

La literatura epistolar de Rosario Castellanos:
Cartas a Ricardo

Silvia Álvarez Arana

Colección eBooks

Letras sin papel

UNACH, 2018

LA LITERATURA EPISTOLAR DE ROSARIO CASTELLANOS: *CARTAS A RICARDO*

·Silvia Álvarez Arana·



La literatura epistolar de Rosario Castellanos: *Cartas a Ricardo*

— UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS —
Dirección de Divulgación Editorial Digital de
Universidad Virtual

www.unach.mx

Dirección Editorial • Lucia G. León Brandi
Diseño & Maquetación • Joshep Fabian Coronel Gómez

Primera Edición Electrónica
Febrero, 2018

Primera Edición Impresa
Diciembre, 2008

ISBN Electrónico: 978-607-8573-09-7

Esta obra está bajo una licencia de
Creative Commons



ÍNDICE

Introducción	18
Capítulo I	
Aspectos generales de <i>Cartas a Ricardo</i>	22
1.1 <i>Cartas a Ricardo</i> y Rosario Castellanos	24
1.2 <i>Cartas a Ricardo</i> , un relato	28
1.3 La literatura epistolar	29
1.3.1 Aspecto histórico del género epistolar	30
1.3.2 La carta, un género literario	
1.3.3 Forma y materia de la novela epistolar	32
1.3.4 <i>Werther</i> una novela epistolar	
1.3.5 Las amistades peligrosas	35
1.4 <i>Cartas a Ricardo</i> , <i>Werther</i> , <i>Las amistades peligrosas</i> : tres novelas epistolares	36
1.5 Oposición entre lenguaje poético y coloquial de Rosario Castellanos	37
Capítulo II	
El estilo literario de Rosario Castellanos	43
2.1 El estilo literario	48
2.2 Estrategias y recursos literarios de Rosario Castellanos	
2.2.1 Recursos literarios en la narrativa indigenista de Rosario Castellanos	50
2.2.2 Recursos literarios en la narrativa autobiográfica- feminista de Rosario Castellanos	52
2.3 Sustrato temático en la obra de Rosario Castellanos	
2.4 Estilo literario de <i>Cartas a Ricardo</i>	54

Capítulo III	57
Análisis textual de <i>Cartas a Ricardo</i>	58
	60
3.1 La espiral parece un círculo: un modelo de análisis para <i>Cartas a Ricardo</i>	61
3.2 El eje de significación	
3.3 Los elementos narrativos	65
3.3.1 Tiempo y espacio	66
3.3.2 Narrador y personajes	
3.3.3 Intertextualidad	70
3.4 Visión del mundo e ideología	71
Conclusión	75
Bibliografía	

LA LITERATURA EPISTOLAR DE ROSARIO
CASTELLANOS: *CARTAS A RICARDO*

*...Porque la realidad es reducible a los últimos signos
y se pronuncia en sólo una palabra...*

(Charla, Materia Memorable, 1968)



Imagen. CNIPL/INBA- Escritores Mexicanos/ Rosario Castellanos

INTRODUCCIÓN

La obra de Rosario Castellanos (México 1925 - Israel 1974) reúne los elementos que provocan que una obra artística se vuelva clásica, ha superado latitudes y temporalidades.

Quizá este hecho sea el causante de que actualmente existan numerosos estudios al respecto de su literatura indigenista y feminista, no obstante, los estudios de sus obras póstumas son todavía incipientes. Dentro de estas obras póstumas figura *Cartas a Ricardo* (México, 1994) obra del género epistolar poco difundida y estudiada hasta ahora.

Siendo la escritura una de las formas en que se puede conocer a un ser humano, en el caso específico de los escritores, es su obra misma la que nos permite acceder a cierta parte de su interior. Sin embargo ¿es posible que la correspondencia privada de ese escritor se desligue en algún momento de las preocupaciones estilísticas y temáticas con las que se define su creación artística? O ¿La correspondencia de un escritor se convierte en literatura desde su primera concepción?

De la cuestión anterior se desprendió mi interés en *Cartas a Ricardo*, un texto donde se rescata la correspondencia que sostiene la autora con Ricardo Guerra entre 1950 y 1967. El texto en cuestión se compone de cartas que según su editor, fueron pensadas por la autora para su publicación póstuma, lo que me lleva a deducir una doble intención y una posible doble exégesis: por un lado, éste puede ser interpretado como un texto literario en tanto su ficción y lirismo, o bien como una simple muestra de la cotidianidad de la autora.

Esta posible concepción literaria es factible gracias a la amalgama del lenguaje coloquial y retórico que prevalece en los textos que componen *Cartas a Ricardo*, donde se hallan entretejidos estados

de ánimo, hechos triviales y reflexiones profundas por los cuales Rosario Castellanos transitó al tiempo que cumplía con su proceso creativo. Así, a través de un acercamiento al texto, es posible descubrir puntos de convergencia y divergencia entre la mujer y la escritora, la realidad y la literatura.

Es importante mencionar que *Cartas a Ricardo* no cuenta hoy con estudios de crítica o análisis dedicados al texto en su aspecto literario; ya que tanto el prólogo de Elena Poniatowska, como algunos artículos hemerográficos y el publicado en 2006: «De amores y desamores: *Cartas a Ricardo*» en *Rosario Castellanos de Comitán a Jerusalén (2006)* se limitan al aspecto anecdótico. Por otro lado, el artículo «*Cartas a Ricardo, el amor hecho palabra*» que Gilda Loungo Morales incluye en *Del rostro al espejo/de la voz a la letra/del cuerpo a la escritura apoya la hipótesis de una intención literaria en la escritura* de estas cartas a partir de la diferenciación que hace entre lo público y lo privado en la literatura y la suposición de que Rosario creó un destinatario alterno a Ricardo Guerra, destinatario original de dichas cartas.

Quizá se ha dejado a un lado la naturaleza literaria que prevalece en este texto porque, en primera instancia, se suele atribuir como única naturaleza la anecdótica en la correspondencia, ya que ésta contiene datos de la vida privada de Rosario Castellanos. Lo anterior, aunado a que sólo existen dos ediciones de esta obra, la primera publicada en 1994 y la segunda en 1996 (donde la única diferencia es el índice analítico que incluye Juan Antonio Asencio), ha dado como resultado que los estudios de este texto se limiten a analizar la naturaleza biográfica del epistolario.

El propósito concreto de este trabajo es identificar esa dualidad anecdótica-literaria en el texto y para ello se ha dividido la investigación en tres grandes apartados: el primero, de orden formal, que se refiere a los elementos estructurales de *Cartas a Ricardo*; el segundo, centrado en la ubicación de las características del lenguaje literario de Rosario Castellanos y la presencia de estos en

Cartas a Ricardo; y por último, el que parte de las conclusiones de los anteriores, es decir, en esta parte del trabajo tomo a *Cartas a Ricardo* como una obra literaria de la misma naturaleza que cualquier otra de la autora.

En un primer momento y para lograr la ubicación de los elementos estéticos en *Cartas a Ricardo* se considera necesaria la ubicación previa del género epistolar dentro de los cánones de la teoría literaria; para ello se recurre a «La lengua del relato» de Roland Barthes, incluido en *Análisis estructural del relato*. De igual manera, y con el fin de hacer más específica dicha ubicación, se destacan las características del relato epistolar a través del artículo de Carme Riera »Epístola y novela» incluido en *Teoría de la novela, Antología de textos del siglo xx*.

Una vez precisados los rasgos formales del texto, se procede a la determinación de los elementos estéticos de *Cartas a Ricardo*, a partir de un breve análisis del lenguaje que determina la obra narrativa de Castellanos.

En el tercer apartado se recurre al modelo planteado por Aralia López en su texto *La espiral parece un círculo*, donde se parte del entendido de que el epistolario ostenta una naturaleza literaria, esto con base en las conclusiones de los dos apartados anteriores. Así mismo el análisis tendrá como referencia a la propia obra de Castellanos, para que a partir de ella se puedan identificar los rasgos o cualidades estéticas en *Cartas a Ricardo*.

Con todo esto, se espera una reinterpretación del texto, sus trayéndolo de los límites autobiográficos y ubicándolo en el terreno de la literatura, esto en el entendido del planteamiento de Terry Eagleton que afirma:

Se deja la definición de literatura a la forma en que alguien decide leer y no a la naturaleza de lo escrito y de que algunos textos nacen literarios y a otros se les impone el carácter literario. (Cf. Eagleton: 1988)

CAPÍTULO I

ASPECTOS GENERALES DE *CARTAS A RICARDO*

*La carta es la conversación de los ausentes,
la negación de ese pozo sin fin que es la ausencia,
la voluntad de persistir y permanecer en el límite humano*
-Claudio Guillén

Para iniciar este aproximamiento a *Cartas a Ricardo*, es importante describir las características generales de la obra con el fin de acercarse al contexto de su creación y así poder adentrarse a sus particularidades.

*Cartas a Ricardo*¹ es un epistolario que reúne setenta y siete cartas escritas desde Chiapas, la Ciudad de México, algunos países de Europa y los Estados Unidos; cartas donde la autora revela el esbozo de ciertas temáticas reveladas después en el resto de su obra, por ejemplo, Chiapas y su infancia; la familia disfuncional, la mujer y su desventaja con relación al hombre; el problema de la existencia; sus conflictos místicos y su posición respecto a Dios, la literatura y la filosofía.

1 A lo largo de este trabajo se referirá a la edición de *Cartas a Ricardo* (Castellanos: 1994) y al citar una carta se indicará el número de página entre paréntesis remitiendo al lector a dicha edición.

La evolución de su producción literaria va de la mano con la correspondencia reunida en *Cartas a Ricardo*, texto que en su organización, une la disposición cronológica de las cartas con un orden proporcionado por los temas y el estilo que la autora utiliza durante los diecisiete años de relación epistolar.

En la primera parte, el epistolario contiene textos que incluyen la descripción detallada del escenario chiapaneco y fragmentos autobiográficos que más tarde forman parte de la obra de Castellanos. Más tarde, durante su viaje a Europa, sus descripciones y narraciones están enfocadas a la descripción de terceras personas y sus reacciones, de esta manera su escritura se torna menos pasional.

Mientras Rosario vive en Madrid, habla de su posición frente a Dios y la cultura, expresa juicios estéticos y trata las diferencias raciales que percibe. A su regreso a México, a finales de 1951 retoma sus observaciones de Chiapas, ahora en un tono escueto y concentrado en el carácter de los chiapanecos y de cómo influye en ella el trato con los demás.

En las cartas posteriores 1966 y 1967 su lenguaje es más claro y cotidiano; en estas cartas se distingue una aguda capacidad de introspección. A través de su escritura, se explica a si misma, una y otra vez lo intrincado y absurdo de su situación sentimental y de sus estados de ánimo. La correspondencia de esa época refleja el proceso reflexivo que finaliza con la claridad mental de la autora con respecto a su relación con su hijo, con su esposo y con la sociedad.

Rosario Castellanos adopta una actitud analítica la mayor parte del tiempo y utiliza un lenguaje abstracto, el cual abandona al final de sus cartas, donde después de un camino de larga reflexión cae en el mismo tono abatido de la mayoría de sus protagonistas femeninas.

Dichas cartas no tienen respuesta, al menos no publicada hasta el momento. Por ello, únicamente se cuenta con la voz de Rosario, quien insinuando un diálogo, permite suponer la situación por la que transita, y proporciona la información pertinente para que un lector «no destinatario» entienda los sucesos narrados. De manera que tomando elementos propios de la literatura, Castellanos convirtió una carta convencional en una «*epístola, o sea la recreación literaria de una carta*» (Riera, 1990:287)

Durante los diecisiete años que abarca la redacción del epistolario se desarrolló gran parte de su producción literaria. Debido a esto y al desconocimiento de la contraparte, creo pertinente confrontar, aunque de forma superficial, la redacción de *Cartas a Ricardo* con los sucesos biográficos que considero importantes para contextualizarlo, ya que como Elena Poniatowska dijera en el prólogo del mismo:

Todo está implícito en las cartas [...] no es ella la que lo cuenta. Lo sabemos porque Rosario es ya una figura pública [...] Lo sabemos también porque el silencio es terriblemente elocuente [...] (Castellanos, 1994:16)

Es importante mencionar que el aspecto biográfico es sólo referencial en esta investigación, dado que, la naturaleza literaria del epistolario es la que busco resaltar, así para profundizar en los aspectos biográficos de la autora se podrá recurrir a textos que aparecen en la bibliografía final, tales como: *Rosario Castellanos, Mujer que supo latín...* de Perla Schwartz, de donde he tomado los siguientes datos.

1.1 Cartas a Ricardo y Rosario Castellanos

Rosario Castellanos Figueroa nace –por una cuestión fortuita- en el Distrito Federal el 25 de mayo de 1925; días después se traslada al municipio de Comitán en el estado de Chiapas, donde vive hasta 1941 año en que emigra a la Ciudad de México, donde continúa sus estudios de secundaria y permanece desde entonces hasta concluir el postrado. En 1947 publica su primer libro: *Apuntes para una declaración de fe*. En 1949 se gradúa como Maestra en Filosofía en la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM; lugar donde conoce a Ricardo Guerra Tejada. En ese mismo año comienza su labor docente, la cual no se detiene hasta su muerte, igual que su producción literaria. Al finalizar sus estudios de maestría, Castellanos publica su tesis *Sobre cultura femenina* (1950) donde esboza los fundamentos de lo que más tarde desarrollaría como *feminismo integracionista* asimismo en este año publica *Dos poemas* y *De la vigilia estéril*.

En 1950 Rosario se establece temporalmente en Chiapas e inicia la redacción de *Cartas a Ricardo*. Un año más tarde, viaja a España como becaria para estudiar

estilística en la universidad Complutense de Madrid. La correspondencia iniciada el año anterior continúa desde distintos países de Europa durante 1951.

Hacia 1952, la escritora vuelve a México y, regresa a Chiapas como promotora de actos culturales en el Instituto de Ciencias y Artes (ICACH) en Tuxtla Gutiérrez; ahí mismo imparte clases y edita sus antologías poéticas: *El rescate del mundo y Presentación en el templo*. En enero de 1952 la correspondencia entre Rosario y Ricardo se ve interrumpida por primera vez, esto a consecuencia del matrimonio de Ricardo Guerra con Lilia Carrillo.

Para 1955 publica las antologías poéticas *Misterios gozosos, El resplandor del ser y Lamentación de Dido*. Un año después, se traslada a San Cristóbal de las Casas y ejerce la docencia en la Facultad de Derecho de la UNACH, alternando sus actividades con las que realiza en el Centro Tzeltal-Tzotzil del Instituto Nacional Indigenista como redactora en el teatro guiñol Petul. *Balún Canán* es publicada en 1957 y así, se hace acreedora al Premio Chiapas en 1958 por el conjunto de su obra literaria.

De 1952 a 1958 reside en Chiapas, y durante este tiempo no hay evidencia de correspondencia con Ricardo, sin embargo, a principios de 1958 Rosario vuelve a la Ciudad de México y contrae matrimonio con Ricardo. El mismo año publica sus poemas dramáticos *Salomé, Judith y Al pie de la letra*. En 1960 se incorpora a la UNAM como profesora y Jefa de prensa e información.

En 1961 nace Gabriel, su único hijo. Al año siguiente Rosario continúa con su labor indigenista y publica la novela *Oficio de Tinieblas*, y una versión simplificada de la Constitución Política bajo el título de *Mi libro de lectura*, producto de su trabajo en el Centro Coordinador Tzeltal- Tzotzil. De este periodo tampoco se tiene evidencia de correspondencia entre Rosario y Ricardo.

De 1961 hasta su muerte es colaboradora semanal en la página editorial de Excélsior. En 1964 publica *Los convidados de agosto*.

Es en 1966 que la correspondencia con Ricardo Guerra se reanuda, esto debido a que Rosario después de una seria crisis conyugal acepta la invitación de las universidades de Wisconsin, Indiana y Colorado para ser profesora huésped,

así que viaja a los Estados Unidos donde radica hasta 1967; año en que la correspondencia con su hasta ese entonces esposo cesa de manera definitiva.

El divorcio, el regreso a México y su nombramiento como la Mujer del Año, suceden en 1967; desde este momento y hasta 1971 continúa su labor docente en la UNAM, la cuál se ve interrumpida por el nombramiento diplomático que le exige cambiar su residencia a Tel Aviv; donde se desempeña como embajadora de México en Israel.

Años antes de su muerte publica *Poesía no eres tú* (1972), *Mujer que sabe latín...* (1973) y continúa como colaboradora del Excelsior. Su muerte, un hecho muy comentado, ocurrió sorpresivamente en Israel en 1974.

De manera póstuma se publican en 1975 *El uso de la palabra*, *El mar y sus pescaditos* y *El eterno femenino*; y será hasta 1994 cuando, siguiendo sus propias instrucciones, según afirma Juan Antonio Ascencio en la presentación del mismo se publica *Cartas a Ricardo*; dos años después en 1996, sale a la luz su última novela, *Rito de Iniciación*.

Si bien es cierto que las cartas tienen un sustrato referencial en la vida de Rosario, en ellas veremos como la literatura tiene un papel preponderante en su entendimiento y búsqueda de libertad, por ello, aunque la literariedad de un texto sea una valor que en ocasiones sólo depende del lector atribuirle o no; es un hecho que el lenguaje expresa una situación y el lenguaje literario la transforma así como en este caso el lenguaje permite a la autora llegar a un plano superior de conciencia de si misma; expresar sus estados de ánimo, hacerlos asequibles. «La literatura al obligarnos en forma impresionante a darnos cuenta del lenguaje, refresca esas respuestas habituales y hace más perceptibles los objetos» (Eagleton, 1988: 14) por ello a través del lenguaje Rosario de manera analítica reduce su angustia y luego describe los mecanismos liberadores que surgen en ella a causa de la escritura al afirmar «*todo esto me parece muy fácil escrito. Pero ya vivido lo es menos*». (Castellanos, 1994: 201)

1.2 Cartas Ricardo, un relato

Quiero situar *Cartas a Ricardo* dentro de los márgenes formales que la teoría literaria ha establecido, tanto para el relato, la literatura epistolar y el texto literario; esto con el fin de entender desde un principio que no sólo se trata de una compilación de cartas, sino de una obra literaria con sus propias características.

Para llevar a cabo los fines anteriores se toma como punto de partida la noción estructuralista de relato que propone Roland Barthes en *El análisis estructural* (Barthes: 2004) y en concreto se suscribe el texto al modelo actancial propuesto por Propp. En un principio ubicaré a *Cartas a Ricardo* según el concepto estructural de relato:

«El relato es una gran frase, así como toda frase constativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato» (Barthes, 2004:10)

Lo anterior, me permite pensar en *Cartas a Ricardo* como un relato en todo su conjunto así como una compilación de pequeños relatos.

