

**FAMILIA DE CUENTOS. SOBRE LA NARRATIVA BREVE DE ROSARIO CASTELLANOS****Elia Saneleuterio Temporal**

Universitat de València

elia.saneleuterio@uv.es

**RESUMEN:** Este artículo<sup>1</sup> reivindica la figura de la mexicana Rosario Castellanos en su papel de denuncia y transformación de la suerte intelectual de las mujeres a través, entre otros escritos, de su narrativa breve. En ella se fuerzan los ejes del sistema para poner en evidencia que la aparente vigencia de las convenciones sociales es en realidad una ridiculez. En los cuentos de Rosario Castellanos asistimos a una deconstrucción que, partiendo de las ideas que se asientan en la sociedad alcanza incluso la rebelión de las formas: se hace estallar la sintaxis, la causalidad y las relaciones lógicas.

**PALABRAS CLAVE:** mujer, nación, convenciones sociales, ridiculización

**ABSTRACT:** This article purposes to reestablish the role Rosario Castellanos has played in depicting and transforming the intellectual status of women in her short fiction. She focuses on the main elements of social conventions to expose as sham their apparent validity. By tracking how a process of deconstruction undermines several narrative forms, we show how she dismantles syntax, causality, and logical relationships.

**KEYWORDS:** women, nation, social conventions, ridicule

**Mujer y nación**

*Álbum de familia* (1971) es una colección de cuentos escritos por la mexicana Rosario Castellanos de los cuales destaca, como primer dato significativo, un peculiar asimiento al contexto sociocultural de la autora, con abundancia de referencias a la sociedad mexicana y a la tradicional incultura de las mujeres, ambas explícitamente puestas en cuestión y vorazmente criticadas. Las ideas sobre la liberación femenina que Castellanos deja entrever con mordaz ironía desde la ficción aparecen al tiempo teorizadas y claramente expuestas en una serie de textos periodísticos que versan sobre el papel de la mujer a lo largo de la historia y en los diferentes países, para ir centrándose en el caso mexicano, artículos que la escritora publicó de manera conjunta, dos años más tarde, en el compendio *Mujer que sabe latín...* (1973). Una de las conclusiones más relevantes a la que en ellos se llega es que si, por un lado, parece que en la época las mujeres tenían el mismo acceso a la educación formal que los hombres, por otro lado, no gozaban de las mismas oportunidades para ejercer su profesión, y mucho menos credibilidad o fiabilidad – si lo expresamos de una manera suave –.

Es muy interesante la sistematización que se traza en “La mujer y su imagen” (Castellanos, 1973: 9-21) sobre la anulación de la mujer a lo largo de la historia. El mundo tradicionalmente ha sido dicho por los hombres y, en sus discursos, la mujer es el otro, la amenaza a quien se ha de tener controlada. Si a la mujer se la trata de antagonista, necesita no *otro*, sino un *uno* del que ser antagonista, es decir, un

---

<sup>1</sup> El presente estudio está realizado en el marco de una beca FPU del Ministerio de Educación (España). En él ofrecemos una revisión corregida de las ideas que expusimos en el VIII Congreso de la AEELH.

protagonista que tradicionalmente ha sido el hombre. La etimología de “protagonista” es muy reveladora en este punto: el primero, el único, el sujeto hegemónico. La mujer es el afuera de esa norma, y no solo eso, sino que además supone una amenaza, de ahí que se la intente anular, preferiblemente por las buenas, para que no se rebote, o mejor, para que ni lo note.

La anulación de la mujer se ha dado, según Castellanos, en tres aspectos: en el estético, en el ético y en el intelectual. Para resumirlo: en el estético porque se le imponen modas y pautas de belleza que merman su salud y su resistencia física; en el ético porque se le exige borrarse en aras de la pureza; en el intelectual porque se la prefiere mantener ignorante. Y todo ello por las buenas, como decía anteriormente: fomentándolo no con imperativos sino con halagos a su belleza, a su pureza y a su ingenuidad. Y claro, si a una le dicen “qué bella cintura”, como para quitarse la faja y el corsé...

Si algunas mujeres lograron liberarse de este patriarcado fue, según Castellanos, a causa de la desintegración de la familia en algunos núcleos urbanos: “la mujer escapa aprovechando la desbandada general” – dice, y es triste que tenga que ser así –. Este es el efecto de parentela que produce *Álbum de familia*, una multiplicidad de opciones familiares según cada relato. Pero si hacemos como Bourdieu (1997: 126-138) y tomamos la familia como nada más que una palabra, una mera construcción verbal, podemos entender el libro de Castellanos como una especie de “familia de palabras”, o mejor aún de papeles. Familia, siguiendo la propuesta bourdieana, sería, por un lado, una realidad trascendente a sus miembros, y por otro, un universo social separado, sagrado, secreto. Esto es lo que encontramos en los cuentos de *Álbum de familia*, universos que tienen sentido en sí mismos, que miran hacia dentro de las paredes de la casa, cerrándose generalmente al exterior. De ahí el título de la obra, que hace referencia a esa agrupación que supone el conjunto de los cuatro relatos que la forman, a pesar de que algunos de esos núcleos familiares estén, como hemos dicho antes, desbandados.

