

El cuento de Rosario Castellanos: personajes y el instante significativo

Rosario Castellanos' short stories: characters and the defining moment

—

Adriana Azucena Rodríguez
azucena.rodriguez@uacm.edu.mx
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7170-6786>

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO,
CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO



Para citar este artículo:

Azucena Rodríguez, A. (2021). El cuento de Rosario Castellanos: personajes y el instante significativo. *Espacio I+D: Innovación más Desarrollo*, 10(28). <https://doi.org/10.31644/IMASD.28.2021.a03>

RESUMEN

Este artículo propone un estudio de los libros de cuento de la escritora mexicana Rosario Castellanos, tomando como pauta la estructura del género del cuento, principalmente desde la definición de la autora. Desde esta perspectiva, me enfocaré en los personajes, aunque también la situación, el ambiente y la temática fluyen de un modo particular y se amoldan a las preocupaciones sociales, psicológicas e ideológicas de la autora, con una precisión lograda mediante las técnicas de ese género literario. Se pretende establecer los mecanismos de construcción del “instante significativo”, en el que confluyen personajes y acciones, como elemento central del cuento.

Palabras Clave:

Rosario Castellanos; cuento; personajes; instante significativo.

— *Abstract*—

This article offers a view on different short-story books written by Mexican author Rosario Castellanos. It uses the general structure of the story as a guideline, primarily focused on the author's personal definition. Having adopted such perspective, I shall focus on the characters despite the fact that the situation, the environment and the main topic flow in a peculiar manner. Said manner conforms the social, psychological and ideological concerns of the author who is able to describe them extremely accurately thanks to the use of certain techniques embedded in the genre. The aim is then, to define and establish the mechanism through which the construction of the "significant moment", within which both characters and actions converge, as the central element of the story.

Keywords:

Rosario Castellanos; short story; characters; significative instant.

El cuento en Rosario Castellanos (1925-1974) es un ejercicio estético determinado por la concreción y el valor significativo del acontecimiento relatado. En las entrevistas, más bien escasas, las preguntas sobre sus libros de cuentos son considerablemente menores en comparación con las que se le hacen sobre su poesía o su novela. Emmanuel Carballo dedica sólo una pregunta al tema, “¿Qué diferencias encuentras entre cuento y novela?”, a lo que la autora responde:

El cuento me parece más difícil porque se concreta a describir un solo instante. Ese instante debe ser lo suficientemente significativo para que valga la pena captarlo. En oposición, la novela es capaz de enriquecerse con multitud de detalles. Se pueden mencionar rasgos de las criaturas que no necesariamente condicionen la acción o el sentido de la novela. En el cuento esta oportunidad no halla cabida. El espacio es mucho menor. Es necesario reducir hechos y personas a los rasgos esenciales. (Castellanos, 1986, pp. 530-531).

A partir de la oposición, planteada por la autora, entre el cuento y la novela, se infieren otros rasgos atribuidos al cuento: cada rasgo del personaje, necesariamente, condiciona la acción o el sentido del cuento; el personaje y el acontecimiento se reduce a sus rasgos esenciales. El concepto de Rosario Castellanos coincide con las descripciones teóricas más actuales:

el cuento literario (el texto) es indudablemente una clase de mensaje narrativo breve, elaborado con la intención muy específica (por parte del autor) de generar un efecto o impresión momentánea e impactante en el destinatario (el lector) y cuya composición lingüística pareciera restringida por la escogencia focalizadora de un solo tema (un hecho, un ámbito o un personaje, según Balza), narrado a partir de una serie de macroproposiciones únicas [...], no vinculadas semánticamente con ningún otro texto narrativo adherente o coexistente, lo que a su vez lo reviste de una relativa autonomía semántica y formal. Esto significa que todo texto narrativo postulado como cuento, luego de elaborado en su versión definitiva, debe ser único y que sus secuencias se organizan dentro de un espacio semántico cerrado, lo que implica como necesaria una resolución que no traspase su propia esfera significativa. (Barrera, 1997, pp. 33-34)

Esta definición, centrada en la generación de un efecto o impresión impactante a partir de un tema elegido; ambos elementos serían resultado de una selección desarrollada por medio de personajes y acciones que representen una forma del tema elegido y una organización de los acontecimientos dirigida a un momento específico que, en la definición de Castellanos, es un instante significativo. Dicho instante no se trata, pues, de un momento

climático o de un giro sorpresivo —como lo sugieren otras poéticas del cuento—, sino de un momento con un significado relevante o peculiar, ya sea para el narrador, el personaje o el lector. La expresión corresponde a lo que también se ha llamado “momento epifánico” o revelación, como se nombrará en ocasiones durante el análisis y comentario de los cuentos.

La conciencia de esa dificultad de recrear el instante significativo lleva a Castellanos a la precisión y contundencia en sus cuentos, a la estructura dramática más precisa. La brevedad del género proporciona a sus historias la medida exacta para el suspenso, la sorpresa, la exposición de ideas trasladadas a acciones y personajes. Además, es un tipo de prosa en el que el reconocido humor de la autora surge de un modo poco frecuente en otros de sus textos: cruel, pesimista y sombrío, en combinación con una amplia gama de emociones, sentimientos y preocupaciones. El logro en la recreación de espacios, en la construcción de personajes profundos, sin estereotipos ni maniqueísmos, en el diseño de las estructuras justas, sin cabos sueltos, aunque con la ambigüedad necesaria para que el lector llene los vacíos de información y participe en la creación del drama, son algunos de los elementos que hacen de esta cuentística un episodio privilegiado de la historia del cuento mexicano y, por supuesto, de la obra de Rosario Castellanos. Buena parte de estos aciertos y del logro de las exigencias del género se sostiene en la caracterización de los personajes, el elemento alrededor del cual giran los demás elementos del relato y en el cual se centrarán las siguientes páginas.

