

Universidad Nacional Autónoma de México  
UNAM

Programa de Posgrado en Letras

Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Investigaciones Filológicas

***Rasgos autobiográficos en Rito de iniciación de Rosario  
Castellanos***

Tesis que para obtener el grado de Maestro en Letras  
(Letras Mexicanas)

Presenta

Gerardo Bustamante Bermúdez

Asesora:

Dra. Georgina García-Gutiérrez Vélez

Sinodales

Dr. Juan Coronado López  
Dra. Ute Seydel Butenschon  
Dr. José de Jesús Bazán Levy  
Dra. Edith Negrín Muñoz

Ciudad Universitaria, febrero de 2009



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

### Agradecimientos

A la Dra. Georgina García-Gutiérrez Vélez por su constante enseñanza y orientación en el desarrollo de mi trabajo. A mis sinodales y maestros: Edith Negrín, Juan Coronado, Ute Seydel y José de Jesús Bazán, por su lectura, tiempo y enseñanza. A ellas y ellos con mi admiración y eterno agradecimiento.

Introducción .....	1
Contexto histórico-literario de 1940 a 1970 .....	14
“Tres nudos en la red”: la máscara literaria de la familia Castellanos .....	28
“Historia mexicana” como expansión temática .....	32
La autobiografía como intratextualidad .....	37
Intratextualidad y correspondencias biográfico-literarias en <i>Rito de iniciación</i> .....	43
¿ <i>Rito de iniciación</i> como Bildungsroman? .....	49
Organización discursiva en <i>Rito de iniciación</i> .....	56
Los personajes femeninos ¿en pugna con el mundo masculinizado? .....	62
Mujer: matrimonio, soltería y escritura: asignación y/o elección .....	67
Clara: matrimonio y frustración .....	71
Beatriz: Soltería e insatisfacción .....	76
Cecilia anónima: de la provincia a la ciudad .....	80
El rito de iniciación: Cecilia como sujeto autónomo .....	86
El nacimiento de Cecilia como intelectual .....	104
Matilde: la escritora mitificada .....	107
Conclusiones .....	120
Biblio-hemerografía .....	123

## INTRODUCCIÓN

¿Es la literatura una forma de escritura autobiográfica donde el autor a través de un ejercicio de la memoria ficcionaliza pasajes de su vida? ¿Se puede escribir sin haber vivido el tema o las circunstancias que aparecen en una obra literaria? Estas y otras preguntas han sido planteadas muchas veces en la historia literaria con varias respuestas posibles. Si bien es cierto que no todos los escritores escriben sobre sí mismos, es evidente que al tratar cualquier tema en sus obras, se mueven por un interés posiblemente subjetivo y donde quizás, también exista una identificación ya sea ideológica, histórica, social, cultural, religiosa, política o de cualquier otra índole que tenga relación directa o indirecta con el escritor y su medio.

¿Las mujeres escritoras producen más obras autobiográficas que los varones del mismo oficio? En el caso particular de la literatura escrita por mujeres, también se ha planteado de manera frecuente el problema de la autobiografía novelada, los límites entre confesión disfrazada, pero anunciada, y ficción. No podríamos sostener que la literatura sea siempre un acto autobiográfico, mucho menos que la literatura de mujeres sea predominantemente auto-referencial. Me inclino a pensar que la literatura es un acto de ficción que tiene relación directa con el discurso no literario del autor, con su contexto, preocupaciones temáticas o cultura. Lo autobiográfico desde mi punto de vista es un ejercicio de la memoria que mezcla lo real con lo ficticio; sus límites y fusión se incorporan a la textualidad como una articulación de sucesos o sentimientos que representan al autor, a segmentos importantes de su vida almacenados en su memoria; evocaciones importantes que se inscriben en el hecho literario. Coincido con la escritora Nélida Piñon quien sostiene que la memoria legitima social e intelectualmente al autor,

además de que tiene como finalidad ser un testimonio acumulativo, arqueológico, arcaico e incluso futuro que se materializa a través de la narración.<sup>1</sup>

Dice Elena Poniatowska que la obra de Rosario Castellanos como ninguna otra está “tan ligada a la propia vida, ninguna tan clara, tan rica en información personal... Puede haber escritoras mexicanas con una obra más original, pero ninguna se entregó a su vocación de escribir como Rosario Castellanos, ninguna escribió siempre”.<sup>2</sup> Y es que Castellanos adoptó la escritura como una profesión, una forma de trabajo remunerado, pero también como una necesidad para vivir. Es cierto que buena parte de la obra de esta escritora es autobiográfica, basta revisar los libros de poesía, varios relatos y novelas, para encontrar parte de su vida. La producción ensayística y sus colaboraciones en *Excélsior* son también documentos autobiográficos en la medida en que hablan de sus preocupaciones sociales, culturales, familiares e intelectuales, además de hacerlo en primera persona.<sup>3</sup>

Es bien conocido que *Balún Canán* (1957) recrea vivencias su niñez tormentosa en Comitán, Chiapas; su desolación y culpabilidad a la muerte de su hermano Mario Benjamín, la relación con su nana Rufina y el sentimiento de abandono por parte de sus padres. Las siguientes obras, *Ciudad Real* (1960) y *Oficio de tinieblas* (1962) de alguna manera son el fruto de la experiencia como mujer blanca e intelectual que se introduce en el mundo indígena como testigo de los problemas y rivalidades que históricamente han tenido los indios con los blancos.<sup>4</sup> La posición de Castellanos siempre es crítica: si

---

<sup>1</sup> Para mayor información sobre el tema de la memoria y la escritura, véase: Nélida Piñon, *La seducción de la memoria*, México; FCE-Tecnológico de Monterrey, (Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes), 2006.

<sup>2</sup> Elena Poniatowska. “Rosario Castellanos. ¡Vida, nada te debo”, en *¡Ay vida, no me mereces!*, México; Joaquín Mortiz, (Contrapuntos), 1985, p.99.

<sup>3</sup> Algunas colaboraciones de Castellanos en *Excélsior* tienen un cariz eminentemente autobiográfico cuando la autora utiliza el tono confesional para dirigirse a sus lectores. En muchos de estos textos destacan temas personales como los libros que lee, los problemas de la Universidad en los años sesenta, las entrevistas concedidas, pero también comentarios sobre el problema indígena en Chiapas, la política mexicana, sus reseñas sobre literatura mexicana y latinoamericana e incluso la inexperiencia al educar a su pequeño hijo Gabriel. José Emilio Pacheco publicó veintinueve escritos de Castellanos bajo el título “Notas autobiográficas”, incluidas en *El uso de la palabra*, 1974.

<sup>4</sup> En una carta dirigida al antropólogo Fernando Sánchez Mayens fechada el 11 de marzo de 1957 en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, Castellanos relata un suceso que le tocó vivir en el Instituto Nacional

bien es cierto que los indios que aparecen en sus obras son víctimas de la explotación, la burla, el desprecio y la falta de apoyos, también son capaces de tomar venganza ya sea física o a través de sus creencias. Ella misma afirma que:

Los indios son seres humanos absolutamente iguales a los blancos, sólo que colocados en una circunstancia especial y desfavorable. Como son más débiles, pueden ser más malos (violentos, traidores e hipócritas) que los blancos. Los indios no me parecen misteriosos ni poéticos. Lo que ocurre es que viven en una miseria atroz. Es necesario describir cómo esa miseria ha transformado sus mejores cualidades<sup>5</sup>.

En 1964 Castellanos publica *Los convidados de agosto*, texto de transición entre los escenarios rurales y los ciudadanos. Este volumen conformado por tres cuentos y una novela corta, es una radiografía trágica de la vida de varias mujeres comitecas, sus debilidades y estado de sumisión frente al varón –llámese padre, esposo o hermano–. Todas las protagonistas de estas narraciones son víctimas de la burla y el desprecio de los hombres y mujeres blancos, más aún si son “solteronas”. A lo largo de la producción narrativa de Castellanos, las mujeres transgresoras “–las que dan un mal paso, según la moral provinciana–”, aparecen sin ningún apoyo frente a las adversidades; no hay una solidaridad genérica, ni siquiera una comprensión silenciosa por parte de las madres o hermanas. Con *Los convidados de agosto* Castellanos abandonará los escenarios de la provincia chiapaneca para escribir sobre las formas de vida de las mujeres de la ciudad. Sin embargo, bajo una mirada siempre crítica, nos damos cuenta de que la temática seguirá siendo en gran medida la misma: el problema entre hombres y mujeres, el problema de la subordinación genérica,<sup>6</sup> la necesidad que tiene el género femenino de

---

Indigenista en San Cristóbal: una mujer indígena no aceptó la ayuda ofrecida por el Instituto para que saliera de la esclavitud a la que la sometía una mujer ladina. Esta misma historia aparece literaturizada en el cuento “El don rechazado” del libro *Ciudad Real*. La carta se puede consultar en las solapas interiores de *Homenaje Nacional a Rosario Castellanos*, México; CNCA-INBA, 1995.

<sup>5</sup> Emmanuel Carballo. “Rosario Castellanos”, en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México; Alfaguara, 2005, p. 610. En esta entrevista, como en varias otras, se puede apreciar que a partir del conocimiento de circunstancias y personajes se llega a la ficción.

<sup>6</sup> Véase *Álbum de familia* (1971), particularmente los cuentos “Domingo” y “Cabecita blanca” donde el matrimonio de Edith –en el primer cuento–, la decepciona, mientras que en “Cabecita blanca”, la forma pasiva de *estar* y *ser* de la señora Justina sólo se justifica en función de los hijos y el marido; no importa que éste haya tenido una concubina hasta el momento de su muerte. A diferencia de la narrativa anterior,

explorar otros ámbitos de realización como lo es el espacio intelectual, alejado del matrimonio y la maternidad como única forma de ser mujer.

En 1964, Rosario Castellanos anuncia en una conferencia en Bellas Artes la escritura de *Rito de iniciación* (Alfaguara, 1997). Cuatro años más tarde, en una entrevista con Luis Adolfo Domínguez, la calificó de pedante y malograda "...el libro fue saliendo un poco al aventón. Un día escribía yo una página, según mi estado de humor... según las influencias últimas que estaba recibiendo de mis novelas anteriores. Al día siguiente quería borrar todo lo anterior y hacía algo totalmente distinto. Creo que se salvarían, de esa novela que tiene diez capítulos, si acaso dos..."<sup>7</sup> En 1995, el Instituto Nacional de Bellas Artes, en coordinación con la Biblioteca México, prepara el "Homenaje Nacional a Rosario Castellanos" que consistió, entre otras actividades, en una exposición titulada "Materia memorable" que fue expuesta de octubre a noviembre de ese año en la Biblioteca México. Cuenta Eduardo Mejía en sus comentarios a *Rito de iniciación*, que por esas fechas venció el alquiler de un piso que Castellanos ocupó como bodega y que Gabriel Guerra –hijo de la autora– decidió trasladar todas las pertenencias de su madre a su casa de Constituyentes en la ciudad de México. En la revisión de los materiales, Eduardo Mejía descubre las cuatrocientas páginas que la autora "había guardado cariñosamente".<sup>8</sup>

*Rito de iniciación* es una novela completamente diferente a lo que la autora había publicado hasta entonces. Eduardo Mejía y otros amigos de Castellanos que conocieron el texto en los sesenta han comentado que después de escuchar opiniones desfavorables sobre esta novela, la autora decidió retirar el texto de la editorial Siglo XXI. Lo que

---

en este libro de cuentos tres de las cuatro mujeres protagonistas son intelectuales de clase media o candidatas a serlo; el problema sin embargo, es la asignación histórica de la mujer: ser esposa y madre. En estos relatos, sin embargo –y a diferencia de las mujeres de provincia–, se vislumbra ya una mayor participación del género femenino en otros ámbitos más acordes a sus deseos y capacidades, no obstante, parece que el matrimonio y el espacio doméstico les impiden la realización plena.

<sup>7</sup> Entrevista de Luis Adolfo Domínguez. *Revista de Bellas Artes*, núm., 25, México, enero-febrero, 1969, p.22.

<sup>8</sup> Eduardo Mejía. "El libro de Rosario Castellanos que no se perdió", en *Rito de iniciación*, México; Alfaguara, 1997, p.382.



ahora leemos como una novela en momentos fragmentada, con varios niveles de significación y abundantes referencias a la literatura y el pensamiento universal, pudo haberse leído en su momento como una nueva propuesta literaria cuya intención posiblemente eran la ruptura con la novela tradicional, más cercano a lo que Carlos Fuentes hizo en *La región más transparente*. Con *Rito de iniciación*, Castellanos intentó modernizar el género narrativo; utilizando sus lecturas, evoluciona en su propia etapa creadora, sin embargo, la crítica literaria apenas estaba asimilando algunas propuestas como las de Carlos Fuentes.

Para leer *Rito de iniciación*, el lector requiere de lecturas previas, también de nociones de historiografía literaria e historia de México, pues los personajes discuten sobre libros o hacen cuestionamientos a la historia nacional oficial. En “Una tentativa de autocrítica”, Rosario Castellanos haciendo un balance de sus obras escribe que “A partir de *Rito de iniciación*, novela aún inconclusa, me aventuro en otros terrenos, planteo una problemática diferente y, en consecuencia, ensayo un estilo del que aún no me siento completamente dueña”.<sup>9</sup> En *Los narradores ante el público* dice que en *Rito...* “me planteo una problemática nueva para mí y en la que intento expresarla en un estilo que le corresponde estrictamente”.<sup>10</sup> Creo que la autora de *Oficio de tinieblas* estaba pensando en una propuesta narrativa distinta a lo que había practicado hasta entonces, pues utilizar el género narrativo para hablar de la ciudad de México en su etapa de “modernización”, también requería que la novela se nutriera de otras estructuras, que pensara en un lector más sofisticado que se enfrentara con un texto diferente. Tal vez esta es una de las razones que extrañó a los lectores del manuscrito.

---

<sup>9</sup> Rosario Castellanos. “Una tentativa de aproximación”, en *Ensayos autobiográficos, Obras II. Poesía, teatro y ensayo*, México; FCE, (Letras Mexicanas), 1998, p.993.

<sup>10</sup> *Los narradores ante el público*, México; Joaquín Mortiz, 1966, p. 98.

## (METODOLOGÍA)

El análisis autobiográfico que propongo para *Rito de iniciación*, se basa en los conceptos de “intratextualidad” entre la vida (realidad) y la escritura literaria (ficción). Este trabajo es en varios sentidos la continuación de mi tesis de licenciatura titulada “Balún Canán de Rosario Castellanos: autobiografía y novela” donde investigo las relaciones autobiográficas entre la autora -su infancia en Comitán- y la correspondencia que guarda con su personaje. Ahora, me interesa emparentar algunos acontecimientos de la vida juvenil de la escritora para ver de qué manera aparecen literaturizados en su novela póstuma. La cronología biográfica –sobre todo la juventud– me servirán para hacer correspondencias de hechos ficcionales en el personaje de Cecilia –protagonista de *Rito de iniciación*-, con los acontecimientos reales de Castellanos que además, se repiten en otros textos narrativos como “Tres nudos en la red” (1961) e “Historia mexicana” (1966). Así pues, el discurso autobiográfico a través del empleo de la interpósita persona, supone en primera instancia un distanciamiento aparente entre la autora real y el personaje de la novela, sin embargo, la migración de la provincia hacia la capital, el dinamismo cultural en la ciudad de México a principios de los cincuenta en el que queda inmersa la presencia de Castellanos, el cambio de carrera que hace, así como las inquietudes ideológicas, por nombrar sólo algunas coincidencias entre la autora y su personaje, dan muestra del hecho autobiográfico novelado.

El marco teórico/conceptual que se utiliza aquí, incluye estudios clásicos como el de Georges May, (*La autobiografía*), aunque también incorporo nuevas e interesantes aportaciones como las realizadas por Carmen Heuser, Alicia Borinsky, Nora Catelli o Javier del Prado Biezma, todo ellos asiduos teóricos de la autobiografía y otras formas de escritura auto-referencial.

Otra fuente de primera mano para comprender las relaciones entre vida de la autora y ficción, la encuentro en el trabajo de campo realizado en enero del 2003 donde tuve la oportunidad de entrevistarme con gente cercana a Rosario Castellanos en Comitán, Chiapas. Esta indagación biográfica, así como la entrevista que el filósofo mexicano Ricardo Guerra me concedió en octubre de 2005, aparecen consignadas en este trabajo para auxiliar el estudio del tema de la autobiografía novelada.

En las pocas entrevistas donde Rosario Castellanos habló de *Rito de iniciación* como un fracaso, no mencionó –como sí lo hizo con *Balún Canán*–, las correspondencias autobiográficas. A lo largo de su obra auto-referencial, la autora recurre a la “expansión temática”. Existen temas o situaciones importantes para ella que recrea y ejercita más de una vez: “Primera revelación” (1950), es la génesis de la novela *Balún Canán*, publicada siete años después; el cuento “Tres nudos en la red” (1961) también es una ficcionalización autobiográfica de su llegada a la ciudad de México, la relación quebrantada entre sus padres y la muerte de su madre a causa de un cáncer. Por su parte, “Historia mexicana”, a pesar de haberse publicado en 24 de julio de 1966 en el periódico *Excelsior*, es decir, dos años después de haberse anunciado la escritura de *Rito de iniciación*, rescata el deseo de Cecilia –la protagonista del relato y de la novela–, por salir de un espacio provinciano que se le presenta estático, aburrido y sin posibilidades de salvación para las mujeres.

¿Por qué mi interés en *Rito de iniciación*? Por varias razones: el considerable número de mujeres mexicanas que a partir de la década de los cincuenta ingresó a las aulas universitarias significó, entre otras cosas, la oportunidad de desmasculinizar profesiones y espacios de poder, además que les dio libertad para hablar con voz propia, como sujetos inmersos en una cultura con intereses de participar en los ámbitos artísticos. El paulatino ingreso de las mujeres mexicanas al mundo de las ideas y de los espacios de “privilegio masculino” se presenta a la par que el proceso de modernización del país a

partir de 1950. Los nombres de Inés Arredondo, Elena Garro, Amparo Dávila, Luisa Josefina Hernández y la propia Rosario Castellanos, por citar sólo a unas cuantas figuras claves de las letras mexicanas del siglo pasado, se vieron beneficiadas por estos “cambios”, a la vez que abrieron el camino para las futuras generaciones de escritoras. En 1950, Castellanos había señalado en *Sobre cultura femenina* que las mujeres cultas o creadoras habían quedado al margen del falocentrismo cultural, fuera de los círculos académicos ya que no tenían voz propia, sino que a través de la historia a las mujeres se les había construido desde la mirada del poder masculino. Por supuesto que la hipótesis central de Rosario ha perdido cierta validez, sin embargo, hay que resaltar que con esta tesis la autora se convierte de manera temprana en una creadora de cultura femenina. A partir de entonces, el tema de las mujeres aparece de manera circular en casi toda su obra. A lo anterior hay que agregar el reconocimiento como catedrática en México y en el extranjero, así como el cargo de embajadora en Israel. La importancia por estudiar la novela póstuma de Castellanos se debe a que encuentro en ella una propuesta literaria distinta a sus obras precedentes. A la vez que la autora introduce algunos pasajes de su vida, habla de la creación literaria femenina, pero también experimenta con las nuevas formas estilísticas de hacer novela en México en los años sesenta.

## DATOS BIOGRÁFICOS DE LA AUTORA

Rosario Castellanos Figueroa<sup>11</sup> nació en la ciudad de México el 25 de mayo de 1925. El 7 de agosto de 1974 murió electrocutada en su departamento de Tel Aviv, Israel, donde ocupaba el cargo de embajadora de México<sup>12</sup>. Su infancia y adolescencia transcurren en Comitán, Chiapas, junto con sus padres, César Castellanos Castellanos, terrateniente e ingeniero de profesión, y su madre, Adriana Figueroa Abarca, que hasta su matrimonio (que significó un ascenso social y económico) perteneció al barrio de San Sebastián, desempeñándose como costurera. Castellanos fue la primogénita, le sigue Mario Benjamín,<sup>13</sup> quien muere de apendicitis a los siete años. Desde niña, Castellanos experimenta la marginación por ser mujer; es decir, que aunque es la primogénita, las atenciones y los derechos le corresponden a Mario por ser el hijo varón, el heredero del apellido así como de los bienes de la familia. A la muerte de su hermano, Rosario siente culpa porque en el fondo rivalizaba con él. En la infancia de Rosario, la soledad es una constante: “me producía una especie de escalofrío saber que en alguna parte la gente se reunía, y que esas reuniones eran placenteras”.<sup>14</sup> Su primer contacto con las letras fue la suscripción a una revista infantil de Comitán: “Desde el primer momento supe que allí,

---

<sup>11</sup> En el libro de Actas 743 del Registro Civil, con domicilio en Avenida de los Insurgentes, núm. 108, comparecen César Castellanos Castellanos y Adriana Figueroa Abarca para registrar a Castellanos y Figueroa Rosario Alicia. El registro se llevó a cabo el 12 de junio de 1925. En otros documentos de identidad y escolares ya no aparece el nombre de Alicia. Copia fotostática del Acta de nacimiento de Rosario Castellanos que es copia fiel de la original expedida el 14 de octubre de 1949. Documento consultado en el departamento de Personal de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM en octubre de 2005 donde se conserva el expediente laboral de la escritora quien, en 1971 solicitó una licencia sin goce de sueldo para ocupar la Embajada de México en Israel.

<sup>12</sup> Para la década de los setenta resulta significativo que una mujer ocupe un cargo diplomático a nivel internacional; esto es prueba de la paulatina incursión de la mujer mexicana en otros ámbitos. En el caso de México, la diplomacia era hasta entonces predominantemente masculina. Entre los intelectuales que a lo largo de la historia han ocupado este cargo tenemos a los siguientes escritores: Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Payno, Federico Gamboa, Amado Nervo, Juan José Tablada, Enrique González Martínez, Alfonso Reyes, Jaime Torres Bodet, Agustín Yáñez, José Luis Martínez, Rafael Bernal, Carlos Fuentes, entre muchos otros. Hay que destacar que entre los escritores que han ocupado este cargo, Rosario Castellanos fue de las primeras mujeres embajadoras de México.

<sup>13</sup> Rosario Castellanos y su hermano heredaron los nombres de sus abuelos paternos. Datos contenidos en el Acta de Nacimiento consignada anteriormente.

<sup>14</sup> *Los narradores ante el público, Op. Cit.*, p.90.

en esas páginas, tenía yo reservado un lugar.<sup>15</sup> Otro de sus primeros contactos con las letras fue *Serenidades* de Amado Nervo, libro que sus padres le regalaron al cumplir trece años.

Dentro de su formación como ser social, la presencia de su nana indígena Rufina fue muy importante porque a partir de las narraciones mitológicas o históricas, esta mujer le comparte la memoria y le crea la conciencia del mundo indígena que más adelante retomará como promotora cultural en el Instituto Nacional Indigenista con sede en San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

En 1939, la familia Castellanos llega a la ciudad de México derrotada a consecuencia del reparto agrario de Lázaro Cárdenas, y es cuando Rosario ingresa a la carrera de Filosofía en la UNAM, después de haber declinado los estudios de Química y Derecho, sugerencia de los padres. Fue en la ciudad de México donde conoció a un grupo de jóvenes –la mayoría de ellos provenientes de otros estados de la República- con quienes compartió inquietudes e intereses literarios: Dolores Castro, su entrañable amiga, Emilio Carballido, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Sergio Galindo, María Luisa Mendoza, Sergio Fernández, Luisa Josefina Hernández, Juan Vicente Melo, Sergio Magaña, entre otros compañeros. Con la mayoría de estos escritores estableció una amistad, aunque no siempre los mismos intereses literarios.

En 1948, mueren sus padres: doña Adriana el 2 de enero, víctima de cáncer y don César, veintiún días después de un paro cardíaco mientras caminaba con su hija por las calles de República de Brasil, en la ciudad de México. A partir de entonces, Rosario asume la escritura como una profesión; ya no escribe prácticamente desde la clandestinidad, como lo hacía cuando en la adolescencia le pedían “versos por encargo”, es decir, intelectualmente se libera.<sup>16</sup> En 1949, Rosario Castellanos conoce al joven

---

<sup>15</sup> *Ibid.* p.91.

<sup>16</sup> A continuación documento los géneros literarios y la cronología de la obra publicada de Rosario Castellanos:

filósofo Ricardo Guerra, con quien se uniría en matrimonio en 1958, año en que la autora obtiene el Premio Chiapas por su novela *Balún Canán*. La separación definitiva y el divorcio entre Guerra y Castellanos se lleva a cabo en 1970.

El año de 1950 es muy importante para la trayectoria académica de Castellanos, pues obtiene el grado de Maestra en Filosofía con la tesis titulada *Sobre cultura femenina* y se le otorga una beca en el Instituto de Cultura Hispánica para realizar estudios de Estética y Estilística en Madrid de 1950 a 1951 a donde viaja con su amiga Dolores Castro (Lolita). A su regreso, se desempeña como profesora de Literatura en el Instituto de Ciencias y Artes en la capital de su estado natal. Posteriormente trabaja para el INI<sup>17</sup> como coordinadora del teatro guiñol en San Cristóbal de las Casas; también participa en la interpretación de la *Constitución Mexicana* para los indígenas y redacta en español el libro de texto bilingüe *Mi libro de texto*, también para los indígenas de los Altos de Chiapas.

En 1961, un día después de haber obtenido el Premio Xavier Villaurrutia por su libro de cuentos *Ciudad Real*, nace Gabriel Guerra Castellanos, hijo de Rosario y Ricardo. En 1962 su novela *Oficio de tinieblas* obtiene el Premio Sor Juana Inés de la Cruz. Estos premios serían sólo el inicio. En 1967 se le otorgaron dos premios, Carlos Trouyet de Letras como mérito a su carrera literaria, y es también nombrada “La Mujer del Año”,

---

POESÍA: *Trayectoria del polvo* (1948), *Apuntes para una declaración de fe* (1948), *De la vigilia estéril* (1950), *Presentación al templo* (1951), *El rescate del mundo* (1952), *Poemas* (1953-1955,1957), *Salomé y Judith* (poemas dramáticos, 1959), *Al pie de la letra* (1959), *Material memorable* (poesía y ensayo, 1959), *Lívica luz* (1960), *Poesía no eres tú* (Obra poética de 1947-1971,1972). NARRATIVA: *Balún Canán* (1957), *Ciudad Real* (1960), *Oficio de tinieblas* (1962), *Los convidados de agosto* (1964), *Álbum de familia* (1971), *Rito de iniciación* (1997. Póstuma). NARRACIONES BREVES: “Crónica de un suceso inconformable” (1949), “Primera revelación” (1950), “Tres nudos en la red” (1961), OBRA ENSAYÍSTICA: *Sobre cultura femenina* (1950. Tesis de maestría), *Juicios sumarios* (1966), *La novela mexicana moderna y su valor testimonial* (1966), *Mujer que sabe latín...*(1973), *El uso de la palabra* (1974. Póstuma), *El mar y sus pescaditos* (1975. Póstuma), *Declaración de fe* (1997. Póstuma). En el 2005 Andrea Reyes recopiló en *Mujer de palabras. Artículos de Rosario Castellanos*, 2 tomos), los artículos periodísticos conocidos de Castellanos, así como otros documentos y discursos sueltos que en su momento se publicaron en revistas de poca circulación. TEATRO: *Tablero de damas* (1952), *El eterno femenino* (1975.Póstuma), *Teatro Petul* (Didáctico para los indígenas, 1961), EPISTOLAR: *Cartas a Ricardo* (1994. Póstuma).

<sup>17</sup> A partir del 7 de julio de 2003 el INI cambia de nombre a Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. El 12 de junio se publica la noticia en el *Diario Oficial de la Federación*.

reconocimiento otorgado por la revista *Kenna* a las mujeres destacadas en los ámbitos de la política y la cultura; recibe la distinción en manos de Guadalupe Borja de Díaz Ordaz, esposa del entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz. En 1972, dos años antes de su muerte, recibe el premio Elías Sourasky de Letras, también como reconocimiento a su obra.

Rosario Castellanos se desempeñó como jefa de información y prensa de la UNAM durante el rectorado de Ignacio Chávez y renunció a este puesto como gesto de solidaridad con el rector derrocado en 1966. Fue catedrática de literatura mexicana, iberoamericana, española, francesa, y latinoamericana en universidades de México y el extranjero. Algunas de sus obras han sido traducidas al inglés, francés, italiano, hebreo y alemán. Por órdenes del presidente Luis Echeverría, sus restos fueron sepultados en la Rotonda de las Personas Ilustres en el panteón Dolores de la ciudad de México.

Resulta de suma importancia para nuestro tema esbozar otros documentos autobiográficos como son las *Cartas a Ricardo* (1994) ya que esta obra nos permite seguir fielmente el proceso emocional e intelectual de una mujer nacida en la segunda década del siglo XX. A continuación presento un pequeño esquema de la trayectoria vital y emocional de nuestra escritora contenido en las cartas.

\* Un primer periodo epistolar va del 28 de julio al 15 de agosto de 1950. El tema es principalmente el amor y la relación entre la escritora y quien fuera su pareja, el filósofo Ricardo Guerra, pero también los textos que lee en el aburrimiento que le provoca Comitán y Tuxtla Gutiérrez.

\* El segundo periodo corresponde a su estancia en Madrid y otras ciudades europeas (1950-1951): escribe desde el barco Ss Argentina, también desde Madrid, Nápoles, Viena, Roma y París. La temática son sus viajes, la gente que conoce, las lecturas que descubre, sus cursos de Estética y Estilística, el amor y la añoranza por “Mi querido niño



Guerra”. Para estas fechas, Ricardo se une en matrimonio con Lilia Carrillo; Rosario regresa a México en diciembre de 1951, trabaja para el INI y escribe.

\* El tercer periodo, sólo incluye una carta del 10 de enero de 1952; es más bien una petición a Ricardo para que le entregue a Dolores Castro unas obras de María Luisa Algarra, y también es el pretexto para hacer un recuento doloroso de la relación que según la autora: “no te preocupaste jamás en cuidar”<sup>18</sup>. La autora se muestra muy dolida por el matrimonio casi secreto de Guerra con la pintora Lilia Carrillo, por lo que pretende finiquitar una relación amorosa que se reanuda en 1957.

\* Un último periodo corresponde a las cartas fechadas entre 1966 y 1967, época en la cual Castellanos se desempeña como catedrática en universidades de Estados Unidos: Wisconsin, New York, Bloomington, y Boulder, donde dicta cursos de literatura mexicana, hispanoamericana y comparada. A mediados de 1967 regresa a México (D. F y Cuernavaca), toma las riendas de su casa, se encarga de su hijo y de los hijos de Ricardo, escribe y sufre por el amor que ella misma sabe: “sólo existe de su parte”. La desilusión y la falta de interés del esposo ausente, son palpables.

No siempre es válido hacer una relación entre la vida y la obra de un autor. En el caso de Castellanos, su misma obra es el testimonio innegable de la escritura auto-referencial de diversas etapas de su vida: *Balún Canán* (niñez), *Rito de iniciación* (juventud), y *Cartas a Ricardo* (desarrollo intelectual y amoroso de madurez), por nombrar las más evidentes. En todas ellas, el lector puede encontrar fragmentos de correspondencias biográficas, aunque la mayoría de las veces a través del disfraz literario.

---

<sup>18</sup> Rosario Castellanos. *Cartas a Ricardo*, pról. de Elena Poniatowska, México; CNCA, (Memorias Mexicanas), 1996, p.181.

## CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO DE 1940 a 1970

Para entender la producción literaria de los escritores que se dieron a conocer a partir de mediados del siglo XX, entre ellos Rosario Castellanos, en el siguiente apartado esbozaré algunos datos históricos importantes del México de los años cuarenta a setenta, dado que estas tres décadas particularmente, de alguna manera inciden en la forma de vida de este grupo de jóvenes escritores representantes de las letras tanto en México como en el extranjero, así como en su forma de percibir los cambios socioculturales, políticos, demográficos, económicos, literarios y culturales tan convulsos que llegan a estar presentes en las obras de varios escritores mexicanos de esta época.

El siglo XX en la historia de México queda marcado por cambios considerables. La Revolución Mexicana, el reparto agrario y la expropiación petrolera del general Lázaro Cárdenas, así como la modernización del país, la censura y la represión del Estado en las décadas del sesenta y setenta se refleja también en las letras nacionales.

En el ámbito social e intelectual podemos hablar de la inauguración de Ciudad Universitaria en 1953, espacio que abrió opciones de educación científica y humanística a la población originaria de la ciudad y a los migrantes de otros estados de la República. Por su parte, en 1953 se le concede el voto a la mujer y comienzan a elaborarse nuevos programas educativos que respondieran a las nuevas necesidades del país en educación científica, humanística y técnica.

En los años sesenta se pone en circulación la píldora anticonceptiva con el objetivo de tener un mayor control de la natalidad, sobre todo en las clases populares. También es la época de la llamada “liberación sexual” entre los jóvenes.