Si consideramos el cuento como una red de redes, una telaraña – como diría Cortázar –, no sería descabellado pensar que en los relatos de Castellanos se entretujan las mismas preocupaciones y centros de interés que en sus textos ensayísticos. Efectivamente, así sucede. A través de la narración la autora lleva a cabo la búsqueda de sí misma: analiza algunas de las diferentes figuras femeninas que se han dado a lo largo de la historia, quizás con la intención de poder situarse a sí misma, encontrar su lugar. Se trata, como formuló Lucía Fox-Lockert, de “la búsqueda de su *ser auténtico* en contraste con *la imagen* femenina que se le había impuesto socialmente” (1980: 461), es decir, su peculiar manera de configurar su propia liberación de las convenciones sociales. Cada relato es un cruce de miradas, de subjetividades, donde las del lector también juegan. Por otro lado, su faceta de ensayista da cuenta de su propia vocación de escritora, de mujer que sabe latín.

### **“Entre pucheros...”, y del puchero al lecho**

La cocina tradicionalmente ha sido lugar exclusivo de la mujer, el ángel del hogar. Y si el hogar no era precisamente una sala de estar con libros, tampoco con “cocina” nos referimos al diseño ni a la vitro y el aire acondicionado; más bien se trataba de los pucheros enormes y grasientos para alimentar a toda la tribu; es el lugar del matadero, del sudor empapando el revés de la mano.

La cocina del primer relato de *Álbum de familia* es, empero, impecable y neutra, resplandeciente de blancura. Está claro, es nueva, mas no solo se trata de eso: es tan pulcra que se nos dice de ella que recuerda a un sanatorio, con esa “presencia oculta de la enfermedad y de la muerte”. “Lección de cocina” es el monólogo de una recién casada sin nombre – de cuyo anonimato se desprende su universalidad – mientras se le quema la carne en el intento de preparar la primera comida de la vida conyugal. El texto es la expresión de una hipócrita, de una simuladora, que está planteándose cómo actuar ante el marido: de ello depende la imagen que él se formará de ella para la posteridad. Es fría y calculadora, atributos que desde el feminismo no son precisamente un insulto. Se preocupa, pues, más que por lo que hace, por la imagen pública que proyecta: “Yo seré, de hoy en adelante, lo que elija en este momento” (21).<sup>2</sup> Este es un plan de ataque: pensar detenidamente qué le conviene más, si mostrarse como un poco frívola e irresponsable – escondiendo el incidente de la carne quemada y saliendo a comer a un restaurante –, como inútil, pero sumisa, o por el contrario decididamente impertinente. De todas maneras por ser mujer siempre será hipócrita, o al menos siempre será sospechosa de serlo; lo cierto es que ninguna imagen corresponderá a su verdad interna. Seguramente tampoco le interesa ser auténtica, pues si se quiere serlo muchas veces es suficiente con aparentarlo. Se trata de toda una economía femenina de estrategias de camuflaje para fabricarse un “ser” que parezca “ser lo que no es” (Nuria Girona, 2001: 127).

“Lección de cocina” reflexiona sobre los cambios identitarios que supone el matrimonio para la mujer, la “metamorfosis profunda”, (12) como ella dice, que ha sufrido como consecuencia de su “contacto o colisión con él”. Esta transformación empieza por el cambio de nombre al que no se acaba de acostumbrar. Además, aunque una no tenga ni idea ni ganas de cocinar se le va a relegar a su lugar correspondiente: a partir de ahora “mi lugar está aquí”, dice la protagonista en la primera página, ligando su identidad a la cocina. Fuera de la cocina está el afuera, el espacio que no le es lícito ocupar a la mujer: “yo anduve *extraviada* en aulas, en calles, en oficinas, en cafés, *desperdiciada* en destrezas que ahora he de olvidar para adquirir otras” (7).<sup>3</sup> Virginia Woolf reclamaba para poder desarrollar las tareas intelectuales un espacio propio; propio y exclusivo, es decir, un territorio.<sup>4</sup> Tradicionalmente, las mujeres solo podían encontrar en la hipocresía su territorio o lugar de resistencia. Sin embargo, mujeres como Edith de “Domingo” – otro de los cuentos de *Álbum de familia* – sí han encontrado un cuarto propio para expresarse libremente, en este caso, a través del lenguaje pictórico.

El relato “Lección de cocina” se mueve entre dos polos: el ahora de la enunciación – el yo hablante/pensante metido en la cocina “con las manos en la masa” – y un momento anterior en el que el yo piensa: la luna de miel y el inicio del matrimonio. Esta asociación entre lo crudo y la intimidad sexual no es fortuita: se debe a las reminiscencias que la carne cruda y roja le trae de su propia carne quemada al sol, por un lado, y por otro de este mismo cuerpo como objeto sexual a disposición del marido. A partir de aquí cada subapartado de la acción de cocinar irá encontrando su correlato en el mundo sexual de la protagonista, hasta llegar al punto en que carne y vínculo matrimonial se han cocinado y se han transformado en restos. Podrían incluso

<sup>2</sup> Cito los textos de *Álbum de familia* por la edición que aparece en las referencias bibliográficas, indicando entre paréntesis únicamente las páginas.

