



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**“El comportamiento de los personajes
femeninos en tres cuentos de *Álbum de familia*”.**

Tesina

Que para optar el título de:

Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas.

Presenta:

Paola Hernández Santacruz

Asesora: Dra. Marcela Palma Basualdo.



México, Ciudad Universitaria, noviembre de 2008.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Dedicatoria

A Teresa, por su amor inconmensurable.

A Roberto, por el eco infinito de sus palabras.

A Aram, hombre de sentidos y compañero invaluable, por contagiarme el gusto por la literatura.

A Adriana, mi hermana de alma.

A Syxto, porque en sus ojos vi otro modo de amar.

A Chuy, que palpita como estrella en mi horizonte.

A Agustín, por caminar junto a mí en el nombre del amor.

A Alejandra, porque en ella toma sentido la palabra solidaridad.

A Shadai, por la hermandad en el mundo etéreo y cotidiano.

A Maru, Brenda y Alita, por el apoyo y las sonrisas.

A Mario, por depositar su confianza en mí.

A las mujeres Liévanos, por compartirse siempre.

A Marcela Palma, que es una Maestra en la total extensión de la palabra y que ya ha principiado un cariño entrañable en mi corazón.

A Blanca Estela Treviño, por regalarme tanta pasión cifrada en el México decimonónico, y sobre todo por dejarme grabar su recuerdo nutrido de cariño sincero.

A Enrique Bonavides, maestro al que la casualidad me llevó a conocerlo y que sin quererlo fue el germen de este trabajo.

A la UNAM, dínamo del *Alma* y *Mater* del conocimiento.

A la Voluntad.

Índice

1. Introducción

1.1 La generación de Rosario Castellanos.....	p4
1.2 La producción de Rosario Castellanos.....	p7
1.3 A manera de presentación.....	p11

2. Análisis de los cuentos de *Álbum de familia*

2.1 Análisis de “Lección de cocina”

2.1.1 El ser mujer: confirmación de la existencia.....	p14
2.1.2 Un rito de iniciación: convertirse en esposa.....	p28
2.1.3 Rol de esposa vs. autenticidad: discurso inconcluso.....	p49

2.2 Análisis de “Domingo”

2.2.1 Edith: la esposa burguesa.....	p64
2.2.2 Día domingo: espacio de la representación.....	p85

2.3 Análisis de “Cabecita blanca”

2.3.1 Justina y su modelo de mujer.....	p97
2.3.2 La vida de Justina: un mundo de irrealidades.....	p113

3. Conclusiones.....

p127

4. Bibliohemerografía.....

p131

1. INTRODUCCIÓN 1.1 La generación de Rosario Castellanos.

Rosario Castellanos pertenece a la generación de aquellos escritores que comienzan a publicar en la segunda mitad de los años 40, aunque revela su adhesión a los literatos que José Emilio Pacheco agrupa en la generación del 50, dice: “Gracias a su mediación (la de su amiga Dolores Castro) se me permitía sentarme en la misma mesa de varios genios inéditos aún, pero ya en 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 que logré sumarme”.¹ Sin embargo hacer mención de tan prolífica generación es tarea exhaustiva, por ello a nivel particular se mencionará a los escritores que, a consideración de Castellanos, son sus contemporáneos y, a manera global y muy general, se trazará el contexto literario mexicano en el que se inscribe la producción de la autora.

La Facultad de Filosofía y Letras es el origen común, punto de encuentro y desenvolvimiento de quienes comparten sus reflexiones e inquietudes literarias: “La amistad y las conversaciones, la exigencia implícita y explícita de superación, los hallazgos compartidos, las predilecciones contagiadas, los tanteos sometidos a crítica, tal era el ambiente en el que nos movíamos, vivíamos y éramos Emilio Carballido, Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández, Jaime Sabines, Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez, Augusto Monterroso, Miguel Guardia, Sergio Galindo”.² Escritores que tienen el común cronológico de nacer en el trascurso de los años 20.

¹ “Rosario Castellanos” en *Los narradores ante el público*, México, Joaquín Mortiz, 1966. p94.

² *Ídem*.

Para describir el contexto literario mexicano en que se desenvuelve Castellanos, se toma en consideración la fecha en que publica su primera obra y la última. Así pues, se trata de los años que van de 1948 a 1974, periodo en que el desarrollo de la narrativa mexicana, a modo de ruptura, asume la superación o neutralización de la novela de la Revolución Mexicana y se reconoce su moderno desarrollo porque entran a ella nuevas formas de expresión, técnicas narrativas, corrientes literarias e ideológicas. Lo nacional sin perderse se internacionaliza.

El crecimiento y desarrollo de la ciudad de México determinan el nacimiento de la producción de la novela propiamente urbana y el interés por la indagación subjetiva propia de esta modalidad. Se modernizan las técnicas y la atención se desplaza de lo local, social e indígena, a lo urbano, individual y mexicano (mestizo). Rosario Castellanos se explica en esta tendencia narrativa con sus peculiaridades. Ella perpetúa el compromiso social y sigue recreando el mundo provinciano hasta *Álbum de familia*. En este sentido es cierto que se ocupa de lo urbano con aparente retraso, pero es porque toma en cuenta la actualidad de las sociedades rurales y provincianas en el país, en contraste con las sociedades urbanas relativamente recientes en su desarrollo. Su preocupación se centra en el binomio individuo/sociedad. Para abordar la sociedad adopta una visión histórica y sociológica. Para abordar al individuo, adopta una interpretación existencial y, a veces, con rasgos psicoanalíticos (especialmente en *Álbum de familia*), pero dependiente de la realidad social.

Todavía en 1950 la indagación de lo nacional sigue sin perderse, pero su expresión es reflexiva y crítica. Octavio Paz publica *El laberinto de la soledad*, obra ensayística que profundiza sobre la identidad del mexicano y que tiene como

referente *El perfil del hombre y la cultura en México* escrita por Samuel Ramos, en 1934.

La constelación literaria que rodea a Castellanos está compuesta por Juan José Arreola —maestro de muchos de los talentos de la generación del 50— que en 1952 publica *Confabulario*, Juan Rulfo que en 1955 saca a la luz *Pedro Páramo*, y Carlos Fuentes que con *La región más transparente* (1958) inaugura la nueva novela mexicana.

Rosario Castellanos con su preocupación indigenista y feminista fue, en este periodo histórico literario, la única en tomarlos como problemas centrales y conscientes en su literatura.

1.2 La producción de Rosario Castellanos.

La vocación a las letras y la determinación del oficio de escritor ocurre a veces como una revelación o como un proceso paulatino. Este último es el caso de Rosario Castellanos, que nace el 25 de mayo de 1925 y que en la niñez ve la luz de su inclinación a la creación con palabras, cuando le regalan una suscripción a una revista infantil ilustrada: "{...} iba a determinar el rumbo de mi futuro {...} Desde el primer momento supe que allí, en esas páginas, tenía yo reservado un lugar".³

Sus primeras creaciones son versos: "{...} hice unos versos en los que mi musa inspiradora fue un perro policía —al que no había visto sino en el cine— cuyas cualidades morales e intelectuales eran muy superiores a las de cualquier persona en cualquiera de los planos astrales en la que le situara".⁴ A partir de entonces sabe que su vocación es la literatura, cuyo gusto se refuerza en el disfrute de los ritmos y rimas de *Serenidad* de Amando Nervo, el primer libro de poesía que leyó. Pero no es hasta el ingreso a la Facultad de Filosofía y Letras que se va perfilando como poeta naciente. Publica su primer libro de poemas en 1948 bajo el título de *Trayectoria del polvo*, hecho que es, en el más estricto sentido, cuando se asume como escritora: "La publicación de mi primer libro era, más que nada, un compromiso que me obligaba a mantener para el resto de mi vida".⁵ En ese mismo año publica *Apuntes para una declaración de fe*. Dos años más tarde, en 1950 aparecen *De la vigilia estéril* y *Dos poemas*, y en 1951 *El rescate del mundo*.

³ *Los narradores ante el público, op.cit.*, p91.

⁴ *Ídem*.

⁵ *Ibidem.*, p95.

De la poesía pasa al género teatral en verso y en prosa. Del primero son las piezas *Eva*, *Judith*, *Salomé*, *Vocación de sor Juana* y *La creciente*; y en prosa, *Tablero de damas* y *Casa de Gobierno*, pero debido al fracaso de estas últimas confiesa que “mi forma de expresión no era el teatro.”⁶

Sin embargo sigue cultivando la prosa y publica en 1957 su primera novela *Balún Canán*, que le valió el Premio Chiapas al año siguiente. Texto que surge gracias a la toma de conciencia de la situación en que había trascendido su infancia y del problema indígena en que “jamás me había detenido a pensar y que demandaba ahora no sólo mi atención intelectual, sino una actitud moral determinada.”⁷ Mujer de acción que se va a recorrer Chiapas con el teatro Petul por las comunidades indígenas, evidencia así su preocupación por los problemas sociales, que como tales son también políticos.

De la prosa regresa a la poesía. En 1957 aparece el libro *Poemas 1953-1955* y en 1959 *Al pie de la letra*. Y la prosa vuelve a aparecer pero ahora en forma de cuento con su primer libro *Ciudad Real* (1960), en el que sigue versando sobre el problema indígena y las relaciones que tejen con los blancos, que no son sino la permanente convivencia entre los sometedores y sometidos. En ese mismo año publica otro libro de poemas con el nombre de *Lívica Luz*.

En 1962 llega su segunda novela *Oficio de Tinieblas* por la que gana el premio Sor Juana Inés de la Cruz, y en 1964, su segundo libro de cuentos *Los convidados de agosto* en el que si bien sigue con el tema rural e indigenista, se perfila un poco el carácter “urbano” de la provincia de Comitán.

⁶ *Ibidem.*, p97.

⁷ *Los narradores ante el público, op. cit.*, pp.96-97.

Rito de iniciación, que pudo ser su tercer novela publicada, data de 1966, pero no vio la luz sino hasta 1997. Castellanos no deseó su publicación: "{...} el libro fue saliendo un poco al aventón {...} Creo que se salvarían, de esa novela que tiene diez capítulos, si acaso dos {...}"⁸ Uno de éstos es el que se incluye como cuento y que da el nombre al libro *Álbum de familia*.

Habiendo incursionado ya en la poesía, el teatro, el cuento y la novela, llega el ejercicio del ensayo con *Juicios Sumarios* y *La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial*, ambos de 1966. Le siguen *Mujer que sabe latín...* (1973), *El uso de la palabra* (1974, último libro publicado de este rubro) y *El mar y sus pescaditos* (1975, publicación póstuma).

Sus últimas publicaciones de poesía son de 1969 y 1972 con los libros *Materia memorable* y *Poesía no eres tú*, respectivamente. En 1971 cierra su ciclo como cuentista con *Álbum de familia*, libro que como ningún otro —en cuanto a narrativa se refiere— expresa la preocupación de la escritora en el tema del devenir cultural, social e intelectual de las mujeres, porque condensa su postura crítica de mirar al ser femenino con todas las complejidades que implica su condición de género. Las situaciones que presenta son de la cotidianidad de la sociedad urbana de la Ciudad de México. Ambos aspectos marcan una línea tajante con los otros textos narrativos, pues tanto *Balún Canán* y *Oficio de Tinieblas* como *Ciudad Real* y *Los convidados de agosto*, aún están anclados en mayor o menor medida al tema indigenista y rural. Aunque en todos, incluyendo *Álbum de familia*, presenta las diferentes maneras de encarar los lugares de

⁸ Luis Adolfo Domínguez, "Entrevista con Rosario Castellanos" en *Revista de Bellas Artes* (enero-febrero de 1969.) p21.

víctima y victimario, relación de interdependencia que siempre le preocupó a la autora.

Y como una figura de la talla de nuestra escritora, sobrepasa los límites de la presencia física, pues son las letras y la memoria el vehículo para la perdurabilidad, después de su muerte en 1974 en Tel Aviv, se publican diversos textos. El primero de ellos, siguiendo un orden cronológico, es *El eterno femenino*, farsa teatral que hace sólo por petición de la actriz Emma Teresa Armendáriz y su marido el director Rafael López Miarnau⁹ y que es publicada en 1976. *Cartas a Ricardo* nace a la luz pública en 1994, bajo la autorización de su hijo Gabriel y Ricardo Guerra. Y por último, su tesis *Sobre cultura femenina* —extenso y riguroso ensayo para obtener el grado de Maestra en Filosofía— es editada en 2005 y prologada por Gabriela Cano.

⁹ Óscar Bonifaz, *Rosario*, México, Presencia Latinoamericana, 1984. p59.

1.3 A manera de presentación.

El presente trabajo es el análisis del comportamiento de los personajes protagónicos de “Lección de cocina”, “Domingo” y “Cabecita blanca”, textos pertenecientes al libro *Álbum de familia*. La elección de dicho libro devine de que consideramos evidencia directamente la problemática que enfrentan las mujeres al asumir los roles de género femeninos en situaciones típicas de la cotidianidad urbana en la Ciudad de México. Bajo esta perspectiva planteamos que esas tres mujeres representan los tres momentos tradicionales de la vida de una mujer: la iniciación como esposa, la vida conyugal y la vejez. Por ello es que se excluye el cuento “Álbum de familia”, ya que no se puede establecer con él dicho hilo conductor.

Así pues, los temas que se abordan son: la manera como la narradora – protagonista, Edith y Justina forman su identidad, su ser mujer y su feminidad, la forma como viven su realidad, el modo en que actúan y si éste las lleva a obtener un comportamiento auténtico que posibilite la realización del ser o uno estereotipado y tradicional. De modo que los temas son de tipo intimista, sin que ello signifique considerar a las protagonistas únicamente en su particular individualidad, sino también mirarlas como sujetos sociales nutridos del imaginario colectivo.

Por ello las herramientas que auxilian y, en algunos casos, sustentan este análisis provienen de los estudios de género, de la psicología freudiana y lacaniana, de la doctrina filosófica del existencialismo sartreano, de las

investigaciones de Mircea Eliade sobre los ritos de tránsito e iniciáticos, y de algunos elementos de la narratología.

Lo que aporta a este trabajo los estudios de género es que ofrecen tanto las constantes como los cambios del pensamiento que han dado origen a las nociones de lo femenino y de la feminidad. Y si a ello se añade la comprensión de los procesos de la psique al estructurar la identidad del sujeto, se obtiene una visión más global sobre la construcción del ser mujer.

El existencialismo sartreano nos sirve para establecer la pauta de cambio entre la visión femenina tradicional, la impuesta y legitimada por la sociedad, y la que se despoja de esas máscaras y crea una conciencia de elegir un modo de ser diferente, emanado del ser auténtico.

Las nociones de Mircea Eliade sobre lo sagrado y profano y de los ritos de tránsito e iniciáticos, nos permite sustentar que el matrimonio, que es el estado de donde parte la vida de las protagonistas, es un rito en el sentido más estricto, pues hace que la mujer tenga un cambio ontológico mediante la vivencialidad de la sexualidad y que, además, le abre el acceso a la sacralidad cuando se convierte en madre.

Por su parte, los elementos de la narratología se insertan para abordar las diferentes maneras de construir el discurso narrativo y la historia, así como el punto de vista y los narradores. Esto para tipificar la técnica literaria usada por la autora y el sentido que adquiere en el significado de cada cuento.

2. Análisis de los Cuentos de Album de la Familia

2.1 Análisis de “Lección de cocina”

2.1.1 El ser mujer: confirmación de la existencia.

Desde la primera oración con la que el cuento “Lección de cocina” comienza, la narradora – protagonista nos sitúa en lo que será el espacio narrativo: la cocina. Está allí, contemplándola y esperando hacer gala de las habilidades culinarias inherentes a su género. La narradora – protagonista se asume como mujer, como la mujer socialmente establecida: “Mi lugar está aquí. Desde el principio de los tiempos ha estado aquí”.¹

Ella asume que tiene un lugar asignado desde el principio de los tiempos, esto es, la asignación que da la cultura tradicional a las mujeres. La cocina es el símbolo de varios significantes de su ser mujer que ella condensa al expresar “mi lugar está aquí”. La situación en la que ella se encuentra no podría ser más ejemplar: es una recién casada que tiene que pasar una de las tantas pruebas para realizar su nuevo rol femenino, obligado por su género.²

Asumirse como mujer casada es asumir su rol femenino de ama de casa, pero es también —y es lo más importante—, encarar un comportamiento que le dará existencia, una existencia como sujeto y como mujer. Ello puede también

¹ Rosario Castellanos, *Álbum de familia*, México, Joaquín Mortiz, 1971. p7.

Ya que cada subcapítulo del presente trabajo está seccionado por capítulos correspondientes al análisis particular de cada uno de los cuentos, las citas que pertenecen al cuento analizado se indicarán sólo con el número de página puesto entre paréntesis, mientras que las inserciones de los otros cuentos se escribirán de la siguiente manera: “Lección de cocina”: Lc., “Domingo”: D., “Cabecita blanca”: Cb.

² El concepto de género, tan usado en las ciencias sociales, ha tenido varias evoluciones conceptuales desde que el investigador John Money lo propuso en 1955 bajo el nombre de “papel de género”. La noción más aceptada es la de Robert Stoller, quien la establece mediante la diferenciación entre sexo y género: “El sexo se refiere al hecho biológico de que la especie humana es una de las que se reproducen a través de la diferenciación sexual, mientras que el género guarda relación con los significados que cada sociedad atribuye a esa diferenciación”. Citado por Mabel Burin, “Género y psicoanálisis: subjetividades femeninas vulnerables” en *Género, psicoanálisis y subjetividad*, Buenos Aires, Paidós, 1996, p63.

El género, siendo una construcción social, dota a los sujetos de modos de pensar, de sentir y de comportarse. De esta manera surgen los roles género que, para la mujer, se limitan a tres: el rol maternal, el rol de esposa y el rol de ama de casa.

observarse en Edith y Justina, personajes protagónicos de los cuentos “Domingo” y “Cabecita blanca”, respectivamente. Edith tiene que encarar el comportamiento que su clase social le demanda para poder existir en ese entorno y no ser anulada; Justina tuvo que casarse para obtener un lugar en la sociedad y ser considerada una mujer en términos tradicionales.

La existencia de un sujeto se construye mediante la mirada del otro que funciona como un espejo que confirma, produce y devuelve la mirada en una relación de reciprocidad mutua. Lacan llama a esto “el estadio del espejo” en el que el narcisismo primario, elemento inherente a los seres humanos, es el detonante de que la construcción del sujeto necesite de la mirada del otro para constituirse. Su premisa parte de la observación de los resultados de un experimento de psicología comparada: el bebé de alrededor de seis meses reacciona jubilosamente ante la percepción de su propia imagen reflejada en el espejo, comportamiento que contrasta con la indiferencia que muestran otros mamíferos ante su reflejo.³

La mirada del otro es una metáfora general de aquello que constituye por entero al sujeto; es lo que piensan de mí, el deseo del semejante, el estereotipo social y la asignación de lugares en la sociedad. La mirada del otro es, en sí, la identificación en el otro y a través de él. Por ello se crea una relación de interdependencia.

En el caso de la constitución del sujeto femenino, se establece como punto de partida el varón, pues es él quien estuvo y está a cargo de la creación de la cultura, entendida ésta como todo lo que ha hecho el hombre en el mundo. Él ha

³ Jaques Lacan, “El estadio del espejo” en *Escritos*, México, Siglo XXI, 10ed., 1984, p88.

implantado las maneras de relacionarnos en una sociedad, maneras económicas, políticas, de convivencia entre los individuos y, por supuesto, las que atañen a las Artes, es decir, los cánones declarados y legitimados.

Por ello podemos hablar de que la cultura en que nos desarrollamos las mujeres y los hombres es una cultura patriarcal y, en ella, las mujeres estamos como invitadas, como espectadoras, desenvolviéndonos en un mundo hecho por hombres. De tal suerte que “las relaciones entre los sexos han sido codificadas por el hombre atendiendo, no tanto a la totalidad de los individuos que la forman, sino a sus propios intereses {...}.”⁴

El varón, al dictar y crear imágenes, limita para las mujeres su ser mujer, pero también está delimitando y creando a sí mismo. Bien limitado lo que es ser una mujer y lo femenino, nace de la diferenciación el ser hombre y lo masculino. Y es mediante la legitimación social construida, sobra decir, por hombres y mujeres, que estas imágenes se convierten en *imaginario*⁵.

Sin embargo y pese a que el imaginario tiene la calidad de ser un sistema estructurado donde todos los lugares, comportamientos y valorizaciones están asignados de manera funcional, es un sistema construido con base en lo irreal, ya que las imágenes que dota la mirada del otro son ilusiones a las que intentará el sujeto aproximarse a lo largo de su vida, son ilusiones de las que queda preso el sujeto desde muy temprana edad.

⁴ Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*, México, FCE, 2005. p194.

⁵ El concepto de *imaginario* es acuñado y utilizado por Lacan para describir las imágenes que se crean en ese espejo con el otro y su reciprocidad, las que actuarán como promesas de lo que vendrá y que exigirán siempre un cumplimiento de ellas. Sin embargo, lo que proyecta el otro con su mirada y con lo que el sujeto se identifica es con algo que no es, aunque crea ser lo que el espejo le proyecta. Esto es, sin duda, un ejemplo de la temática de la alineación.

De allí que al no cumplir con esas ilusiones, el sujeto genere frustración y obtenga de la sociedad un rechazo o una etiqueta denostativa. Recordemos, por ejemplo, el caso de la soltería en una mujer. En el plano individual, esta mujer se encuentra desprovista de un rol femenino y con ello, su ser mujer se desequilibra porque no tiene asignado ningún lugar; en el plano social, se la mira con recelo, cargada de elementos negativos porque algo debió tener ella, algo no bueno, para no ser elegida por ningún varón para casarse. En palabras de Rosario Castellanos “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”.⁶

Estas ilusiones que se asientan en el imaginario del colectivo y por tener, además, límites muy claros, hacen que la mujer al asumir cualquiera de los roles femeninos, quede excluida de todo ámbito o actividad diferente a ellos. La narradora – protagonista lo hace patente en su discurso:

Yo anduve extraviada en aulas, en calles, en oficinas, en cafés; desperdiciada en destrezas que ahora he de olvidar para adquirir otras. Por ejemplo, elegir el menú. ¿Cómo podría llevar a cabo labor tan ímproba sin la colaboración de la sociedad, de la historia entera? {...} ¿Qué me aconseja para la comida de hoy experimentada ama de casa, inspiración de las madres ausentes y presentes, voz de la tradición, secreto a voces de los supermercados? Abro un libro al azar y leo: “La cena de don Quijote”. Muy literario pero muy insatisfactorio. Porque don Quijote no tenía fama de gourmet sino de despistado. Aunque un análisis más a fondo del texto nos revela, etc, etc. Uf. Ha corrido más tinta en torno a esa figura que agua debajo de los puentes.(p7-8.)

⁶ Rosario Castellanos, “La participación de la mujer mexicana en la educación formal” en *Mujer que sabe latín...*, México, FCE, 1973. pp.32-33.

Es evidente que la narradora – protagonista es una mujer que ha tenido educación universitaria, enuncia a don Quijote, figura emblemática de una referencia claramente literaria. Pero más allá de eso, lo que hace patente es que esa educación que está simbolizada por los libros como portadores de conocimiento, ahora serán cambiados por otros, esos que le enseñarán el nuevo conocimiento sobre cocinar, el que es obligado tener al asumir el rol de ama de casa. Con ello queda expuesto que ese imaginario donde la mujer por su género tiene las habilidades culinarias, es absolutamente ridículo.

El uso del verbo “extraviar” es altamente significativo, puesto que denota el sentido que ella le da al haberse inmiscuido en un espacio que según no era el suyo. Las aulas, las calles, las oficinas, los cafés, son significantes del espacio público⁷, el que le pertenece al varón. Ése no era su espacio, es esa la determinación que ella deja ver al creerse extraviada antes de llegar a la cocina, espacio simbólico femenino. La oficina, como lugar de trabajo que pudiera ser un elemento de producción económica y un posible desarrollo profesional, los cafés, donde seguramente se discuten temas referentes al ámbito del conocimiento universitario, están prohibidos para ella. Debe olvidar todas las destrezas

⁷ Los griegos han sentado gran parte de las bases del pensamiento occidental que otorga lugar y limita tanto el ser de hombres y mujeres, como lo masculino y lo femenino. Recordemos que para los griegos el sexo y género de los seres humanos se identifica por el lugar, femenino o masculino, en que se sitúen sus acciones. Para ello tuvieron dos figuras emblemáticas: Hermes y Hestia. El primero significante del hombre y de lo masculino; la segunda, de la mujer y de lo femenino. Hermes es conocido como el mensajero de los dioses y Hestia como su compañera que espera fervientemente su llegada después de un arduo día de trabajo. Esto lejos de ser una simple descripción a groso modo de sus actividades, nos dice la caracterización de lo masculino y femenino. A Hermes le corresponde el espacio público y a Hestia el espacio privado. Hermes está siempre en movimiento, viajando, viendo, conociendo, interactuando con otros, trabajando, produciendo; por el contrario, a Hestia le corresponde el espacio privado, el resguardo, la protección ante los otros, de todo lo que haya y se produzca afuera. Hermes es lo que limita, se asocia por ello con las líneas que se unen terminando en pico; Hestia es lo circular, lo circular infinito que sólo puede ser limitado por un cuadrado en su interior. Movilidad y pasividad, Hermes y Hestia, pareja de contrarios complementarios.

aprendidas, todas las destrezas que impliquen un razonamiento analítico y estructurado para poner en ese lugar las destrezas que demanda su género.

