

CAPÍTULO 2.

DEL PROCESO DE CONCEPCIÓN LITERARIA

AL DE INCORPORACIÓN DE UNA ESCRITORA

A SU CAMPO INTELECTUAL

Debido a que la condición que particulariza a Castellanos como intelectual es la de escritora, en este capítulo, la ubicaré en la generación a la que perteneció y estudiaré su concepción literaria. Asimismo, analizaré los procesos en los que se crearon *Sobre cultura femenina* y *Oficio de tinieblas*, obras escritas en el periodo de 1948 a 1958. Tanto mi estudio como mi análisis pretenden explorar los límites y los alcances de la codificación de su pensamiento transdisciplinario¹ y observar si su propuesta estética —estrechamente relacionada con el desarrollo de su pensamiento femenino e “indigenista”—² produjo el poco reconocimiento que recibió de la élite intelectual.

¹ Miguel Martínez Miguélez define la transdisciplinariedad como “un conocimiento superior emergente, fruto de un movimiento dialéctico de retro- y pro-alimentación del pensamiento, que nos permite cruzar los linderos de diferentes áreas del conocimiento disciplinar y crear imágenes de la realidad más completas, más integradas y, por consiguiente, también más verdaderas”. Véase “Conceptualización de la transdisciplinariedad”, en *Polis. Revista Latinoamericana*, núm. 16, 2007, p. 12.

² Entiendo el pensamiento social y femenino de Castellanos como el conjunto de ideas que la autora retomó partiendo de las propuestas de otros pensadores, así como aquellas que desarrolló a partir de su tiempo y de su espacio en torno a los mexicanos, los indígenas y las mujeres con base en diferentes disciplinas configuradas en dos de sus textos literarios.

ROSARIO CASTELLANOS Y LA GENERACIÓN DE 1950

De acuerdo con Eduardo Mejía y Gabriela Cano, Rosario Castellanos se inscribió primero a la carrera de Derecho y después se cambió a la Facultad de Filosofía y Letras. Ahí tomó algunos cursos de literatura, pero le parecieron tan insustanciales que, al final, decidió estudiar filosofía. Los antecedentes de la formación de la poeta son significativos para recordar las distintas disciplinas con las que su proyecto creador estableció puntos de contacto durante los primeros años de su trayectoria literaria. Curiosamente, esta incursión en la filosofía no se considera tan importante como su pertenencia a la generación literaria de 1950; se suele desestimar que los estudiantes más destacados de filosofía se reunían con los de literatura y con los escritores de la revista *América*:

Por los mismos años —mediados o fines de los cuarentas— empiezan a escribir Jorge Hernández Campos, Ricardo Garibay, Margarita Michelena, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés, Jorge Ibargüengoitia, y se produce la actividad del grupo filosófico Hyperión (Luis Villoro, Jorge Portilla, Ricardo Guerra, Joaquín McGregor, Emilio Uranga). A todos ellos a falta de autodesignación y en caso de que hiciese falta un común denominador José Emilio Pacheco los agrupa bajo el rótulo de “Generación del 50” que posee la vaguedad y la precisión necesarias. Otro dato: como órgano de impulso inicial, la mayoría de los miembros de esa generación/promoción dispone de la *Revista Antológica América* dirigida por el cuentista y poeta Efrén Hernández.³

Quise recuperar el fragmento anterior para evidenciar la convivencia de los dos grupos y para evocar una época en la que la filosofía incorporó textos literarios dentro de sus reflexiones

³ Carlos Monsiváis, “El proceso de las artes (1910-1970)”, en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2004, p. 1030.

del ser mexicano. Tal ejercicio se llevaba a cabo desde antes.⁴ De ahí que sea comprensible el hecho de que ambos grupos se reunieran en la revista y, por ende, el que Pacheco los designara en la misma generación. En ese mismo orden de ideas, se explica por qué Castellanos, al principio de su carrera, reunió ambos discursos —más adelante explicaré en qué momento y cómo lo hizo—. Por el momento, me concretaré a decir que Emilio Carballido agregó a la nómina antes mencionada el nombre de Rosario Castellanos. La escritora también se sentía parte del grupo y decía que, al inicio, la generación mostró cierta homogeneidad, pero luego sus miembros revelaron estilos antagónicos y concepciones literarias inconciliables.⁵ Tal convergencia, en opinión de Monsiváis, residió en la particular manera de los escritores de reaccionar ante la cultura nacional. Acerca de esto explicó:

Si el empeño de los miembros del Hyperión —que intentan traducir al rigor filosófico las intuiciones y anotaciones de Samuel Ramos y las obsesiones literarias y críticas de Octavio Paz— se centra en obtener una definición esencial del mexicano, los escritores (*y éste es uno de sus escasos rasgos compartidos*) anhelan desprenderse de lo que, luego del ímpetu creador de la década del veinte, amenazaba petrificarse tramposa y fastidiosamente: el nacionalismo cultural, ya no método de cohesión y de estímulo imaginativo, sino gastada fórmula de promoción oficialista.⁶

Este rasgo es importante para comprender la consigna que singularizó estéticamente a la generación y para apreciar el atributo en el que radicó su autonomía frente al campo de poder.

⁴ Véase Guillermo Hurtado, *El búho y la serpiente. Ensayos sobre la filosofía en México en el siglo xx*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 98.

⁵ Rosario Castellanos, “Yuria y Jaime Sabines: un país, un poema, una enfermedad”, en Andrea H. Reyes (comp., intr. y notas), *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*, vol. II, México, CONACULTA, 2006, p. 81.

⁶ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, 2004, p. 1030. Énfasis mío.

Recuérdese, en este sentido, que uno de los rasgos que caracterizan a los intelectuales nacidos después de la generación de los Contemporáneos es su rechazo al discurso oficialista. No obstante, el caso de Castellanos debe pensarse con detenimiento, pues —como bien señala Bourdieu— la autonomía es relativa, puesto que cada proyecto imagina su originalidad tomando en cuenta a sus antecesores y a sus contemporáneos. Rosario Castellanos, al inicio de su trayectoria, entró en contacto con la filosofía en torno a lo femenino y así se independizó de las obsesiones críticas de Ramos y Paz, pero años después prosiguió la reflexión acerca de lo nacional desde una perspectiva transdisciplinaria (literaria, histórica, sociológica, antropológica y filosófica). Estas incursiones las llevó a cabo en el ensayo y la novela, respectivamente.

Por tanto, es inevitable preguntarse: ¿en qué punto la joven escritora entendió la literatura como un arte autónomo? Evidentemente no lo hizo en términos de autonomía absoluta. Entonces, ¿en qué grado creyó válido involucrar otras disciplinas con lo artístico?; ¿por qué relacionó a otras disciplinas con lo literario?; ¿qué pretendió al relacionarlas?, y ¿qué disciplinas asoció con lo literario y cómo las relacionó con sus textos?

CONCEPCIÓN LITERARIA

Responderé a las preguntas anteriores siguiendo el método que Rosario Castellanos sugirió para interpretar la intención creadora de un autor. Dicho método lo asentó en un documento que entregó en 1953 al Centro Mexicano de Escritores. En él, señaló:

[...] la crítica ha venido ejerciéndose de manera que no puede considerarse muy satisfactoria. [...] estos razonamientos deben sujetarse a una regla que es la de juzgar la obra ajena, no desde los conceptos propios de lo que debe ser la literatura, del modo como ha de realizarse una novela, una obra de teatro, etc., sino desde los postulados del autor. A éste puede y debe exigírsele coherencia entre la teoría y la práctica literaria. Pero sólo entre su teoría y su

práctica. De paso, esta regla nos proporciona una ventaja más: la de que el escritor vaya adquiriendo conciencia de lo que hace y de lo que pretende hacer. Yo no soy de quienes creen que la conciencia debilita a la inspiración, sino al contrario, que la robustece y la hace alcanzar la plenitud.⁷

Es pertinente tomar en cuenta esta recomendación por las claves que aporta y porque Castellanos, en concordancia con su sugerencia, elaboró una serie de artículos en donde asentó sus concepciones literarias; por esa razón, examinaré sus textos autocríticos. Empezaré por apuntar qué entendía por literatura. En 1956, cuando trabajó en el Instituto Nacional Indigenista (INI), escribió una nota breve a la que tituló “Justificación de la literatura”. De entrada, se cuestionó:

¿Qué es Literatura?

