea del desarrollo de la narración. La cocina es un templo, se encuentran en ella los sacros libros de recetas como "voz de la tradición", Dios está en la carne, en los pucheros, y sólo El, la voz divina, puede explicar la metamorfosis ocurrida.

Recapitulando lo ocurrido, la locutora sigue el hilo del mito de transformación: "Aparece primero el trozo de carne con un color, una forma, un tamaño. Luego cambia y se pone más bonita y se siente una muy contenta. Luego vuelve a cambiar y ya no está tan bonita. Y sigue cambiando y cambiando y lo que uno no atina es cuándo pararle el alto. Porque si yo dejo este trozo de carne indefinidamente expuesto al fuego, se consume hasta que no quedan ni rastros de él. Y el trozo de carne que daba la impresión de ser algo tan sólido, tan real, ya no existe". La analogía entre la carne para alimento y la otra carne se hace evidente sin que los pensamientos y las

disgresiones de la narradora tengan qué explicarlo. La comprensión existencial del fenómeno permite dar un final filosófico-teológico a esta recapitulación de los hechos. La carne no ha dejado de existir. Ha sufrido una serie de metamorfosis. Y el hecho de que cese de ser perceptible para los sentidos no significa que haya concluido el ciclo sino que ha dado el salto cualitativo. Continuará operando en otros niveles: "En el de mi conciencia, en el de mi memoria, en el de mi voluntad, modificándome, determinándome, estableciendo la dirección de mi futuro".

La muerte no es tal sino una metamorfosis, conjunto de postulados físicos y metafísicos. La eternidad es conciencia y memoria del que queda. Pero más allá, la última frase es clave para la unificación de todos los símbolos, también los que la segunda voz de la narradora explican, los símbolos de vida conyugal y amor. Esta capacidad de llegar a un máximo grado de introspección, de identidad, al contemplar un fenómeno natural, como si reflejara, agrandada, la propia vida, es un paso liberador. A través de él podrá crear voluntad, modificar los moldes, pues solo la voluntad es modificable, el resto es casual o fatal. Modificar para fijar el futuro que no sea solo la carne que se deteriora al querer pasarla por el fuego de la metamorfosis.

La epopeya de la carne para asar, desde el frío intenso hasta el calor intenso y la transformación en carbón, da elementos no solo de la vida doméstica sino de las fases del infierno. Acarrea una serie de asociaciones personales y filosóficas en donde símbolo y metáfora se confunden. Las asociaciones que encuentran su camino al texto, serán el vía crucis de la dueña del soliloquio. Su vida como carne junto a este otro pedazo de carne, su marido, en una relación conyugal que sigue el proceso de la carne en descomposición, carbonización, o amor hecho cenizas.

Todo el proceso de descubrimiento del prójimo a través del deshielo llegó solo al nombre y no a la intimidad, a la identidad total que permite prever el futuro. El nombre engaña. Así como "carne para asar" no significa un futuro trocado en carbón sino "un plato sencillo y sano", así el nombre del prójimo o el matrimonio que debería llegar a "bodas de oro con gran misa solemne" ("Kinsey Report") no debe por lo mismo degenerar en la autoanulación patológica, en un humo asfixiante que se levanta como en un acto de sacrificio.<sup>114</sup> Desde el deshielo hasta la metamorfosis final acompañan a la carne las digresiones de la locutora. El color de la carne: "rojo como si estuviera a punto de echarse a sangrar", arrastra inmediatamente una asociación familiar: "Del mismo color teníamos la espalda mi marido y yo después de las orgiásticas asoleadas en las playas de Acapulco". El mundo moderno transformado en "el evangelio salvador: de cómo adelgazar comiendo" ("*Jet Set*") y el viejo culto solar y sus sacrificios piramidales se convierten en las asoleadas en las playas y el santo lugar de Acapulco, siempre ligado al ideal burgués del *Jet Set*. El mar de Acapulco y otras playas está presente en sus distintas obras literarias, en situaciones paralelas. Ideal burgués y complicaciones trágicas unidas al mar, eterno conducto de lejanías y desastres como en el poema de Dido. Dido se hizo mar, pues el mar trajo a su casa la historia de Troya. Dice en "Kinsey Report":

¿Si soy casada? Sí. Esto quiere decir  
que se levantó un acta en alguna oficina  
y se volvió amarilla con el tiempo  
y que hubo ceremonia en una iglesia  
con padrinos y todo. Y el banquete  
y la semana entera en Acapulco.  
(*Poesía no. . . p. 327*).

<sup>114</sup> "La historia del matrimonio es la historia del adulterio." (*El Mar. . . p. 93*) (citando a Engels)

Y en su obra teatral: "Juan, mi marido, y yo éramos felices. . . comíamos en casa de mi mamá los domingos. Ibamos al cine una vez a la semana y a Acapulco en las vacaciones de Navidad". (p. 53). El Acapulco del ritual cotidiano burgués, de las supuestas lunas de miel, permite ver las relaciones creadas y las mentiras convencionales. Es el mar, las playas, lo tranquilo-rugiente que esconde tempestades. Ese mar sirve como símbolo del contraste entre la idealización y el telón de tragedia. Las playas de Acapulco son como las de Cartago, y en la playa de Cartago Dido quedó abandonada; su desgracia vino del mar, proveedor de suertes y desgracias. También en México, de allí viene Quetzalcóatl y por allí desaparece prometiendo retornar; en su lugar, llega Cortés. "Esto que el mar rechaza, dije, es mío", palabra de Dido. Unión de contrarios, choque entre lo esperado y lo recibido, como sucede con la carne, que se convierte en una antorcha iluminando su desastre. En "Lección de cocina" tiene el sueño de salir al auxilio; "una enorme extensión arenosa sin otro desenlace que el mar cuyo movimiento propone la parálisis; sin otra invitación que la del acantilado al suicidio". Mar, tragedia y suicidio. Dido abandonada en "la piraalzada del suicidio", pira que persigue a la escritora en su poesía irónica. Ella trata de transformarla, de negarla a través de la caricatura y la conversión a lo cotidiano, mas sin embargo persiste:

No, no temí la pira que me consumiría  
sino el cerillo mal prendido y esta  
ampolla que entorpece la mano con que escribo.  
(*Poesía no. . .*, p. 292).

El acantilado del suicidio es Cartago, los altos montes de Acapulco en el famoso lugar del "clavado" donde brama el mar; y el precipicio del Grijalva, de su Chiapas,

escenario del suicidio colectivo maya. De esta manera se unen en un concepto toda una trayectoria: la historia, los que todo lo perdieron, el ideal burgués, la pérdida de identidad y de futuro, y el eterno símbolo: "el mito de la abandonada".

En su cuento "Album de familia" aparece Acapulco como escenario de un sueño-realidad poblado de imágenes terroríficas: "El mar se había batido la noche entera contra la oscuridad y Cecilia, entre sueños, había soñado que alguna vez las olas se detenían en ese límite en el que ¿por qué? abandonaban su fuerza para comenzar a retroceder, como arrepentidas del ímpetu que las había llevado tan lejos, sólo para arrepentirse de su arrepentimiento y volver a comenzar. Temió que alguna vez el ímpetu no mermaría y seguiría empujando hasta arrasar los refugios del hombre, las cabañas de los pescadores, las enramadas de los paseantes, este lujoso hotel de la playa en el que Cecilia se alojaba desde ayer" (p. 65).

La lucha del mar contra la oscuridad es cósmica, las fuerzas están en pugna y el ritmo es bíblico: "Y quedándose Jacob solo, y luchó con él un varón hasta que rayaba el alba. . . y llamó Jacob el nombre de aquel lugar Peniel: porque vi a Dios cara a cara". De igual manera la metamorfosis agua-fuego, antorcha (Dido)-ciudad quemada, la ironía de la espalda quemada que invita al sacrificio, es parte de la dualidad vencida por los dioses dueños de las dualidades, así como Quetzalcóatl es agua ardiendo. En "lección de cocina" la destrucción irónica son las espaldas asoleadas con el color de la antorcha de Dido, y la caricatura resalta cuando el fuego y las espaldas se asocian con el color rojo de la carne congelada, color de las ardientes mejillas rojas de la soltera que son como "astro extinguido". A pesar del visible calor, la relación es de hielo.

La clásica relación conyugal crea una situación en la que la protagonista arde mientras él, su marido, cumple

el rito. Ella continúa sufriendo y dando voces, cumpliendo así el mito.

El podía darse el lujo de portarse como quien es, y tenderse boca abajo para que no le rozara la piel dolorida. Pero yo, abnegada mujercita mexicana que nació como la paloma para el nido, sonreía a semejanza de Cuauhtémoc 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 del mío. La postura clásica para hacer el amor. Y gemía, de desgarramiento, de placer. El gemido clásico. Mitos, mitos.

Así como existe el manual de los enamorados, con sus leyes, epístolas y cartas, existen todas las normas y reglas no espontáneas que rigen las relaciones cuya base debería ser la espontaneidad. Por eso aparecen "la postura clásica", "el gemido clásico" etc. La tragedia de este enajenamiento no reside en jugar según lo aceptado, sino en el vacío total de sentimiento, vacío que da lugar a una incontrolable angustia.

Más adelante en el texto: "Yo permaneceré como permanezco. Quieta. Cuando dejas caer tu cuerpo sobre el mío siento que me cubre una lápida, llena de inscripciones, de nombres ajenos, de fechas memorables". La sensación es de muerte en un estado que debería ser vida. Eros está asociado a Thanatos, y no son contrarios. El cuerpo del marido no es el de un ser humano querido, sino una lápida. Dirá en su poesía: "nunca como a tu lado fui de piedra" (*Poesía no. . .*, p. 282) El debería ser la gran esperanza de un diálogo sin fin solo separado por la muerte, pero como ocurre con otras esperanzas, es sólo tumba: "Esperanza, ¿Eres sólo una lápida?" (*Poesía no. . .*, p. 47) El debía oponerse a la muerte, pues "Entre la muerte y yo he erigido tu cuerpo" (*Idem*, p. 31) y "Hubo un intermediario entre mi cuerpo y yo, un intérprete,

Adán. . ." (*Idem*, p. 19) También en *Los convidados de agosto*, ante la trágica trayectoria de Reineirie, condenada por Comitán a la locura, capta el afecto como tumba: "se sentía aplastada por aquel cariño como por la losa de una tumba". (p. 56) En "Lección de cocina", el sueño de la soltera de "hombres inventados" transformado en realidad, se convierte en nombres ajenos a ella y pertenientes a él, en mujeres recordadas, grabadas en la lápida de piedra. Piedra que no sólo indica la muerte de quien yace bajo ella, sino la muerte ontológica. La piedra de la lápida es inorgánica, muerta como lo son los nombres en ella grabados. Tal vez serán inmutables en el tiempo por la eternidad del mito transmutado en piedra, trágicamente faltos de vida. La locutora será una de las tantas "ellas". Sueño y realidad se mezclan; la protagonista, en su ansia de vivir y de ser, antes de el no-ser del sueño, repite la clásica frase de Unamuno, quien a su vez desarrolló las *Meditaciones metafísicas* de Descartes: "Yo no soy el sueño que sueña, que sueña, que sueña; yo no soy el reflejo de una imagen en un cristal. [Quiero vivir, ser,] aunque el que está a mi lado y el remoto me ignoren, me olviden, me pospongan, me abandonen, me desamen".<sup>115</sup> Este sueño que sueña, siguiendo a Shakespeare, a Unamuno, a Borges, indica la invalidez de los hechos considerados reales, por ser producto de la imaginación de alguien. Sin embargo, es el sueño el que combate o trata de combatir a la piedra en la que uno se convierte, contra la lápida en que ya se convirtió el otro. "Y yo que me soñaba nube, agua" (*Poesía no. . .*, p. 282). Fertilidad, vida, bondad, sentimiento enorme y falta de peso como la nube, frente a la piedra compacta, pesada, dura, muerta. El poema "Ele-

<sup>115</sup> *Niebla*. Es impresionante comparar este párrafo de Rosario Castellanos con la discusión entre Augusto Pérez y Unamuno en la novela, p. 280-291.

gía" reúne los elementos contradictorios de sueño, agua y fuego "de mil cambiantes llamaradas", trocando como siempre fuego en agua y agua en fuego. La realidad indica que bajo la lápida yace otra lápida, y esta sensación lleva a confines sin salida:

Solo supe yacer,  
 pesar, que es lo que sabe hacer la piedra  
 alrededor del cuello del ahogado.

(*Idem*, p. 292).

Y en "El retorno", la soledad queda igual, ignora al cercano y al remoto:

¿Con los vivientes, que me dan la espalda,  
 que no me ven pero que si me vieran  
 sería con el rechazo del que sabe  
 que, por ley natural, a menos cuerpos  
 mayor espacio y aire y esperanza?

(*Idem*, p. 339).

La soltera no existe porque su cuerpo es sólo un astro calculado por astrónomos. En "Album de familia": "Durante los años que Victoria estuvo dentro de mi campo visual yo la observé con la curiosidad con que un astrónomo observa las evoluciones de un planeta remoto y ex-céntrico". (p. 144).

El paralelismo en "Lección de cocina" se hace también patente en la continuación. La carne se vuelve poco a poco familiar. Lo que ocurre con un desconocido se transforma en hecho conocido: "Hace un año no existía". La relación con "un marido" y otros se da a través de las cinco formas posibles en las cuales se desarrolló el primer encuentro. Todas estas posibilidades son válidas en el círculo en el cual se mueve la locutora. En el primer encuentro, producto del azar, como todo lo significativo en la vida, se desarrolló una relación aún inteligible: "azar ¿feliz? Es demasiado pronto aún para afirmarlo". La única relación indiscutible y concreta es la física. No

obstante ¿Es completa su unión de seres en el matrimonio? ¿Y el complejo de culpa frente al acto sexual, producto de la educación y cultura? “. . . y ahora reposo junto a él con los muslos entrelazados, húmedos de sudor y semen. Podría levantarme sin despertarlo, ir descalza hasta la regadera. ¿Purificarme? No tengo asco. Prefiero creer que lo que me une a él es algo tan fácil de borrar como una secreción y no tan terrible como un sacramento”. La relación física desmitificada con el “ungido por el sacramento del matrimonio” convierte a la interrelación en un diálogo glandular sin relación con lo sublime o lo sacro, todo eso que da al matrimonio la perspectiva de una nueva creación, basada en la abolición de las antiguas individualidades. En su última fase poética, en “Nueva crónica”, limita la relación de la pareja a una serie de secreciones que la regadera puede borrar simbólicamente con el contacto del agua:

“Hubo, quizá, también otros humores:  
 el sudor del trabajo, el del placer,  
 la secreción verdosa de la cólera,  
 semen, saliva, lágrimas.  
 Nada, en fin, que un buen baño no borre [. . .]  
 (*Poesía no. . .*, p. 293).

A esta descripción rudamente antirromántica, se agrega en su poesía otra expresión que enfoca la desnuda realidad:

Con frecuencia, que puedo predecir,  
 mi marido hace uso de sus derechos o,  
 como él gusta llamarlo, paga el débito  
 conyugal. Y me da la espalda. Y ronca.  
 (*Idem*, p. 327).

Retornando a la carne, un diluvio visto como canas viene a dar sabor a la futura comida. “Desvanezco este

signo de vejez frotando como su quisiera traspasar la superficie e impregnar el grosor con las esencias". Todas las asociaciones retornan a lo culinario para arrancar desde allí a la relación en un nivel superior. La secreción se convierte en la lluvia de pimienta, creando un paradigma negativo. La pimienta debe dar sabor, gusto, vitalidad; pero en esta especial relación de la sensación de vejez, de canas, de algo que tiene ya mucho tiempo a pesar de ser solo el comienzo del tratamiento culinario. La carne es frotada para que a pesar de todo reviva. La cana que lucha por desaparecer es la famosa "cana al aire" que lucha contra el decaimiento y la vejez. En "Kinsey Report":

De cuando en cuando echo una cana al aire  
para no convertirme en una histérica.  
[. . .]  
Creyeron que me iba a volver loca  
pero me estaba atendiendo un médico. Masajes.  
(*Poesía no. . .*, p. 329).

En sucesivos saltos, el soliloquio abandona por momentos el enfoque erótico para tocar aspectos "culturales". La vejez dentro de la juventud de las relaciones, despierta preguntas. La supuestamente nueva vida, abolición de la antigua, no logró la formación de nada válido: "Porque perdí mi antiguo nombre y aún no me acostumbro al nuevo que tampoco es mío". El primer nombre fue idea o capricho de los padres y el apellido de los ancestros, ambos vagamente impersonales, y donde esta misma impersonalidad se vuelve claro signo de la identidad personal. Ahora, cambia el apellido también por uno ajeno. Tal como el indígena cambió nombre y tiempo sin entrar en una nueva identidad de hombre y tiempo, producto de Europa. Esta falta de identidad anterior y posterior al matrimonio se debe a la falta de identidad de la mujer. Hay espera y angustia antes y después. Ser es no

ser. Como la realidad matrimonial no es la continuación del sueño romántico, deviene la angustia, la espera del "numinoso" que cambie la vida. Todo está en pie, y cada llamada a la puerta o timbrado de teléfono que no se puede responder, es como si la oportunidad tan esperada se escapara de las manos para no retornar.

El matrimonio es por predisposición cultural taumaturgo o demiurgo; irrumpe en la vida de la mujer para darle valor, legitimidad. Sin el marido, al igual que sin el padre o sin los hijos, la vida no existe. A través del hombre, y no por amor sino por cualidad intrínseca del status, la mujer puede conocerse y hasta quererse, a su cuerpo, a su espíritu, a su propia historia: "con él he sufrido una metamorfosis profunda: no sabía y sé, no sentía y siento, no era y soy". Paralelamente: "Una dama no conoce su cuerpo ni por referencias, ni a través del tacto, ni siquiera de vista. Una señora cuando se baña (si es que se baña) lo mantiene cubierto con una pudorosa túnica que es obstáculo de la limpieza y también de la permiciosa y vana curiosidad. . . la señorita se desliza a tientas en una anatomía de la que tiene nociones equívocas y desemboca con sorpresa, con terror, con escándalo, en pasadizos oscuros, en sótanos cuyo nombre es secreto de 'El otro'." [. . .] (*Mujer. . .*, pp. 13-14) "Al través del mediador masculino la mujer averigua acerca de su cuerpo y de sus funciones [. . .] A veces depende de la generosidad o de la destreza o de los conocimientos de los que disponga quien la hace cumplir los ritos de iniciación" (p. 15). Esta iniciación tiene sus leyes y la locutora las pierde en el ritual del sacrificio de la carne asada: "No se inicia una vida conyugal de manera tan sórdida. Me temo que no se inicie tampoco con un platillo tan anodino como la carne asada".

Sin él, ella es una quedada, "es quedada por desprecio, es decir pasiva, ella no puede escoger porque no tuvo con quién, aunque la historia real haya sido que sí pudo

escoger, y que no quiso hacerlo y prefirió la soledad".<sup>116</sup> El puede tener nombres ajenos y recuerdos. Ella, al deberle su identidad, el derecho a existir y pertenecer, pierde su derecho a los recuerdos: "¿Pero quién soy yo? Tu esposa, claro. Y este título basta para distinguirme de los recuerdos del pasado, de los proyectos del porvenir. Llevo una marca de propiedad. . ." Y en "Autorretrato":

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.  
 (*Poesía no. . .*, pp. 298-299).

Por ello debe agradecerle todo, desde lo más trivial que sin él no existiría —como "la copa transparente, [. . .] la aceituna sumergida"— hasta lo más valioso, el haber sido elegida: "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". Esta dependencia la llevará a exponer en otra poesía iconoclasta, parafraseando a Nietzsche y a Unamuno:

Porque si tu existieras  
 tendría que existir yo también. Y eso es mentira.  
 (*Poesía no. . .*, p. 311).

La poesía de Unamuno "La oración del ateo" figura en su muy sugestivo texto *Rosario de sonetos líricos*, y se dirige en ella a Dios:

"Sufro yo a tu costa,  
 Dios no existente, pues si tu existieras,  
 existiría yo también de veras".<sup>117</sup>

<sup>116</sup> Samuel Gordon "Cuando el pasado. . .", p. 36.

<sup>117</sup> *Del sentimiento. . .*, p. 838.

Es el marido-Dios, cuya existencia da existencia y consistencia. El no creer en él, es ateísmo. Como Dios, él permite ser, fecunda, otorga la maternidad salvadora que da a la mujer otro derecho a existir: "En el claustro materno está sucediendo una especie de milagro que, como todos los milagros, suscita estupefacción [...] La preñez es una enfermedad cuyo desenlace es siempre catastrófico para quien la padece [...] hasta que irrumpe ese enorme grito que desgarrá más los tímpanos del vecino de lo que el recién nacido desgarrá las entrañas de la parturienta [...] Como por arte de magia en la mujer se ha desarraigado el egoísmo [...] se marchita sin melancolía; entrega lo que atesoraba sin pensar, oh no, ni un momento en la reciprocidad". (*Mujer...*, pp. 15-16) La mujer-nadie despierta el mito nacional.

El folclor pertenece a quienes están fuera del círculo de apreciación, a los de abajo. Sin embargo, en distintos lugares no rechaza la escritora la idea salvadora de la maternidad, al "futuro verdugo" que "por ahora ama". La maternidad va más allá de lo aceptado por las mentiras convencionales de la sociedad. No para morir en el parto como fue el ideal azteca, sino para vivir con lo que sale de las entrañas. "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". (*Mujer...*, p. 21) Por eso cuando la triste soltera quiere nacer a través de su hijo, pronuncia algo más profundo que la atadura con la cual ata el hombre a la mujer; "los pies y las manos con los hijos".

La relación es dual por estar acondicionada social y culturalmente como tal. La necesidad del hijo se convierte en la dependencia del hombre en todos los campos. Esta dependencia trae agradecimiento de siervo a patrón. La dependencia libera de responsabilidad y por ello hay un acuerdo secreto entre víctima y verdugo. El hombre

mismo, en el precondicionamiento de la educación materna, es salvador y monstruo. La maternidad es salvadora y horrible. Pareciera que todo es paradoja, ser y no ser al mismo tiempo, verdad y mentira simultáneas. Aún el ser atada de pies y manos a normas culturales que le impiden decidir qué hacer:

La madre es nada más la imagen, nunca la palabra. Por ejemplo, a mí nunca me dijo mi mamá cómo debía yo ser, si me iba a casar. Yo nunca me debía casar porque era horrible. . . Pero además, le dicen a uno, el valor supremo es el matrimonio y la maternidad, entonces, uno va con todas las ambivalencias posibles, a hacer algo horrible, que va a llevar a algo más horrible, sin lo cual uno no puede existir. Es decir, es el masoquismo puro.<sup>118</sup>

Ante estas dualidades ¿Cómo podría captar la hora, el tiempo exacto para saber que la carne pasó el rigor del fuego sin quemarse? “Me supone una intuición que, según mi sexo, debo poseer pero que no poseo, un sentido sin el que nací que me permitiría advertir el momento preciso en que la carne está al punto”.

La narradora trajo la virginidad al matrimonio “como apego a un estilo”. Este status es tan importante que la sospecha sobre la virginidad permite al hombre destrozar una vida. El hombre, en la mujer virgen, “entera”, busca una “mujer decente y no una prostituta”. Pero al ser un moderno miembro del gran nuevo mundo, ve en esta virginidad, que por un lado le complace, otro elemento que causa rechazo a su actual mujer: “Cuando lo descubriste yo me sentí como el último dinosaurio en un planeta del que la especie había desaparecido”. Las metáforas que se repiten indican el estado consciente: ella, un dinosaurio, la carne un mamut, todo antediluviano, más allá de

los tiempos, anacrónico. Su mundo es un planeta extraño como el cuerpo de la soltera. El mamut fue encontrado en los hielos de Siberia, la carne la encontró en la congeladora. A sí misma, se encontró por el telescopio sin vida de los ojos del marido. La entrega física al marido se lleva a cabo en función del rito, y es falta de vida. Eternidad de piedra: "cumpló un rito y el ademán de entrega se me petrifica en un gesto estatuario". En el atrio conyugal, frente a su "único", siente la lejanía, su "gran pasado" tan opuesto a su virginidad: "quisiera susurrarte al oído mi nombre para que recuerdes quién es a la que posees". La situación del primer encuentro, la burla por la virginidad *demodée*, aparece también en su poesía:

Entre nosotros hubo  
lo que hay entre dos cuando se aman:  
sangre del himen roto. (¿Te das cuenta?  
Virgen a los treinta años ¡y poetisa! Lagarto.)  
(p. 293.)

"Pequeña crónica" que recuerda la anterior "Última crónica":

El himen desgarrado fue la hazaña  
del rudo semental y de ella hemos nacido.

La desnudez en el sacrificio:

Expectante, la vi salir: desnuda,  
más, más, más, desollada.  
(p. 214).

Esta sensación tiene su tinte irónico en el cuento, al pasar el rito de Acapulco con quien la inicia. Pero le fue difícil liberarse de esta ecuación: desnuda "significa" desollada.

