

INVASIÓN DEL SILENCIO: LA VOZ DE LA MUJER EN LA POESÍA DE ROSARIO CASTELLANOS

Cuando se releen sus libros, se verá que nadie en este país tuvo, en su momento, una conciencia tan clara de lo que significa la doble condición de mujer y de mexicana, ni hizo de esta conciencia la materia misma de su obra, la línea central de su trabajo. Naturalmente, no supimos leerla¹

Si sus contemporáneos no acertaron a descifrar, a leer entre líneas el temario de las complejidades imbricadas en sus versos, acometamos nosotros la tarea de entender. Rosario Castellanos tuvo un recto proyecto poético-vital: la exploración de la otredad, de la voz de todas aquellas personas, que, por quedar excluidas del sistema patriarcal, han sido sistemáticamente acalladas en las manifestaciones literarias canónicas, sin tener siquiera la oportunidad de auto-definirse como sujetos de su propio discurso, siendo objetos de una instancia narrativa ajena, sin poder disfrutar de su propio espacio discursivo. Indagando por su propia voz, en un fluir de movimientos líricos que podríamos llamar centrífugo (porque desde la subjetividad poética el yo se vierte al mundo) y centrípeto (pues el mundo se interioriza en la subjetividad poética), descubrió el silencio de los otros. Ese silencio ancestral, oscuro y delirante se corporiza en infinitos nombres de mujer, en los ojos oscuros de millones de mujeres anónimas. Observó ese "segundo sexo", en sus relaciones con el mundo, y del primer y perdurable interés por lo femenino, no ya como esencia, sino como vivencia, resultaron ensayos, novelas, piezas teatrales y poemas.

Como señala Maureen Ahern² en la raíz del trabajo de Castellanos está todo aquello que concierne a la ideología de la cultura y a la conclusión que enlaza a las mujeres y su escritura como una realidad específica de género, raza y clase en México.

Dos preocupaciones fundamentales vertebran su indagación: la injusta situación en la que viven los indígenas de su tierra natal, Chiapas y el silencio impuesto sobre la experiencia femenina, en México en particular, aunque se trascienden las fronteras para universalizar. Para Ahern, las voces de la obra de Rosario Castellanos exploran un mundo de mujer a lo largo del espacio doméstico, usado como laboratorio de creatividad, subvirtiendo los símbolos, diciendo lo indecible, usando el cuerpo como semillero simbólico, vislum-

¹ José Emilio Pacheco, "La palabra". Prólogo a Rosario Castellanos, *El uso de la palabra*, México, Excélsior, 1974, pp. 7-13.

² Maureen Ahern, *A Rosario Castellanos reader*, Austin, University of Texas Press, 1992.

brando el poder opresor del lenguaje, convirtiendo los juegos de palabras en poesía.

Castellanos se alza, con carta plena de naturaleza, sobre el panorama literario hispano como pionera de una actitud, de un modo distinto de entender y usar el fenómeno literario. La tarea, iniciada a partir de los años 70 por las escritoras hispanas, de revisión cultural, de reformulación de mitos, el deseo de redefinir la coordenada exacta de la mujer dentro del espacio social, había sido ya emprendida en México por nuestra autora en 1948, con la aparición de su primer libro de poemas. El interés por escudriñar en la licencia o gratuidad de todos los tópicos que confluyen en el mito de "Lo eterno femenino", la llevó incluso a dedicar a este tema su tesis de licenciatura, publicada por la *Revista Antológica* en México en 1950, con el título *Sobre cultura femenina*. Este primer escrito, toda una poética de la escritura de mujer, se articula en torno a una ironía de trasfondo pesimista que, si bien niega la existencia de una cultura femenina previa, asegura, al menos de forma intuitiva, las bases para la constitución de una cultura femenina futura. A pesar de la negatividad que fluye de su lectura, el libro tiene la virtud de constituirse en un revulsivo tácito contra la cultura de género exclusivista masculino. Aunque, en una primera lectura la conclusión no puede ser halagüeña para la construcción de una imagen femenina liberada de la supremacía del varón, de la dictadura especular, es la carga irónica de su redacción el constituyente que asegura la reformulación de dicha imagen. La ironía, en el contexto académico en que se dio a conocer este estudio, supone un acto consciente de impostura, que invalida sus conclusiones. De hecho, en este texto en prosa laten en estado larvario, si se quiere, varias ideas centrales que tendrán amplio desarrollo en su producción poética. Citemos un ejemplo. En este libro, Castellanos afirma con respecto a las mujeres que

como medios para lograr la eternidad no les interesan [los valores culturales] y no les interesan precisamente porque las mujeres tienen a su alcance un modo de perpetuación mucho más simple, más directo, más fácil que el de las creaciones culturales al que recurre el hombre. Este modo de perpetuación es la maternidad.³

A la luz de estas palabras podemos comprender mejor algunos versos del poema "De la vigilia estéril":⁴

Todos los muertos yacen en mi vientre.
Montones de cadáveres ahogan en indefenso

³ Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*, México, Ediciones de América, *Revista Antológica*, 1950, p. 82.