Barthes propone como una característica del relato la intención del lenguaje mismo, en tanto medio y fin para la expresión de las oraciones constativas² que lo conforman; así en *Cartas a Ricardo*, el lenguaje como medio hace posible la comunicación y por otro lado el mismo lenguaje es el fin «*el lenguaje no cesa de acompañar al discurso, tendiéndole el espejo de su propia estructura: la literatura*» (Barthes, 2004: 10) En el ámbito del análisis estructural, otro aspecto de la lengua del relato, son los distintos niveles de sentido que puede adoptar una frase: funciones, acciones y narración.

La razón de someter el epistolario al modelo de Propp es que dicho teórico en su *Morfología del cuento*, se plantea la distinción o de alguna manera una tipología de cuentos aún no ubicados en géneros específicos, con lo

2 Los *enunciados constativos* describen un acontecimiento o un estado de cosas y pueden evaluarse en términos de verdadero o falso. Cf. (J.L. Austin Cit. en Sullá, 2001: 108).

que sugiere que algunos textos podrían contener estructuras de géneros en apariencia distintos a ellos pero que inconscientemente los reflejan; ésto se traslada a *Cartas a Ricardo* y la novela epistolar ya que más adelante el análisis se hace a partir de los rasgos identificados en novelas epistolares concebidas como tal desde su creación.

Las funciones, según Propp, las concebimos como «*la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga*» (Propp, Cit. por Barthes, en Sullá; 2001:119) En este caso, las funciones son evidentes si son entendidas como elementos que aparecen en el epistolario y que sirven de informantes o bien ayudan a la concreción del lector.

La comunicación entre Rosario y Ricardo es la *función capital* en este relato; asimismo, la *función cardinal*, es la descripción que la autora hace de los personajes principales: ella misma, Ricardo, Lolita, Gabriel y Herlinda.

Una *función satélite* o un *indicio*, es la descripción de los distintos ambientes, ya sea Chiapas, Europa o la Universidad, así como las apariciones aisladas de personajes que no son constantes en todas las cartas, por ejemplo, profesores, alumnos, familiares y amistades. Algunos episodios aislados también servirán como indicios para la concreción de la idea de tiempo y espacio.

El orden cronológico, puede considerarse una *función distribucional*, ya que coadyuva a la coherencia y entendimiento del texto. En tanto a las acciones, ellas están dadas por los personajes que aparecen en el relato, personajes vistos como participantes que otorgan significado y no sólo como entes. Como se mencionó antes, el epistolario posee la información necesaria sobre cada personaje, lo que nos permite seguir un hilo conductor coherente.

La cuestión de las acciones está directamente relacionada con el modelo actancial, en este momento me suscribo al que se refiere Barthes y corresponde a la tipología de los agentes que sugiere Propp a partir del cual propongo el siguiente modelo actancial en *Cartas a Ricardo*:

- 1.- Agresor o malvado: Ricardo
- 2.- Donante: Rosario

- 3.- Auxiliar: la literatura
- 4.- Princesa (o personaje buscado): atención de Ricardo
- 5.- Mandatario: la distancia
- 6.- Héroe: la razón
- 7.- Falso héroe: el amor

A continuación describo brevemente a los agentes para situarlos en el esquema anterior con más certeza

1.- *Agresor o malvado: Ricardo*. A través de las propias descripciones de la autora, podríamos tener una idea positiva de Ricardo:

Usted tiene una disciplina filosófica de una solidez [...] Y aparte su sensibilidad artística y sus clásicos bien leídos y muchas cosas más [...] es usted tan cariñoso y tierno y todo amable (Castellanos, 1994: 35)

Sin embargo una segunda descripción diecisiete años después sugiere acciones inconvenientes de Ricardo: se ha casado con otra mujer en algún intermedio de su relación con Rosario; también la autora nos hace patente la paternidad de Ricardo de dos hijos que no le pertenecen. Al hablar de las tentativas de suicidio, enfermedades y estallidos de violencia, sugiere que la vida conyugal no ha sido fácil, e insinúa que la intensa vitalidad de Ricardo podría ser el origen de sus enredos extramaritales.

[...] el que se casó con Lilia, pero también el que se casó conmigo. El padre de Ricky y Pablo, pero también el padre de Gabriel. El que se ha enredado con una infinidad de mujeres, pero el que ha soportado mis enfermedades, mis estallidos de violencia, mis tentativas de suicidio. El que me ha permitido los viajes, los libros, los artículos en el periódico, las entrevistas, la vida pública, en fin. El que ha querido comunicarme algo de su vitalidad, de una alegría que es disciplina, que es responsabilidad respecto a sus hijos. De su actividad que es deseo de establecer lazos para que no crezcan al margen sino bien integrados al grupo al que han de pertenecer. El que no me ha hecho el juego de la culpa. (210)

Otro aspecto relevante de este agente, es que en casi todas las cartas existe un continuo: *escribame, no sea infecto, mándeme aunque sea una tarjetita,*

escribame muchos detalles, déjeme saber cómo esta; lo que denotada la indiferencia de Ricardo respecto a la correspondencia de Rosario.

2.-*Donante: Rosario.* Ella se describe a si misma –como lo hace en otras obras-, con adjetivos negativos, en una de sus primeras cartas en 1950 dice: *no te importa saber [...] que soy una persona terriblemente hambrienta de ternura?* (25); meses después durante su estancia en Madrid continúa en el mismo tono *«en mis peores momentos soy así: teatral, pero de mal teatro, de esos que tienden al tango. Y en mis mejores...pues realmente no hay mejores momentos»* (119). Hacia 1966 continúa en su auto descripción, sin embargo, ésta se ha tornado más objetiva:

Yo sé que me veo, colocándome en tu lugar y a través de tus ojos, como una mujer tan femenina, tan tierna, tan dulce, tan leal, tan fiel, tan discreta y tan enamorada [...] Lo único que puedo asegurarte es que no soy así. Yo soy de muy otro modo y te lo digo no con un orgullo [...] sino con humildad, pero con mis fundadas sospechas de que no puedo cambiar. (177)

3.- *Auxiliar: la literatura.* La literatura convertida en carta, o viceversa, ha sido el medio por el cual Rosario Castellanos trató de explicarse, crearse y recrearse ante los ojos de Ricardo y de ella misma. El lenguaje a su vez, le permite llegar a un plano superior de conciencia de si misma, con él, expresa sus estados de ánimo y los hace asequibles, de manera analítica los reduce a lo mínimo y luego describe los mecanismos que surgen en ella a causa de la escritura cuando afirma *«todo esto me parece muy fácil escrito. Pero ya vivido lo es menos.»* (201)

En la misma época, durante su residencia en Estados Unidos, también se reclama el no atender a los avisos que ya habían surgido de su propia voz en uno de sus poemas anteriores:

Yo escribí alguna vez: sólo como de viaje, como en sueños...como quien ama a un río...como quien hace casa para el viento [...] pero como de costumbre se me olvidó porque nunca acabo por entender que lo que se me revela en la literatura es lo que hay que aplicar a la vida [...] como tu me aconsejaste, estoy objetivando lo nuestro. Se está volviendo literatura, pero no será para publicarse, sino para liberarse (216)

4.- *Personaje buscado: la atención.* En *Cartas a Ricardo* podemos encontrar frases que caen dentro de los parámetros de las «muletillas», y son las que utiliza Rosario, sin eficacia aparente, para conseguir una respuesta, una carta de Ricardo. La súplica es constante diciendo: *escribame mi vida ¿qué le cuesta?*; en otra carta dirá: *Aunque sea una tarjeta chiquita diciéndome que está bien y ya.* Meses después sigue: *Si usted tiene un huequecito por allí para escribir, no deje de hacerlo.* En una de las últimas cartas del texto vemos reflejado el hartazgo por no conseguir después de mucho tiempo el objeto deseado: la carta que implica la atención de Ricardo.

Pues no sé si seguirle o pararle. Porque esto de palabras necias y oídos sordos parece ser el signo de nuestra relación epistolar [...] en mi próxima carta (con o sin respuesta) te enviaré más informes de todo [...] Así que disfruta de tu estancia y de tu distancia sin el menor pendiente y cuando un día estés de buen humor y pienses que nos merecemos aunque sea una tarjeta, mándala. Pero no antes, no vaya a ser una violación a tu libertad. (310)

5.- *Mandatario: la distancia.* En la época en que transcurre la acción de estos relatos, 1950-1967 el medio de comunicación por excelencia era el correo ordinario, por tanto, al existir distancia geográfica entre dos personas, se admitía el hecho de que la comunicación debía ser lenta y a veces imposible. Rosario y Ricardo están separados por distintas razones a lo largo de su relación. Primero, ella viaja a Chiapas tras concluir su maestría y el radica en el Distrito Federal, donde realiza su trabajo como profesor adjunto en la UNAM; meses después ella viaja a Europa y el permanece en México. Al regreso de Rosario la comunicación, como ya mencioné antes, se interrumpe y quince años más tarde en 1966 se reanuda de Estados Unidos a México.

En la etapa final del epistolario, vemos que Rosario vive en el Distrito Federal y Ricardo se encuentra en Puerto Rico, por lo que se hace imperiosa de nuevo la comunicación por vía postal.

Dada esta situación y citando a Poniatowska, se justifica pues, que no existan cartas más que cuando uno de los dos decide alejarse del otro, por el motivo que sea.

[...] las cartas nos esconden siempre los momentos cumbres, el del reencuentro en México con Guerra [...] la vida en común, la muerte de la primera hija, los abortos, los intentos de suicidio, el nacimiento de Gabriel [...] si Rosario entonces no escribe cartas por estar al lado de Ricardo, escribe poesía, cuento, novela, ensayo. (16)

6.- *El Héroe: La razón.* No me parece que exista algo más laudable en este texto que el hecho de manejar las peores pasiones y debilidades de Rosario a través del uso sistemático de su razonamiento. El proceso es muy lento, de años, de su vida entera. Probablemente se puede decir que si termina la relación epistolar y sentimental con Ricardo, no es por ella, sino por él mismo, sin embargo, no se puede dejar de advertir el desarrollo y maduración que aparece en la última parte de las cartas, en las escritas hacia 1966 y 1967.

El tono que utiliza la autora al llegar a Madison y comenzar a comunicarse con su hijo y esposo es uno, y finalmente a su regreso a México ella adopta un tono más objetivo: en este momento abundan las descripciones de hechos cotidianos y sobre todo de naturaleza doméstica.

[...] ya sabes que yo tengo fundamentalmente el sentido de la responsabilidad y del deber y que si me dejaste encargadas tus cosas te mantendré al tanto de ellas independientemente de todo. (310)

Lo que sé ya, es que las relaciones humanas tienen que darse en otro nivel de racionalidad y que allí no tienen por qué emerger problemas como los que siempre me atormentaron. (210)

7.- *El falso Héroe: El amor.* Respecto a este agente, de igual manera que el anterior, me referiré más tarde, no obstante, concibo al amor, como el falso héroe por el que Rosario acepta todo, y al final del camino no logra asirlo. Desde el principio la autora se presenta como una persona que no sabe amar, en tanto a dar y recibir amor se refiere; hará mención de su egoísmo en muchas ocasiones y ve en el amor de Ricardo la oportunidad para cauterizar sus miedos, atribuidos a su infancia, y la relación fallida con sus padres, el trauma por la muerte del hermano y sus fracasos amorosos anteriores a él. De modo que el amor resulta un falso héroe, por que no será el amor quien la libere, sino la seguridad en si misma. Ella lo expresa de manera textual:

[...] porque yo siempre quería otra cosa, comerte, devorarte, no sé qué. Que me dieras todo lo que me falta y no me puede dar nadie: seguridad, anestesia de ese sentimiento de que estoy de más, de que estorbo, de que cualquiera me suple y con mejoría, respeto por mí misma, aceptación de lo que soy y de lo que no soy, conformidad con las cosas. (210)

De esta manera quedan descritos los agentes actanciales y funciones de *Cartas a Ricardo*, con lo que se comprueba que el texto en su totalidad se puede considerar un relato, dada la disposición de las acciones que realizan los personajes que sirven de agentes.

En este sentido y manera de completar la idea anterior obsérvense los «mensaje ocultos» de las funciones que considera Propp. (Cf. Propp: 2000)

- 1.- *Recae sobre el protagonista una prohibición.* Este transgrede la prohibición. (Rosario no puede comunicarse ni demostrar su amor a Ricardo)
- 2.- *El agresor recibe información sobre su víctima e intenta engañarla para apoderarse de sus bienes.* (Ricardo oculta su matrimonio e infidelidades a Rosario)
- 3.- *Se divulga la noticia de una desgracia. El héroe decide actuar, para lo cual tiene que abandonar su casa.* (Rosario se marcha a Chiapas, Europa y Estados Unidos para poner a salvo su salud mental)
- 4.- *El héroe tiene que superar una prueba.* (Rosario regresa en repetidas ocasiones con propósitos de enmienda)
- 5.- *El héroe es conducido por un cochero mágico a otro reino, cerca del lugar en que se halla lo que está buscando.* (Rosario es conducida por el lenguaje literario hacia la razón)
6. *El héroe y su agresor se enfrentan en un combate.* (Rosario decide alejarse definitivamente y entiende el desamor como algo externo a ella)

7. *El héroe es auxiliado en su huida y llega de incógnito a su casa.* (Rosario regresa y triunfa como madre, ama de casa y profesionista, con lo que oculta sus rescoldos de inseguridad y debilidad, se presenta ante Ricardo como mujer fuerte capaz y realizada en todo)

8. *Un falso héroe es desenmascarado y es castigado.* (Rosario define objetivamente su situación con Ricardo y elige el divorcio)

Finalmente, y para concluir con el aspecto narrativo de *Cartas a Ricardo* falta atender el último aspecto que propone Barthes como elemento del relato; me refiero a la narración. Respecto a esto, el autor menciona dos características: la distorsión y la expansión. La primera está dada en función de las cualidades multívocas de todo texto literario, en este caso, la interpretación se sugiere tan subjetiva, que alguien que no es el destinatario principal puede entender algo que se podría pensar escrito sólo para una persona que fuera capaz de compartir la misma información. Por otro lado, en cuanto a la expansión, Barthes se ha referido a la capacidad que tiene todo relato de ser resumido o expandido, lo cual no es posible con textos de otra naturaleza como un poema, por ejemplo. De modo que, respondiendo a esta característica se puede decir que la naturaleza de *Cartas a Ricardo* le permiten ser resumido en el siguiente argumento:

La relación amorosa llevada al plano epistolar entre una escritora (Rosario Castellanos) y un filósofo (Ricardo Guerra), relación en la que la protagonista no es correspondida, pero que aprovecha para plasmar mediante su escritura, ideas y sentimientos que la llevan a niveles de autoconocimiento a lo largo de diecisiete años de su relación sentimental.

En el caso de la expansión, o bien *amplificatio* en su término tradicional, no tendría caso comprobarlo, por razones obvias ya que como se mencionó antes, cada carta tomada de manera individual puede responder a esta exigencia particular del relato sin ninguna dificultad.

Otro aspecto fundamental en la narración, es precisamente la figura del narrador como sujeto que transmite; al respecto Carme Riera afirma que «*la epístola siempre está escrita en primera persona, porque expresa la voz única de quien la escribe*» (Riera:1990; Cit, por Sullá; 2001:287) Por su parte, Michael

Butor en su «Estudio a los Pronombres personales en la novela», afirma que «el uso de la primera persona es común en el monólogo interior» (Butor: 1963 en Sullá;2001:89) sin embargo, en el caso del epistolario, tenemos que el autor tiene que asumir una responsabilidad de sus ideas plasmadas, pues la carta es un acto confidente y casi permanente; asimismo, el autor de una carta habla en la mayoría de los casos por sí mismo, como lo hace Rosario en sus cartas; solamente utilizará la segunda persona a manera de interrogación retórica en frases como: *¿qué estaría usted pensando?, ¿No se siente mal de que yo lo ame?* Así, concluyo el análisis estructural de *Cartas a Ricardo* concebido como relato según el estructuralismo; en el siguiente punto situaré a la obra dentro de la literatura epistolar.

1.3 La literatura epistolar

En el apartado anterior situé *Cartas a Ricardo* dentro de los márgenes de la narración literaria, a partir del análisis del texto en tanto a las características y estructura del relato. En este apartado, se sitúa al texto dentro del género literario al que pertenece: la literatura epistolar.

En este sentido, parafraseando a Jauss, se observa que para determinar la pertenencia de un texto a un género literario, hay que encontrar el paralelismo y la discrepancia en los elementos del texto a ubicar, y confrontarlos con los elementos de textos ya catalogados en un género literario específico. Jauss se refiere a este procedimiento como «*distancia estética*» (Jauss, Cit. por Domínguez, 2002: 387) la cual está dispuesta en tres fases: la primera es la revisión a la tradición de su género; después, la revisión de la forma y materia de obras anteriores; y, finalmente, la tercera es la oposición entre el lenguaje poético y el práctico.

El resultado de esta observación a un texto con «cierta distancia» permite medir su carácter artístico.

En el caso específico de una teoría del género epistolar que hable de una tipología concreta, Carlos Bastons señala que existe una gran carencia en las investigaciones correspondientes, al sugerir que, «no existe un estudio sistemático sobre la epistolaridad. Hay sí, sólo artículos, prólogos y

comunicaciones» también menciona que los estudios existentes se han bifurcado de la siguiente manera: en la aproximación histórica y el análisis de la carta como género literario; más adelante, Bastons, concluye:

Dada esta carencia, el investigador, tiene que moverse en elucubraciones teóricas, apoyadas en la escasa bibliografía y lanzar ideas que exigen, desde luego, una profundización ulterior, o en otro aspecto, replanteamientos teóricos (Bastons; 1996: 233)

Luis Beltrán Almería, por su parte, coincide con Bastons en la falta de un aporte que coadyuve a la comprensión superior de la epistolaridad; de igual manera, manifiesta que los estudios epistolares se han dividido en dos grupos, los que se refieren a la investigación retórica epistolar –equivalente al estudio diacrónico que propone Bastons– y los que se concentran en una teoría de la naturaleza del género epistolar, teoría que Beltrán define como empírica.

Obedeciendo a la división establecida previamente por Carlos Bastons y Beltrán Almería, comenzaré con el aspecto histórico de la tradición epistolar para después referirme a los rasgos de la epistolaridad como género literario y ubicar aquí a *Cartas a Ricardo*.

1.3.1. Aspecto histórico del género epistolar

La tradición epistolar se remite a la antigüedad, el tiempo de esplendor de la cultura griega y latina, así que podemos encontrar epistolarios de autores que van desde Sócrates y Platón a Cicerón y Quintiliano epistolarios que compartían las características del lenguaje retórico, la temática didáctica y la función moralizante. Más tarde aparecen testimonios epistolares dentro de textos bíblicos, en específico aparecen en el *Nuevo Testamento*, las Epístolas de San Pablo. Como menciona Bastons en el texto antes citado, «éstas son un ejemplo de la carga moral y función aleccionadora de las misivas en esa época» (Bastons; 1996: 233) En los siglos posteriores a esta época y hasta el final de la Edad Media, las epístolas mantuvieron ese mismo carácter moralizante, aunque cada vez se hacían más frecuentes las temáticas cotidianas.