La desacralización del matrimonio, en su sentido genérico, no solo individual, sigue en el soliloquio. De pronto descubre la narradora que es "demasiado pronto" para saber si el encuentro fue feliz. La rutina dio su respuesta. El tiempo en su rigidez de máquina frente a los antiguos sueños románticos. No serán entonces alondra ni ruiseñor los que traerán la mañana, sino un reloj despertador. El no será Calixto o Romeo: "Y tú no bajarás al día por la escala de mis trenzas sino por los pasos de una querrela minuciosa: se te ha desprendido un botón del saco, el pan está quemado, el café frío". Al saberse no Julieta y al verlo como no Romeo puede dar un vistazo a lo ganado en su lucha por ser una mujer casada:

"Yo rumiaré, en silencio, mi rencor. Se me atribuyen las responsabilidades y las tareas de una criada para todo. He de mantener la casa impecable, la ropa lista, el ritmo de la alimentación infalible [...]. Pero no se me concede un día libre a la semana, no puedo cambiar de amo. Debo, por otra parte, contribuir al sostenimiento del hogar y he de desempeñar con eficacia un trabajo en el que el jefe exige y los compañeros conspiran y los subordinados odian. En mis ratos de ocio me transformo en una dama de sociedad que ofrece comidas y cenas a los amigos de su marido, que asiste a reuniones, que se abona a la ópera que controla su peso, que renueva su guardarropa, que cuida la lozanía de su cutis, que se conserva atractiva, que está al tanto de los chismes, que se desvela y que madruga, que corre el riesgo mensual de la maternidad, que cree en las juntas nocturnas de ejecutivos, en los viajes de negocios y en la llegada de clientes imprevistos; que padece alucinaciones olfativas cuando percibe la emanación de perfumes franceses (diferentes de los que ella usa) de las camisas, de los pañuelos de su marido; que en sus noches

solitarias se niega a pensar por qué o para qué tantos afanes y se prepara una bebida bien cargada y lee una novela policiaca con ese ánimo frágil de los convalecientes". (*Album*. . ., p. 15).

Las obligaciones de ella son las de una mujer "liberada" y moderna. No aprisionada por "las tenazas dulces y a la vez enfriadas del patriarcado".<sup>119</sup> Tiene nuevas normas de conducta, la sociedad produce supuestamente en planos de igualdad, y las necesidades de la posesividad material permiten a la mujer estudiar y trabajar. En este caso tiene la mujer moderna tres labores: la clásica de ama de casa, sin sueldo y sin condiciones sociales, en términos laborales. El trabajo fuera de la casa, en el cual entran los prejuicios de quienes la rodean. Tres niveles la combaten: el jefe, los compañeros y los subordinados. Ella es también encargada de las relaciones públicas del marido. Como toda encargada de relaciones públicas debe vender su presentación y persona en el mercado del trabajo. Debe cuidar su ropa, su cutis, su aspecto, etc. Debe cuidar la "vida cultural representativa", y al mismo tiempo en lo que le quedan de horas para su papel de esposa, cerrar los ojos ante las salidas obvias y bien documentadas de este marido. Una mujer moderna entiende que él como hombre debe tener su libertad. Su vida se desarrolla en una franca soledad, en la cual, como en el monólogo de la soltera, los únicos acompañantes serán los inventados por la novela policial. A diferencia de la soltera, no inventará a sus personajes, por ella lo hará algún autor que produjo esta fábrica de acompañantes anónimos.

Las mujeres en la sociedad industrializada, las norteamericanas, las escandinavas, las inglesas: "¿Y cómo les ha ido?"

<sup>119</sup> Palabras de Alfonsina Storni citadas por Rosario Castellanos en *Mujer*. . ., p. 34.

Señora —Del cocol. Trabajan dentro y fuera de casa, y de pilón, cuando se mueren se van a condenar”. (*El eterno...*, p. 193).

Este mundo industrial, liberado, engendra normas de hipocresía. La distancia entre la dama social y la funcionaria, la que “temiendo” por su libertad tiene el peligro mensual de la maternidad. Este peligro no puede existir, según Rosario Castellanos, entre seres cuyos cuerpos son parte de un yo libertado. La relación verdugo-víctima está prefijada, es de mutuo acuerdo, y supuestamente es cómoda para ambos. Es como la relación indígena y amo, dueña de casa y nana. La mutua dependencia marca claramente que la esclavitud es de todos: “Víctima de sus pasiones”, “Víctima de su ignorancia”, “víctima de todos”. No más víctimas. Una persona que tiene las mismas oportunidades que otras de ejercer su libertad. Eso es lo que no quiere hacerse todavía”. Y más adelante analizando su cuento “Domingo”:

—Bueno. Esto se supone que ella puede tomarlo literal o figurado. En el momento en que le con venga lo tomará literal: “Tú me lo aconsejaste”; “tú me lo dijiste”; “tú me lo ejemplificaste y yo te toleré las mujeres, por qué no?” Estamos ya en otro plan. Somos intelectuales, somos evolucionados; somos realmente personas que han tenido una sofisticación mayor. Ahora, quiere ser virtuosa, o no acierta —porque en el caso de Domingo no acierta a hacer la conquista—, y entonces se va a refugiar en que cómo va a traicionar la confianza de su marido que le permite incluso la posibilidad de una aventura. Es decir que siempre se está jugando con cartas marcadas. Nunca va a aceptar que ella hizo algo porque quiso, o porque no quiso, sino porque quiso el marido, o porque el marido la quiso hacer caer en una trampa, que también podría ser. Es decir, “él me puso un cua-

tro" —como se dice en México—, "para que yo cayera, pero yo no caigo".<sup>120</sup>

Entre el patriarcado antiguo la relación macho-hembra, hija de la herencia Cortés-Malinche, y la generación sofisticada y del *Jet Set*, hay sólo matices de estilo.

Carlos Fuentes en su novela *Cambio de piel*, en la cual contempla la dualidad víctima-victimario, encuentra una explicación, similar a la de Rosario Castellanos en boca de uno de sus personajes:

Las mujeres aquí hacen creer que son dominadas. . . — Y son ellas las que dominan. Creo que las mujeres mexicanas han inventado el mito del machismo para engañar a los hombre. Para compensarlos de su sometimiento a la madre, la mujer, la esposa devoradoras que imponen sus valores femeninos, los únicos valores que dominan México.<sup>121</sup>

El *Jet Set*, ideal de tantos, es el acorde final de todo lo que es espontáneo y libre. Allí la pareja actúa en plano de igualdad en metas comunes, religiones comunes, más el vacío profundo es sólo salvado por el que puede reír:

La mujer que parece un galgo: desgarbada y esbelta como exige el canon de la moda y el varón que ha perdido los dientes y las uñas en batallas de mesa, en simulacros de sofá. La pareja que busca el complemento mutuo, el vértice del triángulo, la cifra para formar el tres que es número perfecto.

La pareja que emigra a la playa de verano y descende en esquí de la alta cima

<sup>120</sup> *Cuadernos* . . . , p. 35.

<sup>121</sup> Fuentes, Carlos. *Cambio de Piel*, p. 86.

con su evangelio salvador: de cómo adelgazar comiendo y cuál es la exacta medida del largo de la falda; qué cosecha de vinos; qué modelo de automóvil; qué raza canina; qué color de smoking; qué echadora de cartas; qué cadena de hoteles; qué soufflé; qué clínica del sueño; qué banco para cuentas secretas; qué crema nutritiva; qué club de golf; qué línea transatlántica; qué gobiernos amigos; qué mecas del divorcio.

Saben lo mismo que sabía Buda antes de ser iluminado: que la enfermedad y la vejez, la muerte, no existen. Y que el hombre no es el animal que ríe sino el que hace reír: a Dios, a la naturaleza y a uno que otro entomólogo.

En *Jet Set* la rutina adopta falsamente los caracteres de ideal social y por ello se convierte en caricatura. En "Lección de cocina" la rutina se antepone a lo sublime. Lo que podría dar sentido y significado adopta caracteres de tragedia:

Nuestra convivencia no podrá ser más problemática. Y él no quiere conflictos de ninguna índole. Menos aún conflictos tan abstractos, tan absurdos, tan metafísicos como los que yo le plantearía. Su hogar es el remanso de paz en que se refugia de las tempestades de la vida. De acuerdo. Yo lo acepté al casarme y estaba dispuesta a llegar hasta el sacrificio, el renunciamiento completo a lo que soy, no se me demandaría más que en la Ocasión Sublime, en la Hora de las Grandes Resoluciones, en el Momento de la Decisión Definitiva. No con lo que me

he topado hoy que es algo muy insignificante, muy ridículo. Y sin embargo [. . .] (*Album. . .*, p. 22).

La vida compuesta por estas pequeñeces no es sólo un producto del matrimonio mal llevado, es parte del choque inevitable, producto de la necesidad apremiante de bienes materiales en una sociedad de consumo, y de la lógica misma de la vida compuesta por actos pequeños. Las horas solemnes son solo horas contadas en la vida, pertenecen a otro calendario, el de los hechos llamados significativos, pero el verdadero calendario, el que rige todos los días y todas las horas, vive de lo no importante, que es lo único verdadero.

Pero hay un problema que, a veces me preocupa:  
la piedra en el zapato  
el aire que se agita y me despeina  
y el arañazo del que convalezco.  
("Mala Fe", en *Poesía no. . .*, p. 305).

Y en "Autorretrato":

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

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.

Lloro cuando se quema el arroz o cuando pierdo  
el último recibo del impuesto predial.  
(*Poesía no. . .*, p. 330).

Narrando en *Excélsior* su nueva vida como embajadora, antepone Rosario Castellanos el brillo y la solemnidad

esperados en esta labor a la realidad de apenas un correo que recibe órdenes desde lejanías, y cuyo interés local radica en la adaptación de las insignificancias del *Jet Set*:

“¿De qué tamaño es el comedor de su casa? ¿Funcionan bien los sistemas de aire acondicionado (o de calefacción)? ¿A qué tintorería manda usted a lavar los manteles? ¿Y el servicio es satisfactorio?”<sup>122</sup> A esta descripción agrega Elena Poniatowska: “Rosario pensó que sus colegas le reservaban esos temas de conversación por ser mujer, cuando se dio cuenta que el diplomático emplea una enorme cantidad de energía en resolver los problemas de su acomodo. Y en cuanto se acomoda, lo nombran en otro país”.

“Esclava de mis pasiones y también de la humedad del clima de Tel Aviv, tengo que ir a que me peinen dos veces por semana. Porque a una señora avestruz, emperatriz o embajadora —según como a usted le parezca conveniente llamarme— no se le puede permitir el lujo de aquella niña del romance gongorino que salía ‘en cabello a coger flores de azahar’.”<sup>123</sup>

El rito inicial del matrimonio tiene sombra de miedo de acentuar lo cotidiano hasta convertirlo en lo único, cerrando con enajenamiento el ciclo de la vida. Por ello supo apreciar al que sabe apreciar las pequeñeces de lo cotidiano, a quien teme a los hechos pequeños, a los seres pequeños que pueblan el mundo. Es necesario contemplarlos desde un plano no trágicamente, ni a través de la ironía que altera los tamaños. Por ello, al dar la estatura de la norma pierden escritoras como María Luisa Mendoza, el peso trágico de la soledad. (*Mujer. . .*, p. 169).

Mas en su obra, sólo el desenmascaramiento irónico permite vivir y contemplar lo pequeño, “un amor mucho

<sup>122</sup> Poniatowska, Elena. Guión inédito citando un artículo de Excélsior.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

más doméstico" que ya no es "como era antes una fiera desencadenada", una vida de tornillo, la idea de la propia falta de importancia en el contexto de todos los seres.

El estrato matrimonial da otros nombres a los mismos fenómenos. La inocencia de entonces se convierte en torpeza, ya no como antes cuando al leer a escondidas lo supuestamente no debido, "me latían las sienes, se me nublaban los ojos, se me contraían los músculos en un espasmo de náusea". Ahora la vida es clara, ya no es a escondidas y por ello el rito inicial en el cual la carne tiene que pasar por la prueba de la muerte para poder renacer, adopta dimensiones que suenan contradictoriamente a tragedia y a caricatura. El verbo de la narradora se hace rápido y hay tonos de protesta infantil en sus palabras:

"El aceite está empezando a hervir. Se me pasó la mano, manirrota, y ahora chisporrotea y salta y me quema. Así voy a quemarme yo en los apretados infernos por mi culpa, por mi culpa, por mi grandísima culpa".

Después de la autoacusación infantil, la segunda voz madre en el soliloquio se dirige a la niña desesperada que teme en la prueba perder el juguete deseado, el matrimonio. Esta voz la retoma a aquellos tiempos cuando el error podía solucionarse confesándose. Trama clara para volver a hacer lo mismo, en este estrato de la vida. Los juegos se hicieron distintos, cada una defenderá, en caso de encontrarse, las imaginaciones infantiles sobre el compañero ideal, y en el centro el ideal indiscutible del potente macho:

Pero, niñita, tú no eres la única. Todas tus compañeras de colegio hacen lo mismo, o cosas peores, se acusan en el confesionario, cumplen la penitencia, las perdonan y reinciden. Todas. Si yo hubiera seguido frecuentándolas me sujetarían ahora a un

interrogatorio. Las casadas para cerciorarse, las solteras para averiguar hasta dónde pueden aventurarse. Imposible defraudarlas. Yo inventaría acrobacias, desfallecimientos sublimes, transportes como se les llama en Las mil y una noches, récords. ¡Si me oyeras entonces no te reconocerías, Casanova! (*Album. . .*, p. 16).

El soliloquio retrocede, vuelve a la perspectiva real de la carne que debe hacerse: "dejo caer la carne sobre la plancha e instintivamente retrocedo hasta la pared. ¡Qué estrépito! Ahora ha cesado. La carne yace silenciosamente, fiel a su condición de cadáver".

("Cuando dejas caer tu cuerpo sobre el mío siento que me cubre una lápida").

El salto a la otra magnitud, la de la relación mutua, adopta dos proporciones: la solución del anterior crucigrama y la necesidad como en las épocas infantiles de inventar la propia película, hechura de las dulcísimas historias de amor donde podrán contemplarse a distancia e identificarse con estos seres de pantalla, ellos cuya vida nunca fue rutinaria:

"Y no es que me hayas defraudado. Yo no esperaba, es cierto, nada en particular. Poco a poco iremos revelándonos mutuamente, descubriendo nuestros secretos, nuestros pequeños trucos, aprendiendo a complacernos. 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'."

La carne que se encoge y la esperanza de que esté a la medida del apetito, despierta con más ahínco la necesidad de alejarse y soñar. O llenar con seres y situaciones el vacío. La rutina se hace aterradora, y por otro lado el miedo a la carne consumida aleja la posibilidad de ser un personaje heroico: "No, hoy no me siento inclinada ni al heroísmo ni al peligro". Su heroína de sueños tiene ahora

otras condiciones, vive sola, sueño del cual trataría de alejarse como de una pesadilla en épocas anteriores, vive sus *affaires*, es decir, una inversión del papel. Ella es la "Casanova" del capítulo de su actual película, fría como él, lápida como él, contempla al mundo sin ser parte, ajena a todo, cuando solo ventanales comunican con la gran urbe, de la cual la separa una perspectiva irónica, y el cigarrillo. Este cigarrillo que funciona en su papel de signo de liberación e intoxicación, que van juntas, siempre.

La carne, al hacerse "mucho más decente", a pesar de recordar su "crudeza", se hace más pequeña, "muy pequeña", lo rutinario no puede ser grande, impresionar, elevar. Nuevamente el sueño debe llenar el vacío, agrandar la dimensión, dar perspectivas de validez a los hechos. Así nacen otros seres, otras experiencias, otros hombres, es decir, el sueño repite claras situaciones que se dan, la búsqueda de otros seres producto del tedio, y el miedo a lo rutinario. La vivencia se ensancha así a otros meridianos. Pero también allí, en el sueño, existen las trabas, falta de seguridad, crudo realismo. Los otros hombres, "los cazadores", solo pueden ser maduros, retirados:

"El único que a estas horas puede darse el lujo de andar de cacería".

Seres que como ella buscan la vivencia intensiva de los pocos años que le quedan, que la obligan a salir descaradamente a buscar las últimas migajas en la mesa de la vida.

Al soñar con nombres ajenos, aunque sea solamente soñar, ya se produce asociativamente la idea de carne de infierno, situación salvada sólo por la ironía que caricaturiza:

"¿Qué rayos pasa? Esta maldita carne está empezando a soltar un humo negro y horrible. ¡Tenía yo que haberle dado vuelta! Quemada de un lado. Menos mal que tiene dos".

Con la técnica de la corriente de la conciencia, el sueño acompaña rápidamente esta incursión de la reali-

dad, es esperanza, añoranza, en el rápido proceso desde el amante que aparece hasta el marido que persigue, terminando en las redes judiciales del divorcio, todo en unas palabras a velocidad de sueño, aunque con la sensación placentera de un divorcio, siendo ella y no él el culpable, por su vida, por su carne más allá de la cocina o de la rutina:

El hombre maduro me sigue a prudente distancia.  
 Más le vale. Más me vale a mí porque en la esquina  
 ¡zas! Mi marido, que me espía, que no me deja ni  
 a sol ni a sombra, que sospecha de todo y de todos,  
 señor juez. Que así no es posible vivir, que yo quiero  
 divorciarme.

Las perspectivas de sueños y realidades se aclaran. Él con nombres ajenos, ella con sueños de nombres ajenos, el amante, como la protagonista de "Domingo" de "Album de familia". Mas la relación con ese amante es un acto de libertad o una reacción o es permitida por el marido, "porque su marido le proporcionó los medios, la situación, la puso en contacto con otro hombre, no lo evitó".<sup>124</sup>

La otra posibilidad es retornar dramáticamente al estrato anterior a la "autoviuda" de *El eterno femenino*: "...hasta ahora, única, con la sensacional Lupita, la autoviuda con escaló, la que mató por amor, la que se enfrentó con los cuernos del dilema: ¿secretaria o amante? La que se sacrificó por sus hijos haciéndolos llorar hoy a un padre muerto, y no maldecir mañana a un marido traidor".

También en esta posibilidad se refleja "la hipócrita complicidad de hombres y mujeres" de la cual habla Raúl Ortiz. Lupita puede bailar libre sobre la tumba del ma-

<sup>124</sup> Cuadernos, p. 35.

rido, sentirse libre en la cama, “y en las noches me doy vuelta rodando de izquierda a derecha y de derecha a izquierda y no me topo. . .” Se venga no sólo del marido, quien encontraba la manera de dejarla “vestida y alborotada para ir al cine porque hubo una junta de negocios” —“que cree en las juntas nocturnas de ejecutivos, en los viajes de negocios. . .” —sino también en los hijos quienes, junto al padre, la amarraron:

[. . .] Y ahora Juanito y Lupita están, cada quien por su lado, bien establecidos, respetables. ¡Ay, por fin, me los quité de encima! Me vienen a ver de vez en cuando para que yo les cuide los nietos. Yo los cuido, naturalmente; los apapacho y los consiento de tal manera que, cuando vuelven con sus papás, están insoportables. Así quedamos a mano.

La autoviuda, como Eugenia en “Cabecita blanca”, ven que el adecuado lugar para el marido “era en el que ahora reposaba su difunto Juan Carlos”. Mientras Justina, de “Cabecita blanca”, y Lupita, hecha una cabecita blanca, gozan de la soledad en la cama, la misma situación de soledad produjo el grito desgarrador en la “Jornada de la soltera”. ¿Se cerró un círculo? ¿Es la edad? ¿la desesperación por la soledad en la juventud que sufre más de las soledades, y la felicidad de retornar a ella hecha una “cabecita blanca”? ¿Es la insatisfacción constante de lo presente, existente, y el afán por poseer lo otro, lo ausente, lo lejano? ¿Es la imposibilidad de vivir rutinariamente, con normas creadas por una sociedad aburrida que no sabe hacia dónde va pues nunca tuvo valores hacia los cuales dirigir los patrones de conducta?

Nuevamente es el color de la carne el paso a la realidad, la carne que irónicamente perdió la noción de lo que es, olvidando la buena conducta y enroscándose como si escapara, abriendo el nuevo boquete al infierno,

no es producto de la imaginación es la realidad que permanece. El fuego se apagó "hace siglos", sin embargo, el humo indica la catástrofe: la cocina está desde el principio de los tiempos, la estufa tiene siglos y el proceso toma minutos. El aire debe purificarse, anular el recuerdo de lo ocurrido para que lo infernal, de puertas cerradas como en Sartre, provocara la salida. Para ello existen los artefactos modernos como el extractor o purificador de aire. En este caso, el papel que se ha de jugar en el teatro conyugal es el de la esposa frívola que llama al marido a salir a templos ajenos, como un restaurante, en vez de usar, como debería ser, el propio templo de la cocina, en el que ella es la suma sacerdotisa. El otro papel teatral es dejar todo el desastre en su lugar, elevarse a la pira del sacrificio mientras el "ogro" olerá, no para tragar a su sacrificada-sacerdotisa, sino para fijar terminantemente la ineptitud de este ser en la iniciación familiar: "Aquí huele, no a carne humana, sino a mujer inútil". Es éste el acto del "monstruo" de la educación formal, y ella el "ave de sacrificio" que "acaba de inmolarse para satisfacer los brutales sacrificios de la bestia". Aunque carne quemada, no satisface ningún apetito, fuera de un sádico sentimiento del superior, al notar la ineptitud del inferior. Las asociaciones son claras, el escape a la "enemiga", la suegra, quien vivió en otro tiempo esta condición.

Las asociaciones de la suegra tienen un bagaje cómico, gastado de tanto uso, "que su marido le pidió un par de huevos estrellados y ella tomó la frase al pie de la letra". La suegra muestra con aire de inocencia una confusión lingüística que vendría a ser la confusión entre la situación deseada y la soñada: "Fue este un obstáculo para que llegara a convertirse en una viuda fabulosa, digo en una cocinera fabulosa?" Así la suegra retorna a la conocida situación en la cual la soledad sin marido es uno de los más recónditos sueños inconscientes, en un mundo de relación conyugal-teatral y sólo teatral.

La relación entre símbolo y simbolizante la sintetiza la protagonista: ella contempló un fenómeno sin entenderlo, el fenómeno de la carne. A la carne le ocurren hechos "rarísimos", primero asusta, después se hace bonita, después se transforma en ínfima y se quema. Es esta carne que a diferencia del espíritu es algo concreto, real: "Y el trozo de carne que daba la impresión de ser algo tan sólido, tan real, ya no existe".

¿Qué vas a amar? ¿Un cuerpo que se pudre  
—ese pantano lento en que te ahogas—  
o un alma que no existe? ("El despojo", en *Poesía*  
no. . . , p. 174).

El análisis de este proceso de descomposición del cuerpo, de la carne, retorna al espejo que permite entender la propia vida:

¿Entonces? Mi marido también da la impresión de solidez y 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 [. . .]"

Despertando irónicamente, rehúsa ser protagonista de ficción, ser el "sueño que sueña", y abrir puertas filosóficas de salida, solo para poder salir sin tomar todas las consecuencias que el episodio de la carne puede enseñar: "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".

Si la carne como símbolo opera en "otros niveles", principalmente en "el de mi voluntad, modificándome", debe crear otras leyes del juego.

El en su solidez no existe, o en momentos no existe, porque la falta de solidez de uno es la falta del otro: "Porque si tú existieras tendría que existir yo también". La solidez se derrumba por ser uno como el agua, que permite ver lo que está más allá, y no al ser mismo, no se contemplan, no viven, están juntos en un doble plano de transparencia:

Me vio como se mira a través de un cristal  
o del aire  
o de nada. ("Desamor", en *Poesía no. . .*, p. 294).

Los "dos hemisferios cerebrales" no "aspiran a operar" ni a cooperar.

El juego teatral fijado, de frívola o tarada, de la que busca "magnanimidad" o seguridad, nunca podrá desembocar en el verdadero diálogo. La metamorfosis de una carne debe llevar a otra, a la de la protagonista, pero a qué metamorfosis, "Seductora aturdida, profundamente reservada, hipócrita". ¿Impondrá ella las reglas del juego en contra de toda una tradición o de todo un mundo? Ella será la dominadora, pero ¿habrá diálogo en esta relación? ¿Podrán entenderse en este nuevo plano? La respuesta de la narradora es clara:

Mi marido resentirá la impronta de mi dominio que irá dilatándose, como los círculos en la superficie del agua sobre la que se ha arrojado una piedra. Forcejeará por prevalecer y si cede yo le corresponderé con el desprecio y si no cede yo no seré capaz de perdonarlo. (*Album. . .*, p. 21).

Puerta abierta a la relación sadomasoquista de la mujer dominadora. Nunca podrán llegar al plano del entendimiento pues el desprecio de ella hacia él, como el desprecio de hoy de él hacia ella, es por no cumplir reglas, por no actuar según lo esperado.