⁴ Rosario Castellanos, *Poesía no eres tú*, México, F.C.E., 1985 (segunda reimpresión de la segunda edición). Todos los poemas están tomados de esta edición, por lo que en lo sucesivo se indicará entre paréntesis en el propio texto el título del poema y el número de la página.

embrión que mis entrañas niegan y desamparan
No quiero dar la vida

(“De la vigilia estéril”, p. 35)

La negación de la maternidad puede verse, entonces, como una negación del rol social reservado a la mujer, como única vía de realización plena, al tiempo que constituye una afirmación del derecho a perpetuarse a través de la palabra.

Del mismo modo pueden hallar formulación teórica en las páginas de su estudio, muchas de sus constantes poéticas de la primera época de su poesía, que abarca, a nuestro entender desde 1948 a 1951. En el capítulo titulado “Sobre cultura femenina”, Castellanos concluye:

Pero así, después de convencernos de que la cultura es un refugio de varones a quienes se les ha negado el don de la maternidad, después de exaltar la maternidad como un modo de creación y perpetuación tan lícito y tan eficaz como el otro, este “casi” no viene a alborozarnos ni a enorgullecernos, sino a desconcertarnos.⁵

Por tanto, la cultura excluye de su reino a la mujer. Como penetrar no es posible, lo mejor es destruir y volver a crear un nuevo proyecto cultural. Probablemente, el desorden, el caos, el mundo primigenio y amorfo en el que se recrean los primeros dramas líricos de Castellanos, puedan bien definirse como negación de la cultura, el cosmos, del orden histórico. Es una aniquilación formal y de contenido, consciente, de la cultura “falocéntrica” (término que aúna las palabras falo, logos y centro). De esta manera, con la vuelta al embrión, al génesis, refuta la creación masculina para desplazarla por un espacio femenino desde el que poder hallar una voz propia (para verificar este espacio telúrico y genésico basta con leer los largos poemas *Apuntes para una declaración de fe* (1948) y *Trayectoria del polvo* (1948).

En numerosos párrafos de su tesis se advierte la risa ahogada que pulula entre las líneas. Castellanos lanza una carcajada teórica sobre sus preceptores varones, sobre los guardianes de la cultura. Ciertamente, ella misma llega a una serie de conclusiones descabelladas y sin el menor rigor científico, pero no seamos ingenuos, no se trata de falta de documentación o de error en la consulta de las fuentes. Sus conclusiones son absurdas porque parten de principios también absurdos, principios que encuentran, sin embargo, albergue en los más secretos recovecos del templo cultural masculino. Como dato curioso, puede constatarse que en su bibliografía sólo aparecen siete autoras, siendo las obras de éstas, en su mayoría, de creación y no críticas. Y es que Rosario Castellanos supo bien del efecto liberador de la risa:

⁵ *Ibid.*, p. 89.

Hay que reír, pues. Y la Risa, ya lo sabemos, es el primer testimonio de la libertad.⁶

Queda así patente el interés temprano por el tema de la mujer, presente en todos los géneros.

El tema ya está dado, ahora es necesario articularlo a través de estrategias textuales que hagan de la literatura eficaz molde de reconstrucción histórica, social, cultural y mitológica. Castellanos intuye tempranamente lo que la crítica feminista reciente ha venido llamando PROCESO BIFURCADO DE EVOLUCIÓN. Sandra Gilbert y Susan Gubar, por ejemplo, dedican gran parte de su trabajo al estudio de dicha constante.⁷ Estas dos críticas proponen una ruta bifurcada del proceso evolutivo de la poesía femenina: primero se observa una fuerte reacción frente a la cultura masculina; segundo, un movimiento dirigido a hallar la interacción con la propia tradición femenina. Para llevar a cabo este proyecto urge superar la crisis de expresividad resultante del silencio impuesto a la mujer durante siglos.