<sup>3</sup> Las cursivas son mías.

<sup>4</sup> Término que debe su riqueza a su posibilidad de ser leído con reminiscencias filosóficas, como las que proporcionan Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes entienden el territorio como un acto, que afecta a los medios y a los ritmos, que los “territorializa” (1988: 321).

intercambiarse léxicamente los términos, considerando la comida maltrecha – demasiado asada – como “carne bien casada”, y a la cocinera como la “recién asada”, según la visión devastadora del matrimonio que abrasa a la mujer hasta chamuscarla. La metamorfosis de la carne – de roja y grande a marrón, ennegrecida, y en eterno empequeñecimiento – aparece como una síntesis del relato paralelo. Queda finalmente – reformulando a la propia Castellanos – la nada en que se ha convertido aquello que parecía ser:

Porque si yo dejo este trozo de carne indefinidamente puesto al fuego, se consume hasta que no queden ni rastros de él. Y el trozo de carne que daba la impresión de ser algo tan sólido, tan real, ya no existe. (20)

Esta reflexión se asocia con la sensación que el marido produce en ella, en la medida en que este también se percibe sólido y real cuando están juntos. Entonces la narradora cuestiona la ficción como una trampa – “no voy a caer en esa trampa: la del personaje inventado” (20) –, y se autoafirma en la idea de que las cosas no dejan de existir, sino que se transforman. Aunque algo deje de ser perceptible para los sentidos “continuará operando en otros niveles. En el de mi conciencia, en el de mi memoria, en el de mi voluntad”, porque ha dado el “salto cualitativo” (21).

Esta mujer anónima de “Lección de cocina” se casa con la intención de mostrarse sumisa, y así lo demuestran las primeras relaciones sexuales en la luna de miel, en “la postura clásica para hacer el amor” (9). Y es que “él podía darse el lujo de ‘portarse como quien es’ y tenderse boca abajo para que no le rozara la piel dolorida”. El sacrificio marca la actitud de esta mujer. Ella se mantiene pasiva e ironiza sobre lo que él pensará de su comportamiento: “¿Acechas mi tránsito a la fluidez, lo esperas, lo necesitas? ¿O te basta este hieratismo que te sacraliza y que tú interpretas como la pasividad que corresponde a mi naturaleza?” (13). Para ella el acto sexual es como la muerte: “Cuando dejas caer tu cuerpo sobre el mío siento que me cubre una lápida” (14). Ella ya contaba con esto cuando decidió ser sumisa y casarse, decidió evitar conflictos, mantener la armonía conyugal. Los grandes sacrificios no le duelen; lo que le fastidia es el día a día, eso es lo que la destruye. En una decisión importante, de esas que se dan una vez a las mil, si le tiene que dar la razón, no le importará ceder en aras de la paz matrimonial; habrá sido un sacrificio importante. Pero en una nimiedad, en todas las tonterías de cada día, habría que preguntarse si tiene que ceder en todo porque sí o quizás si se la podría dejar ser feliz en las pequeñas cosas: “Con lo que me he topado hoy es algo muy insignificante, muy ridículo. Y sin embargo...” (22). Así se cierra – o se deja abierto – el relato, con una puerta a nuestras propias conjeturas como lectoras.

Como podemos observar por el tono general del relato, el texto es bastante corrosivo: el yo enunciativo trata al marido como un otro muy otro, inaccesible, ajeno, imposible e indeseable de conocer. Es el enemigo al que se une no sabe muy bien por qué. Quizás para tenerlo controlado, quizás por lo mismo que el hombre tradicionalmente se ha unido a la mujer. En esta visión tan tétrica del matrimonio se trasluce una amarga falta de esperanza en la unión conyugal. La anónima recién casada de “Lección de cocina” creía que con un poco de simulación le funcionaría, y por eso se casó. Pero ahora se queja del papel que ha asumido, el de criada y ángel del hogar, un rol que ni disfruta ni sabe representar y el cual está poniendo en tela de juicio ya desde el primer día de su nuevo “empleo”. Se está empezando a cuestionar que las cosas no tienen que ser necesariamente así; se enfrenta de este modo con sus propias expectativas de vivir “de acuerdo con la *imagen* que le ha sido inculcada desde que nació” (Fox-Lockert, 1980: 464). Castellanos bromea con esta idea a través de la voz irónica de la protagonista:

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. Más bien mujer famosa (diseñadora de modas o algo así), independiente y rica que vive sola en un apartamento en Nueva York, París o Londres. (17)

Las tretas del débil son diversas, como asegura Ludmer en su ensayo homónimo (1984: 47-54); así sucede con Edith, otro personaje de Castellanos, quien en “Domingo”, ante un matrimonio que no le convence, parece haber resuelto el conflicto conyugal del primer relato, en cuanto ella sí goza del conocimiento de su cuerpo, de libertad sexual y de vocación propia, la pintura, que puede cultivar en un espacio propio, tal y como demandaba Virginia Woolf. Ante este matrimonio ha aprendido, pues, a adoptar una actitud cómoda: quiere a su marido, lo toma como indispensable – “En un matrimonio un marido siempre lo es” (44) –, pero ambos viven en un ambiente de infidelidades consentidas mutuamente, que por el hecho de serlo no tiene sentido denominarlas así. Edith ha pasado momentos malos en su matrimonio, cuando era joven y celosa, pero todo vuelve a la normalidad, esa es su tesis. Sin embargo no todo es siempre tan sencillo, y ahora intenta sobrevivir resignada a lo que tiene y a lo que no tiene – un amante perdido –, sin plantearse dejar a su marido porque “envejecer a solas ¡qué horror!” (46).