La pregunta que aquí nos planteamos no es de las que aspiran a obtener una respuesta exacta y exhaustiva, sino de las que se contestan con hipótesis más o menos coherentes y satisfactorias, pero siempre incompletas. Porque el literario es un fenómeno cultural que no se produce, y por lo mismo no se comprende, aisladamente. Es preciso recurrir a conceptos más generales —filosóficos, lingüísticos, históricos en fin— para proyectar el haz luminoso de tales conocimientos sobre el hecho de que lo más inmediato que puede decirse es que se hace con palabras.⁸

Antes de analizar la respuesta, vale la pena detenerse en el título del ensayo. Justificar la literatura no es necesario cuando se piensa de un modo rotundo que surge sin ninguna motivación y al margen de acontecimientos sociales y de movimientos

⁷ Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional, Archivos del Centro Mexicano de Escritores (en adelante CME), Exp. 45.

⁸ Rosario Castellanos, “Justificación de la literatura”, en *Winik*, núm. 1, 1956, p. 16.

literarios. Lo contrario: justificarla permite aportar una serie de razonamientos que expliquen por qué y para qué se escribe. Si a esa intención agregamos su respuesta categórica respecto a que la literatura es un fenómeno cultural que para ser interpretado requiere agenciarse de conceptos provenientes de la filosofía, la lingüística y la historia, tal parece que, para ella, la literatura no es, nada más, un deleite verbal y expresivo, es una forma de conocimiento de lo social.

¿Por qué entenderlo así? Debido a que, a su juicio, el texto literario expresa una visión compleja de la realidad. Para abonar a esta idea, líneas más adelante aduce que el poder de las palabras trasciende la comunicación establecida para satisfacer las necesidades inmediatas. Su riqueza radica en su facultad de conservar la memoria, de combinarse de tal manera que plasme ideas e imágenes. Sin embargo, no se trata de frases y figuras cualesquiera, sino de una combinación especial capaz de sintetizar la realidad a tal punto que, al ser leídas, provoquen emotividad y *conmuevan* a los lectores. Entonces, en opinión de la escritora, la literatura sirve para comunicar y atesorar una parte de la realidad. Por tal razón, casi al final de su artículo concluyó: “lo apuntado antes nos induce a apartarnos de la creencia de que el escritor es un parásito de la sociedad y la obra literaria un lujo injustificable”.⁹ Esta declaración, que dista de presentar a la literatura como un fenómeno ornamental —que se crea y se interpreta sólo con recursos lingüísticos—, no es una afirmación aislada. Diez años más tarde, cuando se publicó el primer volumen de *Juicios sumarios*, en 1966, Castellanos volvió a insistir en ello, pero quiso asociar el fenómeno literario con la ideología:

Si entendemos por ideología el conjunto de ideas (políticas, económicas, sociales, jurídicas, etc.) que justifican los intereses de una clase dominante y que los salvaguardan en un momento histórico determinado, nos repugna, en principio, asociar esta palabra con

⁹ *Ibid.*

otra: literatura. Porque ya no es necesario probar que la literatura es una de las artes y porque espontáneamente continuamos creyendo que el arte es una actividad espiritual incondicionada y que, como todo lo sublime, su raíz y sus manifestaciones se encuentran más allá de este mundo de necesidades y de lucha por los satisfactores en el que cotidianamente se mueven los hombres.¹⁰

En este texto, pareciera que Castellanos se apresura a ilustrar un uso social del arte: la literatura permeada por la ideología. Esta correspondencia llama la atención si se toma en cuenta que la escritora la identificó como una cualidad constitutiva de la literatura en general, y, por tanto, también de la mexicana en particular. A este respecto, vale recapitular *su* modo histórico de entender cada etapa de la literatura mexicana: los indígenas dedicados al cultivo de las letras elaboraron monumentos que sirvieron como acicate para el guerrero, consejo para el gobernante y oración para el sacerdote. A la llegada de los conquistadores, la crónica sirvió para eternizar la fama de los capitanes o para contrahacer la historia. Con la Colonia, las letras en favor de los poderosos no cambiaron de tono; una de sus defensoras más devotas fue Sor Juana, quien, si bien incluyó en sus obras a los más humildes, no puede negarse que obedeció y pregonó la legitimidad de los poderosos. Más tarde, la Independencia engendró a escritores convencidos de que su trabajo contribuiría a consolidar a la nación. Los escritores liberales se dedicaron a aconsejar, amonestar y aleccionar a la ciudadanía en sus textos. En contraposición, el escritor porfiriano comenzó a evadirse de la realidad mezquina y se refugió en lo ajeno, lo extranjero, lo exótico. Espíritu evasivo que languideció con el furor insurgente. Precisamente, durante la Revolución, los narradores dieron cuenta —dice Castellanos— de su sorpresa, su asombro y su decepción acerca del movimiento. A la postre, el surgimiento de los

¹⁰ Rosario Castellanos, "Ideología y literatura", en *Juicios sumarios 1*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 72.

Contemporáneos modificó el panorama de la representación; no por ello la escritora dejó de afirmar:

He aquí, pues, a muy grandes rasgos, la imagen de la tradición literaria mexicana. Instrumento, reflejo o víctima de la ideología, nunca ha roto sus vínculos con ella. En algunas ocasiones ha llegado a sacrificar sus elementos más propios en aras de la eficacia, como si la eficacia no estuviera condicionada por la perfección. Pero, ni aun perfecta, la literatura ha sido nunca el vehículo de expresión más idóneo de la ideología, lo cual se entiende por la dificultad inherente a todo arte y por el contado número de iniciados capaces de gustar y comprender las manifestaciones estéticas.¹¹

Mediante este fragmento final, Castellanos parece aclarar que, si bien la literatura no es autónoma —en tanto fenómeno cultural que, por lo menos, en México refleja la ideología de los poderosos—, de ninguna manera —y en eso radica *una parte* de su autonomía— depende de ella satisfacer objetivos políticos, pues difícilmente las grandes masas, poco habituadas a la lectura, podrían decodificarla como un instrumento propagandístico. Así, al hablar de los elementos y las implicaciones sociales del proyecto creador de Castellanos, no pueden formarse ecuaciones simplistas, por ejemplo, afirmar que la vida es igual a la obra o que la inclusión de temas sociales es igual al adoctrinamiento. Al contrario, los documentos en torno a su concepción literaria señalan, de manera explícita, los límites que la autora estableció para entender los componentes autobiográficos y sociales de sus textos.

COMPONENTES DEL PROYECTO CREADOR

Al hablar de los componentes a partir de los cuales la escritora creó su obra, me refiero, en primer lugar, al histórico-social, y,

¹¹ *Ibid.*, p. 78.

en segundo, al autobiográfico. Comenzaré por explicar el primer componente; para ello, recuperaré el fragmento de una carta que la poeta le envió a Elías Nandino el 16 de octubre de 1956.

Componente histórico-social

Yo estoy de acuerdo con ustedes en casi todos los puntos. Esas gimnasias a las que el escritor mexicano se ha entregado siguiendo modelos europeos, me parecen la más ridícula de las traiciones. Traición a una realidad que es la nuestra y que no ha sido interpretada por el arte, ni definida por la ciencia, ni domeñada por la técnica. Fingir la locura ante la magnitud de este problema me parece una actitud muy fácil. Lo difícil es enfrentarse a él, con el poco o mucho talento que tengamos, con honradez, con paciencia, con constancia. Y sabiendo que lo que nosotros hagamos no será más que poner cimientos. Pues lo que estamos pretendiendo alcanzar no es ni la fama, ni la gloria, ni el prestigio, ninguno de los tristes paraísos del *snob*. Lo que queremos es apoderarnos de esa realidad, hacerla entrañablemente nuestra y pronunciarla en una palabra. Una palabra bella. Porque tampoco debemos confundir el realismo con la falta de destreza, con el desmelenamiento, la despreocupación por la forma. Alguien me decía alguna vez que en México existen dos tendencias: la de los escritores que inventan mentiras pero que escriben muy bien y la de los escritores que reflejan verdades pero que escriben muy mal. ¿No será posible una síntesis?¹²