Esa suplantación nos advierte que una mujer educada no es compatible con el rol de esposa, que es imposible un desarrollo profesional pleno, si también se pretenden los deberes de una vida conyugal. Aunque existan casos en que la mujer logra la conciliación de su carrera con su matrimonio, son excepciones que confirman la regla, “son milagros y un milagro es precisamente la negación o abolición momentánea de la ley natural”.⁸

Hasta lo citado anteriormente, el cuento tendría un discurso lineal. Sin embargo, a partir de que aparece en el relato el motivo de la carne que ella se dispondrá a cocinar, cambia la organización del discurso, pues se presenta con una disposición regular en la que, paralelamente, se aprecian dos planos discursivos:⁹ el inmediato presente, el real que está conformado por su estar en la cocina dispuesta a preparar la carne, y el imaginario reflexivo, aquel en donde ella recuerda y reflexiona sobre su pasado, su presente y su futuro. Estos dos planos llegan a unirse por medio del motivo de la carne, que funciona como un pasaje entre ellos.

El discurso del imaginario reflexivo posee una extensión mayor y no es sólo por ello que subyuga al del inmediato presente, sino por constituir en sí la

⁸ Rosario Castellanos, “La participación de la mujer mexicana en la educación formal”, p34.

⁹ Según Aralia López, estos dos planos discursivos son el del hacer y el del pensar. Aunque lo llame de distinta manera, significan cosas similares a las descritas arriba. Para ella: “{...} hacer y pensar se nos presenta como acciones separadas en el ser debido a las circunstancias de la realidad. {...} Cabe recordar que esta separación del hacer y del pensar, sugiere también la dicotomía entre el cuerpo y la mente favorecida por las concepciones idealistas o parciales del hombre y el mundo”. Aralia López González, *La espiral parece un círculo: la narrativa de Rosario Castellanos: análisis de Oficio de Tinieblas y Álbum de familia*, México, UAM – Iztapalapa, 1991. p147.

estructura y la manera de exposición narrativa: la del monólogo interior. El objetivo es reproducir los pensamientos más íntimos, más profundos, más cercanos al inconsciente, y la forma de lograrlo es proceder de manera alógica para así captar el pensamiento en estado embrionario y la forma bajo la que lo real aparece ante la conciencia.¹⁰ De allí que los pensamientos y reflexiones de la narradora – protagonista se expresen en un ir y venir entre presente, pasado y futuro, sin atender en ningún momento a alguna estructura cronológica.

En consecuencia, el monólogo interior tiene el punto de vista de la *visión con*, de la elección de un solo personaje que será el centro de la narración, y su narrador no podía ser sino el homoautodiegético.¹¹

Las reflexiones que a lo largo del cuento tiene la protagonista retornan al aspecto culinario para arrancar desde allí otras reflexiones que tienen una relación en un nivel superior, el nivel en que lo significativo en la carne adquiere un significado en el discurso reflexivo de la protagonista. Por ello el símbolo de la carne es tan exacto como complejo, ya que no se le puede atribuir siempre el mismo significado. De tal suerte que el motivo de la carne y sus transformaciones de cocción son una metonimia del discurso de la narradora – protagonista. Así pues, la carne simboliza en el cuento la sexualidad, la relación conyugal con su marido, el matrimonio, la vida cotidiana, el ser mujer tradicional, el ser mujer transgresora, el lugar de la mujer en la sociedad y del ritual femenino de cocinar asociado con el espacio sagrado de la cocina.

¹⁰ Cf., Roland Bourneuf & Réal Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989. pp209-210.

¹¹ *Ibidem.*, p101.

En lo que compete al tema tratado en este subcapítulo, la carne se presenta para apuntar el comportamiento que debe seguir una mujer en un espacio público y contrastar ese comportamiento con el del varón. La carne aún está cruda y congelada, presenta un color rojo que incomoda a la protagonista:

Y no es sólo el exceso de lógica el que me inhibe el hambre. Es también el aspecto, rígido por el frío; es el color que se manifiesta ahora que he desbaratado el paquete. Rojo, como si estuviera a punto de echarse a sangrar. (p9.)

Para enseguida, hacer la asociación del color rojo con la piel que tenían ambos después de asolearse en Acapulco en su luna de miel. Nos dice: “Él podía darse el lujo de *“portarse como quien es”* y tenderse boca abajo para que no le rozara la piel dolorida”.(p9.) Ese “portarse cómo quien es” no podía ser más claro, se trata, evidentemente, de la libertad que gozan los varones para actuar como deseen en un espacio público; tenderse boca abajo mostrando la parte trasera de todo su cuerpo sin que haya ninguna alarma por ello, muy contrario a lo que pasaría si una mujer lo hiciera, ya que el cuerpo de ella no debe ser mostrado. Y como la mirada del otro, varón y sociedad, siempre están al tanto, sería llamada con terribles adjetivos.

Por otro lado, el entrecomillado de esa oración denota, como muchas otras a lo largo del cuento, la ironía con la que la narradora expresa sus reflexiones. Por ejemplo, en las oraciones que le siguen: “Pero yo, abnegada mujercita mexicana que nació como la paloma para el nido, sonreía a semejanza de Cuauhtémoc cuando dijo “mi lecho no es de rosas y se volvió a callar””.(p9.) Y la mujer calla, muy a costa de lo que ella desea, todo en pro de tener un lugar en la sociedad, un

lugar bueno que le dará existencia. Por ejemplo, el caso de Justina que gracias a que jamás expresa un comentario, una crítica o una opinión disidente, es que Juan Carlos decide casarse con ella. (Cb. Cf., p52.)

Aun teniendo la piel dolorida, la narradora – protagonista tenía que soportar el peso de su marido sobre ella, en la postura clásica para hacer el amor. “Lo mejor (para mis quemaduras al menos) era cuando se quedaba dormido”.(p9.) El adjetivo cuantitativo está explícitamente expresando que existe una disconformidad con actuar como la sociedad dicta, porque anula lo que ella hubiera querido hacer pero que por su género no hace. Evidentemente hay un temor por lo que sucederá si ella actúa como desea, si deja de ignorarse.

Allí, en el lecho, retozando después de hacer el amor, ella observa sus ropas y recurre a una imagen muy estereotipada de la feminidad para describirse:

Bajo la yema de mis dedos {...} el nylon de mi camisón de desposada resbalaba en un fraudulento esfuerzo por parecer encaje. Yo jugueteaba con la punta de los botones y esos otros adornos que hacen parecer tan femenina a quien los usa, en la oscuridad de la noche.(p9.)

Esa feminidad estereotipada constituye un elemento también del ser mujer del sujeto femenino. Una simple prenda, puede dotar de “feminidad” a una mujer y también su ausencia puede desproveerla de ésta.

Ella sigue despierta, retozando junto a su marido. Cumplido el rito sexual el marido descansa y ella se queda allí callada, inmóvil, como si ya no tuviera existencia después de haber hecho algo en lo que ella es indispensable. Este espacio en silencio resulta propicio para que ella comience a cavilar. Y se

descubre sola: “Unos párpados que se cierran y he aquí, de nuevo, el exilio”.(p10)
Está sola porque la mirada del varón se ha extinguido, aquella mirada simbólica por la que existe.

Así la narradora – protagonista sin esa mirada del varón se queda en la nada, que ella expresa mediante una escena trágica en el mar: “Una enorme extensión arenosa, sin otro desenlace que el mar cuyo movimiento propone la parálisis; sin otra invitación que la del acantilado al suicidio”. Este motivo del mar recuerda a Dido abandonada en “la pira alzada del suicidio”. El mar es en ambos casos significativo de tragedia y de suicidio, además de encarnar el eterno símbolo del mito de la abandonada.

Sintiéndose en la nada, en este vacío del exilio surge en ella un primer brío de toma de conciencia sobre sí misma: “Pero es mentira. Yo no soy el sueño que sueña, que sueña, que sueña; yo no soy el reflejo de una imagen en un cristal; a mí no me aniquila la cerrazón de una conciencia o de toda conciencia posible”.(p10.) La narradora – protagonista se da cuenta de que ella no puede constituirse por lo que el otro (varón – marido) o los otros (sociedad) dicen que es, o lo que es más acertado, refuta la idea de existir por esa mirada del otro que le dicta cómo debe de ser. Está indicando la invalidez de los hechos considerados reales, por ser producto de la imaginación —o más preciso del *imaginario*— de alguien.

Sin embargo, el negarse a ser mediante la mirada del otro, tiene sus peligros, puesto que ese terreno es el de la transgresión, y ella lo sabe: “Yo continúo viviendo con una vida densa, viscosa, turbia, aunque el que está a mi lado y el remoto, me ignoren, me olviden, me pospongan, me abandonen, me

desamen”.(p10.) Esas son las consecuencias, un completo rechazo del otro inmediato y del otro remoto, un impedimento para la inserción social mediante atributos legitimados como buenos.

Para negarse como sueño, como la proyección del otro, la narradora – protagonista ha ido declarando inútiles algunos discursos culturales tradicionales sobre la mujer (el saber culinario, la feminidad estereotipada, la sexualidad y los comportamientos de una mujer soltera o casada). Como producto de esta negación ella pasa a afirmarse como conciencia: “Yo también soy una conciencia que puede clausurarse, desamparar a otro y exponerlo al aniquilamiento. Yo...”.(p10.) Hacer consciente esto equivale, por un lado, a dejar de necesitar la mirada del otro como un apuntador que le indique su ser mujer, y al mismo tiempo, despojar al otro de su propia existencia, de su ser hombre, ya que es mediante una relación interdependiente y mutua, de imprescindible necesidad como se construye la identidad, en ese diálogo interdependiente de la dialéctica de la intersubjetividad.¹²

Cabe señalar la importancia de ese Yo... mencionado al final de la cita. Se trata de un yo ambiguo que, si bien es producto de que se afirme como conciencia, significa que aún no tiene certeza de la asunción a su individualidad. Este yo es vacilante y a lo largo del cuento, el discurso de la narradora – protagonista deja ver la tensión que existe entre ser mujer tradicional o mujer liberada y ser dependiente o independiente. Consecuentemente ello va ligado con la inserción de la carne que le sigue: “La carne, bajo la rociadura de la sal, ha acallado el escándalo de su rojez y ahora me resulta *más tolerable, más*

¹² Cf., Jaques Lacan, *Op. cit.*, p97.

familiar".(p10. Las cursivas son mías.) Pese a que aún la individualidad de ella no sea certera, le resulta *más tolerable* afirmarse como ser, como una conciencia. Es más familiar para ella porque "es el trozo que vi mil veces, sin darme cuenta, cuando me asomaba, de prisa, a decirle a la cocinera que..."(p10.), refiriéndose a que tenía una individualidad antes de casarse, individualidad de la que no se había percatado hasta ahora y la que se hace consciente por medio del contraste.

Si la identidad es una construcción de uno mismo hecha por otros, entonces la identidad se opone a lo genuino, a lo auténtico. Si bien, ello puede aplicarse a ambos sexos, el caso de la mujer es particular. Desde que la mujer nace está custodiada por la mirada del varón y es él quien le da una identidad social como hija primero, después como esposa, y por último como viuda. Recordemos, por ejemplo, que Edith hace todo lo necesario para mantener la farsa de su matrimonio y no perder su identidad de esposa (D. Cf., p44.), y que Justina no tiene otra identidad que la de viuda (Cb. Cf., p52.)

Así pues, la mujer siempre es la hija, esposa o viuda de. Aunque esto a primera vista pareciera ser una simple referencia a un sistema jurídico - social, tiene una repercusión psíquica en el sujeto femenino, pues es con algo tan básico como el nombre con el que se adquiere personalidad e identidad. A esto hace alusión la narradora – protagonista: "Porque perdí mi antiguo nombre y aún no me acostumbro al nuevo, que tampoco es mío".(p11.)

El cambio de vida implica un cambio de nombre o a una personalización del mismo. El matrimonio es ese gran paso que tiene la mujer hacia su iniciación de ser mujer completamente porque éste supone maternidad. Para la mujer esto es altamente simbólico como extraño: antes sólo tenía una individualidad apenas

figurada y ahora, casada, tiene todo el peso del rol femenino de esposa, el que implica los ritos iniciáticos femeninos de mayor relevancia: el sexual, el maternal, el de la vida doméstica a su cargo y el conyugal. Entonces, la mujer no tiene un espacio ni un tiempo para hacerse ella misma de su individualidad, personalidad y feminidad, de su ser mujer.

Asumir ese cambio implica un reconocimiento y exige una afirmación: “Cuando en el vestíbulo del hotel algún empleado me reclama yo permanezco sorda, con ese vago malestar que es el prelude del reconocimiento”.(p11.) A la narradora – protagonista, como es natural, le cuesta trabajo acostumbrarse al nombre de “señora” o a que se refieran a ella por el apellido de su marido. Para ayudarla en ese tránsito está, evidentemente, el varón, que orgulloso de haberla convertido en esposa, no mira con buenos ojos que ella se olvide de tan importante acto de su autoría: “¿Es la angustia la que oprime mi corazón? No, es su mano la que oprime mi hombro. Y sus labios que sonrían con una burla benévola, más que de dueño, de taumaturgo”.(p12.) Esa burla masculina, de mago que contempla a su discípulo, que mira sus flaquezas aún con benevolencia.

Enseguida, siguiendo el orden de la reflexión originada de negarse como sueño para afirmarse como conciencia, la narradora – protagonista expresa la idea en la que se basa la temática de este análisis: “{...} es verdad que en el contacto o colisión con él he sufrido una metamorfosis profunda: *no sabía y sé, no sentía y siento, no era y soy*”.(p12. Las cursivas son mías.) Así pues, esta cita condensa lo expuesto en páginas anteriores. La mujer sabe de sí por la gracia del varón que actúa como revelador de los sentimientos, emociones, conocimiento de su cuerpo,

de su sexualidad. Ella es a través de los ojos de él. Él la inicia en una vida que tiene una representatividad muy importante: el matrimonio, en cuyo seno descansa la *realización de una mujer*, la consagración absoluta que sólo puede ser ostentando dignamente el *título de madre*.

2.1.2 Un rito de iniciación: convertirse en esposa.

El cuento “Lección de cocina” es un texto en que se aborda, entre otros temas, la actitud, pensamientos y acciones que lleva a cabo una mujer recién casada al disponerse a cocinar por primera vez.

En el primer párrafo del cuento se contextualiza el escenario, la cocina, como un espacio que recuerda a un templo:

La cocina resplandece de *blancura*. Es una lástima tener que *mancillarla* con el uso. Habría que sentarse a contemplarla, a describirla, a cerrar los ojos, a evocarla. Fijándose bien esta nitidez, esta pulcritud carece del exceso deslumbrador que produce escalofríos en los sanatorios. (p7. Las cursivas son mías.)

Remite a un templo por las asociaciones que la narradora - protagonista hace de la blancura y la mancha, que a su vez son significantes de lo puro y lo no puro, lo mancillado.

De primera instancia esto es lo que lleva a pensar en una categorización de la cocina como un lugar sagrado, un templo, y si se añaden las relaciones de significación que genera la aparición de la carne y su cocción con las reflexiones de la protagonista, se verá que se trata de un rito iniciático, en el que cocinar es la prueba a superar.

Se plantea, pues, que la cocina es un espacio sagrado porque supone una ruptura con el espacio homogéneo del resto de la casa. En el cuento existe la focalización de este espacio. La ruptura espacial origina la diferenciación cualitativa de los espacios a la vez que permite al ser humano situarse en un

punto fijo, como lo hace la narradora - protagonista al estar en la cocina: “Mi lugar está aquí. Desde el principio de los tiempos ha estado aquí”. (p7.) Hacer mención de “un principio de los tiempos” alude a un tiempo primigenio que, por gracia de su género, la ha situado en la cocina.

Ese tiempo primigenio que es, por consiguiente, un tiempo sagrado, es el que le ha dado un lugar. Tiempo que puede vivir en el presente gracias a que tiene una naturaleza reversible en los hechos y actos en los espacios sagrados, contrariamente al tiempo profano que tiene una duración ordinaria en la que se inscriben actos despojados de significación religiosa.¹³ De tal suerte que “es la ruptura operada en el espacio y en el tiempo lo que permite la constitución del mundo, pues es dicha ruptura lo que descubre un <<punto fijo>>, el eje central de toda orientación futura”¹⁴. Por tanto, al declarar la narradora - protagonista que su lugar está en la cocina desde el principio de los tiempos, está situándose en un contexto tradicional en que se desenvolverá a lo largo de su vida conyugal. Esto se refiere no sólo al hecho de cocinar sino que está asumiendo la manera de pensar y de actuar de una mujer casada, que vive bajo las normas de una sociedad tradicional.

Teniendo la narradora – protagonista su lugar establecido y la focalización de éste como sagrado, está lista para la iniciación, entendida ésta como “un cambio radical de régimen ontológico y de estatuto social”,¹⁵ ya que al convertirse

¹³ Cf., Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, España, Piados, 1998, p21.

¹⁴ *Ídem*.

¹⁵ *Ibidem.*, p134.

en esposa no sólo cambia su estado social, sino también se opera en ella un cambio interior, de su persona, de su ser, de sus pensamientos, sentimientos, emociones y reflexiones.

Para comenzar la iniciación, ella necesita pasar el “umbral” de la cocina para insertarse en ella. Pasar el “umbral sagrado” significa dejar afuera lo que se es para poder abrazar lo nuevo, para fijarlo dentro de sí. Esto constituye un elemento propio de los ritos iniciáticos, ya que existen dentro de éste *vehículos de tránsito*, que son, a su vez, *ritos de tránsito*. Así, la narradora – protagonista al pasar por el umbral de la cocina está transitando de un modo de ser a otro que le dará la iniciación, está rompiendo con el anterior y al mismo tiempo transitando al nuevo.

Cabe señalar la importancia de los ritos de tránsito en las iniciaciones, según la concepción de Eliade:

{...}Todos los rituales y simbolismos del <<tránsito>> expresan una concepción específica de la existencia humana: cuando nace, el hombre todavía no está acabado; tiene que nacer una segunda vez, espiritualmente; se hace hombre completo pasando de un estado imperfecto, embrionario, al estado perfecto de adulto. En una palabra: puede decirse que la existencia humana llega a la plenitud por una serie de ritos de tránsito, de iniciaciones sucesivas.¹⁶

Si el ser humano no está aún acabado y tiene que la posibilidad de alcanzar la plenitud de su existencia por una serie de ritos de paso e iniciáticos, cabe aquí

¹⁶ Mircea Eliade, *Op. cit.*, p132.

la explicación, en primer lugar, de cuál es, socialmente hablando, la plenitud de la existencia de una mujer. El argumento no puede ser sino social, ya que dichos ritos nacen, se desenvuelven y llegan a consumarse por el imaginario de una sociedad.

Así pues, la existencia plena de una mujer es cuando se convierte en madre, ya que la maternidad constituye el eje rector de la existencia social del sujeto femenino. Si bien ésta es el fin último, la máxima consagración, existen ritos de tránsito e iniciáticos anteriores que la preparan y encaminan hacia ella.

En una sociedad como la nuestra, nace la niña, es educada con las insignias propias de su género, y es una simple niña y no más, ocurriendo lo mismo cuando se convierte de puberta a adolescente, pero si en alguna de estas dos últimas etapas se da el evento de la menstruación, el sujeto femenino pasa de ser alguien sin representatividad social¹⁷ a convertirse en una mujer naciente. La menstruación es el primer rito de tránsito femenino, porque implica la ruptura de un mundo “infantil” y la inserción al mundo adulto, pero lo más importante de ello es que la menstruación abre el acceso a la *sacralidad de la mujer*¹⁸, ya que se asocia con la maternidad.

¹⁷ Una de las frases usadas en el común del colectivo de la sociedad mexicana es aquella que dice que si un ser humano femenino tuvo la llegada de la menstruación ya se convirtió en mujer. Esto es muy significativo, ya que con la aparición de la menstruación o su ausencia se hace la diferenciación entre “niña” y “mujer”, además de que biológicamente la menstruación dota a la “niña” de los caracteres sexuales secundarios que diferencian la anatomía de hombres y mujeres, los que son, como toda insignia de género, estereotipados.

¹⁸ Mircea Eliade ejemplifica el rito de tránsito menstrual con lo que le ocurre a la joven de una tribu asiática, dice: “Las iniciaciones femeninas comienzan con la primera menstruación. Este síntoma fisiológico exige una ruptura, el arrancar a la joven de su mundo familiar: se la aísla inmediatamente, se la separa de la comunidad. La segregación tiene lugar en una cabaña especial, en la espesura o en un rincón oscuro de la habitación. La joven catamenial debe mantener una posición particular, bastante incómoda, y evitar ser vista por el Sol o tocada por nadie. Lleva un vestido especial, o un signo, un color que le está en cierto modo reservado, y debe alimentarse de alimentos crudos. La segregación y la reclusión a la sombra, en una cabaña o

Desde ahora la joven mujer lleva inscrito el simbolismo de la maternidad inherente a la menstruación, pero también éste acarrea otro que es en sí un rito de tránsito e iniciación, el rito sexual. Éste es un rito de tránsito porque hace pasar al sujeto femenino a un modo de ser diferente, aquel en el que ella y su cuerpo experimentan la sexualidad, sea o no placentera; y es un rito iniciático porque, además de implicar un cambio ontológico y de estatuto social, ejercida tradicionalmente, en el matrimonio, supone una muerte, entendida como lo simbólico que va más allá de la muerte física.

Según Mircea Eliade la muerte es “la suprema iniciación”:

El hombre se esfuerza por vencer a la muerte transformándola en rito de tránsito. En estos términos, para los primitivos, siempre se muere algo *que no era esencial*; se muere sobre todo para la vida profana. Resumiendo, la muerte viene a considerarse como la suprema iniciación, como el comienzo de una nueva existencia espiritual. Mejor aún: generación, muerte y regeneración (re-nacimiento) se conciben como tres momentos de un mismo misterio {...} No puede uno pararse en ninguno de estos tres momentos. El movimiento y la regeneración prosiguen infinitamente.¹⁹

espesura, nos recuerdan el simbolismo de la muerte iniciática de los muchos aislados en el bosque, encerrados en chozas. Sin embargo, existe una diferencia: para las muchachas la segregación tiene lugar inmediatamente después de la primera menstruación, es, pues, individual, mientras que para los jóvenes es colectiva. La diferencia se explica por el aspecto fisiológico, evidente en el caso de las jóvenes, del fin de la infancia. Con todo, las jóvenes acaban por constituir un grupo, y entonces su iniciación se efectúa colectivamente a cargo de viejas monitoras”. Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones: morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Cristiandad, 1981, pp. 256-257.

¹⁹ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, pp.143-144.

Así, el rito sexual supone la muerte simbólica de la joven para dar paso a la mujer. Tiene que morir la joven para convertirse en mujer-madre, en aquello esencial de su condición femenina.

La muerte simbólica es un elemento indispensable en los ritos de tránsito e iniciáticos, porque siempre la suponen y es ésta quien les da significado. De esta manera se puede decir que el sujeto femenino experimenta dichos ritos a lo largo de su vida hasta el momento en que se convierte en madre. La menstruación, el inicio de la vida sexual y el casamiento, son ritos de paso e iniciáticos que preparan a la mujer para su acceso a la sacralidad.

La maternidad es sagrada porque representa una variante, a escala humana, de la Tierra Madre. El parto se asemeja y se explica con la fecundidad telúrica y los ciclos de la vida:

La madre humana se explicó en las primeras formas religiosas como imagen de la tierra fértil, que es a la vez la creadora y el lugar de origen y la tumba; ambos aspectos se unen en el ciclo de la vida.{...} El enterramiento en vasijas en el mundo antiguo tiene este simbolismo, las cenizas del difunto vuelven a un recipiente que simboliza el útero materno, donde esperar un nuevo renacimiento más allá de la muerte.²⁰

Ello no puede sino remitir a que la fecundidad de la mujer asociada a lo humano con la maternidad, es un modelo cósmico de nacimiento o regeneración de la vida; esto es “el modelo cósmico de la *Terra Mater*, la *Genetrix* universal.”²¹

²⁰ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones: morfología y dialéctica de lo sagrado*, p214.