El otro camino es el tradicional, no ser la fuerte sino la débil; toda una tradición y una historia están en esta relación, es la relación no sólo de la mujer, sino del indígena frente al blanco. Tampoco esta situación existirá, pues no existe el plano de igualdad que permite la auto-perfección a través del otro, del amado, que en plano de igualdad podría llamarse así. Es retornar a las viejas reglas de su "juego de ajedrez", donde no existe en la convivencia el amigo sino el eterno "antagonista", el que desde siglos atrás comenzó la batalla:

Si asumo la otra actitud, 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 los labios sino para asentir, y lograron la obediencia ajena hasta la más irracional de sus caprichos. La receta, pues, es vieja y su eficacia está comprobada. Si todavía lo dudo me basta preguntar a la más próxima de mis vecinas. Ella confirmará mi certidumbre. (*Loc. cit.*).

Ambas posibilidades "repugnan" por no corresponder "a mi verdad interna", a su "autenticidad". En su contemplar irónico no puede aceptar esta relación. "La complicidad entre el verdugo y la víctima, tan vieja que es imposible distinguir quién es quién". (*Mujer...*, p. 38).

Pero la cara de beatitud que ella ponía cuando comprobaba que él era ese monstruo. . . Regresaba a la cama. . . sonriendo. Era una cosa totalmente repugnante. Era el orgasmo, ir y ver que el otro era capaz de llegar hasta eso. . . y perdonar. La que no

puede perdonar fui yo. Perdonarla a ella. Porque además, a primera vista, la víctima era ella. Pero cuando uno va viendo toda la elaboración, la víctima era él. Lo habían obligado a convertirse en eso.<sup>125</sup>

La realidad, que es la subjetividad de ambos llevada al plano del diálogo, la posibilidad de "afirmar mi versión", quedaría como extraterritorial en el mundo de la relación. Esta posibilidad tan lejana de toda comprensión, en el tipo de relaciones "tradicionales", en el mejor de los casos llevaría a "la continua expectativa de que se me declare la locura." Y la convivencia "no podrá ser más problemática. Y él no quiere conflictos de ninguna índole. Menos aún conflictos tan abstractos, tan absurdos, tan metafísicos como yo le plantearía". La terminología usada por ella para el planteamiento de posiciones individuales en el núcleo de la convivencia indica hasta qué punto no pertenece a las normas este despliegue de realidades. La relación pudo descubrirse y desmenuzarse, a través de la carne para asar en su situación de metáfora.

El marido, tan presente en el cuento, no habla una sola palabra; sólo la narradora y su antagonista llenan todos los casilleros del diálogo, porque otro tipo de diálogo es imposible. Queda solo este mundo de monólogos, la eterna invención del prójimo, la invención de acciones y palabras, mentalidad e ideas. Así como en la conquista español e indio se inventaron mutuamente. La diferenciación de uno y otro monólogo radica en la expectativa optimista o pesimista, la de ver medio lleno o medio vacío.

¿Es este cuento una declamación feminista, la perspectiva sado-masquista como la analiza en *Mujer que sabe latín*, se trata de "las tenazas dulces del patriarcado"

de las que habla Alfonsina Storni, o es la realidad que no quiere ser vista?:

¡Qué cosas se veían, Dios del cielo! Realmente los que escriben las comedias ya no saben ni qué inventar. Unas familias desavenidas en las que cada quien jala por su lado y los hijos hacen lo que se les pega la gana sin que los padres se enteren. Unos maridos que engañan a las esposas. Y unas esposas que no eran más tontas porque no eran más grandes, encerradas en sus casas, creyendo todavía lo que les enseñaron cuando eran chiquitas; que la luna es queso. (*Album. . .*, p. 57).

Y en "Telenovela" con fuerte agresividad irónica:

Pero también porque la debutante  
ahuyenta a todos con su mal aliento.  
Porque la lavandera entona una aleluya  
en loor del poderoso detergente.  
Porque el amor está garantizado  
por un desodorante.

[ . . . ]

Cuando el programa acaba  
la reunión se disuelve.  
Cada uno va a su cuarto  
mascullando un --apenas-- "buenas noches".  
Y duerme. Y tiene hermosos sueños prefabricados.  
(*Poesía no. . .*, pp. 323-324).

En el mundo moderno hay una lucha nueva, donde "la mujer escapa aprovechando la desbandada general". Es una generación sin ideas, sin pasado ni tradiciones. Pero al tratar de proteger estas tradiciones: "Allí donde la familia guarda su cohesión y su fuerza no le queda a la mujer más alternativa que la rendición incondicional o que la ruptura completa" (*Mujer. . .*, p. 34). El no diálogo se da en la tradición y en la desbandada, y las posibili-

dades no son tan sonrientes en ningún lugar que se ocupe en esta sociedad contemporánea.

“Lección de cocina” es un soliloquio y por ello se escucha solo una voz, pero la autora, lejos de adoptar la tesis feminista en la cual se justifica solo un lado, contempla el fenómeno como la trágica imposibilidad de encontrar un medio en el cual los individuos puedan desarrollarse y convivir, donde puedan idialogar sin inventarse:

SEÑORA 4: Con un sin voto, las mujeres mexicanas seguimos estando oprimidas.

SEÑORA 1: Por la faja y por el brassiere oprimidísimas”. (*El eterno...*, p. 188)

Y más adelante:

SEÑORA 4: Y qué otra cosa es la familia mexicana? El machismo es la máscara tras de la que se oculta Tonantzin para actuar impunemente. La mala fe, en el sentido sartriano del término [comparar “yo me guié al hacer estas descripciones en lo que Sartre llama mala fe”] es el que hace tan flexible nuestra espina dorsal. Pero no hay que fiarse de nosotras. Cuando nos inclinamos no es para someternos, sino para tensar la cuerda que dispara la flecha. (pp. 192-193).<sup>126</sup>

<sup>126</sup> Sobre la fenomenología del machismo escribiéronse muchas teorías, mexicanas una de ellas, la de Octavio Paz. Es interesante ver como se capta este fenómeno en otros lugares del continente: Mario Benedetti califica al machismo como una superstición (*Letras del continente mestizo*, Arca, Colección Ensayo y Testimonio, Montevideo, 1974). Mario Vargas Llosa ve en este fenómeno el mal terrible del continente: “el machismo, el mito de la fuerza bruta, la exaltación de la violencia, todos valores en última instancia militares, que revelan una concepción castrense del mundo. Así nació un militarismo irrenunciable. . .

Mitos, necesidad y rechazo se combinan en esta situación creada que parece ser sin salida. Los dogmas sociales y antisociales se escuchan claro en el diálogo entre Lucrecia y Edith en "Domingo":

—Realmente tratas a tu marido como si fuera indispensable.

—Lo es. En un matrimonio un marido siempre lo es.

— ¡Burgueses repugnantes!

—Nunca he pretendido ser más que una burguesa. Una pequeña, pequeñita burguesa.

— ¡Y hasta eso cuesta un trabajo! (*Album...*, pp. 44-45).

El matrimonio se vislumbra igual que en toda sociedad que solo puede basarse en núcleos familiares, como único camino. Por supuesto, están fuera de estas ideas las que no ven "al hombre como indispensable", así como la retrata en "Kinsey Report", aunque también entonces la maternidad busca su camino en el lesbianismo.

Dado este planteamiento, ¿cómo se puede llevar este núcleo social, del cual se bifurcan otros? ¿Cómo

---

el militarismo nos ha hecho un daño terrible a lo largo de toda la historia peruana." (José Luis Martín, *La narrativa de Vargas Llosa*, Madrid, Gredos, 1974, p. 117.) Del mismo autor:

"Yo no voy a ser militar.

—Yo tampoco, pero aquí eres militar aunque no quieras y lo que importa en el ejército es ser bien macho, tener unos huevos de acero, ¿comprendes? O comes, o te comen, no hay más remedio" (*La ciudad de los perros*, Seix Barral, Barcelona 1972, p.23.)

Este prototipo de no autenticidad es el padre de la fuerza bruta de las revoluciones sangrientas, de la falta de cohesión familiar, de la lucha entre hombre y mujer. El mito del machismo, según Rosario Castellanos, tiene que desaparecer, en un gran sacrificio, para dar lugar a una sociedad auténtica de los que podrán dialogar. Recuerdo que siguiendo ciertas líneas psicoanalíticas sostenía Rosario que el machismo encubre impotencia. Al tener "Casa chica", decía, cada mujer cree que el marido está con la otra.

puede este estrato de felicidad que todo individuo busca, ser menos catastrófico, más accesible y humano? La ruptura irónica de credos sociales es un camino.

Rosario Castellanos da su respuesta en distintos lugares. Sus ideas arrancan del epicentro mismo de la relación: la mujer debe aceptar su vida y su cuerpo para que haya "menos seducidas de las que hay" cuando la relación es francamente mutua. Es necesario acabar con la falsificación de la convivencia, como ser "la virgen blanca" frente a la que se encuentra física y sentimentalmente la "prostituta, una cualquiera". Ella debe dejar de ser el prototipo (callada, discreta, etc.) y lo mismo él (el macho). El complejo edípico, tan fuerte detrás del machismo mexicano, es candidato a dejar su lugar a lo más puro de la relación:

[. . .] Quitémosle, por ejemplo, al novio formal ese aroma apetitoso que lo circunda".

[. . .] Quitémosle, por ejemplo, la aureola del padre severo e intransigente y el pedestal a la madre dulce y tímida que se ofrece cada mañana para la ceremonia de la degollación [. . .]

[. . .] Quitémosle al vestido blanco y la corona de azahares este limbo glorioso que los circunda [. . .] La maternidad no es de ninguna manera, la vía rápida para la santificación [. . .] Los maridos no son ni el milagro de San Antonio, ni el monstruo de la Laguna negra. . . no aceptar ningún dogma sino hasta ver si es capaz de resistir un buen chiste. [. . .]

Esta posibilidad de ironizar la prueba Rosario Castellanos en "La acusación contra la divorciada". Rosario, quien combate "contra la mujer en abstracto" en *El eterno femenino*, con el amor no visto como sacramento sino como secreción que un buen baño borra, libera al "material inagotable para la risa". Pero ¿Se abrió con ello

un camino? ¿La liberación del cuerpo de la mujer, no fue otro estado de esclavitud, tal como lo pintó en sus últimos días? La irrupción de lo distinto en la vida familiar, qué figura de padre o madre dejó. . . , ¿No implica el peligro de que lo importante quede sólo como material de risa? ¿No llevará esto solo a un hedónico aprovechamiento de los minutos restantes en vista de la carencia de trascendencia de la vida? Desbaratar el amor por la ironía, puede ser una solución para los que no encontraron el diálogo, pero al mismo tiempo puede ser una traba en la búsqueda de este diálogo perdido con otro ser, con la sociedad y con el mundo.

Rosario Castellanos siguió su lucha interna entre la búsqueda de valores y de diálogo por una parte, y la ironía iconoclasta, liberadora por el otro; lucha que gira entre tragedia e ironía. Buscó el afecto, pero al mismo tiempo señaló sus defectos para no sufrir por no tenerlo. Al abrir las páginas de su lucha el lector, este lector, como en las grandes obras, comenzaba a escribir en las mismas páginas que leía su igual y distinta historia. "Todo gran poeta nos plagia"<sup>127</sup> sostiene Ortega y Gasset y Rosario confirma esta afirmación.

En un interesante artículo en *Excelsior* descubre Rosario Castellanos a la mujer del Lejano Oriente, portadora de una nueva y vieja manera de comportarse: la vida con el hombre en plan de complementariedad. Lo que en Occidente es visto como horroroso, en Japón se muestra como un hecho feliz, pues "todo es según el color del cristal con que se mira."<sup>128</sup>

#### La liberación del amor

Tel Aviv. Usted, señora, abnegada mujercita mexicana; o usted, abnegada mujercita mexicana en

<sup>127</sup> Ortega y Gasset, *Estética de la razón vital*, p. 52.

<sup>128</sup> *Excelsior*.

vías de emancipación: ¿qué ha hecho por su causa en los últimos meses? Me imagino la respuesta obvia: repasar el texto ya clásico de Simone de Beauvoir, ya sea para disentir o para apoyar sus propios argumentos o simple y sencillamente para estar enterada. Mantenerse al tanto de los libros que aparecen, uno tras otro, en los Estados Unidos: las exhaustivas descripciones de Betty Friedman, la agresividad de Kate Millet, la lúcida erudición de Germaine Greer.

Y, claro, usted sigue de cerca los acontecimientos con los que manifiesta su existencia el *Women's Lib*. Se hizo la desentendida, seguramente, cuando supo lo del acto simbólico de arrojar al fuego las prendas íntimas porque eso se prestaba a muchos y muy buenos chistes. Se ajustó bien las suyas recordando vagamente aquel grito de los españoles bajo el régimen de Fernando VII "¡Vivan las cadenas!" y no le pareció, en lo más mínimo, aplicable al caso que nos ocupa.

Quizá se sintió cómplice de las que secuestraron al director de una revista pornográfica porque mostraba a las mujeres como un mero objeto sexual. Pero, de todas maneras, lamentó que el ejemplo de las norteamericanas sea imposible de seguir en México. ¡Nuestra idiosincracia es tan diferente! Y también nuestra historia y nuestras tradiciones. El temor al ridículo nos paraliza y entendemos muy bien al poeta francés cuando confiesa que "por delicadeza, ha perdido su vida.

Por lo que le pueda servir (a veces es bueno entrar en la casa de la risa y mirar nuestra imagen reflejada en el espejo deformante) voy a pasarle al costo una información que acaso usted ya posee pero que, para mí, fue una verdadera sorpresa: la actitud que han adoptado en Japón para enfrentarse al problema de la situación de la mujer en la sociedad y de los papeles que tiene que desempeñar. Esa actitud que cristaliza en un movimiento de *Women's love* para oponerse al *Women's lib*.

Usted pudo enterarse porque, a propósito del viaje presidencial al Lejano Oriente, las páginas de los periódicos y revistas mexicanas estuvieron llenas de datos sobre los diferentes aspectos de la vida en aquellas latitudes. Yo me enteré gracias a la visita que hizo a Israel la señora Yachiyo Kasagi, que es periodista, maestra, conferenciante, experta en la rehabilitación de los sordomudos y, en sus ratos de ocio, apasionada lideresa del *Women's love*.

La señora Kasagi hizo la siguiente revelación: que una mujer graciosa, amable y, aparentemente, sumisa, puede conquistar al hombre y, sin que él se entere, imponerle sus propios puntos de vista. Recuerde usted que las moscas se cazan con miel, no con vinagre, y que una mujer histérica y furiosa no alcanza a producir más que repugnancia entre los miembros del sexo opuesto y lástima o risa despiadada entre los miembros de su propio sexo.

Cedo la palabra a la señora Kasagi, quien afirma que el hecho de enarbolar la bandera del amor y rechazar la militancia de las exigentes y violentas no hace más que reflejar su propia filosofía de vida. Eso no quiere decir que no trabaje, y muy activamente, en la emancipación de la mujer japonesa, solo que sus métodos son diferentes, más de acuerdo con la imagen femenina oriental en la que la mujer encarna los valores de la delicadeza y del encanto.

¿Por qué rechazar esta imagen para adoptar otra que les es profundamente extraña como la que propone la actual cultura de Occidente? Al contrario: la actividad de la señora Kasagi se dirige al rescate de una serie de técnicas que estuvieron a punto de perderse a raíz de la derrota japonesa al término de la Segunda Guerra Mundial.

En la familia japonesa de antaño la madre transmitía a la hija los elementos para ser considerada una verdadera mujer. Es decir, le enseñaba a inclinarse de una manera correcta y graciosa en las reverencias debidas a sus mayores y superiores

(que eran prácticamente todos); le mostraba la manera adecuada de lucir el quimono y de arreglar flores. Así también no dejaba de instruirla sobre la manera de comportarse en la mesa (y en otros muebles más privados) y de llevar a cabo la refinada ceremonia del té.

¿Qué ocurrió al final de la Segunda Guerra? Que las mujeres se echaron a la calle a trabajar y a ganar dinero y ya no tuvieron tiempo ni para practicar lo que habían aprendido ni mucho menos para enseñar a sus hijas a comportarse como damas. Como es natural, las hijas fueron incapaces de transmitir a sus propias hijas una serie de conocimientos que ya no constituían su patrimonio.

La señora Kasagi se lanzó al rescate de tan importantes materiales y ha abierto en Tokio algo de lo que podría considerarse el equivalente de lo que entre nosotros es una "escuela de personalidad". Allí ese diamante en bruto que es una muchacha adolescente se pule hasta convertirlo en un objeto de lujo: muestra la riqueza y el gusto refinado de quien lo posee y constituye una inversión segura y que no cesa nunca de rendir dividendos.

La formación que se adquiere en el plantel de la señora Kasagi es de tal manera completa que una mujer educada allí puede ser inteligente sin dar el menor signo de ello; puede ser ambiciosa sin que ahuyente a los hombres; puede, incluso, llegar a desempeñar puestos importantes, tanto privados como públicos, sin despertar ni el espíritu competitivo de sus oponentes sino más bien apelando a su espíritu caballeresco que ayuda y protege.

En estos asuntos, ya usted lo sabe, el hombre japonés (a semejanza de algunos congéneres suyos de origen latino) es muy quisquilloso. Exige una subordinación absoluta y cuando algo se opone a su voluntad sabe castigar con mano dura. ¿No recuerda usted, por ejemplo, la confidencia hecha por la esposa del ex primer ministro Sato a un periodista en

el sentido de que su marido acostumbraba pegarle? Esa confianza no provocó ninguna crisis gubernamental ni deterioró la imagen pública del gobernante. Más bien habría que pensar lo contrario. Hay, pues, que reconocer los hechos dados y comportarse de la manera más conveniente. La señora Kasagi puede servir de ejemplo a sus discípulas. Ella ha obtenido el permiso de actuar y aún de viajar sola como lo prueba su estancia en Israel. Tal hazaña habrá que atribuirle no a su técnica sino, según ella misma confiesa, a la circunstancia de que su marido es un hombre muy progresista y de criterio amplio.

Tan amplio que la aguardaría hasta su regreso de una ausencia de cinco días en los que aprovechó una invitación de una compañía aérea para conocer un país del Medio Oriente. Y en cuanto a su hijo, que actualmente tiene 20 años, puede escoger entre las discípulas de su madre a la que obtenga la mejor calificación.



## Intermezzo estilístico

El cuento "Lección de cocina" es una lección de literatura. Si el arte de escribir es el arte de leer, este cuento revela nuevas facetas en cada nueva lectura. Perfecto en la descripción, en la rapidez de los pasajes de realidad concreta a pensamiento, en la introspección psicológica y en el mensaje filosófico y humano. El uso de los símbolos es completo, mientras el desmitificante cuchillo corta con ironía los mitos, dejando muchos signos de interrogación.

La ironía y el humor en temas serios y triviales logra con medios que permiten convertir la relación trágica en una sonrisa liberadora o aterradora. El análisis estilístico por supuesto no puede responder a todas las preguntas referentes al "cómo" del cuento, más permite subrayar lo que detrás de las palabras descubrió la lógica. ¿Qué métodos utiliza Rosario Castellanos en esta narración, que permiten dar lo burlesco en lo trágico? Propongo varias respuestas:

### **Exagera la fuerza de las afirmaciones**

Cuando la narradora con seguridad otorga intensidad a sus palabras, más de lo que el asunto justificaría, crea una duda sobre su verosimilitud: "mi lugar está aquí" (en la cocina por supuesto), es una afirmación que puede escucharse en boca de amas de casa que tratan de justificar el hecho de no salir de la casa a trabajar, es también una

frase muy repetida por el prototipo masculino: "tu lugar es la cocina", para indicar en broma, y no tan en broma, el lugar de la mujer al repartirse los sexos los deberes y derechos en este mundo. La frase entonces resulta verosímil en boca de la narradora. Más al agregar "desde el principio de los tiempos ha estado aquí", se agrega una nota inverosímil que obliga al lector a seguir con recelo la lectura y las afirmaciones de la narradora. Más aún, el lector siente que están jugando con él cuando la protagonista juega con las palabras.

"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 [. . .] Gracias por darme la oportunidad [. . .] Gracias por [. . .]" La narradora pone tanto énfasis en la palabra "gracias" que hace sentir lo poco agradecida que está. Inmediatamente resaltan los pormenores ¿agradecimiento por qué?, por un brindis, por la rutina doméstica. El panorama se clarifica.

#### *Usa adjetivos y apodos paródicos e irónicos*

Los recetarios son apodados "mis espíritus protectores", la carne "encanece". Las intenciones del marido y los propósitos los denomina "serios" entre comillas. La pimienta sobre la carne se convierte en "diluvio", la dureza de la carne se debe a que es de mamut. La carne de asar tiene colores con escándalo o color "decente", etc.

#### *Mezcla palabras y conceptos elevados con términos de uso diario*

"[. . .] Experimentada ama de casa, inspiración de las madres ausentes y presentes, voz de la tradición secreto a voces de los supermercados". En la primera parte llega

a un clímax de patetismo, que es roto por una palabra tan poco sacra como "supermercado".<sup>129</sup>

La narradora propone la redacción de un diccionario de términos de cocina, pues no los entiende, pero emplea términos "adecuados" como "... escribir un diccionario de términos técnicos, redactar unos *prolegómenos*, idear una *propedeútica* para hacer accesible al profano el difícil arte culinario". El desnivel entre términos y tema produce el efecto humorístico.

Sobre el plato: "como no representa superación de ninguna *antinomía* ni el planteamiento de ninguna *aporía* no se me antoja". Esta mezcla de filosofía y cocina acentúa la ironía.

Continúa al entrar filosóficamente a la muerte de la carne y su vida posterior. Olvidando los símbolos ya tratados, pareciera que espera la resurrección en algún otro mundo o plano de la carne cocida, pero esta vez bien hecha, así como se espera el reencuentro con un ser querido y muerto. Tomando literalmente la descripción del pedazo de carne muerta, desnudada de sus equivalentes simbólicos, vemos la ironía en frases como "continuará operando en otros niveles. En el de mi conciencia, en el de mi memoria". Es la conocida despedida ante la tumba abierta. La desigualdad de los planos que unen ambos lados, la carne mal asada y "el relajo del velorio", el rito frente a la otra carne descompuesta.

### *Crítica e intensifica sus defectos*

Cuando la narradora lee en el libro de cocina que se recomienda untar la estufa con grasa para que la carne

<sup>129</sup> En *Estética de la razón vital*, dice Ortega: "La poesía es eufemismo —eludir el nombre cotidiano de las cosas", tanto así que "Una vez que Mallarmé se encuentra ante el horrendo trance de tener que decir Yo Mallarmé, como en un acta notarial, prefiere evitarse a sí mismo y dice: "El señor a quienes mis amigos tienen la costumbre de llamar por mi nombre". (p. 49).

no se pegue, exclama: "Eso se me ocurre *hasta a mí*, no había necesidad de gastar en esas recomendaciones las páginas de un libro". Luego afirma: "Y yo soy muy torpe. Ahora se llama torpeza, antes se llamaba inocencia y te encantaba". Si la afirmación fuera la primera, se trataría solo de autocrítica. Pero a continuación agrega una nota que rompe la primera. Mas aún, así ella es la que se declara torpe. El ausente no hizo oír aún su voz, pero el diálogo es con el ausente, el que supuestamente gustaba de su inocencia, declarada por él ahora torpeza.

Como si el futuro ritual del diálogo familiar fuera perfectamente predecible, por repetitivo.

"Así voy a quemarme en los apretados infiernos, *por mi culpa, por mi culpa, por mi grandísima culpa*". El humor de esta crítica radica en los dos niveles de edad. La explosión de la autora es infantil, así respondería una niña a un error del cual teme sus consecuencias. La narradora supuestamente hace décadas abandonó su paraíso infantil.

### *Compara objetos extraídos de contextos diferentes*

La autodescripción como *dinosaurio* de otro planeta, al cuerpo del marido como *lápida de piedra*, a la carne *fiel a su condición de cadáver*; introduce aquí elementos no esperados, aunque la causa de estas comparaciones "raras" no es casual y su significado en el contexto es claro.

La introducción de estas palabras de contextos distintos produce el plano cómico. Por ejemplo: "A esta carne su mamá no le enseñó que era carne y que debía comportarse con conducta" o al autocompararse con Cuauhtémoc al tener la espalda quemada por la asoleada y encima al marido. Allí repite las palabras del mártir azteca "mi lecho no es de rosas". La "continuidad" histórica, tan común en la literatura mexicana, tiene también su sobra de ironía.

*Habla con desdén de temas serios*

Cuando la narradora se refiere a temas considerados graves o serios, lo hace con desdén o ligereza, este choque entre el tono utilizado y el tono esperado produce un enfoque irónico y el humor. Ejemplos: "Hace un año yo no tenía la menor idea de su existencia y ahora reposo junto a él con los muslos entrelazados, húmedos de sudor y de semen". Esta descripción de la pauta del "serio" y "grave" matrimonio. O "porque perdí mi antiguo nombre y aún no me acostumbro al nuevo que tampoco es mío". El "nuevo" apellido, no motivo de orgullo ni detalle técnico, sino un mueble o ropa a cuya existencia hay que acostumbrarse.

Y a las otras mujeres, "las típicas" que aparentemente están destinadas a la derrota y que en el fondo triunfan porque logran la obediencia y el cumplimiento de sus caprichos, las llama "las humildes, las que no abrían los labios sino para asentir". Y de las relaciones íntimas: "Y gemía de desgarramiento, de placer. *El gemido clásico. Mitos, mitos*". Teatro en lo más íntimo de la vida, entonces, ¿qué es de lo que queda?