Con el fin de la Edad Media y más tarde durante el Renacimiento, llegarían también nuevos tópicos para la epístola; en este momento existen discusiones incipientes acerca de la ciencia y el arte; y comienza a verse un esbozo del género ensayístico que Montaigne desarrollara ampliamente. En esta nueva era aparece cierto dogmatismo que acompaña a los tratados, difuminado en el carácter personal de la epístola. Hacia el siglo XVI, las cartas se han olvidado de la transmisión del pensamiento teocrático y adoptan un tono didáctico, más crítico y objetivo; por ejemplo *Las cartas de Relación*.

Como vemos, la correspondencia en tanto medio de comunicación no cesó; empero, el esplendor de la epístola con cualidades literarias alcanza su apogeo en el siglo XVIII con la llegada de la novela epistolar sentimental, producto del naciente humanismo europeo; por ejemplo, *Pamela, o la virtud recompensada* (1740) de Samuel Richardson; *La nueva Eloísa* (1761) de Rousseau; *Wether* (1774) de Goethe y *Las amistades peligrosas* (1782) de Chordelos de Laclós.

A partir de ese momento, la epístola tiene presencia constante dentro de la literatura, ya que su naturaleza ha permitido a los autores esconder su voz tras la de algún personaje, al tiempo que hace posible el análisis psicológico y el monólogo interno, con el que puede acceder directamente como lectores al pensamiento de un personaje. Por otro lado, el tono más «libre» en el lenguaje de la carta moderna da pie a la expresión de alegatos y posturas frente a tal o cual situación, por ejemplo, *Cartas a Nelson Algren* de Simone de Beauvoir, así como las que de manera más informal y cotidiana ella misma enviara a Jean - Paul Sartre.

En el siglo XX, encontramos el texto que conforma nuestro objeto de estudio; y es ahí que es posible observar la trayectoria que siguió el género, el cual alcanzó un lenguaje tan coloquial que dificulta determinar su naturaleza literaria o cotidiana. Quizá el único hecho que arroje luz para pensar en una creación intencionada de este epistolario es el deseo de la autora para la publicación póstuma, según lo dicho por Juan Antonio Ascencio durante su presentación a *Cartas a Ricardo*.

1.3.2. La carta, un género literario

En su estructura más general y superficial, la epístola tanto como género literario como bajo el aspecto pragmático de un medio de comunicación, está escrita bajo la misma apariencia. Claudio Guillén identifica tres divisiones en el género: la carta familiar, la epístola en verso y la novela epistolar, de igual manera propone que cualquiera de estos tipos de carta, en tanto forme parte de un libro de manera coherente, pertenece al campo de la literariedad. Partiendo de esta idea y aunque Rosario Castellanos no participe en la edición del epistolario, *Cartas a Ricardo* puede considerarse como una obra literaria. Guillén, agrega que «una carta literaria es el eslabón entre la oralidad y la escritura, por lo tanto, exige alfabetismo, literariedad y poeticidad» (Guillén: 366; Cit. por Bastons, 1996: 236)

En el siguiente fragmento se manifiestan los tres elementos mencionados, alfabetismo, literariedad y poeticidad; son textos en los que sobresalen la utilización de metáforas y cadencias poetizantes en asuntos que tendrían que ser tratados con un lenguaje claro y no proclive a ambigüedades: un probable embarazo.

Desde tres días después de que te fuiste (y gracias a ciertos síntomas) empecé a sospechar que la cigüeña aleteaba alrededor de mí. Antes de que nos agarrara el pánico irracional fui a ver a Luis Guillermo. Me recetó la inyección consabida que me hizo lo que el viento a Juárez. (293)

En esta cita también se evidencia el hecho de que la carta que pertenece a la literatura goza de menor libertad que la que pertenece a la cotidianidad ya que tiene que estar escrita con un lenguaje cuidado, formal y no se constriñe a un destinatario; no obstante, a diferencia de la carta coloquial, no transmite sólo información objetiva.

En este sentido, creo que lo anterior se relaciona con el planteamiento de Beltrán Almería, en tanto que, «algunas colecciones de cartas pueden ser tomadas como una especie de embrión de la novela epistolar» (Beltrán; 1996:243)

Existe un hilo conductor perfectamente claro de los sucesos narrados en *Cartas a Ricardo*, donde podemos encontrar una historia coherente en todo momento: la trama comienza con la relación de novios-estudiantes; después sigue el matrimonio y la crónica de los sucesos y problemas conyugales referentes a los hijos, a los problemas domésticos, sexuales, económicos y concluye con el alejamiento y el inminente divorcio. Los pormenores y la evolución de la relación se pueden seguir si se hace una lectura desde el inicio hasta el final de las 1as setenta y siete cartas del epistolario.

Asimismo, la carta literaria agrega Bastons, tiene tres lectores: el autor, el destinatario y los lectores externos, ya sean, presentes o futuros. (Bastons; 1996:235-236) En *Cartas a Ricardo*, lo anterior se cumple a cabalidad: el lector como autor: Rosario; el lector destinatario: Ricardo y los lectores externos no destinatarios originales.

Dentro de las características enunciativas del género epistolar están las siguientes: una carta es un relato en primera persona y va dirigido a otro personaje que se encuentra ausente; utiliza un tono similar al del monólogo dramático o satírico; dado que «en la carta hay algo del espíritu de la narración oral [...] subordinado al espíritu retórico, al espíritu de las relaciones sociales [...]» (Beltrán; 1996:240)

Refiriéndome en concreto a *Cartas a Ricardo*, veamos la primera característica enunciativa: el narrador en primera persona; lo que implica el traslado del egocentrismo a la carta, es decir, permite centrar su atención en sus propias emociones; el remitente reclama la atención del lector manifestándose de las tres maneras que Carme Riera propone en su artículo «Epístola y novela» (Riera: 1990; Cit. por Sullá, 2001:286-289)

- 1.- De manera directa, utilizando la apelación o el mandato a través del imperativo y el vocativo «háblame de ti, no seas escueto y telegramático» (204)
- 2.- De manera indirecta, con oraciones impersonales o el empleo de la interrogación retórica:

y tu, mi vida, no podrías contarnos algo de lo que haces? ¿Por qué te has cambiado tan frecuentemente de alojamiento y no encuentras tu lugar? (310)

3.- Utiliza como recurso la torpeza expresiva, la vacilación, los rodeos, circunloquios o la reiteración insistente:

lo amo; no dejaré de comunicarme con usted; soy suya siempre y lo amo y lo amo (86)

¿se acuerda de mí a veces? ¿Cómo? Dígame. Otro día que esté menos literaria que hoy le enviaré una carta donde le diga cómo lo amo. Ahora nada más quiero que lo sepa, así escuetamente. Lo amo. (174)

Otros elementos importantes para la epístola, son la *deixis*³, entendida ésta como las referencias que hace el remitente a una situación en la que se produce un enunciado a partir de su relación con el mismo, el lugar y el tiempo. Particularmente, la referencia común debe incluir datos que permitan al lector no destinatario concretar el texto con sus propios indicios.

Hola niño Guerra, ¿cómo le va? Hacía años y felices días que no platicábamos. En parte (en mínima parte), ha sido mi culpa. He tenido, como ya le decía en mi carta anterior, muchas cosas que hacer, incluso he estado unos días fuera de Madrid [...] (146)

Y casi me olvidaba de lo principal: agradecerte el envío de los papeles y del libro. Me sirvieron muchísimo [...] me tienes que ayudar en lo de la UNAM para que se arregle pronto porque yo no llevo nada sino lo indispensable [...] (240)

Carme Riera, en el artículo mencionado, señala que resulta indispensable y de difícil construcción en una novela epistolar, la creación de un lector «no destinatario» capaz de ser partícipe de los elementos que aparentemente sólo comparten remitente y destinatario. Rosario Castellanos construye un texto que posee la información necesaria, sin caer en excesos de explicaciones obvias, permitiendo crearnos la imagen de las situaciones ahí referidas.

3 *Deixis*: Función desempeñada por los deícticos. Según María Moliner en *Diccionario de Uso del español*; deíctico se aplica a elementos como <<esto, eso, allí>>, y designan algo presente en la memoria de los hablantes. (Moliner: v.año)

De este modo, la identificación, con cualquier lector, resulta fácil gracias a la manera en que la autora se dirige a su destinatario primario, utilizando un tono ya sea confidente, ya sea sarcástico, pero explícito en todo momento.

Finalmente, otra característica del lenguaje epistolar literario, es el uso de la confidencia, la reflexión y la prosa ensayística. De nueva cuenta, los tres elementos están presentes en *Cartas a Ricardo*, como se ve a continuación:

- Confidencia:

Porque tengo mis complejos todos activos e inhibidores; porque soy totalmente desequilibrada; porque me he acostumbrado demasiado a vivir sola y a no compartir con nadie ni mi tiempo ni mis gustos ni mis actividades y porque no estoy muy segura de mi capacidad para hacer felices a los demás si tienen que convivir conmigo. (35)

- Reflexión:

Independientemente de que yo sea tu esposa o no, soy también una persona, una persona que está enamorada de ti, que te necesita, que quiere dar y recibir amor. (274)

- Prosa ensayística:

Sobre las mujeres ejerce la Iglesia el freno acostumbrado. La mujer colombiana está absolutamente sometida a las costumbres que entre nosotros tuvieron cierta vigencia durante la época de Don Porfirio. Sin embargo, el nivel cultural de este pueblo es bastante alto [...] (45)

En conclusión, puede decirse que además de los elementos ya mencionados y que se refieren a los cánones estructurales de la epístola literaria, también resalta el minucioso análisis ensayístico que hace Castellanos, tanto externo como psicológico de los personajes, así como el estilo variado, las temáticas diversas y la forma en que se sugiere un diálogo entre los protagonistas, aún a pesar del desconocimiento de una de sus partes principales: la respuesta del destinatario. *Cartas a Ricardo*, como se verá más tarde, puede leerse como una novela epistolar.

1.3.3. Forma y materia de la novela epistolar

Una vez cumplido con el primer aspecto que Jauss propone para el establecimiento de la distancia estética, o sea, el acercamiento a la tradición del género epistolar, continúo con la forma y materia de otras obras epistolares. Para ello utilizaré los elementos que surgieron en el apartado anterior y que aluden a las características esenciales de la carta literaria y la novela epistolar.

Me referiré a dos obras de la literatura universal, aunque la existencia de corpus epistolares escritos en castellano podrían servir a este efecto, he elegido a *Werther* de Goethe y *Las amistades peligrosas* de Chardel de Laclós por ser ejemplos que datan del siglo XVIII, siglo en el que como ya se dijo comienza el apogeo de la novela epistolar con fines sentimentales, así como la epístola humanista y la epístola como recurso literario; de tal manera que estas dos obras servirán de modelos para ver con mayor claridad los aspectos literarios de *Cartas a Ricardo*.

Debe recordarse en este momento el título de este estudio «La literatura epistolar de Rosario Castellanos: *Cartas a Ricardo*». En este sentido mucho se podría objetar, ya que dentro de los géneros con que trabajó la escritora, no estuvo presente el género epistolar como tal, lo que ya sugiere una contradicción en mi trabajo, no obstante, a partir de los análisis anteriores, he querido demostrar que estructuralmente es posible abordar este texto a partir de los cánones de la literatura epistolar, y es que el hecho de que *Cartas a Ricardo* se trate tan sólo de una compilación de cartas, elimina aparentemente la posibilidad de entender al texto como una obra literaria; a pesar de ello, se ha visto hasta el momento que los textos que componen el epistolario, estructuralmente han cumplido con las características tanto de relato como de carta literaria.

Ahora bien, a partir del fondo y de la forma de dos obras literarias construidas e identificadas plenamente como novelas epistolares, situaré a *Cartas a Ricardo* dentro del mismo género.

1.3.4 Werther

Goethe (1749- 1832) en la cumbre del romanticismo alemán escribe Werther (1774), novela compuesta por una serie de cartas que expresan los ideales de su protagonista, utilizando como medio la correspondencia que sostiene principalmente con su mejor amigo, Guillermo; el devenir de la historia queda marcado por la obnubilación de Werther y sus episodios de excesiva sensibilidad cada vez más intensos y frecuentes. Dentro de dicho discurso epistolar, se encuentran entremezcladas, descripciones, narraciones, crónicas y reflexiones profundas del protagonista. La trama se desencadena cuando él conoce a Carlota, quien detona una serie de sentimientos que lo llevarán al suicidio.

En esta novela aparece un narrador en tercera persona, quien interrumpe la correspondencia y cuenta desde el exterior los hechos acaecidos. Él es quien deja ver de manera panorámica a los otros personajes, que hasta ese momento se habían suscrito a las descripciones de Werther.

Antes mencioné que dentro de las principales dificultades que presentaba el género epistolar, estaba la construcción de un «lector no destinatario». En el caso de Werther se trata de un lector independiente a Guillermo, a quien van dirigidas la mayoría de las cartas de esta novela; de esta manera el autor permite a cualquier lector ser participe de lo que ahí sucede a través de indicios que él mismo proporciona en las primeras cartas, por ejemplo, las descripciones físicas y psicológicas de Werther y de Carlota, la imagen clara del día de su primer encuentro, la edad de los protagonistas y proporciona datos que más tarde son fundamentales en la concreción de la obra. Por ejemplo una cita de los datos que el autor proporciona de Carlota:

«Carlota es una mujer [...] una joven de mediana estatura, pero bien formada [...].»
(Goethe; 2001: 247)

Por otro lado Werther, en sus confesiones epistolares a Guillermo, expresa su percepción de otros personajes y del ambiente, así como su propensión a magnificar los sucesos y su tendencia pasional que no le permite continuar viviendo de una manera sana y que lo lleva al suicidio.

Acerca de la voz de los otros personajes sabemos muy poco, ya que en la novela sólo están las cartas de Werther y la voz de un narrador extradiegético que de igual modo ayuda a la concreción.

1.3.5 *Las amistades peligrosas*

Novela escrita en 1782 en la cuál Laclós (1741-1803), utiliza la forma epistolar, aunque de manera más compleja que Goethe, dado que presenta una correspondencia entre varios personajes y varias tramas, algunas relacionadas entre sí y otras en aparente independencia. Los principales remitentes y destinatarios son: el Vizconde de Valmont y la Marquesa de Merteuil. Ellos se refieren a otros personajes los otros personajes introduciéndolos en la trama por medio de relaciones directas con ellos mismos. Laclós, al igual que Goethe y como posteriormente se verá que hace Castellanos, da los suficientes indicios para conocer la vida de todos los interlocutores: descripciones físicas, psicológicas y, aunque en menor proporción alguna que otra reflexión producida desde la introspección de los personajes.

Laclós, a través de la construcción de sus personajes examina la condición de la mujer francesa durante el siglo XVIII dentro de los círculos de la nobleza. Existe una división en los personajes: libertinos y puritanos. Éstos últimos encabezados por la Presidenta Trouvel y Madame de Voulanges. Las mujeres, tanto libertinas como puritanas fingen, mientras los hombres, no importando su condición o estado, alardean. Al igual que los protagonistas de *Werther* y de *Cartas a Ricardo*, la Presidenta Trouvel y la Marquesa Merteuil prometen y se esfuerzan por no continuar más su correspondencia.

1.4. *Cartas a Ricardo, Werther y Las amistades peligrosas:* tres novelas epistolares

Después de la breve sinopsis de las obras a comparar, tomaré las características que Claudio Guillén adjudica a la literatura epistolar, mencionadas en el punto 1.3.2.; de tal forma que quede explícito que *Cartas a Ricardo* contiene dichas características así como las dos novelas epistolares citadas con anterioridad.

a) *La división de los tres tipos de epístolas la carta familiar, la epístola en verso y la novela epistolar.*

La correspondencia que conforma *Werther*, está escrita con un lenguaje coloquial enriquecido por las imágenes que evoca el protagonista, quien utiliza un lenguaje más estilizado que el coloquial. Las descripciones son detalladas y alegóricas. Sin embargo, en su mayoría, el texto está escrito en prosa, y posee una historia coherente dispuesta cronológicamente; por lo anterior, el texto entra en el grupo de la novela epistolar.

En las amistades peligrosas, como se dijo la correspondencia se da entre varios personajes; los textos están escritos en una prosa común y el lenguaje es descriptivo.

El tono no es familiar ya que se trata de personajes que sostienen relaciones de amistad y conveniencia. La trama se desarrolla de manera lineal. El texto es pues, una novela epistolar.

Cartas a Ricardo, a pesar de estar construida por textos en los que prevalece el tono y los temas familiares, no puede encasillarse en el primer grupo dadas las reflexiones y opiniones que contiene, así como la calidad de su prosa y su tendencia a la búsqueda de lo estético. Por otro lado, la disposición cronológica y el orden en la trama, proveen a la obra de una historia coherente, con un inicio, un desarrollo y un final. Dadas estas características ubico el texto en la novela epistolar.

b) *La epístola como el eslabón entre la oralidad y la escritura.*

En los tres textos, se destaca la sencillez del lenguaje, la simplicidad con que se tocan ciertos temas y las reflexiones nunca toman el tono de profundidad y menos de erudición. La correspondencia se da más bien en el tono que utilizarían los personajes en una conversación aunque matizadas por los recursos del lenguaje literario.

c) *La carta literaria transmite información íntima.*

La transmisión de información perteneciente a la intimidad del remitente es independiente de las cosas del mundo de los actos públicos. En el caso de

Werther, en la mayor parte de la correspondencia dirigida a Guillermo por parte del protagonista, se habla del amor de Werther hacia Carlota, aunque ella lo ignora y sea hasta el final, en la última Carta, cuando ella conozca los sentimientos de Werther, a pesar de que éstos han sido ampliamente descritos con anterioridad.

Finalmente, en *Las amistades peligrosas*, los personajes actúan bajo el desconocimiento de las intrigas que entre ellos se tejen. Sólo hasta el final la intriga se desencadena con la circulación de las cartas: la intimidad ha quedado expuesta.

En el caso de *Cartas a Ricardo* es indiscutible que el discurso de Rosario Castellanos no es congruente con el momento en que está viviendo; sobre todo en la última etapa de las cartas cuando ella se esfuerza por escribir de manera positiva su situación conyugal es hostil.

d) La existencia de tres lectores: el autor, el destinatario y los lectores.

<i>Werther:</i>	Autor: Werther Destinatario: Guillermo Lectores externos: cualquier lector distinto a Guillermo
<i>Las amistades peligrosas:</i>	Autor: La marquesa Merteuil, el Vizconde de Valmont, Cecilia Voulanges, Caballero Danceny, Presidenta Trouvel Destinatario: los mismos remitentes, ya que es una correspondencia cruzada
<i>Cartas a Ricardo:</i>	Lectores externos: cualquier lector distinto a los destinatarios. Autor: Rosario Castellanos Destinatario: Ricardo Guerra Lectores externos: cualquier lector distinto a Ricardo.

e) La epístola es un relato en primera persona.