²¹ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p107.

En todos los ritos iniciáticos y de tránsito descritos en relación con la mujer, el varón tiene un papel preponderante en ellos. Si bien es un colectivo de hombres y mujeres quien los vigoriza, los valoriza y les da existencia, el varón, en su posición de superioridad en una sociedad patriarcal como la nuestra, es el que incita, regula, vigila, aprueba y legitima dichos ritos, aún más, actúa como un iniciador en ellos, como se verá a lo largo del análisis de “Lección de cocina”.

Se escribió al inicio de este subcapítulo que el cuento comienza con la descripción del espacio en que se encuentra la narradora - protagonista. Ha pasado el umbral sagrado, el umbral de la cocina y ha comenzado su iniciación. Ya ha asumido que su lugar estuvo siempre allí y por eso declara que había estado extraviada, perdida: “Yo anduve extraviada en aulas, oficinas, en cafés; desperdiciada en destrezas que ahora he de olvidar para adquirir otras. Por ejemplo, elegir el menú.”(p7.)

Su extravío deviene de que estuvo inserta en el espacio del conocimiento y la discusión intelectual que, por relación, se entiende que fue antes de estar casada. Por ello, lo que hará en ese lugar extraño que es la cocina, no puede ser sino un simulacro, porque no está empapada del saber culinario:

Pueden ustedes observar los síntomas: me planto hecha una imbécil, dentro de una cocina impecable y neutra, con el delantal que usurpo para hacer un simulacro de eficiencia y del que seré despojada vergonzosa pero justicieramente. (p8.)

La ignorancia de ese conocimiento culinario que según por género debe tener, coloca a la narradora – protagonista como una de las excepciones que se

diferencian de la comunidad femenina. Además, ella es una mujer que tiene una educación universitaria y bajo este término no la seduce el saber culinario por no implicar un desafío intelectual. Así lo reclama a la autora del libro de cocina que está consultando:

Pero ¿a quién supone usted que se está dirigiendo? Si yo supiera lo que es estragón y ananá no estaría consultando este libro porque sabría muchas otras cosas. Si tuviera usted el mínimo sentido de la realidad debería, usted misma o cualquiera de sus colegas, tomarse el trabajo de escribir un diccionario de términos técnicos, redactar unos prolegómenos, idear una prope-
pedútica para hacer accesible al profano el difícil arte culinario. (p8. Las cursivas son mías.)

Ella se llama profana y, por relación, considera al acto de cocinar como algo sagrado. Sin embargo pese a la adjetivación que hace de ella misma, está situada en el espacio sagrado de la cocina, comenzando su rito iniciático en el que la ignorancia de lo que ha enfrentarse es requisito de aquel que ha de iniciarse. Tiene la ayuda de la tradición, de aquello que es atemporal y que se repite indefinidamente. Así lo reconoce: “¿Cómo podría llevar al cabo labor tan ímproba sin la colaboración de la sociedad, de la historia entera?” (p7.)

Todo rito iniciático tiene su sabiduría sagrada ancestral en lo dicho y legitimado en los *libros sagrados*, aquellos en los que los dioses hacen sus mitos y proporcionan al ser humano la visión del mundo tangible e intangible. Así, el rito iniciático de cocinar tiene también sus textos sagrados:

En un estante especial, *adecuado a mi estatura*, se alinean mis *espíritus protectores*, esas aplaudidas equilibristas que concilian en las páginas de los recetarios *las contradicciones más*

irreductibles: la esbeltez y la gula, el aspecto vistoso y la economía, la celeridad y la succulencia. Con sus combinaciones infinitas: la esbeltez y la economía, la celeridad y el aspecto vistoso, la succulencia y... (p7. Las cursivas son mías.)

Esos espíritus de dioses protectores significados en los libros de cocina están a la altura adecuada de la narradora - protagonista, a una altura simbólica que significa que están situados en un punto en que puedan ser aprehendidos por la mujer. Estos libros, como todos los sagrados, tienen la característica de que los dioses unen los contrarios: vida – muerte, bien – mal, agua – fuego; y en el cuento: esbeltez – gula, celeridad – succulencia.

Los espíritus protectores son los que la ayudarán a que realice ese rito de tránsito e iniciación; también los que la guiarán en la prueba a superar: el cocinar la carne, que significa estar lista para emprender la finalidad para la que ella vino al mundo: ser madre, y en ello está inserta de manera implícita la iniciación como esposa y como amante.

La narradora – protagonista se dirige a estos espíritus asumiéndolos como madres y esposas – amas de casa, es decir como sujetos femeninos que ya han cumplido esos ritos de tránsito e iniciación. Lo hace en un estilo directo: “¿Qué me aconseja usted para la comida de hoy, experimentada ama de casa, inspiración de las madres ausentes y presentes, voz de la tradición, secreto a voces de los supermercados?” (pp.7-8.) Estas madres y esposas en espíritu presentes, al verter

su sabiduría en los sacros libros de cocina, permitirán, como lo hacen con la narradora – protagonista, que cada mujer pase por su rito iniciático. Se trata, pues, de esa voz de la tradición, de la voz de esas madres y esposas remotas que han estado allí desde el principio de los tiempos. Esa voz remite a la tradición de que la madre enseñe a su hija las costumbres y lineamientos de su sexo y que la acompañe en los momentos cruciales de su vida.

El acto seguido a este diálogo que supone tener con los espíritus protectores, es que saca la carne del congelador. Es la primera vez que tiene frente a ella la prueba iniciática a superar y, a partir de este momento, las metamorfosis que sufrirá la carne serán ligadas a las metamorfosis que ha tenido la protagonista desde el inicio de su vida conyugal y las que tendrá en su rito iniciático. De manera que carne y ella están unidas y estarán a lo largo del cuento creando relaciones de significados.

Se inicia la primera metamorfosis:

Abro el compartimiento del refrigerador que anuncia “carnes” y extraigo un paquete irreconocible bajo su capa de hielo. La disuelvo en agua caliente y se me revela el título sin el cual no habría identificado jamás su contenido: es carne especial para asar. (pp.8-9.)

Ella ignora el contenido específico de lo que tiene entre sus manos, sabe que es carne porque la extrajo del compartimiento del congelador que lleva dicho nombre. Una vez que la disuelve en agua caliente sabe que es carne especial para asar, es decir, una vez que la ha pasado por el fuego revelador sabe su

identidad, conoce qué hacer con ella y es cuando propiamente comienza el ritual. El descubrir la carne es descubrirse a ella misma: tomar la carne del congelador, de su sitio, es situarse en un lugar específico (la cocina); saber que es carne especial para asar, es tener conocimiento de su identidad (mujer, esposa, amante). Sin embargo esa identidad no la satisface, como tampoco siente interés por ese platillo debido a su sencillez: “Como no representa la superación de ninguna antinomia ni el planteamiento de ninguna aporía, no se me antoja.” (p9.) Se diferencia de la carne que representa la sencillez, lo cotidiano y común, ya que ella es el contraste, porque es una mujer intelectual con inclinación a la Filosofía (aporía, antinomia) y a las Letras. Ésta última deducida por la mención que hace de las yemas de sus dedos: “no muy sensibles por el prolongado contacto con las teclas de la máquina de escribir.” (p9.)

En seguida, llega la asociación de la carne con la vida sexual. El color rojo de la carne le recuerda la espalda irritada por el sol en su luna de miel en Acapulco, en el rito iniciático de su sexualidad que, como todo rito, tiene estructuras bien establecidas, delimitadas y rígidas. Tenía que soportar el peso de su marido cuando hacían el amor en la posición clásica de “misionero”: “y gemía, de desgarramiento, de placer. El gemido clásico. Mitos, mitos.” (p9.) Resulta evidente que en la narradora – protagonista no existió un disfrute de su sexualidad, porque la rigidez del rito impidió la existencia de un momento que invitara a la soltura y a la experimentación, por ello tiene que fingir un gemido de placer cuando en

realidad es de desgarramiento. Nuevamente está haciendo un simulacro, como cuando se colocó el delantal al entrar a la cocina.

Sin embargo es este rito iniciático y de tránsito el que la convirtió en mujer, ya que el inicio de la vida sexual sirve para la reafirmación del género y sexo de los sujetos. De tal suerte que el proceso que sigue es el de reconocimiento. Le ha vertido las especias a la carne y así le resulta “más tolerable, más familiar.” (p10.) La ha dejado reposar con las esencias, para que se impregne de sabores y olores, así como ella se ha ido familiarizando poco a poco al ejercicio femenino culinario y sexual. Si la experimentación de la sexualidad femenina es un proceso de adecuamiento, se entiende que antes del matrimonio está ignorada y que sólo existe porque está reservada para el rito iniciático sexual. Esto puede apreciarse muy bien en Justina:

Cuando Juan Carlos se volvió loco la noche misma de la boda y le exigió realizar unos actos de contorsionismo que ella no había visto ni en el circo Atayde, la señora Justina se esforzó en complacerlo y fue lográndolo más y más a medida que adquiría práctica {...} (Cb., p53.)

Sin embargo, para Justina su ejercicio sexual no le proporciona ningún elemento que la ayude a reconocerse dentro de su sexualidad, sólo sufre esa “enfermedad”, esa “locura” de su marido y la soporta porque así “debe ser”. En cambio, en la narradora – protagonista sí se origina dicho reconocimiento que, por consecuencia, arranca la narración del recuerdo cuando conoció a su marido: “Hace un año yo no tenía la menor idea de su existencia y ahora reposo junto a él con los muslos entrelazos, húmedos de sudor y de semen.” (p11.) Ella ahora está

preparada, cocinada, impregnada con los olores y sabores de su marido como la carne lo está con las especias. Y piensa en el sacramento del matrimonio como el acto que le permitió y la llevó a estar de esa manera. El matrimonio, como un acto sagrado es irrompible, y ello encamina a la narradora - protagonista a reflexionar sobre el estado en que se encuentra y la magnitud de obligaciones que ha adquirido y que son irrevocables. De allí que quiera desacralizar el hecho: “Podría levantarme sin despertarlo, ir descalza hasta la regadera. ¿Purificarme? No tengo asco. Prefiero creer que lo que me une a él es algo tan fácil de borrar como una secreción y no tan terrible como un sacramento.” (p11.)

La carne sigue reposando ahora con pimienta que la narradora – protagonista describe como un encanecimiento: “Desvanezco este signo de vejez frotando como si quisiera traspasar la superficie, e impregnar el espesor con las esencias.” (p11.) Ella tiene el deseo de reconocerse completamente, de pasar de la simple superficie; quiere adecuarse, familiarizarse para al fin asumirse con todo lo que conlleva ser esposa.

Lo anterior es significativo de un profundo deseo de tener identidad, una identidad de esposa que, aunque le esté constando trabajo asumirla, es necesaria porque, de lo contrario, se perdería en la anulación de su propia existencia. Ella significa esto con la pérdida y asignación de su nombre:

Porque perdí mi antiguo nombre y aún no me acostumbro al nuevo, que tampoco es mío. Cuando en el vestíbulo del hotel algún empleado me reclama yo permanezco sorda, con ese vago malestar que es el prelude del *reconocimiento*. ¿Quién será la persona que no atiende a la llamada? (p11. Las cursivas son mías.)

El reconocimiento de su propia identidad está marcado por la aparición del marido en su vida. Así la identidad femenina queda subyugada al varón por ser él quien la provee, ya que él funciona como el instigador y regulador de dichos ritos que tienen una repercusión total en la mujer. De esa manera lo expresa la narradora – protagonista: “{...} es verdad que en el contacto o colisión con él he sufrido una metamorfosis profunda: no sabía y sé, no sentía y siento, no era y soy.” (p12.)

Entonces, dentro de este proceso de reconocimiento que implica, a su vez, el darse cuenta de la vida que ha comenzado a emprender, existe un miedo por no llegar a llenar las expectativas. Se deja a ella misma y la carne reposando “hasta que ascienda a la temperatura ambiente, hasta que se impregne de los sabores de que la he recubierto.” (p12.) Sin embargo mira la carne y cree que es un pedazo excesivo para ella y su marido, que no ha sabido calcular bien y que le sobraría casi todo, es decir, duda si el matrimonio y su vida como esposa serán suficientes para llenarlos a ambos. Percibe la vida conyugal y su rol de esposa como una tarea magnánima al igual que el tamaño de la carne.

Esas dudas de cumplir las expectativas ante ella misma, su marido y, en tal caso, los otros, la sociedad, son comunes en los sujetos que están transcurriendo un proceso de iniciación. En la narradora – protagonista los preámbulos iniciáticos ya se dieron, los cuales ella hace patente con un tono de agradecimiento un tanto sarcástico:

Gracias por la copa transparente, por la aceituna sumergida.
Gracias por haberme abierto la jaula de una rutina estéril

para cerrarme la jaula de otra rutina que, según todos los propósitos y las posibilidades, ha de ser fecunda. Gracias por darme la oportunidad de lucir un traje largo y caudaloso, por ayudarme a avanzar en el interior del templo, exaltada por la música del órgano. Gracias por... (p12.)

Los puntos suspensivos de esta cita dan pie a que el discurso regrese a la carne. Ahora ella se cuestiona sobre el tiempo en que tardará la carne en estar lista: "bueno no debería de importarme demasiado porque hay que ponerla al fuego a última hora." (p13.) El cuestionamiento es sobre cuánto tiempo ella tardará en adecuarse, en estar iniciada en su vida como esposa. La preocupación se desvanece porque tendrá que probarse en la última hora, cuando logre la metamorfosis deseada en la carne. Sin embargo ella tendría que saber sobre esos tiempos, pero la realidad es que esa sabiduría no es una condición de género:

Tarda muy poco, dicen los manuales. ¿Cuánto es poco? ¿Quince minutos? ¿Diez? ¿Cinco? Naturalmente el texto no específica. Me supone una intuición que, según mi sexo, debo poseer pero que no poseo, un sentido sin el cual nací que me permitiría advertir el momento preciso en que la carne está a punto. (p13.)

Pese a que ella se declara como diferente a las otras mujeres que sí tienen o a fuerza representan esos estereotipos del saber femenino, tampoco, y porque no podría ser de otra manera, no está exenta de estar permeada del imaginario colectivo. Así lo deja ver al negar que no guardó su virginidad "por virtud por

orgullo o por fealdad” (p13.), pero sí lo hizo por apego a un estilo. Y un estilo no es sino cuando existe un actuar colectivo. Ella lo justifica bajo el argumento de que no es barroca y que las imperfecciones le son insoportables. De cualquier manera la palabra imperfección denota por contraste que la virginidad sí lo es. El varón tradicional, como es sabido, valora ésta como la única cosa que la mujer puede ofrecerle. El marido de la narradora – protagonista se la agradece aún más porque su esposa es una mujer contemporánea, en la que es más factible que exista un comportamiento sexual más libre, despojado de los límites rígidos tradicionales. Por ello desea justificarse, porque se siente “como el último dinosaurio en un planeta del que la especie había desaparecido.” (p13.)

Producto de la comparación anterior llega también la comparación de la carne con un animal prehistórico: “esta carne tiene una dureza y una consistencia que no caracterizan a las reses. Ha de ser de mamut. De esos que se han conservado, desde la prehistoria, en los hielos de Siberia y que los campesinos descongelan y sazonan para la comida.” (p14.) La carne no tiene características de la res, como ella no tiene las características comunes de las mujeres; ambas están existiendo a destiempo porque no hay relación entre sus características y las del tiempo en que se desenvuelven.

La narradora – protagonista está a punto de realizar la prueba suprema: poner la carne a asar. Con la tentativa y el miedo del inexperto que está iniciándose se pregunta: ¿Será oportuno prender el asador? (p15.) La respuesta que se ofrece a sí misma va encaminada a guardar la prudencia, realizar las cosas

con cautela para que no sea rebasada por las circunstancias: “Una lumbre muy baja para que se vaya calentado, poco a poco, el asador {...}” (p.16) Sin embargo le sucede todo lo contrario: “El aceite está empezando a hervir. Se me pasó la mano, manirrota, y ahora chisporrotea y salta y me quema.” (p.16) Por segunda vez tiene la sensación de haber emprendido algo demasiado grande.

La mención del aceite quemante, arranca una asociación sexual, aquella experimentada culposamente de soltera por leer o ver cosas sexuales, dice: “Así voy a quemarme yo en los apretados infiernos por mi culpa, por mi culpa, por mi grandísima culpa”. (p16.) La sexualidad concebida como algo oculto y prohibido es interesante porque pertenece a lo misterioso que se encuentra en los límites de lo no permitido. En el caso de las mujeres, esta idea de la sexualidad genera la existencia de una represión hacia el conocimiento y disfrute de su cuerpo. Por ejemplo, la represión sexual en Justina tiene la modalidad de un tipo de cinturón de castidad: “había usado, durante toda la época de su soltería y, sobre todo, de su noviazgo, una especie de refuerzo de manta gruesa que le permitía resistir cualquier ataque a su pureza hasta que llegara el auxilio externo. (Cb., p50.)

Por su parte la narradora – protagonista nos deja ver dicha idea cuando recuerda sus primeras experiencias y la vergüenza que experimentó:

De soltera leía cosas a escondidas. Sudando de emoción y de vergüenza. Nunca me enteré de nada. Me latían las sienes, se me nublaban los ojos, se me contraían los músculos en un espasmo de náusea.” (p16.)

Una vez que ha dejado caer la carne sobre la plancha se inicia el proceso de desintegración: “¿Qué pasa? La carne se está encogiendo. No, no me hago ilusiones, no me equivoco. Se puede ver la marca de su tamaño original por el contorno que dibujó en la plancha.” (p17.) Este proceso va de lo máximo hacia lo mínimo; cambia la forma en que la narradora – protagonista mira su nueva vida de esposa y complacida espera que sea esta visión la que perdure y logre llenar las expectativas de ambos: “¡Qué bueno! Ojalá quede a la medida de nuestro apetito.” (p17.) De allí que el color rojo y sangrante de la carne que la escandalizó en un principio, ahora que se ha comenzado a cocer no le cause algún conflicto: “Ah, el color de la carne es ahora mucho más decente. Sólo en algunos puntos se obstina en recordar su crudeza. Pero por lo demás es dorado y exhala un aroma delicioso.” (p17.)

Sin embargo, a pesar de que estaba complacida con el hecho de que la carne hubiera encogido, expresa ahora una duda sobre su tamaño: “¿Irá a ser suficiente para los dos? La estoy viendo muy pequeña.” (p17.) Esta duda devine de lo significado en el discurso de transición entre la visión del tamaño de la carne como suficiente y la que duda de ello. Ese discurso se compone de las historias que imagina la narradora – protagonista sobre los diferentes papeles que puede personificar una mujer que no es casada:

Para la siguiente película me gustaría que me encargaran otro papel. ¿Bruja blanca en una aldea salvaje? No, hoy no me siento inclinada ni al heroísmo ni al peligro. Más bien mujer famosa (diseñadora de modas o algo así), indepen-

diente y rica que vive sola en un departamento en Nueva York, París o Londres {...}" (p17.)

Entonces, la carne decente es pequeña como limitada y decente es la vida y los roles tradicionales de esposa. La duda del tamaño se genera porque existe un cuestionamiento sobre si esa vida la satisfecerá. Y como ella es ya una esposa, su imaginación la hace expresar que le gustaría que le encargarán otro papel en una oportunidad que ella se da en un plano irreal, en el plano de la fantasía.

El proceso de desintegración de la carne que se inició desde que se puso al fuego es también el proceso de desintegración personal de la narradora-protagonista. Esta desintegración, en un principio pudiera pensarse que derivará en el aniquilamiento: "¿Qué rayos pasa? Esta maldita carne está empezando a soltar un humo negro y horrible. {...} Se enrosca igual que una charamusca. Además yo no sé de dónde puede seguir sacando tanto humo si ya apagué la estufa hace siglos." (p18.) Sin embargo, la carne se enrosca como volviendo a su estado inicial de feto, la estufa apagada hace siglos y por consecuencia también prendida en un tiempo remoto, son elementos que se asocian a lo primigenio, y esta noción indica, a su vez, comienzo y fin. En este sentido el que se queme la carne supone una muerte, tanto de ésta como de la narradora – protagonista; entonces, ella ha pasado ya el rito iniciático de convertirse en esposa porque la muerte ontológica para la regeneración o nacimiento es tanto el comienzo como la consumación de la iniciación. Esta metamorfosis es un mito de transformación y, como tal, se vincula a lo sagrado, a lo divino. Ella menciona a Santa Teresa, quien

con ironía dijo que “Dios anda en los pucheros” (p20.) y se relaciona así la contextualización primera de la cocina como un templo o espacio sagrado, donde se encuentran los sacros libros de cocina guardando la voz de la tradición que explicaría la metamorfosis.

Si bien el que se queme la carne es un hecho obligado en el plano del tiempo mítico sagrado, en el presente significa otra cosa porque se trata del plano inmediato y exterior en que ella está elaborando su discurso. Recuérdese que el monólogo interior tiene dos componentes: el flujo de la conciencia, que son los pensamientos, reflexiones, emociones, sentimientos e imágenes, que tienen la naturaleza de ir y venir entre los tiempos, y la formulación verbal de dichos elementos que se hace en el tiempo presente discursivo.²²

Al quemarse la carne ella fracasa en el presente porque no puede cumplir exitosamente una tarea asignada según su sexo. Ello evidencia que existe una resistencia de asumir una condición femenina tradicionalmente condicionada. Además, la narradora – protagonista tiene un rasgo de carácter que le impide accionar de manera sobria en el presente, dice sobre ella misma: “pertenezco a la clase de neuróticos cavilosos.” (p22.) Y ese cavilar reconocido como neurótico, indica una actividad ideativa no fructífera ni gozosa, que la saca del tiempo real, del exterior y la coloca en un tiempo íntimo. Es ese ensimismamiento el que produce el fracaso en el presente.

²²Cf., Roland Bourneuf & Réal Ouellet, *op. cit.*, p210.

A pesar del fracaso, la narradora – protagonista obtuvo en el tiempo sagrado, en el tiempo mítico primordial, el cumplimiento de su rito iniciático de convertirse en esposa.

2.1.3 Rol de esposa vs. autenticidad: discurso inconcluso.

De primera instancia, la narradora –protagonista del cuento “Lección de cocina” establece una visión determinista de su ser mujer tipificada en su rol de esposa y en el deber que tiene de cocinar por ser una recién casada. Ella asume la cocina y sus funciones como el lugar donde debe de estar, la mira como su destino: “Mi lugar está aquí. Desde el principio de los tiempos ha estado aquí.” (p7.) Por lo tanto, en esta declaración queda fuera toda posibilidad de una elección diferente, o lo que es más terrible, dentro de esta visión determinista de su género, queda sin cabida una elección porque no hay conciencia del poder de elegir.

Sin embargo, al ir transcurriendo el relato existe un cambio importantísimo en el discurso de la narradora – protagonista. Esto es cuando niega ser el sueño de otro y se afirma como una conciencia:

Pero es mentira. Yo no soy el sueño que sueña, que sueña,
Que sueña. Yo no soy el reflejo de una imagen en un cristal;
a mí no me aniquila la cerrazón de una conciencia o de toda
conciencia posible. {...} Yo también soy una conciencia que
puede clausurarse, desamparar al otro y exponerlo al aniqui-
lamiento. (p10.)

Al afirmarse como conciencia se afirma como persona y hace caer su declaración primera en la que ella era un objeto. De esta manera si es una persona con una conciencia propia tiene la facultad de poder elegir. Descubrirse con esta facultad origina un conflicto en su presente porque considera a su vida actual de esposa como insatisfactoria y así también prevé que será la futura: “Yo rumiaré en silencio mi rencor. Se me atribuyen las responsabilidades y las tareas

de una criada para todo. {...} Pero no se me paga ningún sueldo, no se me concede un día libre a la semana, no puedo cambiar de amo.” (p15.)

El conflicto es claro: afirmarse como mujer tradicional o como mujer no tradicional, independiente, o lo que sería más correcto decir, se debate entre ser mujer o persona.

Momentáneamente lo resolverá en el plano de la fantasía:

Para la siguiente película me gustaría que me encargaran otro papel. ¿Bruja blanca en una aldea salvaje? No, hoy no me siento inclinada ni al heroísmo ni al peligro. Más bien mujer famosa (diseñadora de modas o algo así), independiente y rica que vive sola en un apartamento en Nueva York, París o Londres. Sus “affaires” ocasionales la divierten pero no la alteran. No es sentimental. Después de una escena de ruptura enciende un cigarrillo y contempla el paisaje urbano al través de los grandes ventanales de su estudio. (p17.)