En este fragmento, Castellanos insinúa en qué sentido rechazó el nacionalismo cultural y, al mismo tiempo, señala sus motivaciones para recuperarlo. A su juicio, la realidad mexicana aún no había sido dominada por la técnica. Nótese que se refiere a lo nacional como problema social insuficientemente tratado como

¹² Rosario Castellanos, "Cartas a Elías Nandino", en Andrea H. Reyes (comp., intr. y notas), *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*, vol. I, México, CONACULTA, 2004, pp. 61-62.

fondo y como forma: por eso alude, por un lado, a la invención de mentiras y, por otro, a la prevalencia de estilos descuidados. *Le parece que la solución al problema es una síntesis que le permita ser veraz y rigurosa en el tratamiento de lo nacional.* Esto marca un primer límite de la relación social-literaria; en concreto, me refiero a que Castellanos no se interesó por la realidad social desde lo social; esto es, como una causa que debía defenderse usando el texto como un panfleto. Merced a ello, solía desaprobarme que, en general, la audiencia latinoamericana exigiera del escritor una militancia activa en una lucha tangible que después debía recuperarse en un texto literario.¹³ Contra ese razonamiento actuó la novelista. Para ella, la literatura era, ante todo, una forma de conocimiento; por tal motivo, creyó que su aportación consistía en completar un trabajo inacabado: así lo mostraba la literatura mexicana escrita hasta 1956. Más adelante abundaré sobre este aspecto; por el momento, explicitaré los límites del componente autobiográfico. En una entrevista que Margarita García Flores le hizo a Rosario Castellanos, le preguntó:

—¿Qué la impulsó a escribir?

—Una serie de circunstancias muy particulares —nos dice—, de soledad, de imposibilidad de conjugar una angustia que no comprendía, pero que parecía disminuir en el momento de la escritura. Así que, más que un juego, un fenómeno estético, la literatura fue para mí, desde la infancia, un modo de salvación.¹⁴

Usualmente, la crítica y el público tienden a hacer una lectura autobiográfica de la obra de Rosario Castellanos. Esto se debe, en gran medida, a este tipo de declaraciones de la autora, y a que

¹³ Rosario Castellanos, “Encuentro de escritores: la vanguardia es el sitio”, en *Mujer II*, 2006, pp. 338 y 339.

¹⁴ Rosario Castellanos, “Rosario Castellanos. La lucidez como forma de vida”, entrevista hecha por Margarita García Flores, en *Cartas marcadas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, p. 173.

el libro más leído de su producción es *Balún-Canán*.¹⁵ De ahí que lo biográfico influya en el valor y la verdad de la obra, o sea el porvenir de las interpretaciones. Ahora bien, hay que entender lo autobiográfico en su justa dimensión estética. Recuérdese, en ese caso, el lema de la escritora: “Yo no doy por vivido sino lo redactado”.¹⁶ Dicho que, mal leído, induce a más de uno a pensar que su literatura responde, en primera instancia, a sus vivencias personales. Cuando la realidad era que la escritora no pretendía dar cuenta cabal de su intimidad, pues su obra no era copia fiel de su experiencia. Más bien, ficcionalizó la experiencia para asimilar la vida; por eso, hasta que lograba hacer de una vivencia un hecho mediado por la literatura, consideraba que había vivido (asumiendo) un hecho. A propósito de esto confesó:

Mientras no puedo *transformar* en palabras una experiencia no siento haberla tenido. Por ejemplo, la muerte de mis padres. Jamás he podido siquiera platicarla como algo íntimo, que me aconteció a mí, que de muchas maneras (aunque quizá no en el sentido convencional) me dolió. Jamás he podido escribir una letra al respecto. Jamás la he podido incorporar a mi historia y creo que seguirá siendo uno de mis traumas psicológicos no resueltos.¹⁷

Esta circunstancia tiene, por lo menos, dos formas de explicarse: la psicológica, que excede el tema y las motivaciones de este libro, y la estética, que es la que me interesa tratar para entender que lo autobiográfico venía a cuento cuando la experiencia real había pasado por un proceso de *transformación* o *reinvencción* literaria. Así, si bien es verdad que en el caso de Castellanos

¹⁵ Afirmando que es el libro de la escritora que más se ha reimpresso. Información proporcionada por Uriel Pérez Santillán, colaborador de la biblioteca Gonzalo Robles del Fondo de Cultura Económica.

¹⁶ Rosario Castellanos, “Cuatro cartas de Rosario Castellanos a Ofelia Benavides”, en *Jornada Semanal*, suplemento de *La Jornada*, 13 de marzo de 2016, núm. 1097, p. 4.

¹⁷ *Ibid.*

es difícil disociar su vida de su obra, también lo es que desestimar su conciencia autoral es un desacierto. Tan convencida estaba de que invocar una experiencia personal exigía la mediación de un proceso creativo, que afirmó que, para escribir, el autor debía renunciar a sí mismo:

Para empezar el autor ha renunciado a sí mismo para obedecer otras leyes más generales que las de su individualidad que son las del orden de la composición literaria, las del idioma.

[...] el lector debe conocer las reglas del juego en el cual se le invita a tomar parte cuando se le dice que lea una composición literaria. Lo que ya no es lícito es que, a partir de esta mezcla de elementos experimentados, recordados, soñados, ideados, añadidos, seccionados, hipertrofiados, atrofiados, borrados y rehechos, trate de sacar una conclusión como la que sacaría de un acta judicial.¹⁸

Entonces, al igual que lo social, lo autobiográfico se circunscribe a las reglas que le impone el arte.¹⁹ Primero, pasan por un proceso de pensamiento que los altera: recordar, soñar e idear implican quitar, deformar y agregar. Aparte, el hecho real se deslinda de su referente al ser escrito, comunicado y difundido como discurso literario. Una vez que ha sido transmitido, queda en manos del lector interpretarlo.

En resumen, se aprecia que el componente social interviene en la invención tanto del fondo como de la forma, porque intenta completar la tradición de la literatura mexicana que habla de lo nacional. En cambio, lo biográfico es un componente motivacional que sirve para crear, pero que se subordina por completo a un fin autoral.²⁰ Al margen de lo anterior, cabe aclarar que, para la

¹⁸ Rosario Castellanos, "Imaginación y biografía: la creación literaria", en *Mujer I*, pp. 487-489.

¹⁹ Rosario Castellanos, "La lucidez como forma", p. 173.

²⁰ En ocasiones, concretó su motivación biográfica en sus narraciones: "Primera Revelación" y *Balún-Canán*, pero en ocasiones, no se sintió satisfecha con lo que llegó a escribir; tal es el caso de *Rito de iniciación*. Creo que esta

escritora, el predominio de lo estético sobre lo social no era una ley que se aplicaba con la misma rigurosidad a todos los géneros literarios.

LA NOVELA Y EL ENSAYO: UNA TENSION CONSTANTE

ENTRE LO QUE SE QUIERE DECIR Y LO QUE SE QUIERE CREAR

Desde la perspectiva de Castellanos, los límites entre lo estético y lo social, en todo momento, dependían de su creencia de que la literatura era una forma de conocimiento. También se relacionaban con la capacidad expresiva que le atribuía a cada género. En este sentido, hablar de un tema en una forma y, luego, volver a él en otra, le permitía ampliarlo, dar una nueva perspectiva sobre él o, incluso, comprometerse más con ese asunto. En cuanto a la novela, solía comulgar con la definición de Thomas Mann: “La novela (‘aspiración al conocimiento lúcido’) vale para mí”.²¹ La concepción del escritor alemán plantea que la literatura es un proceso de exposición y observación. En relación con esto,

novela le plantea a la crítica una nueva línea de investigación. *Rito de iniciación* ([1964] 1997) da cuenta del complejo proceso de gestación de una novela de la que, según Eduardo Mejía, “todas las copias fueron destinadas al fuego, pero no el original, que [la autora] había conservado amorosamente”. Véase Eduardo Mejía, “El libro de Rosario Castellanos que no se perdió”, en Rosario Castellanos, *Rito de iniciación*, México, Alfaguara, 2012, p. 335. Sin embargo, si, por un lado, se problematiza la comunicación intratextual entre *Tablero de damas* (1962), *Álbum de familia* (1971) y *Rito de iniciación*, cuya datación es compleja, y si, por otro, los estudiosos de su obra se plantean que es un documento de edición pre-original (prensa), no una versión aceptada por su autora como un texto que debía publicarse, entonces se puede observar el constante proceso de mejoramiento que se imponía Castellanos. Respecto a lo anterior, deseo aclarar que la importancia de repensar ese dato no es cuestionar la validez de su publicación. No obstante, pensar *Rito de iniciación* como un texto no fijado por su autora obliga a volver sobre su dinámica creativa, sobre el tránsito de un género a otro, a su voluntad de decir cada vez más y con mayor objetividad. Por el momento, no trataré este problema, pues en sí mismo requiere de una amplia investigación que planeo hacer en un futuro.