- Narrador en *Werther*: Werther
- Narrador en *Las amistades peligrosas*: El vizconde de Valmont, Cecilia Voulanges, madame de Voulanges, el caballero Danceny, la presidenta Trouvel, la señora Rosemonde, la marquesa Merteuil.
- Narrador en *Cartas a Ricardo*: Rosario Castellanos.

f) Epístola dirigida a un personaje ausente.

En *Werther* los personajes ausentes serán Guillermo y Carlota; y, en *Las amistades peligrosas*, los ausentes son los mismos corresponsales. En *Cartas a Ricardo*, el personaje ausente es Ricardo. La diferencia más obvia entre estas tres obras, es que en la obra de Rosario Castellanos los personajes son verídicos y no sólo constructos narrativos, por esto surge la posibilidad de la doble exégesis ya que relación entre narradora empírica y narradora implícita es nimia, ésto de acuerdo a los postulados de la Teoría de la recepción.

g) El traslado del egocentrismo.

En *Werther*, el traslado del egocentrismo, es decir la proyección de la personalidad por medio del lenguaje, está representado por la necesidad de Werther de que Guillermo entienda el estado de ánimo por el que está pasando. En *Las amistades peligrosas* este proceso se percibe en los intereses y el egoísmo que mueve al Vizconde de Valmont y a la Marquesa Merteuil a manipular a los demás personajes a través de su correspondencia. Como ya mencioné, el uso de la narración en primera persona provoca la expresión directa que emana de la conciencia del personaje hacia en la carta. En *Cartas a Ricardo*, la prueba más contundente de este rasgo, es la insistente súplica de Rosario por obtener la atención de Ricardo.

h) La deixis.

En *Werther* es evidente que Guillermo sabe de las irregularidades en el carácter de Werther, por otro lado, Werther también hace alusión a su propia manera de ser y a experiencias comunes entre él y Guillermo, así como en las dos cartas que dirige a Carlota hace referencia a cuestiones del conocimiento de ambos. En *Las amistades peligrosas*, aparecen en todas las cartas datos que indican planes en común, así como indicios de asuntos pasados que son del conocimiento de los corresponsales.

La deixis, en *Cartas a Ricardo* ya ha sido explicada; en las tres etapas que comprende el epistolario se hace referencia a experiencias comunes entre Rosario y Ricardo, y se incluyen situaciones que son del conocimiento de ambos.

i) *La construcción del lector «no destinatario».*

Goethe ha creado un lector no-destinatario en *Werther*, en primer término con todos los indicios que provee, y en segundo término con la introducción del narrador omnisciente y omnipresente que aporta la información que nos lleva hasta el momento del suicidio del protagonista.

En *Las amistades peligrosas*, la construcción del lector no-destinatario, se da con base en la correspondencia cruzada, que arroja datos específicos de la personalidad de cada remitente; las cartas y su contenido van delineando a cada personaje y al final conocemos tanto sus fortalezas como sus pasiones y debilidades.

Finalmente, ya se mencionó que Rosario Castellanos a través de un lenguaje explícito y sencillo permite la concreción del texto, que ella proporciona descripciones, tanto de los personajes, así como de ella misma y por otro lado, aporta detalles exhaustivos de su vida pasada, de su situación presente e incluso da indicios de lo que quisiera en su futuro.

j) *La confidencia, la reflexión y la prosa ensayística como parte de la carta literaria.*

En *Werther*, la cuestión de la confidencia es evidente en todos los textos dirigidos a Guillermo; la reflexión también está inmersa en las descripciones del medio ambiente o los personajes que le circundan y la prosa ensayística, de la misma manera que está intercalada entre descripciones, crónicas y otros tipos de texto. Sin embargo, destacan, en las últimas cartas, los juicios expresados en torno a temas como la vida y la muerte.

En *Las amistades peligrosas*, la confidencia se da con los desahogos íntimos de los corresponsales; la reflexión la hacen los mismos personajes, ya sea respecto a su mala conducta o respecto a sus planes de manipulación; la prosa ensayística es breve, en comparación con el de las obras citadas y se utiliza para dar tono moralizante con el que finaliza la obra.

Al respecto de *Cartas a Ricardo* y estos tres elementos, debe recordarse lo mencionado en el apartado anterior, cuando se introduce un párrafo que

contiene confidencias que hace Rosario a Ricardo acerca de la percepción que tenía de sí misma; por otro lado la cuestión de la reflexión, aparece a lo largo de toda la obra sobre todo en los momentos de introspección de la protagonista a manera de flujo de conciencia o monólogo interior. En tanto a la prosa ensayística, encontramos el resultado de la meditación de Rosario en torno a varios temas: las mujeres, la religión, el matrimonio, la maternidad.

1.5 Oposición entre el lenguaje poético y coloquial de Rosario Castellanos

La oposición entre la función poética del lenguaje y su función pragmática es el último punto al que Jauss se refiere para el establecimiento de la distancia estética y en consecuencia el reconocimiento de una obra dentro de un género específico, es este caso a la novela epistolar.

La cuestión de la literariedad, así como de la poeticidad en un texto son viejos problemas que actualmente siguen sin solución concreta. Desde la aparición de la teoría literaria de los formalistas rusos y más tarde con el auge de la estética de la recepción han surgido controversias al respecto. Así que al tratar de determinar la diferencia entre el lenguaje poético o literario y el lenguaje coloquial en Rosario Castellanos, la dificultad se torna aún más difícil, cuando se piensa que el estilo de la autora se distinguió por su sencillez y simplicidad; sin embargo, como Anamari Gomíz afirma «*la simplicidad es en sí misma un artificio [...]*» (Gomíz; 1991:17) es decir, la simplicidad podría concebirse como un recurso literario.

En este apartado se tendría que confrontar el lenguaje que utilizó la autora en su comunicación cotidiana y el que utilizó en su poética o creación literaria; no obstante, al observar de manera superficial su narrativa veremos como sus descripciones caen en la más grande simplicidad y claridad.

El estilo literario según Riffaterre es «*toda forma escrita individual con intención literaria [...] el estilo de un autor, o una obra literaria aislada*» (Riffaterre, Cit. por Warning, 1989: 90)

Quizá el único hecho que podría determinar la diferencia entre el lenguaje coloquial y el poético de Castellanos, sobre todo en sus obras escritas en prosa, sea de la simbología inmersa en el texto. En este sentido, Barthes afirma que lo que distingue a la escritura del habla cotidiana es que la primera aparece como algo simbólico y por ello un texto literario siempre tendría que ser interpretado. (Barthes; 2004)

A partir de lo anterior, se podría afirmar que la literariedad en *Cartas a Ricardo* recorre todo el texto y está dada en función de las imágenes y la disposición que la autora ha pensado para el orden de sus crónicas y descripciones, así como en el cuidado que ha tenido en la construcción de los personajes. La literariedad es una construcción intencional y en el caso específico de un epistolario concebido a lo largo de diecisiete años el proceso de edición es implícito; hay que recordar que se trata de documentos póstumos, sin embargo al momento de la construcción de los textos de *Cartas a Ricardo* la autora lleva a cabo un proceso de creación literario.

Por ejemplo Shklovski, traslada al espectador la facultad de determinar las cualidades artísticas en un objeto «El objeto puede ser creado como prosaico y percibido como poético (...) o creado como poético y percibido como prosaico» (Shoklovski, Cit. en Jakobson *et al.* 2002:57) De modo que el lector del epistolario de Castellanos juzgará si existen o no esas cualidades artísticas en él sin importar la intención *a priori* de su construcción.

A fin de responder en alguna medida al conflicto del lenguaje poético contra el cotidiano, citaré algunos fragmentos de la narrativa de Rosario Castellanos, como una posible demostración de la corta distancia que existe entre uno y otro en el caso de la autora.

Se trata de un fragmento de *Balún Canán*; narración que antes había aparecido en una carta de la primera parte de *Cartas a Ricardo*:

[...] Celebramos varias ferias anuales. Pero ninguna tan alegre, tan animada como la de San Caralampio [...] vienen las peregrinaciones para rezar ante su imagen [...] este año la Comisión Organizadora de la Feria se ha lucido. Mandó traer del centro [...] la rueda de la fortuna. Mi nana y yo vamos a subir[...] delante va un indio[...] pide

su boleto [...] de pronto empezamos a adquirir velocidad [...] el hombre que maneja la máquina interrumpe la corriente eléctrica, pero la rueda sigue con el impulso adquirido, y cuando al fin para, el indio queda arriba, colgado, sudando de fatiga y de miedo [...] ¿por qué pararon? - Pregunta El hombre que maneja la máquina está furioso y dice-porque te caíste y te ibas a matar, indio bruto- [...] -No me caí Yo destrabé el palo Me gusta más ir de ese modo.- (Castellanos; 1996: 40)

Ahora veamos la mínima diferencia que existe en la narración del mismo hecho en una de las cartas:

[...] se organiza entonces una feria que es la más animada de todo el año. (la que le sigue en orden de animación es la del 20 de febrero, día de San Caralampio [...] este año, la novedosa atracción es la rueda de la fortuna. Los pobres están en un estado de maravilla sólo comparable al de su borrachera. [...] uno de estos «junes» se subió a la rueda de la fortuna. No tenía la menor idea de cómo era ni de los efectos que producía. [...] asustó en una forma tan grande que pretendió tirarse en el momento en que su lugar pasara en el punto más cercano al suelo [...] Quedo entonces prendido de ese palo que tienen los asientos de la rueda para que uno se detenga. La rueda siguió funcionando pero la gente se dio cuenta de lo que sucedía y empezó a gritar. Disminuyeron la velocidad de la rueda y le hacían señas al indio de que se soltara pero él no obedecía. Cuando pararon lo bajaron casi a la fuerza. Quería otra tanda. Pero no ir sentado porque le daba miedo, sino colgado. (32)

Transcribo a continuación otro fragmento; ahora de *Álbum de familia*; corresponde al relato «Lección de cocina».

¿Y tú? ¿no tienes nada que agradecerme? Lo has puntualizado con una solemnidad un poco pedante y con una precisión que acaso pretendía ser halagadora pero que resultaba ofensiva: mi virginidad. Cuando la descubriste mesentí como el último dinosaurio [...] ansiaba justificarme, explicar que si llegué hasta ti intacta no fue por virtud ni por orgullo ni por fealdad sino por apego a un estilo [...] yo carezco de la soltura del que rema [...] Cumpló un rito y el ademán de entrega se me petrifica en un gesto estatuario. (Castellanos; 1996: 841)

De manera más explícita se encuentra el mismo tema en *Cartas a Ricardo*:

Era sólo amor [...] fue la primera vez. Te dije, y te escandalizaste un poco, que me daba mucho gusto que hubieras sido tú. Porque podía haber sido otro. Pude haberlo hecho antes y me negué porque hubo siempre algún elemento turbio, alguna cosa que no estaba bien [...] me preocupa a veces pensar que tú no fuiste tan feliz como yo, que para ti no significó tanto ni mucho menos. Esto último me duele un poco pero no me siento culpable como de lo primero: si no estuviste muy contento fue nada más por pensar tú en el contento mío. Y además soy tan torpe, tan tonta. (38- 39)

En el próximo capítulo se abordará directamente el estilo de Rosario Castellanos, lo que servirá para aclarar mejor esta cuestión en la que se requiere citar a Vinogradov, quien asevera que «*todas las obras del poeta, a pesar de la unidad interna de la composición y por lo tanto de su autonomía relativa, son manifestaciones de una misma conciencia creadora (...) una sola conciencia lingüística*» (Vinogradov, Cit. en Jakobson *et al.* 2002:81)

*Te lo voy a decir todo cuando muramos.
Te lo voy a contar, palabra por palabra, al oído, llorando.
No será mi destino el del viento que llega solo y desmemoriado.*

(La promesa, Materia Memorable; 1968)



Imagen. CNIPL/INBA- Escritores Mexicanos/ Rosario Castellanos

CAPÍTULO II

EL LENGUAJE LITERARIO DE ROSARIO CASTELLANOS

En el capítulo anterior se trataron algunos aspectos formales de *Cartas a Ricardo*; y a través de la descomposición del texto en varios segmentos, se ve que la unidad de éstos da la impresión total de una obra literaria, equivalente a una novela epistolar; de igual manera, señalé cuán difícil es separar el lenguaje coloquial del literario en la obra de Rosario Castellanos. Sin embargo, considero importante señalar que el lenguaje de la escritora en *Cartas a Ricardo* tiene la misma naturaleza estilística que cualquiera de sus otras obras, y esto permite ubicarlo dentro del plano de la literatura.

2.1 El estilo literario.

Según Vinogradov, en su ensayo «Sobre la tarea de la estilística», el proceso de conocer el estilo individual del escritor y su organización estética debe siempre preceder a toda investigación histórica.

Ante esto, surge la cuestión ¿Qué se entiende cómo estilo individual? y ¿Qué se entiende por estilo literario? Para responder lo anterior se retoman los planteamientos de Michael Riffaterre: «*por estilo literario, entiendo toda forma escrita individual con*

intención literaria (...) el estilo de un autor, o mejor, de una obra literaria.»
(Riffaterre Cit. en Warning; 1989: 90)

Para aclarar esta definición Riffaterre explica que, más que referirse a la forma escrita, alude a «*la permanencia de los caracteres formales que hacen que su desciframiento (de la obra) sea controlado, constante, reconocible, pese a las variaciones e incluso errores en la manera como lectores diversos interpretan [...]»* (Riffaterre; Op. Cit. 91)

A partir de lo anterior, entiendo estilo como los rasgos particulares en el discurso de Rosario Castellanos, los cuales resultan imprescindibles en la interpretación de su obra, dado que son los encargados de enfatizar al mensaje. Por otra parte, el habla de Rosario se traslapa con su estilo. Regresando a Riffaterre vemos que:

El lenguaje expresa y que el estilo pone de relieve; porque las formas individuales son al estilo lo que el habla es a la lengua, y en cuanto los elementos de un lenguaje literario son utilizados por un autor para un efecto preciso, se convierten en unidades de etilo. (Riffaterre; Op. Cit. 92)

En este sentido, para una obra tan amplia como la de Castellanos, no es tarea fácil delimitar dichos «rasgos particulares» o «formas individuales» por tanto se abordará el tema en tres etapas: la primera donde se describen las estrategias y recursos literarios que utiliza la autora de manera recurrente en su narrativa, la segunda se concentra en las temáticas recurrentes y finalmente en la tercera e localizan esos elementos literarios dentro de *Cartas a Ricardo*, ubicándolos como una obra más dentro de la producción literaria de Rosario Castellanos, objetivo central de este trabajo.

2.2 Estrategias y recursos literarios de Rosario Castellanos.

La bibliografía indirecta de Castellanos es cuantiosa, pero para los fines prácticos de este análisis recurriré únicamente a trabajos dirigidos hacia su obra narrativa, debido a que *Cartas a Ricardo* pertenece a este género. De ahí que me apoye en textos que cubren dos grandes rubros de su narrativa: su creación indigenista y su creación feminista.

Para ubicar las características que predominan en su narrativa clasificada como indigenista, se toman las ideas de Sylvia Bigas en su artículo *La narrativa indigenista mexicana del siglo xx* quien a partir de la lectura de *Balún Canán*, *Oficio de Tinieblas* y *Ciudad Real*, propone algunas características formales comunes en estos relatos; estas características son análogas a la narrativa del principio de su producción literaria autobiográfica- feminista analizada en este caso por Laura Guerrero Guadarrama en su texto *La ironía en la obra temprana de Rosario Castellanos* obra que se complementa con la de Nahum Megged: *Rosario Castellanos, un largo camino a la ironía*; donde analiza los recursos literarios de la autora en la narrativa perteneciente a la última época de su vida.

De igual manera, es importante recurrir a un texto en el cual se delimita la imagen de la mujer en la narrativa de Rosario Castellanos, *La imagen de la mujer en la narrativa de Rosario Castellanos* de Rosa María Fiscal.

2.2.1 Recursos literarios en la narrativa indigenista de Rosario Castellanos

La importancia de que en este trabajo se mencione la narrativa indigenista y sus características, parte de que en ella se refleja la génesis ideológica de Castellanos ya que éste fue el primer contacto con la realidad y tuvo una influencia sumamente importante en su devenir literario y de ahí que Rosario escribiera siempre desde situaciones de contrariedad; por un lado, aferrada a la mano de su nana indígena y al mismo tiempo, asida de la mano de su padre prototipo fiel del cacicazgo. Rosario, la autora fue la niña que lo mismo de Perrault, de Scherezada o de su nana aprendió que la *palabra es el arca de la memoria* y que ahí se atesorara la vida y ordena el mundo; un mundo que como ya mencioné, fue contradictorio. Rosario fue la que vivió su infancia en una hacienda del estado de Chiapas y años después se trasladó a estudiar a la Ciudad de México; Rosario fue la huérfana que se marchó a Europa para estudiar, viajar, observar y escribir. Rosario siempre enamorada y resentida con la vida; ella iba a ser la escritora de su propia vida y también de las *Cartas a Ricardo*.