Ciudad real, el nombre que recibió una porción del territorio de Chiapas¹ durante algunos años de la novohispana, es el título del primer libro de cuentos publicado por la autora, en 1960 —un título irónico: caracteriza el espacio de los relatos señalando su anacronía y pretendido abolengo—, tres años después de *Balún Canán* y a más de diez años de sus primeros libros de poesía y de ensayo. El cuento fue, entonces, un género tardío en la vasta obra de la escritora mexicana, que, para entonces, ha adquirido destreza en el manejo de las estructuras de diversos géneros en prosa y en verso. Los dos primeros cuentos aún mantienen claros vínculos con el indigenismo²: la temática centrada en el personaje del indio, recreado en

-
- 1 “Ciudad Real existe, o más bien existía. Cuando en el siglo XVI los españoles se apoderaron del asentamiento indígena llamado Jejen, en el estado actual mexicano de Chiapas, le dieron el nombre de Villa Real de Chiapa. Al poco tiempo se le cambió el nombre a Ciudad Real, y mucho más tarde a San Cristóbal, a lo que se le añadió posteriormente “de Las Casas” en homenaje a Fray Bartolomé. Fue capital del estado de Chiapas hasta mediados del siglo XIX.” (Peter Standish, “Hacia Rosario Castellanos por medio del análisis de uno de sus cuentos”, en Biblioteca Virtual Cervantes, en línea: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_49/congreso_49_41.pdf (consulta: 20/11/20),
 - 2 El indigenismo adquirió relevancia en la narrativa hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX, con una serie de características en común, como el ambiente geográfico rural y la temática de vidas de grupos étnicos marginados y explotados, “cuyas tradiciones, costumbres, formas de vida y situación socioeconómica y cultural se trata de reflejar”, particularmente el indio en contraste con los sistemas,

ocasiones como personaje colectivo —construido verbalmente por medio de “la utilización de sustantivos comunes en plural y sustantivos colectivos, así como la escasez de personajes con nombre propio” (de Juan Bolufer, 2000, p. 288)—. Castellanos recurre a ese personaje colectivo en el primer relato de este libro: la comunidad Bolometric, en “La muerte del tigre”, que señala las condiciones de los grupos étnicos particularmente del estado de Chiapas: desplazamientos, esclavitud, miseria y extinción paulatina. También es un relato sobre el papel del espacio urbano, la Ciudad Real, en la destrucción de ese sector de la población. El efecto del personaje colectivo se proyecta en la construcción de la identidad del grupo a través de siglos y de las preocupaciones individuales compartidas.

Este tipo de personaje permanece, parcialmente, en “La tregua”, cuya anécdota se centra en otra de las características de la literatura indigenista: la descripción detallada del entramado de creencias, supersticiones, costumbres y rituales, el contraste con el *caxtlan*, hombre blanco, los efectos devastadores atribuidos al *pukuj*, especie de aciago espíritu indígena similar al nahual, el consumo del aguardiente *posh*, como medida de control criollo sobre la comunidad indígena. En cambio, los siguientes relatos ya presentan personajes individuales, transformación de situaciones iniciales, conflictos externos como internos, y no sólo la denuncia de las condiciones a las que criollos y mestizos habían confinado a los indígenas, sino los errores que llevan al personaje a su destrucción físico-moral.

La cuestión indígena, a lo largo de este tipo de relatos, se recrea desde diferentes perspectivas, además de la del indio, desfilan por este volumen mestizos, criollos e incluso extranjeros.³ La estructura del cuento permite —y determina— el tratamiento del personaje como carácter en acción y problemática. Y no sólo el del personaje femenino, como insiste cierta crítica. Del indio, Rosario Castellanos analiza —ahora a través de un narrador en tercera persona focalizado en acciones y pensamientos— la profundidad de su conciencia: la constante incertidumbre, la miseria deshumanizadora, la

generalmente criollos, blancos, religiosos y capitalistas: “Se produce, como núcleo generador de la trama, un enfrentamiento entre dos culturas y formas de concebir la vida y las relaciones sociales: una primitiva, pacífica y resignada, la india, y otra violenta, explotadora [...] Por lo respecta a las técnicas narrativas, son relatos de narrador omnisciente [...]. Estéticamente, se evidencian ciertas técnicas del Naturalismo.” (Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarias*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 564-566).