Otra treta del débil es la que relaciona los saberes culinarios con las pócimas y demás trucos para el envenenamiento del enemigo. Algo así se sugiere en “Lección de cocina”, cuando se dice de la suegra que era una “cocinera fabulosa”, y que “lo de la viudez sobrevino mucho más tarde y por otras causas” (19). Aquí entra el papel de las brujas en el imaginario cultural, que preparan pócimas no solo para lograr el objeto deseado, sino también para eliminarlo (Luongo Morales, 2001).

### Entre risas anda el juego

El aire festivo es una característica que marca los textos de *Álbum de familia*, con la peculiaridad de que en muchos de los casos se halla teñido de sarcasmo y mordacidad. En “Lección de cocina” es un ingrediente claro para atraer la atención del lector. Por ejemplo, respecto de don Quijote se dice: “ha corrido más tinta en torno a esa figura que agua debajo de los puentes” (8). Otros guiños de esta cuestionable cocinera son los siguientes:

Tarda muy poco, dicen los manuales. ¿Cuánto es poco? ¿Quince minutos? ¿Diez? ¿Cinco? Naturalmente, el texto no especifica. 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 a punto. (13)

¿Qué rayos pasa? Esta maldita carne está empezando a echar un humo negro y horrible. ¡Tenía yo que haberle dado la vuelta! Quemada de un lado. Menos mal que tiene dos. (18)

La estrategia discursiva de la oralidad confiere al texto un efecto que le permite dar ilusión de espontaneidad, con toda la gracia que conllevan las ocurrencias oportunas – “¿Sabes por qué los hijos de los ricos poseemos un vocabulario tan variado? Porque nuestros padres pudieron darse el lujo de abandonar nuestra educación a los criados” (38) –. En “Domingo” y en “Álbum de familia” el efecto de oralidad se consigue presentando un discurso dialogado casi en su totalidad. En “Lección de cocina” se hace mediante el fluir de conciencia, el monólogo interior de quien se habla a sí misma mientras hace algo: los pensamientos relacionados con ello y las asociaciones que nos

hacen pensar en aquello que para otro no tendría ninguna conexión. La finalidad de estas estrategias discursivas podría ser mostrar que las sospechas se han cumplido: ¡Las mujeres tienen voz!

Como estamos observando, Rosario Castellanos trabaja el feminismo desde la ironía: para denunciar la exclusión de la mujer en la cultura lo que hace es ridiculizarlo. Según Julia Kristeva (1974: 98), es en la escritura misma donde comienza la ironía, en tanto que experimenta el trayecto de la negatividad y se vuelve contestación, rompimiento, robo. La propuesta de Castellanos, explícitamente pronunciada en los ensayos de *Mujer que sabe latín...*, pretende erigirse en un gesto destructivo que comience por ridiculizar los mitos del patriarcado, con la intención de empezar de cero un nuevo proyecto cultural, y esto – como dice Barthes<sup>5</sup> – es una tarea crítica, no política. Castellanos, pues, en “La participación de la mujer mexicana en la educación formal”, uno de sus ensayos críticos, dice:

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! (1973: 38)

También el tópico del hombre que sale “de cacería” (18), como posibilidad de encuentro entre los sexos, se deconstruye en “Lección de cocina”. En este contexto el deseo se somete a las estrategias más primitivas que se mueven principalmente en la dualidad entre el cazador y la presa cazada. Esta imagen del hombre como ávido de sexo es irrisoria cuando esta mujer se imagina andando sola por la calle, ¡sola!, constituyendo “una tentación para cualquier viandante” (18). Aquí se da la vuelta a la escena de caza, donde es la presa la que resulta peligrosa – hoy en día la llamaríamos directamente “loba” –, recalcando al tiempo la estupidez de la idea al subrayar que “Nadie en el mundo dice viandante”.

En “Cabecita blanca” – título de otro de los cuentos – se ceba con la imagen de la perfecta casada de Fray Luis, quien, sin embargo, siente que “El lugar adecuado para un marido era en el que ahora reposaba su difunto Juan Carlos” (49). En este relato encontramos la posición más radical de Rosario respecto del matrimonio. Los deslices sexuales de su marido fuera del lecho conyugal llevan a doña Justina a refugiarse en su casa idealizando a sus hijos: como consecuencia, derrama en ellos todas las contradicciones de su afectividad. Por eso, cuando estos actúan en contra de los valores que tradicionalmente se han defendido en la familia, prefiere engañarse a sí misma y crear una imagen falsa de ellos. Doña Justina está tan ciega respecto a sus hijos – e incluso respecto a su marido – que, aunque sabemos que actúa así para proteger su propia paz psicológica, produce un efecto humorístico malicioso. Eso es lo que pretende Castellanos con todos los mitos del patriarcado.