Según Sylvia Bigas, la intención principal de Rosario Castellanos en sus obras de corte indigenista es contrastar dos mundos, el indígena y el ladino, su imposibilidad del diálogo entre ellos; y es posible lograr lo anterior a través de

herramientas retóricas como la antítesis, figura presente tanto en *Oficio de Tinieblas* como en *Balún Canán* y en las narraciones breves de *Ciudad Real*. Para ejemplificar lo anterior Bigas propone el siguiente fragmento:

Idolina sentía el desdén con que la miraba...Los odiaba desde su pureza malherida, desde su inocencia corrupta. (Castellanos; 1996)

De igual manera, Bigas reconoce un exceso de adjetivación en la narrativa indigenista de Castellanos y dice al respecto «*los adjetivos fluyen con espontaneidad y se combinan imaginativamente. Predominan los sensoriales, pero hay también muchos que se refieren a cualidades abstractas*» (Bigas; 1990: 434) y pone de ejemplo las siguientes frases de *Balún Canán*:

Y entra en la habitación una penumbra discreta, silenciosa, tibia [...] la música triste, aguda, áspera, como el aire filtrándose entre los huesos de un muerto [...] (Castellanos;1996)

El lenguaje figurado o sensorial, según Bigas, aparece constantemente en la narrativa indigenista, dado que con él construye y crea atmósferas; por esto, dentro de las figuras retóricas más utilizadas están la comparación o el símil; aquí otros ejemplos extraídos de *Balún Canán* y *Oficio de Tinieblas*, respectivamente:

Purifica sus entrañas para que de ellas broten los actos no como la hierba rastrera, sino como los árboles grandes que sombrean y dan fruto. (Castellanos; 1996)

Por primera vez su vida se le representó como un río de acontecimientos continuos con un cauce que lo trajo a desembocar aquí y precisamente hoy. (Castellanos:1996)

El uso de metáforas es común en la narrativa de Rosario Castellanos, tanto que ella misma ha dicho refiriéndose a *Balún Canán*, «*esta obra no puede considerarse prosa: está llena de imágenes [...]*» (Carballo: 2005) lo cual confirma Bigas al afirmar que para Castellanos la metáfora tiene el propósito de destacar algún aspecto del ambiente o apuntar hacia un detalle que sugiere el clima emocional de la novela; un ejemplo de ello es la siguiente expresión de esta misma novela:

[...] avanzo así esta atmósfera irrespirable de estrella derribada. El día desaparece, desmelenado y sin olor, en el jardín [...] (Castellanos:1996)

Otro recurso frecuente en Rosario Castellanos es la enumeración, aquí un ejemplo extraído de *Oficio de Tinieblas*:

El pastor, la paridora, el alfarero, repiten su oficio como la tierra repite el ciclo de sus estaciones, como los astros recorren los puntos de su órbita [...] (Castellanos:1996)

Después de este somero análisis se concluye que las principales herramientas estilísticas utilizadas por Rosario Castellanos en su narrativa indigenista son:

- Adjetivaciones numerosas y extensas.
- Empleo de un lenguaje figurado O abstracto (sobre todo para dar voz al pensamiento indígena)
- Metáfora, comparación y símil (utilizada para la creación de atmósferas y ambientes)
- La enumeración (en ocasiones utilizada como otro tipo de adjetivación; y finalmente)
- La antítesis o el lenguaje paradójico (deriva en la ironía para esconder o atenuar una crítica o un juicio acerca de las condiciones expuestas ahí mismo)

2.2.2 Recursos literarios en la narrativa autobiográfica - feminista de Rosario Castellanos.

La narrativa de corte feminista en Castellanos, indiscutiblemente comparte el carácter autobiográfico del resto de la obra y por ello es importante mencionar sus elementos literarios más frecuentes, debido a que, en *Cartas a Ricardo*, encontraremos el origen real de lo que más tarde derivaría en literatura.

La narrativa de Rosario Castellanos como ya se vio ha sido clasificada como indigenista y feminista, entonces sí se ha de clasificar *Cartas a Ricardo* como una más de sus obras literarias quedaría suscrita al segundo grupo: la literatura feminista.

Para el análisis de los recursos literarios de la narrativa autobiográfica – feminista, dividiré las obras tal como lo han hecho en sus estudios previos Laura Guerrero y Nahum Megged. La primera, se limita a las narraciones tempranas de Castellanos: «Crónica de un suceso inconfirmable» (1949) y «Primera revelación» (1959); (Castellanos; 1996: 937-980) mientras Megged se referirá principalmente al camino recorrido por Castellanos hasta llegar al tono irónico que prevalece en narraciones como las que conforman la antología *Álbum de familia*. (Castellanos; 1996: 831-935)

Tanto Laura Guerrero como Nahum Megged han coincidido con las estrategias literarias de Castellanos para lograr «ese tono burlesco en lo trágico». Cada crítico por su lado ha comenzado una búsqueda que inicia y termina en el mismo punto: la ironía como el principal elemento de su narrativa de Castellanos. Laura Guerrero menciona que la ironía ha estado presente desde el comienzo de su creación y se mantendrá constante hasta el final; sin embargo, para lograr que la ironía cumpla con su cometido cabalmente dentro de la narración, ésta habrá de tomar distintas formas, las cuales están ya bien identificadas por Nahum Megged y son retomadas por Laura Guerrero años más tarde.

Dichas estrategias narrativas para lograr el tono irónico en lo trágico, lo reprobable o lo desagradable, que Rosario Castellanos utilizó también al momento de escribir su correspondencia, son:

a) Exageración en la fuerza de las afirmaciones

En el primer periodo narrativo la autora al exagerar ciertas afirmaciones también hace posible la duda de manera implícita. Son aseveraciones siempre revestidas de ironía; veamos el ejemplo que propone Laura Guerrero extraído del relato «Crónica de un suceso inconfirmable».

No hay día en mi vida al que mi memoria toque que no se me presente como una luminosa plenitud abofeteando mi insignificancia (Castellanos; 1996: 955)

En la etapa posterior de su narrativa vemos un ejemplo de *Álbum de familia*:

Gracias, murmuro mientras me limpio los labios con la punta de la servilleta. 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 (...) Gracias por darme la oportunidad [...] Gracias por [...] (Castellanos; 1996: 840)

El panorama se clarifica si se observa la exageración que se hace, en primer lugar de la insignificancia y la actitud pusilánime y, en segundo lugar, la exageración de una gratitud grandilocuente ante cuestiones tan triviales.

b) Usa adjetivos y apodos paródicos e irónicos

Ambos críticos coinciden con que este método para lograr el tono irónico es una forma de restar importancia y flema a lo referido mediante el uso de apodos, de alguna manera son de ese tipo de sarcasmo que en ocasiones raya en la crueldad, la cuál con frecuencia va dirigida hacia ella misma.

Adelaida era la del trágico destino y miraba con una mirada desolada [...] Ernesto era el genio inédito [...] Carmen era la enamorada endémica [...] María y Eugenia. Y es también el pretexto para que a espaldas suyas le digan Loru. [...] Marú no se parece a un loro sino cuando habla (Castellanos; 1996: 956)

En etapa posterior encontramos un ejemplo de nuevo en «Lección de cocina», al respecto Megged apunta: «*los recetarios son apodados*» «*mis espíritus protectores*»; *la carne «encanece»*. *Las intenciones del marido y los propósitos los denomina «serios» entre comillas. [...] La carne de asar tiene colores con escándalo o color «decente»* (Megged; 1984: 190)

c) Mezcla de palabras y conceptos elevados con términos de uso diario

La característica de mezclar un lenguaje culto y uno popular o cotidiano prevalecerá en toda la obra de Castellanos y dicho por ella misma, esta será la clave de su estilo «*mi estilo, ya lo conoce usted, consiste en tomar un hecho a todas luces insignificante y tratar de relacionarlo con una verdad trascendente*» (Castellanos; 1974: 15/02/71)

En su obra temprana este hecho se puede encontrar en expresiones como la siguiente:

Como ellos, tiene los ojos redondos y vacíos. Una leve papada (perdón, debí decir una leve doble barbilla) (Castellanos; 1996: 957)

Al final de su obra también aparecen expresiones en el mismo tenor:

*[...] debería usted misma o cualquiera de sus colegas, tomarse el trabajo de escribir un diccionario de términos técnicos, redactar unos prolegómenos, idear una prope-
dética para hacer accesible al profano el difícil arte culinario. (Castellanos; 1996: 838)*

d) Critica e intensifica sus defectos

Rosario magnifica todo lo que ella considera son sus defectos más grandes: la debilidad y la torpeza. Dicha característica para quien se haya acercado alguna vez, incluso de manera superficial, a alguna obra de Castellanos no le parecerá desconocida, ya que esta parece ser la nota permanente en su literatura: la devaluación de sí misma, aunque también en ocasiones la narradora no coincide con la protagonista o con la escritora real, la devaluación de la mujer es evidente, por lo cual, en su obra temprana encontramos ejemplos de esto en frases como:

De una vasta, oscura, imprecisa humillación nacen todos mis actos como de una raíz retorcida y amarga (Castellanos; 1996: 955)

Vemos el mismo tipo de descalificación en su producción más tardía:

[...] eso se me ocurre hasta mí, no había necesidad de gastar en esas recomendaciones las páginas de un libro [...] Y yo soy muy torpe. Ahora se llama torpeza, antes se llamaba inocencia y te encantaba [...] (Castellanos; 1996: 842)

e) Compara objetos extraídos de contextos diferentes

Laura Guerrero afirma que los términos elevados se banalizan, con lo que se introduce un tono cómico por la extravagancia de la comparación entre elementos

que serían incomparables en apariencia, por ejemplo, en «Primera revelación» vemos las imágenes relativas a la divinidad mezcladas con objetos vulgares:

La santísima trinidad, con sus tres divinas personas sostenidas sobre una esfera que navegaba entre dibujos vagos, armoniosa de mares y continentes; Cristos dolorosos, sudando sangre dentro de una bombilla de cristal; vírgenes con los ojos vueltos hacia arriba y las manos afiladas y finas como palomas en vuelo; atravesando ingravidas, su regazo; y aquí, encerrado en un cuarto, un olor a flores a medio marchitarse, de tallos tronchados sumergidos en agua vieja, de aire denso y opaco. Un olor penetrante, obsesivo, tenaz. (Castellanos; 1996: 939)

En un texto posterior «Lección de cocina» aparecen otras comparaciones inverosímiles. Al respecto Nahum Megged cita la comparación que hace Castellanos entre el dinosaurio de otro planeta, al cuerpo del marido como lápida de piedra, a la carne fiel a su condición de cadáver. De manera más literal esta comparación entre objetos extraídos de contextos diferentes se pone de manifiesto en el siguiente fragmento:

A esta carne su mamá no le enseñó que era carne y que debía comportarse con conducta (Castellanos; 1996:842)

f) Habla con desdén de temas serios

Hablar de temas que supondrían una solemnidad per sé y que requieren un tono más formal que las trivialidades, es una cuestión que Rosario parece evitar y es como si ella tratara de encontrar a toda costa «ese tono burlón para lo trágico»; esto provoca una sorpresa al lector al enfrentarse con el tono utilizado y no con el tono esperado, el fragmento posterior ilustra esta situación:

¿Qué, qué era el cielo? Pues el sitio donde va uno cuando se porta bien. Es una gran sala con pisos como de lana y columpios. Cuando uno se cansa de mecerse simplemente se acerca a unas largas mesas colmadas de dulces. Desde que Mario me aseguró esto me preocupé mucho. A mí no me gustan los columpios ni apetecía los dulces. ¿Qué iba a ser de mí? El único remedio era portarse mal, pero no lograba determinar cómo. (Castellanos; 1996: 941)

En distintos momentos de su prosa narrativa, incluidas sus cartas se hallan ejemplos de frases que de igual manera provoca desconcierto al lector:

Hace un año yo no tenía la menor idea de su existencia y ahora reposo junto a él con los muslos entrelazados, húmedos de sudor y de semen [...] perdí mi antiguo nombre y aún no me acostumbro al nuevo que tampoco es mío [...] (Castellanos;1996: 839)

g) Utiliza dichos e imágenes literarias y cinematográficas

Respecto a este punto, hablaré con mayor amplitud en el siguiente capítulo, cuando se toque el aspecto de la intertextualidad en *Cartas a Ricardo*, ahora por esto me limitaré a citar los ejemplos que señalan en primer lugar Laura Guerrero y posteriormente Megged, donde se ilustra la utilización de imágenes literarias y cinematográficas.

[...] como Teseo al minotauro en el laberinto, Maru perseguía en las intrincadas bibliotecas a la sabiduría de peligrosos cuernos. Sin hilo conductor se extraviaba entre las páginas, o fugazmente elevada, se precipitaba de nuevo y cada vez más fatal, más profundamente, a los abismos, cuando sus alas de cera se derretían (Castellanos;1996: 959)

Esta característica se entrelaza con expresiones de naturaleza onírica, como la siguiente:

[...] Y tú y yo seremos una pareja de amantes perfectos y entonces, en la mitad de un abrazo, nos desvaneceremos y aparecerá en la pantalla la palabra fin [...] (Castellanos; 1996: 843)

h) Se vale de algunos detalles del lenguaje como la polisemia

Rosario busca tras las palabras un juego de asociaciones; las palabras elegidas con aparente libertad están escritas bajo un orden interno, tienen una razón de ser más profunda que la que aparentan como se ven en los dos ejemplos que siguen:

Y allí, satisfecha, segura de la regularidad y la abundancia de mi alimento, me eché a dormir como una serpiente bajo el sol (Castellanos; 1996: 955)

Si ya sé que no debo preocuparme; que alguna de las hadas que revolotean en torno mío va a acudir en mi auxilio y a explicarme cómo se aprovechan los desperdicios (Castellanos; 1996: 840)

En el último fragmento se observa la implicación de un término como «hada» que de inmediato remite a la infancia y la ingenuidad. El pensamiento mágico es visto de este modo con ironía.

i) Mantiene un diálogo consigo misma

Los flujos de conciencia, el monólogo interior o el monólogo dramático son formas que utilizó Rosario Castellanos de manera preponderante en su narración.

Como gran lectora que era Rosario, ella conoce los momentos del desarrollo técnico de la novela moderna y es asidua a las obras de Joyce y Proust, de ahí que el monólogo interior y las descripciones exhaustivas aparezcan con frecuencia en su correspondencia y el resto de su obra. En la primera etapa de su proceso creativo lo anterior se manifiesta en el siguiente fragmento:

Me miraban con innumerables, horribles ojos saltones, me señalaban con un índice chorreando tinta, me lamían con sus lenguas desplegadas. ¿No quieres un dulce? Anda tómallo. Hay miles de dulces en estas mesas. ¿O preferirías mecerte en un columpio? Sentirás un hueco en el estómago si subes muy alto. Desde arriba las cosas se ven pequeñas y giran y si te sueltas caes y te rompes la nuca. (Castellanos; 1996: 952)

Nahum Megged dice al respecto de este recurso que la autora mantiene un diálogo con ella misma en el mismo tono que un diálogo entre dos personas; Rosario ha querido en más de una ocasión hacer de su interlocutor un ente invisible y suscribirlo a su propia voz. Esto se manifiesta en el siguiente fragmento de «Lección de cocina»:

¿Cuánto tiempo se tomará para estar lista? Bueno, no deberá importarme demasiado porque hay que ponerla al fuego a última. Tarda muy poco, dicen los manuales... ¿Cuánto es poco? ¿Quince minutos? ¿Diez? ¿Cinco? (Castellanos; 1996: 840)

j) Ruptura del efecto humorístico

La ruptura súbita del efecto humorístico dentro de los textos de Castellanos se da con frecuencia con la finalidad de subrayar lo trágico a través de la inminencia. Obsérvese el final de la siguiente cita:

El infierno, tolerable en ciertas horas del día, horroroso a medida que la oscuridad se hacía más compacta, no era muy importante, era apenas una de las cosas que hizo Dios entre muchas otras. Y si esa cosa era tan tremenda, ¿cuánto más tremendo no sería su autor? Por otra parte el infierno era limitado, estaba situado en un lugar, un lugar al que uno podía dejar de ir. Pero dios estaba en todas partes. Su amenaza era total. En consecuencia había que trasladar todo el miedo que os inspira el infierno al mismo Dios. Di ese paso sin titubear y Mario me siguió. (Castellanos; 1996: 950)

En «Lección de cocina», utiliza este recurso para hacer patente la farsa en la que vive, en un tono que prevalece durante todo el texto:

El horario será dirigido no por pájaros, como en Romeo y Julieta, sin por el despertador. La vida no será un bajar «por la escalera de mis trenzas sino por los pasos de una querella minuciosa: se te ha desprendido un botón [...]» (Castellanos; 1996: 842)

k) La tensión del relato

Nahum Megged afirma que la tensión de los relatos de Rosario Castellanos no se encuentra en el típico nudo de la trama, sino en la tensión misma de la autora; es decir Rosario, en sus poemas, novelas, cuentos y en sus cartas transmite su tensión, ese sentimiento de angustia con el que vivió siempre esta *asfixia de respirar con un pulmón ajeno*. La autora establece un proceso donde se vislumbra una lucha consigo misma «*habla, dice, contradice, duda, cavila, y no sabe quién es, quién fue y hacia donde va*» (Megged;1984: 200)

l) La figura del narrador

La figura del narrador protagonista, obviamente en primera persona es constante en su narrativa: Rosario acaba descubriéndose a sí misma a partir

de su propia narración, sus duras observaciones respecto opiniones y juicios. (Acercas del narrador se profundizó en el capítulo anterior)

2.3 Sustrato temático de la obra de Rosario Castellanos

Tal como Eduardo Mejía lo afirmara al hablar de la producción poética de Castellanos «los motivos de su poesía son como lo fue su vida, la voz del marginado» (Castellanos; 1996:7) por ello resulta muy fácil encontrar los temas que de manera recurrente la escritora abordó en su obra.

Por lo demás, ambos críticos de la obra de Castellanos, tanto Nahum Megged como Guerrero Guadarrama coinciden en que los siguientes temas son constantes en sus trabajos narrativos, ensayísticos, dramáticos y poéticos:

- La soledad intrínseca del ser humano y el aislamiento al que queda confinado
- La incapacidad del ser humano para dialogar
- La situación del marginado (no importa la situación que lo margine)
- La eterna búsqueda de la liberación como único camino para lograr la paz interna.
- El miedo
- La condición de mujer y su mundo interior
- La crítica a patrones socio-económicos obsoletos en su época

2.4 El estilo literario de *Cartas a Ricardo*

Cada uno de los rasgos mencionados en el punto anterior están presentes en *Cartas a Ricardo*, sin embargo, muchos de ellos resultan incuestionables en un texto epistolario; por ejemplo en la cuestión temática, ya he explicado que Castellanos en sus cartas da cuenta de diversas situaciones y nos ha dejado ver en sus cartas las temáticas expuestas con anterioridad: la soledad, el miedo, la mujer y su condición, la maternidad, su proceso de creación literaria, etc.

Cartas a Ricardo comparte, con el resto de la obra, un sustrato temático y existe una la relación de intertextualidad entre su correspondencia y sus demás obras.

Ahora bien, a continuación se ejemplifican, por medio de referencias textuales, los recursos y estrategias literarias que desde el punto de vista formal *Cartas a Ricardo* comparte con el resto de la obra de Rosario Castellanos.

a) *La adjetivación numerosa:*

Este pueblo es completamente inverosímil, totalmente improbable (75)

b) *Las comparaciones de elementos extraídos de contextos diferentes*

[...] siguen las inundaciones pero somos la raza de bronce y los elementos no nos vencerán. Progresamos sin cesar, nada puede detenernos. El peso firmísimo y las distinguidas señoritas cumpliendo quince años y las parejas de matrimonio cincuenta y la mafia encarnada en la trinidad Piazza-Monsiváis-Cuevas ha excluido a Fuentes [...] (307)

«[...] prepara tus pliegos y laudos y no tengas la menor aprensión respecto a que mi llegada vaya a alterar en lo más íntimo ninguna de tus costumbres ni de tus hábitos. Yo no llego en son de 'recuperar Colorado' como aquí vino Gabriel sino en el plano más respetuoso de tu libertad.» (270)

c) *Uso del lenguaje figurado*

Pero además el trópico está sorbiéndome, la selva me traga. (26)

Pero tenía la garganta seca y empecé a mirarlos a todos con una expresión de venado arisco. (28)

d) *La enumeración constante*

[...] y encontrarse aquí con los adelantos de la civilización: las rockolas, el cine, los carruseles y, este año, la novedosa atracción de la rueda de la fortuna [...] y se regresan a su casa, crudos, explotados, cansados [...] (32)

[...] era una sensación total, sin contornos, de plenitud, de exaltación, de alegría [...] (54)

e) La ironía

Uno de los rasgos predominantes en el estilo literario de Rosario Castellanos, como ya se ha visto, es el tono satírico e irónico como forma de catalizar lo trágico de su vida y su proyección en los personajes. Este rasgo también se manifiesta en *Cartas a Ricardo*, a través de las estrategias literarias mencionadas en el apartado 2.2.2.