En el ambiente cultural, México recibe las influencias del existencialismo sartreano, el psicoanálisis y del feminismo anglosajón y francés, especialmente de Simone de Beauvoir con *El segundo sexo*, publicado en Francia en 1949. No hay que olvidar que en los años sesenta surge un grupo de escritores latinoamericanos (hombres) que se agruparían bajo la denominación de *Boom literario/latinoamericano*, quienes se propusieron replantear el rumbo de las letras latinoamericanas, proyectar la calidad estética y originalidad de sus obras al ámbito internacional. Es en este sentido que la novela de la revolución y la novela indigenista, dejan de tener importancia para los nuevos escritores, pues consideraron que este tipo de narrativa había caído en la repetición y en el panfleto, además de que el impulso hacia la modernidad nacional deja atrás los temas de la revolución. Con el incipiente proceso de urbanización en la ciudad con todo y sus consecuencias, se vuelven a cuestionar aspectos sobre el progreso nacional en obras como *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes que propone un nuevo estilo y técnica narrativa alejados del esquema tradicional de las novelas precedentes. Ahora, los escenarios giran entorno a la ciudad de México, a la naciente clase media, sus formas de vida, lenguaje e identidad.

En 1940, el general Lázaro Cárdenas había dejado la presidencia a Manuel Ávila Camacho quien desde su campaña se propuso industrializar y modernizar al país. El tema de la revolución fue desplazado por los intereses progresistas de un país que pretendía impulsar cambios en sus estructuras socioeconómicas que lo perfilaran para convertirse en un país de primer mundo. Al final del sexenio avilacamachista, el abandono del campo mexicano y la emigración hacia la capital y el área metropolitana se hicieron más evidentes, pero se crearon complejos multifamiliares para la clase obrera. De igual forma, se crea el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) para dar cobertura médica a los trabajadores y a sus familiares.

En el campo educativo y cultural se le encomendó al Secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet impulsar una campaña contra el analfabetismo; se construyeron escuelas primarias en lugares estratégicos del país. Contradictoriamente se apoyó a los muralistas mexicanos en el afán de rescatar la mexicanidad indígena cuando la incipiente modernización en realidad estaba relegando a campesinos e indígenas de la “nueva forma de vida del mexicano moderno”. En 1940, se crea la Casa de España –hoy El Colegio de México– que recibiría principalmente a los exiliados españoles del franquismo, quienes harían importantes aportaciones al país. Con Ávila Camacho destacaron en el ámbito intelectual nacional: José Gorostiza, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y el mismo Torres Bodet.

Durante el sexenio de Ávila Camacho floreció la llamada “Época de Oro del cine nacional”. En el campo de la música popular destacaron Agustín Lara, Pedro Vargas y Toña la Negra, mientras que en el espectáculo, Cantinflas se convirtió en el actor popular más aclamado por su representación del “jodido e ignorante,” tanto en el teatro de carpa, como en varias películas. La televisión inauguró el género del Melodrama que se convirtió en el pasatiempo de la clase media principalmente. Dice Julia Tuñón que el género melodramático atravesaba todas las artes narrativas populares: “la literatura, la radionovela, el teatro, el cine, las canciones, las historietas y más tarde la telenovela y las fotonovelas [...] el melodrama pervivió e influyó en conductas y formas de ver el mundo, constituyendo una verdadera educación sentimental de los sectores populares, penetrando incluso en todas las esferas”.<sup>19</sup> De esta educación sentimental melodramática, Rosario Castellanos hará una enfática burla en textos como el poema “Telenovela” y el cuento “Cabecita blanca” donde la protagonista ve en la pantalla o lee en las revistas dirigidas a un público femenino historias de infidelidad que son su propia historia, pero

---

<sup>19</sup> Julia Tuñón. “Nueve escritoras, una revista y un escenario”, en Elena Urrutia (Coordinadora), *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, México; INMUJERES-COLMEX, 2006, p.17.

no se reconoce. En varios ensayos, Castellanos también se dirige de manera irónica a la mujer mexicana pasiva que termina sus quehaceres domésticos y se entrega al género melodramático en sus diversas manifestaciones. En “Costumbres mexicanas” le habla a la mujer casada que lee revistas “hechas especialmente para las amas de casa” de la siguiente manera:

Señora, en este momento crítico, cierre la revista y duerma. Soñará sueños agradables e imposibles. Porque si usted da vuelta a la página encontrará su retrato. E irá reconociéndose, poco a poco. Las ausencias de su marido, señora, no son justificadas; las excusas son falsas. Porque usted ha descuidado su persona, usted, ante la alternativa de ser esposa o madre, ha elegido ser madre y ha abandonado al hombre a las innumerables tentaciones que lo cercan. Y eso, señora, se paga.<sup>20</sup>

Este texto publicado en 1964 es importante porque refleja el paulatino cambio de mentalidades de la mayoría de las mujeres mexicanas que ya en 1953 habían obtenido la categoría de ciudadanas con derecho al voto.

En medio de los atractivos divertimentos melodramáticos en sus diferentes manifestaciones, México continuaba modernizándose, aunque no lograba progresar en sus intentos por ser un país de primer mundo.

El periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952) tuvo como principal problema la devaluación del peso mexicano y el retiro del capital extranjero, especialmente del norteamericano. La política económica de Alemán fue similar a la de su antecesor: continuó con el proyecto de modernizar al país impulsando al capital privado para que invirtieran en la construcción de los ya anhelados condominios, así como en carreteras. El gobierno de Alemán impulsó la modernidad a través de *slogans*, propiciando de esta manera la adquisición de aparatos electrodomésticos que sustituyeran a los objetos rudimentarios.

Un atentado contra la libertad de expresión durante su gobierno se dio cuando se prohibió la representación de la obra *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, escrita en 1937 y

---

<sup>20</sup> Rosario Castellanos. “Costumbres mexicanas”, en *El uso de la palabra*, nota preliminar de José Emilio Pacheco, México; Excélsior, 1974, p.29.

estrenada diez años después. A la par de estos acontecimientos de censura en el campo cultural, se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes que destacaría inicialmente por sus importantes conciertos de música y ópera.

Existen obras importantes que de alguna manera se anticiparon al auge e importancia de la novela mexicana de los cincuenta, entre ellas se encuentra evidentemente *El luto humano* (1947) y *Dios en la tierra* (1944) de José Revueltas, autor que permaneció al margen de cualquier grupo o generación. La narrativa de Revueltas destaca por su compromiso ideológico sin convertirse en un panfleto, a pesar de que su obra compromete la labor creativa con la denuncia social. Otra obra de igual importancia es *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, considerada por varios críticos como la novela que abandona la moda del costumbrismo e incorpora una técnica narrativa innovadora.<sup>21</sup>

A principios de los cincuenta, las nuevas letras mexicanas se dieron a conocer en el extranjero. En 1950, año en que muere Xavier Villaurrutia, se publica *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, obra célebre en torno a los conceptos del mexicano y la mexicanidad. En 1952, Juan José Arreola publica *Confabulario* y en 1958 da a conocer *Bestiario*. En 1953 y 1955, Juan Rulfo publicó respectivamente *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, mientras que en 1958, Carlos Fuentes publica *La región más transparente*, considerada por muchos como la gran novela sobre la ciudad de México y punto de partida de la novela mexicana urbana. Esta novela gozó de grande aceptación y, como varias obras de Fuentes, fue traducida a otros idiomas poco después de su edición, valiéndole al autor la fama internacional.

En el cine, *Los olvidados* de Luis Buñuel se convirtió en una cinta internacional, a pesar de que no gustó en México, pues el público mayoritariamente se estaba acostumbrando al género melodramático.

---

<sup>21</sup> Véase, John Brushwood. *México en su novela*, trad. del inglés de Francisco González Aramburu, México; FCE, (Breviarios, 230), 1998, pp.21-28.

Durante la gestión de Ávila Camacho, Emilio Carballido y Sergio Magaña estrenaron sus obras en Bellas Artes; el primero, *Rosalba y los llaveros*, y el segundo, *Los signos del zodiaco*; ambos impulsados por Salvador Novo, encargado del Departamento de Teatro. A partir de entonces, estos autores se convertirían en una institución dentro del teatro mexicano.

Simultáneamente al éxito de las letras, en los años cincuenta florecieron los espectáculos nocturnos y las rumberas. Pedro Infante y Jorge Negrete se convirtieron gracias a la industria fílmica en representantes de lo “mexicano” a nivel nacional e internacional. La vida nocturna en la capital del país destacó por la aparición de los “centros nocturnos” a los cuales asistían la incipiente clase media y la burguesía.

La ciudad de México a principios de los cincuenta inauguró centros culturales, teatros, cines y librerías a donde los jóvenes escritores eran visitantes asiduos. Las librerías Cristal, Madero, Porrúa y Robledo, ubicadas todas en el centro de la ciudad, tenían fama de estar al día en las novedades editoriales. Paradójicamente, la migración de los campesinos e indígenas a la ciudad de México acentuó la división de clases; la hegemonía del constructor, dueño de fábricas y negocios, contribuyó al desarrollo e incremento de la clase obrera.

En el caso particular de las mujeres, comenzaron a tener otras inquietudes –no siempre opciones-, de incorporarse al mundo laboral, aunque se tuvieron que enfrentar a un medio social que reprimía muchas veces desde la familia toda aspiración por encontrar otro modo de realización femenina. La propia Rosario Castellanos denuncia en un texto publicado en *Excélsior* en 1969,<sup>22</sup> los problemas que ha tenido que enfrentar Luz María Díaz-Caneja al tratar de crear una agencia de noticias y ser cuestionada por los magnates de la comunicación, todos ellos hombres poderosos e influyentes. Las oportunidades para las mujeres mexicanas de incorporarse como estudiantes o trabajadoras fueron

---

<sup>22</sup> Rosario Castellanos. “Cosas de mujeres: actividad y participación”, *Excélsior*, México, D. F, 15 de mayo de 1969, pp. 6A, 8A.

paulatinas, aunque esto significó un gran avance al orientar sus aspiraciones a otros terrenos más fértiles.

En medio de los problemas del campo y la creciente migración hacia la ciudad durante la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), los ritmos musicales juveniles fueron el Chachachá y el Rock and Roll. Las jóvenes universitarias y trabajadoras asistían a los lugares para bailar estos ritmos. La vida nocturna en la capital continuó atrayendo a los jóvenes de la ciudad, pero también a los que llegaban de otros estados para ingresar a la universidad o para encontrar un empleo.

En 1955, México recibe las influencias de Estados Unidos con el gran mito juvenil de James Dean que: “con el estreno de *Rebeldes sin causa*, causarían estragos aquí y en todo el mundo. Todos los chavos mexicanos se entusiasmaron con el carisma y el aire contracultural de James Dean y el pantalón de mezclilla acabó por popularizarse”.<sup>23</sup> Lo que José Agustín llamó “contracultura” no es más que el surgimiento de una cultura urbana en la ciudad, una forma de vida acorde con el sentimiento y experiencia de libertad de los jóvenes mexicanos como reacción al conservadurismo y a las buenas costumbres y es en este sentido que la ciudad de México principalmente, se convierte en un espacio donde las mentalidades comienzan a cambiar y ser más diversas.

El gobierno de Ruiz Cortines no satisfizo los reclamos sociales de los mexicanos, de tal manera que al final de su sexenio las manifestaciones estudiantiles, de campesinos, ferrocarrileros y maestros fueron constantes. Es a Adolfo López Mateos, quien ocupa la presidencia de 1958 a 1964, a quien le tocó atender dichos reclamos. Una de sus primeras acciones fue repartir tierras a los campesinos pobres, a pesar de que el campo ya no era una opción de vida. Se propuso reorganizar los ejidos, aunque esto creó inconformidades entre los terratenientes; las tierras repartidas entre los campesinos generalmente contaban con la peculiaridad de ser estériles. En 1959 estalla en Cuba la

---

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 141.



Revolución Cubana, en México, buena parte del sector de los intelectuales, así como de estudiantes realizaron constantes manifestaciones de apoyo al movimiento revolucionario; de manera reiterativa solicitaron el apoyo del gobierno a la causa revolucionaria, sin embargo, éste permaneció al margen del conflicto, pues cada vez más mexicanos cruzaban la frontera norte con el fin de llegar a Estados Unidos y encontrar mejores condiciones de vida y no convenía tomar partido por la isla del Caribe.

En los años sesenta la represión policíaca fue una constante: en 1960 surge una red juvenil de apoyo a la Revolución cubana encabezada por el Partido Comunista y los estudiantes de izquierda; se creó el Movimiento de América Latina (MAL) que cada vez conseguía más adeptos, sobre todo a estudiantes, quienes a su vez también participaron en los movimientos magisterial y ferrocarrilero. La postura era radical, se satanizó al gobierno mexicano y se repudiaron las políticas norteamericanas de John F. Kennedy y el supuesto apoyo a los países latinoamericanos. El movimiento hippie, la música de los Beatles y las protestas contra la guerra de Vietnam fueron los símbolos que unificaron a los jóvenes con sus contemporáneos en el resto del mundo.

Mientras tanto, en la década de los sesenta destacan en el ámbito de la lucha revolucionaria las figuras de Genaro Vázquez y Rubén Jaramillo. El primero formó en Guerrero el Comité Cívico Guerrerense y sostuvo intensas pugnas con el gobierno estatal y federal. Por su parte, Jaramillo, en su afán por defender y representar a los indios de Morelos, se propuso invadir predios de grandes terratenientes; el castigo del gobierno fue el asesinato.

Mientras unos se dedicaban a la lucha ideológica y revolucionaria, más mexicanos optaron por abandonar el país y cruzar la frontera norte. El campo estaba estancado en una fuerte crisis, mientras que en la ciudad de México se crearon fraccionamientos y centros comerciales modernos, se inauguraron avenidas importantes con el objetivo de conectar al Distrito Federal con otros estados circunvecinos. Por su parte, el cinturón de

miseria se expandió hacia la zona metropolitana a donde llegaron familias de diversos estados de la República.

Con el objetivo de hacer llegar la energía eléctrica a las familias mexicanas, el gobierno nacionalizó la industria eléctrica al crear la Comisión Federal de Electricidad. También creó el ISSSTE para aligerar las inconformidades de los trabajadores del estado en cuestiones de sueldos y en la reclamada cobertura médica.

Para el año de 1963, la migración masiva hacia la ciudad ya era un problema considerable. El gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1969), enfrentó varios problemas al inicio de su administración: por un lado se recurrió al incremento de la deuda externa para enfrentar la crisis económica, el estancamiento de los salarios y el retiro de algunas grandes empresas extranjeras. A pesar de esto, se impulsó la construcción de la primera línea del metro en la ciudad inaugurada en 1969 y no se escatimaron recursos para la realización de las Olimpiadas de México 68.

El gobierno de Díaz Ordaz estuvo marcado por la represión, el autoritarismo y la violencia desmedida que culminó con la matanza de estudiantes en la Plaza de las Tres culturas de Tlatelolco el dos de octubre de 1968, acontecimiento trágico que pasó a la historia de México como una vergüenza nacional sin llegarse a saber oficialmente hasta el momento, los nombres de aquellos responsables que, bajo el argumento de salvaguardar el orden y el estado de derecho, dieron la orden de la matanza.

En síntesis, podemos decir que de 1940 a 1970 la prometida “modernidad” estancó terriblemente a ciertos sectores de la sociedad mexicana. La tragedia de los campesinos e indígenas hizo que a muchos emigraran a la capital del país o a los Estados Unidos. La clase obrera se paralizó con los bajos sueldos y la explotación, mientras que los estudiantes comenzaron a enfrentarse a la falta de oportunidades y a la represión del gobierno.

Como se ha podido esbozar a grandes rasgos, la época de 1940 a 1970, significó para los escritores que se dieron a conocer durante estas décadas, una oportunidad para darse a conocer en el ámbito nacional e internacional. Como todo proceso histórico, las páginas escritas durante esta etapa, reflejan el cambio de mentalidades, espacios, contextos y renovaciones o propuestas literarias emergentes. Por lo anterior, considero que los años cuarenta al setenta han sido quizás unos de los periodos más fecundos en cuanto producción literaria. Los apoyos de varias de las instituciones gubernamentales desarrollaron y fortalecieron el talento de muchos intelectuales. La propia Rosario al hablar de la novela mexicana del siglo XX dice que:

La novela en México no aparece como un fenómeno cultural aislado, sino siempre en relación directa e inmediata con fenómenos sociales, políticos y económicos que posibilitan su nacimiento, que favorecen o retardan su desarrollo, que condicionan sus tendencias, que menguan o acrecientan su vitalidad y aun que propician o impiden su desaparición.<sup>24</sup>

### **Lo literario: atisbos de una época**

Las décadas del principios de los cincuenta y hasta finales de los setenta, constituyen un periodo importante para las letras mexicanas y un parte aguas para que los jóvenes escritores comenzaran a incorporarse a los espacios culturales que se iban creando con la “modernidad nacional” que incluía la educación y la cultura. Revistas, suplementos culturales o puestos directivos estaban reservados a los escritores que se dieron a conocer en estos años, la mayoría de ellos provenientes de otros estados. Los nombres de Elena Garro, Rosario Castellanos, Amparo Dávila, Tomás Segovia, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Emilio Carballido, José de la Colina, Luisa Josefina Hernández, Sergio Fernández, Sergio Galindo, Jorge Ibargüengoitia, José

---

<sup>24</sup> Rosario Castellanos. “La novela mexicana contemporánea”, en *Juicios sumarios, Obras II. Poesía, teatro y ensayo*, México, FCE, (Letras Mexicanas), 1998, p.502.

Emilio Pacheco, entre otros; quienes además de valerse de las instituciones culturales y editoriales del país para publicar, ocuparon cargos culturales de importancia, también se convirtieron en creadores de otro tipo de literatura, alejada del nacionalismo ramplón del México posrevolucionario. Una de las aportaciones más importantes de estos escritores que no forman una generación propiamente fue la ruptura con la cultura nacional anterior: negaron la literatura de corte tradicional, pueblerina, panfletaria y moralizante para crear una literatura de carácter más urbano y cosmopolita.

Si bien es cierto que la producción de ciertos grupos como el de “Contemporáneos”, significó un antecedente vanguardista para las letras mexicanas, la lucha por crear espacios editoriales de expresión no ha tenido hasta el momento la gran fuerza e impulso que tuvieron estos escritores. Son muchos los espacios de renovación y creación que surgen alrededor de estos jóvenes creadores.

Al revisar la bibliografía de estos escritores encontramos que en su producción hay novela, ensayo, teatro, crítica de arte, periodismo cultural, poesía, crítica literaria e incluso guiones para cine. Este grupo de escritores vino a remozar el panorama de las letras mexicanas y a construir una tradición cultural que era necesaria en la moderna ciudad de México. Conferencias, exposiciones, recitales, talleres literarios, obras teatrales, publicación de libros en la Imprenta Universitaria, así como ciclos de cine fueron algunos de los ámbitos en los que participan o dirigen varios escritores jóvenes como José Emilio Pacheco, Rosario Castellanos, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo y Juan García Ponce.

Si en el campo de las letras, la literatura mexicana destacó por su calidad y variedad de propuestas, lo mismo sucedió con la pintura; surge un nuevo grupo de pintores opuestos al muralismo mexicano de Rivera, Siqueiros y Orozco. Entre los nombres de estos nuevos pintores destacan: Juan Soriano, Pedro Coronel, Carlos Mérida, Alberto Gironella, Fernando García Ponce, Vicente Rojo, José Luis Cuevas; quienes estuvieron

en contacto con los nuevos literatos, incluso también participaron como colaboradores en suplementos culturales. Dentro de los espacios culturales creados o dirigidos por los nuevos talentos, destaca el movimiento de Poesía en Voz Alta a finales de los cincuentas. Este espacio, auspiciado por la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM a cargo de su director Jaime García Terrés, quien ocupó el cargo de 1953 a 1965, abrió las puertas a escritores como Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Juan García Ponce, Elena Garro, pero también a los directores teatrales Juan José Gurrola y José Luis Ibáñez quienes rápidamente fueron piezas claves para el teatro en México. Entre la cantidad de montajes que se llevaron a cabo mientras duró esta propuesta de Poesía en Voz Alta, en 1957, las piezas teatrales de la joven Elena Garro, “Los pilares de doña Blanca”, “Un hogar sólido” y “Andarse por las ramas” fueron representadas con gran éxito al lado de textos de Quevedo y Lope de Vega. Las reseñas periodísticas hablaban de una autora surrealista mexicana muy prometedora<sup>25</sup>.

A pesar de lo efímero de este espacio artístico, sin lugar a dudas, Poesía en Voz Alta significó la profesionalización del teatro mexicano –actores, directores, dramaturgos y escenógrafos–, quienes dejaron bases sólidas para las futuras generaciones teatrales de México.

Otro espacio de importancia fue el Centro Mexicano de Escritores creado en 1951 por la escritora y crítica norteamericana Margaret Shedd. En sus inicios el Centro funcionó como un taller literario donde los jóvenes escritores asistían a escuchar las críticas de especialistas. Meses más tarde, el Centro comenzó a otorgar becas con duración de un año con el objetivo de impulsar a los talentos literarios. Entre los escritores que durante los años cincuenta y setenta obtuvieron la beca se encuentran: Jorge Ibarguengoitia,

---

<sup>25</sup> Véanse las crónicas: Armando de María y Campos. “El hogar sólido. Éxito de Elena Garro en Poesía en Voz Alta; demostró su talento”, en *Novedades*, México, D. F., 21 de julio de 1959, pp. 11-12; Luis G. Basuto. “Teatro. Un hogar sólido”, en *Excelsior*, México, D. F., 27 de julio de 1957, sección B, p.4; Luis Sánchez Zevada. “El espejo mágico”, en *El Redondel*, México, D. F., 28 de julio de 1957, sección 2, pp. 8, 13; Alejandro Moreno Ling. “Teatro. IV Programa de Poesía en Voz Alta”, en *La Nación*, México, D. F., 28 de julio de 1957, p.31; Juan García Ponce. “Teatro. Poesía en Voz Alta. Cuarto Programa”, en *Revista Universidad de México*, México, D. F., agosto de 1957, pp. 29, 30, 32.

(1954-1955, 1955-1956), Tomás Segovia (1954-1955, 1955-1956), Juan García Ponce (1957-1958), Rosario Castellanos (1957-1958 y 1963-1964), Inés Arredondo (1961-1962), Vicente Leñero (1961-1962 y 1963-1964), Salvador Elizondo (1963-1964 y 1966-1967), y José Emilio Pacheco (1968-1969). Además del apoyo económico, la asesoría intelectual y creativa de Juan Rulfo y Juan José Arreola –responsables del Centro-, fue muy importante para la formación de los becarios.

Publicaciones periódicas como la *Revista Mexicana de Literatura*, *Estaciones*, *Cuadernos del Viento*, *La Palabra y el Hombre*, así como la *Revista de Bellas Artes*, dieron espacio y consagraron a los autores.

Por la parte de los suplementos culturales, publicaciones en los suplementos culturales “México en la Cultura (del periódico *Novedades*, 1949-1961) y “La Cultura en México (de la revista *Siempre!*, 1962)<sup>26</sup> constituyeron un referente obligado para los lectores por sus importantes secciones literarias.

En la década de los sesenta, el ambiente literario en México giraba en torno a lo que Luis Guillermo Piazza denomina la “mafia cultural mexicana”<sup>27</sup>. Los principales espacios editoriales e institucionales estaban ocupados prácticamente por aquellos creadores que en años anteriores cuestionaron el arte mexicano y que ahora se habían convertido en creadores de espacios culturales sólidos e innovadores que aprovecharon para su propio beneficio.

Dentro de las casas editoriales que abrieron sus puertas a los textos de estos escritores se encuentran: Era, creada en 1960, Joaquín Mortiz, en 1962 y Siglo XXI en 1966. También en las editoriales institucionales tuvieron un espacio: Fondo de Cultura

---

<sup>26</sup> Dice Carlos Monsiváis que “...un acto de censura política de la dirección de *Novedades* obliga a una renuncia masiva y el equipo se traslada a partir de 1962 y también bajo la dirección de Benítez, al suplemento “La Cultura en México” de la revista *Siempre!* de José Pagés Llergo”. Carlos Monsiváis. “Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX”, en *Historia General de México*, México; COLMEX, 2000, p.1037.

<sup>27</sup> Luis Guillermo Piazza. *La mafia*, México; Joaquín Mortiz, 1967. En este texto, el autor denuncia a la GMS de apropiarse de espacios culturales y del poder que los beneficiaba constantemente, de ahí que señale a este y otros grupos como una “mafia cultural”.

Económica, Universidad Veracruzana y la UNAM donde Rosario Castellanos colocó sus libros convirtiéndose rápidamente en una autora consagrada.

*Grosso modo* podemos afirmar que los escritores que se dieron a conocer a partir de la década de los cincuenta, a pesar de ser tan heterogéneos, comparten un contexto de cambios y modernizaciones en el país. La importancia de la creación de espacios acordes a las necesidades del país, significó actualizar, agregar nombres y obras a la lista de artistas mexicanos con reconocimiento internacional.

## TRES NUDOS EN LA RED: LA MÁSCARA LITERARIA DE LA FAMILIA

### CASTELLANOS

En 1961, Rosario Castellanos publicó en la *Revista de la Universidad de México* el cuento “Tres nudos en la red”; obra poco estudiada por la crítica y recopilada en 1996 por Eduardo Mejía en las *Obras I*. En este cuento dedicado a Juan Vicente Melo (1932-1995) se pueden apreciar acontecimientos autobiográficos que además aparecen en otras obras de la autora. Así pues, la vida de la familia Castellanos queda revestida por una máscara literaria; la autora, sin ninguna consideración a sus lazos de sangre, presenta la rivalidad entre sus padres, su decadencia económica, el lugar que ocupa la hija dentro de una familia que no existió como tal, ni en Comitán, ni en la capital, así como la ruptura/rechazo a una tradicional educación femenina.

“Tres nudos en la red” relata la vida de una familia comiteca –Esteban, Juliana y Águeda<sup>28</sup>-, la única hija del matrimonio Sanromán, quienes llegan a la Ciudad de México después de haber sido despojados de sus grandes extensiones de tierra durante el reparto agrario: “¿Qué hacer frente a una deshonra semejante, que sus cuñadas [las de Juliana] se encargaron inmediatamente de hacer trascender al público? Huir, donde nadie los conociera ni los señalara entre burlas compasivas. A México”<sup>29</sup>. La migración le permite a Águeda ingresar a un colegio religioso donde cursa sus estudios de preparatoria<sup>30</sup> y

<sup>28</sup> Comparte el mismo nombre que la protagonista del cuento “Cuarta vigilia” de *Ciudad Real*.

<sup>29</sup> Rosario Castellanos. “Tres nudos en la red”, en *Obras I. Narrativa*, México; FCE, (Letras Mexicanas), 1996, p.964. Cuando cite esta obra, sólo aparecerá entre paréntesis el número de página después de la cita.

<sup>30</sup> Rosario Castellanos estudió el Bachillerato en Derecho y Ciencias Sociales en el Colegio Particular Luis G. León con domicilio en Tlacotalpan núm. 89, Colonia Roma Sur en el Distrito Federal. En sus calificaciones se aprecia su extraordinario desempeño como estudiante. Su calificación más baja fue de (Nueve) en la materia de Español que cursó en el segundo año de preparatoria. En el certificado de secundaria expedido por este mismo colegio se asienta que el primer año lo cursó en la Escuela Helena Herliny Hall en 1939. El segundo año en la Escuela Secundaria de Comitán, Chiapas, en 1940. En este año no se le evalúa la materia de Juegos y Deportes por motivos de salud. En letra manuscrita al lado del nombre de la materia se lee: “Dispensada”. El tercer año lo cursó en el Colegio Luis G. León, en la ciudad de México. Expediente estudiantil de Rosario Castellanos Figueroa (núm. de cuenta: 49126), año



posteriormente ingresa a la universidad con el propósito de estudiar Leyes, después de no tomar en consideración la carrera de Química, sugerencia de su padre. Desde las primeras líneas, el narrador omnisciente refiere que el sexo de Águeda provocó una decepción en la familia desde el momento de su nacimiento, además de que la familia juzgó a la madre de “melindrosa” al quedar imposibilitada para procrear un hijo varón que pudiera heredar no sólo el apellido, sino las riquezas que por tradición se perpetúan por medio de los hijos varones: “[...] ¿adónde van a ir a parar los hermosos cañaverales de Esteban, las enormes partidas de ganado, las fincas de la tierra fría y de la tierra caliente? A manos de un extraño, si bien les iba. Porque Águeda, a juzgar por las apariencias, no iba a ser fácil de casar” (p.964). La desvalorización de la hija responde a que los padres la consideran “rara”: despreocupada por aprender labores domésticas y femeninas, además de que no tiene interés por los pretendientes. Lo que para Águeda es rechazo a una forma de vida impuesta y una revelación a las falsas formas de ser “mujer”, los padres lo entienden como una “anormalidad” y por medio del artificio se empeñan en “pulirla”: la madre se afana en enseñarle a ser hacendosa, coqueta e incluso liviana, de esta forma “no faltaría quién se fijara en ella para desposarla” (p.964).

Juliana reniega de la crueldad de la hija quien tortura a ciertos animales hasta matarlos. Como la madre se siente débil para reprender a la hija, justifica la crueldad de la adolescente como una marca hereditaria de los Sanromán. Por su parte, Águeda, despreocupada por los buenos modales, rechaza desde niña los juegos infantiles femeninos, en cambio siente placer en causarles daño a los animales que encuentra a su paso<sup>31</sup>.

---

1944/49126, consultado en la Subdirección de Certificación y Control Documental de la Dirección General de Administración Escolar, UNAM [enero de 2006].

<sup>31</sup> María Escandón, la niña indígena quien fuera compañera de juegos de Rosario y posteriormente su empleada doméstica dice: “Chayito era muy mimada, muy consentida como dicen ahora. Hasta de patadas nos daba a veces, cuando le salía el enojo [...] yo la cuidaba, era su “cargadora” como le dicen allá. Como de cuatro años era ella, yo como de siete [...] Jugábamos a las muñecas, pero a pesar de que las tenía bonitas (eran gente acomodada) preferíamos arrullar ladrillos o palos a los que pintábamos ojos. Le gustaban los libros de monitos y se la pasaba pintando garabatos. Yo creo que desde chiquita traía lo de

En las constantes discusiones entre el matrimonio para tratar de explicarse el comportamiento “anormal” de la joven, Juliana y Esteban se reprochan mutuamente casos familiares de locura femenina. Esteban recrimina a su esposa por el caso de una de sus primas que enloqueció después de haber sido abusada por los carrancistas (véase el cuento “Cuarta vigilia” de *Ciudad Real*), así como de la madre y la hermana de Juliana, mujeres humildes que jamás pudieron colocarse con un “buen partido”. Por su parte, Juliana censura los actos de Gregoria –la bisabuela de Esteban-, quien dormía en un ataúd (véase el personaje de Francisca de *Balún Canán*).<sup>32</sup>

Como en el caso de *Balún Canán*, Castellanos presenta en “Tres nudos en la red” la mala relación entre los padres. Entre estas dos obras se puede advertir una similitud muy marcada entre el personaje de Zoraida de *Balún...* y Juliana en “Tres nudos...” En esta última obra sobre la relación frustrada de Juliana, el narrador dice: “Allí estaba [...] atada a un señor con veinte años y veinte mil mañas más que ella”. (p.965); mientras que en *Balún...* Zoraida refiere los constantes desprecios que le hace la familia de su esposo por carecer de un apellido y una posición respetables: “[mi madre] siempre se afligía de verme como gallina comprada. Y es que la familia de César me consideraba menos porque mi apellido es Solís, de los Solís de abajo y yo era muy humilde” (p.79).

En un referente extra literario, Castellanos le cuenta a Ricardo Guerra en una de sus cartas:

[...] Con mi mamá pude todavía reconciliarme tres años antes de su muerte; comprendí su sufrimiento, su situación de inferioridad en la casa por el hecho de que ella pertenecía a una familia pobre y no de las reputadas como “aristócratas” en Comitán. Que se había casado sin amor, por miedo a la pobreza, con *un hombre veinte años mayor que ella y lleno de mañas y de conceptos equivocados sobre su propio valor*. [...] Era natural que en esas circunstancias mi mamá no tuviera más

---

escribir”. Entrevista de Herminia Dosal a María Escandón, *El Universal*, domingo 13 de abril de 1975. p. 20.

<sup>32</sup> En la genealogía familiar del personaje de César en *Balún Canán* existen varias mujeres blancas que practican actos ominosos relacionados con la brujería. En el capítulo V de la segunda parte Matilde confiesa que su hermana: “Dispuso que había que tapizar de negro todos los cuartos. Después ella misma clavó las tablas para hacer un ataúd. ¡Lo pintó de negro! Lo puso en el lugar donde antes tenía su cama. Y allí se acuesta. Pero no duerme.” Rosario Castellanos, *Balún Canán*, en *Obras I, Op. Cit.*, p.97.

dónde refugiarse que en sus hijos y que perdió el más querido, en el que podía poner sus mejores esperanzas porque una mujer no podía más que repetir el destino de ella que había sido tan doloroso. Eso fue lo que no pude perdonarle a mi papá; su crueldad, su incomprensión, su falta de flexibilidad para tratarla a ella que era como una criatura sensible y afectuosa (Las cursivas son mías)<sup>33</sup>.