- 3 “Se logra levantar, en este libro, un inventario de los elementos que constituyen uno de los sectores de la realidad nacional mexicana: aquel en el que conviven los descendientes de los indígenas vencidos con los descendientes de los conquistadores europeos. Si los primeros han perdido la memoria de su grandeza, los otros han perdido los atributos de su fuerza y la decadencia en que todos se debaten es total. En el trato cotidiano de seres tan disímiles se producen fenómenos y situaciones que empezaron por interesar a los antropólogos y que no han dejado de tentar nunca a los escritores que se afanan por llegar hasta la raíz última de estas formas extremas de desdicha humana” (Castellanos, 2005, p. 222).

normalización del maltrato —tanto en lugar de víctima como de victimario—: en suma, la complejidad del pensamiento y comportamiento de este individuo que continuamente es rebajado a la animalización. El personaje criollo está caracterizado como un tipo de individuo infantilizado por la fuerza de la memoria de unos antepasados violentos cuyo abolengo se sostiene en la colonización y la explotación; el criollo heredero, aun en decadencia, es incapaz de reconocer el sistema de privilegios que se ha procurado gracias al usufructo de los indios; ha naturalizado tanto la violencia que ni siquiera es consciente de sus abusos: siempre en el temor de ser victimizados, se aferran al papel de victimarios, como Don Agustín, Héctor Villafuerte, Niña Nides. Los indígenas “ajenados” —aquellos llevados desde pequeños a servir a casas criollas—, como “Modesta Gómez”, los que ya se han asimilado al centro urbano de Ciudad Real han terminado por asumir su papel en el sistema de explotación en el que se les está permitido maltratar a sus iguales, a cambio del mínimo privilegio de vivir de su trabajo o como atajadoras, aquellas mujeres que despojan violentamente a las indias de las mercaderías que pretenden vender en la ciudad.

Los mestizos o migrantes suelen derrumbarse ante este caótico escenario, en un tipo de relato particularmente interesante por reunir diferentes visiones del otro, recreadas en grupos socio-étnicos, como “La rueda del hambriento”: los personajes están caracterizados de tal forma que sus comportamientos provoquen extrañeza entre sí o al lector. La enfermera improvisada, Alicia Mendoza, proveniente de Oaxaca que se traslada a Ciudad Real, tiene un primer contacto con las divisiones a través de un niño que carga su maleta hasta un hotel y observa que éste golpea a un indio, sin razón alguna y con la tranquilidad de que no habrá consecuencia: “¿Acaso yo soy indio para que se me igualen?” (Castellanos, 2005, p. 72); luego, conocerá la práctica de los “coletos”, los criollos, de incrementar sus precios a los grupos humanitarios —como La Misión, para la que trabaará Alicia—, que favorecen a los indios. Esa extrañeza se encuentra incluso en los personajes que ya se han asentado en la región, como le hace ver el administrador de la asociación que la ha contratado: “lo que aquí sucede es tan distinto [...] De los indios tendrá usted que aprender una cosa: que el tiempo no tiene ninguna importancia” (Castellanos, 2005, p. 75).

Cuando la enfermera llega por fin a la comunidad indígena, descubre que el personaje del doctor Salazar es aún más extraño que los demás: desencantado, cínico, indolente y, al mismo tiempo, preocupado aún por la salud de la comunidad. Es durante un intento de vacunar a los indios que se conoce el origen del médico y la enfermera: “desde que llegamos, el intérprete [v]a de casa en casa y les explica que [...] no vamos a explotarlos, como los demás ladinos” (Castellanos, 2005, p. 83). Ambos observan el comportamiento de los escasos pacientes que acuden a la clínica, para

concluir que sus intenciones altruistas se estrellan contra el muro de la miseria e ignorancia. Las revelaciones finales para los personajes de la enfermera y el médico apuntan a cierta posibilidad de mejoría, resignación o locura, respectivamente:

De pronto Salazar se acercó y tomó a Alicia por los hombros.

—¿Qué cree usted que vale más? ¿La vida de ese muchachito o la de todos los otros? Kuleg les contará lo que ha pasado. Le dimos una lección ¡y qué lección! Ahora los indios habrán aprendido que con la clínica de Oxchuc no se juega. Empezarán a venir ¡vaya que sí! Y con el dinero por delante. Podremos comprar medicinas, montones de medicinas...

Salazar gesticulaba. Alicia se apartó de él y cuando terminó de guardar su ropa cerró la maleta. Afuera llovía. (Castellanos, 2005, p. 90).

Los personajes han llegado a sus conclusiones, y con ellas el cuento, coherentes con el tono y la atmósfera del texto, y el ritmo de los enunciados se acelera mediante la brevedad y la puntuación, de acuerdo con la didáctica del género (Lapido, 2020, pp. 331-343). Los personajes han mostrado una evolución: Alicia pierde todas las expectativas de soltera provinciana, pero tal vez no abandonará Oxchuc ni al médico a causa de la lluvia, y tal vez Salazar tenga razón y su medida logre un efecto positivo. Esa mínima apertura es apenas una posibilidad a futuro, mientras que los acontecimientos narrados terminan en la epifanía cruel. En ese mismo tono y temática se ubica el personaje del antropólogo José Antonio Romero, en “El don rechazado”, que logra “redimir” parcialmente a una pequeña familia que pretende tomar a su cuidado para reconocer que los indios ni siquiera alcanzan a comprender el sentido del apoyo incondicional.