Otra figura relevante en la cuentística de la autora – y que ella misma analiza ensayísticamente en *Mujer que sabe latín...* – es la tía soltera. Esta se corresponde con algunos de los personajes de *Álbum de familia*, como Victoria o Aminta del último relato o, en “Cabecita blanca”, Eugenia – “amargada como todas las solteras” (49) – y, sobre todo, Lupe. De esta última se dice que “estaba histérica, como era natural, porque nunca se había casado” (62), como si una mujer no pudiera realizarse fuera del ala protectora de un marido. Y por si el sarcasmo no era evidente, se añade: “Pocas

<sup>5</sup> Véase su artículo “La destrucción de los estereotipos”, donde encontramos esta afirmación, tan cercana a Castellanos: “A menudo el estereotipo es triste, pues está constituido por una necrosis del lenguaje, por una prótesis que viene a tapar un hueco de escritura; pero al mismo tiempo no puede sino suscitar una gran carcajada” (Barthes, 1974: 20-21).

tenían la suerte de la señora Justina que se encontró un hombre bueno y responsable”. La soltera es, como bien formula Castellanos en sus artículos periodísticos, el “comodín de la familia”:

¿Hay un enfermo que cuidar? Allí está Fulanita, que como no tiene obligaciones fijas... ¿Hay una pareja ansiosa de divertirse y no halla a quién confiar sus retoños? Allí está Fulanita, que hasta va a sentirse agradecida porque durante unas horas le proporcionen la ilusión de la maternidad y de la compañía que no tiene. ¿Hace falta dinero y Fulanita lo gana o lo ha heredado? Pues que lo dé. ¿Con qué derecho va a gastarlo todo en sí misma cuando los demás, que sí están agobiados por *verdaderas* necesidades, lo requieren? Y ¿por qué las necesidades de los demás son verdaderas y las de la soltera son apenas caprichos? Porque lo que ella necesita lo necesita para sí misma y para nadie más, y eso, en una mujer, no es lícito. Tiene que compartir, dar. Sólo justifica su existencia en función de la existencia de los demás. (1973: 33)

Como he apuntado anteriormente, Castellanos escribe llevada por el deseo de encontrar su propia personalidad, crea personajes y situaciones para analizar cómo se resolverán, cómo actuarán. Sus escritos, tanto literarios como ensayísticos, dan cuenta de una revisión cultural que pretende redefinir a la mujer en el espacio sociocultural, tras investigar el papel que esta ha desempeñado a lo largo de la historia. Una historia en la que resulta sintomático que la mujer no aparezca: siempre ha estado relegada al espacio de lo privado, su historia es la historia de las pequeñas cosas, la que le llega a través del filtro familiar.

El giro humorístico con que termina “Álbum de familia” es revelador por la ironía en que Rosario Castellanos muestra su escepticismo de cara a las nuevas generaciones de mujeres.

–¿Tú crees que vale la pena escribir un libro?

Susana interrumpió la concienzuda operación de exprimirse una espinilla ante el espejo para contestar categóricamente.

–Creo que no. Ya hay muchos. (154)

Este desencanto de las jóvenes intelectuales refleja su pasividad, que contrasta enormemente con la pasión de la conversación entre escritoras que acaban de presenciar. Cecilia y Susana se oponen a la autodenominación de feministas, pero disfrutan de los logros de las otras. De hecho, cuando se le pregunta a la joven periodista si es feminista, su respuesta es decidida y contundente:

“¿Tengo cara de chuparme el dedo o facha de estar loca? No, de ninguna manera soy feminista. En mi trabajo es necesario contar con la confianza de los hombres y con la amistad de las mujeres. En mi vida privada no he renunciado aún ni al amor ni al matrimonio”. (68)

Además se caricaturiza la figura de la periodista, en su faceta de estar siempre a la caza de la exclusiva. Cuando esta le pregunta a Victoria sobre el próximo libro de Matilde, la respuesta que recibe, no exenta de carga irónica, es: “No hay nada que mencionar porque Matilde no tiene ningún próximo libro. No escribe, no tiene tiempo. ¿Y para qué habría de escribir? Es una celebridad y basta” (75).

## La ignorancia femenina

Las mujeres no conocían ni su propio cuerpo. Hasta eso se lo tenían que enseñar los varones, quienes sí sabían servirse de él y darle un “buen” uso. Como se dice de Edith en “Domingo”, “a Rafael le debía el descubrimiento de su propio cuerpo” (24), o como expresa “cabecita blanca”, cuando cuenta su espanto ante el cuerpo desnudo de su marido la noche de bodas y la extrañeza que le producían sus extravagantes exigencias de contorsionista sobre la cama. La ignorancia de Justina era tal que se preguntaba si “no estaría contribuyendo al empeoramiento de una enfermedad que quizá era curable cediendo a los caprichos nocturnos de Juan Carlos en vez de llevarlo a consultar un médico” (53). Esta ignorancia lleva a esta mujer a la ceguera: no ve que su marido le pone los cuernos, ni que su perfecto Luisito es homosexual, o quizás no lo quiere ver y encuentra en el “yo no entiendo” su refugio para vivir sin sobresaltos. Así, ve perfectamente normal que justo cuando le ponen una secretaria, su marido tenga trabajo hasta la madrugada, que su hijo tenga un criado hombre que vive en su casa, y que además lo trate como a un igual.