Para Sharon Keefe Ugalde

Las poetisas recurren a dos estrategias principales: la subversión y la revisión. La subversión desarma el simbología verbal existente, que históricamente ha subyugado a la mujer. Es una forma de protesta y una táctica destructora.⁸

La fuerza destructora va encaminada hacia el "Logos", que simbólicamente constituye la mayor represión de la femineidad (entiéndase por Logos el conjunto de constructos culturales del patriarcado, es decir, la cultura oficial de occidente). También arremete contra el amor romántico que niega una esencia, una entidad autónoma a la mujer. Es curioso, a este respecto, notar que el ambiente mítico y proteico de las primeras composiciones de Castellanos opera, precisamente, como espacio privilegiado al margen del Logos histórico, de ese logos que atenta contra lo femenino. En cuanto a la aniquilación del amor romántico, baste con señalar el título que reúne toda su obra poética: *Poesía no eres tú*, con reminiscencias de un Bécquer negado, donde el romanticismo español de mujeres-imágenes yertas, queda anulado.

Keefe Ugalde encuentra, además, que la relación oposicional enfrentada a los valores culturales ya sancionados, se caracteriza por la "liminalidad", consistente en un movimiento del centro a la periferia y viceversa. Bajo este impulso que lleva a marginar modelos deben entenderse varias composiciones de Rosario Castellanos, que desplazan el contenido simbólico de los mitos

⁶ Rosario Castellanos, "Si poesía no eres tú, entonces ¿qué?", *Mujer que sabe latín*, México, SEP, 1979, p.207.

⁷ Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The madwoman in the attic: The woman writer and the Nineteenth-Century imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979.

⁸ Sharon Keefe Ugalde, "El proceso evolutivo y la coherencia de la nueva narrativa femenina española en castellano", *Zurgai*, Bilbao, 1993, p. 99.

destinados a perpetuar la representación sumisa, doliente, inferior de la mujer. Son poemas que desmontan las teorías freudianas de la diferencia sexual, teorías basadas en la pasividad como característica inherente al atributo femenino, o en la perpetuación de la imagen de la mujer-objeto, tan cara a la poesía amorosa con signo masculino. El centro del mito, producto del logos falocentrista, es ocupado ahora por aspectos periféricos o marginales, en los que subyace la verdadera esencia humana.

La primera estrategia, la de la subversión, late como principio explicativo del famoso poema "Lamentación de Dido". La potencialidad simbólica de Dido ha sido fuertemente explotada por la cultura masculina. Las posibilidades de adoctrinamiento morales que ofrecía su historia, hizo que de ser una leyenda local pasara a ser parte de la fábula de la fundación de Roma.

Dido funda Cartago tras la huida de su hermano, asesino de su esposo. El rey Yarbas la acosa y ella se arroja a las llamas en aras de la fidelidad hacia su primer esposo. Mujer asediada por el hombre, dibuja su destino en función del boceto que de él han trazado diversas manos masculinas.

En el siglo III A.C., el historiador Nevio relacionó esta historia con la de Eneas, quien tras la huida de Troya y antes de llegar a Italia recala en Cartago y mantiene cortas e intensas relaciones con Dido. De aquí fue fácil volver a utilizar la idea del suicidio, Dido, la mujer abandonada, la otra, el vértice menos privilegiado del triángulo amoroso, por una suerte de justicia poética (masculina) sólo puede aspirar a la muerte y se suicida. Este episodio accidental, recogido también por Virgilio en la *Eneida*, tuvo especial fortuna. Se explotó literariamente el filón abierto del tema del destino de la mujer amante sin reservas, que es capaz de soportar su dolor, su ofensa con dignidad. De otra parte Eneas queda salvaguardado de culpas porque tiene una misión mítica. Pero hay que acentuar más el halo trágico de Dido y para ello Ovidio narra en sus *Metamorfosis* el destino suicida de la hermana de Dido, Perenna.

El tratamiento literario de Dido ha sido fecundo en cuanto a cantidad. En una versión alemana del episodio escrita por Heinrich von Valdeke (1170), Dido ofrece la imagen de la mujer enferma-bruja, posesa por el amor. La furia y la ira son los ingredientes de su lamento, ha perdido su dignidad humana puesto que ha perdido su honor.

Dido ofrece tal fuerza dramática que hace pasar a Eneas al papel de secundón. En el *Roman de la Rose* (S. XIII) Dido es la víctima de la infidelidad y Eneas queda desvalorizado. En este plano se sitúa también la *Amorosa visione* de Boccaccio (1342) e incluso los romances hispánicos sobre Dido.

En el Renacimiento surgen nuevas versiones como la de G.B. Giraldi-Cinthio, que interpretan el amor de Dido como un grave error, como una falta. Pero también tenemos historias desde la óptica contraria, L. Dolce (1547) recrea a un Eneas frío y egoísta enfrentado a una Dido llena de calor humano y de dignidad. El poeta español Guillén de Castro a principios del S. XVII escribe *Los amores de Dido y Eneas*, recubriéndola del nada beneficioso concepto

hispano del honor y la honra. Schegel en 1739 retrata a una Dido fría e inteligente. Ni siquiera una mujer como Charlotte von Stein (1794) supo tratar el tema desde la óptica femenina, sino que apoyó la versión de Justino.