Es evidente que este espacio no es el nacional, sino que se trata de las grandes urbes del mundo capitalista. A juzgar por lo que dice, en este espacio las mujeres están liberadas de la tradición que rige a los países hispanoamericanos: son independientes tanto económica como sentimentalmente, por lo tanto el varón no rige el centro de sus vidas. Ella tipifica esa historia como una ficción, una película, precisamente porque no existe en la sociedad del país donde ella se desenvuelve, no corresponde a las circunstancias en que se encuentran las mujeres mexicanas.

Ni el plano de la fantasía ni el plano de la realidad de su rol de esposa tradicional son para ella una opción satisfactoria, pues el primero es irreal y no alcanzable, al menos en su realidad de mujer mexicana de clase media, y el

segundo, ya lo declaró como insuficiente para llenar sus expectativas. El conflicto persiste. Sin embargo, en este momento del discurso la narradora – protagonista aún no se ha percatado de la magnitud y la importancia que tiene haberse declarado como una conciencia: puede elegir, elegir ser libre, elegirse – inventarse. Ya ha negado la existencia “de toda conciencia posible, del remoto y del que está a su lado” (Cf., p10.) aludiendo a Dios y/o sociedad y al marido, respectivamente. Esto lleva a reconocer la inserción del discurso del existencialismo ateo en el discurso de la narradora – protagonista. Entonces, lo que ofrece esta doctrina filosófica podrá servir para que ella resuelva el conflicto en que se encuentra inmersa, ya que esta doctrina se encamina a que el ser humano se asuma libre, con posibilidad de elegir, creándose y responsabilizándose de sí mismo. Y de esta manera haciendo posible una definición de identidad que es, al fin y al cabo, lo que ella desea.

Según lo planteado por Jean Paul Sartre en el emblemático ensayo *El existencialismo es un humanismo*, la existencia precede a la esencia y por lo tanto no existe determinismo de ninguna índole en el ser humano antes de existir. De allí que él niegue la existencia de Dios y llame a su doctrina existencialismo ateo, dice:

El existencialismo ateo que yo represento declara que si Dios no existe, hay por lo menos un ser en el que la existencia precede a la esencia, un ser que existe antes de poder ser definido por ningún concepto, y que este ser es el hombre.²³

²³ Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, México, UNAM, 2006, p28.

Al negar la existencia de Dios se afirma al ser humano como una entidad que no está definida antes de existir, es decir, no existe una esencia que lo limite a tener características definitorias. Si, por el contrario, se acepta la existencia de Dios, se da por sentado que hay una esencia en el ser humano, una esencia ineluctable que fija un destino:

Al concebir un Dios creador, este Dios se asimila la mayoría de las veces a un artesano superior, {...} y que Dios, cuando crea, sabe con exactitud que es lo que crea. {...} Dios produce al hombre siguiendo técnicas y una concepción. {...} Así el hombre individual realiza cierto concepto que está en el entendimiento divino.²⁴

Por ello el existencialismo ateo es una doctrina que se opone al determinismo en el ser humano. Entonces, al afirmarse como una conciencia y, al tiempo, negando la existencia de toda conciencia posible fuera de ella, la narradora - protagonista se encuentra iniciando un proceso para buscar su real identidad, su ser auténtico, mientras se despoja de las máscaras deterministas que le impone su género, las que dictan todos los comportamientos de la mujer y que van desde las acciones que tiene que realizar para ser considerada como tal, hasta *cómo debe sentir*. Los límites de “lo bueno” y “lo malo” estereotipan la imagen femenina y la feminidad, y la certidumbre de estar obrando bajo esos estereotipos anula toda posibilidad para que se origine un conflicto y un posible cambio. Seguir legitimando estas máscaras es lo más cómodo y sencillo para aquellas que ni siquiera piensan que existe una posibilidad de no asumirlas... Seguir la regla siempre dota de serenidad, aunque el costo sea interpretar a cada

²⁴ *Ibidem.*, pp.26-27.

momento de la vida papeles que esconden y pueden aniquilar la autenticidad. Evidentemente la tarea no es nada fácil porque implica un enfrentamiento consigo misma y asumir entera responsabilidad de sus actos.

Para Sartre “el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo y después se define, {...} si no es definible es porque empieza por ser nada. Sólo será después, y será tal y como se haya hecho.”²⁵ Por ello, la vida y el rol de esposa que está llevando la narradora – protagonista, aunque conflictivamente, es su responsabilidad porque ella lo decidió así. Lo mismo puede aplicarse a Edith, que se queja de que tiene que sacrificar lo que ella cree su “ser verdadero” por la convivencia dominical (D. Cf., p25.), y la verdad es que, aunque se sienta ajena a todo lo que ocurre en ese día (D. Cf., p38.), ella ha decidido ser la imagen de esposa burguesa que demanda su clase social. Entonces, no importa que sus comportamientos hayan sido de manera inconsciente, impulsadas por convenciones sociales. Para el existencialismo no hay excusas, ellas son responsables de lo que han hecho de sí mismas.

Justificar que la narradora protagonista está casada por asumir “inconscientemente” lo que dicta la sociedad es colocar un ente externo a ella que definió su existencia, lo que permite hacer la equivalencia entre sociedad y Dios. Sin embargo, ella ya negó dicha influencia sobre ella y, por lo tanto, es *libre*, responsable de sí y sin justificaciones o excusas. Bajo el existencialismo sartreano esto es:

Dios no existe, no encontramos frente a nosotros valores u ór-

²⁵ Jean Paul Sartre, *Op. cit.*, p28.

denes que legitimen nuestra conducta. Así no tenemos ni detrás ni delante de nosotros, en el dominio luminoso de los valores, justificaciones o excusas. Estamos solos, sin excusas. Es lo que expresaré diciendo que el hombre está condenado a ser libre. Condenado, porque no se ha creado a sí mismo, y sin embargo, por otro lado, libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace.²⁶

Cuando se afirma que el ser humano es libre y que es sólo lo que él se ha hecho es asumir que el ser humano se elige, que elige el proyecto que desea ser. Esta posibilidad de elección²⁷ es uno de los sustentos más fuertes del existencialismo porque condensa y da la pauta a los postulados de esta doctrina filosófica.

Ella tiene la posibilidad de elegir: seguir colocándose en el lugar de objeto, ser una mujer tradicional o decidir asumirse como persona, como sujeto y comenzar a hacerse, a inventarse. La elección de una de estas posibilidades, dependerá de la actitud que asuma ante el hecho de que se le quemó la carne. Lo primero que piensa hacer después de que la cocina se ha llenado de humo es ocultar su fracaso en esta labor femenina: “Lo que procede ahora es abrir la ventana, conectar el purificador de aire para que no huela a nada cuando venga mi marido.” (p18.) Esta primera reacción manifiesta una clara actitud que sigue la línea de los cánones tradicionales. Sin embargo el hecho de que ella considere

²⁶ Jean Paul Sartre, *op. cit.*, p37.

²⁷ El texto que ahora compone el ensayo *El existencialismo es un humanismo*, fue inicialmente una conferencia que el autor expuso en Club Maintenant de París. Comienza diciendo que su objetivo es defender al existencialismo de una serie de reproches que habían formulado: que era una filosofía de quietismo, de desesperación, que subrayaba la ignominia humana, que negaba la realidad y la seriedad de las empresas humanas, entre otras cosas. Antes de responder puntualmente a dichos reproches, lanza la pregunta fulminante que condensa lo más importante de su pensamiento: “En el fondo lo que asusta en la doctrina que voy a tratar de exponer ¿no es el hecho de que deja una posibilidad de elección al hombre?”. *Ibidem.*, p24.

hacer esto como una posibilidad, evidencia que asume la responsabilidad de su descuido o inexperiencia, pero aún así en ella existe el miedo por presentar su fracaso ante su marido: “Yo me cuidaría mucho de no mencionar el incidente y sería considerada como una esposa un poco irresponsable, con proclividades a la frivolidad pero no como una tarada.” (p19.) Inmediatamente después se percata de que proyectar esa imagen sería un retroceso, un impedimento para crearse su propia imagen emanada de su ser auténtico: “Ésta es la primera imagen pública que proyecto y he de mantenerme después consecuente con ella, *aunque sea inexacta.*” (p19. Las cursivas son mías.)

Cabe señalar que las opciones de acción que la narradora – protagonista crea a partir de dicho episodio son originadas desde la imaginación, en su interior, previendo lo que sucedería; por tanto, no pueden ser consideradas como realizadas en un plano real inmediato.

Advierte otra posibilidad: “No abrir la ventana, no conectar el purificador de aire, no tirar la carne a la basura” (p19.), pero esta opción la evidenciaría y sería juzgada con el terrible peso de la tradición y de la voz masculina: “Y cuando venga mi marido dejar que olfatee, como los ogros de los cuentos, y diga que aquí huele, no carne humana, si no a mujer inútil”. (p19.) Y ella actuaría consecuentemente a esa respuesta tradicional: “{...} por condescendencia yo voy a aceptar sus acusaciones”. (p19.) Sin embargo, en el plano presente real, ella declara que no es verdad que sea “una mujer inútil porque siempre estuvo al pendiente de la carne.” (Cf., p20.) Es decir, pone en manifiesto que esos discursos tradicionales carecen de veracidad.

La carne, desde que salió del congelador, ha estado cambiando al igual que la narradora - protagonista. Y ahora que está quemada por el fuego, que es el instigador del cambio más visible, llega la reflexión sobre las metamorfosis que han sufrido y la hace dudar sobre la realidad y la solidez de lo que ella creía ser:

Porque si yo dejo este trozo de carne indefinidamente expuesto al fuego, se consume hasta que no queden ni rastros de él. Y el trozo de carne que daba la impresión de ser algo tan sólido y real, ya no existe. (p20.)

Así, poco a poco, se va desmoronando la falsa imagen que tenía de ella misma. Iniciado este proceso será indefinida la culminación porque el ser humano está constantemente haciendo elecciones y por ello a cada momento se inventa y se hace a sí misma; así lo expone la narradora – protagonista haciendo referencia a la carne: “Y sigue cambiando y cambiando y cambiando y lo que uno no atina es cuándo pararle el alto.” (p20.)

El sentido que tiene la expresión de que la carne ya no existe es declarar que los cambios emprendidos en ella dejan atrás lo que antes era; no se trata de una anulación, sino de metamorfosis: “Y el hecho de que cese de ser perceptible para los sentidos no significa que se haya concluido el ciclo sino que ha dado un salto cualitativo.” (p21.)

Al asumir su metamorfosis se está haciendo consciente de que este proceso de liberación “continuará operando en otros niveles. En el de mi conciencia, en el de memoria, en el de mi voluntad, modificándome, determinándome, estableciendo la dirección de mi futuro.” (p21.)

Y con el ánimo del que asume el poder de su libertad, la narradora – protagonista declara: “Yo seré, desde hoy en adelante, lo que elija en este momento.” (p21.) Sin embargo, este proceder carece de la sobriedad que otorga una acción producto de la reflexión: “Seductivamente aturdida, profundamente reservada, hipócrita. Yo impondré, desde el principio, y con un poco de impertinencia, las reglas del juego.” (p21.) Ella está actuando con el desenfreno arrebatado de aquel que al enterarse de sus posibilidades desea realizarlas todas en el preciso instante cuando las descubrió.

Evidentemente, en este proceder no puede dejar fuera al marido, porque al asumir esta actitud no sólo estará inmersa ella, sino también él. Y en estos términos de imposición, no puede sino darse una lucha por el dominio, en la que la relación de víctima y victimario, de sometedor y sometido, prevalecerá y así también las consideraciones denostativas del *perdedor*: “{el marido} Forcejeará por prevalecer y si cede yo le corresponderé con el desprecio y si no cede yo no seré capaz de perdonarlo.” (p21.)

Aunque esta opción se presente como diferente, pues es ella la que tiene las riendas del juego, es exactamente igual que la dominación masculina, por tanto no es una vía auténtica. Esta vía y la otra de “ser el caso típico de la feminidad que solicita indulgencia para sus errores” (Cf., p21.) son las dos partes de la única forma conocida y usada por los seres humanos para relacionarse.

El sometimiento de la mujer al varón es la forma tradicional que si bien, a primera vista pareciera una dominación absoluta por parte del varón, la realidad es que esconde la manipulación femenina de manera vedada; entonces en esa relación de víctima y victimario, los papales que ejercen el varón y la mujer están

siempre en constante movimiento, los sujetos están de un lado a otro siendo al mismo tiempo sometedores y sometidos. Así lo reconoce la narradora – protagonista: “aparentemente me destina a la derrota y que, en el fondo, me garantiza el triunfo por la sinuosa vía que recorrieron mis antepasadas, las humildes, las que no abrían los labios sino para asentir, y lograron la obediencia ajena hasta el más irracional de sus caprichos.” (p21.)

Como es natural, primero piensa en las opciones conocidas para elegir, para después descartarlas y ahora sí poder inventarse, elegirse, ser un proyecto.

Sobre estas opciones conocidas declara:

Sólo que me repugna actuar así. Esta definición no me es aplicable ni tampoco la anterior, *ninguna corresponde a mi verdad interna, ninguna salvaguarda mi autenticidad*. ¿He de acogermeme a cualquiera de ellas y ceñirme a sus términos sólo porque es un lugar común aceptado por la mayoría y comprensible para todos? (p22. Las cursivas son mías.)

Es en el momento en que expresa esa pregunta cuando realmente ella asume la responsabilidad que tiene al elegirse a sí misma porque, en palabras de Sartre, “al elegirse se elige a todos los hombres”²⁸. Esto es, al existir creando la imagen del proyecto de ser humano que se desea ser, esa imagen es vista por los otros y, por ello, al crear la imagen propia se crea al mismo tiempo una imagen del hombre o mujer tal y como se considera que debe ser. Esta idea acarrea la noción de que dicha elección del ser humano afirma el valor de lo que se ha elegido. Como consecuencia, si la narradora – protagonista elige la autenticidad por la vía

²⁸ Jean Paul Sartre, *op. cit.*, p30.

de la libertad y la responsabilidad de sí misma, está dando una imagen al colectivo de lo que debe ser una mujer.

Para Sartre la responsabilidad que recae en el ser humano por su posibilidad de elegir es muy grande, ya que implica hacerse cargo al mismo tiempo de su individualidad y de la humanidad entera, dice:

La existencia precede a la esencia y nosotros quisiéramos existir al mismo tiempo que modelamos nuestra imagen, esta imagen es valedera para todos y para nuestra época entera. Así, nuestra responsabilidad es mucho mayor de lo que podríamos suponer, porque comprometo a la humanidad entera. Si soy obrero y elijo adherirme a un sindicato cristiano en lugar de ser comunista; si por esa adhesión quiero indicar que la resignación es en el fondo la solución que conviene al hombre, que el reino del hombre no está en la tierra, no comprometo solamente mi caso: quiero ser un resignado para todos; en consecuencia mi acto ha comprometido a la humanidad entera.²⁹

Así pues, al elegir que sea lo auténtico lo que constituya la imagen de su ser mujer y feminidad, la narradora – protagonista está proponiendo un modelo diferente al tiempo que hace patente que siempre existen opciones que no sean las tradicionales.

Sin embargo, salirse de los límites establecidos tiene sus costos. Si ella logra consolidarse, el primero que le haría evidente esas consecuencias sería su marido, que al enterarse de la nueva visión que tiene sobre sí misma, lo desconcertaría a tal grado que su relación ya no trascurriría en esa pasividad ordinaria: “Si insisto en afirmar mi versión de los hechos mi marido va a mirarme

²⁹ *Ibidem.*, p31.

con suspicacia, va a sentirse incómodo en mi compañía y va a vivir en la continua expectativa de que se me declare la locura.” (p22.) Y es verdad, sería considerada como loca porque su “versión de los hechos” está claramente fuera de la realidad legitimada por todos los sujetos inmersos que aceptan y asumen los roles de género tradicionales.

Si ella sigue esa vía auténtica, la relación conyugal será, por obviedad, problemática. Y su marido “no quiere conflictos tan abstractos, tan absurdos, tan metafísicos como los que yo le platearía. Su hogar es el remanso de paz en que se refugia de las tempestades de la vida.” (p22.) Ella se señala como la responsable porque al aceptar el matrimonio asumió estar “dispuesta de llegar hasta el sacrificio en aras de la armonía conyugal.” (p22.) Pero ahora que es una conciencia se percata de la realidad de su estado: “no contaba con que el sacrificio, el renunciamiento completo de todo lo que soy, no se me demandaría más que en la Ocasión Sublime, en la Hora de las Grandes Resoluciones, en el momento de la Decisión Definitiva.” (p22.)

Entonces, seguir una vida conyugal atendiendo al rol tradicional de esposa significa sacrificar su ser auténtico, ya que los valores como ser independiente deben ser destruidos para que se cumplan los valores femeninos, tal y como lo decreta la sociedad en la que se ha formado.

Aunque ya se ha operado un cambio libertador en ella que la dota de la capacidad de elegir, no hay una conclusión de este discurso, porque jamás deja en claro si lo llevará a cabo o si regresará a las antiguas máscaras. Esto se deja ver por el uso de la conjunción adversativa con que termina el relato: “Y sin embargo...” (p22.), además los puntos suspensivos finales dejan abierto el

discurso hacia la duda: puede ser que todo el discurso vuelva a reproducirse, porque en sí el discurso está lleno de la duda y el conflicto que le provoca el hecho de estar debatiéndose entre la opción de ser mujer tradicional o ser mujer liberada, auténtica, lo cual no se resuelve todavía en una síntesis. Por ello puede decirse que es una mujer en tránsito, ya que aún no se ha inventado a sí misma y por tanto no puede definir su identidad. De allí que se diga que el discurso hacia lo auténtico de la narradora – protagonista es un discurso inconcluso, sin que ello demerite las valiosas reflexiones en que ella se va descubriendo como persona individual.

Para Rosario Castellanos la condición que origina la toma de conciencia en una mujer es:

Para elegirse a sí misma y preferirse por encima de lo demás se necesita haber llegado, vital, emocional o reflexivamente a lo que Sastre llama una situación límite. Situación límite por su intensidad, su dramatismo, su desgarradora densidad metafísica.³⁰

Y como consecuencia de ello se produce la búsqueda de su ser auténtico y la posibilidad de su concreción:

La hazaña de *convertirse en lo que se es* (hazaña de privilegiados sea el que sea su sexo y sus condiciones) exige no únicamente el descubrimiento de los rasgos esenciales bajo el acicate de la pasión, de la insatisfacción o del hastío sino sobre todo el rechazo de esas falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a la mujer en las cerradas galerías donde su vida transcurre.³¹

³⁰ Rosario Castellanos, "La mujer y su imagen" en *Mujer que sabe latín...*, México, FCE, 1973. p20.

³¹ *Ibidem.*, p21.

Si como postula Sartre no hay naturaleza humana porque no hay un Dios para concebirla, entonces tampoco hay naturaleza femenina, no hay determinismos genéricos que tracen el destino de una mujer. Es en este sentido en que el existencialismo ateo sustenta el discurso feminista.

La búsqueda y el deseo de resguardo de su autenticidad, la resolución inconclusa de su identidad, se convierte para la narradora - protagonista en una afirmación de su existencia.

2.2 Análisis de “Domingo”

2.2.1 Edith: la esposa burguesa.

El cuento “Domingo” narra la historia de la rutina dominical de un matrimonio pequeño burgués en la ciudad de México. El narrador es de tipo heterodiegético, cuenta en tercera persona y da la voz a los personajes mediante el estilo directo. Centra su visión en el personaje de Edith, pero no para situarse dentro de ella, sino intenta separarse para considerar de modo objetivo y directo su vida psíquica. Se trata de la <visión por detrás> que ve y expone a su personaje principal mediante el conocimiento reflexivo.¹ La acción narrativa se organiza discursivamente en dos planos que hacen referencia directa a ella: uno es el accionar externo de Edith como esposa y anfitriona; el otro, el accionar interno de Edith, es decir, el de sus pensamientos que evocan el pasado, anticipan el porvenir y hacen una división entre su apariencia de esposa burguesa y lo que ella llama su “ser verdadero”, entendiendo éste como el acercamiento al interior del ser humano y que revela los reales deseos y sentimientos, es decir, las verdades interiores que claman por ser realizadas. De modo que la *realización del ser* no puede sino expresarse en el plano exterior, en el *estar*, en la manera de actuar en la vida. La cualidad de pensamiento reflexivo, la capacidad de sentir, de elegir y de elegirse, constituye lo humano en cada uno de nosotros porque nos categoriza como tales. Así, lo humano lleva en sí inscrita la noción del ser auténtico y la posibilidad de su realización.

Ya que se trata de un narrador objetivo, el texto tiene dos visiones: la que da Edith en su accionar externo e interno y la del narrador. Estas dos visiones no se contraponen sino son complementarias, ya que la mirada del narrador sirve

¹ Cf., Roland Bourneuf & Réal Ouellet, *op. cit.*, p101.

para totalizar la mirada de Edith y así no sólo tener la versión de cómo ella ve y hasta dónde ve. La mirada del narrador es de suma importancia porque desenmascara los argumentos y las verdades con las que Edith cree justificar lo que hace por mantener su estatus de esposa burguesa.

El tiempo representado en el discurso es un hoy, todo un día domingo, mientras que el tiempo de la historia abarca un pasado remoto, un pasado inmediato y un futuro inmediato, que va desde los inicios de la vida conyugal hasta su situación actual. En el presente, Edith se prepara para recibir, a partir de las cuatro de la tarde, a sus amigos en su casa. En la escena primaria de este día, al despertarse Carlos y Edith, el narrador los tipifica como un matrimonio pequeñoburgués con aspiraciones intelectuales:

{Edith} Se levantaba tarde y Carlos iba pasándole las secciones del periódico que ya había leído, con algún comentario, cuando quería llamarle la atención sobre los temas que les interesaban: anuncios o críticas de conciertos, de exposiciones, de estrenos teatrales y cinematográficos; chismes relacionados con sus amigos comunes; gangas de objetos que jamás se habían propuesto adquirir. (p25.)

El interés que pueda existir en ellos por el mundo de la cultura se iguala al interés por la adquisición de objetos de los que no se especifica el tipo. De cualquier forma, lo que se pretende hacer notar es que mezclan dos mundos que no tienen relación entre sí: la cultura, el disfrute del Arte hecho con los sentidos humanos, y el mundo de la compra – venta. Además, el interés por éstos es simulado, ya que jamás piensan adquirirlos, es originado simplemente porque

tienen el poder económico para acceder a ellos. Y esto es lo mismo con la cultura, tienen ese poder de acceso y lo utilizan con el fin de que les provea el adjetivo “intelectual” a su estatus burgués.

En ese inicio de su interacción dominical, la voz del narrador expone una de las posturas que toma Edith para llevar la convivencia con su esposo: “Edith atendía dócilmente (era un viejo hábito que la había ayudado mucho en la convivencia) {...}.” (p25.) La docilidad de la mujer ante el varón es uno de los elementos constructores de las relaciones tradicionales entre los sexos. Edith utiliza esta manera tradicional para relacionarse con su esposo, pero a diferencia de otras mujeres que por cultura reproducen estas relaciones, como Justina que sigue las enseñanzas de su madre sobre que la virtud suprema de una mujer casada es la sumisión (Cb. Cf., p53.), Edith lo hace de manera consciente, pues sabe que esa postura de docilidad, posibilita una “tranquila” convivencia con el otro, la cual denota que lleva a cabo un acto estereotipado y por tanto tapa cualquier otra manera de convivencia que emane de reacciones más espontáneas y verdaderas.

A propósito de los gestos y actitudes que mantienen la relación entre Carlos y Edith, el narrador destaca una sonrisa mutua, de complicidad, que se origina gracias a los hijos, cuando tratan de aplacar la algarabía de su juego, dice: “De todos los gestos que Edith y Carlos se dedicaban, éste era el *único* que conservaba su frescura, su espontaneidad, su necesidad. Los otros se habían estereotipado y por eso mismo resultaban perfectos.” (p26. Las cursivas son mías.) Siendo éste el único gesto auténtico entre ellos, se sabe por consecuencia

que la convivencia marital está hecha con base en el fingimiento mutuo, se entiende que no es el amor lo que los mantiene unidos, sino la conservación de su estatus, tal y como se verá más adelante.