²¹ Rosario Castellanos, “Quise rescatar un hecho histórico: la sublevación de una tribu indígena”, en *Mujer 1*, p. 184.

Castellanos decía que prefería escribir novelas en vez de cuentos, porque su extensión permite una mayor experimentación psicológica, técnica y temática. Por lo mismo: “uno va creciendo junto con los temas, personajes y situaciones; puede ser un hallazgo, por ejemplo, que un personaje termine convirtiéndose en otro”.²² Debido a estas características que denotan complejidad, la escritora aseguró que era el género narrativo en el que más interviene la intensidad.²³ Al hablar de intensidad, en primer lugar, pensaba en que un mismo aspecto puede analizarse desde distintas perspectivas y, en segundo, consideraba que este atributo, además de construirse a partir de la lógica interna de los personajes durante su proceso de transformación, se crea a partir del contacto que el autor debe establecer con la filosofía, la sociología y la política, “porque si en la novela se trata de integrar un mundo, es necesario conocer o manejar, por lo menos, algunas de las leyes que rigen ese mundo”.²⁴ Castellanos no fue la única que opinó que la novela puede albergar conocimientos dentro de una estructura ficticia, siempre y cuando éstos se incorporen con éxito al mundo inventado; también Carmen Bobes Naves afirma que la novela es:

[...] una obra narrativa (con todas las unidades y relaciones propias del relato), que se explicaría por la relación a unas constantes de principios o fines generales: estéticos, antropológicos, sociales, gnoseológicos, hedonistas, lúdicos y que interviene en un proceso semiótico de comunicación a distancia. La novela resulta ser un tipo de comunicación social, con una expresión estética, que la sitúa como un proceso de interacción entre el sujeto-autor, el

²² Rosario Castellanos, “Con Rosario Castellanos”, entrevista hecha por Roberto Venegas, en *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, 17 de diciembre de 1967, p. 3.

²³ *Ibid.*

²⁴ Rosario Castellanos, “Con Rosario Castellanos. Sobre la novela”, entrevista hecha por Carlos Landeros, en *El Día*, 25 de abril de 1964, p. 9.

objeto (discurso con sus unidades: personajes, acciones, tiempos y espacios) y unos receptores que la leen individualmente.²⁵

Como hemos visto, la escritora tenía muy presente que la literatura representaba una forma de conocimiento que justo se valía de la expresión estética para manifestarse. Por eso mismo, pensaba que las cualidades de extensión, intensidad y conocimientos sustentados en distintas disciplinas no debían caer en “la formulación de una teoría de cualquier índole”.²⁶ Sabía que siempre existía la posibilidad de que, involuntariamente, el autor contradijera la lógica interna de un personaje y lo hiciera portador de sus tesis personales. Por este motivo, la distancia que impusiera entre él mismo y su obra sería fundamental para que el mundo narrativo en verdad fuera independiente. De lo contrario, se perseguiría una demostración o se juzgaría a las personas. En suma, sólo se lograría destruir la obra de arte.²⁷

La escritora insistía en marcar los límites entre la teoría y la lógica narrativa, ya que en más de una ocasión se sintió tentada a incluir en el relato un poco de doctrina: “Era como desear poner sobre una llama que soporta pequeñas cargas de sal, una tonelada de plomo; dejé a la llama que acarrearla lo que pudiera; lo que sobraba, si era mucho, si era significativo, se configuraba bajo el título de ensayo”.²⁸ Entonces, la excepción que rompía la regla de lo estético por encima de lo social era el ensayo. La ventaja de este género reside en que le da la pauta al escritor para adoptar una posición política y social clara ante sí mismo y ante los demás. De modo que, si la novela como forma de conocimiento representa un mundo ideado, el ensayo revela la conciencia real de la persona que ha ideado ese mundo. Esto ocurre porque

²⁵ Carmen Bobes Naves, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 28.

²⁶ Rosario Castellanos, “Con Rosario Castellanos. Sobre la novela”, p. 9.

²⁷ Cfr. Rosario Castellanos, “Problemas de la novela”, en *Juicios sumarios II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 207.

²⁸ Rosario Castellanos, “Con Rosario Castellanos”, p. 3.

al “ensayista nada le impide ser más categórico en su denuncia, comprometerse más a fondo en su toma de conciencia, adherirse a una teoría y sustentarla y llevarla a sus últimas consecuencias. El tránsito de un género a otro, de la narración al ensayo no resulta más que complementario”.²⁹ Lo es debido a la flexibilidad formal y temática del ensayo; su versatilidad es tan grande que Liliana Weinberg ha dicho:

Se lo clasificó como género, antigénero, género desenmarcado, género periférico en el sistema literario, forma discursiva no tradicional; fue saludado, a la vez que criticado, por su desapego de la verdad “científica”, por su crítica de toda ilusión de neutralidad, por su marginalidad respecto del discurso filosófico y por su intelectualización de las búsquedas poéticas. Su apertura, su visión indirecta, su carácter omnívoro, su incómoda posición en el sistema literario, le valieron la aprobación o el rechazo: puesto en un mundo de polaridades, sólo cabía al ensayo ser juzgado como híbrido, como un género fronterizo, como un ángel caído.³⁰

A Castellanos, la versatilidad del ensayo, lejos de causarle problemas, le ayudó a completar su opinión acerca de un mismo tema. Además, su forma tan flexible le permitió combinar discursos, formas y tonos. Es decir, podía darle un carácter literario a una reflexión política, filosófica o literaria, o viceversa. Pero no sólo eso, pues ya ha quedado dicho que la novela también es capaz de asimilar otros discursos. En este caso, el rasgo del ensayo que más importa enfatizar es el que Montaigne instauró al fundar este género: el de pintarse a sí mismo.³¹ Es decir, que el autor retrate su pensamiento sin reservas. Por ello, se comprende que, mediante

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Liliana Weinberg, *El ensayo entre el paraíso y el infierno*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 21-22.

³¹ Véase Michael de Montaigne, *Ensayos I*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 39.

esta capacidad del ensayo, Castellanos se sintió con la libertad de revelar abiertamente su visión de mundo y, por mi parte, agregaría: de dialogar con una audiencia y apelar a su criterio.

Una vez que he expresado teóricamente la tensión entre el componente estético y el social en la obra de Castellanos, es tiempo de identificar: primero, cómo efectuó dichos preceptos en sus textos y, segundo, en qué rasgos de sus ensayos y novelas se puede percibir la asimilación de lo social transdisciplinario que ella sugiere tanto para interpretar como para crear. Es necesario llevar a cabo este ejercicio, ya que sólo el análisis de la realización de sus ensayos y novelas permite apreciar un cuidadoso proceso de reflexión y elaboración de lo social. Además, es fundamental efectuarlo, pues interviene en su proceso de incorporación al campo intelectual y su reconocimiento en el mismo.

VERACIDAD Y RIGOR EN EL FONDO: TEMAS

QUE LA ESCRITORA DECIDIÓ TRATAR, CONTINUAR Y MEJORAR

Primero que nada, no hay que dejar de insistir en que cualquier proyecto creador tiene en cuenta un campo intelectual. Esta consigna teórica, como hemos visto, se aplica muy bien a Castellanos, quien —según la carta que le envió a Elías Nandino y de acuerdo con su artículo “Literatura e ideología”— para crear tenía presente lo que ya se había publicado, lo que se escribía y lo que se pretendía escribir en su campo. En este sentido y sin olvidar sus preceptos compositivos, se debe pensar en los temas que decidió tratar, continuar y mejorar. ¿Para qué? Para valorar adecuadamente su pensamiento dentro de una dimensión nacional y no sólo autobiográfica,³² y, sobre todo, para explicar el tipo

³² Esta perspectiva de su pensamiento interpretado como ideas sobre la nación mexicana ya fue tratada anteriormente por Aralia López González en lo referente a la vertiente narrativa. Véase en Aralia López, *La espiral parece un círculo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1991. Ahora, para mi propuesta de Castellanos como intelectual mexicana, es fundamental recuperar esa interpretación para ponderar y ubicar adecuadamente el pensamiento de la escritora chiapaneca.

de reconocimiento que le fue concedido a su obra en este periodo de 1948-1958.