*Juliana-Adriana* (adviértase la similitud fonética) es una mujer frustrada como madre y esposa. Su valor ante los demás estriba en su papel biológico. En el cuento no hay una solidaridad de género por parte de la hija, por el contrario, minimiza el valor de su madre, se avergüenza de ella y de los sacrificios que hace en su favor. Juliana enfatiza su matrimonio con Esteban como un “deber” para mejorar sus situación social y económica, sin embargo también muestra “El terror a la reconciliación” (p.966) y a la merma económica a la que la somete su verdugo, su enfermedad silenciada y su fracaso como madre, esposa y mujer que la llevan al “Pabellón de Incurables del Instituto de Cancerología” (p.980).

Con “Tres nudos en la red” Castellanos deconstruye los conceptos de matrimonio y familia; Águeda no los considera útiles para su vida ni modelo a conseguir, por el contrario, los ve como una mala “elección” al menos para las mujeres.

Por tratarse de un texto con marcas autobiográficas, “Tres nudos en la red” es desde mi punto de vista un intento de reconciliación de Castellanos con su madre, una forma de comprender que la educación femenina de sus congéneres mujeres se acepta y reproduce con abnegación. También es la ruptura y el “nacimiento” de una joven que después de ingresar a la universidad y conseguir un empleo, rompe totalmente los lazos “afectivos” y económicos con sus padres y comienza a vivir de una manera más libre e independiente, como lo hizo la propia Rosario Castellanos.

---

<sup>33</sup> Rosario Castellanos. *Cartas a Ricardo*, Op. Cit., p.36.

## “HISTORIA MEXICANA” COMO EXPANSIÓN TEMÁTICA

Sin lugar a dudas, *Rito de iniciación* resulta ser la novela más polémica de Rosario Castellanos. Aunque se le ha estudiado muy poco, los comentarios críticos en torno a esta obra no siempre han sido favorables. Algunos estudiosos han comentado un estilo literario poco sólido –a pesar de que para 1964, Castellanos se había ya consolidado como una gran escritora-. Algunos otros han emparentado erróneamente desde mi punto de vista a esta novela con la *nouveau roman* europea de mediados del siglo XX.

El 24 de julio de 1966 en su columna de *Excélsior*, Castellanos retoma la historia de Cecilia –la protagonista de *Rito de iniciación*- en su relato “Historia mexicana<sup>34</sup>”. Este texto no ha sido recopilado en las obras completas de la autora, se le ha clasificado como artículo periodísticos, a pesar de que se trata de un texto narrativo.

Desde el inicio de este relato, quedan claras las intenciones de la autora: presentar a una joven de provincia con inquietudes intelectuales que abandona su lugar de origen y viaja a la capital para poder ingresar a la universidad. El escenario provinciano al que el narrador omnisciente hace referencia comparte las mismas características que los espacios comitecos de *Los convidados de agosto* (1964): la doble moral de los habitantes, la condena y la burla de la gente hacia los “transgresores”, particularmente mujeres. Las alternativas de libertad que tiene el género femenino son muy pocas, pues el matrimonio y la maternidad resultan ser dos estados exigibles.

A lo largo del relato, Rosario Castellanos hace uso del sarcasmo para presentar a una joven transgresora de la moral mexicana de la provincia:

ERA ANORMAL. Cuando sus padres lo descubrieron, trataron de corregirla por medios suaves; al comprobar su ineficacia, la pellizcaron,

---

<sup>34</sup> En la publicación de *Excélsior* el título original es: “Historia mexicana: un exilio”. Andrea Reyes al recopilar esta historia en *Mujer de palabras...* conserva el título completo. Por su parte, en *El uso de la palabra* sólo se le consigna como “Historia mexicana”.

la despojaron del postre en la comida y en la cena y le vedaron paseos y diversiones. Después de reiteradas novenas a la Santísima Virgen del Rayo y de una peregrinación al muy milagroso Santuario del Señor de Esquipulas<sup>35</sup> se resignaron. Su hija era su cruz<sup>36</sup>.

La anormalidad de Cecilia estriba en su capacidad de pensamiento crítico: “[...] se le ocurrían cosas que no se les ocurrían a los demás” (p.48). La inteligencia en este caso, recae en una joven, por lo que esta cualidad es algo vergonzoso para los padres, no así para ella, que siente que su discurso es liberador y le da el poder para pensar-hablar lo que por género le está negado.

En “Historia mexicana” se puede ver que en la provincia referida –seguramente Comitán-, existen dos tipos de mujeres jóvenes: las que esperan el momento del matrimonio, lo que supone en ellas una realización femenina y un cumplimiento de los “deberes” de género. Estas mujeres son las antagonistas de Cecilia; la desprecian y rechazan su compañía por considerar que “las salaba” (p.49). En el segundo tipo de mujeres jóvenes parece que Cecilia es la única “anormal” del poblado, no hay otras mujeres que compartan las mismas inquietudes de los estudios en la ciudad ni que rechacen el matrimonio como imposición. Por su parte, los hombres también la rechazan y ni siquiera se interesan en cortejarla; la esquivan o la ignoran, excepto Enrique, su novio, un joven que sólo desea casarse con ella y cumplir su función de esposo y padre de familia.

El planteamiento temático que presenta Rosario Castellanos en este relato resulta interesante en el sentido de que los arquetipos de género en la provincia (historia mexicana) son tan marcados que las aspiraciones universitarias de Cecilia se traducen como una ofensa para los “otros”, los jueces. Dice el narrador que los profesores varones la premian y sobrellevan frente a sus acciones y discurso. Lo que aquí se presenta es una

---

<sup>35</sup> En “Tres nudos en la red” también se hace referencia a este Cristo que se encuentra en la Catedral del Municipio de Villa Flores en el Estado de Chiapas. Esta es una marca más de intertextualidad e intratextualidad.

<sup>36</sup> Rosario Castellanos. “Historia mexicana”, en *El uso de la palabra*, nota preliminar de José Emilio Pacheco, México; Ediciones de Excélsior, 1974, p.48. En adelante, cuando cite partes de esta obra sólo coloco el número de página después de la cita.

desvalorización de la inteligencia femenina por parte de los profesores y la familia, pues desde su mirada, es condición inapropiada en las mujeres: “Esta suma de dieces, bandas de aplicación y de aprovechamiento, coronas de laurel artificial, dieron a la anormalidad de Cecilia el nombre que le faltaba: inteligencia” (p.49).

En la actitud de la protagonista hay una dosis de rebeldía manifiesta: el discurso masculinista de poder le desautoriza sus aspiraciones y reprime sus actos, considerados como insolencias, sin embargo, “Cecilia no veía a los otros (¿por qué había de verlos, si, de alguna manera no existían?)...” (p.42). Cecilia no se piensa como una mujer provinciana, ni siquiera le interesa su arreglo personal como a las demás jóvenes, pues sabe que la rivalidad y la lucha no son contra la belleza y las virtudes femeninas, sino contra el reconocimiento a su discurso<sup>37</sup>. Entre lo que Cecilia pretende ser y lo que la asignación social le tiene reservado, se presentan dos visiones de mundo para la mujer: una tradicionalista que se reproduce por generaciones y otra más liberadora sin precedentes en el pueblo.

Frente a la transgresión de la joven, el sacerdote del pueblo utiliza el discurso religioso para reprimir sus actos, pues considera que en el cuerpo de Cecilia se han aposentado los siete demonios: “Condenó a Cecilia a la falta de interlocutor y de auditorio, con las excepciones naturales de los curiosos de presenciar fenómenos (que lo mismo se echaban a caminar leguas para conocer al carnero de cinco patas en una rancharía) de los burlones (que solían ir por lana y salir trasquilados), de los hurgadores de llagas, de los falsos compasivos. En suma, del círculo que rodea a los locos” (p.50). Lo que la iglesia como institución ofrece a Cecilia es la marginación; se le condena a un monólogo donde sus ideas no puedan “contaminar” la conciencia de la gente. Lo que pudiera ser bondad y

---

<sup>37</sup> Son varios los ejemplos que encontramos en la narrativa de Rosario Castellanos donde las mujeres jóvenes de Chiapas compiten e incluso rivalizan con las otras para ser elegidas por algún hombre y convertirse en esposas. El tema de la soltería –tan constante en la obra castellaniana– a cierta edad comienza a ser una vergüenza para quien padece este estado no elegido. Sirva como ejemplo explícito “Los convidados de agosto”, perteneciente al libro del mismo nombre.

comprensión en el sacerdote, es condena y desprecio; él mismo incita al pueblo para que se aparten de la joven; quien la acepte o se atreva a platicar con ella también será objeto de humillación por parte del pueblo.<sup>38</sup>

A Cecilia la provincia se le presenta como un lugar asfixiante donde no podría llevar a cabo sus estudios universitarios: “cuando una muchacha se iba decía que era para aprender corte y confección o cultura de belleza [oficios generalmente femeninos]. Pero Cecilia picaba más alto. Iba a ingresar a la Universidad, a hacer una carrera como cualquier hombre. Ya se la vería en los juzgados, litigando; en los hospitales matando enfermos, en las boticas envenenando menesterosos” (p.51). Nótese que otra vez se desconfía de las capacidades de la joven; cualquier carrera que elija la llevará al fracaso, según la gente del pueblo.

Con “Historia mexicana,” Rosario Castellanos deja ver el complejo mundo de una sociedad tradicional y recalcitrante donde cada sexo tiene asignados roles específicos de género. Sin embargo, para Cecilia como para Rosario Castellanos, la transgresión como significado de superación las autodefinen como sujetos independientes y con aspiraciones/realizaciones intelectuales, una en el campo de la ficción y otra desde la realidad y los espacios públicos y académicos. A través de la transgresión de los patrones culturales se rompe con el enraizado modelo de la mujer que espera la “edad de merecer” para convertirse en esposa y madre. “Historia mexicana” me resulta particularmente importante no sólo por los contenidos autobiográficos, sino porque se puede considerar

---

<sup>38</sup> La presencia de un cura en la narrativa con espacios provincianos en Rosario Castellanos también es una constante; pocas veces representan la bondad y comprensión hacia los fieles. En *Balún Canán* el sacerdote reniega de servir a un pueblo miserable –a pesar de que predominantemente atiende a los blancos y no a los indígenas creyentes. En *Los convidados de agosto*, los sacerdotes desempeñan la función de guías espirituales, consejeros y moralistas a los que el pueblo les cree ciegamente e incluso llegan a ser crueles represores de los actos de sus devotos. El coadjutor de “Vals capricho” aconseja pulir-disfrazar el salvajismo de la joven Reinaire para que el pueblo la acepte; el cura de “Los convidados de agosto”, exige a las jóvenes no conversar con fuereños-extranjeros durante las fiestas patronales ni en ninguna otra ocasión. Por su parte, el padre Trejo de la novela corta *El viudo Román* le exige al doctor Carlos, reivindicar el honor de su esposa –la joven Romelia- y de su familia, después de haberla acusado de no llegar virgen al matrimonio. Como se puede ver a grandes rasgos, las ingerencias de los sacerdotes en la vida privada de los fieles puede llegar a límites extremos, trazando de esta manera una forma de vida y una moral impuesta/aceptada por el pueblo.

el capítulo inicial de *Rito de iniciación*, pues la novela comienza cuando Cecilia viaja en tren hacia la capital en compañía de su madre para poder ingresar a la universidad. La nostalgia por haber terminado su relación sentimental con Enrique, apenas se menciona en la novela; este aspecto sí aparece desarrollado en el cuento. El sentimiento de soledad que experimenta la protagonista al inicio de *Rito...* se debe a que se siente frágil y temerosa a la “iniciación”, a los espacios diferentes por ser desconocidos. Al final de “Historia mexicana”, Cecilia sabe que la capital significa un espacio menos asfixiante que el de su lugar de origen, por eso huye. La importancia de leer el cuento y cotejarlo con la novela le permite al lector observar que se trata de textos que se complementa.



## LA AUTOBIOGRAFÍA COMO INTRATEXTUALIDAD

Grafía y escritura comparten una misma acepción: el acto de escribir, el sistema de signos utilizados para expresar ideas y sentimientos. Pero toda escritura es propia de quien escribe (**auto**) y tiene una estrecha relación de dependencia con él, con su vida (**bio**). Toda escritura es, así, auto-bio-gráfica, tanto por voluntad como por omisión.

Jorge Glusberg

El concepto que se tiene sobre la “Autobiografía” es tan ambiguo aún en nuestros días, que a pesar de las abundantes páginas que críticos y teóricos le han dedicado a este tema, no es tarea sencilla clasificar ciertas obras dentro del género autobiográfico<sup>39</sup>, sobre todo cuando existen criterios muy diversos en torno a las características de un texto de esta índole. Todo autor, independientemente de que haga uso de la escritura autorreferencial, queda vinculado al texto por una convicción social, una ideología o una experiencia, y al escribir subsiste una mezcla entre su <<yo personal>> con su <<yo creador>>, al menos esta es la impresión que tengo.

El tema de la autobiografía o de los textos autobiográficos, según Georges May y Philippe Lejeune se puede rastrear desde *Las confesiones* de San Agustín hasta nuestros días, pasando por una serie de textos como las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau,

---

<sup>39</sup> Considero que para nuestro tema no es pertinente hablar de género, sino de novela autobiográfica, lo que supone una ficcionalización de la vida de Castellanos inserta en algunas de sus obras. Hablar de género remite a un modelo de escritura más o menos recurrente por aquellos escritores que señalan que alguno de sus textos es su propia autobiografía o tiene una dosis autobiográfica. También hay que tener en cuenta que varias “autobiografías” pueden utilizar/mezclar las memorias, el diario íntimo, las cartas o la ficción con la autobiografía, por lo tanto, la mezcla de géneros constituye una alteración del concepto tradicional que se tiene sobre el género. Dice Walter Mignolo que “la distinción común en nuestros días entre autobiografía (como género) y lo autobiográfico (como inserción narrativa de lo personal en otros géneros discursivos), puede también tomarse como un síntoma de la desintegración del género y la configuración de nuevas formas de discursos que nacen de sus restos”. Véase, Walter Mignolo. “Escribir por mandato y para la emancipación ¿descolonización?: autobiografías de resistencia y resistencias de la autobiografía”, en Juan Orbe, (comp.). *La situación autobiográfica*, Bs. As., Corregidor, 1995, pp. 173-187.

que May analiza en su libro *La autobiografía*<sup>40</sup>. Según May, la autobiografía “es una persona hecha por ella misma”, mientras que Lejeune la define como: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace sobre su propia existencia, poniendo el acento en su vida individual, particularmente en la historia de su personalidad”<sup>41</sup>.

La autobiografía en Occidente surge después del Renacimiento, sin embargo tiene su auge en la segunda mitad del siglo XVIII, a partir de la Declaración de los Derechos del Hombre (1789). A partir de entonces, el <<yo>> se convierte en una moda y en un tema del que hay que hablar. El sujeto pasa a ser un objeto público de conocimiento y aunque el escribir autobiografías responde a necesidades diversas por parte de los autores, hablar de escritura auto-referencial –ya sea dentro del género autobiográfico o a través de la ficción-, lleva al lector a la búsqueda de un paratexto “real” sobre la vida del creador y a contrastar lo real con lo literario. Así pues, la autobiografía como escritura del yo, tiene por objetivo hacer público lo privado, expandir el horizonte de la escritura de la persona que produce un discurso.

Podemos decir que la autografía (término propuesto por Jean Molino y retomado por Rolf Eberenz y otros críticos), se basa en el individualismo del autor que con ayuda de la memoria y la palabra escrita, manifiesta algunos pasajes de su vida o un recuento a manera de balance o justificación frente al lector-juez. La autobiografía es un relato de vida que se construye desde el presente a partir de una necesidad personal por parte del autor por recuperar un pasado y darlo a conocer, ya sea a través de una autobiografía

---

<sup>40</sup> Georges May. *La autobiografía*, trad. del francés de Danubio Torres Fierro, México; FCE, (Breviarios, 327), 1982.

<sup>41</sup> Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975, p.19. Las traducciones de este texto son mías. A lo largo de este texto, el autor analiza el tema de la autobiografía como un <<género>> que debe cumplir con ciertas características y afirma que para que haya autobiografía es necesario que se identifique plenamente la identidad y correspondencia entre el autor, narrador y personaje principal, lo que supone una mezcla entre el nivel de la enunciación y el del enunciado. El pacto que se debe establecer entre autor y lector según Lejeune, comienza con el nombre del autor en la portada, pasando por el título y las declaraciones del autor. En este texto, el autor hace un análisis sobre los tipos de relatos autobiográficos donde se emplea la primera, segunda o tercera persona sin dejar de ser textos autobiográficos.

pura, o por medio de la novela autobiográfica considerada como un disfraz del yo-autor en el narrador/personaje.

Darío Villanueva define la autobiografía como “una narración autodiegética construida en su dimensión temporal sobre una de las modalidades de la anacronía: la analepsis y la retrospección”.<sup>42</sup> La idea generalmente aceptada sobre la autobiografía es que se trata de una persona madura cuyo testimonio está asociado a una conciencia igualmente madura. Aunque de manera casi sistemática se advierte que el uso del “yo” es característico en la autobiografía, es común –como en el caso de las obras con rasgos autobiográficos de Castellanos-, que se recurra a la interpósita persona para que haya cierto distanciamiento entre el autor, el personaje y el lector. De modo inverso, Lejeune sostiene que en una autobiografía existe un pacto entre el creador de la obra, el personaje, el narrador y el lector; éste último sabe –ya sea porque el libro lo advierte en alguna de sus partes o porque el mismo autor lo ha comentado-, que el texto leído es autodiegético. La escritura autobiográfica entraña por naturaleza una correlación entre el creador de la obra y el personaje de la misma. El sentido de recordar y aprehender la memoria para después escribirla responde a una necesidad personal por parte del escritor que, al recuperar/escribir su vida comprende su pasado, así como las relaciones que existen entre “el yo, el mundo y la escritura”.<sup>43</sup>

La escritura autobiográfica es un ejercicio de la memoria donde el creador revive escenas de un pasado y las da a conocer a los lectores bajo un estilo personal que varía de acuerdo con los intereses, sentimientos o pasiones que el autor quiere revelar. Algunos estudiosos de la autobiografía señalan que el ejercicio de la memoria escapa en muchos casos a una realidad pura, es decir, que la escritura auto-referencial entraña una dosis de ficción al deformar voluntaria o involuntariamente la historia; de ahí que, como

---

<sup>42</sup> Darío Villanueva. “Para una pragmática de la autobiografía”, en *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, Laussane, Suiza; Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991, p.206.

<sup>43</sup> Francisco Javier Hernández. *Y ese hombre será yo. La autobiografía en la literatura francesa*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, p.31.

en el caso de Castellanos, sea más adecuado hablar de novela autobiográfica que de autobiografía. Dice Carmen Heuser que los recuerdos en la autobiografía “sólo pueden ser una ficción teñida de verosimilitud, cada hecho, cada instante [...] atraviesa el propio imaginario, y en él se construye como recuerdo”.<sup>44</sup> La escritura autobiográfica supone la búsqueda/regreso a la interioridad de una vida, a la reelaboración temporal de acontecimientos significativos, recuperados y escritos por parte del autor. En este sentido, el texto se convierte en un “objeto” donde el sujeto de la enunciación gira en torno al sujeto de lo enunciado e intrinca las fronteras entre la realidad y la ficción, y entre el autor-narrador-personaje. Régine Robin ha propuesto el término “autoficción” para referirse a la escritura de ciertos autores que con plena conciencia, deciden hacerse a sí mismos un relato, por lo que el sujeto de la enunciación pasa a ser el sujeto de lo enunciado en tanto historia ficticia.<sup>45</sup> Por su parte, Francisco Javier Hernández, afirma que “las novelas autobiográficas por muy verídicas que sean no dejarán de ser novelas y no verdaderas autobiografías si sus autores han elegido el terreno de la ficción”.<sup>46</sup>

Javier del Prado Biezma, hace una diferenciación entre autobiografía como género literario circular que requiere de ciertas reglas y características según la tradición, y el concepto de “escritura autobiográfica”, entendido como una compleja diversidad de acontecimientos personales que no están sujetos a un género, sino que quedan asociados más con las intenciones no canónicas del autor y con un discurso donde forma y contenido quedan inscritos en una movilidad constante:

[...] un texto donde los componentes estructurales orienten su movimiento –es decir, su funcionalidad- exclusivamente hacia la recuperación diacrónica de la existencia pasada, participará con toda probabilidad de la autobiografía *stricto sensu*; mientras que otro, cuyos elementos, ignorando esta práctica, se inclinen hacia la significación

<sup>44</sup> Carmen Heuser. “Los rastros del recuerdo”, en Juan Orbe (Comp.). *Autobiografía y escritura*, Bs. As., Corregidor, 1994, p.99.

<sup>45</sup> Citada por Leonor Alfuch. *El espacio biográfico. Dilemas sobre la subjetividad contemporánea*, BS. As., FCE, 2002.

<sup>46</sup> Francisco Javier Hernández, *Op. Cit.*, p.52.

ontológica –y, por ello, atemporal- del yo, entrará en el espacio de la escritura autobiográfica.<sup>47</sup>

La escritura autobiográfica ofrece una estructura narrativa “libre”. La temporalidad de la diégesis puede no ser cronológica; tampoco admite la idea de que el autobiógrafo deba ser una persona madura para poder hablar de su pasado al momento de convertirse en personaje. Las nociones de movilidad e inestabilidad de la escritura personal, persiguen evidentemente una comprensión ontológica del ser; el discurso está en plena renovación, no puede ser circular, por lo que la escritura autobiográfica es tan variada tal vez como el número de textos autobiográficos que existen.

Lejeune incluye dentro del marco de la novela autobiográfica a todos aquellos textos de ficción donde el lector puede tener motivos para relacionar al autor con el personaje. “A diferencia de la autobiografía, la novela autobiográfica presentará diversos grados de identidad [pasando por las semejanzas] hasta la cuasitransparencia entre [autor y personaje]”.<sup>48</sup> Leonor Alfuch dice que en el relato autobiográfico, el lector puede integrar las diversas focalizaciones provenientes del registro verídico y del ficcional, y de esta manera construir la historia del autor-personaje de la obra.

Algunos teóricos han señalado que la autobiografía es un ejercicio de verosimilitud, mientras que la novela autobiográfica descansa básicamente en hacer una ficción de la vida. Esta visión no se puede sostener si se piensa en los intereses que motivan al autor a escribir una autobiografía que puede ir desde una justificación sobre algún acontecimiento vivido, la búsqueda trascendente de su vida, la parcialidad u omisión de hechos –lo que supondría una alteración de la verdad-, hasta intereses de mercado, por hablar de autobiografías recientes no precisamente hechas por artistas o escritores, sino por personas que pertenecen al ámbito público. Dice Leonor Arfuch que el espacio de la interioridad en la escritura autobiográfica resulta problemática y ambigua debido a los

---

<sup>47</sup> Javier del Prado Biezma, *et. al. Autobiografía y modernidad literaria*, España, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, pp.211-228.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 255.

límites que existen entre persona y discurso en relación con la “construcción imaginaria del “*sí mismo como otro*”.<sup>49</sup> La misma autora afirma que la autobiografía propone un espacio figurativo “para la aprehensión de un yo siempre ambiguo –el héroe autobiográfico como el “*alter ego*”- y más allá de la diversidad estilística –entre la oscilación entre *mimesis* y *memoria*”.<sup>50</sup> Podemos decir que la escritura autobiográfica es en realidad un imaginario de escritura, un deseo por mostrarse a sí mismo y mostrar a los otros un cúmulo de significados subjetivos; un “recuperar” la memoria fragmentada a través de una reconfiguración que se extrae del pasado. La escritura personal a la vez que es una representación de yo, es una creación de la propia identidad”.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Leonor Alfuch. *Op. Cit.* El texto de la autora va más allá de definir/cuestionar los conceptos de biografía, autobiografía y géneros similares. A lo largo de este texto afirma que el consumo casi adictivo de la vida de los otros, convierte a los autores en un mito subjetivo y a sus textos en *best seller*. Este libro es particularmente interesante y novedoso puesto que expande la problemática de lo biográfico y autobiográfico a los terrenos de la tecnología y el mercado a los que el público tiene acceso, tal es el caso de la televisión con los *Talk-show* y los *Reality-show* como estrategias de mercado dirigidos a las masas y que son en un medio aunque no escrito, una manera de exponer la intimidad de alguien ante los otros.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>51</sup> Francisco Javier Hernández. *Op. Cit.*, p.91.

## **INTRATEXTUALIDAD Y CORRESPONDENCIAS BIOGRÁFICO- LITERARIAS EN *RITO DE INICIACIÓN***

Como lo he señalado en el apartado anterior, hablar de obras autobiográficas, nos remite forzosamente a la revisión y en ocasiones a la aceptación de ciertos cánones estilísticos y reglas de escritura que determinan una manera de leer y de escribir de acuerdo con las posibilidades que ofrece o permite el género. Es en este sentido que, como lo demuestro a lo largo de este apartado, Castellanos no se ciñe a ningún canon; las posibilidades de interpretación y relación entre vida-obra las encontramos básicamente en las relaciones intertextuales –lo que he denominado expansión temática–, así como en una intratextualidad, entendida como la inserción –en este caso disfrazada– de ciertas etapas de la vida de la escritora, que coinciden perfectamente con su personaje, no así con las reglas que propone/exige el género autobiográfico. Rosario Castellanos en sus obras de corte autobiográficos utiliza siempre la interpósita persona para distanciarse de los acontecimientos narrados. Así, el narratorio de estos textos sólo puede hacer relaciones entre ficción y biografía cuando conoce la vida de la autora e indaga en otros géneros como la entrevista o el trabajo de investigación en archivos donde pueda encontrar datos de correspondencias autobiográficas.

A continuación presento algunas coincidencias temporales y situaciones entre el personaje de Cecilia con algunos acontecimientos de la vida de Rosario Castellanos.

\* En primera instancia, hay que señalar que *Rito de iniciación* emplea un narrador omnisciente que relata la vida de Cecilia, la protagonista de la obra, aunque existe en el último capítulo un cambio de voz (monólogo de la protagonista) que significativamente coincide con la independencia, revelación y aprendizaje de Cecilia. La autora se anuncia

como creadora y no como personaje; hay un distanciamiento por parte de Rosario Castellanos con respecto al personaje de Cecilia.

\* Para el lector que ha trazado la biografía de juventud de la escritora chiapaneca, *Rito...* queda inscrita como una novela con rasgos autobiográficos. Lo que aquí importa son las correspondencias halladas y no lo que la autora señale sobre si es o no una obra autobiográfica.

\* A manera de disfraz, encontramos que las iniciales del nombre y apellido de la protagonista se corresponden a la inversa con los de la autora: Cecilia Rojas (CR) – Rosario Castellanos (RC).

\* Un punto que hay que tomar en cuenta es que Castellanos escribió esta obra cuando tenía treinta y nueve años. Aunque su carrera literaria para esa época era bastante sólida y reconocida, la idea que se tiene sobre el momento en que un autor escribe una obra autobiográfica, la vuelve en una escritora muy joven, sin embargo, lo anterior no anula la posibilidad de una novela autobiográfica. Sobre esta misma línea, hay que destacar que a diferencia de *Balún Canán* –la etapa de la niñez–, Rosario no declaró en ninguna entrevista ni en ningún otro medio, que *Rito* sea una novela autobiográfica, sólo habló de su insatisfacción temática y del estilo de la novela.

\* En *Rito de iniciación* el apellido Rojas no tiene correspondencias con la genealogía familiar de la autora, mientras que en *Balún Canán*, el apellido Argüello es por parte de la abuela materna de Castellanos: Carmen Abarca Argüello.

\* En *Rito de iniciación* –particularmente en los dos primeros capítulos–, se habla del odio que existe entre los padres de la protagonista, la diferencia de edades,<sup>52</sup> así como el

---

<sup>52</sup> Cuando nació Rosario, su padre tenía 44 años y su madre 28. Dato extraído del Acta de Nacimiento de Rosario Castellanos Figueroa. El tema de la diferencia de edades entre los padres aparece en “Tres nudos en la red”: “Juliana. Atada a un señor con veinte años y veinte mil mañas más que ella” (p.965). En *Balún Canán*, Zoraida, la madre de la protagonista, dice sobre su matrimonio: “Me sequé de vivir con un hombre tan reconcentrado y tan serio que parece un santo entierro. Como es mayor que yo, me impone. Hasta me dan ganas de tratarlo de usted” (p.79); y en *Cartas a Ricardo*, Rosario Castellanos escribe sobre su madre: “[...] mi mamá [...] se había casado sin amor, por miedo a la pobreza, con un hombre veinte años mayor que ella y lleno de mañas y de conceptos equivocados... (p.36). Como se puede ver en estos tres



desapego afectivo que Cecilia siente por ellos. Este mismo desapego lo experimenta el personaje de Águeda, la protagonista de “Tres nudos en la red” y cuyo texto es eminentemente autobiográfico.

\* La familia Castellanos es desposeída de sus latifundios con el reparto agrario cardenista. Como en “Tres nudos en la red”, la familia traslada su residencia a la ciudad de México. En *Rito de iniciación*, los padres no salen de la provincia, aunque sí se arruinan después de haber ostentado el poder económico, como la familia Argüello de *Balún Canán*.

\* La madre de Rosario Castellanos, al igual que la de las protagonistas de *Balún...* y *Rito...*, son muy religiosas, incluso durante la época cristera realizan ceremonias religiosas clandestinas.

\* Rosario Castellanos llega a la ciudad de México junto con su familia en 1939, es decir, a los catorce años. En la capital realizó el último grado de secundaria e ingresó al bachillerato. Posteriormente ingresa a la Escuela de Jurisprudencia en 1944 y al año siguiente solicita su reingreso a la carrera de Filosofía. El personaje de la novela también llega a la ciudad, abandona su pueblo y se inscribe en Letras después de desistir por los estudios de Historia.<sup>53</sup>

\* En el capítulo cinco de manera borrosa, el narrador omnisciente advierte que en Cecilia Rojas se conservó por mucho tiempo la sensación por un hermano muerto, “de nostalgia por alguna criatura nonata. Algo de esa atmósfera impregnaba aún los actos de su madre

---

textos, Rosario Castellanos casi transcribe lo dicho entre un documento y otro; pareciera que se trata de una concepción arraigada sobre la figuras antagónicas de los padres, poniendo atención en la crueldad y dominio de la figura paterna por encima de la materna.

<sup>53</sup> Ricardo Guerra afirma que: “Rosario y yo nos conocimos en 1949, en Mascarones. Yo ya era profesor adjunto de Samuel Ramos. Rosario era muy inteligente e inmediatamente hizo amistad con aquel grupo de la “Nueva filosofía mexicana”, entre los que se encontraban Luis Villoro, Emilio Uranga, Leopoldo Zea y yo mismo. Rosario adquirió una cultura muy amplia en la Facultad. Leopoldo Zea la estimaba y admiraba”. (Testimonio de Ricardo Guerra de Tejada concedido en octubre de 2005).

–inopinados, bruscos, doloridos– (p.89).<sup>54</sup> Este hecho corresponde al gran dolor de los padres de Castellanos por la muerte de su hijo Mario Benjamín en 1932.

\* El narrador menciona que los padres de Beatriz, la tía y madrina de Cecilia, murieron con pocos días de diferencia. Este hecho dentro de la novela puede relacionarse con el intervalo de veinte días entre la muerte de los padres de Rosario: doña Adriana en enero y don César en febrero de 1948.

\* Rosario Castellanos sobre la elección de su carrera señala que:

Cuando [mis padres] se convencieron de que la ciencia estaba más allá de mis alcances y que había que conformarse con alguna sección de las humanidades se transó en Derecho. Me inscribí, pues, en esta Facultad y asistí puntualmente durante quince días, al cabo de los cuales había cometido ya un cúmulo tan imponente de errores que se consideró acertado que me cambiara a cualquier otra parte.

Lo lógico habría sido (ya que seguía escribiendo versos con una asiduidad que, al menos tenía la prudencia de ocultar) que me inscribiera a Letras. Pero tuve la precaución de asistir previamente a una o dos clases de esta especialidad y salí horrorizada desde el aspecto desde el cual se la contemplaba. Mientras me debatía en estas perplejidades, una persona, a la cual deseaba complacer, me aconsejó el estudio de la filosofía, disciplina para la que –según él– tenía aptitudes especiales. Seguí el consejo y no me arrepiento.<sup>55</sup>

En la novela es Sergio del Castillo quien le aconseja a Cecilia no inscribirse a la carrera de Historia; la persuade para que elija el estudio de las Letras.

En *Los narradores ante el público*, la autora dice:

Entre los estudiantes de filosofía pasaba muy bien por una retrasada mental; y entre los estudiantes de Letras (muchos de los cuales apuntaban ya como escritores) como una extraña con la cual no había un motivo para entrar en relación.

Mi punto de partida era Dolores Castro, con quien había cursado el bachillerato. Gracias a su mediación se me permitía sentarme a la misma mesa que varios genios inéditos aún, pero ya en el trance de la revelación y la consagración. Muchos de ellos se malograron. Pero otros integraron una generación coherente y original –la que se ha convenido en llamar de los 50- a la cual logré sumarme (p.94).