Refiriéndose a la ruptura amorosa de sus amigos Luis y Jorge, Edith confirma que lo que la une a Carlos es la conservación de su estatus burgués:

Antes también Edith hubiera hecho lo mismo que Luis y Jorge: separarse, irse. *Ahora*, más vieja (no, más vieja no, más madura, más reposada, más sabia) optaba por soluciones conciliadoras que dejan a salvo lo que dos seres construyen juntos: la casa, la situación social, la amistad. (p26. Las cursivas son mías.)

Si para Edith lo que pueden construir dos seres juntos son bienes materiales y un estatus social, queda fuera de su concepción que dos seres puedan construir relaciones basadas en la capacidad humana de sentir. Su pasado (*antes*) ligado a la acción de irse o separarse, en oposición a un *ahora* referido como una madurez con sabiduría, denota el cambio de pensamiento que tiene Edith al convertirse en una mujer burguesa. Su accionar actual está regido por privilegiar lo económico y social sobre lo que ella verdaderamente siente y desea hacer. Ella llama a esto “soluciones conciliadoras” que no es más que un fingimiento llevado al extremo porque la deshumaniza. Así, Edith opta por seguir con Carlos, hombre que ya no ama, porque éste le provee del estatus. La “sabia elección de Edith” la lleva a ser una mujer que tiene identidad y existencia por gracia del varón.

Es significativo que el discurso de Edith sobre su actual madurez le siga al

que representa el tiempo pasado cuando actuaba según su sentir, ya que cumple la función de autoconvencimiento sobre la vida que está llevando en el presente. Por consiguiente, ese discurso es producto de que existe una insatisfacción en ella, que tiene que tapar u ocultar a como dé lugar para resguardar su estabilidad emocional, al igual que Justina que se crea fantasías para evitar enfrentarse con la realidad de su propia vida y la de sus hijos.²

Cuando Edith dice: “Aunque se quiere no se puede” (p27.) está claramente manifestando que tiene un deseo de irse, pero que no se permite hacerlo. Pese a que ese deseo sea vago es representativo, ya que deja al descubierto que en el interior de Edith quedan elementos alusivos a la posibilidad humana de realización de su ser, aquellos que revelan y manifiestan el sentir verdadero de una persona. Pero para Edith tiene mucho más valor y peso su estatus, no hará ninguna elección que ponga a éste en peligro, de allí su determinismo “aunque se quiere no se puede”. Dicha frase tiene la función de calmarla, de reenfrentarla y de seguir posibilitando el tránsito por el camino fácil de no enfrentarse con lo que realmente quiere. Se trata, pues, de una de las defensas con las que cuenta la psique para evitar que se caiga en crisis³, ya que al enfrentarse Edith con su ser

² Véase en este trabajo el subcapítulo “La vida de Justina: un mundo de irrealidades”.

³ Una de las tipificaciones que Sigmund Freud hace de los mecanismos de defensa es aquella que versa sobre la negación que aflora al exterior mediante el lenguaje: “La negación es un modo de tomar noticia de lo reprimido; es verdad, es ya una cancelación de la represión, aunque no, claro está, una aceptación de lo reprimido. {...} Negar algo en el juicio quiere decir, en el fondo. <<Eso es algo que yo preferiría reprimir>>. Por medio del símbolo de la negación, el pensar se libera de las restricciones de la represión y se enriquece con contenidos indispensables para operar tranquilamente en el exterior.” Sigmund Freud, “La negación” en *Obras Completas* (Vol. XIX: *El yo y el ello* (1923-25) Tr. José L. Etcheverry), Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2003, pp.253-254. Cabe señalar que Freud utiliza las palabras <represión> y <defensa> para referirse al fenómeno de los mecanismos que la psique utiliza para defenderse y así dejar a salvo la estabilidad emocional de una persona. Dichos mecanismos tienen el origen en la premisa de que la psique siempre evitará a toda costa el displacer, porque de lo contrario se genera angustia por la desestructuración del ser que desemboca en una crisis.

interno verdadero, se estaría enfrentando con ella misma, tarea de las más difíciles del ser humano, por ello opta por “soluciones conciliadoras” que más allá de ser para la convivencia marital es, en primera instancia, para ella misma.

Es en el espacio de la mirada reflexiva de Edith que surge dicha frase determinista y la declaración de que “realmente sería muy difícil, sería imposible romper” (p27.), que la lleva, sin que lo note, a fijar su mirada en Carlos, buscando en él lo que antiguamente lo hizo la persona amada:

Desde hacía rato, y sin fijarse, Edith estaba mirando tercamente a Carlos. Él se volvió sobresaltado.

—¿Qué te pasa?

Edith parpadeó como para borrar su mirada de antes y sonrió con ese mismo juego de músculos que los demás traducían como tímida disculpa y que gustaba tanto a su marido en los primeros tiempos de la luna de miel. Carlos se sintió inmediatamente tranquilizado. (p27. Las cursivas son mías.)

Esta mirada reflexiva que está representando lo que ella realmente siente y piensa sobre la vida con su marido, sobresalta a Carlos porque va más allá de un convenio superficial de convivencia, de adaptación cómoda. Por ello parpadea para borrarla y después disimularla detrás de un estereotipo tranquilizador igual que el de la atención dócil. Ello da nuevamente cuenta de que en su matrimonio y la vida que llevan paralelamente juntos supone la renuncia a cualquier sentimiento auténtico, a toda comunicación verdadera, por eso Edith tiene que borrar esa mirada, que equivale a borrarse a sí misma, a borrar el ser verdadero, que significa borrar lo humano en ella y en el otro.

Reforzando ese disimulo, Edith responde la pregunta de su marido con una frase de la cotidianidad: “pensaba si no nos caería bien comer pato a la naranja...” , pero después, tras ese breve silencio que se supone por los puntos suspensivos, dice: “y también en la fragilidad de los sentimientos humanos” (p27.), frase que hace regresar la mirada del narrador hacia el interior de Edith y que posibilita la mención de la fragilidad de los sentimientos de la protagonista: “¿No estuvo Edith a punto de morir la primera vez que supo que Carlos la engañaba? ¿No creyó que jamás se consolaría de la ausencia de Rafael?” (p27.) Resulta muy significativa la mención de la muerte ligada al sentimiento del engaño amoroso y/o abandono de la pareja. Si el desamor es la muerte, por relación de contraste, el amor es vida; Edith se siente morir por el abandono de sus amantes, porque se sintió viva en el amor con ellos. Y el sentirse viva es una clara referencia a lo humano en ella experimentado por un sentimiento auténtico como lo es el amor.

Sin embargo, ese estado de plenitud y placer que acerca a Edith a su interior es frágil, ya que depende del amor vivido en una relación amorosa, es decir, es producido por el otro, por algo externo que al ser sacado de la vida de Edith lo desaparece y la hace regresar a la alienación:

Y era la misma Edith que ahora disfrutaba plácidamente de su mañana perezosa y se disponía a organizar un domingo pródigo en acontecimientos emocionantes, en sorpresas que se agotaban en un sorbo, en leves cosquilleos a su vanidad de mujer, de anfitriona, de artista incipiente. (p27.)

Lo que evidencia la importancia de la presencia del otro, de un varón en ese

sentimiento de sentirse viva, es la onerosa soledad que tiene Edith y la necesidad de depender de un hombre para tener una existencia real. En el tiempo presente Edith se encuentra sola, pues la relación con Rafael terminó y el vínculo amoroso con su marido es inexistente. Ella está buscando otro amante pero no para obtener la dicha encontrada en los primeros años de matrimonio o en la relación con Rafael, sino sólo para llenar un hueco:

Había en su alrededor varios candidatos disponibles. Bastaría una seña de su parte para que el hueco dejado por Rafael se llenara pero Edith se demoraba. La espera acrecienta el placer y en los preliminares se pondría en claro que no se trataba, esta vez, de una gran pasión, sino del olvido de una gran pasión, que había sido Rafael quien, a su turno, consoló el desengaño de la gran pasión que, a su hora, fue Carlos. (pp.28-29.)

Ese hueco puede ser llenado por cualquiera, sin importar quién sea, ya que ahora Edith no busca volver a experimentar un sentimiento auténtico de amor; simplemente se trata de llenar el hueco de soledad dejado por Rafael. Ello denota que Edith usa a las personas, las cosifica y tienen valor sólo cuando le son útiles. Se trata de una visión cosificante de lo humano, propia de la pequeña burguesía a la que pertenece. Así queda claro que Edith se aparta de lo humano en ella misma y, por consecuencia, también de la de los otros, ya que la relación con el mundo y con los seres humanos es la misma que con las cosas.

Por consiguiente, el marido también es cosificado, lo que los une es el mantenimiento de una situación social y no el amor ni la auténtica relación de pareja. Bajo esta realidad de fingimiento y apariencias resulta lógica la complicidad

que tienen para tolerarse los amantes. Carlos sugiere a Edith hacer su amante a

Octavio:

—¿Qué te parece la nueva esposa de Octavio?—preguntó Carlos mientras se rasuraba.

—Una mártir cristiana. Cada vez que entra en el salón es como si entrara al circo para ser devorada por las fieras.

—Si todos las juzgan como tú no anda muy descaminada.

Edith sonrió.

—Yo no la quiero mal. Pero es fea y celosa. La combinación perfecta para hacerle la vida imposible a cualquiera.

—¿Octavio se ha quejado contigo de que no lo comprende?

—¿Para qué tendría que hacerlo?

—Para empezar —repuso Carlos palmeándole cariñosamente las nalgas. (p29.)

Esa invitación de Carlos que refrenda el permiso mutuo de sus relaciones extramaritales, es una compensación: que Edith busque la atención que él ya no le da, que obtenga de otro las emociones que no tienen ya.

Aunque esa conversación se dé en el terreno del fingimiento acordado, Edith sigue fingiendo, queriendo tapar sus intenciones con Octavio a los ojos de su marido, como si a éste le importara que Edith tenga amantes o no conociera todos los gestos estereotipados de su esposa:

Edith se apartó *fingiéndose ofendida*.

—A mí Octavio no me interesa.

—Están verdes... Octavio siempre estuvo demasiado ocupado entre una aventura y otra. Pero desde que se casó con esa pobre criatura que no es pieza para ti ni para nadie, está prácticamente disponible.

—No me des ideas...

—No me digas que te las estoy dando. *Adoptas una manera pe-*

culiar de ver a los hombres cuando planeas algo. Una expresión tan infantil y tan inerme.

—Hace mucho tiempo que no veo a nadie así.

—Vas a perder la práctica. *Anda, bórrate,* que ahora voy a bañarme yo. (p30. Las cursivas son mías.)

La frase imperativa de Carlos tiene el mismo significado que el de borrar aquella mirada reflexiva de Edith: eliminar de sus relaciones todo aquello que podría ponerlas en crisis si se insistiera en compartirlo. El trato entre ellos es dejar fuera, disimular, ocultar, borrar lo que realmente importa, lo que construye relaciones auténticas. De esta manera Carlos y Edith conservan lo que “dos seres construyen juntos”: propiedades en común en las que también incluyen a los hijos. Para ello, Edith y Carlos, como pareja y cada uno en su individualidad, viven vidas dobles y actúan disociadamente, comportamiento común de la clase a la que pertenecen.

Estas “soluciones conciliadoras” pertenecen a la “madurez sabia” de Edith, aquellas que dejan a salvo su estatus actual. Pero en un tiempo anterior, carente de estatus (dinero), Edith tenía un comportamiento y una manera muy diferente de ver a su marido. Lo celaba a tal grado de querer separarlo de su mejor amigo, Jorge; los celos, significantes de aquel que se enamora y se funde a tal grado con el otro que lo cree una extensión de sí, una propiedad suya: “*Edith recordó, no sin cierta vergüenza,* los esfuerzos que hizo de recién casada para separarlos.” (p31. Las cursivas son mías.) Edith siente vergüenza por ese comportamiento porque lo juzga desde la visión que tiene en el presente. Por ello cuando recuerda esos

esfuerzos que hizo para separarlos, se descalifica: “¡Qué tonta, qué egoísta, qué joven había sido!” (p31.) Entonces, la posesión amorosa se transforma en la posesión de un espacio y representación social, lo cual supone la adopción de una cómoda y cínica actitud: “*Ahora su técnica había cambiando* acaso porque sus impulsos posesivos habían disminuido. Le soltaba la rienda al marido para que se alejara cuanto quisiera {...}” (p31. Las cursivas son mías.) El comportamiento de Edith es una técnica, algo planeado para sostener su relación de fingimiento y su estatus, y para evitar cualquier cosa que haga poner en crisis su “relación” conyugal. Bajo esta perspectiva, Edith “abría el círculo familiar para dar entrada a cuantos Carlos solicitara. Hasta a Lucrecia, que se presentó como un devaneo sin importancia y fue quedándose, quedándose como un complemento indispensable en la vida de la familia.” (p31.)

Dejar que su marido se aleje de ella, aceptar y encubrir sus relaciones extramaritales es parte de la madurez de Edith, contrastante con su juventud en la que el deseo era estar cerca de Carlos a tal grado de quererlo separar de sus amigos. Entonces, existe un cambio radical entre el pensamiento y las actitudes de la madurez y la juventud de Edith, en las cuales el determinante es la posesión de un espacio y representación social signados por el dinero, como también ocurre con Justina, ya que se casa con Juan Carlos para obtener representación social y una situación económica que ella no es capaz de proveerse, por ello hace caso omiso a la existencia de la amante de su marido, a su violencia y ausencia (Cb. Cf., p56.).

La cómoda y cínica actitud que adopta Edith hacia los devaneos amorosos de Carlos le permite no mostrar inconveniente en la inserción de Lucrecia a la

dinámica familiar. La *utiliza* para desahogarse cuando rompió con Rafael: “Llegó hasta el grado de convertirla en su confidente (*lo hubiera hecho con cualquiera*, tan necesitada estaba de desahogarse) {...}.” (p32. Las cursivas son mías.) Y ese acercamiento desemboca en una relación: “{...} y de pronto ambas se descubrieron como amigas íntimas sin haber luchado nunca como rivales.” (p32.) Pueden ser amigas precisamente porque Edith no vio en Lucrecia una rival que osara ocupar el lugar que ella tenía con Carlos, ya que dicho lugar ya había perdido todo significado para ella.

Si lo que mantiene a Edith unida a Carlos es la posesión de un espacio y representación social, se entiende que se ha abandonado a sí misma, que ha dejado de lado su capacidad humana de sentir. Por tanto, tampoco puede ser comprensiva o mostrar un interés por los sentimientos de los otros. Así lo deja ver con su amigo Vicente cuando lo recibe el domingo en su casa:

{...}Vicente, a quien le alcanzó la fuerza para ofrendarle una botella de whisky, y luego se dejó caer al sillón exhibiendo el abatimiento más total.

—¿Problemas? —preguntó Edith más atenta a la marca del licor que al estado de ánimo del donante. (p32.)

En la poca importancia que le da al estado de ánimo de su amigo, puede verse la incapacidad que tiene Edith para sensibilizarse ante los sentimientos humanos. Para ella sólo es importante Vicente en cuanto a lo que trae para ofrecer en su casa, pues pone especial atención en la marca del whisky, en algo

que para ella no es intrascendente porque implica un valor monetario.

Además, también tiene resistencia para interactuar con él en una plática, producto de la comunicación real. Cuando Vicente le cuenta que su problema se debe a que Renée, su amante en turno, está embarazada y desea abortar, Edith sigue la conversación sólo hasta el momento en que no se hable de la razón verdadera del conflicto, es decir, del *sentir* de Vicente ante el hecho:

—¿Tú quieres a ese niño?

—A mí también me fastidia que me hagan padre de la criatura. Pero me fastidia más que se deshaga de la criatura si yo soy el padre.

—Trabalenguas, no ¿eh? Todavía es muy temprano y nadie ha tomado lo suficiente.

—Son ejercicios del lenguaje. Un escritor debe mantenerse en forma. Porque, aunque tú no lo creas, un día voy a escribir una novela tan importante como el *Ulises* de Joyce. (p33.)

Con una frase tan cotidiana y fuera de lugar Edith evade profundizar y escuchar realmente el problema de Vicente, evitando que una simple conversación derive en una comunicación real con el otro. Y con ello también propicia que Vicente regrese a la interacción superflua a la que están acostumbrados, pues llama a su sentir *ejercicios del lenguaje*.

Sin embargo, Vicente cae en una crisis, no por trabajo de conciencia, sino por despecho, y cuando Edith pretende calmarlo hace evidente cómo deshumaniza las relaciones humanas:

{...} (Edith) Sorprendió en el teléfono a Vicente, frenético, insultando a alguien. Cuando se dio cuenta de que era observado, colgó la bocina.

—¿Renée? —preguntó tranquilamente Edith.
Vicente se golpeó la cabeza con los puños.
—¡Abortó! Ella sola, como un animal...
—*Yo la vi representar esa escena de La salvaje de Anouilh en la Academia de Seki Sano. A pesar de las objeciones del Maestro, Renée no lo hacía mal.*
Al ver el efecto habían hecho sus palabras, Edith se acercó a Vicente dejando la cubeta de hielo en cualquier parte para tener libre las dos manos consoladoras. {...}
—*Los parlamentos de La salvaje, cuando narra este hecho son siniestros. No me extraña que te hayan alterado tanto...*
Aunque los hayas oído sólo por teléfono.
—¿Crees que es teatro?
—Bueno... *Renée es actriz.* (pp.42-43. Las cursivas son mías.)

Decir que los argumentos del discurso que Renée ha usado para justificar su aborto son de la obra teatral *La salvaje*, significa hacer ver a su amigo que la realidad que está viviendo es una simple representación, un fingimiento. Usa la perspectiva de la irrealidad para aliviarlo y para desentenderse de la emoción que le provoca a Vicente la “crueldad” de Renée, a quien coloca en el lugar de actriz y de esa manera a su aborto como un hecho sin importancia, porque es parte de la representación, de la irrealidad.

Edith no puede ser solidaria con nadie en ninguna relación humana (amor, amistad) ni pensar en la solidaridad de los otros. Ello puede apreciarse en lo que le dice a Vicente respecto a la “responsabilidad” del embarazo de su amante: “— {...} Renée no es ninguna criatura como para no saber cuáles son las precauciones que hay que tomar. Si se descuida que lo remedie ¿no?” (p43.)

Al atribuir totalmente la responsabilidad a Renée liquida el compromiso de la paternidad de Vicente y de sus actos, que equivale a asumir la postura de la individualidad absoluta.

Sin embargo, a las tranquilizadoras palabras de Edith, Vicente no está satisfecho. En él persiste la inconformidad y el despecho que le ha dejado el aborto de su amante, le es insuficiente lo que le dice Edith para que él pueda aliviarse: “—¡Muy fácil! Pero ahora ella me odia y yo la odio y los dos nos avergonzamos de nosotros mismos y *ya nada podrá ser igual.*” (p43. Las cursivas son mías.) Vicente intuye que después de lo que le ha provocado esta experiencia tendrá un cambio en su vida, en nivel superfluo o profundo, pero las cosas no podrán seguir siendo iguales. Sin embargo, las crisis producen un cambio, pero como la de Vicente no es originada por un trabajo de conciencia, será volátil y lo que durará depende del tiempo que tarde en encontrar satisfactores en el exterior. Y allí está Edith para ofrecerle una respuesta que da ejemplo de cómo ella ha sorteado dichos estados emocionales: “—Ay, Vicente, qué ingenuo eres. Todo vuelve a ser igual, con Renée o con otra. La vida es más bien monótona. Ya tendrás muchas oportunidades de comprobarlo.” (p43.) No importa qué suceda, todo vuelve a reacomodarse y a caer en la monotonía; Edith no cree que los seres humanos sean integrales y que se vayan formando por sus experiencias, ignora esa posibilidad porque así ha llevado su vida, no considera el cambio precisamente porque no lo quiere.

Como puede observarse, la ideología que representa Edith y los que se relacionan con ella es que el estatus exige la pérdida de la posibilidad de la

realización del ser, el escamoteo de los sentimientos y de su expresión. Así también ocurre con el marido de Edith, Carlos, que ha renunciado al arte, a la creación musical por el poder adquisitivo que le da poner al servicio de la industrial fílmica comercial sus conocimientos musicales:

—Ay, sí. Bien que te duele no poder dedicarte a lo que te importa: la música.

—La uso también. Y en vez de llevarme a la cárcel por plagio cada vez que lo hago, me premian con algún ídolo azteca de nombre impronunciable.

—¿A qué le atribuyes ese contrasentido?

—A que en la cárcel quizá podría componer lo que yo quiero, lo que yo puedo. Pero me dejan suelto y me aplauden. Me castran, hermanito. (p34.)

Carlos sabe que el éxito comercial que obtiene del cine, los premios y el reconocimiento lo mantienen atado para realizar sus verdaderos deseos musicales, que van encaminados a la creación artística libre. No los aprecia precisamente porque significan el sacrificio de su genio artístico. Sin embargo, es ese sacrificio el que le permite tener el estatus al que no está dispuesto a renunciar. Se consuela engañándose con que también utiliza la música, que equivale a hacer, aunque sea un poco, lo que realmente desea. Entonces, es el estatus lo que le permite a Carlos, al igual que a Edith, tener las propiedades materiales y no la propiedad de sí mismo ni el ejercicio de lo que quiere y lo que puede (su humanidad). Carlos se somete y acepta el altísimo precio para mantener su estatus: él mismo, que es permitir su deshumanización y contribuir al mantenimiento de un sistema en donde no importa el ser humano sino sólo en

cuanto a que sea productor de ganancia económica para la clase social a la que pertenece.

Esta visión del mundo, típica de la clase burguesa, no intenta humanizar la vida, sino convertirla en un depósito de bienes materiales. Por ello es imposible tejer relaciones humanas verdaderas, desprovistas de la utilización de las personas.

Y Edith pretende *utilizar* a Octavio para tapar un hueco de soledad. Sin un sentimiento verdadero que ofrecer lo que queda es el cuerpo, entablar una relación con base en éste. Por ello Edith toma en cuenta a su posible rival, la esposa de Octavio, basándose en su desempeño sexual:

—¡Qué falta de imaginación tienen las mujeres, Dios santo! No saben hacer otra cosa que preñarse.

—Bueno, Vicente, al menos les concederás que saben hacer también lo necesario para preñarse.

Edith miró a Octavio, interrogativamente. Suponía a Elisa, su mujer, inexperta, inhábil y gazmoña. Pero Octavio no dejó traslucir nada. Estaba muy atento a la dosis de whisky que le servían. (p37.)

Para Edith no importaba si la experiencia sexual fue vivida con amor, los sentimientos que se generen o la cercanía que pueda vivirse con el otro, sino la manera física como se haya llevado a cabo. El sexo queda desprovisto de toda carga afectiva y se convierte en una técnica, en algo estructurado y estereotipado, carente de toda espontaneidad.

Desde la perspectiva de su propia relación de pareja, Edith juzga las relaciones de otros. Cuando trata de encontrar la razón de la separación de Jorge y Luis, supone que es un asunto de dinero:

Curiosa, Edith se prometió localizar a Luis e invitarlo a tomar el té juntos. Llevaría la conversación por temas indiferentes hasta que las defensas, de que su interlocutor llegaría bien pertrechado, fueran derrumbándose y diera libre curso a sus lamentaciones. De antemano se desilusionó con la certidumbre de que en el fondo del asunto no hallaría más que una sórdida historia de dinero (porque Jorge era avaro y Luis derrochador. (p39.)

La mención del dinero abre la pauta para que el narrador haga el recuento de la situación económica de Edith y Carlos al inicio de su matrimonio: “¡Dinero! Como si importara tanto. Cuando Edith se casó con Carlos eran pobres como ratas y *disfrutaron enormemente* de sus abstenciones porque se sentían heroicos, y de sus despilfarros porque se imaginaban libres”. (p39. Las cursivas son mías.) Ese tiempo pasado hace referencia a un estado de plenitud y de equilibrio, porque podían disfrutar tanto la carencia como la abundancia, tiempo que contrasta con el presente, que está marcado por la insatisfacción cuyo origen es el incremento de su economía:

Después él comenzó a tener éxito en su trabajo y ella a saber administrar los ingresos. La abundancia les iba bien y ni Carlos se amargaba pensando que había frustrado su genio artístico ni ella lo aguijoneaba con exigencias desmesuradas de nueva rica. (pp.39-40.)

Así pues, es el dinero lo que propicia la adopción de la actitud de ignorarse y de escamotear los sentimientos. La llegada de la abundancia económica les

impide el disfrute de esa nueva vida porque se convierte en cotidiana, y sólo las primeras adquisiciones son placenteras y dignas de recordarse: “El primer automóvil, la primera estola de mink, el primer collar de diamantes fueron acontecimientos memorables. Lo demás se volvió rutina aunque nunca llegara al grado de hastío.” (p40.)