Debido a esta ignorancia intrínseca de la mujer dice la periodista de “Álbum de familia”: “Una mujer intelectual es una contradicción en los términos, luego no existe” (71).

Uno de los mecanismos para anular a la mujer era considerar el embarazo – proceso exclusivo femenino – como una enfermedad, e incluso esto se atribuye a su ignorancia. Así lo dice Vicente de “Domingo” cuando hablan de la mujer de Octavio probablemente preñada: “No saben hacer otra cosa que preñarse” (37). Prejuicio que es irónicamente respondido: “Bueno, Vicente, al menos les concederás que saben hacer también lo necesario para preñarse”. Lo que entrelíneas deja caer Castellanos, en todo caso, iría en el camino de la reivindicación feminista de saber hacer lo necesario para no preñarse, en la medida en que este hito de autonomía era algo que los varones preferían que ellas siguieran ignorando; sin controlar su propio cuerpo no podían hacerse dueñas de sí mismas, con lo que al marido le queda asegurado el gozar de la pertenencia del placer y de la esposa, madre y criada.

Si a alguna mujer no se la podía mantener en la ignorancia, entonces era mejor declararla loca, para que nadie le diera credibilidad. Este era un peligro que acechaba a toda mujer, de ahí que exprese la protagonista de “Lección de cocina”:

Si insisto en afirmar mi versión de los hechos mi marido va a mirarme con suspicacia, va a sentirse incómodo en mi compañía y va a vivir en la continua expectativa de que se me declare la locura. (22)

Instalarse en la propia “versión de los hechos” equivale a persistir en un dominio femenino que ha sido durante generaciones asimilado a la locura. Como advierte Luongo Morales (2001): “Este lugar de pérdida del principio de realidad constituye un elemento recurrente en la escritura de Castellanos. La elaboración de esta temática pasa por sentir que somos las mujeres quienes estamos cercanas a la alucinación, al desequilibrio entre realidad y deseo, a la persecución y al delirio por el abandono y el desamor”. Vincular estas ideas al discurso femenino supone directamente ponerlo en duda: la mujer siempre estará bajo la sospecha de estar loca, por tanto sus palabras han de ser revisadas con cautela.

Según la distinción barthiana entre contexto e intertexto, podemos entrever en el primer relato de *Álbum de familia* lo que Sollers llamó la “travesía de la escritura”<sup>6</sup>, es decir, el texto en tanto que atraviesa y es atravesado. En efecto, la escena de lectura que aparece en “Lección de cocina” nos dice mucho sobre la ignorancia femenina, puesto que se trata de una escena de lectura invertida: el texto que la protagonista está leyendo no se inscribe en el ámbito de lo que lee la intelectualidad, y de ahí que altere el paradigma jerárquico del texto como modelo de relevancia social.<sup>7</sup> Se trata de un recetario de cocina escrito por una mujer, género discursivo que lo confina al ámbito doméstico. Es un texto dirigido a un lector modelo también femenino, cuyo contexto es bastante lejano de lo que se considera intelectual: una receta es simplemente una serie de pautas para realizar una actividad común, no reconocida en el ámbito social y público por ceñirse a algo perteneciente a la rutina; otra cosa es la alta cocina, protagonizada generalmente por hombres, y donde sí se ve más claramente el arte culinario como espacio propio de creatividad. La recién casada de “Lección de cocina” se siente ignorante ante este nuevo mundo de obligaciones, y de ahí que consulte el libro. Lo sorprendente es que lo hace desde una posición crítica:

Pero ¿a quién se supone usted que se está dirigiendo? Si yo supiera lo que es estragón y ananá no estaría consultando este libro porque sabría muchas otras cosas. Si tuviera usted el mínimo sentido de la realidad debería, usted misma o cualquiera de sus colegas, tomarse el trabajo de escribir un diccionario de términos técnicos, redactar unos prolegómenos, idear una propedéutica para hacer accesible al profano el difícil arte culinario. (8)

Según ella, todos los recetarios parten del supuesto de que todas “estamos en el ajo” (8), y advierte que esto no se cumple en ella: “Yo, por lo menos, declaro solemnemente que no estoy, que no he estado nunca ni en este ajo que ustedes comparten ni en ningún otro. Jamás he entendido nada de nada”. Se siente una “imbécil” que se planta dentro de una “cocina impecable y neutra”, usurpando el delantal para hacer un “simulacro de eficiencia”.<sup>8</sup> De esta reflexión surge, pues, todo un discurso alrededor de lo que podríamos denominar crítica pragmático-literaria al libro de recetas, y es que pertenece a un género que no se adecua al contexto, pues está lleno de faltas, tal y como ya hemos comentado, pero también de excesos, como por ejemplo decir del asador que “previamente ha de untarse con un poco de grasa para que la carne no se pegue” (16), a lo que responde la lectora: “Eso se me ocurre hasta a mí, no había necesidad de gastar en esas recomendaciones las páginas de un libro”.