<sup>54</sup> En la historia de los Castellanos, Mario Benjamín es sepultado en la perpetuidad de la familia Figueroa Abarca en el Panteón Municipal de Comitán, Chiapas. “Don César le iba a leer algunos cuentos diariamente, le llevaba flores, dulces, juguetes y otros regalos. Estaba muy dolido, igual que la mamá de Rosario” [Testimonio personal de Marco Antonio Puig Albores, Comitán, 2003]. Cuando la familia se traslada a la ciudad de México en 1939, llevan consigo los restos del niño que son sepultados por segunda vez cuando en 1948 muere doña Adriana. Actualmente madre e hijo se encuentran en el Panteón Francés de la ciudad de México.

<sup>55</sup> *Los narradores ante el público*, *Op. Cit.*, p. 93.

\* En *Rito de iniciación*, la otra joven universitaria del grupo predominantemente masculino es Susana. Por supuesto que no podemos decir que este personaje sea la misma Dolores Castro. Aquí sólo rescatamos las palabras de Rosario para establecer correspondencias entre lo que dice haber vivido como universitaria y lo que escribió aproximadamente quince años después. Lo que sí coincide perfectamente es el ambiente hostil de los varones con aspiraciones intelectuales hacia el personaje de Cecilia.

\* Es sabido que Castellanos estableció amistad desde que era estudiante en Mascarones con los que se agruparon con el nombre de grupo Hiperión, particularmente con Leopoldo Zea, Emilio Uranga, Luis Villoro, entre otros, referidos en *Cartas a Ricardo*. Por parte de los literatos, hizo amistad con Emilio Carballido<sup>56</sup>, Sergio Magaña, Ernesto Mejía Sánchez, Juan Vicente Melo, Augusto Monterroso, Miguel Guardia, Sergio Galindo, Jaime Sabines, Luisa Josefina Hernández, de quienes escribió reseñas elogiando sus obras o les dedicó algún texto. En la novela se habla por separado de los estudiantes de Filosofía y los de Letras.

\* Respecto al grupo de estudiantes universitarios que aparecen retratados en la novela bajo el sello de la arrogancia y la presunción, el mismo hecho de tener nombres distintos a los señalados en el referente real impide y por lo tanto invalida las asociaciones. Desde este punto de vista, hay que leer la presentación de estos personajes como una ficción. Lo que importa es apreciar cómo se corresponde la vida de la autora con la de su personaje principal.

\* En el capítulo “Primera posada”, Ramón Mariscal es quien obtiene una beca para hacer estudios en Europa; en la realidad esta beca la obtiene Rosario Castellanos en 1950.

---

<sup>56</sup> Alessandra Luiselli, en su artículo: “Rosario Castellanos: la construcción de una identidad femenina alternativa”, afirma que el personaje de Sergio del Castillo es una ficción del escritor Emilio Carballido. Menciona también que Manuel Solís alude al poeta José Gorostiza y Ramón Mariscal a Ricardo Guerra. Menciono este dato, aunque no tengo elementos para sostener las mismas observaciones de Luiselli, excepto que el primero tuvo, según él mismo, que dedicarse a las letras y abandonar sus estudios de leyes, pues no le parecían interesantes. Para mayor información sobre la correspondencia de los nombres, véase: Alessandra Luiselli. *Letras Mexicanas. Ensayos críticos sobre escritores mexicanos de la segunda mitad del siglo XX*, UNAM, (Difusión Cultura), México; 2006, pp. 59-101.

\* En 1971, Elena Poniatowska recoge el testimonio de Rosario sobre la aceptación de las mujeres en la universidad en los años cuarenta, según su propia experiencia: “Uno tenía que hacerse la tonta para tener una relación amistosa con los compañeros. No toleraban la más mínima competencia [...] en aquella época los hombres tenían una concepción muy medieval respecto de lo que debía ser una mujer”.<sup>57</sup> En la novela, se aprecia la rivalidad y el menosprecio de los varones en detrimento del personaje de Cecilia quien al final termina rechazada por ser hábil en la escritura y el conocimiento, así como también es rechazada por vivir/sentir las experiencias amorosas de manera distinta que el resto de las mujeres que llegan incluso al matrimonio por costumbre, pero que al tener un título no ejercen, pues privilegian el ámbito de lo doméstico y familiar. Este predominio de lo doméstico es fuertemente criticado por la autora en su ensayo “La abnegación: una virtud loca”, pues apela al reconocimiento femenino de sus capacidades para ejercer otras funciones más placenteras y menos acotadas a lo que la cultura familiar tradicional propone.

---

<sup>57</sup> Elena Poniatowska. “Castellanos, precursora del feminismo en México /II”, en *La Jornada* (sección Cultura), 12 de septiembre de 2004, p. 7 A

### ¿RITO DE INICIACIÓN COMO BILDUNGSROMAN?

A pesar de las constantes divergencias teóricas que existen alrededor de la <<novela de formación>>, <<novela de aprendizaje>>, o <<*Bildungsroman*, en alemán>>;<sup>58</sup> éste tipo de escritura en ocasiones se ha relacionado con la escritura autobiográfica, sobre todo por el cúmulo de peripecias/aprendizajes que experimentan los protagonistas a lo largo de su camino social iniciático y porque en varios casos, el personaje del *Bildungsroman* representa un desdoblamiento del mismo autor: “Estas novelas se presentan como un relato de la vida de un héroe imaginario pero con todas las apariencias de realidad proporcionan un modelo de relato a la autobiografía en la que sólo cambia la naturaleza del protagonistas y por ende el pacto de referencialidad”.<sup>59</sup>

La novela como un texto <<multiforme>>, no puede ceñirse a ningún precepto o regla de escritura. Al igual que la novela autobiográfica o que la misma autobiografía, la novela de formación es tan variada como la cantidad de textos clasificados como *Bildungsroman*. Para algunos estudiosos, el centro de los *Bildungsroman* es el carácter metafísico de la individualidad de los personajes. Así, conceptos como la voluntad, la vida, el ser y llegar a ser, la identidad, la conciencia, la interioridad, el aprendizaje, y la educación, se han destacado como principios temáticos de la novela de formación, utilizando las herramientas del discurso filosófico.

---

<sup>58</sup> El concepto de <<novela de formación>> o <<*Bildungsroman*>> nace en Alemania a finales del siglo XVIII y se extiende durante el siglo XIX por toda Europa. Aunque el concepto se acuña en 1913 por Morgenstern, no será hasta la década de los sesentas que se observen ciertas características en diferentes textos europeos del siglo XIX y principios del XX, que se trace la poética de este tipo de narraciones. A decir de José Santiago Fernández Vázquez, la novela de formación es un híbrido de distintas formas literarias del siglo XVIII: la novela sentimental, la novela de viajes, la novela satírica y la novela biográfica. Por mi parte, considero importante incluir a la novela picaresca española donde el aprendizaje y las peripecias del pícaro prefiguran ya ciertos rasgos que aparecerán en la novela de formación, aunque hay que advertir que en la picaresca española el móvil del personaje es casi siempre el hambre y la supervivencia. En este apartado, sólo me interesa esbozar las características del molde escritural de la novela de formación y aplicar algunas de estas características a *Rito de iniciación* y no propiamente hacer un trabajo monográfico sobre la historia del *Bildungsroman*.

<sup>59</sup> Francisco Javier Hernández. *Op. Cit.*, p. 125.

La novela de formación tiene como generalidades los procesos psicológicos del personaje principal, su cambio de espacio, la construcción/configuración de su identidad después de haber establecido una lucha ineludible entre el <<yo-mundo>>. Algunos teóricos utilizan el nombre de <<héroe>> para referirse al individuo en formación. El personaje es héroe en tanto que al establecer una lucha con el mundo salva su propia vida.

Este tipo de narraciones puede o no estar escrita de manera cronológica, aunque generalmente hay una estructura lineal. Así, el lector presencia la transformación paulatina física, psicológica, ideológica, social o de cualquier otra naturaleza del personaje. La novela de formación puede estar narrada en primera persona o emplear un narrador omnisciente que a través del recurso de la ironía va siguiendo las huellas, caídas y avances del personaje.<sup>60</sup> Miguel Salmerón, parafraseando a Friedrich Blanckenburg –uno de los primeros en emplear el término *Bildungsroman* a principios de los años sesenta del siglo XX-, señala que en la novela de formación hay un principio temático y poético en equilibrio y no equidistante uno del otro; es decir, tema y estructura forman una unidad que define y caracteriza al *Bildungsroman*.

Por medio del proceso de aprendizaje/descubrimiento, el personaje configura y define una identidad. En este tipo de novelas, se plantea “el problema de la controversia del individuo con el mundo, su paulatina maduración y crecimiento en el interior de este mundo”<sup>61</sup> en el que se tiene que adaptar, pero también aprender a definir a lo “otro” y a sí mismo, o bien, rechazar todo aquello que no comparte por ideología. Los años de aprendizaje -que coinciden con el desapego del círculo familiar y social- están seguidos

---

<sup>60</sup> Dice José Santiago Fernández que el recurso de la ironía en una novela de formación tiene como finalidad que el narrador se distancie de la perspectiva juvenil del personaje: “A pesar de esta distancia, no cabe hablar de una verdadera polifonía narrativa, ya que la voz correspondiente al “yo narrado” permanece casi siempre en un primer plano, siendo sustituida tan sólo de manera esporádica por la visión propia del narrador adulto”. (p.63) Véase, *La novela de formación. Una aproximación a la ideología colonial europea desde la óptica del Bildungsroman clásico*. En el caso específico de la novela que aquí estudiamos, cabe anotar que la ironía que se usa para ridiculizar a la protagonista, está en boca del narrador omnisciente y de la propia Cecilia cuando se autoironiza.

<sup>61</sup> Miguel Salmerón. *La novela de formación y peripecia*, Madrid; Antonio Machado Libros, 2002, p.53.

de un periodo de tiempo de andanzas –lleno de peripecias, asimilaciones y acomodados personales y sociales– que desembocan en la iniciación a una vida independiente donde se consigue una identidad construida con los años.

Aunque no es una regla temática que defina a la novela de formación, Miguel Salmerón afirma que en este tipo de novelas:

[...] se da una confusión de identidad: el conflicto normativo de la adolescencia y juventud. A este le sigue la reflexión sobre sí mismo, la condición previa para la identidad del yo, esta es la tarea del yo por antonomasia y la instancia mediadora entre los propios planes y la realidad social. Finalmente viene la síntesis: el intercambio con el mundo externo en el que la identificación se hace innecesaria.<sup>62</sup>

En el conflicto protagonista-mundo, es común encontrar en las novelas de formación ciertas figuras importantes como el protector del protagonista, el antagonista de éste, así como el viaje, que es la metáfora de la transformación. El cambio de espacio físico supone la independencia y el descubrimiento de sí mismo. Como parte del aprendizaje, al final de un *Bildungsroman*, es común encontrar el paso de la ignorancia al conocimiento y en el caso del cambio de espacio, la oportunidad para independizarse de los núcleos familiares y sociales que atan al protagonista. Aunque hay que advertir que se busca el aprendizaje, éste incluye también la corrupción del medio –como en la picaresca española donde el medio social corrompe al individuo.

Dentro de la presentación psicológica que se hace del personaje, en la novela de formación aparece un protagonista en lucha con los otros y consigo mismo; con frecuencia se presenta como un ser que vive en la orfandad, pero que no obstante, desea conocer/aprender, experimentar y cambiar de espacio para construirse a sí mismo y lograr la libertad.

Dice José Santiago Fernández que el protagonista del *Bildungsroman* “encarna la inocencia propia de la juventud y manifiesta una especial sensibilidad, que puede

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 58.

provenir de una afición artística”<sup>63</sup> que se desarrolla o se encuentra a la par que se recorre el camino que lo configura como un ser autónomo que se *inicia* y define su camino.

En la novela de formación, la educación del protagonista se presenta como un proceso problemático, pues el conflicto del <<yo>> contra un <<mundo>> adverso, con frecuencia lo aísla del medio y lo lleva a rechazar lo que se le ofrece. Frente al rechazo de la otredad, el protagonista de una *Bildungsroman* discrepa evidentemente de los valores que gravitan a su alrededor, incluso establece constantes disputas con su núcleo de compañeros, los llega a considerar casi adversarios, pues el rechazo de los valores e ideología de los otros, incluso lo vuelven un ser casi misántropo.

Algunos teóricos de la novela de formación señalan que a lo largo de la estructura lineal, las etapas iniciáticas –ritos de paso- que debe sufrir el personaje son: la *separación* del círculo familiar y social; la *iniciación* a un proceso de vida individual para en un futuro, conseguir la independencia; la *elección* –asimilación de los patrones de vida que se le ofrecen al personaje–, y el *retorno* al medio familiar y social, pero ya desde la transformación. Las etapas iniciáticas de la *elección* y el *retorno* me parecen cuestionables, pues la elección puede no asimilar las normas del medio, y es entonces cuando se da un rechazo-ruptura en donde el personaje debe construirse y romper con el esquema de valores de los otros. La etapa del retorno es importante en tanto que el personaje ya tiene una conciencia surgida del aprendizaje. Desprenderse de <<lo otro>> significa un <<renacer>> a una vida independiente y más libre.

José Santiago Fernández sintetiza de manera muy certera las etapas de formación en el protagonista del *Bildungsroman*:

- a) separación o diferenciación social del protagonista, que puede culminar con un rechazo absoluto del entorno familiar [y social];
- b) aprendizaje o iniciación, que suele coincidir con un desplazamiento geográfico;
- c) el momento de la elección, que constituye el punto

---

<sup>63</sup> José Santiago Fernández. *Op. Cit.*, p.70.



culminante de toda la trama (clímax); d) retorno o aceptación del código social (excepto en aquellos *Bildungsromane* en los que el héroe persiste en su empeñamiento en contra de la sociedad<sup>64</sup>.

A continuación trazo las fases significativas del aprendizaje de Cecilia con el fin de mostrar que *Rito de iniciación* puede leerse como una *Bildungsroman*.

Novela de formación	<i>Rito de iniciación</i>
Carácter metafísico temático. Problemáticas del <<ser>> que padece el personaje.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cecilia tiene que establecer una lucha consigo misma; se siente sin espacio ni tiempo.</li> <li>- Los conceptos de voluntad, conciencia crítica sobre su presente y futuro, identidad y transgresión son constantes en el personaje que se encuentra en el dilema de quedarse en la provincia o huir, seguir siendo la novia provinciana y convertirse en esposa y madre o irse a la ciudad; pertenecer o no a un grupo universitario con intereses ¿afines?, escribir o no hacerlo.</li> </ul>
Cambio de espacio físico. El viaje como metáfora de la paulatina transformación. El primer paso.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sale de la provincia y llega a la ciudad de México con el proyecto de ingresar a la universidad.</li> </ul>
Procesos psicológicos como conflictos normativos del paso de la adolescencia-juventud.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Revelación y renunciamento al destino que socialmente se le tiene reservado en la provincia &lt;&lt;matrimonio-maternidad&gt;&gt;, sobre todo cuando sabe que el de sus padres no es un modelo a seguir.</li> <li>- Dilema entre optar por el amor o los estudios universitarios. Parece que difícilmente pueden ir de la mano.</li> <li>- Fracaso amoroso con Mariscal. Sentimiento de fracaso.</li> <li>- Experimenta una inferioridad intelectual cuando el mundo masculino se lo hace sentir y también una deficiencia y fealdad cuando se le compara con lo femenino.</li> </ul>
Paulatina maduración, aprendizaje, educación, peripecias y crecimiento del personaje. El protagonista puede ser un artista que descubre su vocación.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Descubrimiento de la ideología juvenil universitaria. Choque con la escala de valores de su lugar de origen y de los propios.</li> <li>- Ingreso a la universidad. Formación profesional-intelectual.</li> <li>- Proceso de rechazo y aceptación de sus compañeros.</li> <li>- El sentimiento amoroso en la capital –incluyendo en este caso el aspecto</li> </ul>

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

	<p>sexual- resulta un fracaso como lo fue en la provincia la relación con Enrique.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Descubrimiento del mundo académico e intelectual frívolo o frustrado. Distanciamiento final de Cecilia.</li> <li>- Iniciación a la escritura literaria que se advierte exitosa, pues no imita modelos, sino busca una voz propia.</li> <li>- Construcción de valores personales, desecha la ideología de los otros si no entra en su esquema.</li> </ul>
<p>Lucha ineludible con el &lt;&lt;yo-mundo&gt;&gt;</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ingresar a la universidad a pesar del rechazo de su medio social y de la minimización del círculo masculino de poder.</li> <li>- Desapego familiar y social para lograr la independencia.</li> <li>- Búsqueda del respeto como mujer de ideas, a pesar de las descalificaciones de los otros (medio social y familia).</li> </ul>
<p>Figuras importantes -personajes adyuvantes o antagónicos al protagonista de la novela de formación-.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Beatriz es la mentora de Cecilia, sobre todo cuando comprende que debe haber otra forma de vida para las nuevas generaciones de mujeres.</li> <li>- Por parte de los antagonistas, incluimos a los padres con sus conceptos “equivocados de la vida” según la mirada de la protagonista; a Enrique y sus desprecios amorosos por ser diferente a las demás jóvenes; al grupo de escritoras frívolas y fracasadas que no son tampoco un modelo ni como mujeres ni como creadoras de arte, así como al grupo de jóvenes de la Facultad que con sus pretensiones y arrogancias quieren reducir a Cecilia al silencio.</li> <li>- El personaje de Susana también es oponente en tanto que sus “virtudes femeninas” y su belleza la convierten en la preferida del grupo. No importa que no sea inteligente, pues entra en la categoría de “mujer”, mientras que Cecilia es vista como “monstruo”.</li> </ul>
<p>Sentimiento de orfandad</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- No siente afecto hacia sus progenitores, tampoco hacia su medio social e intelectual. En la capital emprende un camino sola; se va construyendo paulatinamente como sujeto autónomo.</li> <li>- Se siente sin identidad –aunque al final de la novela la consigue.</li> </ul>

<p>Vida independiente después de un tiempo de andanzas y un camino de maduración.</p>	<p>- No tiene una identificación generacional.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Se desprende de Ramón Mariscal en lo afectivo, y del grupo de universitarios en lo intelectual.</li> <li>- El grupo de escritoras –incluyendo a Matilde Casanova– no son significativas.</li> <li>- Se infiere al final de la novela que no regresará a su núcleo familiar.</li> <li>- Ve en la escritura una forma de sobrevivencia y una profesión.</li> </ul>
<p>El mundo de la escritura.</p>	<p>Los intereses literarios de Cecilia se modifican no sólo a partir de que ingresa a la universidad y conoce al grupo de estudiantes “pseudointelectuales”, sino también a los escritores Matilde Casanova y Manuel Solís, pues no son modelos a seguir. Una vez que Cecilia ha “conocido”, “construye” su propio camino y concepto sobre la escritura y la vida.</p>

## **ORGANIZACIÓN DISCURSIVA EN *RITO DE INICIACIÓN***

La distribución diegética de *Rito de iniciación* en sus diez capítulos es la siguiente:

En “¿Quién se mueve: los árboles o el tren?” Cecilia Rojas ha dejado la provincia, viaja en tren hacia la ciudad de México con el objetivo de ingresar a la Universidad Nacional Autónoma de México. En este primer capítulo se hace uso de la narración retrospectiva para informar al lector cómo es la vida de la joven en un pueblo asfixiante donde las “buenas formas femeninas” como el recato, la decencia, la discreción y la elegancia son virtudes que determinan el valor/honor personal y familiar; virtudes que Cecilia rechaza. La burla, el desprecio y la humillación de los y las jóvenes de su edad son constantes; rivalizan con ella porque los hace sentir intelectualmente inferiores. Cecilia tiene el “don de la palabra”, lo que la hace figurar como “anormal” al pensar y decir cosas que ante los demás son presunción y locura.

Si por un lado la protagonista goza minimizando a las demás jóvenes, por el otro, no soporta el desprecio de los muchachos, particularmente de Enrique, con quien llega a tener una relación sentimental. Si en “Historia mexicana” la ruptura con Enrique se da cuando Cecilia decide viajar a la capital para continuar sus estudios universitarios, en la novela se habla prácticamente de la huída de la joven al verse abandonada por su enamorado, pues él se siente minimizado; no comparte los mismos intereses: él no tiene la capacidad para escribir y tampoco le interesa. Esto es lo que provoca la rivalidad y el rechazo.

Otro punto que se desarrolla en el primer capítulo de la novela es la mala relación entre los padres de Cecilia, el ascenso económico y social de la madre, la ruina de la familia Rojas, así como la inexistencia de afecto de Cecilia hacia su madre, pues ambas tienen una idea opuesta sobre la condición y función de la mujer.

En el capítulo 2: “La bienvenida al huésped”, el narrador presenta a Beatriz, la tía y madrina de Cecilia. Este personaje es particularmente importante pues, sin abandonar los consejos espirituales de su confesor, es una mujer “independiente” que abandonó su pueblo y vive sola en la capital. Beatriz no es una solterona frustrada como las demás mujeres en la misma condición que presenta Rosario en varias de sus obras. La tía de Cecilia respalda los deseos de su sobrina por estudiar; sabe que una mujer en la década de los cuarenta necesita ir a la universidad para enfrentar las adversidades de la vida y elegir otra forma de ser mujer. Su libre elección para vivir sola, sin esposo e hijos, la convierte en una mujer hasta cierto punto adelantada a su tiempo.

Por su parte, doña Clara –la madre de Cecilia– tiene una visión contraria y, a pesar de ser una mujer frustrada en lo conyugal y minimizada por su esposo al tener un origen humilde, pretende hacer desistir a su hija de la elección por los estudios y le propone conseguir el “tradicional respeto de varón”. En este capítulo también se presenta a Cecilia como una mujer engreída que minimiza el rol familiar de su madre, la desprecia y le recrimina su “educación femenina tradicional”. Cecilia rechaza el matrimonio, dado que el de sus padres no es un modelo a seguir.

En el capítulo 3: “Primeros pasos”, se observan cambios radicales en Cecilia; se siente anónima en la ciudad y sin una identidad que la defina en un espacio ajeno. Cuando Cecilia se habla frente al espejo, recrea a una Cecilia dos (C2); su conciencia, quien cruelmente le recrimina su fealdad, su hipocresía, su ridiculez y su insensibilidad. La memoria aparece en el personaje como una revelación tormentosa, se siente abandonada por lo que le inculcaron de niña: la existencia de un ser divino y supremo. Frente al abandono de este ser, deja de creer en él.

En el capítulo 4: “Tentativas de aproximación”, Cecilia conoce en la fila de estudiantes que solicitan su ingreso a la universidad a Sergio, un joven presuntuoso que cuestiona y minimiza la formación académica y educación familiar e intelectual de Cecilia. La

protagonista se siente deficiente entre la multitud de jóvenes. Por la crítica despiadada de Sergio, podemos decir que se trata de la réplica masculina de la conciencia de Cecilia (C2): la hace sentir deficiente en lo intelectual, fea y sin ningún atributo digno de elogio para los hombres.

En el capítulo 5: “Constelaciones y derrumbes” se pueden observar varias referencias autobiográficas, así como intertextuales con otras obras de Castellanos como *Balún Canán*, sobre todo en la genealogía familiar. En este capítulo la voz narrativa omnisciente conecta lo enunciado con los capítulos 1, 2 y 3. Se retoma la historia familiar y personal de Cecilia, su condición de “ente marginal” en medio de una sociedad que invita/impone a las mujeres la imitación de modelos femeninos decadentes y que Cecilia los piensa como repugnantes.

En el capítulo 6: “Las aulas”, la protagonista se inscribe y asiste a las clases de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en el antiguo edificio de Mascarones. Se siente anónima y torpe entre el grupo de universitarios con los que hace amistad: Fernando Villela, Susana Durán, Sergio del Castillo, Alberto Ruiz, Ramón Mariscal, y Lorenzo –“el desventuradillo”. Las conversaciones entre este grupo están revestidas de frivolidad y competencia intelectual. Susana y Cecilia permanecen al margen de las conversaciones “abstractas”; se ubican como oyentes. Los temas de conversación son de política mexicana, literatura universal, el oficio del escritor, las generaciones literarias, su posición frente al presente y sus ambiciones de reconocimiento.

En el capítulo 7: “Erótica” se le da un tratamiento burlesco a la ingenuidad y educación conservadora de Cecilia. Este capítulo, junto con “Álbum...” es uno de los más largos: ocupa cincuenta y nueve páginas. En él, la protagonista asiste a clases con desgano, se siente imposibilitada para competir intelectualmente con los varones del grupo. Susana, por ser una joven débil y medianamente ignorante, no significa una competencia en el saber, aunque sí como mujer.

Después de ausentarse de las clases a causa del desgano y de la gripe, Cecilia pide la libreta de apuntes a Lorenzo; ahí encuentra un dibujo de un animal en celo con la escritura latina: “*post coitum omne animal triste*” (después del coito, todo animal está triste). El hallazgo ofende a Cecilia, pues la imagen y la inscripción se le revelan como una invitación al sexo. En la siguiente reunión con el grupo, decide evidenciar a su compañero; figura ante los demás como conservadora e ingenua.

En este capítulo, el grupo conforma la Sociedad de Alumnos de la Facultad con el fin de organizar eventos culturales y resolver problemas relacionados con la Facultad. A lo largo de esta parte del texto, abundan referencias y citas de autores universales, particularmente escritores y filósofos.

Por otra parte, Cecilia es cortejada por Ramón Mariscal; ella se muestra temerosa y dolida por su fracaso con Enrique, aunque también comienza a advertir que las relaciones en la ciudad se viven de manera más libre que en la provincia.

En el capítulo 8: “Visita a la torre de marfil” Cecilia hace algunos intentos de escritura; se encuentra ante la página en blanco. Por otra parte, el grupo de amigos visita al poeta Manuel Solís en su carácter de alumnos de la Facultad. Este hombre solitario y avejentado comparte de manera frívola y presuntuosa con los visitantes lo que para él es la escritura, la poesía, la lectura y la crítica literaria. Manuel Solís aparece como un hombre misántropo y recalcitrante que ha utilizando la poesía como medio de escape para aligerar su tedio y soledad y niega que su poesía sea autobiográfica, argumentando que sólo es producto del intelecto.

En este capítulo también se asienta la relación/iniciación amoroso-sexual entre Cecilia y Ramón. La virginidad de la protagonista y la falta de pretendientes la orillan a la relación sexual con este hombre, pues frente a la vergüenza de no ser cortejada por sus demás compañeros, opta por la entrega, único acto que de alguna manera la “legitima” como mujer.

“Álbum de familia” ocupa el capítulo 9 de la novela y tiene una extensión considerable de ochenta y cuatro páginas. Esta es la parte de la novela que más sorprende al lector no sólo porque se publicó como cuento en 1971, sino porque inserta dentro de la novela se puede observar la ausencia actancial y referencial de varios personajes de *Rito...*, así como un desfase temporal del que se hablará más adelante. De manera abrupta, este capítulo presenta un cambio de espacio. Los ocho capítulos se ubican en la ciudad de México, mientras que éste sucede en la sala de recepción de un hotel de provincia donde se hospeda la poetisa Matilde Casanova.

En “Álbum de familia” se aprecia que esta ausencia de los demás personajes, particularmente los masculinos, queda sustituida por la presencia, opiniones y rivalidades de un grupo de escritoras: Aminta Jordán, Elvira Robledo y Josefa Gárdara, quienes asisten a una recepción privada donde las recibe su antigua maestra Matilde Casanova, galardonada recientemente con el Premio de las Naciones. A esta reunión también asisten Susana y Cecilia como representantes del alumnado de la Facultad. A lo largo de este capítulo, Castellanos presenta a un grupo de mujeres frustradas en su doble condición de mujeres y escritoras; se evidencian y humillan entre ellas, se autoelogian y desprecian la obra de sus amigas/adversarias. “Álbum de familia” tiene un tono farsesco/melodramático, ensayado ampliamente por la autora en la pieza teatral *Tablero de damas* (1952) donde sólo algunos personajes y el género literario varían.

Parece que el éxito en la escritura, así como su reconocimiento, anula la estabilidad emocional de los personajes femeninos que la practican. Desde este punto de vista, Cecilia no considera a estas mujeres como referencia.

En el capítulo 10: “Primera posada”, Cecilia y Susana regresan a la ciudad de México; ha terminado el semestre y Ramón Mariscal consigue una beca para realizar estudios en Europa. Su partida es inminente y no lo detiene la relación amorosa que había establecido con Cecilia, quien inicialmente se siente abandonada. En el



departamento de Mariscal se organiza una fiesta de despedida. Allí, Sergio le propone matrimonio a la protagonista. El matrimonio le proporcionaría a ella el calificativo (valía) de “señora”; a él, éxito en una sociedad heterosexual dominante que de otra forma no admitiría su homosexualidad. Es en este capítulo donde se advierte el despertar total de Cecilia, la independencia, el conocimiento/descubrimiento de un medio pseudointelectual igualmente dañino y excluyente. La protagonista rechaza el “mundo” de los otros y comienza a aprender a vivir desde lo que construye: un espacio e identidad propios. Así, en este capítulo, significativamente hay cambios narrativos: cuando Cecilia determina lo que hará con su vida, desaparece el narrador omnisciente para dar paso al monólogo de la protagonista. De manera simbólica, hablar dentro de la novela la autoriza desde ese momento a tener un criterio y discurso propios. Como se verá más adelante, el monólogo coincide con el transcurso de la madrugada/amanecer. A diferencia del final oscuro de *Oficio de tinieblas* donde “faltaba mucho tiempo para que amaneciera”<sup>65</sup>, en Cecilia la claridad del día se corresponde con su despertar crítico, con su independencia afectiva y su posible futuro como escritora.

---

<sup>65</sup> Rosario Castellanos. *Oficio de tinieblas*, en *Obras I. Op. Cit.*, p.710.

## LOS PERSONAJES FEMENINOS ¿EN PUGNA CON EL MUNDO MASCULINIZADO?

Cuando *Rito de iniciación* salió a la luz pública, se hicieron algunas reseñas señalando que con su novela póstuma, Rosario Castellanos estaba hablando desde su género, que tenía como objetivo dar voz a las mujeres de la ciudad, sobre todo a aquellas que estaban luchando por ingresar a la universidad.<sup>66</sup> Si bien es cierto que la protagonista de *Rito...* es el único personaje femenino de Castellanos que logra “salvarse” a través de la ruptura e independencia del mundo patriarcal dominante, también hay que apuntar que por tratarse de un espacio (ciudad de México) y de una época (finales de los cuarenta), la autora estaba planteando otras formas de ser mujer que ya se estaban dando en México aunque de manera casi imperceptible y donde la liberación –con todo y sus problemáticas- podría darse a través de los estudios universitarios, el espacio idóneo para legitimar(se) como mujer independiente. A lo largo de la novela, Castellanos no rechaza la opción del matrimonio de las mujeres, aunque sí presenta dos modelos opuestos: la mujer de provincia que vive una relación matrimonial malsana, y las nuevas generaciones que buscan el desarrollo personal y posponen –porque tienen la opción de elegir y discernir- las relaciones de pareja.

---

<sup>66</sup> Sobre la escritura de *Rito...* Ricardo Guerra afirma: “Rosario se quejaba de haber empleado en sus obras anteriores una forma tradicional [...] Ella tenía una capacidad bárbara para el trabajo, a pesar de sus constantes depresiones. Esa novela no podía cuajar. Poco tiempo después de que se da el movimiento contra el rector Chávez, Rosario se va a impartir cátedra a Madison; ya había abandonado la novela y decidió no publicarla. Yo leí algún capítulo, pero no le dije ninguna opinión para que la publicara o no la publicara. Yo nunca intervine en su carrera. Recuerdo que solamente la frené cuando se quería meter al Partido Comunista, era una locura, pero en lo que escribía, jamás le di alguna opinión desfavorable ni la desalenté. Cuando publicaron la novela me preguntaron, sobre todo gente cercana a ella, si yo me sentía identificado con alguno de los personajes. Contesté que no, de ninguna manera. Mire, sí reconozco acontecimientos, pero en la novela está ella, no yo. Por lo que ella me decía, quería escribir una novela antifeminista. Por esos años en México se hablaba mucho del feminismo. Si no la publicó fue porque no la convencía y porque además, era muy exigente con lo que escribía. (Testimonio personal de Ricardo Guerra, octubre de 2005).

En varios de sus ensayos, Rosario Castellanos ironizó los movimientos de mujeres en México y Estados Unidos. En “Feminismo a la mexicana”<sup>67</sup> a propósito del comentario del libro *Personalidad de la mujer mexicana* de M. Loreto H, Rosario adopta una posición crítica para señalar que el menosprecio social hacia las mujeres es un problema de tradición cultural histórico que aparece desde el momento del nacimiento al considerar a la niña como “cosa” sin valor para la familia. Cuando la niña crece, siempre debe estar subordinada a la aprobación de los demás. La soltería<sup>68</sup> como estado vergonzoso también desprestigia a aquellas que lo padecen, pues incluso son las mismas mujeres las que se burlan de aquellas que han caído en la “desgracia” al no ser elegidas por ningún hombre. Lo que Rosario está planteando –al menos para la cultura mexicana– es la falta de solidaridad genérica entre las propias mujeres; el problema por tanto no recae exclusivamente en el señalamiento misógino y falocéntrico de los hombres, sino también en las responsabilidades que tienen las propias mujeres al alinearse y reproducir por generaciones los patrones masculinos de poder heredados.