En el S. XIX el clima romántico halló en la pasión de la protagonista motivos suficientes para erigirla en heroína. Schiller acentuó el problema psicológico de la culpa y la penitencia. Hacia finales del siglo, disuelto en buena medida el ingrediente de moralina, Dido se convierte en hembra fascinadora y sin escrúpulos.⁹

Ante esto cabe preguntarse por qué nadie dejó que Dido hablara, que diera su versión. Qué motivo impera, en la cultura, para que la mujer sea tratada como virgen o como prostituta, como digna de perdón o digna de castigo. La eterna dualidad María/Eva. Los papeles asignados a la mujer en la historia de la literatura están siempre ligados a su esencia sexual, para aniquilarla o para potenciarla.

La literatura mexicana, crisol de herencias indígenas y de legados hispanos, se muestra en el tratamiento de la mujer siempre en los términos positivo o negativo con relación a su sexualidad. Brianda Domecq estudia el tema en una antología muy reveladora.¹⁰ A través del estudio de textos variopintos, la autora demuestra que después de la Independencia, en la literatura mexicana se inicia una obsesiva preocupación por establecer cánones de costumbres y especialmente de aquellos que afectan a la sexualidad femenina. El poder uniformador de la cultura se acentúa. José Joaquín Fernández de Lizardi es todo un pionero. A partir de este momento, Domecq encuentra que el tema de la virginidad se vuelve costumbre en esta literatura. Ella percibe ciertas líneas constantes:

- Oposición virgen/prostituta.
- Doble moral.
- La virginidad ligada a un carácter clasista.
- Culto al himen.
- Erotismo del desfloramiento.
- Potestad paterna y materna ante la conservación del himen filial.
- El problema de la honra.

En definitiva, dos opciones tiene el personaje literario femenino, el de la virgen o el de la cortesana, y a ambos modelos tan sólo los separa la frágil membrana virginal. Posición maniquea, ridícula y empobrecedora, pero vigente en el sociosistema cultural mexicano. Hay una mujer buena, que es la imagen

⁹ Información obtenida de Elizabeth Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976.

¹⁰ Brianda Domecq, *Acechando al unicornio: la virginidad en la literatura mexicana*, México, F.C.E., 1988.

idealizada de la madre, y una mujer mala, que en la literatura mexicana suele tener sombríos tintes de prostituta, con reminiscencias de la "rajada".

Rosario Castellanos emprende una subversión constante y fecunda de esos estereotipos, que circundan la literatura, productos del logos dominante. En su poema "Lamentación de Dido", la protagonista, harta de ser mutilada, se desgrana en un monólogo interior donde se define como "guardiana de la tumbas", por haber sido irremediablemente asociados su destino y la muerte. Dido se rebela contra esa pirámide de espejos en los que los otros proyectan imágenes. En las primeras estrofas de la composición combaten dos formas de ser Dido. Una Dido diurna, reflejo de lo que de ella han querido hacer:

Yo era lo que fui: mujer de investidura desproporcionada con la flaqueza de su ánimo.
Y, sentada a la sombra de un solio inmerecido
temblé bajo la púrpura igual que el agua tiembla bajo el légamo
y para obedecer mandatos cuya incomprendibilidad me sobrepasa
recorrí las baldosas de los pórticos con la balanza de la justicia
entre mis manos
y pesé las acciones y declaré mi consentimiento para algunas -las más graves

("Lamentación de Dido", pp. 93-94)

La reina Dido, sentada en el solio y portando la cauda regia, es la imagen que de ella tienen los otros, sólo una imagen especular. Sin embargo, la luz sólo sirve para que en ella los otros vuelquen imágenes, porque en la oscuridad, en la soledad, Dido se transmuta, se hace ella misma. La otra Dido es la Dido nocturna, la que halla su identidad:

Esto era en el día. Durante la noche no la copa del festín, no la
alegría de la serenata, no el sueño deleitoso.
Sino los ojos acechando en la oscuridad, la inteligencia batiendo
la selva intrincada de los textos
para cobrar la presa que huye entre las páginas,
y mis oídos habituados a la ardua polémica de los mentores,
llegaron a ser hábiles para distinguir el robusto sonido del oro
del estrépito estéril con que entrechocaron los guijarros

("Lamentación de Dido", p. 94)

La Dido nocturna es una suerte de Sor Juana en contienda intelectual. Las imágenes que descubrimos en esta lectura nos conectan de inmediato con *El sueño* de Juana de Asbaje. Giuseppe Bellini ve que:

En el drama de la soledad intelectual sorjuaniana, como se expresa en el *Primer sueño*, encuentra reflejos del drama del existir mexicano, que tanto ha atormentado y atormenta a la intelectualidad de este país.¹¹

¹¹ Giuseppe Bellini, *L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*, Milán, Istituto Editoriale Cisalpino, 1964, p. 90.