Y de las instituciones y normas: "Socios", generalmente "Intocables" la iglesia, la confesión, la penitencia. . . "Todas tus compañeras de colegio hacen lo mismo, o cosas peores, se acusan en el confesorio, cumplen la penitencia, las perdonan y reinciden". El ciclo "vital" de una sociedad "verdadera" y "auténtica", donde lo teatral es tal vez una imagen pálida del gran teatro familiar y social.

*Utiliza dichos e imágenes literarias y cinematográficas*

La narradora se autorretrata agregando a su persona sueños "prefabricados" de telenovelas o expresiones del decir mexicano, detrás de las cuales se encuentran ideales de vida. Estas imágenes tan alejadas de la narradora ex-

presan el trasfondo irónico: "Yo jugaba con la punta de los botones y esos otros adornos que hacen parecer tan femenina a quien los usa. . .", "tan femenina", hecha de botones y de un juego infantil. Femenidad equivale entonces a infantil o en términos de la escritora, a tarada, es decir, infantil en su madurez.

En otro lugar del cuento: "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*". El elemento paródico irónico no es solo el tener la seguridad de que lo relatado no será, sino la proyección de su antítesis. Fuera de la palabra "*fin*" el resto es producto del alimento "espiritual". La telenovela que deja a la persona suspirando y esperando lo imposible. El tedio permite escribir mentalmente varios libretos previamente escritos o probar en objetos vivientes las proyecciones prefabricadas por los magos de la "caja boba".

Sobre sí misma: "Pero yo, abnegada mujercita mexicana que nació como la paloma para el indio. . ." Una frase hecha, que no concuerda y por reglas sí debe concordar. El nido será entonces una comida quemada, y las alas del pájaro chamuscadas, impotentes para remontar el vuelo, mientras la protagonista pasa su tiempo en soliloquios, en la soledad ante el diálogo con ella misma y con materias inertes.

### *Se vale de los detalles que hay detrás de las palabras*

La narradora asegura: "Sí, ya sé que no debo preocuparme; que alguna de las *hadas* que revolotean en *tomo mío* va a acudir en mi auxilio y a explicarme cómo se aprovechan los desperdicios". La frase remonta a los juegos infantiles, en los que a solicitud del protegido llega el hada en un momento feliz y salva al héroe. El término "hada" en otra proyección tiene un gran tras-

fondo irónico, ya que las hadas que rodean la casa pueden ser la suegra (con seguridad es la suegra) o alguna cuñada o una amiga del marido. Solo una gran imaginación puede cambiar el estereotipo y convertir a la suegra en "hada buena". Y en cuanto a aprovechar los desperdicios, cuáles desperdicios? ¿sólo la carne, él, ella, el sueño encogido por la realidad?

*Mantiene un diálogo consigo misma*

La narradora se pregunta y responde manteniendo un diálogo, como si fuera entre dos personas. Introduce también en este sistema diálogos imaginarios con personas inventadas, haciendo el papel de ambos. En ambos casos, principalmente al tomar en cuenta el idioma peculiar de estas conversaciones, el efecto es cómico. La rapidez de los hechos imaginados no puede ser alcanzada por palabras. Por ejemplo, la teatralización de la relación entre ella y un hombre maduro y retirado: "Señorita, si usted me permitiera. . . ¡Señora! y le advierto que mi marido es muy celoso. . . Entonces no debería' dejarla andar sola. Es usted una tentación para cualquier *vian-dante* [ . . . ] Silencio Sig-ni-fi-ca-ti-vo. Miradas de *esfinge*. El hombre maduro me sigue a prudente distancia. *Más le vale, más me vale* a mí porque en la esquina ¡zas! Mi marido, que me espía, que no me deja ni a sol ni a sombra, que sospecha de todo y *de todos*, señor juez. Que así no es posible vivir, que yo quiero divorciarme". El tema de toda una telenovela o melodrama en unas líneas. El diálogo consigo misma, imaginado, deseado, soñado y temido, acentúa el lado humorístico. Otro supuesto diálogo: "Soy yo. *Pero quién soy yo?* Tu esposa, claro". Esta pregunta y respuesta recuerdan tanto lo narrado por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*: "Recuerdo que una tarde, como oyera un leve ruido en el cuarto vecino al mío, pregunté en voz alta: "Quién anda por

ahí?" y la voz de una criada recién llegada de su pueblo contestó: "No es nadie, señor, soy yo".

En estos diálogos imaginarios prueba también la ruptura irónica, al darle el valor de lo efímero y cotidiano a los altos conceptos: "¿Es la angustia la que oprime mi corazón? No, es su mano la que oprime mi hombro". En este párrafo, como en tantos otros donde revive escenas de vida y no de teatro, eleva al recuerdo punzadas de dolor disfrazadas de elementos cómicos.

La relatividad de los términos usados en este diálogo interior pone en duda, como lo hizo Sócrates, los términos que toda una sociedad repite: "¿Cuánto tiempo se tomará para estar lista? Bueno, no debería importarme demasiado porque hay que ponerla al fuego a última hora. Tarda muy poco, dicen los manuales. . . ¿Cuánto es poco? ¿Quince minutos? ¿Diez? ¿Cinco?" El interlocutor invisible da consejos e inmediatamente vuelve a ser la narradora quien se narra a sí misma el irreversible futuro hecho pasado por la imaginación que todo lo predice:<sup>130</sup> "Y yo saldría muy mona a recibirlo a la puerta, con mi mejor vestido, mi mejor sonrisa y mi más cordial invitación a comer fuera", el inesperado final acentúa el elemento cómico.

### *Teatralización*

La imaginación en el soliloquio permite a la narradora teatralizar imaginariamente escenas. Por ejemplo, *la historia del trozo de carne* en cuatro actos:

<sup>130</sup> Al respecto dice Borges en "El milagro secreto": "Antes del día prefijado [. . .] murió centenares de muertes, en patios cuyas formas y cuyos ángulos fatigaban la geometría, ametrallado por soldados variables, en número cambiante, [. . .] Afrontaba con verdadero temor (quizá con verdadero coraje) esas ejecuciones imaginarias [. . .] Fiel a esa débil magia, inventada para que no sucedieran, rasgos atroces; naturalmente, acabó por temer que esos rasgos fueran proféticos", p. 161.

Acto I: Aparece primero el trozo de carne, con un color, una forma, un tamaño.

Acto II: La carne cambia y se pone más bonita.

Acto III: Vuelve a cambiar y ya no es tan bonita.

Acto IV: Sigue cambiando y cambiando, sin que el motor de la acción (la narradora) pueda evitarlo. Hasta que la carne se quema.

Sobre el significado de este libreto hablamos en capítulos anteriores.

#### *Su futuro*

Acto I: Impondrá desde el comienzo las reglas del juego.

Acto II: El marido resentirá su dominio, que irá dilatándose.

Acto IV: El marido forcejeará por prevalecer.

Acto V: Si el marido cae lo despreciará. Y si no cae no le perdonará. (tesis de un *Eterno femenino*)

#### *El marido*

Acto I: Da impresión de solidez y de realidad.

Acto II: El cambia (o se descubre), ella cambia también (o se descubre).

Acto III: Se va y se convierte en recuerdo.

Aquí se produce un corte y no presenta el cuarto acto. Se reprocha a sí misma, mas no caerá en la trampa literaria: "Ah, no voy a caer en esa trampa: la del personaje inventado y el narrador inventado y la anécdota inventada". Como si esto fuera demasiada sofisticación para un mediocre marido.

Sus posibles reacciones frente a la carne quemada y el marido, reciben su efecto teatral:

Acto I: Abrir las ventanas, conectar el purificador de aire para que no huela cuando venga su marido.

Acto II: Ella saldrá muy mona a recibirlo a la puerta. Comen afuera.

Acto III: Ella y su marido examinarán la carta del restaurante, mientras la carne yace en la basura.

Acto IV: En la casa de la suegra, le relatará su enemiga para ser mujer frívola y no tarada.

*Posibilidad contraria*

Acto I: No abre la ventana, no conecta el purificador de aire, no tira la carne a la basura.

Acto II: Deja que el marido olfatee como un ogro y diga que allí no huele a carne quemada sino a una mujer inútil.

Acto III: Ella exagerará su estado para incitarlo a la magnanimidad.

Acto IV: En la casa de la suegra, la relatará su enemiga-amiga sus propias experiencias.

Hay otros fragmentos con aire de división teatral, que agregan vida y frescura al relato, y principalmente ironía y humor.

*Ruptura del efecto humorístico*

Cuando la narradora adopta en sus pensamientos el nivel verdadero del tema rompe el efecto humorístico: "Jamás he entendido nada de nada. Pueden ustedes observar los síntomas: me planto hecha una imbécil dentro de una cocina impecable y neutra con un delantal que usurpo para hacer un simulacro de eficiencia. . ." Actitud acusadora, crítica, no sólo por no saber, sino por tener que jugar el papel de la que sí sabe, pues ello es lo que supuestamente se espera. O por ejemplo: "el nylon de mi camión de desposada resbala en un fraudulento esfuerzo por parecer encaje". Otro fraude de un ser inanimado que por ósmosis mágica, al unirse con un ser animado y fraudulento, se suma al fraude.

No sólo el efecto humorístico sino el uso del falso humor, el directo, para terminar con todo lo que sueña o se vea como sueño romántico: el horario será dirigido no por pájaros, como en *Romeo y Julieta*, sino por el despertador. La vida no será un bajar "por la escalera de mis trenzas sino por los pasos de una querrela municiosa: se te ha desprendido un botón [. . .]" Y en cuanto al humor directo: "Aquella vez, por ejemplo, que su marido

le pidió un par de huevos estrellados y ella tomó la frase al pie de la letra. . .”

*Al pie de la letra* es también un libro de poesías de Rosario Castellanos entre las cuales resaltan el “Monólogo de la extranjera” y el “Epitafio del hipócrita”, que finaliza con esta estrofa:

No a solas ¡nunca a solas!  
dijo el brindis final,  
alzó la copa amarga de cicuta.  
(Mas no bebió su muerte sino la del espejo)

*Poesía no. . .*, p. 106

En la cadena de fraudes, donde un ser es sólo el reflejo de algo nebuloso de lo que podía ser, son claras estas palabras de su primera etapa.

#### *La tensión en el relato*

La tensión en el relato se produce al entrelazarse el recuerdo de hechos pasados con su plática acerca de los hechos que están sucediendo, y con el ahondamiento filosófico-sicológico acerca de distintas situaciones de la vida. La carne se une con su conciencia, con el recuerdo del encuentro con su futuro-actual marido.

La tensión del desenlace no es la común de otras historias narradas, que no sabemos cómo se desarrollarán, y el lector, tenso, espera tener más información.

Si la carne se quemará o no, deja de ser importante. Es sólo el texto para el pretexto de lo más profundo que se narra. El lector sabe que al final o hacia el final se descubrirán los elementos falsos del matrimonio. Por lo tanto, no es la falta de conocimiento lo que mantiene la tensión. La tensión está en la narradora y ella lo traspassa a los lectores que viven con ella el desenlace. Se sigue paso a paso sus cavilaciones, y a medida que la tensión de la narradora aumenta, aumenta también la del lector.

La cúspide de esta tensión, está al final del relato, cuando la narradora lucha consigo misma, habla, dice y contradice, duda, cavila, y no sabe quién es, quién fue, y hacia dónde va.

### *La figura del narrador*

La narradora cuenta en primera persona a lo largo de todo el relato y se va descubriendo ante los lectores a través de las menciones acerca de su pasado, y a través de opiniones y juicios que va emitiendo.

No es difícil conocerla. No hay que adivinar sus defectos, ella los enumera y anuncia en voz alta. No es el prototipo de ama de casa, no le gusta coser, no le gusta la vida social, se ve como "criada". Es curioso, pero no se refiere a sus virtudes ni cuando imaginariamente discute con su marido haciendo la apología de su vida.

Narra así, como contando un cuento, casi todo el tiempo con humor, lo que piensa, siente, cree que siente, y lo que le ocurre sin entenderlo. Esta entrega la hace auténtica, sincera y accesible al lector. Una alumna de literatura en la Universidad de Jerusalén escribió en su tesis:

Porque ella hace que la sintamos real, de carne y hueso, con los mismos problemas que nos preocupan o preocuparán a nosotras. Así se logra la identificación. Ella es como nosotras, es una de nosotras, las muchas mujeres cuya existencia está llena de incertidumbres y dudas. Que apoyan los pies con sumo cuidado para no dar un paso en falso, que tiene que elegir diariamente entre ser auténtica o ser esclava.

Sin duda, como siempre, ante la buena expresión literaria, desaparecen las latitudes y diferencias culturales y circunstanciales.

La intimidad entre lector y narradora se acentúa al final del relato, cuando una sonrisa tal vez libertadora, tal vez amarga, se enfrenta con la dura realidad de su papel teatral en la vida: "Me repugna actuar así. Esta definición no me es aplicable y tampoco la anterior, ninguna corresponde a mi verdad interna, ninguna salvaguarda mi autenticidad".

Y el marido, anónimo. No existe, en el relato sólo tiene derecho de vida a través del médium que le permite emerger a lo narrado, y este médium es la narradora, quien recuerda, sueña o se imagina.

El es una mezcla de ser real-soñado e imaginado. Ante la realidad de la mujer inventada por los hombres, está en el soliloquio el contrapunto, el hombre inventado por la mujer (¿será su venganza?).

Generalmente es la mujer un estereotipo carente de individualidad, en el cuento es él el estereotipo, el marido clásico, típico, carente de individualidad, que se porta como "quien es", es decir, como se espera que sea. Una terrible manera de ningunearlo, al verlo sólo en su figura de masa. Ella puede autocriticarse sin luchar contra su diagnóstico como "neurótica cavilosa". Ella lo asume, pues individuos como seres vivos tienen defectos; él no puede actuar así, seres inventados no tienen defectos que no sean los que su inventor imaginó.

El lector se pregunta a qué se debe el "error inicial" de esta relación imposible. La narradora se descubre como un ser inteligente y culto (por su manera de contar), cómo no pudo prever y evitar el resultado de su unión conyugal. La respuesta del final del relato es la significativa. Sabía que vida en conjunto es sacrificio, pero no se puede vivir en sacrificio eterno. Por ello debe existir solo en "la ocasión sublime, en la hora de las grandes resoluciones" y no con lo diario, "algo muy insignificante y ridículo". Allí descubre en dónde falló la lucidez. Creía que el matrimonio era una gesta medieval, como pintada

por los románticos, sacrificio, renunciamiento, como el gran paso a lo infinito y sublime. Ella veía el matrimonio, como el hombre ve a la mujer, como un concepto, como el marido es visto en el cuento, como un concepto, y allí las realidades tienen la fuerza de un huracán desmitificador. La posibilidad de convivir es real si se borran los seres inventados y los momentos inventados, dándole valor a los actos pequeños que son la mayoría de la vida. De un momento sublime, de su recuerdo se puede vivir un tiempo, pero no convivir. Sólo si se consigue elevar lo cotidiano tendrá la relación otra dimensión.

Estructuralmente, la narradora descubre los conflictos consigo misma más que con su marido, con su modo de vivir, de captar y de reaccionar. Se puede hasta catalogarlos en un diagrama explicativo que revela parte de su comportamiento:

LADO A	LADO B	SOLUCION
La cocina resplandece. Es una lástima mancillarla con el uso. Habría que sentarse a contemplarla, a cerrar los ojos, a evocarla. . . esta nitidez, esta pulcritud carece del exceso deslumbrador que produce escalofríos en el sanatorio.	¿O es el halo de desinfectantes, los pasos de goma de las afanadoras, la presencia oculta de la enfermedad y de la muerte? . . .	¿Qué me importa!
Abro un libro al azar y leo "La	. . . don Quijote no tenía fama de gur-	Uf.

- |  |  |  |
|--|--|--|
| cena de don Quijote". Muy pero muy insatisfactorio.                  | met sino de des-pistado.   |  |
| Pajaritos de centro de cara.   | Esotérico. ¿La cara de quién? ¿Tiene un centro la cara de algo o de alguien?                                 | Si lo tiene no ha de ser apetecible.                         |
| Es carne especial para asar. Magnífico, un plato sencillo y sano.    | Como no representa la superación de ninguna antinomia ni el planteamiento de ninguna aporia no se me antoja. |  |
| No nacimos juntos. Nuestro encuentro se debió a un azar.             | ¿Feliz?  | Es demasiado pronto aún para afirmarlo.                      |
| Soy yo.  | ¿Pero quién soy yo?  | Tu esposa, claro.  |
| Para la siguiente película me gustaría que me encargaran otro papel. | ¿Bruja blanca en una aldea salvaje?  | No, hoy no me siento inclinada ni al heroísmo ni al peligro. |

Esta maldita car-      ;Debía yo haber-      Menos mal que  
ne está empezan-      le dado vuelta!      tiene dos.  
do a soltar un      Quemada de un  
humo negro y ho-      lado.  
rrible.

La figura de la narradora y del personaje son una misma, y la historia es narrada en primera persona a lo largo de todo el relato. A ratos da la impresión de que esta narradora confunde un papel social, con un papel teatral (o no confunde), "para la siguiente película me gustaría que me encargaran otro papel". Si toda la vida es teatro (sueño que sueña) el querer ser otro ser, tener otra vida, acción, finalidad, se convierte en el tratar de cumplir otro papel, no el prefijado por la sociedad y la historia, sino el derecho de escribir el propio guión, y representar el papel elegido momentáneamente en este guión.

Ella quisiera no ser como es (o esperan que sea), quisiera ser distinta, más fría e independientemente, sin que los problemas de la vida la alteren:

"[. . .] mujer famosa (diseñadora de modas o algo así) [lo imposible de esta figura y su no felicidad y dependencia lo desarrolla en el cuento "Album de familia"] independiente y rica que vive sola en un apartamento de Nueva York, París o Londres. Sus 'affaires' ocasionales la divierten pero no la alteran. No es sentimental. Después de una escena de ruptura enciende un cigarrillo y contempla el paisaje urbano a través de los grandes ventanales de su estudio".

Hacia el final del relato se resigna y busca no hacerlo. Si será auténtica, es decir, yendo en contra de las normas prefijadas, será a los ojos de él otro tipo de "dinosaurio", así como la percibió al saberla virgen. No es que porque

"carece de entendimiento (por ello) menosprecia a su prójimo" como lo dicen los Proverbios (11, versículo 12), sino porque vive estructuralmente sin poder vivir o sobrevivir lo que no está prefijado por estas estructuras.

El análisis formal de un solo texto, significativo (que fue también muy analizado en otros aspectos), trató de captar cómo maneja Rosario Castellanos las técnicas literarias, logrando efectos y contraefectos.

Pero aún así, su grandeza no radica en el dominio de las técnicas, subordinándose ella y sus personajes a éstas. Las técnicas están ocultas, como debe estar una buena coreografía. Su grandeza está en que no se perciben, la lectura es fluida, la vida fluye, las palabras son convincentes, y el lector entre risa y descanso se identifica y se avergüenza de tanto en tanto por haber reído.



## Dios, destino, muerte e ironía

Un pesado aire de destino prefijado en algún orden celestial o terrenal se respira en toda la obra de Rosario Castellanos. Las *ramas de mirto* bajo su almohada al dormir, magia usada también por Amalia la soltera en *Balùn Canán*, para llegar al amor. En todos los casos, el desarrollo de la magia es trágico.

Años atrás, meses después de la muerte de Rosario, en una reunión del centro de literatura de las poblaciones colectivas de la Galilea, se habló de sus novelas traducidas al hebreo.

La identificación fue total. El dolor y la expectativa del trágico momento que puede llegar sin ser esperado fue muy comprendido en un lugar donde la muerte espera sólo una rendija abierta. Uno de los miembros del grupo, poeta y filósofo educado en el escepticismo marxista, se expresó: "Sin duda, su muerte trágica estaba ya prefijada mágicamente en *Balùn Canán*". Todos estaban de acuerdo.

Al recibir el primer premio "Rosario Castellanos" por su ensayo sobre "Dos poemas", Akiba Kononovich, quien fue también alumno de Rosario Castellanos en la Universidad de Jerusalén, dijo: "Amor, soledad, muerte, como otro poeta latinoamericano que escribió en uno de sus bellos sonetos "Moriré en París en aguacero, el jueves que ya está grabado en mi memoria. . ." también ella, Soledad Castellanos, predijo el día de su muerte, sintió su muerte e inclusive la forma que morirá detalladamente:

Yo no voy a morir de enfermedad  
ni de vejez de angustia o de cansancio. . .

y en el mismo poema:

Ya no tengo más fuego que el de esta ciega lámpara  
que camina tanteando, pegada a la pared  
Si muriera esta noche  
sería solo como abrir la mano  
como cuando los niños la abren ante su madre,  
para mostrarla limpia, limpia de tan vacía.

(Poesía no. . . , p. 54)

"Soledad, encendido de lámpara, apertura de una  
mano, Soledad Castellanos, poeta"<sup>131</sup>

Ante el derroche de felicidad, de alegría, ante la posibilidad del contemplar irónico de la vida, temían los que la rodeaban, al igual que ella misma, de la fatal magia, de la irreversible palabra que truncara toda esta vida convertida en felicidad presente.

En distintas oportunidades, repetía Rosario Castellanos en versiones un poco diferentes lo ocurrido allá, en su niñez. Lo escribió en *Balún Canán*, pero con reserva, guardando en el texto la llave de su oratorio, la llave de la verdad que plasmó un comportamiento de toda una vida y un destino.

Mi mamá se dedicó a hacer jueguitos de espiritismo con una amiga suya; en uno de esos juegos, la amiga tuvo una visión y recuerdo, yo tenía ocho años y es una memoria muy viva porque fue para mí determinante, que estábamos descansando en el comedor, mi hermano de siete años, mamá y yo cuando entró despavorida una prima con el pelo blanco, todo parado y sin peinar, como una especie de medusa, y le dijo a mi mamá que acababa de

131 *Semana*, 9/III/76.

aparecersele alguien que le avisó que uno de sus dos hijos iba a morir. Entonces mi mamá se levantó como resorte y gritó ¡Pero no el varón!<sup>132</sup>

Huyendo del tema, en su respuesta a Beatriz Espejo: "No (no hija única). Tuve un hermano un año menor que yo, y un medio hermano cinco años mayor. Mi hermano murió cuando los dos éramos muy pequeños y con mi medio hermano mantuve una relación tal de distancia, que prácticamente puedo considerarme hija única".<sup>133</sup>

Cuando la madre por medio de fibras naturales trató de vencer la brujería, no lo pudo hacer: "entonces la primera pregunta era '¿Es posible que todo este tipo de brujerías existan?' Pues todo el mundo respondía que sí, que es posible".<sup>134</sup> Pocas posibilidades quedaban y Rosario Castellanos, a través de su magia infantil, en sus juegos de locura con su hermano, sintió que postergó su muerte. Mas el destino y la magia de la madre, que eligió su muerte para salvar al varón, debían atacar cuando las leyes trágicas fijaran el momento correcto; momento que será de inmensa felicidad, ya que en caso contrario, la magia no sería magia y la brujería sería solo solución al problema del dolor y la soledad. Por eso en sus momentos más felices, tanto temía Rosario lo inevitable.

Y lo inevitable venía tanteando, impregnando a la protagonista con un terrible complejo de culpa, por la muerte del hermano y por seguir viviendo como un peso para los padres:

Porque si yo me hubiera muerto junto a mi hermano, o yo no hubiera estado allí, estorbando, ellos hubieran podido morirse a gusto, y ya. Pero, como

<sup>132</sup> *Cuadernos*. . . , p. 39.

<sup>133</sup> Elena Poniatowska, citando carta inédita guardada por Raúl Ortiz. *Novedades*, 9/VI/79.

<sup>134</sup> *Cuadernos*. . . , p. 39.

tenían que educarme, como tenían que llevarme a México, como me tenían que dar de comer, como tenían que vigilarme que yo subiera de peso, como tenían que vigilar que yo fuera virtuosa; no podían morir. Esto fue toda mi infancia, y eso fue toda la adolescencia.<sup>135</sup>

Sólo uno de los hermanos sobreviviría según la brujería, por ello la lucha entre su destino y el del hermano allá en aquella niñez, se transformó simbólicamente, en la novela, en la llave escondida que despierta al Dios todopoderoso:

Mi madre ordena que cierren las ventanas del oratorio, que cierren la puerta con dos vueltas de llave. Vicenta y Rosalía obedecen. Dejan la llave prendida en la chapa y se van.

Mario y yo nos quedamos contemplando como hipnotizados ese pedazo de fierro que separa el oratorio de nosotros, del día de nuestra primera comunión. Empujada por un impulso irresistible fui y arranqué la llave de la cerradura.

Mario retrocedió espantado.