---

<sup>67</sup> Son varios los ensayos donde se pueden observar y estudiar la visión, propuestas y señalamientos que la autora hace sobre el feminismo en general, el movimiento de mujeres en México y las tradiciones culturales que han subordinado a la mujer mexicana a través del tiempo. En varios de estos ensayos Castellanos mantiene la postura de señalar que las mujeres son co-partícipes de su estado subordinado, pues la reproducción de los patrones culturales machistas que imponen una educación femenina “parasitaria” o “cosificada” se reproduce muchas veces de madres a hijas. Véanse particularmente: “La mujer: ¿ser inferior?”; “Costumbres mexicanas”; “Y las madres ¿qué opinan?”; “Estrictamente privado: planeación de la familia”; “Sociedades enfermas: los dos niveles: la palabra y el hecho”; “Cosas de mujeres: actividad y participación”; “De los quehaceres domésticos: la atrofia de la inteligencia”; “El queso y la ratonera: la emancipación femenina”; “Feminismo 1970: curarnos en salud”; “La liberación de la mujer, aquí”; “Academia de la lengua, reducto masculino: ¿y si hubiera una sólo para mujeres?”; “El agente de tránsito: ¿otro interlocutor que se pierde?”; “Lecturas para mujeres: queredlas cual las hacéis...”; “El derecho a la información: ¿quién manipula nuestra conciencia?”; “Mujer que juega futbol...: o la belleza como parálisis”; “La paternidad: oficio de tiempo completo”; “La liberación del amor”; “La abnegación: una virtud loca”. Estos ensayos fueron escritos y publicados entre 1963 y 1971. En estos textos podemos encontrar la postura de Castellanos sobre las condiciones de las mujeres mexicanas y la forma en que se reproducen los patrones culturales tradicionales. Estos ensayos también son de suma importancia porque nos permiten leer una época: los espacios conquistados por las mujeres, las problemáticas que el género ha enfrentado para tener una representación en espacios académicos, deportivos, culturales y políticos. De *Mujer que sabe latín...* (1973) también destacan: “La mujer mexicana en el siglo XIX” y “La participación de la mujer mexicana en la educación formal”. Agréguese los ensayos recopilados en *Declaración de fe* donde se hace una revisión histórica de la mujer mexicana desde la Conquista hasta mediados del siglo XX.

<sup>68</sup> El tema de la “soltería” es muy frecuente en la obra de Rosario Castellanos. Además de su obra ensayística lo encontramos en su obra narrativa y en su poesía. Sirvan como ejemplo los tres cuentos y la novela corta de *Los convidados de agosto*, el poema “Jornada de la soltera”, así como los personajes de Matilde y Amalia de *Balún Canán*.

Coincido con Poniatowska cuando señala que Castellanos fue una figura ajena a los círculos que pretendían beatificarla. Ponerla como estandarte de los movimientos de mujeres en México es riesgoso, sobre todo cuando su feminismo era demasiado lúcido comparado con el de ciertos grupos radicales en su momento, tanto en México como en Europa y Estados Unidos. Varios estudios feministas sobre la obra de Rosario Castellanos han hecho una aplicación teórica de los diferentes planteamientos de los feminismos franceses y anglosajones principalmente. Considero que uno de los riesgos de trabajar con un marco teórico “extranjero/ajeno” son la variedad de visiones y propuestas que los y las teóricas del feminismo hacen para diferentes tipos de culturas. Los movimientos de mujeres en Francia y México por ejemplo tienen desde mi punto de vista diferencias considerables en aspectos históricos, culturales, económicos y políticos. La propia Rosario señaló constantemente que las mujeres mexicanas tienen problemáticas de género específicas. En este sentido, la autora se adelanta a las teorías feministas de los años ochenta y noventa. En su discurso incisivo “La abnegación: una virtud loca” pronunciado el 15 de febrero de 1971 para celebrar el Día Internacional de la Mujer, Rosario Castellanos preguntaba:

La joven indígena que pastorea ovejas en las llanuras de Chiapas ¿pertenece a la misma especie que la estudiante de la Facultad de Ciencias? ¿Y la muchacha provinciana, que continúa llevando “la blusa subida hasta la oreja y la falda bajada hasta el huesito” vive en el mismo siglo que la deportista que practica el esquí acuático en Acapulco, o en otras playas de moda, cubierta apenas por las abreviaturas del bikini? ¿Y qué hay de común entre la sirvienta que acaba de descubrir el milagro de la licuadora y la azafata para quien el recorrido alrededor del mundo no es más que una rutina?<sup>69</sup>

Aunque no me propongo hacer una recopilación de los marcos teóricos del feminismo, me parece importante consignar un par de señalamientos sobre las propuestas de algunas teóricas. Los movimientos de mujeres o feminismos –según algunos estudios recientes

---

<sup>69</sup> Rosario Castellanos. “La abnegación: una virtud loca”, en Andrea Reyes. *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*, t.II, México; CNCA, (Lecturas Mexicanas), 2006, pp. 664-665. Este importante e incisivo ensayo se publicó en “Diorama de la Cultura”, suplemento cultural de *Excelsior* el 21 de febrero de 1971. También apareció en el volumen 16 de *Debate feminista* en septiembre de 1992.

que se refieren a la multiplicidad de propuestas teóricas dentro de los estudios literarios feministas- se han dividido básicamente en dos líneas. La primera corresponde a las forjadoras clásicas del feminismo: Virginia Woolf, particularmente con sus ensayos *Un cuarto propio* (1929) y *Tres guineas* (1938), y Simone de Beauvoir con su obra clásica *El segundo sexo* (1949). Estas dos figuras –que tienen coincidencias y diferencias en sus planteamientos– han sido esenciales para la discusión y propuestas teóricas posteriores. En el campo francés y angloamericano los nombres de Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Annette Kolodny, Elaine Showalter, Judith Butler, y varios nombres más, han dado interesantes planteamientos que con algunas divergencias, coinciden en teorizar sobre una representación política para las mujeres; han indagado desde la psicología, la biología, la historia, la antropología, la política y la literatura las diferentes formas de representación de las mujeres. En el campo específico de la literatura, a partir de la década de los setenta, los términos de “escritura femenina”, “literatura de mujeres”, “la escritura del cuerpo femenino” y el “hablar como mujer”, han provocado opiniones encontradas en los estudios literarios. En momentos pareciera ser que la crítica y teoría literarias excluyen los estudios feministas, aunque por otro lado, también es cierto que en este tipo de estudios podemos encontrar aplicaciones teóricas forzadas de textos literarios.

Rosario Castellanos estuvo siempre interesada en el tema de la historia de las mujeres y de sus movimientos emancipatorios; fue una asidua lectora de textos escritos por mujeres. Más que partir de adherencias ideológicas del pensamiento feminista francés y anglosajón, Rosario Castellanos observa que los roles genéricos asignados a hombres y mujeres en la sociedad mexicana rural o urbana son inequitativos. En este sentido casi toda su obra narrativa se ocupa en cierta forma por mostrar a personajes masculinos y femeninos en un contacto/conflicto donde además la transgresión de una mujer a la asignación social es duramente castigada por hombres y mujeres.

*Rito de iniciación* incorpora la realización intelectual futura en la protagonista, aunque sigue en la línea del contacto/conflicto entre Cecilia-mujer con el mundo predominantemente masculino.

## **MUJER: MATRIMONIO, SOLTERÍA O ESCRITURA: ASIGNACIÓN Y/O ELECCIÓN**

Tres temas importantes y recurrentes en la narrativa de Rosario Castellanos ya sea en los espacios rurales o urbanos son el matrimonio, la soltería y en menor grado la escritura literaria como una forma de realización para las mujeres; ninguno de los tres es satisfactorio, pues incluso la escritura femenina se acompaña de frustraciones personales. Si se trata de mujeres casadas, con frecuencia viven la insatisfacción y el sacrificio por el esposo y particularmente por los hijos. Las “solteronas” viven avergonzadas y se autorechazan, además que, si se trata de un espacio de provincia, las burlas y el desprecio son constantes. Las escritoras por exitosas que sean experimentan la insatisfacción, la frustración y la locura.<sup>70</sup>

Los personajes femeninos que aparecen en *Rito...* y que pertenecen a una familia nuclear, aparecen asignados masculina o femeninamente desde lo cultura. Al coexistir en un espacio e institución familiar, les son impuestos a cada miembro de la familia roles específicos casi inmodificables que si se alteran, el rechazo y la exclusión no se hacen esperar.

Rosario Castellanos tanto en su narrativa como en buena parte de su obra ensayística abordó constantemente el tema de la mujer provinciana y de la ciudad con la intención de cuestionar a través de una mirada sarcástica, las formas de ser femenino ya sea asignadas o elegidas. Si se trata de mujeres de provincia, la asignación del rol social femenino debe admitirse, para que de esta forma, se las acepte en el nivel familiar y

---

<sup>70</sup> Otro tema muy recurrente en la narrativa de Castellanos es el de la mujer estéril despreciada por los demás, incluso por las mismas mujeres de su clase. Este tema aparece sobre todo en los personajes femeninos indígenas. Ejemplos claros son Juana, en *Balún Canán* y Catalina en *Oficio de tinieblas*. Estas mujeres viven en la insatisfacción, la culpa, el menosprecio de los otros y de ellas mismas, incluso –en el caso de Catalina- la locura es la vía de escape. Menciono este tema porque en *Álbum de familia* y *Rito de iniciación* aparece el personaje de Matilde Casanova que, con todo lo exitosa que es, vive su esterilidad desde el dolor, la culpa y la locura y la escritura no es el medio de escape.

social, de lo contrario se las considera transgresoras. *Los convidados de agosto* (1964) es un ejemplo claro de cómo la transgresión a la forma de ser femenino asignada, produce el rechazo y la exclusión de los otros. Una mujer pasiva y conservadora, se reconoce sólo si es buena esposa en el marco de las normas patriarcales y si tiene hijos, pero el lugar que ocupa dentro de la familia en ningún caso la autoriza a ser un sujeto que opine sobre las decisiones que se toman al interior del núcleo familiar; se le niega la categoría de sujeto.

El matrimonio en las obras de Rosario Castellanos se presenta como una responsabilidad que debe cumplirse por parte de las mujeres; todo gira alrededor de la figura masculina que suministra lo necesario para la subsistencia familiar; la mujer aparece como despreciada, marginada, únicamente tiene representación social a través del esposo, pues carece de voz propia. *Los convidados de agosto* es un buen ejemplo de mujeres fracasadas que continúan la tradición del matrimonio en la provincia comiteca porque así lo estipulan los preceptos familiares y la regla social. Las mujeres que salen de este espacio para poder experimentar otras formas de vida padecen exclusión cuando regresan.

Por las fechas de publicación de este texto es importante hacer notar que Castellanos está presentando a la par dos sectores sociales femeninos –la mujer de provincia en la narrativa- y la mujer de la ciudad en su obra ensayística. En 1964 por ejemplo, en su ensayo “Costumbres mexicanas” habla de la mujer citadina “domesticada” que continúa siendo propiedad de su cónyuge. Si es una mujer de la clase acomodada, se convierte en un mueble decorativo, si se trata de una mujer humilde, los constantes quehaceres domésticos y la anual “visita de la cigüeña, hacen que la mujer pierda paulatinamente, los más elementales principios de civilización: no se peina por ejemplo”<sup>71</sup>, sus interlocutores son el televisor y las revistas hechas para las amas de casa. Este incisivo

---

<sup>71</sup> Rosario Castellanos. “Costumbres mexicanas”, en *El uso de la palabra, Op. Cit.*, p. 28.



ensayo es importante puesto que, la ensayista –con gran sarcasmo- le habla de un <<yo, escritora, mujer culta>> a un <<tú, hada doméstica, mujer pasiva y tradicional>> de la época moderna en México. Lo que critica Rosario Castellanos es que, frente al cambio de espacios provincia-ciudad, la mujer mexicana –esposa y madre- sigue reproduciendo las reglas sociales en sus hijas; se empeñan en asignarles una función (femenina) dentro de la sociedad, repitiendo de esta forma el mismo destino de las generaciones anteriores de mujeres. Sirva como ejemplo el cuento “Cabecita blanca” del libro *Álbum de familia* donde Justina, la protagonista, pretende que sus dos hijas vivan su feminidad de una manera similar a la de ella, con los mismos valores y concepciones sobre la importancia del matrimonio y la función de las mujeres dentro de la familia. Lo que no advierte esta mujer estancada en sus valores tradicionales es el cambio generacional y la conquista de espacios laborales y jurídicos en beneficio de las mujeres de los años setenta. Este personaje aparece ridiculizado; disfraza la verdadera desintegración familiar: su difunto marido estableció la “casa chica”, una de sus hijas es alcohólica, la otra ejerce la prostitución de manera clandestina, y su único hijo es homosexual. Este cuento nos permite leer la forma de vida de una nueva generación de mujeres que pretenden vivir de una manera distinta a la tradicionalmente impuesta. En este sentido, el tema de la soltería deja de ser importante en esta década, al menos en la ciudad: si no se es elegida por un hombre, existen otras opciones de vida, aunque éstas no significan que las mujeres dejen de experimentar el vacío y la frustración. Situación contraria sucede en la provincia chiapaneca que presenta Rosario Castellanos en sus obras anteriores a *Álbum...* Al mismo tiempo que las mujeres casadas, están las solteras: Amalia, Silvina, Francisca y Matilde en *Balún Canán*, Gertrudis, Natalia, Julia, Emelina, Concha, Blanca, Yolanda y Romelia –solteras o candidatas a serlo– en los distintos textos de *Los convidados de agosto*. En la provincia: “La palabra señorita es un título honroso... hasta cierta edad. Más tarde empieza a pronunciarse con titubeos dubitativos o burlones y a ser escuchada

con una oculta y doliente humillación”.<sup>72</sup> En “La participación de la mujer mexicana en la educación formal” Castellanos afirma que: “Quedarse soltera significa que ningún hombre consideró a la susodicha digna de llevar su nombre ni de remendar sus calcetines. Significa no haber transitado jamás de un modo de ser superfluo y adjetivo a otro necesario y sustancial”.<sup>73</sup> Esta observación sobre el pensamiento machista mexicano –incluyendo la concepción de las propias mujeres– aparece en los personajes femeninos de provincia particularmente, y en las mujeres madres de la ciudad de México que presenta Castellanos en su narrativa.

Sobre el tema de la escritura femenina, Rosario Castellanos escribió los cuentos: “Las amistades efímeras”, “Álbum de familia” e “Historia mexicana”, este último como antecedente de *Rito de iniciación*. En el primer caso, la autora presenta las inconveniencias de que una joven con aspiraciones literarias se quede en la provincia comiteca, pues no podría hacer carrera, ya que la asignación genérica se lo impediría. En este cuento, la autora muestra a dos amigas con aspiraciones y destinos distintos. La narración significativamente está a cargo de la protagonista escritora que siendo adulta, recuerda a su amiga Gertrudis, quien al pensar sólo en el matrimonio, transgrede la moral provinciana al huir con un fuereño que acaba de conocer. La protagonista salió de Comitán cuando supo que no podría realizarse como escritora. La conciencia crítica sobre el destino que le espera, hace que rompa su relación con Óscar y busque otra forma de ser. Esta forma la encuentra en la escritura, pues al rechazar el “determinismo” genérico, encuentra un espacio más abierto y liberador. La narradora-escritora enfatiza las “especies diferentes” y por lo tanto, los caminos elegidos o impuestos para las mujeres, los espacios cerrados o abiertos, la transgresión o la continuidad. En el personaje de este cuento hay una independencia intelectual y económica; aunque no se

---

<sup>72</sup> Rosario Castellanos. “Vals capricho”, en *Los convidados de agosto. Obras I, Op. Cit.*, p.729.

<sup>73</sup> Rosario Castellanos. “La participación de la mujer mexicana en la educación formal”, en *Mujer que sabe latín, Obras II, Op. Cit.*, p.884.

habla de las dificultades para convertirse en escritora, sí se enfatiza el don de la palabra, el nacimiento de una conciencia crítica en la joven desde la adolescencia. Esta narradora puede considerarse en un plano autobiográfico un *alter ego* de la propia Rosario Castellanos.

Menciono todo esto porque en *Rito de iniciación* encontramos a personajes femeninos con concepciones y experiencias de vida encontradas sobre lo que es ser mujer, cada mujer padece la feminidad de manera diferente. Con estos textos leemos dos épocas para las mujeres en México, una conservadora y otra más liberadora y sana que si bien no es la mejor, por lo menos les permite pensar(se) como sujetos.

### **Clara: matrimonio y frustración**

Frente a una visión más progresista para las mujeres de finales de los cuarenta, el personaje de doña Clara es importante en tanto que pretende asignar y reproducir un destino para su hija. Esta mujer tiene arraigadas concepciones sobre su género. Estas ideas han sido heredadas de generaciones anteriores tanto de las leyes patriarcales sobre lo que socialmente le es lícito a una mujer. Su situación de madresposa<sup>74</sup> tradicional, con un discurso inmodificable sobre los géneros, no le permite entender y aceptar la diversidad de intereses de las nuevas generaciones. Clara se esfuerza por construir una familia tradicional donde todo gira alrededor de las leyes del padre, aunque la visión del narrador omnisciente y de Cecilia en particular, rechazan con ironía la educación femenina tradicional como una fuente de insatisfacción, así como de múltiples frustraciones para las mujeres que asumen el discurso patriarcal.

---

<sup>74</sup> Marcela Lagarde y de los Ríos emplea este término para designar a las mujeres que están al servicio del esposo y de los hijos, pero también de todos los que consideran que su función genérica es la reproducción y el servilismo hacia los demás: padres, hermanos, tíos, primos. Se trata de una categoría sociocultural donde las mujeres desempeñan este papel de manera permanente o pasajera. (Véase. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, particularmente el capítulo IX).

Clara es una mujer sin discurso crítico sobre su condición subordinada; pretende reproducir la enajenación y la educación tradicional en su única hija, pues considera que la función de una joven consiste en entregarse a su papel de madrepasa, es decir, pone el valor de la mujer en su papel biológico y en la obediencia hacia el marido. Clara es la adversaria directa de Cecilia para los proyectos que ésta tiene. En su ensayo “La mujer en la época actual”, Rosario Castellanos describe los patrones de la mujer tradicional que pretende imponer el mismo destino a sus hijas; califica a la madre de impositora de “sádica”. Las palabras de la autora describen el comportamiento del personaje de Clara:

Con una especial complacencia le hace comprender, desde la más temprana infancia, que ha sido llamada para ocupar en el mundo un lugar de menosprecio. La educa en los mismos cánones en los que ella fue educada; la acostumbra a la más ciega sumisión, [...] La prepara así para que con el tiempo llegue a convertirse en una esposa y una madre típica con su consiguiente secuela de perjuicios para la sociedad entera que continúa una tradición en la que se acentúa el desequilibrio de los puestos que ocupan los diferentes miembros de la familia”.<sup>75</sup>

Como estereotipo de la madre mexicana de provincia del siglo XX, Clara se avergüenza de su hija por tener ideas ajenas a la de cualquier joven decente; piensa que sus sacrificios por educarla no sirvieron, pues incluso ha tenido que soportar las indiferencias, los desprecios de su esposo José María y ahora los desdenes de Cecilia. En la novela se habla de la mala relación entre los padres de la protagonista, así como de la desvalorización de la madre dentro del núcleo familiar:

Entre los esposos ardía la irritación de quienes, alguna vez, experimentaron juntos el placer y que luego perdieron la llave de esa armonía y no volvieron a recuperarla nunca. Esta pérdida se resolvía en frases amargas e irrevocables en las que cada uno reprochaba al otro no haberse convertido en el instrumento, ni siquiera en el cómplice para alcanzar las propias ambiciones (p.23).

La relación entre la pareja se basa en una destrucción constante y en intereses específicos donde el cónyuge se convierte en el medio para conseguir un fin: Clara logra tener el

---

<sup>75</sup> Rosario Castellanos. “La mujer en la época actual”, en *Declaración de fe*, México; Alfaguara, 1997, pp. 117-118.

título de señora y convertirse en madre; cumple como reproductora biológica y cultural, mientras que su esposo logra tener una familia en la que impone su autoridad.

De manera intertextual, encontramos que estas relaciones malsanas también aparecen en las parejas Zoraida-César en *Balún Canán*; Juliana-Esteban en “Tres nudos en la red”, y en el poema dramático *Salomé*. Particularmente en *Balún...* las relaciones intertextuales son evidentes: Zoraida es una mujer frustrada en lo conyugal, es humillada por César y aprende a “estar” –no “ser”-; se casa por miedo a la pobreza con un hombre mayor que ve en ella el medio de perpetuar sus riquezas y apellido. En *Balún...* se habla de un pasado donde la familia Argüello fue poseedora de grandes extensiones de tierra, pero también de un poder socioeconómico. En *Rito...* doña Clara se ve humillada por la escritura de un texto antiguo que pertenece a la familia de su esposo y que alude a las categorías sociales que la evidencian. De manera significativa aquí también se habla de un pasado mejor de la familia Rojas: “Doña Clara permanecía quieta frente a los muebles cubiertos de fundas, en la sala de visitas, y don José María se refugiaba en la biblioteca, entre documentos indescifrables y papeles viejos solicitando al pasado un asilo contra el presente hostil” (p.23).

En *Balún...* la madre de la protagonista la reprende porque consulta los documentos que hablan del origen de Chactajal y del poderío familiar, pues son parte de la herencia de su hermano. (*Confer.* capítulo XIV de la primera parte). En *Rito...* Clara hace lo posible por tratar de borrar y desaparecer los documentos que le recuerdan que ingresó a una familia que por clase social no le correspondía. El narrador constantemente ironiza sobre el origen humilde de la mujer desvalorizada en una provincia donde el origen y las riquezas determinan su destino al lado de un hombre que no es de su misma posición. En el capítulo dos de la novela se habla de los orígenes social y económico de Clara y José María; se habla de tiempos antiguos donde los indígenas de la región fueron desplazados y despojados por el hombre blanco. En el terreno biográfico e intertextual, la provincia

no nombrada en la novela podría ser Chiapas, escenario donde indígenas y blancos constantemente están en contacto-conflicto. En este capítulo se habla de la escritura de un manual de historia del poblado. Con el objetivo de exaltar su linaje, José María decide escribirlo. La escritura supone un discurso y una situación privilegiada y de poder que en este caso minimiza la falta de linaje en Clara, a quien se le recuerda su origen devaluado.

[Clara] destrozó documentos y tiró al fuego cédulas reales y cartas a las que hermosos sellos daban un valor elevadísimo. Por única vez en su vida don José María se dejó llevar por la violencia: abofeteó a su mujer y ordenó a los criados que le prepararan una recámara aparte. Cumplió su juramento de no volver a traspasar los umbrales de las habitaciones de doña Clara y eso le impidió conocer a Cecilia mientras las mujeres encargadas de su crianza no permitieron que la recién nacida fuera conducida hacia él (p.40).

El afán de destrucción en Clara responde a la humillación y frustración que le provoca su origen vergonzoso. A diferencia del documento que escribe un indígena en *Balún...*, aquí se fija el discurso y la visión del hombre blanco; la voz indígena desaparece: “Porque los indios no eran: habían sido” (p.41). En la novela se toca el tema de la derrota indígena y el predominio del blanco quien comenzó a segregar a las razas y a establecer categorías donde hay vencedores y vencidos. A la categoría de los débiles vencidos pertenece Clara, por su condición humilde y por la imposibilidad discursiva de leer documentos que la legitimen. Al no aparecer en estos documentos, que se guardan como herencia, Clara no existe, no tiene valor para la familia de su esposo.

Entre José María y su hija hay una complicidad para desafiar a Clara; el apoyo a la decisión que el padre le da a su hija para que estudie en la capital, se vive como un desafío, sobre todo cuando no se le pide a Clara su opinión. La complicidad es una forma de silenciarla: Cecilia la rechaza porque no se identifica con sus valores y su forma de ser mujer, y José María porque ha dejado de verla como procreadora. Cecilia se identifica con el padre porque él posee una categoría social, un discurso y un poder. Rechaza a la madre en tanto que débil y abnegada.

Como en *Balún...* en la novela póstuma de Castellanos también se observa una separación afectiva entre madre e hija, además de que se hostilizan mutuamente, pues la madre espera que su hija cumpla un rol femenino tradicional: que sea hacendosa, femenina, obediente y que además se olvide de sus aspiraciones universitarias e intelectuales. Clara considera que entre menos se estudie se es más decente, pues no se alteran las virtudes femeninas tradicionales. La madre aceptará que su hija salga de la provincia con el único objetivo de simular su “anormalidad femenina”, ya que piensa que en la ciudad podrá encontrar un hombre que tolere su extrañeza, pues en la provincia no sólo se le rechazaría sino que se convertiría en una solterona.

Como se ha dicho, en *Rito de iniciación* se habla de una época de cambios para la mujer mexicana que de manera incipiente pasa de un “estar” a un “ser” más autónomo y con proyectos propios. Clara observa a las mujeres de finales de los cuarenta desde su posición de mujer degradada; no alcanza a comprender el cambio generacional y el progreso. La mujer tradicional representada por este personaje, justifica su existencia en función del matrimonio y la maternidad. Su vida de mujer frustrada se “disfraza” ante los otros y en su afán por hacer una “copia” de mujer virtuosa, reprueba la libertad y la toma de decisiones de Cecilia. Clara es una mujer avejentada y estancada en su tiempo:

Una palidez enfermiza quitaba a su obesidad toda justificación y las arrugas marcaban en su rostro no la plácida conformidad de quienes están de acuerdo consigo mismos sino las angustias sin desenlace de los débiles, de los iracundos impotentes, de los ineptos. Sus movimientos no manaban en corriente fluida sino que se desencadenaban y se extinguían en impulsos súbitos y momentáneos, como relámpagos imprevisibles. Y así también su voz, aguda y precipitada y confusa (p.35).

A pesar de la frustrante experiencia conyugal, el discurso de Clara se basa en el respeto a las estructuras familiares, a las leyes patriarcales que autorizan o reprimen el comportamiento de los otros. La visión alienable de esta mujer provoca un choque ideológico permanente entre su discurso inmodificable y el de su hija que decide ingresar

a la universidad y romper con la construcción de un futuro femenino tradicional. Clara es una reproductora del discurso machista desde su género y condiciones.

Doña Clara es el estereotipo de la mujer conservadora que aplica en otra época cuando las jóvenes comienzan a vivir de manera distinta, un tipo de educación femenina donde lo importante es ser elegida para casarse. De manera paradójica este personaje carece de <<claridad>> y visión. Al igual que la madre del cuento “Cabecita blanca”, Clara es una mujer estancada en su tiempo; con el agravante de que vive con un hombre que la desdeña.

### **Beatriz: soltería e insatisfacción**

En una sociedad patriarcal donde se culturiza la maternidad y se proporciona a la mujer el título de “señora”, la soltera permanece segregada de los “privilegios” que socialmente supone ser elegida para ocupar un lugar dentro de la familia. El tema de la soltería, al igual que el de la prostitución femenina dentro de la cultura mexicana del siglo XX, no sólo es mal visto, sino en varios casos se castiga con el estigma y el rechazo. Ser soltera o prostituta es motivo de desprecio y discriminación aunque con matices diferentes. La prostituta es una transgresora, la “solterona” es una mujer que ni siquiera alcanza a transgredir pues en ocasiones hace lo posible porque algún o cualquier hombre, se interesare en convertirla en “señora”, sin embargo, su edad la deja sin vigencia para ser candidata a esposa.

El tema de la soltería en la narrativa de Rosario Castellanos aparece constantemente. Al lado de una mujer casada-frustrada, existe una amiga, hermana, maestra o conocida que no han alcanzado a realizarse de acuerdo con los preceptos culturales para los que fueron destinadas. En varios casos son hostilizadas por familiares y la sociedad en general. Estas mujeres –junto con las que tienen marido– aparecen como frustradas e incompletas, más aún si viven en la provincia, espacio asfixiante y coercitivo. A la mujer



soltera se le identifica como un ser vulnerable y como parte de las minorías dentro de la narrativa de Castellanos situada en provincia. No haberse casado es haber sido excluida. En “La participación de la mujer mexicana en la educación formal”, Rosario Castellanos habla de la condición parasitaria de la soltera que no tiene una vida propia, sino que “permanece” al lado de la familia para lo que haga falta; en ocasiones se le pide compartir sus bienes, pues ella no tiene grandes gastos, por lo que debe compartir.

El tema de las mujeres desde su cultura, capacidades y ocupaciones aparece trazado en la obra de Rosario Castellanos en los distintos géneros literarios que cultivó. Como toda obra literaria, la autora inscribe a sus personajes en una tradición cultural, en un tiempo y espacio que autorizan o inhiben los derechos y aspiraciones de sus personajes. En *Declaración de fe*, texto escrito en 1959, según Eduardo Mejía, la autora habla de la conquista de espacios y derechos para las mujeres. Sobre la soltera afirma que: “puede elegir libremente su domicilio, disponer de su vida en la forma que mejor le parezca y gastar el dinero que gane como quiera”.<sup>76</sup> Llama la atención que en el discurso ensayístico, la autora habla de los cambios y progresos para las mujeres a finales de los cincuenta, aunque en varias de sus obras narrativas fija el discurso cultural arraigado en las familias y en la sociedad en general. En este sentido hay que destacar que se habla de distintos tipos de mujeres mexicanas que por cultura y espacios, viven su condición genérica de manera diversa, o bien, de un discurso político liberador que no se corresponde con las prácticas culturales anquilosadas. (Véase, “La abnegación: una virtud loca”).

El personaje de Beatriz de *Rito de iniciación* es una mujer “solterona” que, no obstante, vive y ejerce su independencia de manera libre y sin grandes frustraciones. A diferencia de los personajes femeninos de Castellanos que padecen la soltería como una angustia, un asedio social, una tragedia y una constante auto-desvalorización, Beatriz

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 99-100.

aprende a sobrellevarla. En este personaje del que se habla en el primer capítulo y que aparece en el capítulo dos, se puede observar que hay un “antes” –soltera–, donde no le preocupa el matrimonio que entre sus contemporáneas se vive como una dádiva y un elogio, y un “ahora” –solterona– donde sin sentir arrepentimiento, termina consagrándose a actividades supuestamente propias de las mujeres que no se casan: el recogimiento, la soledad y la religión como una forma “pasiva” de “estar”. La idea de la soltería se vive en Beatriz como una liberación opuesta a la idea de sumisión y pérdida de la libertad que supone un matrimonio tradicional de provincia. Sin embargo, ya en la ciudad –espacio más liberador y tolerante para una solterona– frente a la soledad, cuestiona la elección. El personaje aparece en el pasado y el presente como una mujer solitaria que “no daba de sí misma más que la superficie pulida” (p.28). Para contrastar el comportamiento, el linaje y la vida juvenil de Beatriz, el narrador enfatiza su recato en el vestir, su elegancia natural y el distanciamiento hacia las jóvenes de su edad, pues dentro de la provincia, esta mujer toma sus propias decisiones; antes de establecerse en la capital decide viajar con la herencia que recibe de sus padres. Esta actitud independiente va perfilando en el personaje una autonomía y una toma de decisiones respecto a lo que quiere hacer de su vida y su cuerpo. Para hablar de esta mujer, el narrador hace uso del discurso indirecto libre de manera recurrente, pues de esta forma al incorporar los cuestionamientos de la colectividad respecto a la vida “irregular” –no tradicional– de Beatriz, él mismo cuestiona la moral y las tradiciones culturales sobre las funciones de género:

A esa secta (la de las mujeres casadas, por supuesto) no llegó a pertenecer jamás. ¿Cómo iba a decir sí a un pretendiente y no a otro si ambos eran dignos –o indignos– de la misma respuesta? ¿Cómo hacer eso que el Apóstol prohíbe expresamente que es la acepción de personas? A su mismo consejero espiritual le pareció que este argumento se quebraba de sutil y le mandó que, en vez de ponerse a interpretar unas Escrituras destinadas a los sabios, escuchase la voz de su corazón. Pero por lo visto, el corazón de Beatriz era mudo porque los años pasaban y ella se instalaba más y más cómoda y definitivamente en la soltería (p.30)

Como se observa, la ironía en el narrador desmantela los conceptos de matrimonio como “privilegio” de una <<secta>>, elección, interpretación de un discurso religioso y consejos espirituales que no actúan como una ley inmutable en el personaje. Los viajes y el cambio de espacio (provincia-ciudad) son decisiones propias que anticipan un proyecto de vida distinto a pesar de “las catástrofes a las que forzosamente debía estar expuesta una mujer sola y sin “respeto de hombre” (p.33). La visión sobre la feminidad que tiene Beatriz es importante en tanto que es una mujer distinta que ya no justifica su existencia con la presencia de un esposo. Podemos considerar a este personaje como una transición entre las mujeres conservadoras de provincia y las de las nuevas generaciones que comienzan a elegir para ser independientes. Sobre la decisión de Cecilia por ingresar a la universidad, Beatriz opina: “-Cecilia ya no es la única muchacha que quiere valerse por sí misma. Ya no es como en nuestros tiempos, Clara. Hoy tendrías que buscar con candela de oro a la que se quede en su casa esperando” (p.39). Sin embargo, a Beatriz le faltó visión sobre los proyectos a futuro. Desde el recogimiento y la tranquilidad en su casona de la ciudad, aparece como torpe ante las disposiciones de los gastos y remodelaciones de su casa; necesita la ayuda y los consejos de “otros” que tengan más autoridad y conocimientos, por tal motivo no se desprende de su director espiritual. En Beatriz se observa una identidad personal, la construcción de un espacio y un estado civil elegidos, pero no gozados del todo, aunque a diferencia de Clara, se observa una preocupación y cuidados hacia su propio cuerpo: “Beatriz había aprendido a pactar con su cuerpo de modo que permaneciera tranquilo y no la atormentara el día entero con sus acechanzas y con sus traiciones” (p.36).