La Dido de Castellanos es, como en la tradición, una mujer desgarrada pero no por el amor, no por su licitud sexual, sino por su ansia de conocimiento. Su drama es la veda impuesta a la mujer a la hora de entrar en el templo de la cultura. Dido no quiere ser sacerdotisa del amor, Dido quiere ser sacerdotisa de “la selva intrincada de los textos”. Este drama hunde sus raíces en lo más hondo del sistema de perpetuaciones de roles impuestos por la sociedad. Dido se resigna a su destino porque de su madre heredó los “oficios varios” y con ellos la esencia que el logos masculino vierte en la femineidad. Por ello, la Dido incipiente y nocturna se diluye y son los días, la imagen desde el otro, los que triunfan:

Así pues tomé la rienda de mis días: potros domados, conocedores del camino, reconocedores de la querencia.

Así pues ocupé mi sitio en la asamblea de los mayores.

Y a la hora de la partición comí apaciblemente el pan que habían amasado mis deudos.

y con frecuencia sentí deshacerse entre mi boca el grano del sol de un acontecimiento dichoso

(“Lamentación de Dido”, p. 94)

Dido se entrega a su destino, el destino trazado por el otro: “potros domados”. Se entrega a la costumbre, como miles de mujeres mexicanas, como la propia Sor Juana que claudica al final de sus días: “ocupé mi sitio en la asamblea de los mayores”. Participa de la comunión social “comí apaciblemente el pan que habían amasado mis deudos”. La Dido de Castellanos también queda inmolada a la cultura patriarcal. Sus ansias de conocimiento, su deseo de “cobrar la presa que huye entre las páginas”, es acallado por la madre, figura femenina atrapada en su rol y, que perpetúa en su hija su frustración. Dido se convierte en la imagen exógena de la mujer:

De este modo transcurrió mi mocedad: en el cumplimiento de las menudas tareas domésticas; en la celebración de los ritos cotidianos; en la existencia a los solemnes acontecimientos civiles

(“Lamentación de Dido”, p. 94)

A partir del cambio, la combustión nocturna se apaga. Sus noches dejan de mostrar a “la inteligencia batiendo la selva intrincada de los textos”. Ahora:

Y yo dormía, reclinando mi cabeza sobre una almohada de confianza

(“Lamentación de Dido”, p. 95)

Dido ha sido preparada, educada por una cultura que no se ajusta a su persona, una cultura de la que no es partícipe, para corporizar el mito, a la mujer que se entrega:

La mujer es la que permanece; rama de sauce que llora en las orillas de los ríos.
Y yo amé a aquel Eneas, a aquel hombre de promesa jurada ante otros dioses
Lo amé con mi ceguedad de raíz, con mi soterramiento de raíz, con mi lenta
fidelidad de raíz

(“Lamentación de Dido”, p. 95)

Dido-ciega, Dido objeto de aniquilación, de alienación cultural, Dido-telúrica, enraizada en esa cultura que le hace ser Dido la bruja presa de amor, la mujer abandonada. Dido no es la amante consciente, es la amante escultura de un rol social previamente existente, el amor es sólo una máscara:

... y yo cubrí mi rostro con la máscara
nocturna del amante

...

Así, aconsejada de mis enemigos, di pábulo al deseo y maquiné
satisfacciones ilícitas y tejí un espeso manto de hipocresía para cubrirlas

(“Lamentación de Dido”, p. 96)

Finalmente triunfa el consenso social, la mujer ha cumplido su tarea impuesta, la de amante pasiva del otro, del extranjero, y cuando éste parte:

He aquí que al volver ya no me reconozco

(“Lamentación de Dido”, p. 97)

Dido ya no es. Castellanos al haber otorgado, al mito de Dido, el uso de la palabra, la ha liberado de su secular silencio. Eneas, el hombre todopoderoso, queda como modelo marginado.

La estrategia de la subversión mítica vuelve a ser eje estructurador de *Salomé y Judith*. En *Salomé*, la autora inicia la escena trasladando el drama al escenario mexicano, a San Cristóbal, y el trasunto de San Juan el Bautista es un insurrecto chamula.