Sin embargo, esta mujer que se declara ignorante cuando dice que jamás ha entendido nada de nada, en realidad sí sabe. Es ignorante en cuanto a los pocos saberes históricamente concernientes a la mujer, pero es una mujer educada, una mujer de mundo que viene del afuera de la cocina, de ese espacio extraviado, como ella misma dice, conformado por aulas, calles, oficinas, cafés, lugares donde ha desperdiciado su concentración, pues las destrezas aprendidas en esa “jaula de una rutina estéril” (12) ahora las ha de olvidar para adquirir otras, esas de las que se declara ignorante y que “según todos los propósitos y las posibilidades, ha de ser fecunda”. Muestra de su

<sup>6</sup> Citado por Barthes en Jean Thibaudeau (1974: 64): “El contexto vincula la significación [...], es siempre un proceso positivo, reductor, legal”, mientras que el intertexto no cierra caminos, es una encrucijada donde no hay que decidirse por un solo derrotero, todos son válidos en tanto que todos apuntan en el texto. Es el lector quien ha de activarlos, pero este proceso no determina la significación del mensaje, más bien lo va enriqueciendo según vamos descubriendo nuevas travesías en la escritura.

<sup>7</sup> Sobre esto reflexiona Gilda Luongo Morales (2001).

<sup>8</sup> Las cursivas son mías.

cultura es el vocabulario en ocasiones empleado en su monólogo – “prolegómenos”, “propedéutica” –, así como muchos de los comentarios que hace, como por ejemplo atribuir su virginidad prematrimonial a su apego a un estilo, el neoclásico, cuya “rigidez es incompatible para hacer el amor” (13), o compararse con Sor Juana haciendo alusión al hispanista alemán Ludwig Pfandl.

### La salsa del latín

Estamos hablando de mujeres que saben latín, como dice el título de la compilación de ensayos periodísticos de Rosario Castellanos. Cabe destacar que se utiliza, como reivindicación, el término *mujer*, que no *dama* ni *señorita*. Mujer, con todo lo que de voluptuoso tiene el vocablo.

Ha sido tradición en las escritoras latinoamericanas inscribirse en una genealogía de producción escritural de mujeres que empieza generalmente en Sor Juana. Es sintomático, pues, que la narradora de “Lección de cocina” se compare, aunque sea por su neurotismo, con esta escritora. Hubo una época en que la mujer “que sabía latín” se convirtió en un mito nacional. Sobre esto conversan las mujeres escritoras de “Álbum de familia”, relato que da título al conjunto. Matilde ha conseguido el Premio de las Naciones y sus compañeros escritores la felicitan sin hipocresía, pues cada uno de ellos “se alegra de que Matilde, que en resumidas cuentas no es sino un mal menor, haya servido de piedra de tropiezo para evitar que el otro, el contrincante real, ganara la pelea” (72-73). Se trata, pues, para ellos, de una tregua, un aplazamiento: “ninguno de los adversarios importantes ha sido descalificado” (73).

Matilde es un mito cuyas extravagancias son vistas por unas como genialidad y por otras como chochez. El caso es que ella parece ser auténtica; las demás, a pesar de ser mujeres realizadas laboralmente y más o menos autónomas en el campo económico, todavía sienten un vacío, y es porque se sienten como las copias de una imagen y no como el original. La autenticidad queda legitimada por la experiencia, la experiencia como prueba de la vivencia, la experiencia literaria como fruto de todo ello.<sup>9</sup>

En este relato también se problematiza el conflicto que se da en la mujer entre las potencias intelectuales y las afectivas. Es triste que haya que decidirse por unas o por otras, que no se puedan conciliar. Se dice de la poesía que lleva a renunciar a todo, a la familia, para dedicarse a la Humanidad; vivir sola para no tener testigos ni estorbos a la hora de los arrebatos. Es la expresión más drástica del cuarto propio. Y es que, según Roland Barthes, el escritor está solo, separado: “la escritura comienza cuando el habla es *imposible*” (1974: 11).<sup>10</sup> A raíz de un incidente del pasado Matilde se dio cuenta de que no había Humanidad sino hombres, y que la poesía no podía salvarlos.

La poesía, según se desprende de los diálogos de este cuento, es para estas escritoras una fatalidad, un destino. La vocación de escribir es una enfermedad mortal.

Estamos absortos. Y los que nos rodean no advierten más que nuestra distracción, nuestra falta de interés en los asuntos comunes y se desesperan y nos hacen reproches y acaban por abandonarnos. No es que el poeta busque la soledad, es que la encuentra. (105)

Muy interesante es la distinción que se hace a través de los diálogos de “Álbum de familia” atendiendo al diferente uso que se hace del lenguaje. Victoria, mientras

<sup>9</sup> Véase al respecto Sonia Mattalia (2003). Cfr. Joan Scott (1999: 77-112).