No quiso acompañarme. Se quedó allí mientras yo iba, sin testigos, a esconder la llave en el cofre de mi nana entre su ropa y las piedrecitas de Chactajal (p. 262)

La llave de su problema, la del miedo a la magia, la del miedo a que la muerte la elija y no a su hermano, no pudo encontrar mejor expresión. La liberación inmediata deja de serlo al quedar el miedo frente a lo que vendrá. La "Segunda oda" de Paul Claude traducida por ella, se refiere a esta llave: "¿Qué me importa la puerta abierta si no tengo la llave?" (*Poesía no. . .*, p. 233) Y más ade-

<sup>135</sup> *Cuadernos. . .*, p. 40.

lante: "¡Oh, Dios mío, ahora veo, la llave que da libertad, y no es la que abre, sino la que cierra!" (*Idem*, p. 235).

En todo momento este destino está unido con dos elementos mas allá de lo humano: Dios y su ejército de diablos, y la muerte. Los diablos indígenas y cristianos producen terror. Allí está el animal mágico, el Dzulun a quien todos temen, el "diablo de las siete cuerdas" del folclore y Catashana, el que puede engañar a un cura pero no al todopoderoso que defiende sus sacramentos y su hostia. Pero ¿Quién es Dios? ¿De dónde proviene su fuerza? Al fijar el destino. ¿Es el bien el que mueve sus pasos o se trata del ser más fuerte y más malvado de entre los diablos? Tal vez es Dios un "Deus Otiosus", ser infinito que no hace nada y deja a las criaturas en su sufrimiento.

Un Dios muy complejo acompaña las letras de Rosario Castellanos; el ser misericordioso que se busca en momentos de desesperación, pero también el ogro que pide solo sacrificios. El misericordioso casi no aparece en su prosa, aunque Rosario Castellanos sí creyera en él. Cuenta una periodista amiga:

De joven no era nada mundana (Rosario Castellanos), no le importaba el arreglo. Al contrario, hacía todo lo posible por parecer una monja. Tenía un enorme sentido del apostolado, de la entrega de una causa y ella fue quien llevó a Guadalupe Dueñas al Opus Dei. Se quedaron asombrados de su capacidad de meditación. En esa época leía Rosario a San Agustín y Santo Tomás, la Biblia con un verdadero empeño, un profundo deseo de instrucción religiosa, un anhelo de encontrar a Dios por todos los caminos [. . .] En esa época estudiaba religión. . . A mi me excitó el deseo de Rosario por conocer la religión más a fondo. Durante los tres meses que vivió en mi casa siempre hablábamos de religión. Pero antes también, antes que Rosario se casara yo la veía a diario. Rosario tenía un empeño

religioso muy muy fuerte y como yo siempre he sido sola con Dios ella me arrastraba a todo.<sup>136</sup> Finalmente encontró al niño Dios buscado.

En un artículo en *Excelsior* de 1973, un par de meses después de la guerra de Yom Kippur, comenta Rosario Castellanos una navidad en Chiapas, cuando una niña buscaba a Dios:<sup>137</sup>

Yo he tenido, a veces, navidades de lo más extravagantes. Como por ejemplo, la que organizó la esposa del mayordomo de una finca ganadera que había sido propiedad de mi padre, en Chiapas.

Era un rancho que estaba en las márgenes del Grijalva, en pleno trópico, donde los lagartos bostezaban en espera del incauto cordero que decidiera internarse en las profundidades de sus entrañas. Y la selva era laberíntica y la poblaban todas las especies animales que Noé debió haber excluido de su arca.

Pues bien, a la esposa del mayordomo se le ocurrió una idea tan peregrina que ninguno se atrevió ya no digamos a rechazarla, pero ni siquiera a discutirla. Esa idea consistía en que, a eso de las cinco de la tarde, saliéramos de la casa grande (que a pesar del título no era más que un mísero jacal), cantando villancicos, tocando instrumentos musicales portátiles y lanzando cohetes al espacio mientras buscábamos al Niño Dios que había sido previamente ocultado en un lugar estratégico de la selva.

El programa sufrió alteraciones desde el principio: porque al lanzador de cohetes se le cebó el primero destrozándole la mano y él para calmar el dolor y

<sup>136</sup> Elena Pontatowska, *Novedades*, "Rosario Castellanos tenía una gran inclinación hacia la vida religiosa", parte VI, VI/79.

<sup>137</sup> "Acudir a la cita", "Fin de la ausencia calculada"; *Excelsior*, 1973.

los demás para calmar los nervios nos acabamos en ese mismo instante la provisión de alcohol con la que contábamos para el resto de la celebración.

No sé qué contribuyó más a desorientarnos: si la oscuridad nocturna, si la calidad del comiteco ingerido o si los misteriosos ruidos que de todas partes surgían. ¿No era una serpiente venenosa que se deslizaba entre las hojas? ¿No era un tigre el que se agazapaba entre las ramas? ¿No era una hiena la que se carcajaba de nuestros ires y venires en un perímetro no mayor de dos metros?

El caso es que jamás dimos con el Niño Dios y regresamos a la casa grande, maltrechos, en harapos, y con una cruda digna de la mejor causa, a comer unos tamales fríos y un café que a fuerza de ser hervido tantas veces ya no tenía más que lo que en Chiapas llaman "chincaste".

En Israel yo he seguido la rutina: el primer año en Belén [ . . . ]

El Dios mágico era otro, no el que la escritora buscaba en grupos religiosos o en paseos infantiles. Este último venía unido a vocablos como infierno y castigo. Volviendo a *Balún Canán*, cuando Amalia convenció a la madre de que para salvar a Mario era necesario enseñarles la doctrina, comenzó lo que "naturalmente" se une al concepto Dios o religión: "Entonces es necesario que sepan lo más importante: hay infierno".

No era una revelación. Otras veces habíamos oído pronunciar esa palabra. Pero solo ahora estábamos aprendiendo que significaba algo rojo y caliente [ . . . ] pudimos cogernos, sin dificultad, de la mano. Estaban frías y sudorosas de miedo [ . . . ]

—Al infierno se van los niños que se portan mal [ . . . ]"

Mario temía comulgar ante Dios, que puede convertir la hostia en plomo; temía de esta unión de Catashana y Dios, el que todo lo mira y todo lo ve:

—¿Está Dios ahora aquí con nosotros?

Mario necesita que se lo expliquen bien, que se lo aclaren:

- Dios nos está mirando y está diciendo [ . . . ]
- ¿Dios nos está mirando?
- Siempre. Todavía ibas de contrabando en el maletín del doctor Mazariegos y ya Dios te miraba [ . . . ]

Mario se va dejando vencer por esta fuerza tremenda: Dios y Catashana, nombrados por él en el delirio. A pesar de que posiblemente el niño sufre de apendicitis, el médico no se anima a combatir la enfermedad, la declara paludismo y la madre la declara magia. El cura debe salvar al niño por ser el representante de este Dios que todo lo hace y todo lo puede hacer. Para la niña la salvación de su hermano será su propia muerte:

Lo he dejado retorcerse y sufrir sin abrir el cofre de mi nana. Porque tengo miedo de entregar esa llave. Porque me comerían los brujos a mí; a mí me castigaría Dios, a mí me cargaría Catashaná. ¿Quién iba a defenderme? Mi madre no. Ella solo defiende a Mario porque es el hijo varón (p. 278).

Mario muere y la causa es clara: Dios. "Esta muerte es castigo del cielo" (p. 282). En otro lugar reconstruye Rosario Castellanos su biografía paralela:

Mi hermano y yo, teníamos un pánico, los dos; porque estábamos allí para ver a quién se nos llevaba, ¿no? Nos agarrábamos los dos de la mano, porque éramos los dos únicos de quienes no se daban cuenta de nosotros los mayores. Delante de nosotros era toda esta discusión de "que si el hombre, que si la mujer". Nos sudaban de miedo las manos, así, horrible. Entonces, a otra amiga de mi mamá, se le ocurrió que hiciéramos la primera

comunión, que con eso, ya. . . Todas las brujerías que nos fueran a hacer los indios. . . y las cosas de esta mujer, todo se iba a arreglar con la primera comunión. Vamos a la clase de primera comunión, y lo primero que nos anuncia la catequista es: "El Infierno existe". Ya lo sabíamos. ¡Lo habíamos probado durante todo ese tiempo! Pero nos dijo que si uno se portaba bien, no había problema, no lo iba a llevar el diablo. Pero cuando nos empezó a decir cómo era Dios, ¿nos entró un pánico! . . . El diablo, qué nos importaba, ya lo teníamos dominadísimo. . . Pero Dios. . . Era horrible. Dios en cualquier momento se podía aparecer. . . ¡Teníamos un pánico! Además, era la época de la persecución religiosa, las iglesias estaban cerradas, habían quemado a los santos en las calles, habían hecho profanaciones. . . Esas cosas que lo impresionan mucho a uno cuando es chico. Me acuerdo —eso lo supe muchísimo después, en un psicoanálisis—, que estábamos todo el día con que quién de los dos ¡verdad? se iba a morir. Un día mi hermano se levantó —porque jugábamos con lo que soñábamos, con lo que inventábamos y con lo que oíamos, ya con todo, en un nivel de locura completo—, que él había soñado a la Virgen, y que la Virgen le había dicho que no, que a él no, que a él no le iba a pasar nada. Entonces, yo rápidamente soñé con Dios, y le dije que Dios me había dicho que él sí, que él sí se va a morir. Como una semana después de esta historia, amanece mi hermano, gravísimo. ¡Qué tiene un ataque de apendicitis. . . qué barbaridad! . . . ¿Qué hacemos, lo llevamos a México? . . . lo operamos? . . . Total, en lo que discutían, se murió. Entonces empiezan las gentes a llegar a dar el pésame, a decir: "Hay que conformarse con la voluntad de Dios. . ." "¡Sí! Que Dios haga su voluntad, pero. . . ¿Por qué el varón, por qué el varón?" Bueno. . . yo creo que eso explica todo. . .<sup>138</sup>

Este Dios que mató al hermano tenía función no solo de magia; debía defender a la despreciada, a la niña, al ser condenado al sacrificio por ser débil y pequeño, por ser mujer. En una de sus primeras poesías buscó esta dimensión de Dios el Buen Pastor que defenderá a una oveja perdida aunque por ello se dividan las fuerzas que rigen al mundo:

El pastor no se olvida  
de la oveja enredada entre las zarzas  
y la desata y limpia sus vellones  
y en sus brazos la vuelve a la majada.

¿Olvidaría el padre  
a su hija más pequeña?  
¿Sólo porque no sabe hablar la dejaría  
sufriendo su mudez junto a las piedras?  
¿Sólo porque cuando anda se derrumba  
y pierde su camino como ciega?  
¿La olvidaría el padre  
sólo porque es pequeña?

(Tinieblas y consolación, en *Poesía no . . .*, p. 49).

Esta búsqueda de un todopoderoso que apoye, de un ser magnánimo con cuya ayuda puede romperse la jerarquía creada por los hombres, casi no se expresa en su obra poética y por supuesto no en la prosa. Tampoco en la más mística de las versiones publicadas en *Poesía no eres tú*, la oda de Paul Caludel. Este poema, sigue a los místicos carmelitas ("Vivo sin vivir en mí, muero porque no muero"). La presencia de Dios es posible con la desaparición del ser humano. Términos para señalar la muerte, como "retornó a Dios", "se fue con Dios", "Dios lo llevó a su morada" etc., tan comunes en el hablar cotidiano, indican esta relación, este encuentro místico: "mi corazón gime hacia ti, ¡Librame de mí mismo, para que Tú seas!" O: "Tu me has dado la vida:

te la devuelvo; prefiero que lo recuperes todo". (p. 243) Sólo en la muerte se siente que la libertad ha terminado. Mas no es ésta una aceptación como la de Santa Teresa, como una apertura al amor con Dios que está más allá de la vida. Hay temor y se discute con el destino: Por eso se dirige el poeta al que rige las fuerzas del bien y el mal: "¡No hay necesidad de que yo muera para que tu vivas!" (p. 235). El Dios que debe liberar no ve, está ausente; es el Dios ciego, sordo y mudo de Borges, en dimensión trágica:

¿Cómo fue Dios quedándose sordo y mudo  
y ausente,  
irremediamente atrás como la aurora?  
(*Idem*, p. 23).

Asturias decía que ser hombre es ser anti-Dios; en este mismo contexto en su poesía "destierro" se expresa Rosario Castellanos: "Hablábamos la lengua de los dioses, que era también nuestro silencio" (*Idem*, p. 74) ¿Cuál es entonces ese Dios interior del que hablan los místicos? Unamuno al hablar de Spinoza, el sufrido filósofo judío de Amsterdam, decía que a él le dolía Dios. Un cambio, un reflejo que muestre el reverso, y es el ser humano el dolido por Dios. Pero ya en su interior adapta la figura del ser ausente, ciego. El raciocinio quiere anularlo, castrarlo, para que deje de engendrar sus ciegos fantasmas pero no puede, pues él seguramente los seguirá creando:

Tú le dueles a Dios; el universo  
se hace pequeño en ti; se hace ciego, borracho.  
Y loco"  
(*Idem*, p. 107).

"Hombrecito, ¿Qué quieres hacer con tu cabeza  
[ . . . ] Castrar al potro de Dios?

Pero Dios rompe el freno y continúa engendrando magníficas criaturas" (*Idem*, P. 108).

Sin embargo este Dios ausente en la ayuda, cuando las fuerzas mágicas no lo obligan a actuar, está presente en la dimensión del miedo del sacrificio; está física, geográficamente produciendo las ráfagas del miedo como en el poema de Emily Dickinson, en la versión de Rosario Castellanos:

Con Dios no he hablado nunca  
ni el cielo he visitado  
pero estoy tan segura del lugar  
como si algún mapa lo hubiera señalado. *Idem*,  
p. 227).

El Dios duro del sacrificio humano como prueba a veces de su propio sacrificio divino, es un componente cultural indígena-cristiano como bien es posible percibirlo en *Balún Canán* y en *Oficio de tinieblas*. Los dioses del sacrificio humano indígena vistos por Octavio Paz en su *Posdata* como promotores hasta del sacrificio de la tragedia de Tlatelolco, se encuentran muy profundamente enraizados en la sangre creadora de Rosario Castellanos son los dioses de la miseria indígena, los que buscan retornar a la época anterior a la llegada del ser en la Cruz. El indio es el que "Se para frente a Dios a exprimir su miseria" (*Idem*, p. 67) Dios hecho de mil dioses:

Los fragmentos  
de mil dioses antiguos derribados  
se buscan por mi sangre, se aprisionan, queriendo  
recomponer su estatura. (*Idem*, p. 61).

Este dios indígena sacrificado es débil, y por su debilidad busca a través de demonios y brujos su venganza, el

sacrificio feroz, que será también su defensa frente a los fuertes:

¿Qué hay más débil que un dios? Gime hambriento  
y husmea  
la sangre de la víctima  
y come sacrificios y busca las entrañas  
de lo creado, para hundir en ellas  
sus cien dientes rapaces. (*Idem*, p. 172).

Este dios de configuración y comportamiento de animal feroz y perseguido, dios diosa, es visto, según Octavio Paz, como el dador de la muerte en Tlatelolco:

No busques lo que no hay: huellas, cadáveres  
que todo se le ha dado como ofrenda a una diosa  
a la Devoradora de Excrementos. (*Idem*, p. 298).

Esta diosa dios dioses es la expresión de lo humano feroz o viceversa, es la expresión de una eternidad interminable, mas no de la eternidad esperada o soñada por los que temían el fin de la vida como lo expresa Claudel:

Todo ser [. . .]  
siendo obra de la eternidad, es también su  
expresión.<sup>139</sup> (*Idem*, p. 237).

<sup>139</sup> En *El laberinto de la soledad*, p. 49-50, escribe Octavio Paz: "... Nuestra muerte ilumina nuestra vida [. . .] El hombre alimentaba con su muerte [entre los antiguos mexicanos] la voracidad de la vida, siempre insatisfecha. El sacrificio en doble objeto: Por una parte, el hombre accedía al proceso creador (pagando a los dioses simultáneamente, la deuda contraída por la especie); por la otra alimentaba la vida cósmica y la social que se nutría de la primera [. . .] Para los antiguos aztecas lo esencial era asegurar la continuidad de la creación; el sacrificio no entrañaba la salvación ultraterrena, sino la salud cósmica; el mundo y no el individuo, vivía gracias a la sangre y la muerte de los hombres."

Junto y componiendo a un Dios muy propio que es también un índice cultural está su otra cara, el traído de más allá del mar, el muerto en la cruz. ¿Será él el Dios de la misericordia? En la poesía de Rosario Castellanos, y muy especialmente en su novela *Oficio de tinieblas*, adopta la misma forma demoniaca de los dioses indígenas, es el signo de sus exigencias. El que no supo defenderse frente a los verdugos puede convertirse en verdugo. Así lo ve Paul Claudel:

Dios mío, veo al hombre perfecto sobre la cruz,  
perfecto sobre el perfecto Arbol.  
Tu hijo, y el nuestro, en tu presencia y en la  
nuestra, clavado de pies y manos con cuatro  
clavos [. . .] (*Idem*, p. 234).

El hijo sacrificado por el padre para traer la redención al mundo está muy lejos de cualquier idea de redención en los conceptos indígenas del sacrificio para dar lugar a la vida.

En *Bahín Canán* se mezclan Dios y las figuras demoniacas que emergen del mundo indígena y de un profundo sincretismo de la cultura. En *Oficio de tinieblas* compiten los dioses: el europeo contra los ídolos locales. Mas no es la competencia entre la caridad y la maldad, entre la vida y el sacrificio humano; es una lucha total entre dioses ávidos de sangre, entre los sacerdocios de ambos, entre los séquitos que los acompañan para dar luz a la muerte, denominador común de todos.

En medio de la rebelión indígena de los Chamula, se acerca Semana Santa y Catalina, la ilol, siente cómo los adeptos de sus ídolos antiguos, los dioses de piedra que adoptivamente engendró, la abandonan. Las fuerzas del que murió en la cruz y sus costumbres son más fuertes que sus viejos credos renovados ahora, y ella tiene que plegarse a esta religiosidad de su pueblo, la del chamula

ante las figuras blancas. La guerra continuará hasta dentro del templo de San Juan Patrón, mas la guerra entre el séquito de dioses adyacentes llamados santos es clara: el que tenga el santo más fuerte, vivirá. ¿Cuál será el ejército que luchará contra el ladino?: “En el camino cada piedra se convertirá en un guardián, cada peña en obstáculo, cada arboleda en un ejército. Tal es el poder de San Juan, cuyo doble está en el cielo y vigila cuando la imagen de Chamula descansa” (p. 305). Los indígenas serán invencibles por la fuerza de la magia que emana de San Juan: “Qué pueden sus balas de plomo contra esta carne a la que ha comunicado sus atributos lo divino”. Pero también el ladino maneja fuerzas nacidas en el mismo olimpo del sacrificado en la Cruz: “Los ladinos de Jobel han sacado en procesión a la Virgen de la Caridad”. Esta virgen de la Caridad no tiene caridad, es de guerra y enarbola la espada:

- La virgen no ha salido en procesión. Pero los caxlanes pueden sacarla.
  - Tal vez ahorita la están sacando.
  - ¿A quién vamos a alzar para que la mire de frente?
  - Nuestro patrón es San Juan.
  - San Juan pastorea rebaños. No tiene espada [...]
- (p. 308).

Frente a estas fuerzas guerreras “los ídolos de la cueva no daban signos de su poder”, no pudieron combatir con el “dios de los caxlanes” pues éste dio algo a su gente que los hizo invencibles: “Ellos lo clavaron en una cruz y lo mataron y bebieron su sangre. Desde entonces nadie los puede vencer”. (*Idem.*). Sin embargo también el maya dio su sacrificio contra el caxlán en el Sumidero, cuando se tiraron desde un peñasco al fondo del río: “El sacrificio de tantas almas santificó cada piedra”, mas los chamulas, hijos de este sacrificio, están por entregar la tierra y con ello su mundo, perder la guerra: ¿Qué sería

del cielo si los chamulas entregan la tierra? (p. 310). El de los caxlanes tiene un sacrificio superior al del sumidero, el sacrificio de la cruz. En el cuerpo del muerto a través de los clavos se unieron los cuatro puntos cardinales. El sacrificio de Jesús, centro del mundo, está en lugar del sacrificio del mundo y por ello tanta fuerza emana de este sacrificio.

Catalina, siguiendo a su pueblo en Semana Santa, se dirige al templo cristiano "con un gesto desafiante más que reverente" (p. 311), dispuesta a luchar contra el poderío del caxlán. Así contempla al sacrificado, al padre de la fuerza, sin entender dónde puede residir la fuerza en un cuerpo que emana debilidad:

Y no la conmueve este cuerpo abatido por el sufrimiento, derrumbado por la muerte. Desprecia sus músculos flácidos que no acertaron a vencer; su epidermis blanca cuya delicadeza no protegió a su dueño contra las heridas. Y en la que cada herida se encona y se vuelve llaga.

Alrededor de Catalina plañen las mujeres. ¿Qué le piden a este varón sordo, indefenso, sin vida? ¿Que las defienda de los mismos que lo crucificaron? ¿que les ayude a cargar su fardo de miserias y sufrimientos cuando no pudo, siquiera, cargar con su propia cruz? ¿Por qué no abandonan la tumba que lo reclama y vuelven con Catalina a Tzajal-hemel? Catalina no lo entiende. Y las mujeres continúan allí tercas. Algunas, las más menesterosas acaso, lamen la sangre de los pies, de las manos, del costado. Y luego se yerguen como el que se ha fortalecido con un sacramento (pp. 311-312).

Más tarde entiende a su manera: La fuerza no reside en este cuerpo y en este ser sino en su muerte en la cruz. Por eso algo le ocurre cuando lleva a su otro hijo engendrado también por adopción, el "que había nacido cuan-

do el eclipse”, Domingo, a recibir la sagrada agua de pétalos, todo el cuenco se derramó sobre el niño, como segundo símbolo de su poderío en el mundo. Apareció otro Domingo que competirá contra el primero, Mesías contra Mesías, indígena contra caxlán; donde el indígena al ser medio caxlán e hijo de su pecado de lujuria, posee parte de las fuerzas del primero, más la fuerza del pecado y la fuerza del demonio. El horizonte se veía más limpio: “Se abría paso entre los arrodillados, entre los abatidos, arrogante, dominadora, como si enarbolase un trofeo conquistado”. (p. 313). Y sabía cuál era el próximo paso: “De pronto la poseyó la certidumbre de que los ídolos de Tzajal-hemel acababan de ganar una batalla a los de Chamula”, y los ídolos le mostraron al nuevo Dios. Al antiguo lo sacrificó su padre Dios con manos romanas para redimir al mundo; al nuevo lo sacrificará su madre para redimir Chamula. Que terrible fue este sacrificio y el dolor que lo acompaña. En los años más duros de “su soledad, de su desvalimiento, de su fracaso” (p. 316) tenía algo que la mantenía: “En aquellos años llevaba como una joya resplandeciente sobre el pecho su amor a Domingo”. El niño vivo que dio sentido a su vida en soledad. Pero los dioses son fuertes y arrastran, tanto los de piedra como el de madera, porque “lo absoluto es celoso”, porque Catalina “es ya como el animal marcado por un hierro: el de los dioses”. Ella le debe a su pueblo, le debe el sacrificio de un Dios, de su hijo querido, el sacrificio de los cuatro puntos cardinales, de la muerte en una cruz: “El silencio es la boca hambrienta del abismo. Hay que aplacarla arrojando a su fondo lo que ha de saciar su hambre: una víctima” (p. 317). El vacío está también en la huérfana cruz del Jueves Santo que reclama su carne y su sangre: “La Cruz reclama su crucificado. Uno por uno, a todos. ¿Pero quién ha asumido sobre sí los deberes de la tribu? ¿Quién se ha arrojado el oficio de intermediaria? Nadie más que Catalina; y

por eso en ella se magnifica el eco del clamor y en sus ijares se hunde la espuela que urge a la acción. "Y ella, la ilol, tiene en sus manos lo que falta a la cruz para ser, no el símbolo inerte, sino el instrumento de salvación de todos. Basta un ademán, el ademán más simple, para que la esperanza cuaje en realidad. Y Catalina lo cumple. (p. 317). El niño elegido para la muerte se entrega con la pasividad de su raza a los mayores que cumplen el rito. En vano buscará protección en la cara de Catalina, la que sufría ante "la más leve amenaza contra su salud, contra su felicidad". Ella no lo protege, lo entregó a los dioses que lo eligieron desde el nacimiento, porque "en lugar de la tibieza y la suavidad de su regazo, le deparaba la rigidez de la cruz". (p. 321).

En su muerte, Catalina vuelve a entender el mensaje de la Cruz: "¿Qué pequeño es el mundo si un niño puede convertirse en su centro! "Es un niño cuyo nacimiento se acompaña de presagios". (p. 318). ¿No recuerda éste a otro niño cuyo nacimiento fue acompañado por presagios y una estrella indicó el lugar donde estaba y reyes llegaron desde lejos y un déspota con miedo mandó matar a todos los niños, todo por el derecho a morir en una cruz? Sobre aquél dijo San Juan (III 16): "Porque de tal manera amó Dios al mundo que ha dado a su hijo unigénito, para que todo el que en él cree, no se pierda, mas tenga vida eterna".