La ironía es un recurso tan generalizado en este texto que algunos autores como Oscar Bonifaz y el propio Ricardo Guerra han cuestionado la verdadera intención de estas cartas y su deseo de publicación póstuma. Aquí se encuentran expresiones tan irónicas que resultan contradictorias e inexplicables para el momento de su escritura. Por ejemplo:

[...] así que disfruta de tu estancia y de tu distancia con el menor pendiente y cuando un día estés de buen humor y pienses que nos merecemos aunque sea una tarjeta, mándala. Pero no antes, no vaya a ser una violación de tu libertad. (310)

Dice el refrán que la falta de noticias son buenas noticias. Ojalá que sea aplicable en este caso en el que desde hace ya tantos días no sabemos de ustedes (258)

¿no te alegra que, por lo menos una vez, una carta mía no sea para llorar plagas? (247)

f) Autocrítica y exageración a sus defectos

La autocrítica severa es también un recurso constante, que sin embargo cambia durante la correspondencia, ya que en ocasiones se hace de manera directa y en otras de manera indirecta a través de una ironía; un ejemplo de la forma directa es el siguiente:

Usted conoce mis defectos: soy soberbia, perezosa, inútil, hago chismes inoportunos, me gusta de cuando en cuando hacer la pose de que estoy triste y enojada, cuento mi autobiografía a la menor provocación sin provocación, soy rencorosa y susceptible, uso ligas, soy disparejamente gorda.y ... y el otro defecto que usted sabe y que yo no digo nunca aunque sea tan visible. (121)

O también de manera indirecta a través de una frase irónica:

Espero en mí un cambio milagroso. Despertar de pronto, un día, muy lista y con un gran sentido práctico y una visión muy clara de nuestras necesidades y modos de resolverlas. Pero hasta ahora el milagro no se ha efectuado. A ver si en los días próximos. (134)

Bueno a Gabriel no sé por qué lo persiguen los bichos y lo pican sin cesar. Ponemos insecticidas de una marca y otra y amanece con unos conatos de cuernos en la frente (han de ser herencia de su mamá) (318)

En este capítulo se ha dado un breve recorrido por los caracteres formales de la prosa epistolar y narrativa de Rosario para observar cómo ambos se hermanan, o sea las formas individuales que caracterizan a la literatura de Rosario Castellanos y que evidentemente están presentes en *Cartas a Ricardo*, comprobando que es un texto tan literario como lo pueden ser *Balún Canán*, *Oficio de Tinieblas*, *El eterno femenino*, o cualquier otra de las obras de la autora.

*Sólo el silencio es sabio
Pero yo estoy labrando, como con cien abejas,
Un pequeño panal con mis palabras.*

(El resplandor del ser, 1957)



Imagen. CNIPL/INBA- Escritores Mexicanos/ Rosario Castellanos

CAPÍTULO II

ANÁLISIS TEXTUAL – LITERARIO DE *CARTAS A RICARDO*

3.1 La espiral parece un círculo: un modelo de análisis para *Cartas a Ricardo*

En los capítulos anteriores se observó que desde el punto de vista formal-estructural, *Cartas a Ricardo*, puede ser considerado un relato. Por tanto, es proclive a evaluarse como una narración, lo cual aunado al breve comentario acerca del estilo literario de Rosario Castellanos del segundo capítulo, donde se advierte que la naturaleza del lenguaje con que está escrito *Cartas a Ricardo* comparte las mismas características literarias con las demás obras de la autora; me permite afirmar que se trata de una obra literaria. De tal forma que en este momento se hace un análisis estrictamente literario, basado en un modelo propuesto por Aralia López González en su texto *La espiral parece un círculo* (López González; 1991)

La decisión de optar por este modelo de análisis, se debe a que coincido con los planteamiento de Charlotte Broad contenidos en la introducción de *Otramente: lectura y escritura feministas* (Fe; 2001:19) cuando se refiere a la necesidad de crear modelos propios de crítica para la escritura y lectura de las obras literarias escritas por mujeres; ella propone pensar y escribir a partir de la propia identidad –de mujer-y no tratar de injertar las ideas o la metodología del pensamiento masculino en los materiales del arte de la mujer.

La decisión de optar por este modelo de análisis, se debe a que coincido con los planteamientos de Charlotte Broad contenidos en la introducción de *Otramente: lectura y escritura feministas* (Fe; 2001:19) cuando se refiere a la necesidad de crear modelos propios de crítica para la escritura y lectura de las obras literarias escritas por mujeres; ella propone pensar y escribir a partir de la propia identidad –de mujer-y no tratar de injertar las ideas o la metodología del pensamiento masculino en los materiales del arte de la mujer.

La elección del siguiente método de análisis se debe también al hecho de que a partir del siglo XIX, existió una tendencia a generalizar la creencia de que el éxito literario resultaba muy caro, desde el punto de vista psicológico, porque requería desafiar las limitaciones y las estructuras misóginas decimonónicas de la crítica literaria, las cuales parecían estar ajenas al asunto del género, de modo que sólo poseíamos una narratología producto del análisis de textos escritos por hombres. En este sentido, Susan S. Lanser propone que una narratología adecuada a la crítica feminista buscaría reconciliar la tendencia semiótica con la orientación principalmente mimética de la mayor parte del pensamiento feminista, entendiendo a la literatura, por un lado, como una representación de la vida, una explicación de la realidad y un documento mimético, así como un sistema lingüístico no-referencial, una enunciación que presupone un narrador y un oyente y, ante todo una construcción lingüística. (Lanser; Cit. por Sullá; 2001:277)

No sólo se habla de esta dicotomía, sino que se agrega la cuestión de los niveles narrativos ya estudiados por Gerard Genette adhiriendo un elemento más: la diferencia entre lo público y lo privado en un texto. Susan Lanser infiere cierto tipo de censura aún en los textos privados, censura producto de la «hegemonía discursiva masculina»; lo que ocasiona que textos como cartas, destinadas a ser leídas por alguien más que su destinatario sean proclives no sólo a este tipo de censura externa, sino provocan que el lenguaje se vea censurado también por quien las escribe.

A este respecto, Christiane Malward, habla acerca de la naturaleza del lenguaje de la mujer y lo describe como:

[...] abierto, no lineal, inacabado, fluido, desarticulado, fragmentado, polisémico, que trata de decir el cuerpo [...] el inconsciente que implica silencio, incorpora la simultaneidad de la vida en oposición o contraste con los lenguajes preconcebidos, orientados, magistrales o didácticos [...] (Lanser; Cit. por Sullá; 2001: 58)

De modo que, para abordar el discurso en *Cartas a Ricardo* recurro a un análisis creado por un pensamiento femenino, el cual, al tiempo que rescata muchos de los elementos del típico análisis estructural, también incluye nuevos elementos que hacen más completa la visión del texto. En tanto a su aspecto valorativo como explicativo se refiere y, contribuye con ello a la conjunción del aspecto semántico y mimético del lenguaje literario de Rosario Castellanos.

Para Aralia López González, profesora de la Universidad Metropolitana de México, el saber de un texto implica, el saber lo subyacente, a partir de comprender las relaciones entre los elementos narrativos en el interior de la obra para poder acceder a la visión del mundo que el texto plantea. López González cita a Pierre Macherey para explicar el objetivo de su análisis textual y dice «por medio de un lenguaje nuevo, el crítico hace manifestar en la obra una diferencia, hace parecer que ella es distinta de lo que es» (Macherey, Cit. por López González; 1991:27)

Uno de los aspectos que incluye el análisis propuesto, es el hecho de conjuntar el aspecto textual con el social; es decir, a partir de una identificación y un análisis previo de los elementos estructurales de *Cartas a Ricardo*, se observa al todo textual y se obtiene una significación a partir de ese nivel, para posteriormente relacionarlo con su implicación en la sociedad.

Para lograr conciliar el aspecto descriptivo o estructural y el sociológico en el acercamiento a la obra literaria López González utiliza las siguientes nociones de análisis:

- I.- Eje de significación
- II.- Elementos narrativos
 - tiempo y espacio
 - narrador y personajes
 - intertextualidad
- III.- Visión de mundo

3.2 El eje de significación

El eje de significación es el modelador de todos los elementos narrativos, es decir «*la relación dialéctica entre los dos polos mínimos de significación que organiza los elementos narrativos en el texto*» (López González; 1991:34) y este puede encontrarse a partir de la reducción de la intriga a la *fábula*⁴, es decir, el hecho despojado de los elementos artísticos del lenguaje, y en la *fábula* están los contenidos semánticos esenciales de la obra. El eje de significación a su vez, permite descubrir los elementos narrativos que integran al texto y sus contenidos semánticos.

Por lo anterior, para comenzar el análisis propuesto, es necesario en primer término delimitar el eje de significación, ya que éste determina la constitución del texto. En consecuencia, aunque anteriormente se dio una breve descripción de la protagonista, es necesario apuntar que el narrador en este discurso se encuentra en primera persona y así se explica la presencia de una narradora protagonista, quien es la enunciativa de la ideología y es el único personaje que posee voz directa y será quien determine desde su visión individual este eje de significación.

Rosario es la narradora protagonista en *Cartas a Ricardo* que se devela ante su lector a partir de su compleja escritura y tiende a expresar una severa autocrítica; ya que como ella misma lo expresara, ésta es una «tentativa de entendimiento»

Aún puedo hacer las cosas, esas mismas cosas, pero de otro modo, que tal vez sea mejor. (desde luego no puede ser peor.) Me gustaría que me diera su opinión sobre ellos. No podrá decir cosas más duras de las que yo me digo. (77)

La introspección como medio de conocimiento personal, la expresión literaria como manera de entender la vida y dar sentido a su mundo circundante, es el tenor general del discurso; discurso que se da en el marco de la eterna interrogación

4 Fábula, considerada como: contenido, o elementos esenciales, colocado en un orden lógico y cronológico. (Cesaré Segre;1976. pp.13-14, Cit. por Sullá; 2001:59)

y la nula respuesta. Rosario se interroga a sí misma y al final termina por contestarse a partir de su propia experiencia

Rosario dice «*Soy incurablemente mujer. Primero tiene que haber una razón sentimental.*» (29) Esta oración denota la ideología que ha de prevalecer en todo el texto, la incomodidad que le produce el sentimentalismo que le atribuye a su sexo. La incurable feminidad aparece como la enfermedad congénita que deberá contrarrestar sólo si obtiene el conocimiento, el entendimiento y la aceptación de sí misma.

Al principio del epistolario encontramos la preocupación principal de la autora: el lenguaje. La relación amorosa no es en este momento la cuestión a atender, sino la capacidad para dilucidar sus estados de ánimo y comenzar a materializarlos por medio de las palabras; es decir, el verdadero conflicto que se plantea de manera continua es su relación con el lenguaje.

¿Cómo te diría yo que estoy triste? Si se tratara de la «vaga, metafísica y vergonzosa tristeza de existir» no habría problema, pues la tenemos bien codificada y definida [...] (25)

En este sentido, Gilda Loungo Morales afirma que el destinatario de esa correspondencia es el mismo remitente:

[...] la comunicación interpersonal pueda ser un pretexto para elaborar una producción cuya intención última sea verse a sí misma, autoreflejada y por lo tanto forma parte de la autofiguración que la sujeto que enuncia elabora de sí frente a un espejo (Loungo; 2000)

Ese «verse a sí misma» del que Loungo habla, se entiende como la búsqueda de su identidad, la cual se va construyendo a lo largo del texto. De esta manera en la estructura del eje de significación, la desesperación en esa búsqueda de la identidad parece que puede ejemplificarse con las siguientes citas.

Una Rosario a los veinticinco años escribe:

[...] me entra un angustioso deseo de ser perfecta. (30)

Un año después desde Europa extiende otra súplica desesperada:

Espero en mi un cambio milagroso. Despertar de pronto un día, muy lista y con un gran sentido práctico y una visión muy clara de nuestras necesidades y modos de resolverlas. (134)

Un milagro como fenómeno atribuido a una intervención divina y no a una causa natural, es acaso la única solución a su búsqueda incesante, cuando la razón aún parecía lejos de ella para dar respuesta a su angustia existencial.

A los cuarenta años de edad mantiene la misma idea de búsqueda «quiero crecer y no puedo, porque quiero convertirme en una mujer y no lo alcanzo, y me quedo en unos balbuceos horribles de niña, de monstruo.» (210)

Castellanos plantea la cuestión de su identidad como algo ajeno a ella y la sujeta al escrutinio de los demás en todo momento:

[...] cuando te estableces en un sitio determinado las personas que te rodean empiezan a formarse una idea sobre ti, una idea que probablemente es acertada pero que no compartimos porque nos disminuye y, según nuestra propia idea, nos equivoca. Y andando el tiempo, empiezas a portarte no como eres o como crees que eres, sino como la gente te concibe.[...] (100)

En la misma carta continúa:

[...] cuando viajas permaneces tan poco tiempo en un lugar que no es posible ese proceso de cristalización, de parálisis que los demás te imponen se cumpla. Y vives libremente, fluyes sólo bajo tus ojos que comprenden las razones secretas de tus actos o las inventan o las acomodan cuando es necesario, siempre para justificarte [...] (100)

Rosario ha propuesto una alternativa para librarse de ese proceso de fijación, quizá por que ya vislumbra la distancia que debe existir entre la propia identidad y la idea que de ella tienen los demás.

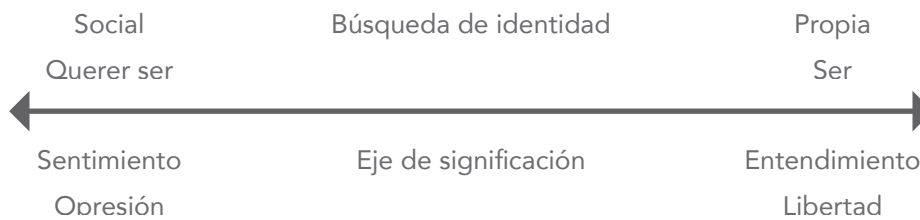
No es sino hasta el final de la correspondencia cuando llega a la conclusión de que su identidad tendrá que estar construida sólo a partir de ella misma, con lo cual ella misma refuta su idea anterior, diciendo:

[...] nunca acabo de entender que lo que se me revela en la literatura es lo que hay que aplicar a la vida y no los cartabones de los demás y no los sentimientos de los demás y no las reglas de juego de los demás. (216)

Así después de diecisiete años de correspondencia parece que Rosario al fin encuentra otro modo de existir, el cual que aunque lo parezca desconocido presente que es el idóneo; la frase final del epistolario enmarca esta situación:

Bueno mi amor, aquí le suspendo. Estoy muy sentida contigo por que cuando más se esmera uno en portarse bien contigo y en hacer las cosas que se «deben» hacer (mientras le están dando a uno, por otro lado, hasta por debajo de la lengua), tú ni siquiera te das por entendido. Pero ni modo, pues así será ser libre. Yo, como de eso no entiendo, mejor ni me meto a comentar. (336)

En conclusión el esquema del eje de significación es el siguiente:



Una vez identificado el eje de significación, será éste quien determine a los demás elementos, es decir, el tiempo y el espacio, el narrador y la intertextualidad giraran en torno a *Cartas a Ricardo*. Probablemente por esto Aralia López titula a su análisis: *La espiral parece un círculo*, pues aunque Rosario Castellanos gira siempre en torno a la misma problemática, aparentemente sin avanzar hacia algún otro sitio; esa madeja de contradicciones se desenvuelve poco a poco en dirección al encuentro con la verdadera identidad de la escritora, identidad formada con base en su propia ideología, a través de su entendimiento y razón para alcanzar al fin *ese otro modo de ser humano y libre. Otro modo de ser.*

3.3 Elementos narrativos

El modelo analítico que utilizo plantea la relación entre todos los elementos que giran en torno al eje de significación, por ello analizaré tiempo y espacio, así como narrador y personajes.

3.3.1 *Tiempo y espacio*

Aralia López prefiere mantener la unidad entre ambos elementos, suponiendo que es imposible la existencia de uno sin el otro. La distribución discursiva del texto está en primer término marcada por una cronología: el tiempo de la narración abarca diecisiete años, la correspondencia se ve interrumpida por periodos de convivencia entre la pareja. Aún así pueden identificarse tres tiempos:

- El presente, en el que redacta las cartas.
- El pasado, con la evocación de sus recuerdos de la infancia y las remembranzas de sus encuentros con Ricardo.
- El futuro, en los planes que ella pretende para su convivencia con Ricardo principalmente y sus propósitos de enmienda con ella misma.

Estos tiempos, a su vez están determinados por los siguientes espacios:

Chiapas (1950): el pasado

El trayecto y la estancia en Europa (1951): el futuro

Chiapas (1952): reencuentro con el pasado

Estados Unidos (1966): presente

Distrito Federal y Cuernavaca (1967): el futuro y el regreso al presente

Véase en este momento la distribución temporal a partir de la espacial en *Cartas a Ricardo*.