El corpus que estudiaré lo componen dos obras: *Sobre cultura femenina* y *Oficio de tinieblas*; ambas corresponden al periodo creativo de 1948-1958. La primera comenzó a ser escrita en 1949³³ y la segunda en 1958.³⁴ A ninguna de las dos las presento como textos que explican toda la obra de Castellanos; más bien, me interesa exponerlas como etapas de un proceso dinámico, en las cuales los antecedentes y el desarrollo de la primera, y algunos de los antecedentes y elementos constitutivos de la segunda muestran la integración de un texto y la incorporación de la autora a su campo.³⁵

SOBRE CULTURA FEMENINA, LAS MUJERES

DESDE UNA PERSPECTIVA FILOSÓFICO-LITERARIA

Mientras los miembros del Hyperión discutieron y replantearon la propuesta de Samuel Ramos acerca de *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) —tema fundamental para la filosofía mexicana de la época—,³⁶ Rosario Castellanos comenzó,

³³ Véase Samuel Gordon y Fernando Rodríguez (comps.), “Cartas de Rosario Castellanos a Efrén Hernández”, en *Literatura Mexicana*, vol. 7, núm. 1, 1996, p. 191.

³⁴ Cfr. Rosario Castellanos, “Cartas a Elías Nandino”, pp. 62 y 63.

³⁵ Quizás ante esta elección del corpus surjan las preguntas: por qué en vez de *Sobre cultura femenina* no se eligió un texto de mayor madurez de la escritora y por qué estudiar *Oficio de tinieblas* y no *Balún-Canán* para hablar del tema de los indígenas. La elección de la tesis de maestría de Castellanos responde a que se trata de un texto que permite: 1) observar una elaboración filosófico-literaria; 2) identificar la pertenencia a una tradición de pensamiento femenino, y 3) apreciar el valor y la verdad de una obra. En cuanto a la selección de *Oficio de tinieblas*, la novela contribuye a observar una configuración tanto literario-antropológica como literario-filosófica y a percibir el valor y la verdad de la obra.

³⁶ Tan importante era el tema, que los jóvenes intelectuales provocaron que se retomaran las discusiones en torno al mexicano y lo mexicano que habían iniciado en la década anterior: “Escritores como Alfonso Reyes, Rodolfo Usigli y Agustín Yáñez, que habían publicado con anterioridad ensayos sobre lo mexicano, vuelven a abordar el tema convocados por el grupo o prestan sus textos para que sean reeditados. Lo mismo sucede con destacados escritores

en 1949, con la redacción de *Sobre cultura femenina*, tesis que la singularizó frente a los filósofos de su generación, porque se cuestionó acerca de un asunto omitido por la élite intelectual: ¿existe una cultura femenina? Esta pregunta no era importante para los filósofos prestigiados, pero sí lo era para las primeras universitarias que, como Paula Gómez Alonzo, se preguntaron formalmente lo mismo en su tesis *La cultura femenina* (1933). Por ello, es necesario recuperar las ideas de esta universitaria para entender cómo fueron continuadas por Castellanos. La estudiante tapatía comenzó señalando:

[...] todo lo estimado como cultural, todo lo que constituye un valer, es obra masculina, primariamente masculina, individual o colectiva, pero siempre masculina. No encontramos en la historia un solo nombre femenino de valer absoluto, ninguna mujer cuya decisiva y dominante influencia haya transformado al mundo, haya modificado esencialmente a la humanidad, haya conducido a las masas humanas o cambiado sus destinos.³⁷

Gómez Alonzo planteó un marco situacional que, hasta cierto punto, sabía que sería tolerado por su generación, la cual, como ha quedado dicho en el primer capítulo, favoreció el acceso de las mujeres a la universidad y vio con buenos ojos que se desempeñaran como profesoras universitarias. Hechos favorables que de

del exilio español como José Moreno Villa, con su *Cornucopia de lo mexicano*, y Luis Cernuda, con sus *Variaciones sobre tema mexicano*. José Gaos, maestro de los hiperiones y gran promotor del estudio del pensamiento iberoamericano, escribe un libro en dos tomos sobre la historia y la idea de filosofía mexicana y sobre la filosofía de lo mexicano. Samuel Ramos, autor de *El perfil del hombre y la cultura en México*, retoma el tema y debate con Uranga. Octavio Paz publica en medio de aquel entorno de ideas un libro profundo y perdurable: *El laberinto de la soledad*. Guillermo Hurtado, *El búho y la serpiente. Ensayos sobre la filosofía en México en el siglo xx*, México, Universidad nacional Autónoma de México, 2007, p. 98.

³⁷ Paula Gómez Alonzo, *La cultura femenina*, tesis de maestría en Filosofía, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1933, p. 11.

ningún modo la autorizaban a denunciar airadamente la histórica exclusión femenina de la mujer en el presente de su tesis. No por casualidad, más adelante, con un tono mesurado y sin dejos de resentimiento hacia los varones, ponderó la vitalidad que la mujer le proporcionaba a la humanidad, aun permaneciendo pasiva:

Mas, no por esto hemos de decir que ha sido absolutamente nulo el papel femenino en la elaboración de la cultura. [...] Como madres, como amantes, como esclavas, como botín de guerra, como vestales en cualquiera de las formas religiosas, como estabilizadoras de las tribus, como conservadoras del fuego, como agentes de alimentación, como organizadoras del hogar y de la familia, como constructoras material y espiritualmente de la casa, como enfermeras, en una palabra, como elemento estático de la cultura humana han hecho un papel tan notable y tan santo como puede serlo el de la tierra de cultivo, inmensa y quieta, silenciosa y apacible, base y sustentación de los humanos.³⁸

Todos los campos mencionados por Gómez Alonzo se refieren a la mujer en el ámbito sexual y doméstico, es decir, a la mujer como propiedad del hombre y madre de sus hijos. Circunstancia que la universitaria trató de valorar trascendentemente diciendo que ejercía una función de sustentación humana. Más aun, quiso aprovecharla para solicitar el equilibrio entre los sexos y una mayor formación académica. Por desgracia, su medida³⁹ no escapó a la suerte de sus antecesoras; también Gómez Alonzo tuvo que perseguir la idea de modernizarse —prepararse— sin cuestionar de ningún modo las reglas de la moralidad femenina en turno:

³⁸ *Ibid.*, pp. 12-13.

³⁹ Vale recordar que *La cultura femenina* no resume todo el pensamiento filosófico de Gómez Alonzo: es un documento de filosofía de la cultura que da cuenta de cómo concebía la cultura femenina una filósofa a principios del siglo xx.

En el campo de la práctica, de la actividad, la gran cultura femenina, extensa e intensa, evitará todas las deficiencias morales que se atribuyen a la mujer, fortalecerá sus debilidades, aclarará sus indecisiones, dominará los bárbaros instintos, reprimirá y encauzará las tendencias innobles, y le permitirá formarse un amplio y claro concepto de deber, de responsabilidad, de fines humanos, todo lo cual no puede menos de establecer, como al principio dijimos, nuevos valores éticos universalmente aceptados.⁴⁰

Tanto el primer fragmento que cité como este último son indicios de por qué Rosario Castellanos tuvo la intención de proseguir la reflexión del mismo problema.⁴¹ *Sobre cultura femenina* se publicó en la revista *América* diecisiete años después que la tesis de Gómez Alonzo. Se particularizó por usar un marco teórico en el cual se define a la mujer desde una perspectiva biológica que la representa como una deficiente mental. Desde ese punto de vista que plantea como seres verdaderamente inteligentes a los hombres, se desarrolla la idea de que la cultura es androcéntrica. En respuesta a esa postura tan tajante, la tesis de Castellanos mantiene una perspectiva menos conciliatoria que la de Gómez Alonzo, e intenta romper con el dogma de la incompetencia femenina biológica:

El espíritu encarna en el cuerpo, se expresa al través de él. No se alberga en una sola de sus regiones, no en un grupo especial de

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 25 y 26.