Ciudad real termina con el relato “Arthur Smith salva su alma”: la última mirada al mundo indígena, la del extranjero que, en el extremo opuesto de la idiosincrasia indígena, termina por reconocer las contradicciones del propio sistema de ayuda humanitaria estadounidense —se menciona La Misión, auspiciada por la iglesia evangélica—. Al inicio del relato, la comunidad religiosa se margina de la indígena: los indios no forman parte de la comunidad norteamericana y no comprenden del todo la nueva doctrina religiosa, que los contrapone a la comunidad católica. Ante los ojos de Arthur Smith, comienzan a surgir las deficiencias de la Organización: no intervienen con acciones de mejoría; hasta que se entera de que su ayudante, Mariano Santiz Nich, fue asesinado a machetazos por la diferencia religiosa. Este acontecimiento determina una revelación para él:

Arthur comprendió, por fin, que quien había muerto no era un número en las estadísticas, ni un nativo de traje y costumbres exóticas, ni una materia sobre la

que se podía presionar con un aparato muy perfeccionado de propaganda. Que el que había muerto era un hombre, con dudas como él, con rebeldías inútiles, con recuerdos, con ausencias irreparables, con una esperanza más fuerte que todo el sentido común. (Castellanos, 2005, p. 123)

Esta revelación lleva a Arthur a otra serie de revelaciones acerca de la supuesta ayuda de los norteamericanos: la labor de limitar el avance del comunismo. Por fin, decide romper con la Organización, aunque eso implique la renuncia a su situación privilegiada; a cambio, se identifica, definitivamente, con el indio: “Será cuestión de ponerse de acuerdo, por lo menos estos hombres y yo hablamos el mismo idioma” (Castellanos, 2005, p. 128).

Así, Castellanos parece insinuar que la conciencia es un estado humano y colectivo incapaz de surgir en los extremos de la desigualdad social: ni criollos ni indígenas son capaces de una revelación moral o física, y permanecerán condenados a las taras que imponen sus extremos.

Se logra levantar, en este libro, un inventario de los elementos que constituyen uno de los sectores de la realidad nacional mexicana: aquel en el que conviven los descendientes de los indígenas vencidos con los descendientes de los conquistadores europeos. Si los primeros han perdido la memoria de su grandeza, los otros han perdido los atributos de su fuerza y la decadencia en que todos se debaten es total. En el trato cotidiano de seres tan disímiles se producen fenómenos y situaciones que empezaron por interesar a los antropólogos y que no han dejado de tentar nunca a los escritores que se afanan por llegar hasta la raíz última de estas formas extremas de desdicha humana. (Castellanos, 2016, p. 993).

Las revelaciones sólo son posibles para los que se ubican en los puntos intermedios, aunque serán dolorosas e incluso destructivas.

Para *Los convidados de agosto*, de 1964 —en el que, confiesa, agota la “veta de vida provinciana y arcaica que me fue tan rica” (Castellanos, 2016, p. 993)— la autora se ocupará, principalmente, del personaje criollo chiapaneco: los conflictos y miserias de ese grupo social debieron ser muy cercanas a la autora. Por condiciones económicas, el personaje goza de mayor libertad de acción y eso favorece la dinámica del cuento como estructura narrativa: los giros inesperados, el incremento de la tensión en función de las decisiones del personaje. Predomina el narrador heterodiegético, focalizado, principalmente, en el personaje femenino protagonista, con el que los discursos acerca del “problema de la mujer” se reducen a ciertas reflexiones difíciles de atribuir al narrador o al personaje —“La palabra señorita es un título honroso... hasta cierta edad. Más tarde empieza a pronunciarse con titubeos dubitativos o burlones y a ser escuchada con una oculta y doliente humillación” (Castellanos, 2005, p. 146)—. La autora propone algunas variaciones

genéricas: “El viudo Román” es casi una novela breve, pues llega a triplicar la extensión de los otros cuentos. Sin embargo, se mantienen las condiciones del género: la narración centrada en un personaje y un acontecimiento e instante significativo.

Los temas ya están un tanto alejados del indigenismo o de lo social, nunca del todo, por supuesto; el indio aparece como un personaje circunstancial que contribuye la construcción del escenario: servidumbre, vecinos de barrios pobres, enfermos. A cambio, se incrementa el número de personajes criollos, en buena medida decadentes, y sus preocupaciones, emociones y búsquedas, que difícilmente se concretan en una trayectoria de intensidad característica del relato breve. Se trata, principalmente, de personajes femeninos, con excepción de “El viudo Román”, aunque incluso en ese relato la trama gira alrededor del concepto de apropiación de la mujer. Se percibe con claridad el discurso feminista en los condicionamientos de género, particularmente los del amor romántico, el matrimonio y la maternidad como mandato bio-político, y la imposición del patriarcado, en una gama de personajes ya analizada por Christine Hüttinger y María Luisa Domínguez:

La sociedad cataloga a las mujeres en dos grandes clasificaciones: en la cima está la casada, la que ostenta con orgullo el calificativo de “la legítima”, en oposición a la querida. [...] Dos estigmas pueden quebrantar este orden: el primero es ser estéril, en palabras de Gertrudis en Los convidados de agosto “machorra” [...] El segundo estigma es haberse divorciado; a este respecto, con el sentido del humor que la caracteriza, la autora pone en boca de Lupita, personaje de El eterno femenino [...] Por otro lado, está la soltera. (2015, pp. 89-90)