A) Chiapas, el reconocimiento del presente en la infancia

Rosario ha comenzado este epistolario en Chiapas. Inicia un viaje a su tierra de origen y de manera similar inicia un viaje de autoconocimiento. Chiapas es el sitio desde donde evoca su infancia, el pasado triste, la desgracia de su familia; por lo tanto: Chiapas representa el germen de su ideología actual, su manera de ver y enfrentar la vida «yo sé que es natural esta actitud dadas mis experiencias de infancia y adolescencia; pero sé que tengo la obligación de haberlas superado.» (35)

Sólo desde Chiapas ella recuerda con detalle sus raíces: su relación familiar, su pueblo; aquí comienza a hacerse consciente de su aislamiento y de la angustia que le causa su soledad. «siempre me sentí un poco culpable de existir, durante años hubiera querido pedir perdón a todos por estar viviendo [...]» (35)

Desde Chiapas expresa frases acerca de sus creencias como «Esas dos palabras, amor y felicidad, me habían parecido siempre inconciliables, enemigas.» (29) también expresa la idea que tiene de la vida en familia «por eso también consideré y he seguido considerando la vida de familia como un apretado infierno sin grandeza y sin mérito» (36)

Volverá a Chiapas en 1952, dos años después de sus primeras cartas, Ricardo se ha casado y será padre, ella lo ignora, no obstante, la correspondencia sigue y pervive este tono de remembranza y reencuentro del pasado, ahora desde una perspectiva más madura, después de vivir en Europa; sin embargo, esto no hace que Chiapas deje de ser el espacio dedicado al encuentro con un pasado hostil, aunque esta vez cambiará su discurso lleno de evocaciones trágicas y se dedica a estudiar fríamente sus relaciones con los demás. Descubre que ya no es la Rosario «mujer débil e indefensa» despreciada por sus más cercanos familiares sus padres y su medio hermano. Las primeras cartas que envía a su regreso de Europa contienen ideas como las siguientes:

La vida está llena de sorpresas. ¿te acuerdas en que disposición de ánimo venía a Chapatengo? Esperaba encontrar aquí un ogro, una espina, un problema [...] y vengo y me encuentro con un hermano equilibrado y maduro [...] ahora él sin herirme me muestra lo que soy. Un ser débil, sin ninguna madurez en ningún sentido, voluble, inconstante por que no sabe lo que quiere ni lo que debe ni puede hacer [...] (175)

Después de este regreso expresa que ha vivido detrás de máscaras con las que oculta su verdadera personalidad y decide terminar su relación con Ricardo ante su prolongado silencio; con este acto Rosario deja atrás su pasado y ve en Chiapas su presente:

Debo interpretar tu silencio, ahora si inapelablemente, como una falta total de interés y amor. Y como yo ya no encuentro estas dos cosas donde siempre las encontré antes, en mí, no sé en realidad qué jueguito jugamos. (181)

B) El trayecto y estancia en Europa: El futuro pende del otro

La travesía en barco y la vida en Europa marcan el inicio del verdadero enfrentamiento con ella misma; el inicio de una transición que ha de terminar diecisiete años después. En el silencio que le proporciona la soledad inicia un diálogo interno de mayor fuerza que el que se observa en sus cartas dirigidas desde Chiapas. Rosario niña que se describía como «criatura desvalida y torpe» ha quedado atrás, ella adjudica a Ricardo esta metamorfosis y al inicio de su vida sexual, literalmente dice a Ricardo:

[...] soy feliz de serlo, de estar marcada por ti para siempre, y no me arrepiento y no me avergüenzo y no niego ante nadie, ni ante mí mi misma que soy tuya [...] me diste la felicidad, la salud, la alegría y he reconocido en ellas mi vocación y mi patria [...] Me has cambiado íntegramente en otra persona. No me reconozco a ratos pero siempre me prefiero así a como era antes. (38)

En este viaje agudiza su observación hacia los demás, aprovecha este espacio y este tiempo para describir otras personas, otras culturas y otros paisajes. En Chiapas era una Rosario preocupada exclusivamente en ella y su pasado; en el viaje comienza a observar la existencia del otro, y rompe su círculo de introspección principalmente con la compañía de su amiga Dolores y los demás tripulantes del barco.

La llegada a Europa también marca un cambio, ha pasado ya medio año de las cartas enviadas desde Chiapas. Ahora vemos que la introspección que hace Rosario desde Madrid, ya no está enfocada en sus problemas de infancia. Por

ello Europa y el viaje simbolizan el tiempo presente: Rosario se plantea con mayor seriedad el problema de su vocación como escritora:

[...] pero no es ni con mucho, lo que yo quiero escribir. Lo estoy haciendo en un plan de mero ejercicio pues lo considero indispensable para después intentar otro [...] no puedo pensar en otra cosa, no entiendo nada de lo que me dicen, me siento incómoda en todas partes y sólo quisiera escribir. Si pudiera, sería feliz. Pero soy monstra. No puedo. (143)

La estancia en Europa le sirve a Rosario para comenzar a plantear nuevas formas de escapar de sus sentimientos negativos, por ejemplo: el egoísmo que ella supone es una de sus peores características. De tal modo que comienza a plantear la libertad del «otro» como requisito para su propia libertad; en este momento todo queda en el mero plan, ya que aún no logra vencer la inseguridad que le provoca el «otro» respecto a su afirmación de sí misma.

Probablemente una de las maneras en que ella quiere demostrar que ha vencido su egoísmo infantil es comunicando a cada momento a Ricardo su disposición a hacer de su vida lo que él quiera, ella se pone a sus órdenes y vive esperando la decisión que él tome respecto a la vida de ambos.

[...] lo único que le pido es que me envíe sus noticias en cuanto las tenga, pues es lo único que esperamos para resolver nuestra situación. Una simple tarjetita basta, que no le dé flojera enviarla porque estamos aquí con el alma en un hilo pendiente de esa tarjetita en la que vengan una o dos palabras para irse o quedarse [...]. (155)

Recuerde que nuestra vida pende de usted; tenga a mano la tarjetita amarilla para cuando haya alguna noticia y envíela raudo como una centella (156)

C) Estados Unidos: el encuentro con ella misma

Hacia 1966 Rosario ya era una mujer de más de cuarenta años, madre y esposa. Su estancia en Estados Unidos representa el análisis más objetivo de su situación actual, a diferencia de lo que veíamos en Chiapas (con una orientación clara al pasado) y en Europa (concentrándose en una vida que suponía sería su futuro al lado de Ricardo). En este tiempo y espacio Rosario se encuentra de frente

con la angustia y la soledad indiscutibles, ahora se sabe una mujer enferma y dice «*mi enfermedad exclusivamente de la voluntad y de los sentimientos*» (188) Es decir su introspección ya no busca la explicación de su forma de ser, sino de su condición mental actual. Día tras día analiza sus procesos mentales y sentimentales, ahora a través de una especie de terapia a la que ella misma se somete. Intensifica su vida social, con lo que se cura de su antigua idea de su incapacidad para convivir con los demás. Por otro lado, también se libera de su sentimiento de culpabilidad que la maternidad le provoca, esto es posible con la llegada de su hijo Gabriel y el poder sortear todas las dificultades de criar un niño y sortear la soledad en un país ajeno.

Rosario en Estados Unidos, desde su presente, logra encontrar el dominio sobre sí misma; asume su vocación literaria, y se sabe profesional exitosa, madre capaz y tiene una nueva visión para enfrentar su próximo regreso a México, a su trabajo en la universidad y a la relación con su ahora esposo Ricardo, una visión fundamentada en la razón y no en ilusiones como la que expresaba dieciséis años antes desde España.

Lo que ya sé es que las relaciones humanas tiene que darse en otro nivel de racionalidad y que allí no tienen por qué emerger problemas como los que siempre me atormentaron [...] no te pido que me ayudes porque no me puede ayudar nadie sino yo, no te pido que cuides de no herirme porque yo soy la que tiene que aprender a no sentirse herida. Ahora ya sé que cualquier cosa es menos terrible que la ausencia, que la separación (207)

E) México, Ciudad de México y Cuernavaca, el regreso al presente real

El regreso de su positiva estancia en Estados Unidos la ha llenado de seguridad, de la certeza de que el mundo que percibe, depende de ella y no de lo que los demás opinen que debe ser. Una de las cuestiones que siempre reflejó en su obra fue el sentimiento de ser inútil. El regreso a su casa es el momento para ver su realidad sin velos sentimentales y para enfrentarse a la vida cotidiana, la cual le parecía más difícil que cualquier proyecto de su creación literaria. Con la ausencia de Ricardo tiene que hacerse cargo ella sola de dos casas, de dos hijastros y de su propio hijo, de criados, de sus clases y de la universidad.

En general se demuestra a sí misma que el lado práctico de la vida que le parecía una cuestión sólo accesible para cierta clase de «iniciados» es también posible de resolver; con ésto que termina con otro de los motivos que le generaban más inseguridad expresado en una de sus últimas cartas:

Lo sé ahora por que vivido sola y porque no te he «necesitado» para resolver los problemas cotidianos, para entenderme con Gabriel ni nada por el estilo [...] creo que también ha sido beneficioso tu viaje por que me ha permitido relacionarme de un modo mucho más directo con los niños [...] (274)

Cada vez más se da cuenta de que es capaz de solventar el cúmulo de actividades a las que anteriormente ella atribuía sus crisis mentales:

[...] soy tu mujer, estoy conservando la línea, me voy a comprar ropa muy bonita, tengo a tus hijos conmigo, los quiero mucho a los tres, te estoy cuidando tu casa, tus cosas (295)

Escribe desde Cuernavaca y la Ciudad de México dando cuenta de estados financieros, actividades sociales, académicas y hasta sucesos políticos de esa época. Rosario en Estados Unidos descubrió su capacidad para afrontar lo cotidiano de la vida, sin embargo en estas últimas cartas quiere hacérselo saber a su esposo. Quizá era una de las últimas formas de inseguridad que, uno de sus peores detractores y que le impedían alejarse de ese medio tan desfavorable que ella creía y que más tarde aceptara: su matrimonio. En las siguientes citas podemos ver esa afirmación de su capacidad práctica para afrontar la vida.

Pues sí mi vida, soy la supereficacia pero los acontecimientos están muy por encima de las capacidades hasta de Batman (283)

Pues sí mi vida soy de una eficacia loca. Porque además de todo esto que hago aquí y en Cuernavaca tengo mis propios asuntos (303)

He aquí la eficacia misma rindiendo su informe porque supongo que estás sobre ascuas con lo de Bancomer (305)

En conclusión, observamos que la relación espacio-tiempo en *Cartas a Ricardo* marca ese desenvolvimiento de la espiral de la que se habló al principio del capítulo. La evolución es clara, evolución que, por supuesto, tiene como directriz al eje de significación: la búsqueda de identidad; ya sea desde su pasado en Chiapas, sus perspectivas futuras en Europa, su reconocimiento como ser humano en Estados Unidos y su autoafirmación como mujer en México, Rosario ha transitado por la ruta de una eterna búsqueda de identidad.

3.3.2 Narrador y personajes

Al igual que el tiempo y el espacio, para Aralia López el narrador y los personajes deben permanecer unidos. El narrador, por su parte será concebido como el sujeto de la enunciación y el responsable del punto de vista dominante en el texto, por lo tanto será de quien provenga la visión de mundo que rija en *Cartas a Ricardo*.

De este elemento ya se ha hablado en el capítulo I, así que solo retomaré algunos elementos.

En cuanto a los personajes, también ya se han analizado en cuanto a sus acciones y características, así que en este momento se retoman sus discursos (únicamente sugeridos por la voz de Rosario) los cuales permitirán conocer otras visiones de mundo que interactúan con la de la narradora principal ya sea subordinándola u oponiéndose a ella.

Dado que el texto está conformado por cartas, es natural que el narrador esté en primera persona: la propia voz de Rosario narra todos los acontecimientos en *Cartas a Ricardo*. De nueva cuenta, el eje de significación: la búsqueda de identidad, es lo que dirige el discurso del narrador.

En el capítulo uno se mencionó que el narrador en primera persona hace un traslado de su egocentrismo como medio para captar la atención de su lector, pero dentro de la hipótesis de que estas cartas tenían otra intención alterna a la lectura exclusiva de Ricardo, se puede inferir que el proceso de enunciación que Nahum Megged identificó en la narrativa de Castellanos, también está

presente en sus cartas, «habla, dice, contradice, duda, cavila, y no sabe quién es, quién fue y hacia donde va». (Megged, 1984:200)

Lo anterior es más perceptible en las primeras cartas enviadas desde Chiapas, por ejemplo después de un análisis detallado de su personalidad, Rosario dice:

Pero si lo comprendo tan bien en su origen y si me he mostrado impotente para modificarlo ¿por qué esas reiteradas, incansables tentativas? Es absurdo, es tonto es torpe estar escarbando en una herida, lastimando con las propias manos una llaga, reabriendo una cicatriz. Pero es que estoy tan sola y no sé estarlo, cargo mi soledad como un fardo demasiado pesado, soy insuficiente, me siento tan necesitada de calor de los demás y sé tan superflua en la vida de todos. (...) pero ¿para qué le estoy diciendo todo esto? ¿para qué hablarle de una tortura que ya no podrá remediar? (37)

De modo que al final de esa lucha contradictoria enunciada por ella a través de sus flujos de conciencia deja ver en todo momento a una mujer buscándose a si misma: en un principio, en el pasado; al final, encontrándose en un presente consciente. Rosario luchó entre su concepción de la vida forjada en su infancia, y que siempre rechazó en su literatura, y la concepción de vida que quería tener y que la literatura le desveló paulatinamente.

Acerca de los personajes sabemos poco, Rosario resta importancia al discurso de su interlocutor. Ya se ha mencionado que a pesar de la falta de respuesta por parte de Ricardo, ella insiste en una obstinada escritura. A partir de esto vemos que Ricardo no tenía el menor interés en la relación, aunque desconozcamos su discurso de manera directa.

Tenemos más datos de los demás personajes: Dolores su mejor amiga, quien parece que habla mucho y escuchaba poco, o al menos Rosario no le da importancia al pensamiento de Dolores y es ella quien se dedica a juzgarla y a hablar de su conducta y personalidad.

Rosario también ha hablado de su familia; se sabe que de sus padres y su conducta surgen sus principales creencias entorno a la convivencia y a las desventajas y discriminaciones por su condición de mujer.

En general, me parece que uno de los personajes que juegan un papel importante en esta obra es Gabriel, su hijo, quien le da pie para romper con el sentimiento de culpa e incapacidad que parecía ser una marca en ella. Rosario describe el comportamiento de su hijo y se descubre a sí misma en él, se reconoce como una madre capaz.

La narración, en consecuencia, ha girado en torno a la búsqueda de identidad de Rosario, descubriéndose, analizándose y definiéndose cada vez más a la luz de la razón y menos de los prejuicios y traumas derivados de su infancia.

3.3.3 Intertextualidad

En este momento me referiré al diálogo interno que existe en *Cartas a Ricardo* y otros discursos de otras obras preexistentes y coexistentes con ella misma; antes se menciona que se retoman ciertos elementos de las obras de Rosario Castellanos para definir la intertextualidad entre su correspondencia y el resto de su obra. La intertextualidad es entendida a partir de la idea que la misma Aralia López nos brinda:

Intertextualidad: los discursos que ingresan al texto para estructurarlo son discursos culturales que se reelaboran en función del eje de significación.

El epistolario comienza su redacción en 1950, año en que la escritora publica su tesis *Sobre cultura femenina*, texto donde plantea la actitud de nulidad de las mujeres para acercarse al plano de la cultura, esto provocado por acciones misóginas de quienes manejan y crean la cultura. Con este antecedente es posible situar sus primeras cartas en el momento previo a su transición ideológica: ella aún tiene arraigados los conceptos patriarcales de su infancia, de ello habla en su tesis. Más tarde lo hará en su primera novela, *Balún Canán*, y posteriormente en todos sus textos. Sin embargo en esta primera etapa es clara la relación de su correspondencia con su creación literaria y su ideología, a punto de transformarse. Es decir, lo que en estos textos aparecía como ironía no lo era tal. Después de conocer su pensamiento posterior así lo interpretamos; no obstante su biógrafa Beatriz Reyes Nevaes dice al respecto que su tesis (hoy interpretada con un tono irónico):

No es posible dudar de la intención puramente académica con que la tesis fue escrita, ni de que su expresión sea directa (...) conviene transigir en una especie de justo medio: sobre cultura femenina está escrita en serio, y la autora puso en este ensayo mucho de su experiencia de estudiosa, pero también un gran volumen de experiencias de otro origen. De sus experiencias en Chiapas, de mujercita minusvalente. Podemos concebir que creyera a pie juntillas en la inferioridad femenina para los menesteres culturales (...) (Nevares: 1976)

De este modo, en las cartas pertenecientes a esta época se ve reflejada una preocupación de naturaleza mística: pone en tela de juicio sus creencias religiosas y si observa su obra poética de esos años aparece la *Biblia* como una influencia en la dirección de sus textos. Por otro lado, la presencia literaria que durante toda su obra mantuvo fue la de Gabriela Mistral, de quién según la propia Rosario se nutriera en los aspectos concernientes a «la carne».

Volviendo al eje de significación, «la búsqueda de identidad», resulta para Rosario un largo camino que inicia en ese momento: su tesis menciona, denuncia, aunque no sea aún el momento para proponer nada. Entre las cartas de esa primera etapa y los poemas de principios de los años cincuenta existe una gran conexión, véase una estrofa de *Apuntes para una declaración de fe* donde queda manifestado el sentimiento de abandono que era punto de partida para cualquier reflexión o expresión de Castellanos:

*Abandonados siempre. ¿De qué? ¿De quién? ¿De dónde?
No importa. Nada más abandonados.
Cantamos porque sí, porque tenemos miedo,
Un miedo atroz, bestial, insobornable
Y nos emborrachamos de palabras
O de risa o de angustia. (Castellanos; 1998: 31)*

En su relación de la segunda etapa, la que está redactada desde Europa, surge una Rosario más analítica con el medio que la rodea. Ha dejado de hablar tanto de si misma, quizá como ella misma lo plantea en el drama que escribió desde España, *Tablero de damas*, donde tiene una postura crítica acerca de las mujeres que pasan la vida creyendo hacer literatura y en vez de eso sólo

redactan sus frustraciones y se quejan de todo, dejando muy lejos la verdadera creación. La literatura y su relación con las palabras son el principal problema para ella, lo demás sólo es parte de los sucesos de la vida cotidiana.

Rosario ha avanzado hacia el descubrimiento de su identidad, su madurez literaria; sus relaciones son más analíticas y conscientes.

A su regreso a México, las cartas cambian de tono, como ya se mencionó con anterioridad. Rosario con una actitud estoica decide vivir en Chiapas, pone tierra de por medio y acepta su situación. En esta etapa a pesar de no aparecer en ninguna carta, se gestan sus novelas indigenistas: el retorno a «Chapatengo» le da los elementos para crear el Chactajal que más tarde aparece en *Balún Canán*.

Rosario ha avanzado un poco más en alcanzar su identidad, lo que queda en una simple mención en sus cartas, en sus novelas ahora aparecerá como denuncia. En aquélla época escribe «Lívida luz» poema que guarda gran correspondencia con los hechos narrados en sus cartas de esos días.

No puedo hablar sino de lo que sé.

*Como Tomás, tengo la mano hundida
en una llaga. Y duele en el otro y en mí.*

*¡Ah, qué sudor helado de agonía!
¡Qué convulsión de asco!*

No, no quiero consuelo, ni olvido, ni esperanza.

*Quiero valor para permanecer,
Para no traicionar lo nuestro: el día
Presente y esta luz con que se mira entero.
(Castellanos; 1998: 140)*

Las cartas escritas desde Estados Unidos, hablan de una mujer que vive en soledad luchando consigo misma, algo similar a lo que plasma en su novela *Rito de iniciación*: en su último capítulo hace mención de su encuentro con Gabriela Mistral y la impresión que causó en ella. Sin embargo, la soledad

de Rosario termina con la llegada de su hijo Gabriel. Existen poemas de esta época que muestran claramente la idea de la escritora con respecto a la maternidad y a todas las dificultades que sorteó durante su estancia en el extranjero acompañada de su hijo.

Los poemas que más reflejan su estancia en aquél país son: *Válium 10*, *Bella dama sin piedad*, *Ajedrez*, *Ninfomanía*, *Autorretrato*, *Se habla de Gabriel*, *Lecciones de cosas* y *Poesía no eres tú*

El autoanálisis a que Rosario se somete en su estancia en Estados Unidos arroja más luces en cuanto a la identidad de la escritora: sin actitud de víctima ni mártir, es capaz de mostrarse tal cual es y esa descripción es transformada tiempo después en los poemas mencionados antes.