El papel femenino de la leyenda quedaba dividido entre dos personajes, Herodías y Salomé; para algunos recreadores del mito la fuerza motriz recaía sobre la madre, siendo la hija mero instrumento. El tratamiento literario de la historia posee escaso interés hasta el s. XIX, pero a finales de este período una corriente de literatura juanítica, con fuerte acentuación erótica, se inicia centrando la atención de autores tan importantes como: Mallarmé, Heine, Flaubert, Laforgue, Oscar Wilde y, más tarde, Apollinaire. Para estos autores, el interés del argumento estriba en la competición de las dos mujeres por el rango de pecadora, de mujer maldita, sin indagar en la psicología del personaje femenino. La *Salomé* de Castellanos es diferente. Marcada por el estigma de la rebelión frente a las normas sociales, que arrebatan la voluntad femenina, su alzamiento es sólo un problema de libertad.

El diálogo primero entre madre e hija contrapone los discursos de la mujer

sometida a su rol social, frente al discurso de la mujer que se rebela ante el canon. Dice la madre refiriéndose a la figura del marido:

Madre:

Mi talador, mi buitre
en los meses primeros.
Después un congelado
espejo.
Me traicionó con todas las mujeres
con el hastío y el poder y el juego.
Vi entrar por esa puerta la embriaguez,
el grosero deseo
y la brutalidad del amo ante la sierva
y el desprecio

Salomé:

¿Por qué no huiste?

Madre:

¿A dónde? Mis hermanas
tienen su propio infierno.
Y fui educada para obedecer
y sufrí en silencio.
Mi madre en vez de leche
me dio el sometimiento

(“Salomé y Judith: Poemas dramáticos”, p. 126)

La tragedia de la mujer alienada y aniquilada por la institución matrimonial se perfila en estas palabras de la madre. Ella mamó el sometimiento y pretende transmitirlo a su hija, a sabiendas de la infelicidad.

Introduce Castellanos otro personaje femenino bien conocido para su lector habitual, el de la nodriza india. Esta mujer es el fruto de la doble marginación, la sufrida por su sexo y la que se le impone por su raza. Esta nodriza es la misma nana sufriente de *Balún-Canán* (1957) y de *Oficio de tinieblas* (1962), es la encarnación de seculares vejaciones. Es la encarnadura de la doble marginación impuesta por la raza y por el sexo:

Salomé:

Es tu raza nodriza

Nodriza:

Niña, olvidé su lengua, no aprendí sus costumbres
y nunca usé su ropa.
No digas que es mi raza.
No tengo más familia
que esta casa

...

Nodriza:

Pues yo soy como malva trasplantada
en un solar que no es el de mi abuelo

...

he de morir hasta una muerte ajena
Puesto que amamanté hijos que no eran míos
y me crié en el patio de las huérfanas

(“Salomé y Judith: Poemas dramáticos”, p. 128-129)

La entrega voluntaria de Salomé al insurrecto, al hombre anónimo (Castellanos ni siquiera le da nombre), es un signo de repugnancia hacia el orden patriarcal. La Salomé de este poema no danza lasciva ni seduce por mera gratuidad, es una mujer que rechaza el sufrimiento que el padre ha infringido en la madre, así como en la raza chamula. Su entrega al fugitivo es la declaración subversiva frente a los poderes de “La ley del padre”:

Salomé:

Madre, mujeres todas que antes de mí y conmigo
soportasteis un yugo de humillación, bebisteis
un vaso inicuo, ¡ estáis en mí vengadas !

Yo he rescatado vuestra esclavitud
al precio de mis lágrimas.

Yo he restaurado hoy el equilibrio
de la balanza.

Yo me reconocí, más allá de mi dicha,
heredera de la mitad oscura

del mundo, confinada

en la mitad sombría de la casa.

Cuando yo alcé mi mano para el castigo, alcé
todas las manos vuestras.

Y al libertar mi grito libertaba
el grito sofocado en mártires gargantas.

Vosotras, lavaderas del pañal,

sumisas en el lecho,

víctimas inmoladas en un ara nefanda,

sabedlo:

la acción de Salomé

os abrió una cancela.

aunque ella se tapió para sí misma

la última rendija

(“Salomé y Judith: Poemas dramáticos”, P. 141-142)

El otro poema dramático *Judith* sigue una estrategia similar. La historia es trasplantada de nuevo a Chiapas. El mito encarna a la mujer seductora que utiliza su cuerpo para vengar a su pueblo. La leyenda pone en el polo positivo desde siempre a la mujer, puesto que aparece tratada con tintes de heroína, mientras que Holofernes, el engañador, es un hombre odioso. Sin embargo el mito reclama también una subversión, puesto que perpetúa la imagen de la mujer con una valencia cifrada en su sexo.