En ciertos casos, se propone cierta esperanza para el personaje que logra huir de esa sociedad, como se plantea en “Las amistades efímeras”: la autora no crea una heroína cuyo valor la ponga a salvo de la tiranía comiteca, sino una Gertrudis “casi muda”, “juiciosa” y “perezosa”, a la espera de un novio que nunca se concretaría; sin embargo, el relato insinúa el casi desdén y desgano necesario para renunciar a los mandatos patriarcales, la importancia de una red de mujeres que pueda sostener a la que sale de la sociedad conservadora —que, como se verá, es una excepción muy lejana a la regla— y ofrece una reflexión acerca de la motivación para la escritura comunicada por la narradora que confiesa: “estaba construyendo mi vida alrededor de la memoria humana y de la eternidad de las palabras” (Castellanos, 2005, p. 145). El desenlace del relato es en realidad una conclusión de escritora: “Al llegar a la casa tomé mi cuaderno de apuntes y lo abrí. Estuve mucho tiempo absorta ante la página en blanco. Quise escribir y no pude. ¿Para qué? ¡Es tan difícil! Tal vez, me repetía yo con la cabeza entre las manos, tal vez sea más sencillo vivir”. (Castellanos, 2005, p. 145)

La principal preocupación de esos personajes femeninos es la soltería y la negativa valoración de ese estado en la reducida sociedad criolla de principios feudales en una época de Reforma Agraria que ha despojado a las familias ya sin influencias. Se cierne sobre todos los personajes un aislamiento que trae como consecuencia la sensación de soledad que caracteriza a los personajes, como ha señalado Almudena Mejías Alonso:

La soledad oprime a los protagonistas, obligándoles a ser sujetos aislados de su entorno social e incluso familiar y que viene dada por una relación de oposición poderoso/débil en la que impera la ley del más fuerte, propiciando así una incomunicación que lleva a la deshumanización de los personajes hasta el punto de que si alguno tiene la valentía de —por lo menos intentar— romper el cerco, ése va a estar para siempre condenado por los demás al aislamiento.

Esta oposición constituirá el núcleo del relato y en ella el protagonista débil será la mujer frente al hombre, poderoso por naturaleza en una sociedad que Rosario Castellanos pinta tradicionalista. (Mejías, 2015, p. 281)

Las familias compuestas de mujeres solteras son el eslabón más débil de la cadena. En Castellanos —al contrario de lo que sucede, por ejemplo, en las novelas de Jane Austen en medio de la pujante economía inglesa georgiana y victoriana—, una serie de solteronas sólo impone un destino adverso a sus herederas: la sociedad feudal y patriarcal impone una barrera de murmuraciones, festividades y superioridades que impide su propio desarrollo: es el modelo familiar de casi todos los cuentos que conforman el volumen —excepto en “Las amistades...”—: “Vals «Capricho»”, “Los convidados de agosto” y “El viudo Román”. La tímida rebeldía de algunos hombres en estos núcleos familiares no alcanza a romper el cerco que ellos mismos han impuesto con el apoyo de otras mujeres, incluyendo indígenas y prostitutas, no sólo las mujeres criollas, ávidas de la perdición de sus congéneres —pues Castellanos no duda en denunciar esa ausencia de solidaridad, o mínima compasión siquiera, entre mujeres.

El relato emplea hábilmente tales actitudes para conseguir efectos determinantes de la estructura del cuento, como detonante de la “perdición” de Emelina —en el cuento que da título al libro, “Los convidados de agosto”—: la solterona que asiste a la feria de agosto con la intención de salir de la rutina familiar de encierro, asiste a la plaza de toros donde sufre un desmayo y despierta en brazos de un hombre con que se exhibe y pretenderá fugarse; pero será detenida por un amigo de la familia. El personaje femenino, Emelina, está caracterizado mediante una serie de acciones y actitudes: la actitud ensoñadora con que inicia el relato, el temor de seguir esperando una oportunidad de casarse, el choque con la descripción de su familia —una hermana también soltera, un hermano aludido por su comportamiento

libertino y una madre loca— y su amiga con la que asistirá a la plaza de toros, la recepción de ambas, con “un grito certero que desencadenaba la hilaridad de todos”: “Emelina y Concha tuvieron que hacerse las desentendidas de un estentóreo ¡*Las dos de la tarde!* Lanzado sobre ellas por algún apodador profesional” (Castellanos, 2005, p. 174). Las acciones confirman su vulnerabilidad y la conducen al desenlace climático: su encuentro con el fuereño, su determinación de acompañarlo a beber o, más bien, a dejarse llevar por él por las calles de Comitán y su determinación a fugarse con él, cuando Enrique, amigo de su hermano, la arrastra lejos del hombre con quien Emelina pretendía descubrir los aspectos de la vida que había evadido:

Cuando adquirió plena conciencia de que la oportunidad había pasado, Emelina se puso a aullar como una loca, como un animal.

Enrique se apartó de ella. Que se quedara aquí, que regresara a su casa como pudiera. Él no podía tolerar más ese aullido salvaje, inconsolable.