⁴¹ La joven ensayista conoció el trabajo de Gómez Alonzo; un indicio de esto es que su antecesora fue parte de su sínodo en 1950 y otro es que *La cultura femenina* estaba en la bibliografía del proyecto que Castellanos presentó para ingresar al Centro Mexicano de Escritores en 1953. Véase CME, Exp. 45. En un artículo de mi autoría, explico la aproximación que Rosario Castellanos estableció con su antecesora y por qué no la mencionó en su tesis. Véase “*Sobre cultura femenina*, el primer ensayo de género de Rosario Castellanos”, en Mayuli Morales Faedo (ed.), *Ensayar un mundo nuevo. Escritoras hispanoamericanas a debate*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Biblioteca Nueva, 2016, pp. 133-156.

células sino en todas ellas. Se considera preferentemente al cerebro como vehículo de las intenciones espirituales, se le supone tradicionalmente como el asiento de las funciones del espíritu porque el cerebro es el órgano más delicado y perfecto de cuantos le sirven al ser vivo para el conocimiento y la acción, de cuantos lo relacionan con el mundo. Pero el cerebro no está colocado aparte de los demás órganos ni compuesto exclusivamente de materia nerviosa. Está formado también de fluidos en los cuales sus células se sumergen y cuya composición está regulada por el suero sanguíneo. Y el suero sanguíneo arrastra las secreciones de las glándulas y los tejidos que se difunden al través de todo el cuerpo. Todo órgano, dice Carrel, se halla presente en la corteza cerebral por medio de la sangre y de la linfa. El espíritu, al servirse del cerebro, hace instrumento suyo todo el cuerpo. Y si decimos cuerpo decimos sexo, cuerpo de mujer, cuerpo de hombre. Es lícito pues hablar, según el instrumento que utiliza, de un espíritu masculino y un espíritu femenino.⁴²

Su argumento pretendió enfrentarse al discurso arcaico de la minusvalidez mental de la mujer. Sobre todo, intentó apoyarse en la existencia de mujeres que, como Virginia Woolf o Gabriela Mistral,⁴³ habían demostrado que la mujer era apta para crear obras culturales eminentes, las cuales aún no existían en el campo observado por Gómez Alonzo. Este hecho, que alentó a la poeta a escribir acerca del mismo tema, no le impidió reconocer que el común de la población femenina prefería trascender por medio de la maternidad. Al respecto, Gabriela Cano señala que, tiempo después, Castellanos abandonó esta última conclusión y también se retractó de decir que las mujeres eran proclives a determinadas formas de actuación. En cuanto a la observación de Cano, me

⁴² Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 173.

⁴³ A estas alturas, Virginia Woolf había publicado una importante obra narrativa y ensayística, entre la que se encontraba *Tres Guineas* (1938) —libro leído por Rosario Castellanos para su tesis—; por su parte, Gabriela Mistral había sido galardonada con el Premio Nobel de Literatura (1945).

parece importante señalar que, si bien para entonces Castellanos había leído a Jean Paul Sartre, no era pertinente incorporar los principios del pensamiento del filósofo a su tesis. ¿Por qué? Entre otras cosas, porque, en 1950, las mujeres no tenían un amplio margen de libertad para radicalizarse con un pensamiento ateo existencialmente. El hecho de que pudieran formarse como universitarias no quería decir todavía que, una vez casadas, tuvieran facilidades para alternar su vida profesional con su vida doméstica. Además, aún no llegaba a manos de la joven estudiante *El segundo sexo* (1949),⁴⁴ de Simone de Beauvoir, en donde la francesa proclamaría: “la mujer no nace se hace”.

Por tanto, la aportación de Castellanos no consistió en contraponer las corrientes filosóficas modernas a las biologicistas. La novedad de su texto se basó en su intento de socavar la creencia arraigada de la incompetencia femenina interponiendo contra ella ejemplos de mujeres célebres y usando una argumentación humorística. En este sentido, la originalidad de la tesis de Castellanos radica en la multivocidad de los recursos retóricos que invitan a reírse de la “ingenuidad” de la sustentante, de la “estulticia femenina” y del esmero con el que los sabios intentaron justificar las limitaciones intelectuales de las mujeres:

El mundo que para mí está cerrado tiene un nombre: se llama cultura. Sus habitantes son todos del sexo masculino. Ellos se llaman a sí mismos hombres y humanidad a su facultad de residir en el mundo de la cultura y de aclimatarse en él. Si le pregunto a uno de esos hombres qué es lo que hacen él y todos sus demás compañeros en ese mundo me contestará que muchas cosas: libros, cuadros, estatuas, sinfonías, aparatos, fórmulas, dioses. *Si él consiente*

⁴⁴ Como es sabido, después de haber recibido el grado de maestra en Filosofía, a finales de 1950, Rosario Castellanos emprendió un viaje de estudios a España con su amiga Dolores Castro. Ambas aprovecharon para viajar a otros países de Europa. Durante su visita a París adquirieron varios libros importantes, entre ellos *El segundo sexo*. Véase Samuel Gordon y Fernando Rodríguez, *op. cit.*, 1996, p. 202.

*en explicármelo y mostrármelo puedo llegar a tener una idea de lo que es cada una de esas cosas que ellos hacen aunque esta idea resulte levemente confusa porque, incluso para él, no es muy clara. Ahora, si le pido permiso para entrar, me lo negará. Ni yo ni ninguna mujer tenemos nada que hacer allí. Nos aburriríamos mortalmente. Y eso sin contar con que redoblaríamos la diversión de los otros a costa de nuestro ridículo. Yo, ante estos argumentos tan convincentes, me retiraría con docilidad y en silencio. Pero me quedaría pensando no en la injusticia ni en la arbitrariedad de esa exclusión aplicada a mí y a mis compañeras de sexo y de infortunio (en verdad no deseaba tanto entrar, era una simple curiosidad).*⁴⁵

De este fragmento, obsérvese, en primer lugar, que la autora se presenta, al mismo tiempo, como sujeto y objeto de la investigación. La cercanía intencionada le sirve para no perder de vista a su audiencia: tolerante con la preparación universitaria de las mujeres, pero incrédula de sus capacidades intelectuales. Recuérdese el caso de las editoras de la revista *Rueca*, a quienes se les vio con un dejo de indulgencia. Me importa resaltar ese gesto, pues pudo ser el mismo con el que se aprobó la tesis de Castellanos. Aunque también pudo ocurrir lo contrario: que se le tomara muy en serio. Creo que el segundo caso es remoto, pues, como lo mencioné con anterioridad, los temas de reflexión en boga eran los discutidos por el grupo Hyperión. En realidad, por su forma y su contenido, sus ideas se emparentan con las de otras escritoras latinoamericanas sobresalientes, quienes, si bien alcanzaron cierto grado de audición, no lograron que su pensamiento se conservara y divulgara como relevante y serio. En ese sentido, es significativo tener presente una observación de Mayuli Morales:

[...] las aportaciones de las mujeres (escritoras, periodistas, líderes, etc.), quienes, a pesar de su situación marginal respecto al espacio público, intervinieron en discusiones y polémicas acerca de

⁴⁵ Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*, pp. 82 y 83.

los problemas sociales y los retos políticos de su tiempo, fueron desestimadas, es decir, no fueron ni han sido tomadas en serio como pensamiento, entiéndase como un pensamiento serio, o como pensamiento en el justo sentido de la palabra. La supuesta falta de relevancia de sus ideas a nivel nacional o continental es el juicio que les ha hecho sombra.⁴⁶

Tal vez se piense que este comentario no se aplica del todo a la forma tan humorística usada por Castellanos; tal vez surja la pregunta: ¿qué es lo que tiene de pensamiento serio y filosófico la disertación de Castellanos? Atinente al principio que marca la generación de un pensamiento y a los valores de los conocimientos promovidos por las mujeres para hablar acerca de sí mismas, Aralia López los sintetiza señalando:

Según Hegel, la norma inicial del filosofar, es la de que un determinado grupo humano se diferencie suficientemente y se considere valioso para conocerse y ofrecerse al conocimiento de los otros en calidad de sujeto plural con existencia histórica. Y esto es justamente, lo que se ha venido expresando en el ensayo feminista a lo largo de doscientos años, un filosofar de y sobre un nosotras posicionado como valioso en cuanto sujeto plural con género femenino, con cuerpo y conciencia sexuados, para pensarnos y pensar la sociedad y la cultura en su conjunto, contradiciendo nuestra supresión en la historia occidental, que es también la del patriarcado.⁴⁷

Si releemos la tesis de Castellanos a la luz de estas teorías, en el fondo, la intención de la estudiante no era presentarse como

⁴⁶ Mayuli Morales Faedo (coord., sel. e introd.), “Trece ensayistas latinoamericanas irrumpen en el canon del siglo xx. Una introducción”, en *Latinoamérica pensada por mujeres. Trece escritoras irrumpen en el canon del siglo xx*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2015, p. 11.