La ortodoxia cultural, que ha regido la literatura, no fue capaz de superar el contrasentido latente entre la acción amorosa y el sangriento crimen de la heroína, por ello muchos autores desvirtuaron a Judith y la convirtieron en enamorada para darle a su crimen el sentido de la venganza pasional.

Judith encarna casi como ningún otro personaje femenino, el drama del seguimiento de un destino fatal, impuesto por fuerzas más poderosas. Para que la muerte del traidor se haga efectiva, es necesario, primero, que Judith mate a su marido, así lo hace en efecto. Sin embargo se rebela también a su destino, como hizo Salomé. Siendo la elegida para salvar a su pueblo, rechaza el mandato divino, prefiere el triunfo de su propia individualidad, el signo de su esencia, a ser manipulada a través de su rol sexual:

Y Judith, la soberbia que desdeñó la gracia,
la que apartó la copa de elección de sus labios,
se quedará, olvidada,
como una tierra llena de sepulcros

(“*Salomé y Judith: Poemas dramáticos*”, p. 167)

En el uso particular de estos símbolos femeninos, la poeta ha empleado un tipo de revisión llamada por Duplessis “Defección”, consistente en narrar una historia sancionada por la tradición desde el punto de vista de la marginalidad. En nuestros tres ejemplos, la historia se muestra desde la óptica marginal de Dido, Salomé y Judith, quedando sus homólogos masculinos acallados. Además tanto la independencia como la rebeldía, la afirmación gozosa de su sexualidad y la voz asertiva de estas figuras femeninas, pierden todas las marcas negativas que les había asociado la cultura dominante. En los textos de Castellanos, como en los textos de las nuevas generaciones de escritoras, el “yo” impuesto por la cultura patriarcal se enfrenta con el otro “yo” reprimido pero que pugna por nacer. Así,

la hablante contrapone la feminidad heredada —ser objeto puro, bello, delicado y frágil— a la nueva identidad caracterizada por la libertad y la sensualidad. El dolor de un yo partido es evidente.¹²

Rosario Castellanos se presenta, pues, como pionera en el manejo del discurso femenino. Desde los presupuestos de una cultura propia, su obra llega a sugerir la existencia de otros discursos enfrentados al del patriarcado, la existencia de otra lectura de la realidad. Con el tratamiento literario que da Castellanos a la mujer, salva al personaje femenino de su ancestral mutilación. Según el código patriarcal:

¹² Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Madrid, F.C.E., 1988, p. 30.

lo masculino, abstracción que señala las características supuestamente esenciales del hombre, se define como sinónimo de la actividad y la conciencia, esferas que en la representación simbólica se apropian de las imágenes cósmicas del cielo, el sol y el fuego en su dimensión espiritual y purificadora. Lo femenino, por otra parte, denota el ámbito de lo pasivo e inconsciente, atribuyéndosele los referentes naturales de la tierra, el agua y la luna.¹³

De esta actitud antinómica se deriva que los mitos, las leyendas, la propia cultura popular perpetúe una imagen pasiva, de no conciencia del personaje femenino. Durante siglos la literatura ha hecho de éste un icono receptor de la perspectiva masculina. El código de la ficción, que no es más que un subcódigo de los valores dominantes del grupo, propicia el signo mujer como acallado gozne de roles preimpuestos, principalmente los que se pueden reducir a Eva/María. Castellanos, a través de las voces femeninas que pueblan sus textos, inicia el proceso de indagación y articulación de símbolos y signos que no traicionen la verdad femenina. No se trata tan sólo de volcarse, exteriorizarse y verterse en cada construcción artística como mujer, sino más bien de reelaborarse o mimetizarse en las figuras femeninas creadas por el patriarcado.

Precisamente, el proceso de devolver a la figura de la mujer en la literatura su dignidad esencial y estética huye del interiorismo. La introspección como norma pseudomística es negada en la literatura femenina porque supondría afirmar las perspectivas del canon tradicional con respecto a lo femenino. Para Eliana Rivero:

La mujer exponente de este "antimisticismo" será Rosario Castellanos en su obra lírica madura, la cual ilustra una evolución concientizada del proceso.¹⁴

Como bien ha comprobado esta autora la forma de llegar al antimisticismo es un proceso dialéctico. Como tesis se asimilan y adoptan las estructuras retóricas del neomisticismo femenino, como antítesis se muestra el mundo objetivo, para llegar a la síntesis que se produce

En una dicotomía espiritual que guía, en no pocas ocasiones, el deseo de la propia destrucción a la vez que se combate y se satiriza el papel adjudicado a la mujer (y a la poeta).¹⁵

Dentro del proceso de tesis los primeros textos de Castellanos están teñidos de interiorismos. *Trayectoria del polvo* (1948) y *De la vigilia estéril* (1950),

¹³ Lucía Guerra Cunningham, "El personaje femenino y otras mutilaciones", *Hispanamérica*, núm. 43 (abril 1986), p. 3.