Enrique echó a andar sin rumbo por las calles desoladas. De lejos le llegaba el eco de las marimbas, de los cohetes, de la feria. Pero no se apagó siquiera cuando Enrique golpeó, los aldabonazos convenidos, la puerta del burdel. (Castellanos, 2005, p. 180)

Esta complejidad de lo femenino en la estructura social llega a su cúspide en “El viudo Román”, casi un relato trágico de impronta griega, casi un relato policiaco o dostoievskiano. El hombre que destruye a la familia del amante de su esposa, muerta al poco tiempo del matrimonio, a través de la hermana menor, repudiada al día siguiente del matrimonio. Son las mujeres la moneda de cambio de los valores de la masculinidad. Si bien la joven Romelia ha adoptado el sistema patriarcal del que cree salir favorecida, vía el matrimonio ventajoso, resulta ser el objeto de intercambio, manipulable, simbólico, de los hombres, a través del poder económico, eclesiástico y paternal masculino para pagar una afrenta de rivalidad causada por otra mujer en las mismas circunstancias de Romelia, veinte años atrás. La estructura, llena de giros inesperados y con última revelación final, la inocencia de Romelia y el elaborado plan de Román, responde a la contundencia del cuento: “El cuento moderno que nace en el siglo XIX es, según Baquero Goyanes, esencialmente argumental y se construye, por lo general, en torno a un momento vital intenso o en torno a un momento gris que resumen una existencia.” (Pavisani, 2019, p. 108).

La transformación que significó *Álbum de familia* —el último libro de narrativa de Rosario Castellanos, publicado en 1971, año en que fue nombrada embajadora de México en Israel— fue todavía más determinante, con respecto a la cuentística anterior de la autora. Las historias de este libro abandonan definitivamente la provincia chiapaneca para instalarse en un ámbito

urbano, pues la temática se relaciona con problemas como “la elección de una manera de vivir para realizar una vocación literaria” (Castellanos, 4 de junio del 2020). La edición del Fondo de Cultura Económica incluye un fragmento de una entrevista con Margarita García Flores acerca de este libro:

Aunque la ciudad no se menciona, es una condición para que aparezca esta nueva serie de personajes que antes no había tocado. No podrían darse en ningún medio rural porque son bastante sofisticados intelectualmente, ni tampoco en una provincia porque emigrarían inmediatamente hacia la capital. Pero no se menciona la ciudad ni como paisaje ni como figura ni como algo que tenga una influencia directa (Castellanos, 4 de Junio del 2020).

En este sentido, Rosario Castellanos se traslada hacia el cuento urbano, de compleja definición:

Frente a la pregunta de qué es lo urbano en literatura, habría que contestar que urbano no es necesariamente lo que sucede o acontece dentro de la urbe. Una narración puede ubicarse legítimamente en la ciudad pero estar refiriéndose a una forma de pensar, actuar y expresarse rural o ajena al universo comprendido por lo urbano. Esto último, lo urbano, posee sus maneras específicas de manifestarse, sus lenguajes, sus problemáticas singulares: en definitiva, un universo particular. En consecuencia, se podría afirmar que la narrativa urbana es aquella que trata sobre los temas y los comportamientos que ha generado el desarrollo de lo urbano, y siempre a través de unos lenguajes peculiares (Guido Tamayo, 1999, p. 2).

Lauro Zavala (2000) registra una proliferación de un tipo de cuento urbano al que le dedica una antología que va de 1979 a 1999, que se caracteriza por el humor, la ironía y la parodia, así que no incluye ni menciona a Rosario Castellanos, lo que la haría una precursora de esas estrategias en el cuento, pues el humor, sarcástico y desengañado, es fundamental en estas historias.

En efecto, el espacio se reduce a casas de clase alta; una vez más, personajes femeninos como protagonistas; pero es un tipo de mujer en el extremo opuesto de las de *Los convidados...*, mujeres “realizadas”. Entonces resultan historias aún más desesperanzadoras: en los relatos anteriores los personajes no tenían oportunidad de salir a buscar posibilidades de felicidad; en estos relatos, en cambio, las protagonistas han tomado sus decisiones libremente, las trascendentales y las cotidianas. Y, sin embargo, no alcanzaron la plenitud que, se sugiere, les fue prometida como consecuencia del cumplimiento del mandato matrimonial o la realización intelectual, profesional o artística. Esta consciencia, más las situaciones narradas, produce una técnica de narración interiorista centrada en la protagonista, ya sea

como narradora-personaje o como narrador focalizado en la protagonista, con elementos de flujo de consciencia y narración, que no emite juicios acerca de la estructura social en que habita.⁴

En “Lección de cocina”, la mujer anteriormente “extraviada en aulas; en calles, en oficinas, en cafés; desperdiciadas en destrezas”, para el momento del relato es un ama de casa que enfrenta el conflicto de preparar la comida para su esposo; entonces convierte la preparación de un filete en una metáfora de la vida matrimonial, de la iniciación sexual, de la escasa destreza en las labores domésticas, del equilibrio entre la vida laboral intelectual, la maternidad, la sospecha de infidelidad y el fracaso final de la femineidad, insinuado con ironía. En cuanto a la estructura cuentística, el personaje femenino no pasa de una situación inicial a una final, pero sí una transformación de la carne puesta al fuego, en una especie de relato metafórico adecuado a la técnica narrativa.