El tiempo pasado, el del disfrute, el de la pobreza y el amor, el tiempo en que Edith no optaba por “soluciones conciliadoras” es sepultado por la rutina conyugal, por el dinero y la abundancia. Así, el amor, lo auténtico entre Carlos y Edith se transforma en un intercambio de seguridad material, que tiene como consecuencia anular la importancia del otro como persona y también anularse a sí misma. Tolerar a la amante de su marido en su propia casa, sentir nada por lo que ésta pueda representar en la vida de Carlos, es prueba de que su relación es pura apariencia para representar la farsa del matrimonio bien establecido. Hasta Edith puede mofarse de la cercanía de Carlos y Lucrecia que está presenciando ese domingo en su casa:

{...} Edith se volvió al ángulo en que charlaban Carlos y Lucrecia
—Parecen un poco tensos —dijo señalando la pareja a Octavio—.
Si Lucrecia sigue apretando la copa de ese modo va a acabar
por romperla.
—¿Te preocupa?
—No. La copa es corriente.
Ambos rieron y ella hizo ademán de tenderse en la alfombra. (p41.)

Edith no desea ni busca un cambio en su vida que pueda acercarla a salvaguardar sus reales deseos y a crear verdaderas relaciones humanas, porque

la posición que tiene, aunque sea creada con base en el fingimiento absoluto en todos los niveles, le da seguridad y la certeza de existir en el mundo, en su caso, en el mundo de la pequeña burguesía. Si Edith decidiera ser auténtica, perdería el lugar y la existencia en ese mundo que se ha creado ante sí y ante los ojos de otros. Por ello Edith se hace una vida burguesa que implica siempre un doble juego: respetabilidad y cinismo para mantener su lugar de esposa y su papel de ama de casa intachable, aún a sabiendas de que vive una situación promiscua y corrompida de la que se hace cómplice. Su seguridad depende de su matrimonio, pues la conforma e identifica como la mujer que es en su ser colectivo e individual:

—Realmente tratas a tu marido como si fuera indispensable.

—Lo es. En un matrimonio un marido siempre lo es.

—¡Burgueses repugnantes!

—Nunca he pretendido ser más que una burguesa. Una pequeña, pequeñita burguesa. ¡Y hasta eso cuesta un trabajo! (pp.43-44.)

Edith cuida su seguridad cuidando a su matrimonio y, en consecuencia, cuidando a su marido, ya que su importancia es absoluta porque de él depende en gran medida la conservación del estatus. Por y para ello Edith es tolerante con la doble vida de su marido (con la suya y con la de otros) y lo llena de atenciones y comodidades domésticas.

Al llamarse “pequeñita burguesa”, Edith confirma su posición de clase y, por tanto, su visión del mundo. Una visión que le permite ser una simuladora, cosificar a las personas, tejer relaciones basadas en el principio de utilidad y consumo, y transformar el amor en una empresa de intercambio económico y social.

El trabajo que Edith supone tener al mantener su seguridad en el estatus no es más que una desvitalización y deshumanización de la vida y de ella misma, porque le exige en todo momento adaptación, es decir borrarse, esconder siempre los indicios de su identidad auténtica. Trabajo que a Edith no le cuesta grandes sacrificios, pues su contexto facilita a cada momento su alienación.

2.2.2 Día domingo: espacio de la representación.

La distribución del discurso es a manera teatral, pues se divide en dos grandes escenas: la primera, cuando Edith y Carlos están en su recámara al inicio del día; la segunda, la que se desarrolla a partir de las cuatro de la tarde en el salón, donde llegan sus amigos de siempre a esta rutinaria reunión y se muestra la interacción entre ellos y la pareja.

El cuento abre con la escena de la preparación del salón donde claramente se puede apreciar el acomodo de los objetos según la imagen que Edith desea proyectar a sus invitados:

Edith lanzó en torno suyo una mirada crítica, escrutadora. En vano se mantuvo al acecho de la aparición de esa mota de polvo que se esconde siempre a los ojos de la más suspicaz ama de casa y se hace evidente en cuanto llega la primera visita. Nada. La alfombra impecable, los muebles en su sitio, el piano abierto y encima de él, dispuestos en un cuidadoso desorden, los papeles pautados con los que su marido trabajaba. (p23.)

La impecabilidad que Edith cuida tiene relación con la imagen de buena ama de casa que desea ofrecer. Ese “cuidadoso desorden” remite a la organización de un escenario teatral, a la fabricación de un ambiente.

Esa primera escena, lo que transcurrirá antes de que lleguen los invitados y durante su estancia en la casa de Edith se refieren a un hoy—todo el domingo—el tiempo presente representado en el discurso del cuento, tiempo que para Edith es insatisfactorio y penoso: “{...} Los domingos son mortales. Pero luego viene el lunes...” (p46.) Dicha percepción de Edith es aclarada por la voz del narrador: “Los

domingos como hoy, tenía que renunciar a sí misma en aras de la vida familiar.”
(p25.)

Para Edith existe una diferencia entre el domingo y los otros días de la semana, la cual está signada por el renunciamiento a sí misma. Entonces lo que vive desde el lunes hasta el sábado es en lo que encuentra una satisfacción porque es ella misma:

Todos los días de la semana —después de haber despachado a los niños a la escuela y a su marido al trabajo; después de deliberar con la cocinera acerca del menú y de impartir órdenes (siempre las mismas) a la otra criada— Edith se ponía cómoda dentro de un par de pantalones de pana y un suéter viejo y se encerraba en esa habitación luminosa, buscando más allá de la tela tensada en el caballete, más allá de ese tejido que era como un obstáculo, esa sensación de felicidad y de plenitud que había conocido algunas veces {...}” (p24.)

Es en el ejercicio de la pintura en que Edith encuentra plenitud y felicidad y siente que es ella misma, por eso cuando está en su rutina dominical, desea que termine ese día y se consuela diciendo que, después de eso, viene el lunes —o cualquier otro día de la semana—, lo cual deja claro que existe una insatisfacción por lo que hace el domingo: representar el papel de buena ama de casa, de excelente anfitriona y de la farsa del matrimonio bien establecido.

Así, el día domingo queda tipificado por Edith y el narrador como el tiempo de la representación de una realidad falsa llevada a cabo en el salón de su casa.

La inclinación que tiene Edith a la pintura fue inducida por su amante Rafael, quien además de enseñarle los elementos de esa creación artística, le mostró la interacción y comunicación humana por medio del arte: “{...} la

revelación de esa otra forma de existencia que era la pintura.” (p24.) Por ello Edith la busca, porque en su realización se encuentra a ella misma: “De espectadora apasionada pasó a modelo complaciente y, en los últimos meses de su relación, a aprendiz aplicada. Había acabado por improvisar un pequeño estudio en el fondo del jardín.” (p24.)

Ya que Edith se encuentra a través de la pintura resulta congruente que en un cuadro en que la pinta Rafael haga la significación de su ser (aunque éste lo vea en algo cosificado como lo es un cuadro):

Era ella, sí, cifrada en esas masas de volúmenes y colores, densos y cálidos. Ella, *más allá de las apariencias obvias que ofrecía al consumo del público. Expuesta en su intimidad más honda, en su ser más verdadero*, tal como la había conocido, tal y como la había amado Rafael. (p23. Las cursivas son mías.)

La sensación de plenitud y felicidad que Edith encuentra en el ejercicio de la pintura está ligada al sentimiento de amor que tuvo con su marido y con Rafael: “{...} haciendo el amor con Rafael y, antes, muy al principio del matrimonio, con su marido.” (p25.) Sensaciones y sentimientos que remiten a lo humano en Edith porque se trata de la vivencialidad de su ser, buscándolo por medio de la pintura e intentando recuperarse, experimentar eso que la hizo en un tiempo sentirse plena: “Edith llenaba las telas con esos borbotones repentinos de tristeza, de despojamiento, de desnudez interior. *Con esa rabia con la que olfateaba a su alrededor cuando quería reconocer la querencia perdida.*” (p25. Las cursivas son mías.) Estado que contrasta con el fingimiento representado en el domingo y la insatisfacción que le produce porque implica un renunciamiento de sí misma.

Dicha diferencia está marcada por el tiempo: un presente y un pasado que se divide en remoto e inmediato. El pasado remoto se refiere a la vida de amor con Carlos al principio de su matrimonio; el pasado inmediato a la felicidad extraconyugal con Rafael y la plenitud encontrada en el ejercicio de la pintura. Tiempos pasados que son unidos por el sentimiento de felicidad y experimentación de la realización de su ser.

Es el tiempo pasado inmediato el anhelado por Edith, ese tiempo vivido en soledad en los días de la semana en su estudio, que es interrumpido por los domingos, por el hoy presente en el que se lleva a cabo una especie de simulación o farsa en “aras de la vida familiar”. Edith renuncia a sí misma para representarse en la recámara matrimonial y en el salón confortable y cuidadosamente desordenado, encarando un papel diferente según las personas y las circunstancias.

Todos los preparativos de la representación que se llevará a cabo están a cargo de Edith. De la misma forma cuidadosa, con esa mirada crítica y escrutadora con que fija los detalles del escenario, se prepara a ella misma, cuida su aspecto físico, elige su vestuario, pues es la actriz principal del espectáculo:

Edith escogió un vestido sencillo y como para estar en casa, unas sandalias sin tacón, una mascarada. Su aspecto debía ser acogedoramente doméstico aunque no quería malgastarlo desde ahorita. Titubeó unos instantes y, por fin, acabó decidiéndose. Nada nuevo es acogedor. Presenta resistencias, exige esfuerzos de acomodamiento. Se vistió y se miró al espejo. Sí, así estaba bien. (p30.)

La imagen que Edith desea ofrecer al “consumo del público” es el de ama de casa. Elige un vestuario cómodo y doméstico acorde a lo que quiere proyectar. Se fabrica a sí misma y asume un papel por medio de su aspecto físico, se caracteriza tal y como lo haría una actriz teatral.

El resto de los actores, sus invitados, vienen a la reunión dominical por costumbre, sin deseo por la convivencia, sino sólo para matar el tiempo que les queda de su domingo:

{...} A partir de las cuatro de la tarde sus amigos sabían que había open house y *acudían a ella arrastrando* la cruda de la noche anterior o el despellejamiento del sol matutino o la murria de no haber sabido cómo entretener sus últimas horas. (pp. 27-28. Las cursivas son mías.)

Los actores de la representación quedan así caracterizados como seres vacíos que “arrastran” la existencia, que han desvitalizado su tiempo libre, porque el domingo es por excelencia el espacio y tiempo que propicia la reflexión al quitar lo cotidiano de la rutina de la vida que transcurre en los demás días de la semana.

Sin embargo, para los invitados y para Edith y Carlos se convierte en una rutina. La interacción entre ellos lo deja ver así. Por ejemplo, la plática que tiene Carlos con su mejor amigo, Jorge, es cosa que Edith conoce sobremanera, ya que siempre versa sobre las mismas cosas: “anécdotas de la infancia y de la adolescencia {...} que Edith no había compartido pero que, a fuerza de oír relatadas consideraba ya como parte de su propia experiencia.” (p30.) Así también ocurre con los demás invitados, sus amigos Vicente y Hugo, que siempre llevan a la reunión una mujer diferente, siendo sólo esto el elemento variable:

Cada uno llevaba una botella de algo y muchos una compañía que iba a permitir a la dueña de la casa trazar el itinerario sentimental de sus huéspedes. Esa compañía era el elemento variable que Edith guardaba con expectación. Porque, a veces, eran verdaderos hallazgos como aquella modelo francesa despampanante que ostentó fugazmente Hugo Jiménez y que lo abandonó para irse con Vicente Weston, cuando supo que el primero era únicamente un aspirante a productor de películas. (p28.)

Los invitados de Edith son también pequeñoburgueses como ella y comparten la misma manera de relacionarse con el mundo. Son seres que “arrastran” su existencia y que, a diferencia de la protagonista, no muestran un anhelo por el tiempo en que puedan experimentar la vivencialidad de su ser, sino al contrario, lo que muestran en ese día domingo es lo mismo con que hacen su vida de todos los días, porque refleja su manera de pensar. Por ejemplo Vicente, cuando en un diálogo con Carlos y Jorge, deja en claro que la relación que tiene con su padre es únicamente económica:

—Mi padre me cuenta, día a día, la historia de su juventud. Es conmovedora. Nada menos que un self-made man.

—Que me contrata y me paga espléndidamente. Vamos a brindar porque viva muchos años. Carlos alzó el vaso. Jorge lo observaba, sonriente.

—Salud es lo que me falta para acompañarte. Aunque tengo que convenir en que el producto que ingieres es de una calidad superior.

—Un hijo de mi padre tiene que convidar whisky... aunque para hacerlo saquee las bodegas familiares. {...} (p34.)

Además de que la relación que tiene Vicente con su padre está signada por el abastecimiento económico, también existe una incompreensión y hasta una

cínica burla de su lucha vital. Vicente es una persona que no se basta a sí misma ni en el nivel más elemental de hacerse cargo de sus gastos; evidentemente tampoco puede hacerse cargo de sus actos, pues es incapaz de enfrentar el embarazo de su amante Renée (Cf., pp.32-33). Pero tiene la aspiración de ser escritor: “un día voy a escribir una novela tan importante como el *Ulises* de Joyce.” (p33.), aspiración que jamás será cumplida porque no comprende el sentido humano y hondo del arte ni lo considera un factor de contacto y comprensión entre los seres humanos. Vicente sabe de esas grandes obras porque su situación social se lo ha permitido, pero no las comprende y las usa para interactuar en este espacio de fingimiento y representación; las usa como se usa un traje de marca reconocida, mientras se aleja cada vez más del sentido de la gran cultura.

El caso de Hugo no es menos desafortunado que el de Vicente, pues utiliza sus aventuras amorosas para afirmar su prestigio social. Ahora se ostenta por esperar a una mujer alemana en la reunión. Tanto Octavio como Vicente están interesados en esa mujer, pues son incapaces de respetar todo vínculo (recuérdese el caso de la modelo francesa que fue amante de Hugo hasta que Vicente le arrebató la conquista (Cf., p28)). Ellos expresan su deseo de que no sea mexicana: “—¡Esperemos en Dios que sea extranjera.” (p35.) El interés se incrementa al saber que es alemana. Ello evidencia que en los actores de la representación dominical existe una preferencia por lo extranjero y, por consecuencia, una degradación de lo nacional: el whisky sobre el tequila, las mujeres extranjeras sobre las mexicanas, además de que el pasado indígena es “de nombre impronunciable” (p34.). Sin embargo todos viven en México y tienen su estatus en México, y esa realidad, de donde se nutre la identidad, es negada.

De la misma manera como Edith lucha con su “ser verdadero” para adaptarse en su estatus, en ese día domingo, los mexicanos de esta clase social luchan contra lo mexicano porque es el obstáculo que les impide igualarse a la cultura extranjera que ellos creen y viven como privilegiada.

La utilización de la cultura que hace Vicente y la manera superficial como Hugo lleva sus relaciones amorosas, puede conjuntarse en el personaje de Octavio. A propósito de la mujer alemana, Octavio saca a relucir que estudió en Alemania con Heidegger y que ahora puede utilizar esos conocimientos para poder platicar con ella (Cf., p37.). De modo que el valor de la filosofía es el de facilitar una intrascendente comunicación y una posible aventura amorosa.

Así, lo que este grupo de personajes deja ver es que el cuerpo, las relaciones humanas, la existencia en general se tiñen de un sentido económico y de consumo y por tanto existe en ellos una deshumanización en todos los niveles. Ninguno puede escapar de eso, ni Edith aunque busque “su ser verdadero” en la pintura. Ella se afirma como perteneciente a esa clase, que es lo mismo que declarar que comparte dicha ideología: “—Nunca he pretendido ser más que una burguesa. Una pequeña, pequeñita burguesa. ¡Y hasta eso cuesta un trabajo!” (pp.44-45.) Pero también y al mismo tiempo se siente ajena a lo que sucede ese día en su casa; así se lo expresa a Jorge:

—¿Contenta?

Jorge le había puesto una mano fraternal sobre el hombro, pero había en su pregunta cierto dejo de reproche, como si la alegría de los demás fuera un insulto a su propia pena. Edith adoptó, para responder, un tono neutro.

—Viendo los toros desde la barrera.

—Igual que yo. {...} (pp.38-39.)

Si bien a primera vista pudiera parecer que existe una contradicción entre afirmarse como burguesa y decir que no es parte de lo que sucede en el salón de su casa, la realidad es que hay congruencia porque “el ser verdadero” de Edith no existe aunque ella se convenza de que lo encuentra en la pintura, aseveración que se verá en lo que sigue.

Después de la plática con Jorge, Edith se queda sola y sigue pensando en cómo se siente ajena a la convivencia dominical. Momento que es aprovechado por Octavio para estar a solas con ella:

—¿Por qué tan meditabunda, Edith?

Era Octavio. Edith detuvo en él sus negríssimos ojos líquidos

—era un truco que usaba en ocasiones especiales— antes de contestar. (p40.)

Y como Edith sabe de sobra las intenciones “amorosas” de Octavio, pone en práctica uno de los gestos que se ha fabricado para esas circunstancias. Octavio comienza sus insinuaciones diciéndole que su matrimonio es un fracaso para después establecer una supuesta rivalidad de su esposa Elisa con Edith. Acorde a ello Edith finge ignorar la razón:

—{Elisa} Me hace una escena cada vez que salgo a la calle y se niega a ir conmigo a ninguna parte.

—¿Aquí también?

—Aquí especialmente. Está celosa de ti.

—¡Pero qué absurdo!

—¿Por qué absurdo, Edith? Es en lo único que tiene razón. Tú y yo somos... ¿cómo diré? Aliados naturales. Eres tan suave, tan dúctil... Después de ese papel de estraza con el que me

froto el día entero sé apreciar mejor tus cualidades. (pp.40-41.)

Es claro que este coqueteo muy probablemente consolide una relación entre Edith y Octavio. Lo significativo de ello es que mediante esa relación se insertará en el día lunes —tiempo anhelado por Edith por ser satisfactorio— el fingimiento representado en el domingo. Consecuentemente se hará por medio de la pintura:

—¿Cómo va la pintura?

Edith había cerrado los ojos para entregarse a su bienestar.

—Hmmm. Se defiende.

Octavio se había recostado paralelamente a ella.

—Tienes que invitarme a tu estudio alguna vez.

Edith se irguió, excitada. {...}

—¿Mañana entonces? ¿En la mañana? {...}

—Corres el riesgo de no encontrarme. A veces salgo.

—Mañana no saldrás.

—¡Presumido! {...} (p42.)

Entonces, el espacio con el que se suponía que Edith contaba para la vivencialidad de su ser será mancillado. De esta manera el narrador expone que es mentira que Edith “vea los toros desde la barrera”, que no sea parte de todo lo que se vive en el domingo. Por tanto el ser verdadero que Edith cree encontrar por medio de la pintura, su ser auténtico, no existe. La pintura, las relaciones amorosas y el lunes, como tiempo buscado, tienen la única función de consuelo porque toda su vida está marcada por la insatisfacción de la que ella no cree poder salir: “Aunque se quiere no se puede” (p27). Y a la que se ha acostumbrado: “La vida es más bien monótona” (p43.)

Si bien es el día domingo el espacio donde queda expuesto en su totalidad las relaciones de apariencia y fingimiento de todos los personajes, en especial el de Edith, los lunes u otro día de la semana son también para ella un espacio de fingimiento, puesto que lo cree que encontrar allí, en su soledad, no es auténtico, ya que no sale al exterior: no es con el que interactúa ni con el que entabla relaciones con los otros. No hay realización de *su ser* porque no hay correspondencia con *su estar*, con su exterior.

2.3 Análisis de “Cabecita blanca”

2.3.1 Justina y su modelo de mujer.

El cuento “Cabecita blanca” es un texto que trata de la interacción de una familia tradicional de clase media en México, que tiene su fundamento en el matrimonio: el padre que trabaja en la calle y la madre que se queda en casa haciendo las labores domésticas y criando a los hijos. Recae el interés en la figura de madre, Justina, a quien el narrador heterodiegético le da voz mediante el estilo indirecto.

En el transcurso del texto, el narrador deja ver el proceso de la vida de esta mujer antes de convertirse en esposa y en una “cabecita blanca”, proceso que al analizarse arroja los elementos que constituyen su modelo de mujer. Justina es una mujer tradicional, entiendo por esto que mira a sí misma y a su entorno bajo el punto de vista de aquella moral que delimita clara y tajantemente los roles de género y que, como es sabido, otorgan el lugar privilegiado al varón y que restringen, denostan y/o prohíben el libre ejercicio intelectual y corporal de la mujer.

Así pues, Justina juzgará con dicho pensamiento tradicional a hombres y mujeres. Cuando el cuento comienza, ella se encuentra mirando un postre de merengue y fresas, momento que es interrumpido por su hija Lupe que llega a casa:

—Hola, mamá. Ya llegué.

La señora Justina apartó la mirada de aquel espejismo que ayudaba a fabricar su hambre de diabética sujeta a régimen y *examinó con detenimiento, y la consabida decepción, a su hija Lupe*. No, no se parecía, ni remotamente, a las hijas que salen en el cine que si llegaban a estas horas era porque se habían ido de paseo con un novio que trató de seducirlas {...} No, Lupe no venía...

descompuesta. Venía fatigada, aburrída, harta {...} (pp.47-48. Las cursivas con mías.)

Lupe decepciona a Justina porque su apariencia, al llegar a casa, no encaja con la imagen de la señorita que ella cree que es la correcta. Debido a su limitada cultura, su referencia es el cine comercial en el que se reproduce el discurso tradicional. Para Justina, Lupe no representa esta imagen de lo femenino ni un comportamiento acorde a su género:

—No le guardas el menor respeto a la casa... *entras y sales a la hora que se te da la gana, como si fueras hombre...* como si fuera un hotel... no das cuenta a nadie de tus actos... si tu pobre padre viviera... (p48. Las cursivas son mías.)

Es decir, si el espacio público, la calle y la libertad son para el varón, Justina se siente decepcionada de Lupe por comportarse masculinamente.

El personaje de Lupe, además de evidenciar por contraste una parte de lo que Justina cree que es lo femenino, representa el cambio de pensamiento entre el mundo de Justina y el de la sociedad moderna en que su hija se desarrolla. La diferencia de visiones de ambas mujeres es tajante, ya que se trata de dos generaciones distintas. Por tanto, el *antes* y el *ahora* son tiempos en que no podrá existir comunicación: para Justina, el mundo de antes es el comprensible, el que rigió su vida y trata de explicarse los cambios de esta nueva sociedad. El *ahora*, el tiempo en que vive Justina como “cabecita blanca”, es un corte con su mundo que no puede ni quiere comprender.

Si bien Justina advierte los cambios, tiene una imposibilidad de comprenderlos, la cual es reforzada por la negación de la realidad. Así se advierte cuando Lupe le pide que le baje el cierre de su vestido:

La señora Justina hizo lo que le pedía Lupe y no desaprovechó la ocasión de ponderar una importancia que sus hijos tendían a disminuir.

—El día en que yo te falte...

—Siempre habrá algún acomedido ¿no crees? Que me baje el cierre aunque no sea más que por interés de los regalos que yo le dé.

{...} Por Dios, en sus tiempos una muchacha no se daba por entendida de ciertos temas por respeto a la presencia de la madre. Pero en los tiempos de Lupe, era la madre la que no debía darse por entendida de ciertos temas que tocaba su hija. (pp.49-50.)

Es claro que “esos temas” se refieren a lo sexual, que sin problema expresa Lupe y que escandalizan a Justina porque su juventud está marcada por el tiempo en el que el espacio de su cuerpo y de su intelecto no eran invadidos por la sexualidad. Sin embargo dichos temas están presentes, pero deben estarlo de manera velada: “no darse por entendida” equivale a la supresión intelectual y, por consecuencia, también en lo corporal.

La manera como Justina ve la sexualidad es la tradicional femenina en su modalidad más represora:

Cuando la señora Justina era una muchacha se suponía que era tan inocente que no podía ser dejada sola con un hombre sin que él se sintiera tentado de mostrarle las realidades de la vida subiéndole las faldas o algo. (p50.)

El origen de la forma en que Justina interpreta el mundo, la visión que tiene de la sexualidad femenina, deviene de la educación que recibió de su madre y que pretende seguir con el patrón de transmisión ahora con Lupe. Para Justina la inocencia era una condición de las muchachas, la cual equivale a no estar al tanto de la realidad. En este caso, la realidad toma la acepción de sexualidad: es el hombre el dueño de la realidad, puesto que de él proviene el intento de mostrársela a la mujer. De modo que antes, la realidad y la sexualidad eran patrimonio masculino y no femenino.