Las palabras de la ilol después del sacrificio engendraron nueva violencia en lugar de redención. Así como la Virgen de la Caridad es la guerrera.

Aquí llegamos todos al final de la cuenta con el ladino... Ahora nosotros también tenemos un Cristo. No ha nacido en vano ni ha agonizado en vano... Sobre nuestras cabezas ha caído la sangre del bautismo. Y los que son bautizados con sangre y no con agua, está dicho que no morirán... So-

mos iguales ahora que nuestro Cristo hace contrapeso a su Cristo". (pp. 324-325).

Ante la fe de que "ninguno de nosotros morirá" porque ya alguien murió por todos, viene la realidad, la muerte alimentada esta vez por dos crucificados y que busca cuantas más vidas para alimentar su hambre sin fin. La rebelión termina en masacre, y la posibilidad de fe, de bondad, caridad, no es una puerta que se abre. Siempre aparecerá otra persona, otra ilol. Siempre exigirá el sacrificio, los puntos cardinales, la vida, para perpetuarla y vencer la injusticia y la muerte. Siempre dejará una secuela de sacrificados y un mundo que no puede redimirse cuando las fuerzas que pugnan desembocan todas en la misma acción: la violencia, la muerte, la subyugación del débil por el fuerte. ¿Y el individuo con sus problemas microcósmicos? Condenado a muerte desde que nació, le queda sólo esperar la hora y el lugar. Su sacrificio siempre vendrá; nunca ha ocurrido algo distinto en la historia. Así es como Dios y destino se unen a la idea de la muerte.

En su ensayo sobre Simone de Beauvoir y sus problemas religiosos, se expresa Rosario Castellanos:

Era evidente que Dios no existía; aparte de hallarse totalmente desligado de sus criaturas, permitía las injusticias, no ponía coto al mal, ni remediaba los dolores ni intervenía en los conflictos. En suma, no servía ni como testigo de la propia existencia, ni como escala para calcular el propio valor, ni como escudo contra la adversidad, ni como garantía de la inocencia, de la veracidad, de la nobleza de las intenciones frente a la ambigüedad de las apariencias. Y para colmo era una especie de premio de consolación para la mujer, sumisa al decreto de inferioridad que habían dictado los hombres. (*Juicios sumarios*, p. 237).

Del Dios inexistente, pues si existiera el mundo que en su nombre se predica, hace el fenómeno psicológico cultural del sacrificio, en el cual se unen los dioses indígenas y el dios cristiano. Matar y morir para que viva la nada, es una perspectiva que Ixca Cienfuegos, personaje de Carlos Fuentes, propone y Rosario Castellanos cita en su ensayo sobre "La novela mexicana contemporánea" (*Idem*, pp. 85-113): "Sólo el sacrificio te puede salvar. Entonces debes abrir los ojos a tu despreciable vida sin contactos y convencerte de que solo tu destrucción, con la esperanza de que algo nazca de tu sacrificio [. . .] Era preciso un sacrificio diario, un alimento diario para que el sol iluminara, comiera y alimentara a su vez. No, no veo un solo Dios, ni un sacrificio aislado. Veo al sol y a la lluvia en la cima de la ciudad [. . .] Mata a ese igual a sí mismo que eres tú, mávalo antes de que pueda hablar porque el día que oigas su voz, no lo podrás resistir, sentirás odio y vergüenza y querrás vivir para él que no eres tú, que no tiene nombre; mávalo y crearás en él, mávalo y tendrás tu héroe; acerca el fuego a sus pies para que la carne ascienda hasta el polvo y tus restos vuelen sobre el valle, exactos sobre el meridiano de los nombres, nombres densos y graves, nombres que se pueden amasar con oro y sangre, nombres redondos y filosos como la luz del pico de la estrella, nombres embalsamados de plumas, nombres que gotean los poros de tu única máscara, la máscara de tu anonimato" (pp. 106-107).<sup>140</sup>

Dios imaginario o existente, indígena o cristiano, su fiel, llega a una u otra forma de sacrificio, considerado

<sup>140</sup> En esta misma zona cultural el baile de Tohil, basado en el Popol-Vuh, eleva la idea del sacrificio como este dar de la vida concreta para que la otra, ilegible, pueda seguir. Asturias escribe: "Con tal que no se nos siga muriendo la vida, aunque nos degollemos todos para que siga viviendo la muerte". *El Señor presidente*, p. 517.

vital, apenas una trampa que no se acaba. La trampa de una muerte individual después de una vida sin sentido, o la muerte grupal después de un mundo sin sentido:

¿Cómo salir de esta trampa y construirse un tiempo que corresponda a nuestro espacio y que podamos habitar con el sentimiento de legitimidad de los dueños? La respuesta que más pronto acude a los labios es la que dicta la desesperación: haciendo estallar la trampa por la violencia.

pero la respuesta es ilusoria. En *El siglo de las luces* vemos que el estruendo ensordece pero no ilumina. A ciegas pues, continuaremos como las mulas de noria, no haciendo un camino sino repitiendo un mecanismo que sigue los puntos de su itinerario sin la más mínima variante. . . hasta que la mula caiga muerta de fatiga o hasta que la noria se seque. (*El mar*. . ., p. 198).

La muerte como destino es movida en su obra por esta fuerza mágica que la convierte en sacrificio. Ella se une a la otra, la usual, casual y aceptada, mas no por ello menos trágica. Es tanta la presencia de esta combinación de muerte que solo parte de lo narrado o contado es ya un trágico laberinto. La que escribe la espera, la teme, la rechaza y vive bajo la angustia de su presencia.

La muerte es absoluta; el "amor grande" que une al infinito.

El hombre es animal de soledades,  
ciervo con una flecha en el ijar  
que huye y se desangra". (*Poesía no*. . ., p. 171).

Y el amor, como salvación, carga esta muerte:

[. . .] En el beso se mezcla  
el sabor de las lágrimas.

Y en el abrazo ciñes,  
el recuerdo de aquella orfandad, de aquella muerte.  
(*Idem*, p. 180).

O:

La vida. Muchas muertes  
—una por cada amor de que es su centro.  
Todo. Y para decirlo  
Palabras y palabras. Y silencio. (*Idem*, p. 189).

In memoriam:  
[. . .]  
Cuando vino la muerte  
buscó su corazón para lancearla  
y nos ha herido a ti, a mí, a todos  
donde su corazón se derramaba (*Idem*, p. 190).

Sobre hogar, patria:

Nuestra patria es la muerte. Sólo allí  
la hiedra reclinada sobre el árbol. (*Idem*, p. 78).

Esta patria es tal porque tiene muertos.<sup>141</sup> Es fascinante comparar líneas paralelas en dos épocas distintas de su creación literaria:

Esta tierra que piso  
es la sábana amante de mis muertos.  
Aquí, aquí vivieron y como yo, decían:  
Mi corazón no es mi corazón.  
[. . .]  
Ahora estoy yo aquí. Que nadie me salude  
como a un recién llegado. Si camino así, torpe,

<sup>141</sup> Ruifo coloca en boca de uno de los fantasmales habitantes de Luvina estas palabras: "Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos". *El llano en llamas*, p. 103.

es porque voy palpando y voy reconociendo.  
("Misterios gozosos", en *Poesía no. . .*, p. 83).

Frente a esta reverencia ante los muertos y los patrones culturales de su medio, al escribir irónicamente tiene también un encuentro con la tierra de sus muertos, desde una perspectiva tan lejana:

Piso la tierra de Anáhuac, que es  
la tierra de mis muertos.  
Pues bien: como su nombre lo indica —y otros  
signos—  
Están muertos. No hablan. ("El retorno", en *Poesía  
no. . .*, p. 339).

En primer plano aparece la muerte no temida, la aguardada sin temor pues si es inevitable, tal vez abra nuevos caminos al infinito o libere de una vida que por propia definición es imposible:

Hay que ensayar la muerte  
puesto que se es mortal.

Es la otra cara de la vida:

[. . .] la vida es tan bella porque es corta.  
(*Idem*, p. 41).

O:

Morir no hiera tanto.  
Nos hiera más vivir. (p. 224).

Existe un vacío interminable entre los momentos involucrados: nacer y morir:

Nada es. Nada está  
entre el alzarse y el caer del párpado. (*Idem*, p. 110).

Para vivir es demasiado el tiempo;  
para no saber no es nada. (p. 179).

Y no hay entre el estruendo y su extinción,  
más que la turbiedad.

[...]

Así todos los que desembocamos en el mar  
antes de haber logrado su nombre. (p. 205).

Para tu muerte es excesivo un féretro  
porque no conservaste nada tuyo  
que no quepa en la cáscara de una nuez. (p. 321).

Por ello queda un sólo camino; aguardar:

En silencio aguardamos  
hasta aprender la muerte. (p. 75).

Este paso tan temido, este cambio de lo pequeño a lo infinito, es tan simple por ser los humanos tan frágiles, tan débiles:

Es tan fácil morir, basta un poco.  
Un golpe a medianoche, por la espalda,  
y aquí está ya el cadáver  
puesto entre las mandíbulas de un público  
antropófago. (p. 199).

No solo que se es débil y que es fácil morir; es lo esperado lo que da valor de cambio, de novedad, de noticia, a los que viven. ¿Quién puede interesarse en una persona que cruza por la calle acarreado sus problemas? Asesinado es noticia; la cantidad de muertes en una catástrofe le dan valor a un hecho que sin embargo es tan simple. Como el ganado:

Con dejarse engordar y, mansamente,  
ir con los otros hacia el matadero. (p. 331).

y como la vaca, el ser humano:

[...] tampoco es una proeza  
ser... en fin... lo que somos. (*Ibidem*).

La muerte, la proveniente del peso cultural llamado Dios o destino, tiene también su ritual; la sensación de morir en magia o en medio de un rito no es lejana a su obra. Se muere por haber matado al nagual, como en *Balún Canán*, se muere pues el cáliz del sacrificio está preparado:

Nos partimos el mundo. Para tí  
ese fragmento oscuro del espejo  
en que sólo se ve la cara de la muerte;  
los hierros, las espinas del sacrificio, el vaso  
ritual y el cascabel violento de la danza. (p. 193).

El otro ser humano puede ser tanto mensaje de vida como de muerte. El amor revive y mata. Vida sin muerte y muerte sin muerte son la misma cara de la misma moneda:

Entre la muerte y yo he erigido tu cuerpo,  
que estrelle en ti sus olas funestas sin tocarme  
(p. 31).

Sin embargo, ese cuerpo protector es también de odio. Proteje de funestas olas pero declara guerra a muerte:

Ah, que duelos a muerte.  
Hasta el amanecer luchábamos y el día  
nos encontraba aún confundidos en nudo  
ciego de odio y de lágrimas. (p. 194).

En sus ensayos vemos: "Para una mujer que sabe que el infierno son los demás, pero también la única vía de

solución" (Juicios. . . , p. 246). Sobre la familia: "En vez de dos personas libres, un verdugo y una víctima se encuentran" (*Idem.*, p. 263). Pues siguiendo a Sergio Fernández: "La convivencia es incompatible con el amor": (*El mar.* . . pp. 110).

El ser que amó no sólo detiene la muerte, es el que siente la desaparición, es el receptáculo en el cual uno muere.

¿En quién te va a matar la muerte?  
—En los que amo, (*Poesía no.* . . , p. 107)

Pero el otro es el carga con su vida y continúa cuando tú mueres. Es el que tiene alegría cuando tú sufres, el que tiene cuando careces, el que respira cuando te falta oxígeno. La separación no es solamente social, no se trata de una desigual repartición de bienes terrenales; es la lucha eterna, entre dos, entre todos, cuando no solo ser Dios es ser antihumano, sino que ser humano es ser antihumano:

Mira a tu alrededor: hay otro, siempre hay otro.  
Lo que él respira es lo que a ti te asfixia,  
lo que come es tu hambre.  
Muere con la mitad más pura de tu muerte.  
(p. 109).

Sin embargo, es tanto el apego al prójimo, a esta vida, tal como existe el apego a la muerte, al querer ser y dejar de ser enunciados por Buda como promotor del dolor. El instinto de vivir y el de Thanatos, dejar de vivir, anunciados modernamente por Freud y anteriormente por Buda, conviven inseparables en su obra: Cuando la muerte llega, se pide:

"Y mis hijos que no quieren ser huérfanos"  
[ . . . ]

nunca me dieron suficiente tiempo  
y ahora. . . No es mi culpa  
Yo te suplico un plazo (p. 325).

De niña, Rosario rezaba; "Dios mío, haz que no se muera nadie, ni un perro callejero al cruzar la calle; que no se muera uno solo nunca, jamás."<sup>142</sup>

¿Será la esperanza la que puede levantarse como dique frente a la muerte allá donde el amor o el prójimo fallan?: "No podía morir cuando aguardaba" (p. 33)  
O en forma tan clara, el antagonismo muerte-esperanza:

Hoy es en mí la muerte muy pequeña  
y grande la esperanza (p. 26)

Pero la esperanza no sólo impide morir, impide también vivir al convertir los días no en hechos, sino en sueños venideros, en mitos mesiánicos de salvación:

Yo ya no espero, vivo (p. 81)

Más aún, la esperanza que impide vivir es la otra cara de la muerte. Nuevamente como en otras búsquedas, la esperanza se tambalea entre los contrarios dejando sin ninguna salida o solución:

Sabed que la esperanza nos traiciona  
y que es la compañera de la muerte.

Sabed que ambas --muerte y esperanza--  
crecen como el parásito  
alimentado en nuestro propio cuerpo. (p. 25)

Queda otro camino; aceptar lo inevitable, ver la muerte como Julio César: una gracia que permite el

<sup>142</sup> Elena Poniatowska, *Novedades*, 8/VI/79.

descanso esperado. Siendo muy joven escribió en *El estudiante*: "La muerte está al final del camino como una madre cariñosa y tierna que ha de acogerme en su regazo tibio y borra con su voz mis penas."<sup>143</sup> Mas tarde escribe: "Qué absurda eres. ¿Por qué rebelarte contra lo inevitable? Yo lo acepto y hasta me hace gracia"... "Pues fíjate que nunca me ha disgustado la idea de la muerte, al contrario."<sup>144</sup>

Entonces, ¿Esperarla feliz a que llegue, aceptándola serenamente como Amado Nervo? ("Y yo de rodillas oro, espero y callo esperando las palabras que el abismo dirá"). O como lo contemplaba a quien más dolía la mortandad, Miguel de Unamuno: "Vendrá de noche, sí, vendrá de noche. . ./ vendrá la calma/ vendrá la noche." En su poesía posterior no cree Rosario Castellanos en esta espera:

Lo continuo no cesa, así que cálmate.  
Deja ya de sentarte al borde de sillas  
de mirar el reloj  
y de hojear las revistas de la sala de espera. (p. 332)

Mas no sólo en la etapa irónica de su creación niega la espera; años atrás contemplaba sin creer en esta espera, pues la muerte carece de valor como la vida: la muerte ya existe, en símbolo al menos, cuando se vive:

— ¿Pero qué suponías que es la muerte  
sino este llegar tarde a todas partes  
y este dejar a medias cualquier cosa [. . . ?] (p. 325)

Al tercer día todo resucita  
sólo la muerte muere.  
No te despidas nunca. (p. 92).

<sup>143</sup> *Ibidem.*

<sup>144</sup> *Ibidem.*

Este dualismo de aceptar y rechazar la muerte lo explicaba Rosario Castellanos como parte de su biografía cultural y personal: "Me crié en un ambiente de una familia venida a menos, solitaria, aislada, una familia que había perdido el interés por vivir."<sup>145</sup> En su ensayo "El niño y la muerte" coloca sus ideas sobre la muerte en el plano cultural mexicano usando también expresiones de Octavio Paz: "La muerte es un espejo que refleja las vanas gesticulaciones de la vida"<sup>146</sup> Este dualismo frente a vida y muerte, este contemplar, esperar y rechazar, ¿Está solo en lo cultural además de en lo individual? El ver en el vivir todo o sólo "esa textura/ áspera al tacto que se llama vida". Esta inconstancia frente a lo desconocido porque "todavía/ no sé qué cara le daré a la muerte" (p. 221). ¿Será la sensación del teatro de la vida donde la hechicera juega a máscaras y a engañarse, y hechicera es toda mujer desde la juventud hasta la temida vejez de la tía Elena? En esta vida de la hechicera lo único verdadero es por eso lo temido o esperado:

mas cuando contemplaba su rostro verdadero  
era una flor de pétalos  
pálidos y marchitos: amor, ausencia y muerte.  
(p. 205)

En uno de sus artículos póstumos, "Recado a Gabriel", analiza esta sensación en otra cultura, en otra persona, en la que trabaja en su casa junto a Tel Aviv. En un lugar donde la muerte no es teoría ni dolor existencial sino algo permanente, existente desde los principios, donde vivir es morir, una guerra sin fin. De la guerra de Yom Kippur muchos no retomaron. La puerta de la desgracia se abrió también para "la Guiveret que venía a hacer la

<sup>145</sup> *Ibidem*.

<sup>146</sup> *El laberinto de la soledad*, p. 48.

limpieza una vez a la semana hasta que estalló la guerra de Yom Kippur". El encuentro con la Guivere fue siempre, desde entonces, algo traumático, porque "lavaba los vidrios mientras dos chorros de lágrimas —que no enjugaba porque no lo advertía— le rodaban por las mejillas". En uno de esos encuentros ocurre algo inusitado:

Desde lejos me decía algo, me pedía algo. Claro que yo le iba a dar lo que quisiera. Pero ¿Qué quería? Me llevó de las manos hasta un florero en que hay esas flores de papel que son tan vistosas y que trajimos de México. Me señaló una y yo le entregué el ramo entero que, además, no me gustó nunca. Lo abrazó como si fuera su hijo recuperado y sano y se fue erecta, radiante, sin memoria de su pena. ¡Somos tan poco! ¡Nos consolamos con tan poco!<sup>147</sup>

"Somos tan poco"; todos. ¿Qué es la industria de los recuerdos? Morimos en los que amamos, en los que nos soñaron, decía Unamuno. Llegado el momento se pega el sera una serie de elementos concretos, insignificantes, dándoles un valor de símbolo, y ellos ocupan el lugar de la vida. Esta materia que enajena cuando viene como obligación de la vida, cuando como símbolo ocupa el lugar de los vivos, mantiene.

En esta misma zona cultural, en "Berta", uno de los cuentos simbólicos reales más desgarradores de la literatura israelí contemporánea, escribe Aarón Apelfeld, a quien Rosario conoció y leyó: ¿"Existió Berta, o fue solo una alucinación? Nuevamente vienen los objetos a desmentirlo: los zapatos, las cuentas, las semillas, las agujas de tejer, la lana azul. ¿Acaso todo eso fue Berta?"<sup>148</sup> Lo

<sup>147</sup> *Excélsior*, (póstumo) 26/VIII/74.

<sup>148</sup> Nahum Megged, *El cuento israelí contemporáneo*, Universidad Hebrea de Jerusalén, p. 126.

vano y lo material en lugar de lo vivo; entonces ¿Qué valor tiene lo vivo?

Como siempre, un profundo dualismo acompaña las letras de Rosario Castellanos, ya no como producto de una biografía personal o de la pertenencia a una zona cultural, sino algo profundo, existente también en lugares donde la muerte cercana crea un fuerte apego a la vida. ¿Qué queda cuando este dualismo borra la espera o el temor, el rechazo o el deseo? A veces es necesario dejar de ser para ser, suicidarse, para demostrarse a uno mismo que se vive y se es dueño de la vida. Frente a la muerte soñada en su niñez como madre bondadosa, se levanta la otra, la figura de la muerte de carne y hueso:

Mi madre repetía. . . Ha muerto ya. Sus manos  
se cruzaron después de acabar la faena.  
Dejó su casa en orden  
como para la ausencia verdadera.

Yo no quiero apartarme de su ejemplo.  
Ay, aunque —a veces— tiente el arrebato  
de comer fruta verde,  
de entregarse a la muerte prematura  
gritando “no me importa” a los que quedan.  
(“Acción de gracias” en *Poesía no. . .*, p. 218)

Más allá del ejemplo de la madre, que colocaba sus deberes del acá también en el más allá, aparece el desfallecimiento; el querer irse abandonando a quienes el deber los une. No por desdicha, pues “recibí en proporción justa, en la hora exacta”, ya que “esta vida no puede llamarse desdichada” (*Idem.*, p. 219); sino porque el continuar carece de valor:

He pagado el tributo de mi especie  
pues dí a la tierra, al mundo, esa criatura  
en que se glorifica y se sustenta.

Es tiempo de acercarse a las orillas,  
de volver a los patios interiores,  
de apagar las antorchas  
porque ya la tarea ha sido terminada.

Sin embargo, yo aún permanezco en mi sitio.

Señores, ¿No olvidasteis  
dictar la orden de que me retire? (*Idem.*, p. 219)

El suicidio invita en poesías como "Privilegio del suicida" (p. 212). El suicida "Detiene el tiempo —el tiempo que es de todos". Tiene fuerza, demuestra tener vida. El que se queda es "el que se pudre a plena luz", donde su sepulcro está siempre abierto. En la poesía "Advertencia al que llega":

No me toques el brazo izquierdo. Duele  
de tanta cicatriz.  
Dicen que fue un intento de suicidio

Pero yo no quería más que dormir  
profunda, largamente como duerme  
la mujer que es feliz. (p. 331)

En "Pequeña Crónica" leemos:  
Y la vena  
—mía o de otra ¿Qué mas da?— en que el tajo  
suicida se hundió un poco o lo bastante  
como para volverse una esquila mortuoria.  
(p. 293)

Pero la muerte no da felicidad; no es una posibilidad porque se sobrevive. No con facilidad se separa un ser de su nombre, de su vida. Dido quiso morir suicidándose, no lográndolo al eternizarla su muerte como mito vivo:

Ah, sería preferible morir. Pero yo sé que para mi  
no hay una muerte.

Porque el dolor —¿Y qué otra cosa soy más que dolor?— me ha hecho eterna. (p. 98)

Al igual que Dido, la escritora:

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.

y con el ademán se iban desvaneciendo  
el dolor, la presencia, la memoria.  
(No, no moría. No supe  
como borrar el nombre de Rosario)  
“Tránsito”; en *Poesía no. . .*, p. 197-198)

En su poesía “Presencia”, se coloca en el plano universal de la no muerte de pesar de que:

[ . . . ] Ese cuerpo que ha sido  
mi albergue, mi prisión, mi hospital, es mi tumba  
[ . . . ]  
Nadie verá la destrucción. Ninguno  
recogerá la página inconclusa

porque “sólo la muerte muere” y la vida sigue en vida:

Hombre, donde tu estés, donde tu vives  
permaneceremos todos. (p. 185)

Al dejar la vida, hay que hacerlo en sus proporciones exactas. “Ninguno es necesario”, dice en “El Retorno”, una de sus últimas poesías. Si es “superflua igual a cada una”, no se puede inventar una muerte, así como no se puede inventar a Dios.

¿Entonces, qué? ¿Dios? ¿Su mandato?  
Es demasiado tarde para inventar ahora  
o para regresar a la infancia dorada. (p. 340)

Ni Dios, ni la vida, ni la muerte pueden ser inventados. En su ironía, la infancia es inventada como dorada. En la poesía "Encargo", entendiéndolo que no el que muere muere, pide que en este paso, al dejar de ser, no desaparezca como fue para convertirse en símbolo, así como elementos materiales se convierten en símbolos de vida:

Cuando yo muera dadme la muerte que me falta  
y no me recordéis.  
No repitáis mi nombre hasta que el aire sea  
transparente otra vez.

No erijáis monumentos, que el espacio que tuve  
entero lo devuelvo a su dueño y señor  
para que advenga el otro, el esperado  
y resplandezca el signo del falor. (p. 220)

Años atrás, retomando el tema de la purificación como el aire que deberá retornar a su Génesis:

Si alguna vez me voy me iré llevando  
una mirada limpia  
donde los otros beban el resplandor ausente.  
(p. 85)

Poco es lo que queda en el mundo del medio. No hay salida ni en la vida ni en la muerte, en Dios o en su carencia, ni en el amor o la amistad o la espera o en la abolición de todo eso pues no se ve siquiera la posibilidad de afirmarse, y ser a través del dejar de ser. Antes era imposibilidad de solución, escribió Rosario Castellanos sus más revelantes versos, sobre el ser que no supo encontrarse, nacerse o morir:

Yo conocí una paloma  
con las dos alas cortadas  
andaba torpe, sin cielo,  
en la tierra, desterrada.