“Domingo” es el relato de Edith, artista, de clase alta o media alta: “Nunca he pretendido ser más que una burguesa. Una Pequeña, pequeñita burguesa. ¡Y hasta eso cuesta un trabajo!”, declara la protagonista. A medida que el relato avanza, se aprecia un continuo contraste entre la descripción del matrimonio bien avenido, suficientemente armónico para recibir amigos en el domingo del relato, y la revelación de que se trata de un matrimonio abierto, el primer pensamiento de Edith está dirigido a su amante, con quien acaba de terminar; mientras Carlos, su marido, se mueve con desparpajo: en el fluir de la conciencia de Edith, que es la técnica con que está narrado el cuento, se descubre que él fue infiel primero. Cada situación del relato sugiere la posibilidad de aparición de nuevos amantes, así como la confirmación constante de que nunca se disolverá su matrimonio, un orden fuertemente establecido de apariencias, acuerdos tácitos de infidelidad, conocimiento de las debilidades de cada uno. La reunión planeada incluye sólo hombres: Octavio, Hugo, Vicente, Jorge, Weston, una cofradía masculina en la que Edith casi llega a fungir de cuidadora, pues atiende a sus preocupaciones de pareja, vocación y paternidad. Su realización personal se sostiene en esa estructura matrimonial ya solidificada, que incluye su labor artística y el cuidado de su jardín: un final anticlimático —pues en realidad no hay un conflicto propiamente dicho—, sin incremento de tensión, pero con una revelación íntima y psicológica:

4 “Rosario no intenta evidenciar la esclavitud de la mujer en el hogar, sino lo que sufre la propia fémina desde su yo interno. Este encierro es enfocado ante un símbolo preponderante que funciona como un común denominador en la mujer recién casada, que cocina para el marido, Edith, la «esclava», hasta de los domingos, quien sólo se conforma en sus ratos libres a ser una «dama de sociedad» o Justina, quien marca una profunda preferencia por su hijo varón y sobre sus hijas: la sumisión.” (Nélida Jeannette, 2009, p. 104)

Se vio a sí misma borrada por la ausencia de Rafael y un aire de decepción estuvo a punto de ensombrecerle el rostro. Pero recordó la tela comenzada en su estudio, el roce peculiar del pantalón de pana contra sus piernas; el sweater viejo, tan natural como una segunda piel. Lunes. Ahora recordaba, además, que había citado al jardinero. Inspeccionarían juntos ese macizo de hortensias que no se quería dar bien (Castellanos, 2005, p. 264).

No mejor suerte corre Justina, en “Cabecita blanca”, la viuda que cumplió con todas las pautas de la femineidad: virginidad hasta el matrimonio, después de una dedicación devota a Dios, sumisión a su marido, sucesivos embarazos y partos. Todo eso lo va recreando la señora mientras ya es una viuda que se siente aliviada por la muerte del marido. Vive lo suficiente para cumplir con las últimas obligaciones, las de “cabecita blanca”, expresión coloquial dedicada a las ancianas jefas de familia. No obstante, es evidente para el lector, mediante la técnica cuentística del “témpano de hielo” propuesta por Ernest Hemingway,⁵ que su familia guarda múltiples secretos que Justina se aferra a no descubrir —la homosexualidad de su único hijo varón, las relaciones duraderas y efímeras que mantiene con supuestos asistentes, la amargura y fracasos de sus hijas mujeres.

El relato más extenso, como suele organizar Castellanos sus libros de cuentos, se encuentra al final del volumen: “Álbum de familia” —título particularmente sugerente, en tanto que no hay relación de parentesco entre los personajes, sino afinidad intelectual—. El relato gira en torno a un encuentro de cultas damas, satélites de su maestra, Matilde Casanova, “la poetisa mexicana recientemente agraciada con el Premio de las Naciones”. El grupo de exalumnas de la Facultad de Filosofía y Letras acude a la invitación en una ciudad costera. Es un ejercicio casi teatral —un aspecto del cuento moderno: su capacidad de hibridación—, en el que una especie de primer acto es la solicitud de una periodista sin invitación pretende introducirse al encuentro. Victoria, la secretaria de la poetisa, sostiene un diálogo con revelaciones sobre ambiente artístico mexicano, bastante críticas e irónicas, no sólo del mundo literario, sino periodístico y del pensamiento feminista, pues, ante la pregunta de la asistente, la periodista responde: “¿Tengo cara de chuparme el dedo o facha de estar loca? No, de ninguna manera soy feminista. En mi trabajo necesito contar con la confianza de los hombres y con la amistad de las mujeres. En mi vida privada no he renunciado aún ni al amor ni al matrimonio.” (Castellanos, 2005, p.277).

5 “Si usted considera provechoso que la gente se entere, yo siempre trato de escribir de acuerdo con el principio del témpano de hielo. El témpano conserva siete octavas partes de su masa debajo del agua por cada parte que deja ver. Uno puede eliminar cualquier cosa que conozca y eso solo fortalece el témpano de uno. Es la parte que no se deja ver.” (Hemingway, 1968, p. 216).

Luego viene un segundo acto, la reunión de exalumnas: Matilde Casanova parece no reconocer a sus alumnas; ellas mismas no se reconocen entre sí: algunas han renunciado a la literatura a cambio del matrimonio o del aislamiento, otras han hecho carrera docente y otras acuden a fórmulas que les garantizan un mediano reconocimiento o a medidas definitivamente escandalosas, a juicio de las compañeras de clase. En este concilio de mujeres, hay mínimo espacio para la solidaridad, apenas sarcasmo e ironía, incluso para la exitosa y sublime Matilde. Este relato es, pues, una recreación del campo intelectual mexicano —como lo nombra P. Burdieu (1971, pp. 135-182)— como un sistema de influencia y contrapeso que incide directa e individualmente en el proyecto creativo de cada artista.