⁴⁷ Aralia López González, “El ensayo feminista territorio dialógico”, en *El ensayo iberoamericano: perspectivas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 137.

objeto de burla. Fingirse pazguata era un artificio para cifrar su verdadero mensaje. Éste era —lo diré haciendo eco de las palabras de López González—: ofrecerse al conocimiento de los otros, pensarse y pensar a la sociedad y a la cultura en su conjunto para dejar de ser suprimida por la historia patriarcal. Quizá parezca exagerado decir que el discurso de Castellanos tomó en cuenta *una norma inicial del filosofar*. Sin embargo, no hay que perder de vista lo que Josefina Ludmer llama *las tretas del débil*, las cuales indican que las escritoras han desarrollado una forma propia de hacer filosofía: “Ante la pregunta de por qué no ha habido mujeres filósofas puede responderse entonces que no han hecho filosofía desde el espacio delimitado por la filosofía clásica sino desde otras zonas, y si se lee o escucha su discurso como un discurso filosófico, puede operarse una transformación de la reflexión”.⁴⁸ Ludmer escribió esas palabras analizando el discurso angustiado y atrevido de nuestra Sor Juana Inés en la *Carta a Sor Filotea de la Cruz*. El texto es un documento que se vale del halago y de un estilo reverencial hiperbolizado para protestar e *indicar una posición propia frente al mundo y frente a la historia*. Guardando las debidas proporciones, Castellanos no tuvo sobre ella el gran peso de la Iglesia inquisitorial, pero sí el de una academia patriarcal a cuyo campo pretendía ingresar.

Debido a las restricciones que asumió la autora, puede decirse que, en la práctica, la escritura de su primer ensayo se comprometió con su toma de conciencia, pero no podía ser categórica en su denuncia porque gozó de una autonomía relativa y porque hubo fuerzas más poderosas en su campo intelectual. Volviendo a la combinación filosófica y literaria, formalmente, las ideas serias se ampararon en un discurso irónico y humorístico para suavizar su crítica. Además, esta combinación de literatura más filosofía

⁴⁸ Josefina Ludmer, “Tretas del débil”, en Patricia González y Eliana Ortega, *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1984, s/p, disponible en [<http://literaturanimada.files.wordpress.com/2014/03/ludmer-tretas-del-dc3a9bil.pdf>].

desemboca en un efecto de conocimiento transdisciplinario *vivo* —y no sólo teórico como el proveniente de libros, diccionarios y enciclopedias—. Es decir, al momento en que la sustentante se presenta como sujeto y objeto de su disertación y en la medida en que la realidad reflexionada coincide con la vivida, el texto y la autora nacen casi con la misma verdad y valor para su campo intelectual. Es decir, son reconocidos porque han atravesado por un proceso formal de formación, pero ocupan una posición baja en el campo y son portadores de poco capital simbólico. Ahora, es conveniente revisar si su proyecto creador logró alcanzar un mayor reconocimiento y, por ende, ocupar una posición ascendente al terminar la década de 1950. Analizaré, entonces, la otra línea temática de su pensamiento.

OFICIO DE TINIEBLAS, *PERSPECTIVAS ANTROPOLÓGICA,*
FILOSÓFICA Y LITERARIA

Desde el principio de su trayectoria como narradora, Castellanos adoptó un proyecto que se singularizó de su generación literaria: decidió hablar de los indígenas. Su interés no fue reprobado por sus coetáneos, incluso, Emilio Carballido alentó a la joven poeta a narrar su infancia en Chiapas. Por lo que se refiere al Hyperión, salvo Luis Villoro, nadie más se enfocó en el tema de los indios.⁴⁹ Villoro escribió *Los grandes momentos del indigenismo en México* (1950). Desafortunadamente, a diez años de haberlo publicado se quejó de sus “deficiencias”, por ejemplo, la de no haber incluido textos de antropólogos mexicanos que se publicaron después de la fundación del INI en 1948.⁵⁰ Ambos antecedentes son importantes: el primero porque marca las razones de la autora para tratar el tema de los indígenas y el segundo porque advierte la perspicacia

⁴⁹ Véase Guillermo Hurtado, *op. cit.*, 2007, p. 118. Sigo tomando en cuenta al Hyperión, pues intento no perder de vista el campo intelectual dentro del que iba madurando el proyecto creador de la escritora.

⁵⁰ Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, El Colegio de México/El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 12.

que tuvo al irse a Chiapas a observar de cerca la realidad que pretendía novelar. Analicemos ambas circunstancias con detenimiento.

Castellanos escribió *Balún-Canán* en sólo diez meses. A pesar de su gran rapidez para crearla, solía quejarse de su estructura. Baste recordar que, ante críticos tan importantes como Emmanuel Carballo, ella declaró: “El núcleo de la acción, que por objetivo corresponde al punto de vista de los adultos, está contado en tercera persona. La estructura desconcierta a los lectores. Hay una ruptura en el estilo, en la manera de ver y de pensar. Ésa es, supongo, la falla principal del libro. Lo confieso: no pude estructurar la novela de otra manera”.⁵¹ Aun aceptando el tono avergonzado de su autocrítica, la novela de ningún modo puede entenderse nada más como un malogro, pues, al margen de cuánto pudiera desaprobársela Emmanuel Carballo,⁵² tuvo éxito poco después de su publicación. A saber, el 2 de marzo de 1958, *Balún-Canán* fue anunciada en *Diorama de la Cultura* de *Excelsior* como la mejor novela del año,⁵³ y en el ámbito editorial tuvo un buen recibimiento; de hecho, se tradujo al inglés y al francés.⁵⁴ Ambos datos indican que, en general, no se percibió como una novela fallida. Eso, por un lado; por otro, antes de que *Balún-Canán* se publicara y recibiera comentarios negativos de una parte de la crítica, la misma Rosario Castellanos percibió esa inconsistencia estructural y temática. Por eso, es tan importante el trabajo que se impuso asumir y las implicaciones que tuvo

⁵¹ Rosario Castellanos, “Rosario Castellanos”, entrevista hecha por Emmanuel Carballo, en *Protagonistas de la literatura mexicana*, [1962] 1985, p. 528.

⁵² Acerca de la novela, Emmanuel Carballo decía: “la estructura es deficiente, la historia peca de inconexa, los personajes —con las excepciones de la niña y la nana— son más arquetipos que criaturas y el estilo está más próximo a la poesía que a la prosa”. “Poesía y prosa. Imaginación y realidad”, en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 594, 11 de noviembre de 1964, p. xv.

⁵³ María Elvira Bermúdez, “La novela mexicana en 1957”, en *Diorama de la Cultura*, de *Excelsior*, 2 de marzo de 1958, p. 4.

⁵⁴ Fondo de Cultura Económica, “Las letras mexicanas en el extranjero”, en *La Gaceta*, núm. 56, 1959, pp. 1 y 2.

proseguir el tema de los indígenas. Acerca de este proyecto, en 1958, la joven le escribió a Elías Nandino:

A propósito de la novela, ¿me permite usted que le hable de ella? Es mi obsesión.

El año pasado escribí una, la primera en mi haber. Se llamó *Balún-Canán*, el nombre indígena de mi pueblo. Narra la historia de una familia chiapaneca, dueña de un latifundio, en la época en que se impuso el agrarismo. Está dividida en tres partes, la primera y la tercera escritas en primera persona, en la que se supone que quien cuenta sus impresiones es una niña de siete años. Una niña que no corta el cordón umbilical que la ata a la poesía. Poesía y magia son los dos instrumentos de los que se sirve para captar el mundo. Imágenes. Pero no bastan para contar la historia de los mayores. Entonces recurro a la tercera persona. El resultado lo verá usted, si Dios quiere y ciertos editores, el próximo año.