La tenía en mi regazo  
y no supe darle nada.  
Ni amor, ni piedad, ni el nudo  
que pudiera estrangularla.  
("Canción" en *Poesía no. . .*, p. 204)

Al contemplar estos dualismos y pluralismos, este "sentimiento trágico de la vida" sin puerta de salida alguna, el lector queda atónito. Cuando las infinitas puertas se cierran ¿A dónde llevan los caminos? Es un destino prefijado, con una libertad de elección muy lejana en la imaginación e imposible en la realidad. Dios, componente de este destino, podría ser una lejana aunque imaginaria solución existencial, pero en el plano de la realidad sus dos componentes son fatales: los dioses indios siguen la antigua línea azteca del sacrificio humano necesario para la redención periódica del mundo, una redención que nada tendrá que ver con el ser humano, carne del sacrificio; el Dios cristiano murió en la cruz, indicando también un camino a la redención a través del sacrificio, pero mientras el sacrificio se hace carne, la redención es un lejano elemento abstracto, inadivisible en un mundo donde sólo queda el sacrificio. Dios, en la forma de su hijo que no pudo defenderse de los verdugos, no puede emanar piedad. De él nace la violencia que engendra el sacrificio y que desemboca en bonanza tras la masacre, para retomar al sacrificio. Y la muerte, temido gemelo y fiel acompañante de la vida, es el único ser cuya existencia es indiscutible. No hay muerte mientras no hay olvido. Aún más, esta muerte "cara a nuestro pueblo" es completamente ineficaz, "porque en este caso se limita a borrar un nombre de la lista." (*Juicios sumarios*, p. 124).

Ante todo esto, se ve Rosario Castellanos en la perspectiva de su obra tal como a una persona con la que tanto se identificaba; Sor Juana: "Distancia de Dios, distancia del mundo y distancia de sí misma" (*Idem*, p.

25). Como veía al indígena ante quien quería presentar su teatro educador: "tienen todos los rostros y no tienen ninguno, como uno de nosotros, el hombre contemporáneo".<sup>149</sup> Rosario Castellanos captó el problema de la soledad indiscutible de Sor Juana, soledad que se acompaña solo con el pensamiento, la autocrítica y el análisis. Borges pudo hacerlo sin que el lector supiera si detrás del terrible bistrú irónico hay dolor. Sor Juana, Unamuno, Rosario Castellanos, lo hicieron acompañando las reflexiones con dolor, principalmente cuando éstas provenían de la "soledad en llamas", como llamaba Rosario a la soledad absoluta, la soltería o el convento.

Retornando a Sor Juana: "Su peor enemigo, sin embargo, es ella misma. Su índole reflexiva es su talón de Aquiles. Se toma como objeto de meditación, se pone entre paréntesis para dilucidar si lo que constituye su personalidad es verdaderamente valioso. No se acepta con una complacencia fácil ni menos pretende imponerse a los otros." (*J. S.* p. 22). Resulta entonces que los defectos son inconmensurablemente superiores a las cualidades [ . . . ]" (*Ibid.*, p. 23) Y el problema de Sor Juana no es sólo su dura autocrítica, su pensar lúcido que no deja nada en pie, los defectos que se encuentra a sí misma y al mundo, sino su terrible vivir en conflicto; la fe y el raciocinio no pueden convivir. "Pero la patria de Sor Juana no es la tierra de enmedio, esa Nepantla, sino el ojo del conflicto. Conflicto también interior entre su raciocinio que, como los griegos a San Pablo, pedían pruebas, y su fe que precisaba milagros." (*Ibid.*, p. 24).

Es casi imposible no escuchar en esta teoría del conflicto las palabras del gran maestro español Miguel de Unamuno: "Y el más trágico problema de la filosofía es conciliar las necesidades intelectuales con las necesidades afectivas y con las volitivas. Como que aquí fracasa toda

<sup>149</sup> *Revista de la Universidad de México*, vol. XIX, núm. 5, p.3.

filosofía que pretende deshacer la eterna y trágica contradicción, base de nuestra existencia. Pero, ¿Afrontan todos esta contradicción?"<sup>150</sup> o "Pero es amigo que esta agresividad va contra mí mismo, es que vivo en lucha íntima. . . las ideas que de todas partes me vienen están siempre rindiendo batallas en mi mente y no logro ponerlas en paz, y no lo logro porque no lo intento siquiera. . . No, no, no, nada de vivir en paz. No quiero vivir en paz ni con los demás ni conmigo mismo. Necesito guerra, guerra en mi interior, necesitamos guerras. . ."

La contradicción producto del raciocinio surge de la necesidad que éste tiene de distancia para contemplar y entender. Sin alejamiento no existe la posibilidad de contemplar un objetivo. Lo afectivo, en contraposición, para llegar a la identificación con otra persona, con un momento, con el mundo, necesita cercanía. Identificación y cercanía, al sentir lo que ocurre, producen dolor. La lejanía, plano indispensable para la elaboración de una dimensión estética, no puede captar el dolor, pues al contemplar en perspectiva todo el plano, el individuo y sus dolencias es solo un mecanismo pequeño. "La distancia es el alma de lo bello", apunta Simone Weil, pero también la condición del humor. Es la "llama combatida entre contrarios vientos". (*Ibid.*, p. 25).

No solo la distancia abre camino, lo hace también la contradicción. Se crea por la contradicción el ser intelectual, el que no puede aceptar o rechazar con facilidad, el que lucha entre lo afectivo y lo racional; el que todo esto no es solo el por qué de su vida sino su vida misma. Rosario Castellanos, al analizar la vida y escritos de Simone de Beauvoir, trae unas citas de la gran pensadora y escritora francesa: "En mi caso. . . el individualismo de papá y su ética profana contrastaban con la severa moral tradicionalista que me enseñaba mi madre. Ese desequilibrio

150 *El sentimiento trágico*. . . , p. 724.

que me llevaba a la reflexión explica en gran parte que yo me haya convertido en una intelectual." (*Ibid.*, p. 236). Contradicción e intelectualidad, lejanía, estética y humor dan el paso irónico. El nuevo Dios que unirá los contrarios en la literatura de Rosario Castellanos acompaña siempre a esta ironía, un sentir sensible que no permite escapar del dolor individual y mundano; cercanía y lejanía simultáneas.

¿En qué consiste esta ironía? En capítulos anteriores hemos visto al contemplar irónico como un paso de acercamiento a lo humano; a lo mortal en vías de evadirse de mitos, destrozándolos para convertir el dolor en risa, en el humor liberador. El camino a la ironía no sólo permitía contemplar en nueva forma al mundo sino convertir al narrador en objeto del humor, venciendo así la tendencia fácil de la autocrítica como complejo. El humor no es anularse, ni como en Sor Juana, descubrir que los defectos privan sobre las cualidades.

En su artículo póstumo "Jerusalén celestial" demuestra Rosario Castellanos su identificación con el pueblo judío: vivir de recuerdos que no siempre llevan a la esperanza. En otro artículo "El humor de Israel" —de los primeros enviados desde su puesto de embajadora—, analiza este humor y en él, líneas de su propia identificación: "Los judíos no podían ser la excepción y se describen (comparándose con los países de Europa Oriental) de la siguiente manera: Cuando usted cuenta un chiste a un campesino cristiano, ríe tres veces: cuando lo escucha, cuando se lo explica y cuando lo entiende. Un hacendado ríe únicamente dos veces: cuando escucha el chiste y cuando se lo explican. Porque no lo entiende nunca.

Un oficial de la armada ríe únicamente una vez, cuando se le cuenta el chiste. No permite que se le explique porque ni siquiera se necesita decirlo, es incapaz de entenderlo. Pero cuando usted empieza a contarle un chiste a un judío, lo interrumpe: "Vaya, ese es un chiste muy

viejo". E inmediatamente procede a mostrarle a usted cuánto mejor es capaz de contarle él mismo.

Y aquí ya tenemos una clave: el sentido del humor judío no se sustenta como el español, en la exhibición de los vicios, debilidades y defectos físicos del *otro*; ni en los juegos verbales como el francés; ni en la exageración de lo normal hasta mostrarlo como absurdo como el sajón, sino que se convierte a sí mismo en objeto y se autocritica con un rigor que sería feroz si no fuera gracioso." <sup>151</sup>

Un pequeño recorrido por la autocritica, el humor furioso de Rosario Castellanos muestra esta capacidad de conversión de sus problemas más profundos en material estático que produce risa. Allí, en este humor opresivo contra sí misma se encuentra una clave de su ironía.

La toma de conciencia de una situación planteada generalmente en planos mayores, pero que desmembrada en sus elementos cotidianos muestra lo ridículo de la tragedia, es el tono en el cual Rosario Castellanos se presenta en su última fase ante el lector. El dolor frente al recibo perdido, el arroz quemado, etc., y no ante los componentes clásicos de la tragedia, es mostrado en forma repetitiva en poesía, prosa y artículos periodísticos. Su figura tampoco se pinta de heroica o sublime al poder vencer los verdaderos momentos difíciles (la rutina), ya que es solo actuar como parte de sucesos ajenos a uno, y parte de propios a los cuales no se domina:

Malhumorada, irónica, levantando los hombros  
 como a quien no le importa, yo digo que no se  
 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 mano de mi hijo.

<sup>151</sup> *Excelsior*, 24/IX/71.

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  
 ("Toma de conciencia" en *Poesía no. . .* p. 202)

"Por lo que pueda servir es a veces bueno entrar en la casa de la ironía y mirar nuestra imagen reflejada en espejos deformantes".<sup>152</sup> Mas estos objetos deformantes son la realidad llevada a la caricatura al detener el reflector en los elementos considerados insignificantes.

Su miope visión: "Lo mismo que Sor Juana tengo entre ambas manos ambos ojos, y solamente lo que toco veo".<sup>153</sup> Si lo visionario no resulta, quedan el amor a la patria, el sacrificio por el prójimo, etc. Todos los valores que explican su derrotero en la vida. Ser embajadora puede ser un sacerdocio: "Sí, soy caprichosa y andariega. Como la santa de Avila tengo que atenerme a las consecuencias. . . Si yo dijera que me sacrifico por servir a mi patria se me caería la cara de vergüenza. Porque las cosas son al revés volteado." El poético "granito de anís", como se veía en *Bahún Canán* de niña, se convierte en "complejo de ajonjolí". En su "Consejo de Celestina" dice:

Desconfía del que ama: tiene hambre,  
 no quiere más que devorar.  
 Busca la compañía de los hartos.  
 Esos son los que dan (*Poesía no. . .*, p. 318)

Esta verdad vuelve a transmitirla en este párrafo periodístico: "el único que recibe es el que tiene y sólo se le

<sup>152</sup> *Excelsior*, 22/VI/72.

<sup>153</sup> *Excelsior*, 30/X/71.

da al que le sobra.”<sup>154</sup> Y cuando se cumple lo esperado en la persona harta, o a la que conoce los buenos momentos del sueño cumplido: “Oscar Wilde: lo único peor que un deseo frustrado es un deseo cumplido.”<sup>155</sup> Hay deseos que llevan a ensanchar los horizontes; el que viaja conoce, tiene nuevas vivencias: “Los viajes ilustran, dicen todas las voces. El tentador (que ha estado observando todas estas maniobras con la sonrisa burlona que lo caracteriza) le da a uno un golpecito en el hombro y le advierte: también las maletas viajan. . .”<sup>156</sup> Sin ideas, sacerdocio, ni deseos ilustrados, le queda su arte. El arte, no como feto en un frasco —tal como es descrito en una de sus poesías—, la hace poeta, lo que no solo significa crear, sino que también da un status: “Es un dato necesario cuando se es poetisa, poetisastra o poetastrisa (que es mi caso) porque permite escribir versos sonoros ‘constelados de epítetos esdrújulos’ ”.<sup>157</sup> ¿Y las virtudes morales? Con palabras que recuerdan a su “Lección de cocina”: “Ud. sabe que soy modesta. No por virtud moral sino por puro ejercicio estético. . . Soñaba que yo era (oh maravilla, oh placer) la Enciclopedia Británica [. . .]”<sup>158</sup>

Su capacidad de usar situaciones cómicas y feírse de sí y de los que la rodean fue también para ella como un juego de vida: “Una noche, en la avenida Constituyentes, muy cerca de su casa, Rosario discutía dentro de un coche con su esposo. Al verla un policía se acercó ‘—Señorita, ¿la está molestando el señor?’ y Rosario respondió con decisión: ‘Sí, lléveselo’, y el policía hizo lo que Rosario le había ordenado y bajó al marido del coche. Su desvalimiento, la burla que hacía de sí misma, sus torpe-

154 *Excélsior*, 27/III/72.

155 *Excélsior*, 28/XI/71.

156 *Excélsior*, 28/XI/71.

157 *Excélsior*, 4/IV/72.

158 Elena Poniatowska, *Novedades*, 3/VI/79.

zas, eran una fuente inconmensurable de risas y de bromas que ella suscitaba a mañana, tarde y noche."<sup>159</sup>

En un hermoso artículo cuenta sus peripecias de embajadora, al ser incapaz (por ser tan apta) de colgar una bandera. La salvó un joven becario mexicano. La situación recuerda su ensayo acomplejado sobre la cultura femenina, pero esta vez visto a través del prisma de la ironía, pintando su puesto diplomático solo como máscara y rituales: "Yo le insté a dejarse de hacer preguntas retóricas y a poner las cosas en su sitio, lo que hizo con una rapidez y una destreza que me habría convencido, si no lo estuviera de antemano, de la incuestionable superioridad masculina. Tuvo suerte (dijo al marcharse) de que la embajadora no se enterara de lo ocurrido. Porque corría usted el riesgo que la despidiera.

No disipé el equívoco sino, antes bien, le dejé entrever que la embajadora se hallaba ocupada en problemas de otra índole. Aunque regresaría a la noche y nos veríamos de nuevo, no corría yo el riesgo que se me reconociera. Yo iba a presentarme transfigurada por el maquillaje, favorecida por las luces, amparada por la investidura."<sup>160</sup>

¿Y su pueblo? ¿Sintió la ancestral cultura común, el rasgo que la une más allá de los tiempos? En otro artículo cuenta la peripecia internacional de quererle cortar la cutícula y llegar a hacerlo solo en México (pues sólo allí es posible): "Pero cuando le pido (a la mexicana) que me corte la cutícula, me mira, como reconociendo a una cómplice, y saca un minucioso arsenal como para proceder a un simbólico sacrificio humano".<sup>161</sup> Y cuando lo nacional comunicable es el simbólico sacrificio humano, no extraña que pinte así la muerte heroica: "Y Polonio no tenía por qué perder el tiempo escondiéndose detrás

<sup>159</sup> *Excélsior*, 29/IX/71.

<sup>160</sup> *Excélsior*, 28/IX/71.

<sup>161</sup> *Excélsior*, 22/VI/72.

de ninguna cortina, sino que moría como mueren los mexicanos, si los han de matar mañana que los maten de una vez." 162

Los dardos de ironía vuelan contra mí misma como ser humano, mujer, poeta, embajadora, mexicana, culta, etc. Creo que en ningún otro lugar sintetizó este contemplarse irónicamente, viendo dichas y desdichas, momentos sublimes y vanidad de vanidades como en su artículo *Hora de la verdad*. Un contemplar retrospectivo de toda la vida cuando la soledad trágica toma el carácter que Rosario Castellanos descubre en la última etapa de su vida:

Tel Aviv: Se lo advierto desde ahora con honestidad: no comience usted a relamerse de gusto suponiendo que voy a ponerme a bailar El último tango en Tel Aviv, sólo porque el encabezado de este artículo deja entrever muchas posibilidades. No. Hay que ser coherentes. Si la naturaleza, a pesar de que tiene horror al vacío no da saltos, es lícito deducir que el género humano puede cambiar con facilidad todo... excepto sus hábitos. Y el hábito en un escritor (esto es, su manera de expresarse, de repetirse, de ser reconocido e identificado a pesar de que no firme lo que redacta) es lo que se llama estilo.

Mi estilo, ya lo conoce usted, consiste en tomar un hecho a todas luces insignificante y tratar de relacionarlo con una verdad trascendente. Ahora bien, una cosa es tratar y otra muy distinta conseguir. En esta ocasión usted va a presenciar, paso por paso, el procedimiento. Y le aseguro que el resultado será una sorpresa para ambos.

Ocurre que cuando yo preparaba mi viaje, mi larga ausencia de México, el embajador Joaquín Bernal (de quien recibí tantos y tan útiles consejos)

me preguntó qué tanta era mi aptitud para manejar la soledad, porque de ella —en este trabajo— iba yo a tener que digerir grandes porciones.

Sin la mínima vacilación le contesté que ese no era ningún problema. Y, aunque ya no lo dije, pensé que si en algo podían conferirme un doctorado *summa cum laude* era en tal materia. Me estaba yo juzgando de una manera muy superficial.

Porque, a primera vista, los hechos objetivos s̄on muy obvios y tienden, casi sin discrepancia, a catalogarme dentro de la clasificaci3n de las criaturas solitarias.

RECAPITULEMOS. Primero, hija 3nica, sin asistencia regular a ninguna escuela o instituci3n infantil en la que me fuera posible crear amistades. Abandonada durante mi adolescencia a los recursos de mi imaginaci3n, la orfandad repentina y total me pareci3 l3gica. Permanecí soltera hasta los treinta y tres a3os durante los cuales alcancé grados de extremo aislamiento, confinada en un hospital para tuberculosos, sirviendo en un instituto para indios.

Luego contraí un matrimonio que era estrictamente mono3ndrico por mi parte y totalmente poligámico por la parte contraria. Tuve tres hijos, de los cuales murieron los dos primeros. Recibí el acta de mi divorcio (cuyos trámites se había iniciado con la debida anticipaci3n) ya en mi casa de Tel Aviv.

Añada usted a todo ello que soy tímida y que, mientras no fue mi obligaci3n, no asistí a ninguna fiesta por temor a mezclarme con los demás, a confundirme, a abolir esa distancia que tan a salvo me mantenía de todo contacto sentimental.

Y que ahora *cumplo con la parte protocolaria de mi trabajo hasta con gusto porque sé que se trata de una ceremonia, de un ritual que coloca a cada uno en su sitio y que los movimientos no conducen a ninguna aproximaci3n sino a componer diversas figuras geométricas, armoniosas y reguladas*. Y que

si el orden, por cualquier motivo, se rompe, no será para dar paso a las efusiones sino a las disculpas, no a la intimidad sino al apresurado borrón que va a permitir la cuenta nueva.

Planteadas así las cosas ¿cuál sería su diagnóstico?

El mismo que el mío: esta mujer es una ostra.

Pero recuerde usted que el término soledad no se entiende si no se define antes el otro al que se contrapone: la compañía. Y allí es donde yo echo mi gato a retozar. Para sentirme acompañada yo nunca necesité, prácticamente nunca, de la presencia física de otro. Cuando era niña hablaba sola, porque soy Géminis. Antes de dejar de ser niña ya había comenzado a escribir versos y ¿cuál fue el resultado de mi primer enamoramiento? La redacción de un diario íntimo que surgió primero como un instrumento para acercar al objeto amoroso pero que acabó por sustituirlo y suplantarlo por completo. Derivé, del tema al que se suponían exclusivamente consagradas las páginas de un cuaderno escolar, a la crónica de los sucesos del pueblo entero. Crónica que después me ha servido para escribir cuentos, novelas, poemas.

Con el tiempo se me han multiplicado los recursos. Leer es posible en casi todas las ocasiones, hasta cuando uno se encuentra en la sala de espera de un médico que le va a dar el golpe de gracia en alguna de sus partes vulnerables. (Que, entre paréntesis, son todas).

Oír radio requiere condiciones más específicas pero no tan imposibles de conseguir. Por ejemplo aquí, que toda la gente vive en vilo, pendiente siempre de las últimas noticias, no parece ninguna excentricidad el hecho de que uno se vuelva adicta a la BBC y la persiga, en sus diferentes frecuencias, a lo largo del día o de la noche, en onda media y corta. Y si se posee una grabadora se tiene siempre al alcance la música predilecta, los poemas fundamentales.

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 de educarlo 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.

Herlinda también se ha integrado al club que usted ya sabe. Y, a veces (como en la Pascua que acaba de pasar), les organizo excursiones a los dos para que se vayan a rodar tierras mientras yo me quedo como dueña completa de la casa, del silencio, del tiempo y me pongo —según palabras de Israel— a tañer en la máquina de escribir la obra maestra en la que la humanidad va a encontrar regocijo y consejo o este artículo que, no me lo va usted a negar, equivale a una buena platicada.

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 yo soy un monstruo que no la comprende y que la malcría.

Ese momento terrible en el que adquiero plena conciencia de mi soledad y del insoportable anatema con que se me maldijo, es el momento en que he terminado de maquillarme, de vestirme y ya lo único que me falta es subirme el cierre automático del vestido. No hay brazos que alcancen a cumplir por completo esta operación. Si hay alguien a la mano que ayude, perfecto. Pero en un hotel ¿se va a llamar a la recamarera —que es siempre recamarero— para que sea testigo de nuestra humillación?

Nunca. Y uno se retuerce y logra lo que logra y va a donde va con complejo de crisálida que ignora si va a librarse de su capullo porque se anticipa la vuelta al cuarto vacío en que no hay ningún bajador de zíperes y en que 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 y el producto y todo lo demás.<sup>163</sup>

En esta situación de autocontemplación, ¿hay insensibilidad? ¿Es el alejamiento total del mundo contemplado? ¿O es el dualismo tan peculiar en ella, que entra en sus fibras creativas más allá de la ironía? Rosario sabía no sólo pulverizarse o pulverizar el medio con sus dardos irónicos. Su profunda mirada moral no le permitía no ver y sentir al mundo que la rodea. No sólo a los “hijos de Sánchez”, que acusan a toda una sociedad, sino sentir estos hechos cotidianos, “lógicos”, “acostumbrados”, que por ser tan de costumbre, no se los ve. “No es nadie, soy yo”, no son sólo palabras de la empleada de la casa de Octavio Paz, es un sistema de autosubestimación de pueblos, de clases, de las cuales viven los dioses humanos de la tierra. La profunda sensibilidad social que debía vencer ideas del medio ambiente se pone de relieve en su relación con María Escandón, su acompañante. Esta vez en contra de su ironía, que relaciona lo trascendente o lo supuestamente trascendente con el “hecho a todas luces insignificante”, toma a la persona considerada insignificante, la ve en su trascendencia como ser humano (y hay otra trascendencia). Por ello coloca el espejo frente a su propio rostro para decir: ¿“y tú salvadora de mundos” ante el mundo cercano a ti supiste actuar?

Rosario Castellanos ve y capta la profunda fealdad de una actitud social “tan natural”: “Rosario tuvo una compañera de juegos, María Escandón, una “cargadora”,

163 Elena Poniatowska, *Novedades*, 3/VI/79.

como todos los hijos de terratenientes las tenían en Chiapas. Esta niña le fue entregada a doña Adriana para que acompañara a Chayito, como cargadora. Esta institución —la de la niña cargadora— cuenta Rosario

Estaba en todo su esplendor y consistía en que el hijo de los patrones tenía para entretenerse, además de sus juguetes que no eran muchos y demasiado ingenuos, una criatura de la misma edad. Esa criatura, era a veces compañera con iniciativas, con capacidad de invención, que participaba de modo activo en sus juegos, pero a veces también resultaba solo un mero objeto en el que el otro descargaba sus humores; la energía inagotable de la infancia, el aburrimiento, la cólera, el celo amargo de la posesión.

Yo no creo haber sido excepcionalmente caprichosa, arbitraria y cruel. Pero ninguno me había enseñado a respetar más que a mis iguales, y desde luego, mucho más a mis mayores. Así que me dejaba llevar por la corriente. El día en que de una manera fulminante, se me reveló que esa cosa de la que yo hacía uso era una persona, tomé una decisión instantánea: pedir perdón a quien yo había ofendido. Y otra para el resto de la vida: no aprovechar mi posición de privilegio para humillar a otro.

María Escandón siguió al servicio de Rosario hasta que esta última se casó. No la abandonó ni cuando Rosario tuvo que permanecer un año en un sanatorio para tuberculosos, y cuando la madre de Rosario enfermó finalmente para morir, Rosario confiesa que María Escandón la cuidó mucho mejor y más eficazmente que ella misma. María Escandón sólo se sintió relevada de sus obligaciones cuando Rosario se inició en el matrimonio. Le dijo: "Ahora ya vas a estar bajo mano de hombre" y entonces regresó a Chiapas y entró al servicio de Gertru-

dis Duby, y Gertrudis, según lo cuenta Rosario, no salía de su asombro (y así se lo dijo con reproche) al ver que después de tantos años de convivencia, Rosario no le había enseñado ni a leer ni a escribir. Dice Rosario burlándose de sí misma como siempre lo acostumbró: "Mientras yo andaba de redentora, de Quetzalcóatl por montes y collados, junto a mí, alguien se consumía de ignorancia".<sup>164</sup>

Lo impresionante de este documento son los términos usados, como "me dejaba llevar por la corriente", el medio que rige normas sociales, que hace de seres humanos "esa cosa", a la cual con más posibilidad que a un animal, se puede proyectar toda la agresividad que debe sufrir con pasividad.

El despertar humano permitió ver *la cosa* con caracteres de ser vivo, y obligó a jurar no usar más privilegios ni posición para humillar, mas no permitió captar la necesidad de crear una igualdad básica, sin la cual no hay humanismo. Si se respeta solo a iguales, tal como lo explica, la igualdad para este ser visto como inferior, es básica para despertar respeto. Qué ironía, cuando según sus últimas palabras, es la extranjera (y en Chiapas eran también extranjeros los de la ciudad de México) la del otro continente, la que descubrió al chamula y al lacandón, quien le reprochaba indicándole hasta qué punto la conciencia es teórica sin actos de realidad. Son las mismas normas de antes, sólo que ahora están pintadas o disfrazadas de *slogans* sociales.