Así queda evidenciada la represión intelectual significada como ignorancia de la realidad (sexualidad), en que Justina vivió su juventud, y su represión corporal fue una especie de cinturón de castidad:

La señora Justina había usado, durante toda la época de su soltería y, sobre todo, de su noviazgo, una especie de refuerzo de manta gruesa que le permitía resistir cualquier ataque a su pureza hasta que llegara el auxilio externo. Y que además, permitía a la familia saber con seguridad que si el ataque había tenido éxito fue porque contó con el consentimiento de la víctima. (p50.)

La madre de Justina, pretende tener el dominio del cuerpo de su hija mediante ese instrumento que la protege de un ataque sexual o de su propia sexualidad. El cual también tiene el propósito de evidenciar socialmente (familia) a Justina si pareciera violado, pues originaría las denostaciones por haber accedido a los placeres dejando de lado el cuidado de su virginidad, el bien femenino máspreciado.

A pesar de su educación, Justina iba a dejarse seducir en una ocasión:

La señora Justina resistía siempre con arañazos y mordiscos Las asechanzas del demonio. Pero una vez sintió que estaba a punto del desfallecimiento. Se acomodó en el sofá, cerró los ojos... y cuando volvió a abrirlos estaba sola. Su tentador había habido huído {...} Jamás procuró volver a encontrarla pero cuando el azar los reunía él la miraba con absoluto desprecio {...}. (pp.50-51.)

De modo que la sexualidad tiene el adjetivo de mala, representada como el demonio y significada en la figura del varón, quien es el tentador del bien, de la pureza de Justina. Las figuras del seductor y la seducida representan claramente las imágenes tradicionales del hombre y la mujer. La figura masculina como la que tiene el poder: poseedor de la sexualidad y la fuerza física; y la figura femenina a la que se le atribuye debilidad tanto física como intelectual, ésta última tipificada como la incapacidad de tener sentido crítico para establecer otra relación de las cosas que no sea “lo bueno” y “lo malo”.

Para Justina este primer contacto con la sexualidad y el varón fue violento tanto en el plano corporal como en el intelectual, siendo éste último el más importante, pues al interiorizarse la sexualidad como un mal que provoca el hombre, se crea rechazo y miedo hacia él y lo que representa. El “tentador”, al no poder acceder al cuerpo de Justina por medio de la violencia, la rechaza y la desprecia, precisamente porque ella cooperó y por ello no pudo completar su modelo masculino de “arrebatar” lo que desea. Este hecho contribuye a que se refuerce aún más la represión de Justina y, en consecuencia, se refuerza también la religiosidad.

Siendo evidente que Justina tiene la visión religiosa de la sexualidad, piensa en internarse en un convento para resguardarse de las flaquezas de la

carne (Cf., p51.). Evidencia, así, no sólo la negación de poseer un cuerpo sexuado y sus placeres, sino también las dos buenas opciones que en su tiempo tenían las mujeres: el convento o el matrimonio, porque la tercera, la soltería, es un estado menospreciado por carecer de legitimidad social.

Dicho deseo de Justina se ve imposibilitado por la economía familiar:

{...} el convento exigía una dote que el mediano pasar de su su padre —bendecido por el cielo con cinco hijas solteras— convertía en un requisito imposible de cumplir. Se conformó, pues, con afiliarse a cofradías piadosas y fue en una reunión mixta de la ACJM donde conoció al que iba a desposarla. (p51.)

El que será el esposo de Justina, Juan Carlos, tiene también introyectados los modelos de lo femenino y masculino tradicionales regidos por la doctrina religiosa, cuya exacerbación permea su noviazgo: “Se amaron, desde el primer momento en Cristo y se regalaban semanalmente ramilletes espirituales.” (p51.) Juan Carlos provoca la admiración de Justina por el comportamiento que dice tener: “Hoy renuncié a la ración de cocada que me correspondía como postre y cuando mi madre insistió en que me alimentara, fingí un malestar estomacal.” (*ídem.*) Pero también genera que se sienta “humilladísima por los alcances de Juan Carlos.” (*ídem.*) Sentimiento que la hace proponerse a repasar el catecismo, tarea que no es fructífera porque Justina “nunca atinó a establecer ningún nexo entre los misterios de la fe o los pasos de la historia divina y los acontecimientos cotidianos.” (*ídem.*) Es decir, Justina es incapaz de razonar o profundizar en la doctrina y usarla para comprender la realidad, sólo puede captar de ésta aquellas

enseñanzas que están en el colectivo, ya instauradas, y no requieren ningún tipo de ejercicio intelectual para su ejecución.

Así, Justina establece para ella misma una inferioridad moral e intelectual con respecto a Juan Carlos que, al percibirla, decide casarse con ella:

Gracias a su falta de imaginación, a su imposibilidad de competir con Juan Carlos, Juan Carlos cayó redondo a sus pies. Dijera lo que dijera provocaba siempre un ¡ah! de admiración. {...} Fue con ese ¡ah! con el que Juan Carlos decidió casarse y su decisión no pudo ser más acertada porque el eco se mantuvo incólume y audible durante todos los años de su matrimonio y nunca fue interrumpido por una pregunta, por un comentario, por una crítica, por una opinión disidente. (p52.)

Justina encaja perfectamente con lo que el hombre tradicional busca en una mujer para desposarla, pues reúne las cualidades de sumisión en todos los niveles. Además, Juan Carlos se “enamora” de lo que Justina ve en él: cualidades superiores a las de ella pues siempre le tiene admiración; Juan Carlos no tiene que hacer grandes cosas, no tiene que tener los más brillantes razonamientos o una criticidad aguda para ser colocado en el más alto lugar, sólo basta tener a su esposa en el más bajo estatuto para que el efecto revelador se origine por contraste. Anulada Justina desde su concepción propia es innecesario el trabajo represivo porque no existe amenaza alguna para Juan Carlos, no hay competencia.

Lo anterior es prueba de que el concepto masculino de la “buena mujer” es el mismo que la madre de Justina le inculca. De esta manera la madre es representada como el agente de la sociedad machista que reproduce las

condiciones de sometimiento y nulificación personales que requiere la mujer para obtener el matrimonio.

Si bien el matrimonio es el estado óptimo para la mujer, la madre de Justina se lo trasmite como un episodio sufriente y nada gozoso, lo que significa que ni siquiera en los estados legitimados socialmente, la mujer obtiene placer. La madre de Justina se lo expresa así un momento antes del sacramento:

{...} sin entrar en detalles, por supuesto, la puso al tanto de que En el matrimonio no era oro todo lo que relucía. Que estaba lleno de asechanzas y peligros que ponían a prueba el temple de carácter de la esposa. Y que la virtud suprema que había de practicar si se quería merecer la palma del martirio (ya que a la de la virginidad se había renunciado automáticamente al tomar el estado de casada) era la virtud de la prudencia. Y la señora Justina entendió por prudencia, el silencio, el asentimiento, la sumisión. (pp.52-53.)

Como ya se expresó anteriormente, la única opción de vida que tiene Justina es el matrimonio, puesto que la del convento quedó impedida por la economía. Entonces, quedando cancelada la virginidad, llega a obligatoriedad la sexualidad. Justina entra al matrimonio para “merecer la palma del martirio” y ese martirio es la sexualidad. El costo de perder su más preciado bien, la virginidad, no puede ser otro que el sufrimiento, y ella tiene que estar dispuesta a vivirlo porque así lo exige su posición de casada. Con esta visión, Justina enfrenta su primera noche de bodas. En consecuencia tiene que reprimir su horror:

{...} cuando vio por primera vez, desnudo frente a ella y frenético, quién sabe por qué, a un hombre al que no había visto más que con la corbata y el saco puestos y hablando unciosamente del patronazgo de San Luis Gonzaga al que había enco-

mendado velar por la integridad de su juventud. (p52.)

Para Justina es extraña tanto esta imagen de su marido como la sexualidad en su propio cuerpo. Califica de frenética y de ataque de locura la excitación sexual: “Cuando Juan Carlos se volvió loco la noche misma de la boda y le exigió realizar unos actos de contorsionismo que ella no había visto ni el en circo Atayde, la señora Justina se esforzó más y más a medida que adquiría práctica.” (p53.) Ella coopera sólo porque “le selló los labios el sacramento” (p52.) y porque ha interpretado que el asentimiento y la sumisión al marido es la virtud de una esposa. Sin embargo, Justina se cuestiona: “¿no estaría contribuyendo al empeoramiento de una enfermedad que quizá era curable cediendo a los caprichos nocturnos de Juan Carlos en vez de llevarlo a consultar con un médico? (p53.) Calificar de locura y enfermedad el ejercicio sexual es congruente con la educación religiosa de Justina, porque significa que el espacio del sacramento matrimonial es invadido por el “demonio”. Por ello Justina “tuvo que calmar sus escrúpulos de conciencia en el confesionario”. (*ídem.*) Acude a la autoridad religiosa para obtener las respuestas que ella, por su ignorancia, no puede explicarse. Evidentemente el discurso del sacerdote no ofrece ningún tipo de información que encamine a Justina hacia la apropiación de su cuerpo, sino al contrario, contribuye a que siga considerando a la sexualidad como “la palma del martirio” que tiene que soportar toda mujer casada. Las palabras del cura son simplemente tranquilizadoras:

Allí {en el confesionario} el señor cura la tranquilizó asegurándole que esos ataques no sólo eran naturales sino transitorios y que con el tiempo irían perdiendo su intensidad, espaciándo-

se hasta desaparecer por completo. (p53.)

El pronóstico del cura es certero. Juan Carlos deja de buscar sexualmente a Justina o da síntomas de alivio a su “enfermedad” cuando se embaraza de su primer hijo (Cf., p53.), hecho que la libra un tiempo de sufrir la sexualidad de su cuerpo, pero que inserta otro sufrimiento de su vida de esposa: la invasión corporal de la maternidad. Sus embarazos son episodios nada gozosos:

{...} los embarazos eran una verdadera cruz, no sólo para ella, que los padecía en carne propia, sino para todos los que la rodeaban. A deshoras del día o de la noche le venía un antojo de nieve de guanábana y no quedaba más remedio que salir a buscarla a donde se pudiera conseguir. Porque ninguno quería que el niño fuera a nacer con alguna mancha en la cara o algún defecto en el cuerpo, como consecuencia de la falta de atención a los deseos de la madre. (p54.)

Puede apreciarse que las funciones femeninas sexuales no ofrecen a Justina ningún tipo de placer, y deben ser vividas bajo las convenciones aprendidas. Esto puede también observarse en el imaginario colectivo sobre los antojos del embarazo: consentir a la madre únicamente porque lleva una vida dentro de ella.

Justina es una mujer, en el sentido más estricto y tradicional. Son sacrificios para ella la maternidad y el ejercicio de su sexualidad vividos bajo el sacramento matrimonial. Se dedica a la crianza de sus hijos, su espacio es el hogar y su punto de partida es su marido con el que guarda una relación de sumisión. Es una mujer, es decir es esposa y madre, y esto la coloca en un lugar de legitimidad tanto social como individual, ya que “la incorpora, con carta de ciudadanía en toda regla, a los

núcleos humanos”.¹ Si el matrimonio le da existencia es, a fin de cuentas, el máximo bien de Justina, puesto que es por él que puede acceder a su modelo de mujer. Y como el mantenimiento del matrimonio exige la existencia del varón, Justina se conforma con sólo la permanencia del marido, dejando de lado todo aquello que construye una unión verdadera. Ello se observa también en Edith, que con tal de mantener su identidad de esposa y su estatus económico, es capaz de anular sus verdaderos deseos y seguir unida a un hombre que no ama (D. Cf., p44.).

En la manera como reacciona al recibir el anónimo que le informa sobre la infidelidad de Juan Carlos, Justina deja ver que sólo le importa la permanencia de su marido en cuanto le siga proveyendo de su representación social:

La señora Justina estuvo mucho rato viendo aquellas letras desiguales que no significaban nada para ella, y acabó por romper el papel sin comentar nada con nadie. {...} *mientras a ella no le faltara nada en casa y le diera su lugar y respeto de esposa legítima*, no tenía derecho a quejarse ni por qué armar alborotos. (pp.56-57. Las cursivas son mías.)

Para Justina su condición de “esposa legítima” la colocó por encima de su hermana Eugenia “amargada como todas las solteras y, además, sin ninguna idea de lo que era el matrimonio” (p49.) y también de la secretaria y amante de Juan Carlos. Cabe señalar que no es únicamente la legitimidad lo que le impide a Justina hacer reclamos al marido, sino también el aspecto económico. Lo que lleva a pensar que Justina buscó siempre el matrimonio como la manera de obtener la seguridad económica y la posición social que no podía proveerse ella misma.

¹ Rosario Castellanos, “La mujer y su imagen”, p16.

La realidad es que las relaciones de esta pareja están normadas por un convenio económico y social, en ningún caso se trata de amor. Así se aprecia en un pleito entre ellos por Luisito: "{...} Juan Carlos se levantó, se puso su sombrero y se fue, muy digno, a la calle de la que no volvió hasta el día de la quincena." (p56.) Además, cuando Justina hace referencias a Juan Carlos, siempre implican algún sobresalto e intranquilidad: atender a sus amigos a deshoras (Cf., p47.), preocuparse si llegaría a casa (Cf., p48.). Como padre, Justina lo califica como "el energúmeno de su papá" (Cf., p56.); como pareja siempre ausente en lo afectivo y en la convivencia familiar: "{...} sus jefes le hacían el encargo de vigilar las sucursales de la Compañía en el interior de la República y se iba, por una semana, por un mes {...}" (p54.); y como compañero cotidiano es violento y grosero: "Juan Carlos se irritaba cuando su mujer no entendía lo que le estaba diciendo" (p56.). Así pues, la vida de Justina con su marido está marcada por violencia, inquietud, irritación y abandono. Como esposa no obtiene ningún tipo de satisfacciones ni tampoco en las funciones sexuales de su feminidad. Entonces, Juan Carlos es para Justina un mal necesario.

Si en su juventud Justina no tuvo más alternativa que la soltería o el matrimonio para ocupar un lugar en la sociedad, ahora sólo tendrá la viudez. Estado que es de tranquilidad por la total ausencia de Juan Carlos:

Y ahora, bien enterrado, no dejaba de ser un detalle de buen gusto invocarlo de cuando en cuando, sobre todo porque eso le permitía a la señora Justina comparar su tranquilidad actual con los sobresaltos anteriores. *Acomodada exactamente en medio de la cama doble*, sin preocuparse de si su compañero llegaría tarde (prendiendo luces a diestra y siniestra y haci-

endo un escándalo como si fueran horas hábiles) o de si no llegaría porque había tenido un accidente o había caído en las garras de una mala mujer que mermaría su fortaleza física, sus ingresos económicos —y su atención ya de por sí escasa— a la legítima. (p48. Las cursivas son mías.)

Si la tranquilidad de Justina está asociada con su soledad en la cama matrimonial es porque está libre de la sexualidad y porque ella puede ocupar un espacio como dueña absoluta. Entonces, la viudez se convierte en el estado idóneo ya que, aunque se carezca de la presencia del marido, permanecen los bienes de posición social y seguridad económica que Justina obtuvo por el matrimonio: “{...} había heredado una pensión suficiente para sus necesidades” (p52.) y gracias al cumplimiento del luto se convirtió en un dama (Cf., p49.).

Por eso el lugar del marido no es como creía su hermana Eugenia: “su trabajo, la cantina o la casa chica” (p49.), sino que “el lugar adecuado para un marido era en el que ahora reposaba su difunto Juan Carlos” (*ídem.*). Y con esto queda claro la agresión que ha generado en Justina la condición de su modelo de mujer y esposa, la cual canaliza hacia la figura masculina que en gran parte se la proveyó. De allí el origen de que lo prefiera totalmente ausente con la muerte.

Es evidente que la vida de Justina está marcada por la insatisfacción: tiene un conflicto consigo misma que supone un desacuerdo con su propio sexo y su existencia en general, ya que el modelo de mujer, ser esposa y madre, que ella asume por su educación con base en la cultura falocéntrica tradicional, no le ha traído alguna experiencia placentera. Por ello siente un rechazo a su género y sexo, es decir, a su feminidad.

Recuérdese que para ella la función femenina del embarazo es “una verdadera cruz” (Cf., 54.) y no podría ser de otra manera, ya que se origina por otro martirio que es el ejercicio sexual. Además las dos hijas que siguen del primogénito, no son deseadas, lo que supone a Justina como una madre rechazante.

Por tanto, el rechazo inicial se perpetúa a lo largo de sus vidas:

Porque así como se había desentendido de Carmela y como estaba dispuesta a abandonar a Lupe (eran mujeres, al fin y al cabo, podían arreglárselas solas) así no podía sosegar pensando en Luisito que no tenía quién lo atendiera como se merecía {...}. (p63.)

Al decir Justina que Lupe y Carmela son mujeres “al fin y al cabo”, está expresando la manera peyorativa como mira la condición femenina, entonces no merecen ninguna consideración y se permite abandonarlas sin responsabilidad alguna. Desprecia a sus hijas por ser mujeres, y lo hace porque ella también se ha despreciado a sí misma, ya que el modelo de mujer que ha asumido, le ha generado agresión y frustración y con ello un rechazo a la manera como ella ha vivido su feminidad. Denosta su feminidad y por tanto la de las hijas. Así, el ser valorado es el masculino, Juan Carlos y Luisito; los rebajados son los femeninos, Justina, Carmela y Lupe. Esto se refuerza en las acciones textuales porque Justina no tiene un acercamiento amoroso con sus hijas: tiene que acorralar a Lupe para hablar con ella (Cf., p63.) y la califica de histérica (Cf., p64.); a Carmela sólo la menciona incidentalmente cuando le salpica caldo en las piernas durante una pelea familiar (Cf., p56.).

Justina pertenece al grupo de mujeres que adquieren existencia gracias a los emblemas de la educación tradicional femenina. Bajo dicha perspectiva, ser mujer es ser madre, ya que la madre es una “mujer realizada”; la prueba innegable de esto es que se consagra un día para su celebración, hecho que deja ver que se aplaude la sexualidad ejercida para la maternidad y se niega en términos de apropiación del cuerpo y de ejercicio genital.

Como es sabido, la mujer tiene en sí un signo nefasto “y no sólo mantiene sus nexos con las potencias oscuras: es una potencia oscura”², pensamiento que proviene de las enseñanzas religiosas, según la vida de la protagonista y el contexto tradicional en que se desarrolla. Todas llevan una Eva dentro, todas son tentación y tienen en su cuerpo la perdición y el pecado. La sexualidad femenina juega un papel fundamental en las concepciones de nuestra cultura falocéntrica, que encuentra en el concepto de lo “legítimo” el arma perfecta para el control y la represión. Recordemos que el único bien de Justina es ser la esposa legítima, que tiene las implicaciones de ejercer la sexualidad con el fin de la procreación, además que el estado de esposa fundamenta la subyugación de la mujer al varón y consecuentemente el concepto de inferioridad moral, corporal e intelectual, justificando así que las mujeres necesitan de la autoridad masculina para tener un buen cauce.

Es innegable que este pensamiento funciona perfectamente en la estructura social y en la convivencia entre los sexos, pero no por ello deja de ser la manera más tirana de existir: Justina, al degradar lo femenino pensando que la única

² Rosario Castellanos, “La mujer y su imagen”, p13.

posibilidad buena era el matrimonio, degrada también a lo masculino porque lo considera como un objeto de satisfacción económica y social.

La intranquilidad, la devaluación de su ser, la soledad, la violencia de su marido, la sumisión, la maternidad sufriente, su sexualidad nada gozosa, el rechazo a su propia feminidad y a la de las hijas, su agresión al marido, muestran el conflicto de Justina con su modelo de mujer, modelo que es también de muchas otras, de esa generación tradicionalista que, a fin de cuentas, no hace más que evidenciar que la figura de la “cabecita blanca” no ofrece ninguna manera de plenitud ni de realización del ser.

2.3.2 La vida de Justina: un mundo de irrealidades.

El título del cuento, “Cabecita blanca”, destaca el interés del narrador en la figura de Justina como madre de una familia tradicional. El discurso de la protagonista está elaborado a la manera de un monólogo interior con el que reconstruye el pasado y narra el presente. El narrador heterodiegético sigue el pensamiento de Justina mediante el estilo indirecto, pero también acentúa algunos aspectos de las situaciones que ella suprime o mal interpreta. Ello revela que el narrador sitúa su punto de vista desde la visión por detrás, y lo tipifica como un narrador crítico y objetivo.³ El discurso del narrador se introduce en el de Justina y crea así una confrontación entre lo que ella cree y lo que sucede realmente, lo cual lleva al lector a comprender la verdad dentro de un juego de apariencias o irrealidades y la realidad. De tal suerte que es el lector el encargado de hacer la síntesis de los contenidos significativos y de su interpretación.

El modo de funcionamiento de Justina desde su juventud hasta su viudez es dogmático y estereotipado, así juzgará la realidad y los cambios que sobrevienen en el curso del tiempo, que no alcanzará a percibir claramente porque los forzarán para que sean lo que ella quiere según sus esquemas. Estos cambios son la realidad de la vida de sus hijos que pertenecen a otra generación.⁴

Sin embargo, no es sólo los comportamientos de sus hijos lo que Justina se rehúsa a comprender creando una irrealidad para no enfrentarse con la verdad, sino también la irrealidad que vive en su individualidad. Cuando el texto abre,

³ Cf., Roland Bourneuf & Réal Ouellet, *op. cit.*, p101.

⁴ El texto no maneja una fecha concreta, sin embargo gracias a la manera de accionar de los hijos de Justina, puede deducirse que son jóvenes de la generación de los años 60's. Los cambios entre la generación representada por Justina y la nueva son muy tajantes, por ejemplo, las hijas trabajan en la calle y no sólo en casa y la homosexualidad del hijo es un poco más tolerada socialmente.

Justina “miraba, como hipnotizada, el retrato de ese postre de merengue y fresas que ilustraba (a todo color) la receta que daba la revista” (p47.). La llegada a casa de Lupe la interrumpe y por eso “apartó la mirada de aquel espejismo que ayudaba a fabricar su hambre de diabética sujeta a régimen” (*ídem.*). Así, desde el inicio, el narrador presenta a Justina como un ser que vive fuera de la realidad; se hipnotiza con el postre y crea un espejismo para satisfacer su hambre de diabética, es decir, origina un satisfactor en su fantasía porque ese placer le está vedado en la realidad. Dicha manera de actuar se seguirá a lo largo del texto, marcando toda su vida: Justina evadirá las situaciones insatisfactorias de la realidad, por medio de espejismos o fantasías que crea acorde con su pensamiento dogmático, los cuales actúan como defensa contra la verdad de su frustración.

Justina pretende juzgar lo que ocurre en el presente, en la sociedad donde sus hijos se desarrollan, con base en el pensamiento con que se formó y que rige su vida actual. Evidentemente no hay cabida para su pensamiento tradicional; ello se manifiesta en la narración por medio de la temporalidad que maneja el texto: una frontera tajante entre el antes y el ahora. De esta manera, la temporalidad se instaura como un juego dinámico entre el pasado y el presente.

Justina no estará consciente de que el mundo que le era comprensible no existe en el ahora, y por ello tratará de evadirlo o modificará su contenido. Así, por ejemplo, la introducción en el texto del tema de la sexualidad —tan vedado para ella— ocurre cuando Lupe le hace saber que “siempre habrá algún acomedido {...} que me baje el cierre aunque no sea más que por interés de los regalos que yo le

dé” (p49). La reacción que tiene Justina fuera de establecer un contraste crítico, se escandaliza para después tranquilizarse con la evasión:

Por Dios, en sus tiempos una muchacha no se daba por entendida de ciertos temas por respeto a la presencia de la madre. Pero en los tiempos de Lupe, era la madre la que *no debía darse por entendida* de ciertos temas que tocaba su su hija. (p50. Las cursivas son mías.)

Consecuentemente, no es sólo el tema de la sexualidad de su hija en el que Justina tiene que hacerse la desentendida, sino también de la suya:

Cuando la señora Justina era una muchacha se *suponía que era tan inocente* que no podía ser dejada sola con un hombre sin que él se sintiera *tentado a mostrarle las realidades de la vida* subiéndole las faldas o algo. (p50. Las cursivas son mías.)

Bajo el adjetivo de inocente se matiza la verdad: Justina estuvo al margen de la realidad, justificando su ignorancia mediante el discurso tradicional que considera que una mujer no debe integrar la sexualidad en su vida. Dicha consideración no es sólo para su etapa de soltería sino también en la de casada. Si bien, la sexualidad en el matrimonio es legítima, Justina está impedida para vivirla de otra manera que no sea la de sufrirla, ya que existe un rechazo inicial porque la asocia con el demonio (Cf., p50.). Y como Justina interpreta que la virtud de la prudencia es sinónimo de sumisión, coopera sexualmente con todo lo que Juan Carlos le pide y hasta se esfuerza en complacerlo(Cf., p53.). Para no enfrentarse con la culpa de la realidad de su ejercicio sexual y asumirlo, Justina se fabrica, con ayuda de la autoridad religiosa, la fantasía de que la excitación de su

marido es una locura, una enfermedad que iría curándose con el tiempo hasta desaparecer por completo (*ídem.*).