A su regreso a México, la autora se concentra en su producción ensayística en ese momento, su pensamiento ha llegado a la objetivación del pensamiento que apela a la razón; por ello al encontrarse con que podía ser apta para las labores cotidianas de un hogar, comienza la reescritura de textos como *Rito de Iniciación* y el volumen de relatos breves *Álbum de familia*.

En sus cartas de los últimos años, los temas se han vuelto más concretos y deja a un lado el análisis de sus estados de ánimo. La temática de su obra literaria también ha cambiado. Termina su inclinación indigenista y traslada el escenario de sus obras a la ciudad; ahora lo que parece preocuparle es la vida doméstica, incluso esto aparece reflejado en sus colaboraciones semanales en el diario Excelsior, que ahora forman parte de una compilación que lleva el nombre de *El uso de la palabra*.

En este momento, Rosario había comenzado a identificarse y a autoafirmarse como mujer y como ser humano libre.

Las influencias literarias de Rosario Castellanos, son tema para otro trabajo. Sin embargo, es indiscutible el impacto que ciertas lecturas tuvieron en ella y que también pueden rastrearse en sus cartas. Entre otras, la obra de Santa Teresa tiene un profundo eco en su poesía mística; Miguel de Unamuno y su *Sentimiento trágico de la vida*, se halla presente parte para delinear su

concepción de la inminencia de la muerte; de Virginia Woolf adopta la filosofía de tener *Una habitación propia*, con lo que esto implica en un sentido más amplio: la independencia económica, pues en su Tesis propone que la dependencia económica es una de las causas del alejamiento femenino de la cultura. Con Simone de Beauvoir, Rosario comparte la visión de que no existe algo que sea determinante de la feminidad y que es posible ejercer cualquier rol, es decir, Rosario sabía que a pesar de su educación pasada y de su infancia, aún no estaba nada escrito; al final de su vida había entendido que todo le había sido factible.

El eje de significación también se observa con ha cumplido con su carácter rector en cuanto al aspecto de la intertextualidad; las influencias antes mencionadas son algunas de las herramientas que Castellanos utilizó en la búsqueda de si misma como mujer y como escritora.

3.4. *Visión del mundo e ideología de Cartas a Ricardo*

Aralia López, se refiere a una diferencia entre los conceptos de «visión de mundo» e «ideología» sin embargo yo me referiré a la manera que tiene la autora de entender la realidad y su implicación con la sociedad.

Llegado este punto del análisis algunas cuestiones pueden parecer repetitivas, pero de todas ellas es que se ha extraído la visión del mundo de Rosario Castellanos, una visión que fue transformándose a la par del tiempo. El eje de significación será pues la columna vertebral de dicha visión, de tal manera que en esa búsqueda de identidad la escritora en sus cartas ha planteado sus creencias arraigadas desde la infancia. A éstas se atribuye su condición actual, su aceptación actual como un ser inferior sólo por ser mujer. No obstante sabe que es imposible que esa creencia es falsa y se enfrenta a ella con su vida misma. El hecho de su fracaso matrimonial da cuenta de la lucha que hubo siempre entre sus conceptos tradicionales y su ideal de igualdad y libertad femenina.

Ella concibe una mujer creadora, interesada en conocer el mundo circundante, una mujer que no espera el juicio del otro para adoptarlo como propio. En este sentido, vale la pena observar la correspondencia enviada desde Europa, en donde deja la decisión de su vida y hasta de sus inclinaciones estéticas al juicio

de Ricardo; esto es algo con lo que tiene que lidiar casi hasta el final de su vida, pues aunque es conciente de su inteligencia, duda de su valor como mujer. La visión del mundo de Rosario Castellanos se encuentra en una constante lucha por eliminar la resignación del ser humano marginado; Rosario pugna por aceptar una identidad personal como un hecho definitivo e inapelable, una identidad designada por su sexo, su condición social racial o económica.

La búsqueda de una identidad verdadera, la anulación del aislamiento como fruto de la conciencia y el uso de la razón es el punto recurrente en *Cartas a Ricardo*, de sus demás obras y de su vida en general.

*Yo no tendré vergüenza de estas manos vacías
Ni de esta celda hermética que se llama Rosario.
En los labios del viento he de llamarme árbol de muchos pájaros.*

(Dos poemas, 1950)



*«Rosario el Rostro de las letras»
Rogelio Cuellar*

Imagen. CNIPL/INBA- Escritores Mexicanos/ Rosario Castellanos

CONCLUSIÓN

Al principio de este trabajo planteé una posible dualidad en la interpretación de *Cartas a Ricardo*; es decir, la carta tomada como documento de comunicación cotidiana, y la carta de naturaleza literaria. Es obvio que estos documentos fueron escritos con una intención comunicativa en primera instancia, sin embargo, una vez que se analizó el texto en cuanto a su fondo y forma, recurriendo a textos de naturaleza análoga pero pertenecientes a la ficción, puedo concluir que *Cartas a Ricardo* comparte con el resto de la obra de Rosario Castellanos sus características formales, estilísticas e ideológicas.

Así se ha comprobado la existencia de elementos literarios en el epistolario, con lo que se sugiere una relectura del texto a partir ahora de esa doble naturaleza.

Lo anterior fue posible al sustraer al texto de los límites biográficos que median su creación e insertarlo dentro de los cánones de la literatura. Rosario Castellanos afirmó:

Ya basta de divagaciones. Como tú me aconsejaste, estoy escribiendo, estoy objetivando lo nuestro. Se está volviendo literatura pero no será para publicarse, sino para liberarse. (214)

Al respecto hay que recordar que la publicación póstuma es un deseo de la misma autora: Elena Poniatowska afirma que al final de su vida Rosario contempló su correspondencia como un todo, lo cual no puede dudarse después de este análisis en que se ha tratado de demostrar que a pesar de la interrupción temporal de la correspondencia es posible seguir un hilo conductor, tal como se haría con cualquier novela epistolar. Se observan personajes bien definidos y tramas sencillas, todo esto enunciado con el lenguaje alegórico característico de Rosario Castellanos, que indudablemente entrelazó su vida y su literatura, tornándose en textos imposibles de separar lo uno de lo otro.

La verdadera intención de la escritura de las *Cartas a Ricardo* y su publicación póstuma queda al aire. Éstos documentos, reveladores de una personalidad frágil y sensibilizada en exceso, no concuerdan del todo con su pensamiento expresado desde sus inicios como escritora al configurar los esbozos del «feminismo integracionista», no obstante, si observamos más de cerca, es más fácil darnos cuenta de las pocas ocasiones en que Rosario fue del todo explícita, siempre se mantuvo detrás de sus palabras; en la mayoría de los casos se escondió tras una serie de ironías que hacen imposible determinar dicha intención.

En suma, vale la pena acercarse al texto apartándolo de su naturaleza biográfica y así contemplarlo desde el punto de vista literario como lo haríamos con cualquier otra de sus obras, pensando en que el lenguaje enunciado pertenece a una misma conciencia lingüística, es decir, a la conciencia individual, única y literaria de Rosario Castellanos quien de forma consciente o inconsciente (duda que permanecerá y que no altera el significado de la obra) construyó un texto que hoy se puede ubicar según sus características dentro del género de la novela epistolar.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía directa

- CASTELLANOS, Rosario (1994) *Cartas a Ricardo*; prólogo de Elena Poniatowska, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Memorias Mexicanas)
- (1994a) *Meditación en el umbral*; compilador Julián Palley, prólogo de Elena Poniatowska, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1974) *El Uso de la palabra*; prólogo de José Emilio Pacheco, México: Ediciones de Excélsior.
- (1997) *Declaración de fe*; prólogo de Eduardo Mejía, México: Alfaguara.
- (1996) *Obras completas tomo I, Narrativa*; compilador Eduardo Mejía, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1998) *Obras completas tomo II, Poesía, teatro y ensayo*; compilador Eduardo Mejía, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1999) *Rito de Iniciación*; México: Alfaguara.
- (2005) *Sobre cultura femenina*; prólogo de Gabriela Cano, México: Fondo de Cultura Económica.

Bibliografía indirecta

- ALCÁNTARA Mejía, José Ramón (1997) *Reconfigurando la realidad en el espacio de la escritura*; México: Universidad Iberoamericana.
- ARCHIVO (2006) *Rosario Castellanos 1925-1974*; México: Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura - Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- BAPTISTE, Víctor (1972) *La obra poética de Rosario Castellanos*; Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- BIGAS TORRES, Sylvia (1990) *La narrativa indigenista mexicana del siglo xx*; México: Universidad de Guadalajara y Universidad de Puerto Rico.
- BONIFAZ, Óscar, *Rosario* (1984) México: Editorial Presencia Latinoamericana.
- CARBALLO, Emmanuel (2005) *Protagonistas de la literatura mexicana*; México: Alfaguara.
- FISCAL, María Rosa (1980) *La imagen de la mujer en la narrativa de Rosario Castellanos*; México: Universidad Nacional Autónoma de México (Cuadernos del centro de estudios literarios)
- FRANCO, María Estela (1994) *Otro modo de ser humano y libre, Semblanza psicoanalítica*; 3ª Edición, México: Plaza y Valdés Editores.
- GUERRERO Guadarrama (2005) Laura, *La ironía en la obra temprana de Rosario Castellanos*; México: Universidad Iberoamericana.
- (1992) *Palabras de espejo. La narrativa de Rosario Castellanos*; Tesis de licenciatura en letras latinoamericanas, México: Universidad Iberoamericana.

- LÓPEZ González Aralia (1991) *La espiral parece un círculo*; México: Universidad Autónoma Metropolitana (Texto y contexto)
- MEGGED, Nahum (1984) *Rosario Castellanos, un largo camino a la ironía*; México: Colegio de México (Jornadas 102)
- PONIATOWSKA, Elena (2005) *Las Siete cabritas*; 2ª Edición, México: Ediciones Era.
- (1986) «Vida nada te debo» en *¡Ay vida, no me mereces!*; México: Joaquín Mortiz.
- REYES Nevares, Beatriz (1976) *Rosario Castellanos*; México: Secretaría de la Presidencia, Depto. Editorial.
- SCHWARTZ, Perla (1984) *Rosario Castellanos, Mujer que supo latín...*; México: Editorial Katún.
- ZAMUDIO Luz Elena y Margarita Tapia Eds. (2006) *De Comitán a Jerusalén*; Toluca: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Campus Toluca, Universidad del Estado de México; Fondo para la Cultura y las Artes. (Desbordar el canon)

Bibliografía general

- BARTHES, Roland, *et al*, (2004) *Análisis estructural del relato*; trad. Beatriz Dorriots. México: Ediciones Coyoacán.
- BATJÍN, M.M (2003) *Estética de la creación verbal*; trad. Tatiana Bubnova, 11ª Edición, México: Siglo veintiuno editores.
- BEAUVOIR, Simone (1999) *Cartas a Nelson Algren*; trad. Miguel Martínez- Lage, Madrid: Lumen.
- BERISTÁIN, Helena (2003) *Diccionario de retórica y poética*; 8ª. Edición, México: Porrúa.
- BOOTH, Wayne (2002) *Retórica de la ironía*; trad. Jesús Zulaca y Aurelio Martínez, 2ª. Edición, Madrid: Taurus.
- DOMÍNGUEZ Carparrós José (2002) *Teoría de la Literatura*, Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- EAGLETON, Terry (1988) *Una introducción a la teoría literaria*, México: Fondo de Cultura Económica (Lengua y estudios)
- FE, Marina, Coordinadora (2001) *Otramente: lectura y escritura feministas*; México: Fondo de Cultura Económica y Universidad Nacional Autónoma de México.
- FLAUBERT, Gustave (2002) *La pasión de escribir*; 2ª. Edición, México: Ediciones Coyoacán.
- FREUD, Sigmund (1988) *Cartas de amor*; 6ª. Edición, México: Premia editora. (La nave de los locos)
- FROMM, Erich (2005) *El arte de amar*; trad. Noemí Rosenblatt; México: Paidós (Biblioteca Erich Fromm)

- GLANTZ, Margo, *et al* (1983) *Bordando sobre la escritura y la cocina*; México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Secretaría de Educación Pública.
- GOETHE, Johann Wolfgang (2001) *Fausto, Werther, Herman y Dorotea*; prólogo de María José Llórens Camp; Madrid: Sopena. (Obras Selectas)
- GOMÍZ, Anamari (1991) *Cómo acercarse a la literatura*; México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Edo. De Querétaro y Ed. Limusa. (Cómo acercarse a...)
- GREIMAS, Algirdas y Jaques Fontanille (1994) *Semiótica de las pasiones*; México: Siglo veintiuno editores.
- JAKOBSON, Roman (1980) *El marco del lenguaje*; trad. Tomás Segovia, México: Fondo de Cultura Económica.
- *et al.* (2002) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*; trad. Ana María Nethol, 10^a. Edición, México: Siglo veintiuno editores.
- JAUSS, Hans Robert (1986) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*; trad. Jaime Siles y Ela Ma. Fernández-Palacios, Madrid: Taurus.
- (2002) *Pequeña apología de la experiencia estética*; trad. Daniel Innerarity, 4^a. Edición, Barcelona: Paidós.
- KAFKA, FRANZ (1994) *Diarios (1910-1923)*; trad. Feliu Formosa, 3^a. Edición, Barcelona: Lumen, (Tus Quests)
- LACLOS, de Chordelos (2004) *Las amistades peligrosas*; trad. Almudena Montojo, Madrid: Alianza Editorial.
- LAGUNES De Seguí, Gloria (1974) *24 Cartas célebres*; México: ediciones PEPSA.
- LOTMAN, Yuri (1988) *Estructura del texto artístico*; trad. Victoriano Imbert, Barcelona: Editorial Istmo.

- MARGHESCOU, Mircea (1979) *El concepto de literariedad*; trad. Laura Cobos, Madrid: Taurus.
- MICHELET, Jules (1999) *La mujer*; México: Fondo de Cultura Económica.
- PROPP, Vladimir (2000) *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos. (Arte, 21)
- RAYMOND, Bayer (2003) *Historia de la estética*; trad. Jasmín Reuter, México: Fondo de Cultura Económica.
- REVUELTAS, José (1979) *Cartas a María Teresa*; México: Premia editora (La nave de los locos)
- RICOEUR, Paul (2003) *Tiempo y narración*; trad. Agustín Neira, 3ª. Edición, México: Siglo veintiuno editores.
- RIERA, Carme (1990) «La epístola y la novela» en *Teoría de la novela, Antología de textos del siglo XX*, editor Enric Sullá (2001) 2ª. Edición, Barcelona: Crítica.
- RIFATERRE, Michael (1976) *Ensayos de estilística estructural*; Madrid: Seix Barral, (Biblioteca breve)
- SARTRE, Jean Paul (2003) *¿Qué es la literatura?*; trad. Aurora Bernárdez, Madrid: Editorial Losada.
- SOR JUANA, Inés de la Cruz (2002) *Los festejos de los empeños de una casa*; México: Editores mexicanos unidos, 2002.
- SULLÁ, Enric; Editor (2001) *Teoría de la novela, Antología de textos del siglo XX*; 2ª. Edición; Barcelona: Editorial Crítica.
- TALENS, Jenaro, et al, (1988) *Elementos para una semiótica del texto artístico*; 4ª. Edición, Madrid: Cátedra.
- UNAMUNO, Miguel (2002) *Del sentimiento trágico de la vida*; Barcelona: Ediciones Folio.

VERALDI Gabriel y Brigitte Veraldi (1979) *Psicología de la creación*; 2ª. Edición,
Bilbao: Ediciones Mensajero.

WARNING, Rainer, Editor (1989), *Estética de la recepción*; Barcelona: Editorial
Visor. (La Balsa de Medusa)

Documentos electrónicos

- BASTONS I.** Vivanco, Carlos (1996) «Polisemantismo y Poliformismo de la carta en su uso literario» en Ed. Digital Anuario de la Sociedad española de literatura general y comparada, Vol. x, Madrid. Disponible: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [www.cervantesvirtual.com/fichaObra.htm/ref.18678] [9 de Febrero de 2007]
- BELTRÁN** Almería José (1996) «La estética de los géneros epistolares» Ed. Digital Anuario de la Sociedad española de literatura general y comparada, Vol. x. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [www.cervantesvirtual.com/fichaObra.htm/ref.18674] [11 de Febrero de 2007]
- BESA** Camprubí, Carles (1996) «Epistolaridad y novela, correspondencia privada y carta ficticia en Proust» Ed. Digital Anuario de la Sociedad española de literatura general y comparada, Vol. x. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [www.cervantesvirtual.com/fichaObra.htm/ref.18676] [18 de Octubre 2007]
- LOUNGO** Morales, Gilda (2000) «Rosario Castellanos: del rostro al espero, de la voz a la letra, del cuero a la escritura. *Cartas a Ricardo*: El amor hecho palabra» Revista de la Facultad de filosofía y humanidades Universidad de Chile, Verano 2000; No. 13. [<http://www2.cyberumanitatis.uchile.d/tx13.html>] [6 de Agosto de 2006]
- MORALES** Ladrón, Marisol (1996) «La dialéctica entre la presencia y ausencia ficcional del destinatario en el discurso epistolar» Ed. Digital Anuario de la Sociedad española de literatura general y comparada, Vol. x. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [www.cervantesvirtual.com/fichaObra.htm/ref.18677] [18 de Octubre de 2007]

Hemerografía

- BECERRA**, Daniela, «Cartas a Ricardo», *Reforma*, Literatura Punto de Referencia, (México, 7 de Noviembre de 1994)
- CASTELLANOS**, Rosario, «Se habla de Gabriel», *Revista de Bellas Artes*, (México, Julio – Diciembre, 1970) pp. 34- 36
- GÓNZALEZ**, Otto-Raúl, «Rosario Castellanos; 14 años de su desaparición», *El Nacional* (México, 6 de Agosto de 1988)
- GÜEMES**, César «Las cartas de Rosario Castellanos», entrevista con Elena Poniatowska, *El Financiero*, (México, 28 de Septiembre de 1994)
- MOLINA**, Silvia, «Cartas a Ricardo de Rosario Castellanos», *Reforma*, Entre Paréntesis, (México, 21 de Septiembre de 1994)
- MUÑOZ**, Miguel Ángel, «Epistolario de Rosario Castellanos a Ricardo Guerra», *Excélsior*, (México, 28 de Mayo de 1995) pp.6-7
- RAMOS** Farfán, Alberto «Rosario Castellanos, entre la mujer objeto y la mujer sujeto», *El día*, (México, 18 de Diciembre de 1989)
- WOODS**, Richard, «Cartas a Ricardo, Rosario Castellanos», *Hispania* (USA), lxxix, Núm. 3, (Septiembre de 1996)