Esta realidad humana ante la cual no se puede levantar la barrera protectora de la ironía, se le hará cada vez más clara aún cuando se sumerja más y más en este estrato desmitificador y protector. Su mundo de mujer elegida para la muerte, sus soledades, le permitieron captar toda la magnitud de la injusticia y la necesidad de actuar. En una carta a Beatriz Espejo decía:

164 Elena Poniatowska, *Novedades*, 9/VI/79.

Me evadí de la soledad por el trabajo, esto me hizo sentirme solidaria de los demás en algo abstracto que no me hería ni trastornaba como más tarde iban a herirme el amor y la convivencia. . . El trabajo me abrió mi primera vía de acceso al mundo. Cuando descubrí esta cualidad, busqué un trabajo que llenara ciertas exigencias éticas y ciertos deseos 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 de lo que debían ser. Me sentía en deuda, como individuo y como clase, con ellos.<sup>165</sup>

“Ellos” son muchos, no sólo el indígena desterrado en su tierra, minoría en su mayoría. Pobre, con hambre y símbolo, se sintió culpable porque así es el mundo, y ella es parte del mundo y de los que gozan de él. El intelectual entregado a su microcosmos, y alrededor suplica la desdicha. Cada uno, según lo decía, huye, escapa al no empararse del dolor humano, pues al sentir este dolor no le queda otra vía que la de hacer. En su poesía “Crónica final” (término tan usado por ella: “Primera crónica”, “Crónica final”), en sus primeras etapas poéticas (“Pequeña crónica”, “Al pie de la letra”) dice:

Criaturas padecían a nuestro alrededor  
y volvían, suplicantes, la mirada a nosotros  
desde su desamparo.  
¿Qué les dimos? ¿La voz que no tenían,  
los ojos que faltaban a sus lágrimas,  
un corazón que fuera la casa de su angustia?  
No, sino la respuesta de Caín,  
la espalda del que niega, del que huye. (p. 103)

165 *Excelsior*, 27/VII/72.

Caín, el gran asesino, el primero, condenado por fratricidio. Caín somos todos, los que callamos, o los que hablamos y no hacemos. Somos este Caín monstruoso por negarnos a dar el pan, la palabra, la nuestra para ellos, los ojos, los nuestros para ellos, pues de nuestro cuerpo solo damos la espalda. "El papel del intelectual debe ser no sólo de testigo, sino un papel activo de persona que comprende más o menos lo que ocurre y que lo interpreta con armas intelectuales."<sup>166</sup> Este comprender tiene que tener los derroteros del diálogo, el plan de igualdad que le faltaba a la cargadora. Este plan de igualdad entre los sufridos y los que tienen poder, bienes y posición, es el único posible e imitable por los otros, hombre y mujer, padres e hijos, prójimos.

Rosario Castellanos cita a Simone Weil, identificándose con sus palabras: "La espada de la injusticia es una espada de dos puntas e hiere tanto al que la empuña como al que se encuentra en el extremo contrario." (*Juicios*. . . , 126). En su discurso en el Centro Nacional de Productividad: . . . "nada esclaviza tanto como esclavizar, que nada produce una degradación mayor en uno mismo que la degradación que se pretende infligir a otro."<sup>167</sup> Esto respecto a la mujer, al indio, al niño, al pobre. Tomando como ejemplo al escritor israelí piensa Rosario Castellanos en voz alta:

¿Se puede ser un testigo desinteresado? Es lícito permanecer en la orilla y no levantar la voz de alarma ante el peligro, y no dar la palabra de consuelo ante la desgracia y no arrojar luz sobre la confusión y no señalar el rumbo cuando los otros están extraviados. . . Alzar la torre de marfil significaría un abandono de otros quehaceres más imperativos y vigentes; encerrarse en ellos, una deserción.

<sup>166</sup> *Novedades*, 9/VI/79.

<sup>167</sup> *Excelsior*, 27/VII/72.

Pero al mismo tiempo teme, por el escritor, el poeta al que su compromiso pueda llevar a la pérdida de sus valores como poeta:

Pero mezclarse con las multitudes es también peligroso. Como un río crecido que alcanza, torrencialmente arrastrando todo lo que se encuentra a su paso y aún la voz más poderosa se pierde en el estruendo. . . ¿y cómo establecer un puente de comunicación con estos hombres? Traicionando la palabra exacta, la imagen verdadera, la música necesaria, en beneficio de un vocablo fácil de una clase vulgar, de una música que halaga los sentidos, y que es servil a las pasiones.<sup>168</sup>

Todo ello cuando el escritor como intelectual queda solo en el campo de las palabras, pero hay otro ámbito, mencionado por ella en distintos lugares: *la acción*, para crear lo ideal, no para levantar privilegios sino para levantar a los que lo necesitan. El esclavista no solo esclaviza a los demás sino a su propia persona, a su espíritu, crea su dependencia en el que de él depende, como en las dependencias sadomasoquistas. Ayudar al prójimo a alcanzar nuestra altura es para tener altura: "Y que el trato entre los hermanos no es exclusivamente el de amo y siervo, sino también el de camaradas. Y que se es más libre cuando más libertad se concede a los otros. Y que no hay nadie más esclavo que el que esclaviza a los demás."<sup>169</sup>

Fue largo y tortuoso el camino de Rosario Castellanos a la ironía, más aún, al contemplar ella los espectros enmascarados, y al descubrir detrás de la gravedad de la máscara la cara más insignificante y el problema más nimio, no pudo ni quiso liberarse de elementos tan im-

<sup>168</sup> *Excélsior*, 22/IX/71.

<sup>169</sup> *Excélsior*, 27/III/73.

portantes en su vida, como el creer, la magia, las ideas que la razón rechaza y la vida acepta y exige. No pudo ni quiso abandonar su sensibilidad social, que irónicamente podía ser el problema del otro, del mundo, y ¿quién es el mundo?

Este péndulo fue su vida y escritura, unidos ambos. Sí a Dios y no a Dios, misericordia y maldad del "cielo de cielos". Sí y no al indígena y su credo. Perder el miedo y tener terror a la muerte. Liberarse por la ironía y volver a las ataduras de antaño y al sentimiento trágico de la vida.

"Somos muy poco, nos conformamos con tan poco", escribe, mas viéndose en la perspectiva de años, y muy cerca de su muerte, reconoce que de lo trascendental de sus aspiraciones y sueños, lo más importante fueron "el poco" de sus sueños infantiles, y que en sus últimos días los veía cumplidos frente a sus atónitos ojos, y al ver los sueños infantiles cumplidos se despertaron naturalmente los miedos de aquellos años. "¿Cuál fue su sueño?" —primero ser maestra pues las maestras "eran más bien delgadas, usaban botitas de charol, y decían cosas impotantes desde una tarima de madera."<sup>170</sup> Pero había un problema: "que todas sin excepción eran solteras". Entonces "la fórmula conciliatoria, acabó por ser: maestra, pero con hijito. Era aceptable, sí ¿Pero, era posible?". Su otro sueño fue el de ser el personaje de un texto literario, el protagonista envidiable de un libro: "Sí, yo tuve, desde muy temprano, una vocación literaria, no fue la vocación activa del escritor, sino la pasiva del personaje. Heroico o modesto siempre decía la frase oportuna, siempre acertaba a la conducta ejemplar, siempre cerraba un ciclo de vida con exactitud y perfección." El tiempo trajo nuevos rumbos, mas no apagó los sueños de la niñez, la razón como siempre se oponía a los sueños, y la vida se oponía a dejarse vencer por la razón:

Tenemos que convenir en que mis ideales de infancia eran bastante utópicos. . . Tanto, que en cuanto tuve uso de la razón, los deseché y seguí los caminos que se iban abriendo ante mí. Caminos sinuosos, todos; arduos, muchos; placenteros, algunos. . ." y de pronto un buen día despierta la niñez "y me encuentro con todos mis sueños realizados" y "me pregunto si no sigo 'soñando que soñaba'", porque mire usted: lo de maestra con hijito (hijito respetable, Gabriel) usted sabe que lo soy desde hace mucho tiempo. Quizás lo que le resulte novedoso es que yo le comunique ahora que, de todos mis propósitos, fue este el más difícil de cumplir y aquel por el que pagué el más alto precio. Lo que lo vuelve mucho más valioso ante mis ojos. En cuanto a lo de convertirme en personaje ¿no me tocaron con una varita mágica y me dijeron que yo era embajadora de México? ¿Y qué es un embajador? Alguien que representa. A través de mí mis interlocutores contemplan la historia de México, los yacimientos petroleros, las tierras áridas, el voto en las Naciones Unidas, la firma de un tratado de intercambio. Yo Fulanita de tal, estoy borrada. Cumpló únicamente una función. ¿Qué descanso! Y la función la cumulo precisamente en Israel, un estado que va integrándose con inmigrantes que vienen de todos los rumbos del planeta y traen consigo todas las tradiciones y los estilos, todas las respuestas que la humanidad ha inventado para vivir y sobrevivir.<sup>171</sup>

Ser y no ser al mismo tiempo, ser otro, sin dejar de ser, el gran sueño existencial en el cual se suman sus antiguas palabras sobre su poesía como el único camino para poder sobrevivir. Sobrevivir no en el sentido de eternidad metafísica, sino en el de poder ser parte de este mundo sin hundirse en sus olas. Y entre todas las respues-

171 *Idem.*

tas de la humanidad centrada en una micronación y microtierra, creyó, al volver a encontrarse con el sueño de su niñez, esta vez cumplido, encontrar su propia respuesta de vida. Meses más tarde estalla la guerra en esta microtierra. Su nagual espiritual se ve atacado por las furias que se engendran quién sabe en qué profundidades tenebrosas de la psique humana. "El ámbito de la resonancia de la Sabiduría está lleno del sonido y la furia de la guerra".<sup>172</sup>

Al finalizar esta guerra, se pregunta Rosario Castellanos: "¿Quiere esto decir que hemos salido del túnel y que podemos respirar de nuevo libremente?" (13/7/74). El temblor llegó a todos sus confines. Muy poco tiempo más tarde desaparecieron todos los sueños juntos, murió Rosario dejando sólo al vacío y a los recuerdos.

#### *Quién fue Rosario Castellanos*

Héctor Azar, como todos los que la describen, no puede separar la figura real de la imaginaria, del cosmos de sus libros: "Fue una bola de cristal bajo el pie de los caballos".<sup>173</sup> Su gran amigo Raúl Ortiz ve en ella la que buscó serenamente el diálogo hasta al estar rodeada por el dolor. Oded Sverdlik, un poeta israelí conmovido por su muerte la describe: "Sin quererlo entramos a hacer una síntesis de una personalidad que no admite síntesis". Tal vez porque no contamos con el espacio y el tiempo suficientes como para dar cuenta de todas sus facetas, y tenemos que dejar aristas olvidadas en el tintero. . . "Quizás por la sorpresa de su marcha repentina, sin previo aviso, clausuradas las palabras, rota la sonrisa al decir 'hasta pronto' con el amigable apretón de mano."<sup>174</sup>

<sup>172</sup> *Excélsior*, 27/X/73.

<sup>173</sup> Elena Poniatowska, *Siempre*, VIII/74.

<sup>174</sup> *Semana*, Jerusalén 20/VIII/74.

“Mujer ante todo. Esencialmente mujer”, sintetizó Agustín Yañez,<sup>175</sup> agregando “Undécima Musa que convivió en savia, sangre, flor y fruto, estos versos de la Décima Musa:

¿Qué mágicas infusiones  
de los indios herbolarios  
de mi patria, entre mis letras  
el hechizo derramaron?

Alfonso Loya: “La más querida de nuestras escritoras jóvenes, rebeldes. . .”<sup>176</sup> María Luisa Mendoza: “Rosario Castellanos era una niña que vivía en un huevo lleno de libros y con una cama de hospital: Ascética, culta, solitaria, tímida y arrobadoramente alegre. . .” “Hace tanto tiempo, Rosario, que te conozco pero no sé por qué siento cómo que nos vemos a diario”.<sup>177</sup> Javier Peñaloza al comparar entre Rosario Castellanos y Gabriela Mistral: “. . . en tanto que en Gabriela se desplazaba como en sueños, ajena a ciertas fuerzas de la vida práctica en la que no lograba insertarse, Rosario tiene la experiencia de enfrentarse a (o de que se enfrenten intempestivamente) los más insólitos miuras de los que suele cortar orejas y rabo, para su propia sorpresa.”<sup>178</sup> Al ser nombrada embajadora escribió Antonio Rodríguez: “Pocas designaciones han causado tanto júbilo en los sectores intelectuales de México como la que recayó en Rosario Castellanos en calidad de embajadora de nuestro país en Israel”<sup>179</sup> “Lejos de Palenque y de Teotihuacán, habré de sentirse muchas veces cerca de aquel Quetzalcóatl

<sup>175</sup> *Excélsior*, 1974, “Sor Juana”.

<sup>176</sup> *Novedades*, 25/VIII/74.

<sup>177</sup> *El Día*, 13/II/71, p. 4.

<sup>178</sup> *Excélsior*, 3/II/71.

<sup>179</sup> *Siempre*, 3/III/71.

que, con este u otro nombre, se sacrificó también para hacer revivir al hombre y dar más luz a la Tierra.”

Margarita García Flores veía en ella a la persona buena que hasta el cosmos conoce de su bondad: “Se desató el aguacero el viernes 9 de agosto. En el norte siempre llueve cuando muere una gente buena”.<sup>180</sup> Raúl Ortiz: “un rayo de luz, una fuente inagotable de energía y de alegría.”

La lista es larga y todos contemplan como si estuvieran frente a un fenómeno místico. Y nadie sabe quién fue pues fue tantas cosas, Iacov Zur en su ensayo “Esta fue Rosario Castellanos” no pudo narrar lo que con tanta seguridad el título promete. Sus bromas de persona viva, que la acompañaron en vida, estaban presentes cuando la lluvia caía torrencialmente sobre la rotonda de los hombres ilustres (qué ironía aún este nombre contiene) como si se transcribiera el relato del cual tanto habló como panorama espiritual de un país. Cada uno cuenta sobre su Rosario, su vivencia sobre un ser del cual quedaron solamente letras.

Cuando traté yo, años atrás, de recordar su figura y verla en su obra, la veía tan presente, tan cercana conversando desde sus infinitudes, lo que me impidió analizar su obra hasta hoy. Solo pude decir estas balbuceantes palabras:<sup>181</sup>

“A veces me escucho conversando. Mi voz pareciera dirigirse a otros estratos, a otros cielos, a pesar de que la vida no tiene aquí ni allá ni antes ni después ni sonrisa”. Es el eterno diálogo con Rosario. Ella aparece con su último vestido bordado “porque aprendí a ser mujer”. Sus cabellos con uno de los tantos tonos cromáticos que le daban la sensación de ser distinta a pesar de ser, por suerte, siempre la misma. Sonríe como sólo Rosario puede sonreír, Ella sonríe como lo hizo un momento

<sup>180</sup> Elena Poniatowska. *Siempre*, Agosto 1974.

<sup>181</sup> *Cuadernos de Jerusalén*, pp. 45-46.

después, en el avión de carga que la convirtió en objeto y bajo la torrencial lluvia que destrozaba toda posibilidad de entretener un acto solemne. Allí, junto a soldados, vestidos en su honor, junto al llanto de mujeres que llegaron quién saben cómo, desde Chiapas. Cada vez que el trueno apagaba las voces que trataban de contar sobre un gran ser y un gran dolor, ella sonreía y la escuchaba murmurar: "Qué relajo, tal como te lo conté, la fiesta del velorio."

Ahora sonrío y trata de hablar. Sus labios se mueven y no escucho ni una voz, a pesar del esfuerzo que parece hacer para arrastrar los mudos tonos desde el cercano y lejano lugar. ¡Cuánta presencia en tanta ausencia!

Me queda solo dialogar sin escuchar respuesta, fuera de una sonrisa que lanza un cuerpo sin cuerpo, que trata de hacer llegar la voz sin voz.

Dialogar con ella es recordar y recordar es revivir los tiempos perdidos. ¿Qué podría recordar? —su llegada con su vestido verde, temerosa "la pobre mujer" en el mundo de los hombres. Todo debía hacerse, ella no podía decidir o dar órdenes "quisiera trocarme en una mecanógrafa", repetía.

Cronos levanta el telón. Aparece otra Rosario. Sus primeras charlas universitarias ante los estupefactos alumnos, se descubre otro ser. Las bromas vuelan por la sala, la crítica, la caricatura. México revive en su dimensión humana; arrojando de sí dimensiones míticas deshumanizadas. Se perfilan personas distintas en su vivir y en su sufrir. ¿Quién, siendo humano, no se siente cercano al ser al cual se le devolvió su dimensión humana?

Desde entonces, durante tres años consecutivos, vivirán páginas del mundo mexicano a través de novelas, ensayos y teatro. La extraordinaria Jesusa Palancares, de Elenita, como solía llamarla, a pesar de su ingenuidad, identificará en su vida la trágica historia de una mujer que sabe desmitificar la historia de su pueblo. Aparece

*La muerte de Artemio Cruz* pintada como la muerte de tantas ideas que nacieron en aquella enigmática y sangrienta revolución. Con Rosario siguió la clase buscando a la esencia del mexicanismo a través del *Laberinto de la soledad*, de la *Fenomenología del relajó*, o a través de *Corona de luz*. Todas las sombras se disipaban y reíamos y llorábamos. Era imposible escucharla repetir los hechos más tenebrosos sin que se convirtieran en su famoso relajó.

Hablaba de la muerte como elemento interiorizado y dominado por los mexicanos, y así llegó a reírse de su futura muerte en la cual los dueños del tiempo no permitirán convertirla en solemne.

En el aula se pintaron nuevos murales, menos serios que los otros murales de los pintores de su tierra. Esta vez eran murales humanos, en los cuales la desdicha se delineaba por el lápiz de la sonrisa y por vehementes carcajadas, rito fijo en la catedral única, en la cual la sacerdotisa dominaba totalmente a su estupefacto auditorio.

Cuando abandonábamos la charla, retornaba el recuerdo de las tragedias humanas, retornaban las palabras serias, incrustadas en la sonrisa. Se hablaba, se soñaba, se veía al mundo desnudado del elemento social cuando palabras desvergonzadas le quitaban sus vergozantes vestidos.

Rosario siempre fue así: presencia en toda ausencia. Su voz y sus carcajadas se continuaban escuchando estando ella físicamente lejos, en el avión o en el carro que como saeta volaba de Tel Aviv a Jerusalén, y cada vez necesitaba de calmantes para vencer la velocidad fulminante de su fiel chofer.

Cronos levanta nuevamente el telón. Aparece la señora embajadora, o embajatriz, como un chofer de habla ladina la llamaba. Una señora reina. Las oficinas convertidas en un avispero, visitas, sonrisas diplomáticas y sonrisas humanas. El teléfono repiqueteando constantemente,

invitándola a dar una charla sobre. . . en todo lugar. De norte a sur la recibían con una euforia de heroína, mientras los periódicos le dedicaban artículos y titulares, y la radiodifusora nacional le dedicaba programas o lanzaba su voz, que analizaba otros gigantes: Asturias, Neruda, los grandes gigantes desaparecidos.

Cronos levanta nuevamente el telón. Aparece Rosario de las relaciones humanas, estudiantes, jóvenes, personas mayores, profesores, dirigiéndose a esta mujer para encontrar a través de ella el propio equilibrio. Su amor contagiante a los niños, a mis niños, sus diálogos sonoros con mi hija, cuando la niña hablaba con un escaso inglés y sonidos de flauta. Ellas hablaban comunicándose mutuamente la felicidad de vivir, de haberse descubierto.

Rosario llamaba a su estadía en Israel "los mejores años de mi vida". Aquí vio que era humana, feliz de ser mujer, de poder organizar y crear. "Estoy tan feliz, todo es padrísimo" —se repetía, mientras nacía en ella el miedo mágico— natural, de que eso se acabará alguna vez en forma repetitiva e ilógica, como la muerte de su hermano, el personaje de Balún Canán.

A través de los que vivimos con ella, conoció a mi país y a mi pueblo, como nadie lo haya conocido anteriormente. Su solidaridad era tal, que a veces me avergonzaba escuchándola relatar los libros que leía, desde mística, literatura hasta análisis políticos. Para ella el pueblo y el país no eran seres anónimos, sino éramos los seres que estábamos junto a ella. La guerra no era una guerra entre anónimos, sino una guerra en la cual "ellos", nosotros, podemos no retornar, dejándola sola en su trágico laberinto de soledad. Ella entendió nuestros sueños, porque ella y nosotros somos soñadores. Por ello convivió nuestra tragedia de vivir constantemente una muerte sin fin en la búsqueda de una vida sin fin. Nosotros éramos ella y ella era nosotros.

Siempre fue tan predominante su presencia, tal vez,

desde que encontró con nosotros su corona de luz, en los pocos años que vivimos juntos, los más felices de su vida, como ella decía, los tan trágicos de nuestra vida. Nuestro mecanismo de llanto está descompuesto. Las lágrimas ya brotaron para poder lavar y blanquear los paños del recuerdo. Sólo me queda ese perdido diálogo y el silencio que busca contestar y una figura estampada frente a mis ojos y años idos de los que separa una eternidad. Años que se agolpan en el presente, exigiendo reencontrar los días perdidos, perdidos para siempre por la terrible sensación de que de todo ese vendaval humano sólo quedan letras que viven, papeles que gritan y este diálogo.

Lo que sintieron todos ante este ser que tenía tanta fuerza en su debilidad, expresó Elena Poniatowska: "En cuanto a mí, sólo sé que algo mío murió irreparablemente con Rosario, algo que no puedo descifrar y no puedo traducir en palabras".<sup>182</sup> La imposibilidad, la impotencia frente a un mundo que sigue girando cuando ella no existe más, exigía un grito, y ¿Quién podía darlo? Patéticamente podía decirse "Rosario era una hoguera en pleno campo, una toma de conciencia, un despertar, una materia que arde. Solo vino a que la conocieran aquí sobre la tierra y regresó muy pronto a la casa del sol. Solo vino a dejarnos su risa, sus flores, y su canto de filosofía náhuatl, de tierra lavada por el agua [. . .]"<sup>183</sup>

Como Dido, eterna en el mito. Quetzalcóatl femenino. Y el mito, ¿no viene él a atestiguar cuán difícil es ver a la persona en sus dimensiones humanas? En esta misma dimensión mítica y mágica: "Rosario duró cuarenta y nueve años. Ella que era una lámpara, ella que alumbraba, ella que no tenía, sino un halo de luz, se fue con una lámpara de la mano, asida a ella, fulminada. En cierta forma su muerte está ligada a la luz de la cual tanto

<sup>182</sup> *Siempre*, VIII/74.

<sup>183</sup> Guión inédito.

habló: *Lívida luz y Oficio de tinieblas*. Luminosa Rosario, murió por una descarga eléctrica y es que ella era también una fuente de energía; luz contra luz, la muerte instantánea. Ella ya estaba toda blanca, expuesta y abierta, en cambio a nosotros nos ha dejado a oscuras."<sup>184</sup>

Luz contra luz, raciocinio contra vida, ironía contra dolor, magia contra ironía, humor y lágrimas y aun dentro de este describir paradójico, no dijimos nada. Su camino de la tragedia a la ironía es claro. Después de entrar en su mundo escrito no es posible volver como antes a las costas de la vida. No sólo apareció la lamparilla de la liberación, aparecieron y se acrecentaron preguntas como identidad, finalidad, sentido de la vida. El lector que emerge como conciencia, pudo hacerlo pues una conciencia luminosa se encuentra en los párrafos escritos. Mas, ¿Quién puede leer el libro de los libros? ¿El texto del ser que escribió los textos? Hice un intento de entender esta obra. Perdona mis errores.

<sup>184</sup> Elena Poniatowska, *Los universitarios*, núm. 31, VIII/74 p. 3.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de febrero de 1984 en los talleres de Offset Marvi, S.A., Leiria núm. 72, San Andrés Tetepilco, México, 18, D.F. Se tiraron 1 000 ejemplares más sobrantes para reposición. Diseñó la portada Mónica Diez-Martínez. Cuidó la edición el Departamento de Publicaciones de El Colegio de México.



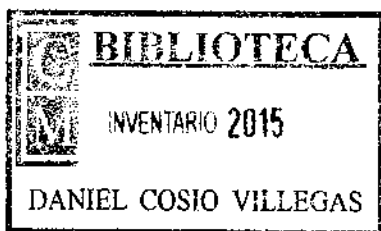


EL COLEGIO DE MEXICO

308/J88/no. 102



\*3 905 0013848 5\*







El camino y la residencia, dos momentos, dos acepciones, de *jornada* definen el carácter de esta colección que El Colegio de México ha venido ofreciendo desde sus primeros días al lector interesado en las humanidades y las ciencias sociales. Cada una de estas *jornadas* es así un libro sencillo —ni la monografía especializada ni el tratado monumental— que satisface la curiosidad por el tema que aborda y, al mismo tiempo, proporciona los medios necesarios para detenerse en él y aun para emprender un nuevo trayecto.



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios  
El Colegio de México