En el discurso narrativo que presenta a esta mujer, no se habla de amores frustrados en el pasado, pero tampoco se menciona que el matrimonio y la maternidad se hayan perseguido. El personaje de Beatriz dentro de la narrativa de Rosario Castellanos queda inscrito como pionera en el afán de encontrar un modo de vida más deseado que

proporcione libertad e independencia, a pesar de las críticas que silenciosamente recibe de parte de la protagonista, quien la sigue viendo como una mujer que se quedó en el camino de la independencia y la libertad.

### **Cecilia anónima: de la provincia a la ciudad**

Son varios los temas y experiencias que se emplean la construcción del personaje principal de la novela. Si bien es cierto que la causa del viaje hacia la ciudad de México por parte de Cecilia, responde a sus deseos por ingresar a la universidad, debemos partir del hecho de que se trata de una huída del lugar asfixiante en lo amoroso, aunque en lo “intelectual” haya sido el espacio idóneo para presumir su inteligencia y don de palabra. La salida de Cecilia de la provincia se da por pérdidas significativas en lo amoroso y familiar, rompe con todo lo que supone una lucha con la cultura patriarcal, así como con los arquetipos sexuales que se fijan en ella como fantasmas.

Dice Lucie-Anne Skittecatte a propósito del iniciado que renuncia a su “Yo” totalizador, que dentro de la cultura, el padre es el “único representante del nombre y de la ley, y la madre [de la] muerte. [...] Al dividir el mundo en dos partes, por un lado el amo y por el otro la histérica, el patriarcado arrebató al hombre la posibilidad de intercambios y priva a la mujer de su identidad”<sup>77</sup>. La llegada de Cecilia a la ciudad de México está llena de recuerdos dolorosos, de una identidad rechazada en un espacio donde se sentirá anónima en medio de la competencia amorosa e intelectual. El valor que le da a los demás, unida a su propia auto-desvalorización prefiguran un camino difícil para la joven iniciada. Romper con los patrones culturales y familiares provoca en la protagonista un sentimiento de desamparo,<sup>78</sup> un temor al fracaso.

---

<sup>77</sup> Lucie-Anne Skittecatte. *Los silencios de Yocasta. Ensayos sobre el inconsciente femenino*, México; Siglo XXI, 2005, p.14.

<sup>78</sup> Desamparar: “Abandonar, dejar sin amparo ni favor a alguien o algo, que lo pide y necesita.// Ausentarse, abandonar un lugar o sitio”. *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid; Espasa, 2001, p.759. La experiencia del desamparo en la protagonista se elimina hasta el final de la novela, cuando

La vida de provincia para Cecilia le augura un destino similar al de su madre y aunque inicialmente sí contempla la posibilidad de cumplir con su rol genérico y apartarse de sus inquietudes intelectuales, sólo le interesa el título de señora “no de esposa ni de madre, porque en estas palabras se agazapaba un peligro: el del asalto a su intimidad, el del sometimiento a un vasallaje” (p.15) que desprecia porque la atemoriza. Frente al rechazo por ejercer con libertad su erotismo e intimidad con Enrique, la protagonista interesándose casi exclusivamente por el don de la palabra que es un discurso ininteligible para el otro quien la ve como el objeto del deseo y que a partir de entonces comenzará un ataque a través de la indiferencia y el desprecio, pues Cecilia: “Ignorante, tímida, orgullosa, quería compensar la torpeza de su cuerpo, la parálisis de sus apetitos, con excesos verbales”. (p.20) que a Enrique no le interesa escuchar dado que lo ponen en desventaja y lo hace experimentar una humillación.

El narrador de la novela evidencia el rechazo a los contactos carnales en Cecilia y utiliza un lenguaje con connotaciones sexuales para contrastar el deseo de Enrique y la evasión de la joven: “Y Mientras tanto su cuerpo contemplaba el cielo relampagueante en el que su mente había hecho su morada. Permanecía al margen, como dormido en una inocencia tanto más coriácea cuanto que los conceptos voluptuosos la habían rozado innumerables veces sin penetrarla” (p.21).<sup>79</sup>

---

hace un rito de despedida/rechazo y decide ser independiente. Anterior a este momento, se habla de un desamparo por parte de Enrique, su familia, la provincia, pero también de un desamparo religioso hacia la figura de un Dios lejano. Al final de la narración, Cecilia ya no pide ni necesita ser amparada porque se construye a sí misma.

<sup>79</sup> El narrador se refiere a la palabra de Cecilia como defensa a los deseos de Enrique. El rechazo a la consumación del acto sexual evidentemente presenta una intertextualidad con la historia de Santa Cecilia, la virgen martirizada que rechaza a su joven prometido Valeriano en la noche de bodas, pues ella se había entregado a Dios desde la infancia. Frente a los reclamos de su esposo por tener contactos sexuales la noche de bodas, la Santa responde con una enajenación discursiva sobre el amor y la entrega hacia Dios. Santa Cecilia gustaba del ayuno, las oraciones y los cantos. Después de convertir al cristianismo a Valeriano y a muchos romanos que rendían culto a Júpiter, Santa Cecilia fue martirizada en una caldera de agua hirviendo. A esta santa se le considera la patrona de los músicos porque hasta el final de su vida se dedicó a cantar a Dios y a escuchar la música de los ángeles. Para una historia detallada sobre esta Santa, véase: Santiago de la Vorágine. *La leyenda del dorado*, t.2, 1982, pp.747-753, y Thomas Plasmann. *Vidas de santos*, 1957, pp. 33-34.

Dice Skittecatte que el amor al ser un sentimiento ambivalente implica un deseo de vida y entraña por otro lado un peligro de muerte, de tal manera que Eros y Tánatos son polos contradictorios que se corresponden y en cierto momento se erige a la muerte como la única forma de realización del amor. Al hablar de los gustos e intereses diversos de la pareja, la autora afirma que “la pasión más intensa se destruye al chocar contra el obstáculo de una total ausencia de resonancia”.<sup>80</sup> Así, las resonancias entre Enrique y Cecilia son inexistentes por las visiones y proyectos que cada uno tienen; se trata de incorporar de manera forzada al otro dentro del proyecto de vida propio, o bien, de excluirlo; esto último es la “muerte” de la relación. A partir de la ausencia y desinterés de Enrique, la protagonista comienza a manifestar desarreglo en su persona y se dedica a buscar y hostilizar al joven hasta que él “fastidiado de los arrebatos y de las lágrimas, la dejó para irse a jactar ante sus amigos de ser un conquistador irresistible y a mofarse, en las cantinas y los burdeles de mala muerte, de la ofrecida de quien, por fin se había librado” (p.25). Por ser Cecilia la de las ideas y proyectos universitarios, es despreciada y difamada. Enrique entroniza su poder y hace gala de sus dotes de conquistador para reducir a la “mujer fálica” por ser la de las ideas. Al ser el discurso un medio de ejercer el poder, Cecilia se coloca por encima del hombre que siente miedo hacia la liberación de la joven que puede subyugarlo. En cualquiera de los casos, la relación entre la pareja tiene que ver con una lucha por demostrar quién es superior; ninguno ve en el otro la igualdad, sino el medio de reconocer y hacer visible su dominio: Enrique no consigue ejercer su poder sobre Cecilia, y ésta tampoco logra demostrar a los demás que es capaz de conseguir el amor de un joven. Si se advierte que frente al desprecio de Enrique las opciones para Cecilia se cierran, entonces se comprende que el camino de los estudios universitarios pueden legitimarla: “Ella había fracasado ya una vez y por nada del mundo habría querido fracasar de nuevo” (p.37).

---

<sup>80</sup> Lucie-Anne Skittecatte, *Op. Cit.*, p.148.

El capítulo “Primeros pasos” se abre con el sentimiento de derrota amorosa por parte de Cecilia, con un supuesto “renunciamiento” a las relaciones amorosas, pues sus actos inoportunos e inexperiencia terminan por alejar a los jóvenes de ella. Frente a esto, se fija metas: la universidad. Sin embargo, se siente anónima entre las multitudes de la facultad y lucha por crearse un espacio donde pueda ser visible y construya una identidad alternativa.

El narrador con gran ironía cruel, enfatiza constantemente las dificultades de socialización del personaje, su desarrollo femenino e intelectual sirviéndose del sarcasmo y la casi comparación de Cecilia Rojas con los animales:

Pues el nombre de Cecilia no era pronunciado. Y cuando se pronunciaba (porque también este azar era, en principio, posible –como es posible que un chimpancé, jugando con el alfabeto acierte, en un plazo indeterminado de edades geológicas, a escribir una obra de Shakespeare) era un nombre que no aludía a una persona, sino que señalaba un instante: el de la coincidencia fortuita entre un requerimiento formulado por alguien oculto tras una ventanilla o constreñido por un escritorio, y la posesión del requisito demandado: el número de una ficha, el horario de una entrada, la contraseña de un encargo (p.50).

Si en la provincia, la joven es considerada “anormal”, en la ciudad es además anónima, “ninguneada”; deambula esquivando las reacciones de los demás, los golpeteos a su calidad de joven provinciana con pretensiones universitarias. Sin embargo, el capítulo “Primeros pasos” presenta también una segunda voz narrativa además de la del narrador, que descalifica de manera cruel y directa a la joven. Podríamos considerar a esta segunda voz interior como una “conciencia despiadada” que toma imágenes y las proyecta en ella misma. La joven universitaria que llega huyendo de la provincia (Cecilia 1), carga consigo a una conciencia enemiga (Cecilia 2).

Una vez que (C1) se siente menospreciada y torpe en la ciudad, decide construirse una identidad a base de esfuerzos, llegar a “ser” y negarse el “estar”, sin embargo, la voz de (C2) al mirarse al espejo le regresa una imagen tormentosa y cruel sobre el pasado y los fracasos que le esperan como mujer e intelectual. El deseo que siente el personaje por

destruir el espejo, corresponde al rechazo de una realidad que no le gusta y que incluso teme.<sup>81</sup>

En el *Diccionario de símbolos* de Chevalier y Gheerbrant se afirma que el espejo es un reflejo de verdad y sinceridad; se le considera como imagen de lo contenido en el corazón y la conciencia, como un símbolo de sabiduría y como las dos caras del alma. Mirarse en el espejo implica la mirada del cuerpo, el fluido doloroso de imágenes y pensamientos. Así, el diálogo entre las dos Cecílias ocupa cinco páginas del tercer capítulo. La conciencia se encarga de poner a discusión las virtudes que hasta el momento C1 creía tener. C2 le recuerda su pasado doloroso, la huida y el abandono de Enrique. El reflejo-desdoblamiento del personaje se puede dividir en una escena teatral cuyo espacio de representación es el espejo. C1 aparece como la víctima de la inquisidora C2; el desdoblamiento corresponde a los sentimientos encontrados donde el pasado quiere ser borrado, el presente es tormentoso y el futuro incierto y amorfo. Cecilia establece una lucha con su conciencia en su afán por conseguir una identidad. Cuando C1 trata de convencerse de poseer un tipo de belleza interior (gracia), su conciencia le recrimina la falsedad con la que se conduce, la traición hacia ella misma y la torpeza con la que conduce su vida. C2 actúa como un anti-Narciso que niega a C1 el derecho por aparentar ser bella, cualquier adjetivo que se asocie con la feminidad y la inteligencia, queda anulado por C2 quien considera a C1 un monstruo digno de asco. Con astucia y sarcasmo y con el objetivo de anularse, dice C2:

Tu as de triunfo en las discusiones en la castidad. ¡Soy casta! Proclamas, como si la castidad pudiera confundirte con la abstinencia y como si tu abstinencia derivara del mérito de una elección y no fuese el resultado de una desgracia. Mientes cuando dices que eres casta. Di más bien que eres fea. ¡F e a! ¡No te tapes las orejas, cobarde! Son únicamente tres letras que, juntas, forman una palabra pequeñita, pero que basta para cubrirte

---

<sup>81</sup> En el capítulo XVII de la tercera parte de *Balún Canán*, la niña protagonista rechaza el mirarse en el espejo, pues le diría que la muerte de su hermano Mario es inminente. Mirarse en el espejo le traería a la mente imágenes de su hermano agonizante. La presencia de los espejos en la narrativa de Rosario Castellanos es constante, quien se ve en ellos, teme el reflejo de una realidad dolorosa y de una conciencia enemiga. Los personajes que generalmente huyen de los espejos son mujeres, particularmente las “solteronas” o candidatas a serlo.



entera como la loza de una tumba. No hay que remover el interior de las tumbas porque ya se sabe lo que guardan: gusanos, descomposición, osamentas (pp. 57-58).

Las palabras de C2 vienen a evidenciar el carácter endeble de la protagonista, su lucha por reconocerse y apropiarse de un “Yo” que excluya los cánones de belleza y virtudes femeninas en los cuales parece no entrar. Si logra apropiarse de un “Yo”, podrá asumir la feminidad auto-construida donde se asuma y se defina una sexualidad satisfecha. Sin embargo, desprenderse y aceptar que su belleza no es la que satisface a los otros, la lleva a decirse: “Pero voy a decirte que te expones al ridículo cada vez que te preocupas por lo que tú llamas, como en las revistas de moda, tu arreglo personal. Recuerda cómo te mira entonces tu madre, cómo tus amigas tienen que cubrirse la boca con las manos para que no sorprendas sus sonrisas” (p.57).<sup>82</sup> El autorrechazo de la protagonista es evidente y doloroso: se desprecia a sí misma, destaca sus defectos físicos, su torpeza, su vida basada en el ridículo y su sentimiento de fracaso anticipado entre las multitudes de jóvenes con pretensiones intelectuales que pueden opacarla. La presencia de mujeres dentro de las aulas, también la pone en desventaja, pues se siente impedida para competir en belleza. En el personaje de Cecilia parece que su inclinación al mundo de las ideas se contrapone con la torpeza con la que maneja su feminidad y arreglo personal. No sólo fracasó en sus intentos por seducir y “apropiarse” de Enrique, sino ahora, en la ciudad, se siente descalificada e impedida para obtener el éxito. Frente a los temores, angustia constante y sentimiento de desprotección, en Cecilia Rojas sobreviene la negación de su pasado y una lucha por construirse así misma.

De acuerdo con lo señalado por Jean Paul Sartre en su libro *El existencialismo es un humanismo*, un individuo comienza a existir una vez que surge de la nada; al hacerse a sí mismo, “será tal como se haya hecho [...], empieza por ser algo que se lanza hacia el

<sup>82</sup> En el poema “Autorretrato”, Rosario Castellanos retoma el tema de la fealdad femenina, de la ineptitud en el arreglo personal, del éxito y reconocimiento como escritora frente a la torpeza de ser mujer y exhibirse: “En general rehúyo los espejos./ Me dirán lo de siempre: que me visto muy mal/ y que hago el ridículo/ cuando pretendo coquetear con alguien”. La voz auto-sarcástica del yo lírico de este poema, actúa también como la voz del *ello* como desdoblamiento de la conciencia crítica que juzga severamente al *Yo*.

porvenir y que es consciente de proyectarse”.<sup>83</sup> La elección del individuo es por tanto uno de los rasgos que llevan a la libertad. El destino del hombre está en él mismo, según los planteamientos existencialistas, sin embargo, el punto de partida para la toma de decisiones surge a partir del deseo por definirse desde el “Yo” actuante. Así pues, Cecilia surge de la nada, al sentir el anonimato y el desamparo en la ciudad, tendrá que luchar contra su propia conciencia lapidaria para “renacer”, “construirse” y “definirse” como mujer y universitaria: “Yo, Cecilia, vista desde fuera, soy igual que cualquier otra muchacha de diecinueve años, de un metro cincuenta y seis centímetros de estatura, etc... etc... Lo único capaz de distinguirme sería la memoria, y la he perdido” (p.61). Romper con un pasado doloroso e incómodo resulta benéfico para construir un futuro y para la ejecución de proyectos que no la lleven al fracaso profesional, ya que su vida amorosa sí ha fracasado, no obstante, perder la memoria, significa borrar las huellas de la identidad de una vida que rechaza.

### **El rito de iniciación: Cecilia como sujeto social autónomo**

La expresión “ritos de iniciación” se aplica en las diversas culturas para designar los procesos de formación y la transformación personal de un individuo que pasa de un estado a otro. En 1909, el etnólogo Arnold van Gennep, propuso el término “Ritos de paso” para referirse a las constantes transiciones y transformaciones de una persona inserta en una cultura específica que da un giro a su vida, idioma, costumbres y cultura en general para pasar a otra cultura y asimilarlo.

Dentro de las transiciones encontradas en los “Ritos de paso”, se encuentran: juventud-edad adulta; soltería-matrimonio; vida-muerte; viajar-regresar. Ingresar a una cultura ajena a la propia, radicar en otro país donde la lengua y las costumbres se aprenden, es un rito. Las ceremonias religiosas, los funerales y los carnavales, son ritos

---

<sup>83</sup> Jean Paul Sartre. *El existencialismo es un humanismo*, México; UNAM, 2006, pp.28-29.

colectivos con características especiales. Podemos decir por tanto que, ya sea de manera individual o colectiva, los ritos de iniciación, aparecen en todos los aspectos de nuestras vidas.

La palabra “Rito”, designa un culto, una ceremonia religiosa, pero también los usos y costumbres de los pueblos. Este concepto transdisciplinario se usa para hablar de ciertas prácticas culturales prescritas o prohibidas que adquieren un carácter eminentemente simbólico, mágico e incluso sagrado. Un rito, generalmente surge de una colectividad; que lleva a cabo un conjunto de ceremonias, fiestas y pruebas iniciáticas.

Arnold van Gennep, denomina a los ritos de iniciación, “ritos de paso”, pues considera que se trata de estados pasajeros, de etapas que un individuo o una colectividad van realizando sin estancarse en un determinado punto. Un rito de paso, reconstruye al individuo, lo hace cambiar de estado –por ejemplo del matrimonio a la maternidad, o de la maternidad a la vejez-. El nacimiento, la adolescencia, la vejez y la muerte, son estados pasajeros.

En el caso del paso de la adolescencia a la juventud, Jean Moissonneuve, afirma que desde las sociedades primitivas:

[...] el cambio de estatuto de los jóvenes y su acceso a la edad adulta se veía acotado y atestiguado por un conjunto de ritos de iniciación, más o menos complejos; acabados los mismos, el joven era reconocido como apto para casarse, fundar una familia y participar plenamente en las actividades sociales, tareas y responsabilidades, de hombre o de mujer, según el caso, como miembros de pleno derecho de la comunidad”.<sup>84</sup>

Esta forma de asignar a los jóvenes una iniciación para formar una familia y tomar las responsabilidades que culturalmente deben cumplir, es una tradición presente en varias culturas, pues de lo que se trata es de “pasar” de un estado a otro. Esto supone también un aprendizaje; abandonar-renunciar a un estado para pasar-agregarse a otro. Dice Arnold van Gennep que “la vida individual consiste en una sucesión de etapas cuyos

<sup>84</sup> Jean Moissonneuve. *Ritos religiosos y civiles*, Barcelona; Herder, 1991, p.49.

finales y comienzos forman conjuntos del mismo orden: nacimiento, pubertad social, matrimonio, paternidad, progresión de clase, especialización ocupacional, muerte. Y a cada uno de estos conjuntos se vinculan ceremonias cuya finalidad es idéntica: hacer que el individuo pase de una situación determinada a otra situación igualmente determinada”<sup>85</sup>. Al dejar tras de sí una etapa, el individuo tendrá que abandonar constantemente todo el contexto que le rodea para agregarse a otro. Genep divide a los ritos de paso en varios tipos. Para los fines de este trabajo, recuperamos sólo los “ritos de separación”, “ritos de margen” y “ritos de agregación” que son los que experimenta la protagonista de *Rito de iniciación*. Dice el autor: “Los ritos de separación están más desarrollados en las ceremonias de los funerales; los ritos de agregación, en las del matrimonio, en cuanto a los ritos al margen, pueden constituir una sección importante, por ejemplo, en el embarazo, el noviazgo, la iniciación, o reducirse a un mínimo en la adopción, el segundo parto, el nuevo casamiento, el paso de la segunda a la tercera clase de edad”.<sup>86</sup>

Los ritos por los que debe pasar el individuo a lo largo de su vida, lo van obligando a transitar de una etapa a otra, de un espacio a otro, de una cultura e ideología propia a una distinta a la que debe acostumbrarse para ser aceptado. Los ritos de paso son procesos ineludibles que permean el aspecto físico-social del individuo, lo encaminan a “separarse” o “agregarse” a un grupo, cultura y espacio de manera cíclica durante las distintas etapas de su vida.

Dentro de la clasificación que hace el autor sobre los ritos, para el tema de la iniciación en el personaje de Cecilia de la novela que aquí nos ocupa, utilizamos los conceptos de “ritos preliminares” que son un rito de <<separación>> del mundo interior e ideológico; “ritos liminares” que son la iniciación y experiencia en la etapa de prueba –estadio de

---

<sup>85</sup> Arnold van Genep. *Los ritos de paso*, trad. del francés de Juan Aranzadi, Madrid; Taurus, 1986, p.13.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.20.

margen según Genep–; y los “ritos posliminares” que son aquellos ritos de agregación donde se alcanza no sólo una nueva categoría y visión personal del mundo, sino que se concluye un proceso de descubrimientos y peripecias para ingresar a una nueva forma de vida. Por lo anterior, podemos pensar que los “ritos de paso” son procesos de aprendizaje, madurez, conocimiento, adopción o rechazo de una cultura, y etapas -muchas de ellas ineludibles- que atraviesa un individuo durante su vida.

En el caso particular de *Rito de iniciación*, la protagonista tendrá que ingresar paulatinamente a la etapa que Genep llama “pubertad fisiológica” y “pubertad social”, es decir, tendrá que descubrirse como mujer y como intelectual en un medio hostil para que, de esta manera, pueda lograr una madurez física y social donde rescata su experiencia de aprendizaje, pero “decida” <<separarse>> para poder <<renacer>>.

Desde el primer capítulo de *Rito de iniciación*, vemos que Cecilia decide salir de la provincia y viajar a la ciudad de México para hacer estudios universitarios. Lo anterior supone un “rito de separación” inicial al rechazar el destino social de sus coterráneas, destinadas al matrimonio por asignación o elección. La relación fallida entre la protagonista y Enrique, también es un detonante en la toma de decisiones. Así pues, abandonar la provincia, la familia, la casa y su medio social, se traducen como una pérdida que Cecilia propicia, pues pretende liberarse “de los garfios que la ataban a la identidad” (p.13). Ya en la ciudad, la protagonista experimenta la soledad. El narrador señala que “Cecilia perdió la noción de su nombre” (p.49). Perder la noción del nombre, es un acto de separación; se trata de una etapa de gestación donde el individuo carece de identidad; quien no tiene nombre es <<nada>> y no se le puede evocar como individuo concreto. El narrador, con gran crueldad, dice:

Pues el nombre de Cecilia no era pronunciable [...] era un nombre que no aludía a una persona sino que señalaba un instante [...] Cecilia comparecía entonces arrastrando consigo aún partículas de la masa en la que acababa de desprenderse y sintiéndose portadora de la efímera

realidad de un insecto en el trance mismo de consumir y agotar su ciclo vital (p.50).

Las primeras experiencias solitarias de Cecilia en la capital, la hacen sentirse “nadie”. Este estado de “impersonalidad” inicial se une al tópico de “sentirse fea”, según se lo afirma su parte inquisidora, sin embargo, renunciar a su <<yo tormentoso>>, es un requisito que tendrá que cumplir para lograr la sobrevivencia en una ciudad que se le presenta inmensa y, donde deberá agregarse a determinados círculos universitarios.

Al final del capítulo tres “Primeros pasos” –que aluden a un rito iniciático hacia otra forma de vida–, Cecilia envía una carta a su padre, en ella, fija un discurso de desprendimiento y reproche hacia José María, el hombre que la comprendía, la complementaba. Esta carta, puede considerarse la despedida final hacia la familia. En este mismo capítulo, por otra parte, la protagonista decide no creer más en la imagen de un Dios al que siente muy lejos: “Y Ahora que yo me retiro de ti y te juzgo y te menosprecio y, voy a decir algo todavía más brutal, te olvido” (p.67). La ruptura con la ideología y las creencias del pasado, presenta a una Cecilia disociada en un presente incierto en el que lucha por conseguir un espacio de visibilidad entre las masas y las nuevas formas de vida que desconoce.

Ya en el espacio universitario, la protagonista de la novela muestra de manera cautelosa sus intenciones de pertenencia para poder ser aceptada dentro del grupo de jóvenes, la mayoría de ellos, provenientes también de la provincia mexicana. En “Tentativa de aproximación”, Castellanos ubica a su personaje en su intento por “agregarse”, conseguir la identidad que aún no logra definir. El primer personaje con el que Cecilia establece una conversación, es Sergio de Castillo, quien le critica sus lecturas juveniles y se muestra presuntuoso y arrogante. Este joven es la réplica masculina de la “conciencia tormentosa de Cecilia”. Al descalificar sus inclinaciones universitarias, le cuestiona la lucha que tendrá que padecer por ingresar al mundo de las ideas que es

predominantemente masculino, según su visión. Al hablar sobre la condición femenina en México y sobre las aparentes inquietudes intelectuales de Cecilia, Sergio señala: “usted se viste como mujer porque nació mujer. Como si el sexo fuera destino y no elección” (p.73). Este discurso sobre la asignación o la elección femenina, evidentemente remite al lector de la novela a los postulados de Simone de Beauvoir, quien en *El segundo sexo*, señala que el sexo no debería determinar el género, el lugar y espacio social destinado a la mujer, sino que la asignación de roles sexuales responde a una cultura histórica.

Si Cecilia siente en un principio admiración por Sergio, esto se debe a que rompe con el estereotipo del hombre mexicano, similar a Enrique. Sergio se le revela como un hombre inteligente, al que ya no le importa ser un caballero cortés en el trato a las mujeres, sino que observa una igualdad entre los géneros: “Si yo reconozco la igualdad de los sexos y proclamo mi respeto a la mujer, no creo que sea congruente cederles el asiento en los camiones ni liarse a bofetadas con quien se atreva a dirigirles un piropo de mal gusto. Usted es de las que quiere tener derecho a voto ¿no?”<sup>87</sup> (p.74).

La visión progresista que tiene Sergio sobre la mujer mexicana es más completa y objetiva que la de Cecilia. El joven pseudo intelectual hace escarnio de las virtudes femeninas de Cecilia, aunque reconoce que ésta ya no aprenda oficios femeninos tradicionales, sino que demuestra sus ambiciones intelectuales.

Durante las primeras sesiones en las aulas, Sergio del Castillo se convierte en el protector de la iniciada quien se enfrenta con la necesidad de recibir una educación

---

<sup>87</sup> En 1953, durante la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines, la mujer mexicana tienen por primera vez derecho al voto. Los primeros ocho capítulos de la novela de Rosario Castellanos, podemos ubicarlos anteriores a 1953, sin embargo, en el capítulo “Álbum de familia”, nos encontramos con un desfase, pues la historia ya se ubica posterior a este año, sin que la diégesis haga referencia alguna al paso del tiempo (de manera abrupta). En este capítulo se menciona por ejemplo, a tres premio Nobel hispanoamericanos: Gabriela Mistral, 1945; Miguel Ángel Asturias, 1967; Pablo Neruda, 1971. La hipótesis que surge frente a este desfase de casi treinta años, es que Castellanos al publicar “Álbum de familia” como cuento, decide actualizar algunos datos. Hay que destacar que al encontrar el manuscrito de la novela, Eduardo Mejía señala que, del capítulo nueve, sólo se encontró una hoja con el título “Álbum de familia”. Por lo anterior, podemos suponer que el texto original no es el que aparece como parte de la novela, sino la reescritura del cuento inserta en *Rito de iniciación*.

crítica opuesta a la acumulación de conocimientos, sin embargo, se siente deficiente, pero también temerosa al enfrentarse con miradas más acuciosas y críticas. Ingresar a una librería al final del capítulo cuatro, le permite enfrentarse a un mundo de posibilidades más grandes que sus reducidos gustos literarios. Con ironía, el narrador hace la analogía entre el entrar a una librería y a una casa de modas: ambos espacios recuperan la visión de sentirse y verse bien. Entrar a una librería, significa para la protagonista una revelación e invitación al conocimiento como arma de evasión y autodefensa a las presiones familiares para que se case.

Así pues, sus primeros pasos en el mundo universitario consisten en leer apresuradamente las recomendaciones bibliográficas de Sergio.

Ahora, leyendo estos libros, Cecilia descubría que su mutación la había llevado a pertenecer al género de las personas reales y que, como todas ellas, había sido arrojada al azar del mundo por un gesto anónimo y que sobre sí –cuerpo, nombre, suerte– no caería una mirada onmicomprensiva, aunque fuera desaprobatoria, aunque fuera brevísima (p.100).

La literatura es para la protagonista un proyecto de vida que sustituye la realización amorosa. La lectura de novelas la hace sentirse dueña de sí misma. Al “separarse” de su familia y rechazar la concepción cultural y religiosa de mujer-maternidad, Cecilia se asume como una transgresora que pasa de un estado de duelo por un pasado hostil, a un intento de pertenencia, adopción y aprendizaje en el presente. Al aceptar el discurso de las ideas, niega la posibilidad amorosa, dejando para las mujeres no universitarias el ejercicio del matrimonio, aunque esta renuncia anticipada a su rol femenino, la vive desde la insatisfacción y la frustración:

En la otra delegaba Cecilia las esperanzas que no se atrevía jamás a albergar; los temores irreductibles al exorcismo; los deseos que lo sobrepasan; los abismos que nos requieren sin apelación; la vida, en fin, que sólo así cesaba de precipitarse en el vacío de la extinción [...] (p.101).



Por otra parte, el círculo de amigos al que Cecilia pretende ingresar es muy heterogéneo. Descubrir los intereses diversos de sus compañeros, pretender ingresar a las discusiones literarias, políticas, históricas y religiosas hacen que se sienta en desventaja, pues no se piensa autorizada para opinar. En el capítulo “Las aulas”, Cecilia aparece sólo como receptora de un discurso ideológico que no comparte y que mayoritariamente es promovido por el sector masculino del grupo. Por ser Susana y Cecilia. Las dos únicas mujeres que han tenido acceso al grupo, aparecen como receptoras y no hacedoras de discursos. Aunque la segunda es mucho más crítica, se reserva sus comentarios, pues considera que se encuentra en un proceso de pertenencia donde inicialmente no puede definir sus posturas frente a los otros, sino consigo misma.

Si en el plano ideológico universitario, la protagonista busca inicialmente la aceptación, encuentra un obstáculo decisivo para sentirse parte del grupo. Al encontrar en el cuaderno de apuntes de Lorenzo –el desventuradillo– un dibujo donde se observa a dos animales copulando, Cecilia se avergüenza y ofende, ya que este dibujo es una invitación a ejercer su sexualidad. Este cuaderno de apuntes es una revelación de su “ignorancia” sobre las prácticas reproductivas de los animales. Se trata de una “iniciación visual” al mundo de la sexualidad que invita al ejercicio. Así pues, es Lorenzo quien simbólicamente la inicia en el terreno de la sexualidad.

En el discurso literario, el narrador y las palabras de la protagonista se mezclan para destacar el “asco” y el rechazo que provoca la invitación. Dentro de la carga ofensiva que tiene el dibujo, Cecilia observa-piensa que las prácticas sexuales son un acto de sacrificio para la hembra.<sup>88</sup>

Ya no eran ella y el animal sino un solo ser oscuro, obediente a oscuros dictados, el que se movía según ciertas normas heredadas, repetidas, hasta adquirir la categoría de un rito, en procura no de su complemento,

---

<sup>88</sup> En el primer capítulo de *El segundo sexo*, Simone de Beauvoir polemiza el término “hembra” para referirse a la concepción sexual peyorativa –asociada con lo animal– con que se considera a la mujer en el terreno de lo sexual desde la mirada masculina. Parece que Castellanos se nutre de los comentarios de la autora francesa para retomar la expresión y ponerla en un discurso donde el significado es idéntico a lo que argumenta Beauvoir.

porque el otro apenas si se distinguía, apenas era algo más que el pretexto para que se cumplieran los necesarios procesos biológicos, sino de la exaltación que esos procesos llevan consigo, de la embriaguez, de la pérdida de la conciencia (¿quién es el desdichado que tiene conciencia?) del brusco aflojamiento de todas las tensiones (p.131).

La concepción reproductiva del sexo animal, el celo y el sacrificio de la “hembra” son una humillación para la protagonista quien no visualiza –porque hasta estos momentos lo desconoce- que el ejercicio de la sexualidad puede ser gozo y no sacrificio. La experiencia iniciática de Cecilia se padece como un agobio; se asume como objeto-víctima de los deseos de los otros.