¹⁴ Eliana Rivero, "paradigma de la poética femenina hispanoamericana y su evolución: Rosario Castellanos", *De la crónica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura mexicana*, Merlín Forster y Julio Ortega, editores, México, Oasis, 1986, p. 393.

¹⁵ *Ibid.*, p. 393.

contienen varias composiciones en las que la esencia femenina se liga profundamente con el rol de la maternidad.

Al pie de la letra (1960) y *Lívida luz* (1960) testimonian el inicio del cambio a través del uso de las máscaras poéticas que le sirven para impregnar sus textos de la retórica de la ironía.

La apertura empieza a gestarse como maduración poética en *Materia memorable* (1969), libro en el que, con título bastante sugerente, encontramos un poema-manifiesto de su nueva actitud estética: "Toma de conciencia". El poema, haciendo uso de la retórica de la domesticidad, muestra una voz femenina, muy lejos del ideal petrarquista romántico, que se instala en el mundo cotidiano y es en él donde se desenvuelven sus dramas

Malhumorada, irónica, levantando los hombros
como a quien no le importa, yo digo que no sé
sino que sobrevivo
a mínimas tragedias cotidianas:
la uña que se rompe, la mancha en el mantel,
el hilo de la media que se va,
el globo que se escapa de las manos de mi hijo.
...
No, me palpo y no siento la herida. Todavía
soy una mujer sola

("Toma de conciencia", p. 210)

Sin embargo es *En la tierra de en medio* (1970) donde Castellanos inicia una verdadera poética feminista. Es la culminación de su proceso poético, la síntesis virtuosa de su larga andadura en busca de la identidad propia y la del otro. Inevitablemente esta visión feminista está ligada a un corte de poesía "social". A través de la reivindicación de la voces de la periferia en pro de la mujer, surge el deseo colateral de rescatar de otros modos de marginalidad al ser humano, como por ejemplo al indígena. *En la tierra de en medio* reúne las producciones más significativas del descubrimiento del otro, y también las que mejor definen su estética feminista. Así por ejemplo la desmitificación del concepto romántico de amor y de mujer, que se anuncia en el título de la poesía completa *Poesía no eres tú*, llega a su culmen en el poema "Pequeña crónica", donde se define el amor mediante la sucesión de fluidos corporales, en una imagen muy lejos de la sublimidad.

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)
...
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

(“Pequeña crónica”, p. 283)

Hay que agregar, a todo lo expuesto, que el proceso de concienciación feminista de Castellanos no se cifra sólo en su palabra poética. A partir, aproximadamente, de 1960, todo lo que escribe está signado con este soporte ideológico. Sus prosas, exceptuando *Balún-Canán* algo anterior, se inscribe en este período: *Ciudad Real* (1960), *Oficio de tinieblas* (1962), *Los convidados de agosto* (1964) y *Album de familia* (1971). Especialmente interesante resulta la lectura de su farsa dramática *El eterno femenino* (publicada póstumamente en 1975), obra que según Norma Alarcón

encadena una serie de actos que representan a personajes femeninos extraídos de los estereotipos sociales, la historia y el mito. Castellanos concluye la obra urgiendo a las mujeres mexicanas a que inventen su propia conciencia feminista, ya que las formas importadas no pueden ser fácilmente aceptadas o asimiladas.¹⁶

En cuanto a los ensayos, casi todos los libros contienen este tema como preocupación central, desde su tesis de licenciatura *Sobre cultura femenina* (1950) a *Mujer que sabe latín* (1979); pero es sobre todo *El uso de la palabra* (1974) la colección que evidencia en mayor medida la posición feminista más militante, aunque se debe matizar el concepto feminista en nuestra autora.

... su feminismo, por mucho tiempo es, en efecto textual, dedicándose a nombrar y protestar el desdoblamiento de la diferencia femenina en la ontoteología que es su herencia cultural. Castellanos prefirió rescatar el sentido del cuerpo y del espíritu femenino, esto es, ¿cómo es percibida o se percibe así misma la mujer, cuál es la ideología bajo la que escribe? Es este deseo el que motiva muchos de sus trabajos, inclusive *Sobre cultura femenina*, *Balún-Canán* y la colección de poemas *Poesía no eres tú*.¹⁷

María Luisa Gil Iriarte
Universidad de Huelva

¹⁶ Norma Alarcón, *Ninfomanía: El discurso feminista en la obra de Rosario Castellanos*, Madrid, Pliegos, 1992, p. 43.

¹⁷ *Ibid.*, p. 55.