En un tercer acto, la secretaria cierra este híbrido narrativo-teatral: ella ha contemplado todas las consecuencias negativas del éxito artístico, ha visto la parte monstruosa de Matilde y el sometimiento social del monstruo. Reconociendo que ella misma sometió su posible talento, concluye, en fin, que su determinación de callar y renunciar a la literatura, a cambio del cuidado de Matilde, es la opción adecuada en ese mundo de simulaciones, exigencias, juicios y soledades. Pues, como comentan en el último diálogo de las amigas: “¿Tú crees que vale la pena escribir un libro?”, a lo que otra responde: “Creo que no. Ya hay muchos.”

En esta recreación de las conferencias de Virginia Woolf en “Una habitación propia”, Rosario Castellanos trasciende las incipientes discusiones sobre la escritura femenina: no es suficiente con escribir y tener las condiciones para hacerlo; la escritura y cualquier actividad intelectual es un continuo debate entre los modelos impuestos sobre lo femenino y el aventurarse hacia un modo de vida sin instructivos ni garantías. El oficio del artista en una sociedad que tolera, sólo bajo ciertas circunstancias y condiciones, el ejercicio de la escritura es una constante de cuestionamientos e inquietudes que la mujer comienza a experimentar sin guías ni modelos, en la corriente del sinsentido.

Rosario Castellanos consideraba la recreación de un instante significativo concreto que requiere reducir hechos y personas a los rasgos esenciales. En este sentido coincide con formas de la construcción del cuento como la revelación de un enigma vital. Las acciones y conflictos de los personajes confluyen hacia esta revelación. En ocasiones, por el recurso de un narrador confesional, esta revelación se comunica verbalmente; en otras, con un narrador externo aunque focalizado, esta revelación queda es sugerida al lector y apenas intuida por el personaje. La diversidad de personajes —el indio, el criollo, la mujer urbana—, con sus respectivas historias y formas de ver el mundo, pesimistas y en distintos modos sabios, configuran ese universo recreado en apenas unas callejuelas, unas casonas antiguas y modernas: un universo de preocupaciones acuciantes sobre lo femenino, lo indígena, lo

rural y lo urbano; sobre la creación artística y la libertad humana. Los cuentos de Rosario Castellanos, producción distribuida entre 1960 y 1971, no sólo reflejan, sino que llaman, solidarizan, cuestionan. El asombro y la revelación, elementos que acercan el cuento con el poema, hacen de estos relatos una oportunidad, muchas veces dejada de lado, de conocer un aspecto profundamente humano y universal de una estética de la desesperanza.

REFERENCIAS

- Barrera L.** (1997). Apuntes para una teoría del cuento. En Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis, *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (pp. 29-42). Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Bourdieu, P.** (1971). Campo intelectual y proyecto creador. En *Problemas del estructuralismo*. (pp. 135-182). México: Siglo XXI.
- Castellanos, R.** (2005). *Cuentos. Obras reunidas* (Vol. 2). México, Fondo de Cultura Económica.
- Castellanos, R.** (2016). Una tentativa de autocrítica. En *Mujer que sabe latín. Obras II. Poesía, teatro y ensayo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Castellanos, R.** (1986). En E. Carballo (Ed.). *Protagonistas de la literatura mexicana*, (pp. 519-533) México, Ediciones del Ermitaño-Secretaría de Educación Pública.
- Castellanos, R.** (Consulta: 04/06/2020). Entrevista a Rosario Castellanos. Archivo Sonoro, Radio UNAM, <https://www.archivosonoro.org/archivos/entrevista-a-rosario-castellanos/>
- Estébanez, D.** (2001). *Diccionario de términos literarias*, Madrid, Alianza.
- Guido T.** (1999). Prólogo. En *Cuentos urbanos*, Bogotá, Panamericana.
- Hemingway, E.** (2002). En J. L. González (Ed.). *El oficio de escritor*. (pp. 214-218). México, Era.
- Hüttinger, Christine y M. L. Domínguez.** (2015). Rosario Castellanos: la voz de los sin voz, *Tiempo y escritura*. (28), 86-97.
- Lapido, P.** (2020). El arte de terminar. Cómo escribir un buen final para un cuento. En Escuela de escritores, *Escribir cuento. Manual para cuentistas*. (pp. 331-343). Madrid. Páginas de Espuma.
- Mejías, A.** (2015). *La obra narrativa de Rosario Castellanos*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Pravisani, C.** (2019). *Taxidermia del cuento*. San José, URUK Editores.
- Sánchez, N.** (sept. 2008-feb. 2009). El retrato de la mujer en tres cuentos: Álbum de familia de Rosario Castellanos. Géneros. *Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*. (4), 103-116.
- Standish, Pr.** (Consulta: 20/11/20) “Hacia Rosario Castellanos por medio del análisis de uno de sus cuentos”, en Biblioteca Virtual Cervantes, en línea: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_49/congreso_49_41.pdf
- Zavala, L** (sel.). (2000). *La ciudad escrita. Antología de cuentos urbanos con humor e ironía*, México: Ediciones del Ermitaño.