Cecilia misma se descubrió, como Eva en el Paraíso, simultáneamente desnuda y vestida, y experimentó algo más que vergüenza: la sensación de que cada una de sus células proclamaba, a todos los vientos, una marca de mujer que la exponía a la violencia de los deseos ajenos, violencia que antes nunca había advertido y que temía despertar con un terror atávico al que añadía su timidez –que era una forma de la conciencia de su fealdad- y el recuerdo de su fracaso con Enrique (p.136).

Lo que se observa en la concepción de la realización sexual es el rechazo, incluso la fobia que siente Cecilia al pensar en las prácticas sexuales. La sexualidad femenina es sinónimo de objeto y sacrificio, mientras que en el “macho” es placer, dominio y gozo. Al ser el ejercicio sexual femenino un padecimiento, el erotismo no se contempla. A la protagonista le aterra caer en “los brazos de un extraño, de un enemigo, de un vencedor” (p.148). El ejercicio de la sexualidad se presenta dentro de un escenario catastrófico donde hay un vencedor gozoso (hombre/macho), y un objeto vencido (mujer/hembra).

Los defectos y perversiones que la protagonista encuentra en sus compañeros de grupo, hacen que rechace la construcción masculina del universitario como un hombre diferente. Al igual que lo hizo con el hombre de provincia, representado por Enrique, los jóvenes universitarios de la facultad tienen también un discurso machista y misógino que excluye la posibilidad del diálogo y el aporte de ideas del sector femenino del grupo. Dentro de la conformación de la Sociedad de Alumnos de la Facultad, Susana se encarga de la comisión de finanzas, mientras que a Cecilia se le da el cargo de secretaria de

acción femenil, sin una claridad en sus funciones. Se trata en ambos casos de no participar en la toma de decisiones ni en la elaboración de proyectos.

Dentro del grupo de jóvenes, Cecilia siente mayor predilección por Ramón Mariscal quien, desde su óptica, aparece como un hombre correcto que puede ser un modelo y guía.

Con él decía “no” a la retórica pasada de moda de Alberto; “no” a la brillantez irresponsable de Sergio; “no” a la feminidad alevosa de Susana; “no” a la hipocresía de Lorenzo; “no” a la ambición inescrupulosa de Villela (p.142).

La identificación con un hombre “distinto” al resto de sus compañeros, lleva a Cecilia al enamoramiento, aunque por parte de Ramón, queda claro en la novela que la corteja con el objeto de llevar a cabo prácticas sexuales con la joven inexperta y temerosa. Sobre la entrega sexual, Cecilia le dice a Mariscal: “No es que no me guste... No sé si me gusta o no. Para mí esto es tan nuevo... No, no me interpretes mal, no estoy dándome ningún baño de pureza. Si soy casta no es por virtud, sino por falta de oportunidades” (p.180).

El uso de los signos suspensivos en el discurso, responde al nerviosismo de la joven quien se enfrenta por primera vez a una conversación donde la torpeza de sus palabras, hace que ahora sea ella quien, sin ninguna intención, se ofrezca ante Ramón al señalar su virginidad no como virtud, sino como tragedia. Como sucedió en la provincia, Cecilia continúa padeciendo la vergüenza de su virginidad, al igual que todavía no rompe del todo con las creencias familiares y sociales de la provincia donde la mujer necesita “respeto y protección” del hombre. La conversación entre Cecilia y Mariscal, revela a una joven con un discurso no definido en el nivel genérico. En ocasiones lo que se afirma se niega o contradice: se avergüenza de su virginidad, pero le horroriza la idea del contacto sexual, sobre todo porque se coloca en el papel de la víctima-objeto; ha salido de la provincia por parecerle hostil y represora de sus aspiraciones universitarias, pues a las jóvenes se les educa para el matrimonio, sin embargo, en la capital, Cecilia pretende conseguir a un novio que no sea el estereotipo del macho, no obstante, al pedir

protección, respeto y el “título” no novia, describe al tipo de hombre que ha rechazado (Enrique). Ramón Mariscal se presenta como el candidato idóneo. La supuesta concepción que tiene sobre la pareja, hace eco en los deseos de Cecilia:

El milagro de dos que se sienten a gusto de estar juntos; de que la compañía no disminuye la libertad de nadie; de que cada uno ayuda al otro a que alcance su plenitud. Y al decir plenitud quiero decir alma y cuerpo. La fusión de los amantes es total [...] No te niegues. Aun en el supuesto caso de que todo resultara mal tú habrías cedido, habrías ganado en experiencia, en conocimiento de la realidad (pp.184-185).

La visión que Ramón Mariscal tiene del amor aparenta ser mucho más abarcadora que la de Cecilia, pues ella separa el sentimiento de la sexualidad. La realidad es que Mariscal busca la entrega sexual de la joven, mientras ella, para sí misma, se titula “novia”, aunque “el término le repugnara por cursi, por remilgado y, en última instancia, en este caso concreto, por falso, aunque no dejara de seducirle por tradicional, limpio y explícito” (p.193).

Dice Arnold van Gennep que en la categoría de los ritos sexuales, la pérdida de la virginidad en la cultura occidental, es un acto impuro al realizarse fuera del matrimonio, sin embargo, la “primera vez” realizada ya en el matrimonio, legitima las prácticas sexuales: “El primer coito de la mujer tiene un carácter ritual, de ahí toda la serie de ritos relativos a la pérdida de la virginidad”.<sup>89</sup> El autor francés categoriza el concepto de virginidad y la importancia cultural que se le da a este estado de acuerdo con lo sagrado o ritual. Para cualquier mujer que pierde la virginidad antes del matrimonio, existe también un rito de paso que en la mayoría de los casos se padece con culpa por haber desacralizado un estado de pureza, según la mirada de la colectividad.

Cecilia se entrega a Ramón Mariscal y se propone invertir los roles “dominador-dominada”; considera que haciendo uso de su feminidad logrará retenerlo, sin embargo, el narrador ridiculiza la escena de la protagonista que no quiere aparecer como débil y se

---

<sup>89</sup> Arnold van Gennep. *Op. Cit.*, p.187.

esfuerzo por dominar al otro con simulados esmeros y caprichos. Lo que en ella fue desesperación frente a la virginidad que le estorba, en Ramón es “ansia de placer, un efímero deseo de disfrute usando el disfraz del ocio” (p.233).

Cecilia ha luchado por “separarse” de su familia y contexto. Al ingresar a la universidad pretende <<agregarse>> al grupo de amigos universitarios y encontrar identificación. En el plano genérico también se <<separa>> de Enrique y atraviesa por el rito de paso de “la primera vez” al lado de Mariscal, aunque vive este paso desde la culpa. La identidad de Cecilia hasta poco antes de la entrega sexual se encuentra en contradicción. Lo único que más o menos puede definir desde el momento en que abandona la provincia es su convicción e impulso por desarrollar su labor creativa y convertirse en una creadora de cultura. No obstante, el contacto que tiene con los escritores Manuel Solís, Matilde Casanova y el grupo de escritoras fracasadas le advierte que no siempre el camino de la escritura es una alternativa para la realización personal, sino que se trata de éxitos parciales que anulan las realizaciones personales.

El capítulo “Primera posada” revela a la protagonista los lazos afectivos y la construcción de una identidad en los personajes del grupo. Cecilia es la única que no ha logrado una identificación con sus compañeros, incluso en el ejercicio de la sexualidad con Mariscal, pues una vez que “pierde” la virginidad se siente desvalorizada por lo que siente como sacrificio:

*Para llegar a reflejarme en la inteligencia de Ramón tuve que inmolar mi cuerpo, tuve que desgarrar mi pudor, tuve que mantener sofrenado mi orgullo. ¿Y para qué? Para nada. Porque no recuerdo una sola de sus definiciones. Ni las que me regalaba cuando era benévolo ni las que vociferaba cuando se sentía irritado. De nuestras discusiones no queda más que una sensación: la del riesgo al que me expuse, la de la derrota que padecí, la de la victoria que, sin saber cómo, alcancé. Me queda todavía el temblor de la cólera o del miedo, la lividez de su expectativa, combustión interior, un argumento feliz (p.321. Las cursivas son mías).*

Sirva esta cita como una toma de conciencia en la protagonista que, al sentirse humillada y usada, decide romper: <<rito de separación>> con el espacio que no la acepta y logra

legitimarse desde una zona donde pueda mirar(se) y tomar distancia. El título de “Primera posada” alude al primer paso hacia la autonomía, a su vez que es una resistencia a sucumbir y quedarse. En este capítulo se observa que la voz de C2 ha desaparecido; ahora es C1 quien desde la sobrevivencia se critica a sí misma y mira a los otros con distancia. Al desaparecer el diálogo tormentoso entre C1 y C2, el discurso se convierte en un monólogo que no reprime, sino que impulsa al camino independiente y muestra el proceso de madurez <<aprendizaje>>, así como los ritos de paso <<físicos, sociales y sexuales>> en Cecilia. Lo que en los capítulos anteriores a “Primera posada” es titubeo, contradicción, miedo al ridículo y autocensura, ahora se traduce en una crítica que diferencia a la protagonista del resto de compañeros y escritores con los que tiene contacto. Su autocrítica abarca su posición frente a la mendicidad de una identidad <<dada>>; lo que plantea la protagonista en este capítulo es la <<adquisición>> de esta o de otra identidad desde la construcción de un <<yo>>.

Por otra parte, al tomar distancia con respecto al grupo de estudiantes se clarifica su panorama sobre sus deseos y posibles realizaciones literarias futuras, además de que define desde su posición como universitaria con pretensiones creativas lo que es la literatura.

¿Qué puedo ofrecer yo a la crítica literaria? ¿Mi diario íntimo? ¡Pobrecito! Ese sí que ha enflaquecido! Ése sí que ya está en las últimas. Pero ¡cuidado! Yo no he dicho, no tengo por qué decirlo, que quiero ser escritora. ¡Horror de horrores! Después de la fauna que he conocido no sabría qué desear más, si el triunfo o el fracaso, si la locura o la frustración, si la enajenación o la amargura.

Yo quiero ser yo, oscura, quieta, anónima. Para mirarla únicamente, para entender algo, por pequeño que sea, para decirme en secreto a mí misma eso que he entendido (p.322).

Si en la provincia Cecilia se sintió anónima y “anormal” (según las palabras del narrador de “Historia Mexicana”), el aprendizaje y los ritos iniciáticos, le han servido para decidir y asumirse como “una persona normal” (p.323). Dejar de vivir a través de una interpósita

persona: <<los otros>> y la conciencia tormentos <<C2>>, le abren el camino a la experiencia liberadora.

En “Primera posada”, significativamente la enunciación discursiva está a cargo de Cecilia, pues “ahora” puede hablar de sí misma y de los otros, reprobando los comportamientos y actos excluyentes, discurrir sobre la función de arte, especialmente de la literatura. Cecilia concibe la labor creativa como un éxtasis ritual<sup>90</sup> en constante renovación. En un sentido simbólico, el éxtasis de la escritura arroja un producto (texto), concebido como una creación personal que en el nivel narrativo de *Rito de iniciación* se compara con las prácticas sexuales-reproductivas.

Los problemas de la página en blanco referentes a la escritura femenina, han sido teorizados principalmente a partir de los años setenta del siglo XX. A partir de los postulados de Jacques Derrida, quien identifica al pene con la pluma y al himen con la página, las feministas han señalado que esta identificación: pene-pluma (rol activo); himen-página (rol pasivo) de la que habla Derrida, responde a la identificación cultural del hombre como creador de un discurso que se fija en el papel. Susan Gubar en “La página en blanco y los problemas de la creatividad femenina”, resume el cuento “La página en blanco” de Isak Dinesen para abordar la función de la creatividad femenina en relación con el simbolismo de la sábana (página) y de la sangre (tinta) que se exhibe en los balcones cuando las princesas de Portugal pierden su virginidad la noche de bodas. Haciendo una analogía entre el ritual de la noche de bodas y la escritura, Gubar señala: “Las páginas manchadas son residuos biográficos de existencias de otra manera mudas,

---

<sup>90</sup> La Real Academia Española define la palabra éxtasis como: “1) Estado del alma enteramente embargada por un sentimiento de admiración, alegría [...] 2). Estado del alma caracterizado por cierta unión mística con Dios mediante la contemplación y el amor, y por la suspensión del ejercicio de los sentidos”. *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid; Espasa, 2001, p.1024.

resultado de la vida y respuesta a ella más que un esfuerzo por producir un objeto estético independiente”.<sup>91</sup>

La página en blanco de la escritora tiene que ver con el problema de la creatividad, los temas y situaciones que desconoce, según la teoría de Gubar y otras feministas que incluso han teorizado sobre la escritura del cuerpo que se fija en el discurso literario. El argumento que se da sobre la página en blanco es que las mujeres históricamente se han preocupado por asuntos periféricos, o bien, han permanecido en el ámbito doméstico que se les ha asignado, por lo tanto, han decidido escribir en géneros más personales o autobiográficos. La sexualidad y la experiencia de mujer se textualiza.

La atracción de las escrituras hacia formas personales de expresión como cartas, autobiografías, poesía confesional, diarios, agendas, subraya el efecto de una vida experimentada como un arte o un arte experimentado como un tipo de vida, como lo hace el tradicional interés de las mujeres por los cosméticos, la moda y la decoración de interiores<sup>92</sup>.

Las apreciaciones de Gubar sobre la página en blanco se aplican sólo parcialmente a obra de Rosario Castellanos, pues la autora no habló únicamente de mujeres, sino de problemas culturales, literarios y sociales. La posibilidad de un gran abanico temático se la dio en gran medida la formación y la experiencia. Si bien es cierto que en México las escritoras de hasta mediados del siglo XX tuvieron que luchar en un espacio literario predominantemente masculino, el ingreso a la universidad y el contacto con la literatura y la cultura universal, les permitió nutrirse y experimentar para poder configurar su propia estética. Como en el caso de varias autoras mexicanas de la generación de Castellanos, el personaje de Cecilia Rojas diserta sobre la función de la escritura. El problema de la página en blanco en Cecilia se debe a que no quiere imitar estilos y tratamientos temáticos, sino pretende encontrar su propio camino:

---

<sup>91</sup> Susan Gubar. “La página en blanco y los problemas de la creatividad femenina”, en Marina Fé (coord.). *Otramente. Lectura y escritura feminista*, México; UNAM-FCE, 1999, pp.182-183.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p.187.



Agarro la pluma como el torero agarra los trastos de matar. A los cinco minutos, naturalmente, mis dedos están paralizados por el esfuerzo y aún no he trazado la primera línea. La hoja de papel me mira con su enorme pupila, sin un parpadeo [...] Tardo en dar con la primera palabra y la primera palabra solicita en vano la compañía de las otras. Isla. Punto que iba a ser de partida y se volvió final (p.326).

La falta de ideas también responde al cuidado que tiene por no escribir sobre sí misma ni sobre su experiencia; se niega a textualizar la experiencia y en su diario íntimo comienza a discernir sobre lo que verdaderamente es importante y digno de escribirse. De cualquier forma, el diario no es considerado como parte de una producción literaria, sino producto de la intimidad, según lo piensa Cecilia. La concepción literaria en Cecilia es mucho más abarcadora y pretende surgir como un proyecto donde la obra sea ella misma. El capítulo “Primeros pasos” resulta decisivo dentro de su formación personal e intelectual, pues ha definido que la escritura será su profesión y aprende a tomar distancias frente a los otros. Las marcas discursivas del <<yo>> al final de este capítulo demuestran que el personaje tiene una identidad naciente propia: “Alegría, alegría de ser yo [...] procuro semejarme a lo que me circunda. Respeto los límites, admiro, me identifico con lo demás, desde mi propia identidad” (p.354).

Hacia el final de la novela, la voz discursiva de Cecilia es mucho más segura; sabe qué proyectos quiere realizar, aunque observa que el camino y las adversidades tendrá que vivirlas sola. Si el personaje habla desde la distancia hacia lo otro y desde su naciente identidad, sólo necesita lo que Virginia Woolf llama “un cuarto propio”, es decir, un espacio físico y dinero para dedicarse a la escritura como un proyecto de vida.

En *Un cuarto propio* (1928), Woolf afirma que el hombre y la mujer escritores pueden escribir sobre asuntos no acotados por su sexo. A la invitación que recibe para leer una conferencia sobre la mujer y la novela, la autora responde con un ensayo donde diserta sobre el espacio y las posibilidades de escritura para la mujer. Sobre el equilibrio de los sexos para hablar sobre temas “femeninos o masculinos”, afirma:

[...] La primera sentencia que escribiría, dije, cruzando al escritorio y tornando la página encabezada: *Las mujeres y la novela*, es que es fatal para el que escribe pensar en su sexo. Es fatal ser un hombre o una mujer pura y simplemente; hay que ser viril-mujeril o mujeril-viril. Es fatal que una mujer actúe una queja en lo más mínimo; es fatal que defienda cualquier causa hasta con razón; o que hable deliberadamente como mujer.<sup>93</sup>

Una de las escritoras y pensadoras más lúcidas del siglo XX habla de la falta de libertad y oportunidades para las mujeres escritoras, aunque señala que la labor del escritor de ficción tiene que ver con el conocimiento del mundo y no con el sexo biológico. El espacio doméstico asignado, la falta de recursos y lecturas limita la creatividad femenina porque se desconocen otros muchos ámbitos explorados por los hombres. Para Woolf, si la mujer escritora viaja y tiene un cuarto propio, será una escritora con ideas: “Cuando les pido que ganen dinero y tengan un cuarto propio, les estoy pidiendo que vivan en presencia de la realidad; una vida estimulante, parece, puédase o no comunicarla”.<sup>94</sup>

Con este ensayo, Virginia Woolf antecede y niega anticipadamente ciertos postulados teóricos feministas como son: “escritura femenina” de Cixous, quien propone la inscripción del cuerpo femenino y la diferencia femenina en el lenguaje y los textos, o bien, el termino “Ginocrítica” de Elaine Showalter que incorpora los planteamientos de Cixous y otras teóricas con el objetivo de buscar los elementos textuales que caracterizan y definen la escritura de mujeres.

En el plano de las coincidencias ideológicas, Rosario Castellanos estaría de acuerdo con Woolf en el sentido de que la mujer escritora escribe sobre los temas y espacios que le interesan y conoce y no solamente sobre ella misma. La libertad y la independencia creadora aterrizan en la novela de Castellanos en el personaje de Cecilia, y en alguna manera, en la propia autora, quien al tener un cuarto propio, escribió ampliamente sobre temas diversos en distintos géneros. Salir de la provincia, ingresar a la universidad y

---

<sup>93</sup> Virginia Woolf. *Un cuarto propio*, trad. del inglés de Jorge Luis Borges, México; Colofón, p.92.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p.97.

optar por la construcción de una identidad personal y literaria, prefiguran en Cecilia el “cuarto propio”.

A continuación presento un cuadro en el que trazo los ritos de paso en la protagonista de *Rito de iniciación*, así como el proceso de aprendizaje que culmina con la apropiación de una identidad fija y un proyecto de escritura futuro donde contempla escribir no sólo temas “femeninos”, sino de su interés en general.

Rito	Proceso	Final
<<Rito de separación de la familia y la provincia>>.	-Ruptura con la cultura normativa tradicional que asigna roles genéricos e inhibe las aspiraciones universitarias femeninas. Al salir de la casa, Cecilia es un personaje sin identidad; huye de la provincia esperando encontrar un espacio menos asfixiante.	-Logra separarse de la familia y de la provincia. No regresa a su lugar de origen porque el conocer otros espacios, la ubica en otras posibilidades de libertad y autonomía personal y creadora.
<<Rito de agregación>>: ciudad y grupo de jóvenes.	-La ciudad se le presenta como un espacio extraño. -Sentimiento de inferioridad; insegura. -Las tradiciones culturales y la educación de la protagonista “chocan” con las de sus compañeros. Pretende “agregarse” al grupo para aprender, compartir y formar identidad generacional. En el proceso de adaptación, Cecilia aprende a conocer al grupo de universitarios pseudointelectuales. -El personaje se siente sin espacio ni libertad; extraña la provincia, a su vez que la rechaza por asfixiante. -Las mujeres universitarias que aparecen en la novela –particularmente Susana-, están al lado de los hombres del grupo para apoyar proyectos, no para	-Decide quedarse en la ciudad de México, pues es el espacio en el que puede realizar proyectos. -No se “agrega” al grupo, sino que toma distancias para no ser como ellos, aunque sabe que permanecerá sola. -Avance académico de Cecilia y autoafirmación como futura escritora.

	<p>proponerlos.</p> <p>-Cecilia conoce que su espacio dentro del grupo es limitado, sobre todo por las rivalidades que existen por demostrar ante los otros quién tiene mayor talento.</p>	
<<Iniciación sexual>>	<p>-Se involucra con Ramón Mariscal.</p> <p>-Le aterra la imagen de la entrega sexual; establece relaciones entre víctima-victimario. Cecilia se asume como la víctima sacrificada.</p> <p>-Siente vergüenza por encontrarse virgen; este sentimiento se convierte en culpa cuando se consuma el acto sexual con Mariscal.</p> <p>-Se entrega al placer sexual por “desesperación” y no por convicción o deseo.</p> <p>-Se siente aniquilada después del encuentro.</p>	<p>-Antepone sus proyectos universitarios y creativos a su estado de mujer “abandonada”.</p> <p>-Supera el sentimiento de derrota frente a Mariscal y frente al grupo.</p>
<<Rito de separación>>	<p>-A finales del curso, Cecilia Rojas cierra el círculo (proceso) que le inhibe sus proyectos. El grupo de compañeros toma distintos rumbos de manera individual o en parejas.</p> <p>-Cecilia “rechaza” las formas pseudointelectuales.</p>	<p>-Decide “caminar” sola y trazar su camino literario sin influencias.</p> <p>-El sentimiento de abandono por parte de Mariscal se convierte en un aliciente para trabajar en sus proyectos de escritura.</p> <p>-Cecilia cuenta con una identidad construida a través de un proceso.</p>

### **El nacimiento de Cecilia como intelectual**

El epígrafe de *Rito de iniciación* clarifica lo que podríamos llamar el segundo nacimiento de Cecilia: su entrada al mundo intelectual y a la escritura. El epígrafe de Hemann Broch habla de la labor del creador, del poder de la imaginación, la decisión de ser escritor(a) y el universo que revela la poesía. La iniciación a la escritura es el paso culminante a la autonomía de la protagonista. Los “ritos de separación” de los círculos alienables le

permiten desprenderse del mundo familiar, social y culturales que le parecen adversos a sus necesidades.

En el capítulo “Primera posada”, Cecilia puede desprenderse de los espacios lastimeros, así como de las personas que han dejado de ser importantes en su formación intelectual y en su vida en general. Al final de la fiesta de despedida de Mariscal, quien viaja al extranjero a concluir sus estudios,<sup>95</sup> Cecilia “sale” a la calle <<espacio de liberación>> y profiere un discurso de absolución a manera de una letanía que la apartará de los tropiezos. Así pues, comienza con la absolución de lugares y objetos de la infancia; con la familia, con el fantasma de Enrique, y también con el grupo de pseudos-intelectuales de la capital.

La Cecilia fragmentada <<rota>>, se dice a sí misma mientras camina por las calles nocturnas: “Cada trozo del espejo hizo su quehacer y me entregó una imagen parcial de mí misma: doliente, imperiosa, suplicante, sarcástica, humilde, triste, vencida y, al final, desmemoriada” (p.357). La simbólica pérdida de la memoria se traduce como una renuncia a la identidad simulada; los trozos de espejo son las etapas de aprendizaje e iniciación constantes que ahora la definen como individuo independiente y crítico.

Dos personajes masculinos significativos en los procesos rituales de Cecilia son Sergio del Castillo y Ramón Mariscal. El primero vive desde la apariencia intelectual, el auto-elogio, la crítica severa hacia los otros, pero también desde el secreto de su homosexualidad en una sociedad que lo condenaría, de ahí que le ofrezca matrimonio a

---

<sup>95</sup> Aunque no puedo asegurar que el personaje de Ramón Mariscal corresponda a la ficcionalización de Ricardo Guerra, es importante destacar que en el referente real es Rosario Castellanos quien viaja al extranjero después de concluir sus estudios. Ricardo Guerra, dice: “En la relación entre Rosario y yo había confianza. En lo intelectual coincidíamos en pocas cosas, entonces cada quien hacía su vida. Hubo épocas –como en el noviazgo- en que estar lejos el uno del otro no causaba problemas. Ya en el matrimonio fue distinto por los celos de ella. Recuerdo que en la Facultad, Rosario aparecía como una mujer muy inteligente. Cuando tuvo seguridad de que le darían la beca para ir a España, me lo dijo. Yo la apoyé y estábamos en contacto; me escribía muy entusiasmada o desilusionada del viaje. En nuestra relación de noviazgo había respeto y apoyo mutuo. Siempre la apoyé. En lo que no la apoyé fue en aquella loca idea de ingresar al Partido Comunista. Eso hubiera sido terrible para su carrera. Yo también tuve su apoyo cuando publicaron un infecto libro titulado *El Mándrigo*, donde se decía que algunos miembros de Hiperión hacíamos orgías en una propiedad de Octavio Paz, en Cuernavaca. Ella no lo creyó. (Testimonio de Ricardo Guerra, octubre de 2005).

Cecilia para “simular”. A Ramón Mariscal se le presenta como receloso, cruel y como el hombre al que tuvo que aceptar como amante para demostrarse a sí misma que no era una mujer despreciable.

La inscripción textual del “rito de despedida”, es directa y cruel. La voz del <<yo>> como sujeto autónomo, se dirige al “ustedes” de la colectividad para informarles:

Señoras y señores me despido. Sí, por una parte me veo en el penoso deber de abandonarlos, por la otra tengo a bien hacerles partícipes de un acontecimiento: ya puedo entendérmelas sola. O averiguármelas. Da igual. Si coincidimos de nuevo en otro día, en otra dimensión, será obra del azar y yo los saludaré con mucho comedimiento pero desde mi mundo aparte (p.360).

Este “rito de despedida” en realidad es una ceremonia de rechazo que sirva para exorcizar fantasmas, voces, presencias y discursos ajenos. La voz en primera persona da muestra del nacimiento de la joven. Simbólicamente mientras profiere su discurso de despedida, Cecilia va caminando por las calles, parques y avenidas sin que sea consciente del trayecto recorrido; pareciera que este caminar significa los pasos dados desde que salió de la provincia, hasta el momento en que ha conseguido la identidad autónoma y más allá de los convencionalismos. Como en el caso de las palabras finales de *Oficio de tinieblas* donde el narrador señala que “faltaba mucho para que amaneciera” –refiriéndose a la discriminación indígena y a la forma de vida sojuzgada para las mujeres de provincia- en *Rito de iniciación*, el elemento <<noche-amanecer>>, marca los procesos de la construcción de una identidad femenina alternativa que se afirma en el momento en que Cecilia Rojas decide romper con los demás, opta por la definición de una vocación literaria donde rechaza las “historias rosas”, así como hablar desde la experiencia. Para el tema de la autobiografía, considero que este rechazo de los temas autobiográficos en la protagonista, es un guiño de la autora al lector para que centre su atención entre los límites de la ficción y la vida del autor. Una de las primeras historias que piensa escribir Cecilia es una recreación de su experiencia amorosa, sin embargo, la

rechaza por parecerle poco interesante: “[Él] es un joven apuesto, viril, caballeroso. La ha rescatado a ella del peligro y ahora procura, con el brillo de su conversación, hacer que se olvide su hazaña. *Ella (no tú, distingue bien), aunque ella también sea provinciana y aspire a inscribirse a la universidad y no esté muy segura aún de su vocación se ruboriza de gratitud. A él le conmueve ese rubor. Presiente una pureza incontaminada y quiere preservarla, para el matrimonio, en un noviazgo formal*” (p.366. Las cursivas son mías). Las historias que Cecilia Rojas traza a manera de esquemas mentales siempre tienen como protagonistas a mujeres (enfermera, fichadora de cabaret o joven provinciana) que aparecen necesitando el rescate y la dependencia de un hombre. La escritura literaria por tanto, es producto de la formación, del conocimiento y de la imaginación del creador, según lo presentado por la autora en su novela.

### **Matilde: la escritora mitificada**

La presencia narrativa de la ficticia escritora Matilde Casanova, aparece exclusivamente en el capítulo “Álbum de familia” de *Rito de iniciación*. Como ya se ha advertido, este capítulo rompe espacial y temporalmente la diégesis de la novela. El capítulo anterior “Visita a la torre de marfil”, termina con una reflexión por parte de Cecilia sobre su virginidad; el espacio de este capítulo es la ciudad de México. “Álbum..” comienza con la presencia de Cecilia y Susana en el salón de un hotel de la costa donde se hospeda la poetisa Matilde Casanova a quien han ido a visitar como representantes estudiantiles de la Facultad de Filosofía y Letras.

El capítulo “Álbum de familia” lo leemos dentro de la novela como fue publicado en su versión en cuento o novela corta en 1971. Posiblemente, Rosario Castellanos hizo algunas modificaciones al texto antes de publicarlo de manera independiente, de ahí que encontremos un desfase temporal. Cabe hacer un paréntesis sobre la historia ficticia

alrededor de Matilde Casanova para que podamos ver cómo la autora trabajó al menos dos versiones de la historia en distintos géneros literarios.

En 1952, Rosario Castellanos publica la farsa *Tablero de damas*. En la reescritura al texto narrativo, el lector advierte que existen varias modificaciones. En la obra fársica, sólo se conservan los nombre de Matilde Casanova y Victoria Benavides; los de Aminta Jordán, Josefa Gárdara y Elvira Robledo –nombres del cuento–, se llaman Esperanza Guzmán, Teresa de Vázquez y Eunice Álamos. Las jóvenes que viajan para admirar a la poetisa, aparecen con los nombres de Aurora Ríos y Patricia Mendoza. Las presencias masculinas en el texto dramático (un criado, y el joven adolescente Gabriel del Valle), se suprimen en la versión narrativa. El espacio dramático de la farsa queda acotado a una suite de un hotel de lujo en Acapulco.

En líneas generales, podemos señalar que la versión narrativa se antoja más desde los recursos que ofrece el género dramático. En *Rito de iniciación*, el capítulo “Álbum de familia” resulta mucho más dialógico que narrativo; el narrador sólo aparece de manera incidental para recrear los ambientes, las entradas y salidas de los personajes que en la versión teatral estaban en las acotaciones. Lo que se lee como una farsa en el teatro, en la narrativa adquiere un tono irónico manifestando el afán de la autora por exhibir a un grupo de escritoras y estudiantes convidadas a participar de una reunión en honor a Matilde Casanova, escritora mexicana que después de estar fuera de México por varios años, el medio literario y periodístico la ven como un mito al que admiran y odian.

Por su génesis dramática, el capítulo “Álbum de familia” conserva –aún en su estructura narrativa– una segmentación en escenas marcadas por las entradas y salidas de los personajes. Las acciones quedan acotadas al salón del hotel y a la habitación de Matilde Casanova. Las entradas de Cecilia y Susana; Aminta, Josefa y Elvira conservan la concepción dramática de la distribución espacial y del desarrollo paulatino de la historia.



La presentación que se hace de Matilde a lo largo de “Álbum de familia”, deja ver a una mujer vulnerable que depende de los demás, pues su avanzada edad la imposibilita para ser independiente. La poetisa recientemente agraciada con el Premio de las Naciones, ha regresado a su país de origen. Dice el narrador: “al regresar a su patria [estaba] imposibilitada para subir hasta la meseta por motivos de salud que la obligaban a permanecer durante algún tiempo en la costa [...]”. Algunos críticos han señalado que Rosario Castellanos se inspiró en la escritora chilena Gabriela Mistral para construir a su personaje. Los paralelos que se establecen entre la escritora real y la ficticia son evidentes: ninguna ejerció la maternidad, son grandes escritoras, una recibe el Nobel de Literatura y la otra el Premio de las Naciones, se inician en el magisterio semi-rural; las dos tienen rasgos indígenas, han ocupado cargos diplomáticos que les impiden estar en sus países y viven/dependen de sus secretarías: Doris, secretaria de Gabriela Mistral, y Victoria, secretaria-acompañante de Matilde Casanova.

Por la propia Rosario Castellanos sabemos sobre las influencias que recibió de la poesía de Mistral, particularmente en sus primeras obras. De la misma forma, la admiración de Castellanos por esta mujer, la llevó a escribir elogiosos ensayos sobre la obra de la Premio Nobel. En 1951, mientras Rosario Castellanos y Dolores Castro se encuentran en Europa haciendo cursos de especialización visitan a la escritora chilena. Cuenta Dolores Castro: “Fuimos a Nápoles a visitar a Gabriela Mistral, quien nos invitó a través de Enriqueta Ochoa, que había ido a Madrid”<sup>96</sup>. En entrevista con Juan Domingo Argüelles, Castro es más explícita al hablar del fuerte impacto que les provocó conocer a una de las escritoras más celebradas del siglo XX:

Tanto para ella [Rosario] como para mí constituyó una experiencia. Gabriela Mistral era una mujer desolada, sola. Sola no sólo porque estuviera sola, sino porque era muy poco capaz de comunicarse con los demás y siempre estaba viviendo en función de la literatura. Yo le dije a

---

<sup>96</sup> Mercedes Arizpe, *et. al.* “Entrevista con Dolores Castro”, en Luz Elena Zamudio y Margarita Tapia (editoras). *Rosario Castellanos. De Comitán a Jerusalén*, México; CONACULTA-Tecnológico de Monterrey, 2006, p.148.