<sup>10</sup> En este texto, “Escritores, intelectuales, profesores”, Barthes opone la figura del escritor a la del profesor, en tanto que este es el operador del lenguaje que emplea el habla, mientras que aquel se vale de la escritura.

habla con la periodista que intenta entrevistar a Matilde, formula así la diferencia entre el trabajo de la periodista y el de una escritora: “un periodista [...] no es un escritor en potencia sino alguien que ha renunciado a ser escritor, que ha perdido el respeto al lenguaje, que no lo trata como objeto sagrado” (78). En efecto, para Matilde el lenguaje es sagrado, y es más importante en tanto que le sirve de alimento. Lo sacro del mensaje del escritor le viene dado, según Barthes (1974: 15),<sup>11</sup> por su imposibilidad de ser resumido: pensamiento y estilo no pueden ser reducidos a un resumen, a diferencia de lo que ocurre en otros discursos, como es el caso del periodístico, pues resumir supone eliminar el estilo y condensar el pensamiento. El problema de la literatura es como el de la mujer: es una contradicción en los términos. En efecto, la literatura no puede estar hecha de lo que no se puede decir, pues, como dice Foucault, “está hecha de algo no inefable, de algo que por consiguiente se podría llamar, en el sentido estricto y originario del término, fábula. Está hecha, pues, de una fábula, de algo que está por decir y que se puede decir” (1996: 66). El problema, según lo plantea Foucault, es que el lenguaje con que se dice la literatura es simulacro, ausencia. Por eso la literatura no puede ser más que “esa especie de ritual previo que traza en las palabras su espacio de consagración. [...] Desde que una palabra está escrita en la página en blanco, página que debe ser de literatura, a partir de ese momento no es ya literatura” (1996: 67). Sin embargo, Matilde en sus libros lo que hace es dar pistas falsas, “para que me busquen donde no estoy y para que se apacigüen creyendo que me encontraron y que me encadenan y que me amansan y que me guardan” (108). El verdadero lenguaje que a ella le nutre lo guarda, pues, solo para sí.

En conclusión, la mujer que sabe latín ha sido, a lo largo de la historia, una contradicción, porque la característica de la mujer era la ignorancia, el no saber. Es más, ahora que podemos decir que las mujeres poseen saberes, ahora que se las reconoce sabedoras, las materias que saben se han vuelto más sabrosas. Les hemos sacado jugo a los saberes clásicos, le hemos dado la vuelta a todo lo que hemos tocado, porque todo lo hemos puesto en tela de juicio. Con razón se ha dicho que al feminismo se le tiene que reconocer ser la piedra que desencaja las raíces de toda disciplina a la que se acerca, el prisma que lo tiñe todo, que lo cuestiona todo. Así pues, según la propuesta de Rosario Castellanos, frente al aburrimento del saber masculino, ya tan arcaico, sin novedad más que en sus sucesivas yuxtaposiciones, emerge la mujer sabia, intelectual, como la verdadera salsa de los saberes: que vuelve sobre lo ya aceptado comúnmente para desencajarlo, que ridiculiza las convenciones con una pátina de sarcasmo, que se come los latines mojaditos en salsa.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1973): *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, Siglo XXI.  
 BARTHES, Roland (1974): *El proceso de la escritura*. Argentina, Caldén.  
 BOURDIEU, Pierre (1997): “El espíritu de familia”, en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama, pp. 126-138.  
 CASTELLANOS, Rosario (1971): *Álbum de familia*, México, Joaquín Mortiz, 1971.  
 CASTELLANOS, Rosario (1973): *Mujer que sabe latín...* México, Sep Setentas.  
 DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1988): *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos.  
 FOUCAULT, Michel (1996): *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós.

<sup>11</sup> Cfr. *El grado cero de la escritura* (Barthes, 1973: 21): “La lengua funciona como una negatividad, el límite inicial de lo posible”.

- FOX-LOCKERT, Lucía (1980): “El eterno femenino en la obra de Rosario Castellanos”, en Giuseppe Bellini (dir.): *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Centro Virtual Cervantes, disponible en <[http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/07/aih\\_07\\_1\\_046.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/07/aih_07_1_046.pdf)> [ref. de 15 de agosto de 2010], pp. 461-466.
- GIRONA, Nuria (2001): “Mujeres que lloran, mujeres que fingen”, en Sonia Mattalia y Nuria Girona (eds.): *Aun y más allá: mujeres y discursos*. Caracas-Valencia, Ex Cultura, pp. 123-133.
- KRISTEVA, Julia (1974): “Cómo hablar con la literatura”, en Roland Barthes: *El proceso de la escritura*. Argentina, Caldén, pp. 75-118.
- LUDMER, Josefina (1984): “Las tretas del débil”, en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.): *La sartén por el mango*. Río Piedras, Huracán, pp. 47-54.
- LUONGO MORALES, Gilda (2001): “Lección de cocina de Rosario Castellanos: lo crudo y lo cocido en el ejercicio familiar/extraño del devenir sujeto femenino”, *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile*, n.º 17, disponible en <<http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/17/tx2.html>> [ref. de 19 de agosto de 2010].
- MATTALIA, Sonia (2003): *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta en la escritura de mujeres en América Latina*. Madrid, Iberoamericana.
- SCOTT, Joan (1999): “La experiencia como prueba”, en Neus Carbonell y Meri Torras (comp.): *Feminismos literarios*. Madrid, Arco, pp. 77-112.
- THIBAUDEAU, Jean (1974): “Entrevista con Roland Barthes”, en Roland Barthes: *El proceso de la escritura*. Argentina, Caldén, pp. 27-58.

© Elia Saneleuterio Temporal



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C