De modo que poco a poco, se va dejando ver que el tiempo pasado, pese a que es el mundo comprensible para Justina, es también de irrealidad.

Como consecuencia de no integrar la sexualidad en su vida, Justina tampoco la integra a la vida de sus hijos y, de tanto hacerse la desentendida, logra hacerlo realmente. Justina no puede comprender y sus evasiones llegan a ser fantasías bastante infantiles: le molesta que Carmela se arregle demasiado pero no ve que es porque ejerce una prostitución (Cf., p61.), piensa que cuando Lupe no llega a casa es porque se ha quedado a dormir con una amiga y no con algún amante (Cf., p63.), estima a Manolo porque es un sirviente ejemplar y considera que su hijo Luisito es tan buena persona que no lo trata como empleado, sin percatarse de que el origen de ese comportamiento es el amor de pareja (Cf., p58.).

La negación de la realidad y las fantasías de evasión de Justina tocan cada aspecto de su vida del pasado y del presente. La economía no es la excepción. Cuando la señora Justina era joven se vio impedida a ingresar al convento porque su padre no contaba con la dote que se exigía (Cf., p51) y su situación no cambió con el matrimonio, sigue siendo de “mediano pasar”, pues a Luisito lo alquilaban como niño Dios en la época de los nacimientos (Cf., 54.), lo que deja ver que Juan Carlos no satisfacía materialmente a la familia. A esta realidad, Justina reacciona con una fantasía de opulencia: adquiere una tumba a perpetuidad en el Panteón Francés cuando muere su marido. Piensa que “no era el momento de reparar en gastos cuando se trataba de una ocasión única y, además, solemne” (p48.). Es

capaz de hacer esos gastos que no están acorde a su economía para obtener cierto prestigio social y para sentirse de una clase social de la que no es parte.

Dicha fantasía se advierte también cuando le dice a su hija Lupe que ha de dejar en su testamento lo suficiente para que pueda pagarse un servicio de bajacierres (Cf., p50.); cuando subraya las diferencias entre Manolo y Luisito, alabando a su hijo porque lo trata como un igual y lo deja dormir en la sala y no en el cuarto de la azotea que es el que le corresponde como criado (Cf., p58.). Frente a estas pretensiones el narrador ha expuesto que al enviudar la señora Justina “había heredado una pensión suficiente para sus necesidades” (p52.), sólo eso y nada más.

Queda claro que Justina es incapaz tanto de reconocerse en la realidad de su pasado y presente como de reconocer la realidad de los otros. Su autoengaño llega al colmo al hacer una “crítica” al contenido de los programas televisivos que ejemplifican lo que sucede en la sociedad urbana moderna:

¡Qué cosas se veían, Dios del cielo! Realmente los que escriben las comedias ya no saben ni qué inventar. Unas familias desavenidas en las que cada quien jala por su lado y los hijos hacen lo que se les pega la gana sin que los padres se enteren. Unos maridos que engañan a las esposas. Y unas esposas que no eran más tontas porque no eran más grandes, encerradas en sus casas, creyendo lo que les enseñaron cuando eran chiquitas: que la luna es queso. ¡Válgame! ¿Y si esas historias sucedieran en la realidad? (...) (p57. Las cursivas son mías.)

Es evidente que Justina no se reconoce en esos personajes ni acontecimientos, que son los que han pasado en su vida real: en su familia cada quien jaló para su lado, sus tres hijos hacen lo que se les pega la gana, su marido

la engañó y ella fue la que se quedó como una eterna niña creyendo que la luna es queso porque, aunque ignoró el anónimo que delataba la infidelidad, la presencia de la amante continúa hasta la enfermedad de su marido. Justina se protege de esta evidencia tangible defendiéndola de las calumnias: “¡pobrecita, tan vieja, tan canosa, tan acabada! ¿Cómo era posible que alguien se hubiera cebado en su fama calumniándola?” (p58.).

De esta manera, el narrador da todas las pistas para marcar la irrealidad en la que transcurre la existencia de Justina, que es una negación de sí misma y de todo lo que la rodea.

Y esta negación, como se ha expuesto, toca también lo que concierne a la vida de sus hijos, creándose fantasías para evitar enfrentarse a la realidad. Sin embargo, es su pensamiento dogmático el que hace que se percate de algunas cosas referente a sus hijas, sin que esto equivalga a que haga conscientes los cambios, sino más bien son una crítica al margen que parte de sus valores de lo que ella cree que está bien o mal. Así pues, se da cuenta de que Carmela se mantiene sola desde que su marido la abandonó (Cf., p61.) y que Lupe, al no estar casada, “podía echarse encima todo lo que ganaba; ropa, perfumes, alhajas” (p62.). Sin quererlo, Justina reconoce así la autosuficiencia económica y social de sus hijas, que ella tuvo que obtener por medio del matrimonio. Esto representa una honda diferencia entre el tiempo de antes y el de ahora, entre las mujeres de aquella época y las pertenecientes a la nueva generación, cuyo significado va más allá del aspecto económico, porque implica un cambio en los roles de género. Justina reclama la libertad de acción de Lupe al decirle que entra y sale de la casa como si fuera un hombre (Cf., p48.). Y sí, Lupe tiene, según el pensamiento

tradicional, un comportamiento masculino. Si antes, la calle y la cantina eran espacios del hombre, ahora Lupe toma alcohol (aunque Justina cree que es medicina (Cf., p62.)) y los sitios en que se desenvuelve no son el hogar.

Por su parte, Carmela sigue sobreviviendo pese al abandono de su marido y es capaz de mantenerse y mantener a sus hijos; su concepción de la sexualidad no es como la de antes, represora del cuerpo y sus placeres, ya que tiene un ejercicio sexual con tintes de prostitución. El narrador lo deja ver de la siguiente manera:

A la señora Justina le molestaba que Carmela pareciera tan exagerada para arreglarse y para vestirse y que estuviera siempre tan nerviosa. Por más que gritaba los niños no la obedecían y cuando ella los amenazaba con pegarles ellos la amenazaban, a su vez, con contarle a su tío a qué horas había llegado la noche anterior y con quien. (p61.)

Lupe y Carmela representan un cambio en los modelos de feminidad con respecto al tradicional asumido por Justina. Consecuentemente, el modelo de la masculinidad también cambia. Luisito no es un macho, no tiene esposa ni amante en “la casa chica”, sino que tiene su apartamento propio en que vive su vida con sus parejas homosexuales. Luisito encara otro modelo de masculinidad, aunque en su modalidad más extrema.

Así se muestra que el ahora marca un cambio en los modelos de feminidad y masculinidad: los roles sexuales se han vuelto indiferenciados. Los hijos de Justina son los que viven estos cambios pero de manera conflictiva, debido a que su madre ha determinado su destino desde el rechazo a su feminidad. Por ello tienen conflictos para aceptar sus sexos y su sexualidad, rechazan el modelo de la

familia tradicional y tienen incapacidad de tener parejas “normales”. Son seres que no saben comportarse ni como mujeres ni como hombres porque no tienen modelos a seguir: “cabecita blanca” no es posible en el ahora, ni el prototipo del padre machista le sirve al hijo. Estas formas tradicionales han vaciado su significado en las circunstancias actuales, y aunque son absolutamente cuestionables en términos de equidad y autenticidad de la masculinidad y feminidad, son útiles en la medida que proveen de modelos de identificación sexual. De allí que los hijos, siendo el nuevo producto social, respondan conflictivamente a los viejos modelos propuestos por la familia tradicional.

Desde que Lupe aparece en el texto, el primer contacto que tiene con Justina es hostil: “—No le guardas el menor respeto a la casa... entras y sales a la hora que te da la gana, como si fueras hombre... como si fuera un hotel... no le das cuenta a nadie de tus actos... si tu pobre padre viviera...” (p48.) Y entre ellas las relaciones siempre son tensas, con tintes agresivos y sin comunicación:

Quando Lupe se quedaba, porque no tenía dónde ir, tampoco era posible platicar con ella. Respondía con monosílabos apenas audibles y si la señora Justina la acorralaba para que hablara adoptaba un tono de tal insolencia que más valía no oírla. (p63.)

Al utilizar el verbo “acorralar” el narrador deja claro que el intento de comunicación de Justina supone persecución, amenaza y hostilidad. Lupe no está dispuesta a hablar porque sabe que Justina no está dispuesta a escucharla, que no podrá decirle realmente cómo se siente. Sin embargo, en una ocasión, Lupe se atreve a hablar y entre gritos intenta expresar sus sentimientos, su honda carencia

afectiva, su soledad, y sólo recibe de su madre el adjetivo de “histórica” y de su hermano un par de bofetadas:

{...} La necesitada era ella, ella que no tenía a nadie que la hubiera querido nunca. Le salían, como espuma por la boca, nombres entremezclados, historias sucias, quejas desahoradas. No se calmó hasta que Luisito {...} le plantó un par de bofetadas bien dadas. (p62.)

Ni el dolor tangible de su hija hace que Justina entienda o trate de entender algo. No la entiende porque entenderla supondría enfrentarse a la realidad que, como se ha visto, siempre se resistirá. Por ello prefiere calificarla histórica, de “cara de herrero mal pagado, con {...} mirada de basilisco”. (p64.) Esta resistencia de Justina para enfrentarse a la realidad de los sentimientos de su hija la une con Edith porque también evita escuchar y comprender la crisis que tiene su amigo Vicente debido al aborto de Renée (D. Cf., p33.). Ambas se evaden de la realidad, pero lo que las diferencia es que Edith lo hace a voluntad y Justina de manera inconsciente.

Como era de esperarse, la relación de Justina con Carmela corre la misma suerte. Se ha “desentendido” también de ella, le molesta que su vida no tenga la presencia de su marido, su nerviosismo y su manera de arreglarse (Cf., p61). En su adolescencia el único episodio que marca el contacto de Justina con ella es haberla salpicado con caldo y quemado las piernas (Cf., 56.).

La relación entre Justina y sus hijas está signada por el abandono, el desamor y la incompreensión. Rechaza en sus hijas la feminidad que ella misma a creado desde el rechazo a la suya. Al no estimarse como mujer, Justina les

propone un modelo femenino degradante que ellas interiorizan y también se degradan, aunque rechazan a su madre y también la abandonan. En consecuencia, ninguna de las dos ha podido crear una relación de pareja, ni Lupe opta por el matrimonio ni Carmela pudo seguir manteniéndolo, porque lo que han vivido desde casa, lo que han visto en el modelo su madre, es una opción terrible y condenada.

Lo que provoca Justina en Luisito desde el rechazo a su feminidad y la insatisfacción que le ha atraído el modelo de mujer-esposa-madre que ha encarado, no puede ser mejor que lo que originó en sus hijas. En él busca desafortadamente la obtención de alguna satisfacción. La elección de Luisito no es azarosa ni tiene que ver con su calidad de primogénito, sino por el simple hecho de que es varón. Recuérdese que para Justina el varón es el objeto apreciado en oposición al objeto despreciado que es la mujer, y si a esto se añade que la relación con Juan Carlos está marcada por la agresividad, la hostilidad y el abandono, resulta congruente que Justina suplante a su marido con Luisito, que su frustración la compense con las relaciones que teje con su hijo. Justina actuará “a la manera de las madres insatisfechas que toman a su hijito como remplazante de su marido y, por la maduración demasiado temprana de su erotismo, le arrebatada una parte de su virilidad”.³⁹

Justina comienza la apropiación amorosa, impidiendo la masculinidad de su hijo. Lo hace mediante lo más importante de la primera de la identificación sexual: la imagen. Luisito “Se veía hecho un cromo con su ropón de encaje y con sus

³⁹ Sigmund Freud, *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1976, p109.

caireles rubios que no le cortaron hasta los doce años.” (p54.) El bonito cabello rubio que Justina no le corta hasta la entrada de la pubertad evidencia que, a voluntad, lo hace parecer mujer y oculta su masculinidad. Así, desde la infancia de Luisito, Justina se apropia de su masculinidad y la trasforma en feminidad, en consecuencia Luisito tendrá comportamientos que se atribuyen a lo femenino: no treparse en los árboles, no chapotear en los charcos, mantener su ropa limpia y cuidada y no revolcarse en la tierra (Cf., pp.54-55.). En conjunto, lo que hace Justina con Luisito es fabricar su homosexualidad, ya que es desde la niñez, específicamente en la etapa que va de los tres a cinco años, cuando se origina la identificación sexual, y Justina hace que su hijo se identifique con ella, con lo femenino y no con su padre.

Cabe señalar que la extrema cercanía del hijo a la madre es normal y sana, pero en dicha etapa el padre tiene que hacer la separación entre la madre y el hijo y ocupar el lugar de pareja que le corresponde. Esto hace entender al niño que es una persona autónoma de la madre y por tanto diferente a ella, para después identificarse con la figura paterna y su desarrollo trascurra normal y sin complicaciones. Pero en el caso de Luisito, Juan Carlos siempre está ausente y no hay manera para que el proceso del llamado Complejo de Edipo⁴⁰ se complete de

⁴⁰ Sigmund Freud le otorga importancia absoluta a lo vivido desde la niñez hasta la pubertad porque eso determinará cada aspecto de la vida de la persona. Pone especial énfasis en el Complejo de Edipo, ya que considera que es determinante para la manera como se vivirá la sexualidad en su conjunto. Para el caso de la homosexualidad masculina propone la siguiente situación típica: “El joven ha estado fijado a su madre, en el sentido del Complejo de Edipo, durante un tiempo y con una intensidad inusualmente grandes; y el padre con ausencia significativa y sin amenazar al hijo con la castración. Por fin, al completarse el proceso de pubertad, llega el momento de permutar a la madre por otro objeto sexual. Sobreviene entonces una vuelta repentina; el joven no abandona a su madre, sino que se identifica con ella; se trasmuta en ella y ahora busca objetos que puedan sustituirle al yo de él, a quienes él pueda amar y cuidar como lo experimentó de su madre”. Sigmund Freud, “La identificación” en *Más allá del principio del placer*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1979, p102.

manera exitosa. Luisito permanecerá fijado a su madre cuyo amor está deformado y creará en él un amor deformante tanto hacia ella como para las parejas de su vida.

Lo que en un principio se justificó como amor de madre, ahora es un amor clandestino, pues Luisito ya no es un niño sino un joven. Sus acciones dejan ver que así lo conciben:

{...} Luisito le pedía, todas las noches, que fuera a arroparlo como cuando era niño y que le diera la bendición. Y aprovechaba el momento en que la mano de la señora Justina quedaba cerca de su boca para robarle un beso. ¡Robárselo! Cuando ella hubiera querido darle mil y mil y mil y comérselo de puro cariño. Se contenía por no encelar a sus otras hijas y ¡quién iba a creerlo! por no tener un disgusto con Juan Carlos. (p55.)

El acercamiento amoroso de Luisito es transgresivo: “le roba un beso”, así lo sugiere la utilización de dicho verbo en su relación filial. Por su parte Justina interpreta el afecto de su hijo como una caricia prohibida de amante, que quisiera prolongar hasta “comérselo de puro cariño”. Se señala así la exageración de sus sentimientos hacia su hijo que nada tiene que ver con un amor maduro de madre. Todo lo que no ha podido querer a su marido, lo vuelca en Luisito. Reprimir y contener ese amor por “no tener un disgusto con Juan Carlos”, muestra el carácter incestuoso y culpable. Luisito queda fijado a esta relación deformada en la cual Justina ha compensado sus frustraciones ejerciendo un dominio sobre él. En ausencia de un acercamiento amoroso con su padre, Luisito está imposibilitado para identificarse con la masculinidad y escapar del dominio de Justina. Entonces

Luisito está acorralado, atrapado, no tiene otra salida que la homosexualidad para satisfacer sus necesidades amorosas.

Al igual que Lupe y Carmela, Luisito tiene un problema para asumir su sexo. Ninguno de ellos ha podido asumir su identidad plenamente. Ese es el resultado de que Justina rechace su feminidad y ponga sus frustraciones en sus hijos. Son seres atormentados, sin pareja, denigrados, igual que ella, aunque nunca lo haya reconocido como tal y siga existiendo negando y evadiendo la realidad con fantasías. Ni siquiera la apertura social moderna ayuda para que tengan una plenitud existencial.

Como puede observarse, el narrador ha dado al lector todos los elementos que llevan a comprender lo que sucede realmente en la vida de Justina y sus hijos. Desde el título se hace evidente el interés por centrar la atención en el culto nacional de la madre y mostrar de manera crítica que en muchos casos la maternidad es una compensación deformada de los demás aspectos de la sexualidad femenina y, por lo mismo, crea consecuencias nefastas entre las relaciones de madre e hijos. El narrador desmiente así el mito al descubrir las esencia nociva de estas relaciones, pues pasa por la perspectiva crítica un lugar común y socialmente venerado que se acepta sin cuestionamientos.

La realidad de esta “cabecita blanca” y pese a todos los esfuerzos que hace para evadirla, es que no triunfó en ningún aspecto de su vida, limitando éstos a sus funciones que su modelo de mujer le propuso: esposa y madre. Su marido siempre estuvo ausente, jamás los unió otra cosa que no fuera el convenio económico y social; no tiene ningún tipo de relación con Lupe, ni siquiera comunicativa, Carmela se fue distanciando, Luisito la frecuenta pero no vive con

ella. La casa se llena “sólo en los cumpleaños de la señora Justina, en las fiestas de Navidad, en el día de las madres” (p61.). Los hijos cumplen con su madre pero convencionalmente, no hay nexos de amor entre ellos, excepto con Luisito, pero se trata de un amor deformado y deformante. Justina queda sola y sus hijos también e impedidos como ella para poder hacer una vida plena, digna y feliz.

Justina es, como muchas otras, una mujer que gracias a la educación tradicional reproduce el rol materno en sus peores manifestaciones.

3. Conclusiones

Las tres mujeres protagonistas de los cuentos “Lección de cocina”, “Domingo” y “Cabecita blanca” presentan frustración por la vida que les han ofrecido las formas tradicionales de relación entre los sexos. Los narradores, al focalizar la intimidad de estas tres mujeres, dan cuenta de su psicología y al mismo tiempo de las construcciones sociales que han originado su conflicto y frustración por estar sustentadas en la inferioridad y subyugación al varón y porque exigen en todo momento la renunciación a sí mismas y la anulación de su ser.

Ser esposas es el hecho de donde parten sus vidas, y de las maneras como encaran esa realidad depende el origen de su conflicto, que está signado por la oposición irreconciliable entre dependencia e independencia. Así pues, vemos que la recién casada, la narradora – protagonista de “Lección de cocina”, no sabe cómo armonizar lo que ella es como persona y lo que tiene que ser como esposa y ama de casa; el comienzo de esa etapa de su vida es un problema para asumirse como totalidad y para solucionar la contradicción entre dependencia e independencia, que es su caso está significada en el concepto de ser mujer tradicional o mujer liberada.

Al igual que la narradora – protagonista, Edith tiene el deseo de resolver su contradicción que en ella se trata de rescatar su autonomía personal o mantener su matrimonio de dependencia económica y social, aunque ella haya elegido a favor de éste, lo haya conservado por varios años y haya aceptado la dependencia degradante.

A diferencia de la narradora – protagonista y de Edith, Justina nunca se pensó como sujeto a lo largo de toda su vida, por ello es que no existe conflicto

consciente alguno. Sin embargo es el hecho de que se asuma como objeto lo que le trae una inconformidad con su sexo y su ser mujer y un rechazo a su feminidad.

Siendo el conflicto de índole distinta, la frustración que presentan cada una de ellas es particular. Ya que la narradora – protagonista se debate entre ser mujer o persona, su frustración se encuentra en que al estar casada está amarrada tanto intelectual como corporalmente, y considera que la otra opción tradicional y conocida es la soltería, que implica soledad, pero también la realización de su ser. No sabe qué elegir, porque ninguna de las dos opciones la satisface; sin embargo, se inclina por construir su ser auténtico porque se afirma frente al varón y los otros como conciencia, fundamento de la noción de *sujeto* en el existencialismo sartreano, aunque su discurso lo deje inconcluso y sin resolución. La narradora – protagonista es presentada como un ser desadaptado y es precisamente por eso que se puede tipificar como una mujer en tránsito a los nuevos modelos de ser mujer y de feminidad que han de construirse por las *conciencias femeninas*.

La frustración de Edith no devine de reflexiones sobre su condición de género ni de la construcción de su ser auténtico como en la narradora – protagonista, sino de que sacrifica lo que cree es “su ser verdadero” en el día domingo. Sin embargo, toda su vida cotidiana está marcada por el fingimiento absoluto en todos los niveles y, por tanto, su ser verdadero no existe, es una ilusión que jamás llegará a la realidad para concretizarse.

Justina, pese a que no tiene conciencia de nada, al aceptar el modelo de mujer más tradicional, el de esposa y madre nutrido de las enseñanzas morales religiosas, vierte en sus hijos la frustración que le ha generado el modelo de mujer

que ha asumido. Si bien su frustración es inconsciente, a fuerza de voluntad disimula y evade con fantasías su realidad para evitar enfrentarse a su propia existencia y la de sus hijos. Ella evidencia que el rol materno no es de ninguna manera la realización de una mujer porque no ofrece la realización del ser, además de que la figura tan venerada de la madre no siempre tiene buenas manifestaciones.

La revisión de estas tres mujeres que integran el *álbum familiar* femenino, es la revisión de la feminidad dentro del conflicto de dependencia/independencia, conciencia/inconciencia. El panorama planteado por los narradores es poco alentador y hasta dramático, pero no se utiliza como pretexto ni justificación contra las transformaciones, colocan a la mujer dentro del estatuto de ser humano con todas sus vicisitudes en el mundo, afirmándola como conciencia y sujeto de la historia individual y colectiva. Y como la mujer no está al margen del contexto, al pensar reflexivamente sobre ella, se piensa así también sobre la sociedad. De tal suerte que el problema femenino, con todo y ser muy específico, es parte de un problema social mucho mayor que la mujer tiene que asumir para responsabilizarse de su existencia en el mundo.

4. Biblioherografía

Directa

- Castellanos, Rosario., *Álbum de familia*, México, Joaquín Mortiz, 1971.
- _____, *Balún Canán*, México, FCE, 1957.
- _____, *Ciudad real*, México, Punto de Lectura, 2002.
- _____, *El eterno femenino* (edición póstuma), México, FCE, 1975.
- _____, *El mar y sus pescaditos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1987.
- _____, *Los convidados de agosto*, México, Era, 1964.
- _____, *Mujer que sabe latín...*, México, FCE, 1973.
- _____, *Oficio de tinieblas*, México, Joaquín Mortiz, 1962.
- _____, *Rito de iniciación* (edición póstuma e inédita durante treinta años), México, Alfaguara, 1997.
- _____, *Sobre cultura femenina* (edición póstuma), México, FCE, 2005.

Libros de consulta

- Argüelles, Miriam y José., *Lo femenino*, Barcelona, Editorial Kairós, 1989.
- Bonifaz, Óscar., *Rosario*, México, Presencia Latinoamericana, 1984.
- Bourneuf, Roland., *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989.
- Burín, Mabel., *Género, psicoanálisis y subjetividad*, Buenos Aires, Piadós, 1996.
- Dolto, Françoise., *La sexualidad femenina*, Barcelona, Piadós, 2001.
- Domínguez, Luis Adolfo., "Entrevista con Rosario Castellanos", en *Revista de Bellas Artes* (enero-febrero 1969.)
- Eliade, Mircea., *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998.
- _____, *Tratado de historia de las religiones: morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Cristiandad, 1981.

Freud, Sigmund., *El yo y el ello* (Obras completas, Vol. XIX, Tr. José L. Etcheverry), Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2003.

_____, *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1976.

_____, *Más allá del principio del placer*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1975.

Jung, Carl Gustav., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1970.

Lacan, Jaques., *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1984.

López González, Aralia., *La espiral parece un círculo: la narrativa de Rosario Castellanos. Análisis de Oficio de Tinieblas y Álbum de familia*, México, UAM – Iztapalapa, 1991.

Los narradores ante el público, México, Joaquín Mortiz, 1966.

Poniatowska, Elena., *Las siete cabritas*, México, Era, 2000.

_____, *Ay vida, no me mereces*, México, Era, 1986.

Sartre, Jean Paul., *El existencialismo es un humanismo*, México, UNAM, 2006.