Rosario: “No, yo así no quiero ser”. Porque me asustó la soledad tan grande en la que vivía la escritora chilena. Y Rosario dijo: “A mí no me importa; si así puedo adquirir verdaderamente habilidad para escribir y puedo decir lo que yo quiero, no me importa si me quedo así tan sola. Ya después rectificaría: “No –me dijo-, ya experimenté la soledad y me aterra”.<sup>97</sup>

En un ensayo hasta hace poco tiempo inédito, Rosario Castellanos hace una elegía a la obra de Gabriela Mistral; admira la precisión en su discurso, el hablar sobre los niños, los animales, los objetos cotidianos con un lenguaje poético. Como en otros ensayos, la equipara con Santa Teresa de Jesús y con Sor Juana. La exaltación de la escritora chilena lleva a Rosario a escribir: “Otros encuentran méritos en cualidades que no son más que humanas, como el sentimiento maternal o algún rasgo conmovedor de su carácter y no conceden a sus poemas sino la importancia que las anécdotas tienen para ilustrar las biografías. Por último, hay quienes, queriendo hacerse pasar por originales, recurren al vituperio. Ya se sabe que ésta es la máscara más vulgar de la ignorancia”<sup>98</sup>. En este texto, Rosario Castellanos destaca la escritura de Mistral en una época donde la escritura femenina es sentimentalista, cursi y plagada de una “impúdica sensualidad”.

Si consideramos las correspondencias entre Gabriel Mistral y Matilde Casanova, encontramos que la admiración que siente Castellanos por Mistral se refleja en la ficción de *Rito de iniciación*, pues se observa a una mujer poeta entronizada en un espacio mitificado por los admiradores, periodistas, escritoras, y alumnas de las nuevas generaciones. Dice el narrador de la novela:

Ni Cecilia ni su compañera habían tenido acceso hasta el Olimpo en el que habitaba Matilde, agobiada de compromisos oficiales, asediada por personajes del mundo de la política, de la cultura y hasta de las finanzas, acechada por los fotógrafos, perseguida por los cazadores de autógrafos, rodeada siempre de curiosos, tanto profesionales como aficionados” (p.240).

<sup>97</sup> Juan Domingo Argüelles. “Dolores Castro. Escribir poesía es salvar los instantes”, en *Literatura hablada. Veinte escritores frente al lector*, México; Ediciones Castillo, Monterrey, 2002, p.31.

<sup>98</sup> Rosario Castellanos. “Lo inefable en la prosa de Mistral”, en *Milenio diario*, (Cultura), México, D. F., miércoles 25 de mayo de 2005, p.44. Según el periodista Alejandro Toledo, este artículo fue encontrado entre los papeles del narrador y poeta Efrén Hernández, director de *América. Revista Antológica*. Toledo supone que Efrén Hernández traspapeló el texto de seis cuartillas de Castellanos.

En un mundo literario predominantemente masculino, la escritora mexicana Matilde Casanova, aparece “mitificada”. El quehacer literario femenino es aplaudido, a la vez que cuestionado. Como cualquier otro premio, se dice que los colegas varones de Matilde, trataron de poner obstáculos para que no se le otorgara el Premio de las Naciones. Según la periodista que se encuentra en el hotel para hacerle una entrevista a la galardonada escritora, las opiniones sobre el premio están divididas dentro del gremio: “Había un punto en el cual todos estaban de acuerdo: que lograrlo para México había sido una obra maestra de nuestra diplomacia” (p.247). Con esta afirmación se cuestiona el merecimiento de un premio ambicionado por los demás y alterado. El sector literario masculino no acepta el talento de Matilde y por eso la minimiza, mientras que el sector femenino la reconoce y admira, aunque la envidia en su mayoría. Esta apreciación la respalda en gran medida Victoria, quien afirma que el premio se debe a razones de equilibrio. Le dice a la periodista:

Los otros que usted señala son más o menos del mismo rango y tienen bien establecidas sus rivalidades mutuas y sostienen una competencia encarnizada. Pero Matilde empieza por colocarse más allá del bien y del mal gracias a un pequeño detalle: el sexo. Una mujer intelectual es una contradicción en los términos, luego no existe (p.244).

La conversación entre la periodista y Victoria se centra en las dificultades y rivalidades permanentes de quienes se dedican a escribir. Si la periodista busca con afán una entrevista con Matilde, no es por interés en su obra –que ni siquiera conoce–, sino en el manejo de la información personal vertida en las páginas del periódico. A través de esta entrevista, el lector “conocerá” al “ídolo” literario, a la mujer homenajeadada que se entregó de tiempo completo a su oficio. La periodista maneja la vida de Matilde como si fuera la de una artista del espectáculo, pues según sus apreciaciones: “Matilde Casanova es una institución tan intocable ya como Cantinflas o Rodolfo Gaona” (p.242). Haber recibido el Premio de las Naciones la inmortaliza, a pesar de las opiniones desfavorables

sobre su obra. La periodista aparece como reproductora del discurso de los otros, de los que sí han leído los libros de Matilde y juzgan que su poesía es inocua: “Son las palabras textuales de ellos [escritores y críticos varones], que yo no hago más que transcribir, sin comprenderlas ni siquiera porque no he leído nunca una línea de Matilde” (p.243).

La noción que tienen sobre la escritura los personajes femeninos que rodean a Matilde, pero que carecen de reconocimiento, es la de la escritura como una forma de ser inmortal. Escribir no es una necesidad ni una elección, sino un medio para llegar a la inmortalidad.

Del lado de los espacios masculinos que autorizan o atacan el quehacer poético femenino, se encuentra la periodista que, a través de un medio más accesible como es el periódico, reproduce los ataques y tergiversa la información. Si para una escritora como Matilde, su tiempo y espacio concretos han sido difíciles en cuanto a su oficio de poeta, los conflictos y fracasos personales del pasado resurgen en el presente de su vejez. La escritura se convirtió en una forma de vida y medio de evasión, así que ahora, su experiencia de haber fracasado en tanto mujer le crea obsesiones y culpas permanentes. Matilde Casanova es presentada como una mujer encorvada, vieja, de pelo entrecano y con una necesidad imperante por regresar al pasado, pues desde su presente “revive” fantasmas que siempre la han acompañado a los que ha querido cubrir a través de la creación. Su formación como escritora y maestra rural y descendiente de indígenas, la hace una mujer ejemplar que de manera práctica trabaja para los otros en el magisterio, pero también se dedica a la poesía; escribe por la necesidad de exorcizar fantasmas. A pesar de ser progresista en cuanto a posibilidades de libertad para las mujeres, Matilde se culpa por no haberse realizado como madre, se califica de “estéril”, aunque su producción literaria es fecunda y reconocida: “[Bajo los libros] sepulté mi vientre, sepulté a mi hijo. Pesan más que toda la tierra, todo vuelve a resucitar, otra vez, otra vez” (p.253).

En la escena de Matilde alterada –casi enloquecida- queda manifiesto que el quehacer poético no libera de la miseria existencial al sujeto. Al no ser madre, Matilde se siente devaluada y los premios y reconocimiento no le interesan, sobre todo porque anhela de manera culposa y alucinante al hijo que nunca tuvo:

-No puedo descansar, nunca he podido. El rostro de esa criatura siempre aquí, ¡aquí!  
Y Matilde se golpeaba con los puños cerrados las sienes, mientras, con mansedumbre, se dejaba conducir hasta la recámara (p.254).

La recámara de Matilde es el espacio de la intimidad infernal donde a la vez que “descansa”, delira y afianza su culpa, ingiere somníferos y se puede llamar a sí misma “fugitiva” para referirse a la evasión del rol materno. Matilde es una mujer fragmentada en lo personal, alabada por sus admiradores y atacada por sus adversarios. Sus antiguas alumnas la ven con envidia y recelo; festejan la vejez del personaje, su dependencia. Aunque sea reconocida a nivel internacional, su condición de “fugitiva” la refugia en un tiempo y espacio donde la ley de la poesía le permite estar alejada de la continuidad real que viven los que no son poetas. Ser escritora es un descubrimiento tormentoso; el poeta vive en una especie de trance y por eso se le debe preparar para la aceptación. Al referirse a Cecilia y Susana, Matilde dice: “Tal vez no han descubierto su vocación. Si es así, si todavía no han sufrido esta experiencia hay que prepararlas para que no se asusten. Porque un descubrimiento de tal índole es algo fulminante, tan turbador, tan irrevocable como el diagnóstico de una enfermedad mortal” (p.167).

Aunque “Álbum...” es un texto irónico y hasta satírico en cuanto a la presentación de personajes femeninos que escriben, también se aprecia, en el caso de Matilde, el discurso de una mujer que por momentos se muestra lúcida. En un discurso casi monológico, habla de su pasado de manera serena y meditativa, mientras que sus antiguas alumnas son viscerales y hablan por impulsos. Matilde es la leyenda divinizada, el monstruo que por su condición de mujer-poeta reconocida, sin marido e hijos, es excluida y

despreciada, incluso por personajes cercanos. Dice Victoria: “-He visto a ese mascarón de proa, como dice Elvira, abrirse paso entre el oleaje embravecido y mantenerse a la deriva en alta mar porque la tierra firme la rechaza. No hay lugares para los monstruos” (p.296). Las olas en movimiento crean una imagen de la escritora rechazada que acepta el destino de la poesía con la fatalidad a la que todo poeta llega, según la mirada de Matilde. La escritura es un destino ineludible, las palabras son un eco amplificado que están en la mente del creador que se ve obligado a materializar el discurso en un texto.

Siendo hija de una familia ejemplar, Matilde relata el rechazo y la mala relación que tuvo con sus padres y hermanos. Como en el caso de Rosario Castellanos, el hecho de que la familia nuclear no sea un modelo a seguir, Matilde opta por la independencia y comienza por aceptar su destino de poeta. Ya desde la vejez, su entronizada mitificación, la presenta como un “ente” abstracto más que como ser humano. Son los otros los que se han encargado de elaborar el mito. El plano humano de la escritora nos lo da ella misma cuando cuenta el conflicto que durante la juventud le provocó ver a un niño atropellado por un automóvil. Siendo muy joven, intenta ser maestra rural en una comunidad indígena monolingüe donde los habitantes no comprenden el español y ella no entiende la lengua nativa. Los intentos de Matilde por dar educación a un sector que se le presenta como víctima de verdugos permanentes, son insuficientes, pues la incomprensión de la “otredad” le impide ver que la forma de vida de la comunidad es diferente a la que ella propone. Esta mirada del personaje sobre los indígenas, es la misma que tiene Rosario Castellanos: ella conoció de cerca al sector indígena de Chiapas, trabajó con ellos en las comunidades, elaboró un libro de texto para los niños nativos, fue responsable del teatro Petul e hizo una versión de la Constitución Mexicana para que pudieran conocer sus derechos. En varios textos ensayísticos y entrevistas, Castellanos afirma que el conflicto con lo indígena, se debe a la incomprensión mutua entre nativos y blancos, así como a

las constantes borracheras de los primeros, que es uno de sus principales males. Matilde experimenta lo mismo:

En la única Navidad que pasé con ellos se me ocurrió que organizáramos una celebración con villancicos, piñatas, colaciones, en fin, el modo clásico. Ese era el proyecto. La realidad fue una borrachera atroz con el saldo de varios heridos a machetazos, algunas violaciones y una suciedad universal (p.276).

Después de haberse alejado del magisterio rural, Matilde decide dedicarse de tiempo completo a la poesía. Alrededor de ella se tejen varias leyendas sobre sus amores frustrados y su “castidad”. Sus propias ex alumnas especulan sobre la anormalidad de Matilde al no ser madre; hablan de una castidad que conduce a la locura; la califican de vedette literaria. En este grupo de pseudoescriptoras no hay una solidaridad de género hacia su maestra; hablan desde la misoginia femenina hacia las propias mujeres que han destacado, pues no perdonan el éxito de Matilde.

Al lado de Matilde, encontramos a un grupo de mujeres escritoras que exhiben mutuamente su mediocridad. A lo largo de sus vidas, estas mujeres han tratado de ser copias de su maestra, rivalizan entre ellas, exponen sus fracasos y frustraciones.

Uno de los personajes más cercano a Matilde es Victoria Benavides. Esta mujer fue alumna de Matilde y tiempo después se convierte en su secretaria, enfermera, acompañante y empleada doméstica. El narrador trata de ningunearla desde el principio del relato. Al manejar la vida de Matilde, exhibe su mediocridad y envidia. A la periodista por ejemplo, le promete el acceso a la habitación con tal de que publique la verdadera impresión que le cause la elogiada escritora. Victoria no pudo durante su juventud encontrar una vocación; las dificultades de su época que no permitían a la mujer mexicana el acceso a las aulas, la intimidó, así que se conforma con ser la secretaria de la poeta. Victoria aparece frente a las nuevas generaciones –la de la periodista-, como una mujer estancada en su tiempo. Al regresar a México, ni siquiera sabe que en 1953 se ha concedido el voto a las mujeres mexicanas, que las condiciones y

oportunidades de desarrollo han cambiado ligeramente para beneficio de las mujeres. Si en la etapa como estudiante Victoria había recibido junto con sus compañeras el mote de “Las vírgenes fuertes”; ahora la periodista reproduce el discurso de que la virginidad “ya no es una condición indispensable para la mujer en México...” (p.249). Lo mismo sucede con la soltería, estado que “antes se padecía” y que ahora no causa conflictos para la familia, siempre y cuando la susodicha no signifique una carga. Se puede ser soltera, pero independiente y ganar su propio dinero. Este discurso del cambio es una reproducción de la oficialidad y no de la práctica, pues por ejemplo, el trabajo de la periodista se ejerce desde la subordinación y la línea temática del tratamiento de la noticia como espectáculo de entretenimiento; ella misma menciona no sentirse productora de ideas, sino reproductora de discursos, generalmente masculinos que además, avala: “Los lectores experimentarán mucha más simpatía por una Matilde Casanova humana, es decir, vulgar, que por una Matilde Casanova genial o excéntrica” (p.250). La periodista pretende presentar a Matilde en un reencuentro de un grupo de amigas en el que ríen, comparten sus anécdotas y rememoran sus tiempos pasados. Pareciera que México, a diferencia del exterior, es un país estancado, donde los lectores de periódicos prefieren el espectáculo y el conocimiento de vidas privadas.

Victoria, a pesar de haber vivido varios años fuera de México, no ha podido desprenderse de los prejuicios machistas sobre la libertad femenina. Su conocimiento del exterior, le ha permitido conocer el feminismo de cerca, sin embargo, no puede asumirse como tal; su feminismo es un feminismo teórico: “Lucharía hasta la muerte porque en la puerta del bar se pusiera un letrero para decir que se admiten mujeres. Pero no entraría nunca” (p.250). Victoria “permanece” al lado de Matilde por temor a construir(se) una vida independiente; sin embargo, vivir a la sombra de la escritora reconocida se le vuelve una carga considerable; cumple un rol pasivo porque sus limitaciones y temores intelectuales le impiden hacer carrera.



La vida para las demás ex alumnas de Matilde, también ha estado marcada por los intentos de escritura, la maternidad y el afán de reconocimiento, sin embargo, todas ellas han fracasado y al pretender sobresalir, sólo logran exhibirse.

Josefa Gárdara es una pseudoescritora que se dedica al periodismo,<sup>99</sup> a la escritura de argumentos para cine y novelas radiofónicas. Pertenece a la clase media. Después de haber “encontrado” el matrimonio y conseguido la maternidad, decide desempolvar su título universitario y conseguir empleo para contribuir a los gastos de la casa. Su existencia monótona y visión limitada hace que la poesía pase a segundo término. En oposición al concepto de Matilde sobre la poesía como una necesidad ontológica y existencial, aunque no autobiográfica exclusivamente, Josefa asume que sólo se llega a la poesía a través de la experiencia: “No podía hablar si no sabía lo que estaba hablando” (p285), lo que supone que es una autora cuyos temas, según los cuestionamientos de Victoria son la maternidad y la vida conyugal.

Otra escritora con los mismos fracasos en la escritura es Aminta Jordán, quien se ha caracterizado por ser una poetisa vedette que actúa en espectáculos nocturnos disfrazados de poesía. Aunque se congratula de haber salido de la casa paterna y logrado su independencia, su carrera como escritora está marcada por el escándalo. Dice la periodista: “[Aminta] salta de las páginas de sociales al suplemento cultural y de ahí a la nota roja con una agilidad de trapequista” (p.247). Al igual que Josefa, perteneció y sigue

---

<sup>99</sup> En la novela, el oficio de periodista aparece como uno de poco prestigio y como una alternativa frente al fracaso del ejercicio de la ficción. Ser periodista en este contexto implica la subordinación y el manejo de la información a manera de espectáculo o entretenimiento. Detrás del texto se lee que son los varones los que dirigen y planean, mientras que las mujeres, ejecutan. La reportera que aparece dialogando con Victoria, se asume como subordinada y reproductora de discursos, mientras que Josefa asume su trabajo como una forma de ganarse el dinero para contribuir a los gastos de la casa. En México, el periodismo fue una de las primeras profesiones a las que la mujer pudo tener acceso. Son memorables en el siglo XX los nombres de Antonieta Rivas Mercado, Carmen Toscano, María del Carmen Millán, Rosario Castellanos, Inés Arredondo, Elena Garro, María Luisa Mendoza, entre muchas otras que se desempeñaron como periodistas culturales, ensayistas o autoras de ficción en periódicos y revistas. Sobre el tema de la incursión de la mujer mexicana en revistas como *Rueca*, véase el artículo: “*Rueca*: una revista literaria femenina”, en Elena Urrutia (coordinadora). *Nueve escritoras mexicanas... Op. Cit.*, pp. 367-382.

perteneciendo a la clase media. Sus intentos por destacar, ser reconocida y premiada llegan al absurdo:

[...] lo que me llueven son contratos para recitales, para presentaciones en clubes nocturnos y aún para desempeñar papeles estelares en el cine [...] En mis libros el tema es arduo: la metafísica pura. Y las formas se ciñen al más severo canon clásico. Y esto, que yo les sirvo, lo devoran mis lectores con avidez y me aplauden y me reconocen, aunque yo asista de incógnito a una ceremonia y hasta circulan tarjetas postales con mi retrato (p.260).

Si Matilde es concebida como un mito, una escritora entronizada en el reino de lo inefable y místico, sus antiguas alumnas son copias fracasadas, denigradas dentro del medio literario y ridiculizadas en el nivel narrativo. Las palabras de Aminta sobre el reconocimiento de su público que la mira con devoción e imprime postales con su retrato, es la autoconstrucción de un relato. En su intento por semejar su fama a la de Matilde, Aminta imagina que sus lectores la mitifican y afirma que algún día también le será concedido el Premio de las Naciones. La vida de esta mujer transcurre entre el escándalo y la prostitución. Dice Josefa: “[...] lo que Aminta no concede a su público en sus libros lo concede a los agentes de publicidad en la cama” (p.260).

Por su parte, Elvira Robledo es una poetisa igualmente mediocre, pero con conciencia sobre su situación. Ejerce la docencia y la burocracia cultural; es divorciada y no tiene hijos. Aún conserva las ilusiones de la adolescencia sobre el príncipe azul: “Estaba a punto de metamorfosearme en un ratón de biblioteca cuando el Hada Buena materializó ante mis ojos al Príncipe Azul. Era la encarnación de la belleza, de la fuerza viril, de la vitalidad, de la aventura” (p.290). El matrimonio lo vive como una experiencia tortuosa, como un sacrificio que arroja una víctima:

El matrimonio es el ayuntamiento de dos bestias carnívoras de especie diferente que de pronto se hallan encerradas en la misma jaula. Se rasguñan, se mordisquean, se devoran por conquistar un milímetro más de la mitad de la cama que les corresponde, un gramo más de la ración

destinada a cada uno. Y no porque importe la cama ni la ración. Lo que importa es reducir al otro a esclavitud. Aniquilarlo” (p.291).

La literatura, y específicamente la creación literaria, han sido las opciones para evadirse de una experiencia matrimonial fracasada. El matrimonio aniquila el ejercicio literario, lo vive como un sacrificio. Esta mujer, al igual que Josefa, tiene una conciencia sobre su condición y, aunque su discurso es verosímil, se queda en el nivel de la enunciación: “Me miré como era entonces: una mujer de cierta edad, con un estado social equívoco, una profesión y unas aptitudes literarias que no habían pasado nunca de la etapa de la promesa vaga y de la realización efectiva” (p.292). Las palabras de Elvira Robledo sintetizan las aptitudes mediocres de este grupo de escritoras que han fracasado como creadoras, esposas o madres. Sólo Josefa se resiste a quebrantar la institución matrimonial, inhibe sus deseos de escritura y se dedica casi exclusivamente a cumplir su rol de mujer doméstica.

Ninguna de las mujeres escritoras que aparecen al lado de Matilde se ha trazado una vida original; ninguna tiene talento literario y por eso desean el reconocimiento y padecen frustraciones permanentes. De alguna o otra forma, son mujeres extremas con discursos intelectualizados sobre literatura, filosofía y feminismo (teórico) que no han asumido y que no las ha colocado en la categoría de un nuevo tipo de mujer con “otro modo de ser” como lo pedía Rosario Castellanos en su poema “Meditación en el umbral”.

## Conclusiones

*Rito de iniciación* se inscribe como una novela distinta dentro de la producción literaria de Rosario Castellanos, sin embargo, como varias otras de la misma autora, también dialoga con los procesos históricos de México y con las nuevas formas de hacer literatura en el país. En las obras de Castellanos hay una visión crítica sobre las condiciones de los indígenas y las mujeres –dos temas importantes dentro de su producción–, su función dentro de la cultura e ideología mexicana que los excluye de las decisiones y la representación política.

Con su novela póstuma, Castellanos traza una semblanza sobre el México moderno (progreso nacional) de los años cuarenta y cincuenta donde la etapa del periodo posrevolucionario queda atrás para dar paso a una nueva sociedad que tenga oportunidades de educación, trabajo y salud. Castellanos evoca su etapa de estudiante de Filosofía en Mascarones, los ambientes juveniles y literarios, las calles y las discusiones en torno al México de esos años, pero también ridiculiza la educación sentimental mexicana, muy parecida a los melodramas del cine y la televisión.

Como se aprecia en el contexto histórico-literario esbozado en la primera parte de este trabajo, los escritores que se dieron a conocer en los cincuenta y sesenta estuvieron inmersos en el periodo de transición de los problemas posrevolucionarios a la soñada modernidad nacional; ya no les preocupan los temas del pasado, sino universalizar el concepto de literatura. La creación de Ciudad Universitaria, por ejemplo, sirvió a estos jóvenes escritores provenientes de otros estados, para darse a conocer en México y el extranjero ya sea como funcionarios culturales o como escritores que rápidamente se fueron consagrando a través de la publicación de sus obras en editoriales como Joaquín

Mortiz, Fondo de Cultura Económica, Era y Siglo XXI. La propia Rosario Castellanos pudo ingresar a la universidad y convertirse en productora de discursos, publicó en las mejores editoriales de la época y ocupó cargos muy importantes tanto a nivel nacional como internacional. En este sentido, concuerdo con Rosario Castellanos quien en su ensayo “Tendencias de la narrativa mexicana contemporánea” sostiene que la novela de los años sesentas (época de escritura de *Rito de iniciación*), responde a los cambios nacionales y a los contextos que se viven. Procesos históricos, culturales y literarios se inscriben en el terreno de la literatura de varios escritores mexicanos.

*Rito de iniciación* nos permite leer también las condiciones de adaptación de la mujer universitaria de los años cuarenta dentro de un grupo predominantemente masculino que se muestra receloso hacia los deseos de las mujeres por ingresar a las aulas universitarias. Algunas mujeres que aparecen en la novela cambian el aprendizaje de oficios femeninos por el de los estudios universitarios que les permitan dirigir, opinar, pensar y generar discursos, otras, se empeñan en seguir el camino del matrimonio-maternidad, herencia cultural de las madres. En este sentido, la novela de Castellanos advierte un “antes” y un “ahora” para las mujeres, no obstante, la propia autora observa que el problema de la subordinación femenina es un asunto cultural que sólo puede cambiarse cuando las mujeres tomen conciencia de su situación y transgredan los designios patriarcales que permean en la sociedad mexicana. Ir a la universidad y no trabajar es una forma de “permanecer” al margen del progreso femenino y de la lucha por conquistar espacios de desarrollo personal e intelectual. Las mujeres transgresoras de la novela aquí analizada rompen con su estado de dependencia; ahora deciden asumirse como sujetos autónomos a pesar de que su contexto familiar y social sigue siendo adverso, por esto las juzga de “anormales”. Con el personaje de Cecilia particularmente, la autora de *Oficio de tinieblas* habla de las posibilidades de desarrollo para las jóvenes que ingresan a la universidad y tienen proyectos, habla de sí misma a través del disfraz

del discurso ficcional. Las correspondencias entre el personaje de Cecilia y la vida de la escritora apenas si son separables. Por las asociaciones contenidas en este trabajo, podemos pensar que *Rito de iniciación* es una novela donde la autora presenta su visión sobre un tema discutido en varias de sus obras: la mujer y el mundo de las ideas. El recurso de la novela autobiográfica en este caso se convierte en una etnografía interior crítica, en un relato de vida que expone los deseos, inhibiciones, soledades y frustraciones de quien vive una realidad hostil como mujer, pero es capaz de enfrentar las circunstancias.

Aunque publicada de manera póstuma, *Rito de iniciación* es una novela pionera en hacer cuestionamientos novelados sobre la importancia de que las mujeres cambien –o en su caso combinen- el ejercicio intelectual con las actividades domésticas, pero también este texto es un mosaico de procesos histórico-sociales dentro de la llamada época moderna en México que incluía un paulatino cambio de mentalidades.

### BIBLIO-HEMEROGRAFÍA

AGUSTÍN, JOSÉ. *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta, 2006.

ALFUCH, LEONOR. *El espacio biográfico. Dilemas sobre la subjetividad contemporánea*, Bs. As.; FCE, 2002.

ARGÜELLES, JUAN DOMINGO. “Dolores Castro. Escribir poesía es salvar los instantes”, en *Literatura hablada. Veinte escritores frente al lector*, Monterrey; Ediciones Castillo, 2002.

ARIZPE, MERCEDES, *et. al.*. “Entrevista con Dolores Castro”, en Luz Elena Zamudio y Margarita Tapia (editoras), *Rosario Castellanos. De Comitán a Jerusalén*, México; CONACULTA-Tecnológico de Monterrey, 2006.

BEAUVIOR, SIMONE. *El segundo sexo*, trad. del francés de Juan García Puente, pról. de María Moreno, Bs. As.; Sudamericana, 1999.

BRUSHWOOD, JOHN. *México en su novela*, trad. del inglés de Francisco González Aramburu, México; FCE, (Breviarios, 230), 1998.

CASTELLANOS, ROSARIO. *Cartas a Ricardo*, pról. de Elena Poniatowska, México; CONACULTA, (Memorias Mexicanas), 1996.

\_\_\_\_\_. *Declaración de fe*, México; Alfaguara, 1997.

\_\_\_\_\_. *El uso de la palabra*. Nota preliminar de José Emilio Pacheco, México, Ediciones de Excélsior, 1974.

\_\_\_\_\_. “Lo inefable en la prosa de Mistral”, en *Milenio diario*, (Cultura), México, D. F., 25 de mayo de 2005.

\_\_\_\_\_. *Obras I. Narrativa*, México; FCE, (Letras Mexicanas), 1996.

\_\_\_\_\_. *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*, México; FCE, (Letras Mexicanas), 1998.

\_\_\_\_\_. *Rito de iniciación*, presentación de Eduardo Mejía, México; Alfaguara, 1997.

CARBALLO, EMMANUEL. *Protagonistas de la literatura mexicana*, México; Alfaguara, 2005.

CHEVALIER, JEAN. *Diccionario de símbolos*, Madrid; Herder, 2002.

CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de símbolos*, Madrid; Ciruela, 2003.

*DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*, 2 tomos, Madrid; 2001.

DOSAL, HERMINIA. “Entrevista con María Escandón”, en *El Universal*, domingo 13 de abril de 1975.

DOMÍNGUEZ, LUIS ADOLFO. “Entrevista con Rosario Castellanos”, en *Revista de Bellas Artes*, México, D. F., núm. 25, enero-febrero de 1969.

*EXPEDIENTE DE ROSARIO CASTELLANOS FIGUEROA*. Consultado en el Departamento de Personal de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2005.

FÉ, MARINA. (coord.), *Otramente. Lectura y escritura feminista*, México; UNAM-FCE, 1999.

FERNÁNDEZ, JOSÉ SANTIAGO. *La novela de formación. Una aproximación a la ideología colonial europea desde la óptica del Bildungsroman clásico*, España; Universidad de Alcalá, 2002.

GENNEP, ARNOLD VAN. *Los ritos de paso*, trad. del francés de Juan Aranzadi, Madrid; Taurus, 1986.

GUTIERRE TIBÓN. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México; FCE, 2005.

GUTIÉRREZ ESTUPINÁN, RAQUEL. *Una introducción a la teoría literaria feminista*, México, BUAP, (Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades), 2004.

HERNÁNDEZ, FRANCISCO JAVIER. *Y ese hombre seré yo. La autobiografía en la literatura francesa*, Murcia; Universidad de Murcia, 1993.

HEUSER, CARMEN. “Los rastros del recuerdo”, en Juan Orbe (comp.), *Autobiografía y escritura*, Bs. As.; Corregidor, 1994.

*HOMENAJE NACIONAL A ROSARIO CASTELLANOS*, México; CONACULTA-INBA, 1995.  
*Los narradores ante el público*, México; Joaquín Mortiz, 1966.

LEJEUNE, PHILIPPE. *Le pacte autobiographique*, París; Seuil, 1975.

LUISELLI, ALESSANDRA. *Letras Mexicanas. Ensayos críticos sobre escritores mexicanos de la segunda mitad del siglo XX*, México; Difusión Cultural, UNAM, 2006.

MAISONNEUVE, JEAN. *Ritos religiosos y civiles*, Barcelona; Herder, 1991.

MARTÍNEZ MORALES, JOSÉ LUIS. (comp.), *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*, México; Universidad Veracruzana, (Cuadernos), 1998.

MAY, GEORGES. *La autobiografía*, trad. del francés de Danubio Torres Fierro, México; FCE, (Breviarios 327), 1982.

MIGNOLO, WALTER. “Escribir por mandato y para la emancipación ¿descolonización?: autobiografías de resistencia y resistencias de la autobiografía”, en Juan Orbe, (comp.), *La situación autobiográfica*, Bs. As.; Corregidor, 1995.

MILLER, BETH. *Rosario Castellanos. Una conciencia feminista en México*; México; Universidad Autónoma de Chiapas, 1983.

MOI, TORIL. *Teoría literaria feminista*, Madrid; Cátedra, (Crítica y Estudios Literarios), 1988.

MOISONNEUNE, JEAN. *Ritos religiosos y civiles*, Barcelona; Herder, 1991.



MONSIVÁIS, CARLOS. “Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX”, en *Historia General de México*, México: COMEX, 2000.

OLIVARES, CECILIA. *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, México; COLMEX, (PIEM), 1997.

PIAZZA, LUS GUILLERMO. *La mafia*, México; Joaquín Mortiz, 1967.

PIÑÓN, NÉLIDA. *La seducción de la memoria*, México; FCE-Tecnológico de Monterrey, (Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes), 2006.

PLASSMANN, THOMAS. *Vidas de santos*, México; Gedisa, 1959.

PONIATOWSKA, ELENA.. *¡Ay vida, no me mereces!*, México; Joaquín Mortiz, (Contrapuntos), 1985.

PRADO BIEZMA, JAVIER DEL, *et. al. Autobiografía y modernidad literaria*, España; Universidad de Castilla La Mancha, 1994.

REYES, ANDREA. *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*, vol. I, México; CONACULTA, (Lecturas Mexicanas), 2004.

\_\_\_\_\_. *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*, vol. II, México, CONACULTA, (Lecturas Mexicanas), 2006.

RIOS, MARCELA DE LOS. *El cautiverio de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México; UNAM, 2005.

SALMERÓN, MIGUEL. *La novela de formación y peripecia*, Madrid; Antonio Machado Libros, 2002.

SKITTECATTE, LUCIE-ANNE. *Los silencios de Yocasta. Ensayos sobre el inconsciente femenino*, México; Siglo XXI, 2005.

SARTRE, JEAN PAUL. *El existencialismo es un humanismo*, México; UNAM, 2006.

TUÑÓN, JULIA. “Nueve escritoras, una revista y un escenario: cuando se junta la oportunidad con el talento”, en Elena Urrutia (coordinadora). *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, INMUJERES-COLMEX, México; 2006.

VILLANUEVA, DARÍO. “Para una pragmática de la autobiografía”, en *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, Suiza, Laussane, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991.

VORÁGINE, SANTIAGO DE LA. *La leyenda del Dorado*, t.2, Alianza Editorial, 1982.

WOOLF, VIRGINIA. *Un cuarto propio*, trad. del inglés de Jorge Luis Borges, México; Colofón, 2004.