Esta primera novela me planteó muchos problemas y decidí escribir otra para resolverlos. Esta vez aspiraba yo a una mayor objetividad y escogí un tema histórico. El tema, por lo demás era absolutamente novelesco, por sus situaciones, sus personajes, la agitación de la época que les tocó vivir. *Para ambientarme, para tener a mi alcance los documentos, decidí radicar en San Cristóbal. Y aquí me tiene. Trabajando en el Instituto Indigenista, lo que me permite un contacto bastante íntimo y no deformado por los intermediarios, con la mentalidad, las costumbres, las esperanzas de los indígenas.* Estoy encargada del teatro guíñol y escribo las obras que se presentan, así como acompaño a los del teatro en sus giras por la zona. *Quiero familiarizarme bien con todo esto.* Me es fácil supuesto que soy de Chiapas y toda mi familia lo es también.⁵⁵

Nótese que Castellanos le habló a Emmanuel Carballo de complicaciones técnicas con la integración de los puntos de vista y a Nandino le expresó fallas de fondo de temas que no

⁵⁵ Rosario Castellanos, "Cartas a Elías Nandino", pp. 62 y 63.

resolvió. Por tanto, su problema no era nada más de perspectiva, sino también que sólo alcanzó a esbozar la sublevación indígena, la reacción de los patrones a la reforma agraria, el aprendizaje del español como instrumento de reivindicación y el poder de las ideas religiosas sobre las comunidades. Una serie de dificultades que podríamos resumir en todo un sistema sobre el que se sostiene la relación opresor-oprimido. Así, para plantear una estructura efectiva y un fondo complejo, la escritora se propuso guiarse por un principio de objetividad para continuar y mejorar su propuesta. Pero no sólo la suya, sino también la de la corriente indigenista de la que se declaró ajena:

Si me atengo a lo que he leído dentro de esta corriente, que por otra parte no me interesa, mis novelas y cuentos no encajan en ella. Uno de sus defectos principales reside en considerar el mundo indígena como un mundo exótico en el que los personajes, por ser las víctimas, son poéticos y buenos. Esta simplicidad me causa risa.⁵⁶

Como puede imaginarse, su contacto con la realidad de los pueblos indígenas la impulsó a hablar con objetividad y veracidad, cualidades pertinentes a la estética del realismo crítico que adoptó en esta novela, aunque con peculiaridades personales; estos valores dotaron de autenticidad y originalidad su proyecto creador. Vale decir que Castellanos ficcionalizó artísticamente hechos históricos y reales apoyándose en sus conocimientos filosóficos, antropológicos y sociológicos, entre otras disciplinas, para identificar y respetar las leyes del mundo que deseaba novelar.⁵⁷ De hecho, su llegada al INI favoreció que entrara en contacto con los responsables del teatro guiñol y con los indígenas de la zona. Pero eso no fue todo: tuvo oportunidad de revisar los documentos que Villoro se lamentó de no haber leído e incluido

⁵⁶ Rosario Castellanos, "Rosario Castellanos", p. 531.

⁵⁷ Rosario Castellanos, "Con Rosario Castellanos. Sobre la novela", p. 9.

en su libro. Más aun, captó a todos los actores involucrados en el problema que quería novelar.

Por lo anterior, en seguida presentaré, en primer lugar, el contacto que Castellanos estableció con una práctica antropológica indigenista que le permitió llevar al texto literario concepciones, gestos culturales y actitudes en torno al indígena, y, en segundo, expondré las ideas de Simone Weil en las que Castellanos se basó para representar el sistema de contradicciones del opresor y del oprimido. Este sistema complejo de ideas, en mi opinión, es el que le da a la novela una dimensión social con perspectiva dialéctica materialista en términos históricos y, a su vez, el que identifica a Castellanos con el tipo de escritor-intelectual reconocido por la élite cultural —encarnado en esa década por Carlos Fuentes.

Incorporación de un ambiente a partir de una práctica antropológica

A inicios de la década de 1940, se quería que México se consolidara como nación moderna; por lo mismo, se tomaron medidas para que no prevalecieran grupos sociales marginados. Lamentablemente, los indígenas constituían una buena parte de la población al margen de la sociedad mexicana. En respuesta a esta situación, el gobierno se apoyó en la joven antropología mexicana y puso en marcha un programa de “acción indigenista”, cuyo objetivo fue integrar a los indígenas a la nación.⁵⁸

Años más tarde, por decreto del presidente Miguel Alemán, se fundó el Instituto Nacional Indigenista (INI), en 1948. Y, en 1951, se creó el primer Centro Coordinador Indigenista Tzeltal-Tzotzil (CCITT) en la región de Los Altos de Chiapas, cuya misión fue atender a las tribus tzeltales y tzotziles. A esta dependencia —conocida en San Cristóbal de las Casas como

⁵⁸ Cfr. Sofía López Fuertes, *El pensamiento indigenista en la narrativa del ciclo de Chiapas*, tesis de maestría en Antropología Social, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Occidente, 2009, s/p.

La Cabaña— llegó Rosario Castellanos en 1956. La escritora se integró a la sección de Ayudas Audiovisuales, conformada por Alberto Beltrán, Adolfo Mexiac, Carlos Jurado, Carlo Antonio de Castro y tres indígenas bilingües. El equipo tuvo bajo su responsabilidad divulgar, difundir y promover la labor del CCITT. Los medios utilizados en esta tarea iban desde diseñar pequeños volantes y carteles hasta elaborar un periódico local y encargarse de un teatro guiñol. En específico, Castellanos fue la responsable de redactar artículos breves para las publicaciones periódicas y de escribir los guiones del Teatro Petul, los cuales se representaban después en los parajes.

La gestación de *Oficio de tinieblas* se nutrió de la redacción de *Winik (Hombre)* y *Sk'oplal te mejikolum (La palabra de México)*; la ideología promovida en ambas publicaciones es semejante a la de *Oficio de tinieblas*.⁵⁹ Muestra de ella es el primer número de la revista *Winik* en abril de 1956, en cuyo primer artículo, “¿El indio mexicano es mexicano?”, Alfonso Caso enfatizó que el estado de aislamiento al que habían sido confinados los indios ocasionó que ni siquiera supieran con certeza el significado de la palabra México:

El indígena vive en su comunidad aislada, no puede sentirse mexicano; sabe sí que hay una especie de fuerza natural llamada “Gobierno”, cuyas disposiciones hay que acatar porque utiliza la fuerza para hacerse obedecer. [...] ¿Qué de extraño tiene que el indígena sienta fuertemente los lazos que lo unen con los suyos, y que para él fuera de su comunidad no exista nada? México es sólo una palabra.⁶⁰

⁵⁹ Adolfo Sánchez Vázquez indica que la “Ideología es a) un conjunto de ideas acerca del mundo y la sociedad que b) responde a intereses, aspiraciones e ideales de una clase social y que c) guía y justifica un comportamiento práctico de los hombres acorde con esos intereses, aspiraciones e ideales”. “La ideología de la neutralidad ideológica en las ciencias sociales”, en *La filosofía y las ciencias sociales*, México, Grijalbo, 1976, p. 293.

⁶⁰ Alfonso Caso, “Editorial”, en *Winik*, núm. 1, abril de 1956, p. 5.

En *Oficio de tinieblas*, la marginación territorial y el dominio de los blancos se explican, en la voz del narrador, a través de un componente mágico. Ahí se cuenta la decisión de San Juan Fiador de tener su morada en el valle de Chamula, donde los tzotziles no saben entender por qué se acalló el balido de las ovejas. Era necesaria la presencia de la lengua altiva de la “punta de látigo de la ley”. No sorprende demasiado que un mito, aceptado como una forma natural de vivir, justificara la subordinación ante los ojos de los propios indígenas. Por ello, su comprensión vaga de las entidades de gobierno y México se ilustran distorsionadas aun en el entendimiento de los personajes más capaces. Pedro González Winiktón —el indígena bilingüe y más transculturado de *Oficio de tinieblas*— no entiende por completo las palabras del presidente Cárdenas; sin embargo, se apropia de ellas a través del único vocablo que hace eco con sus ansias: *justicia*, lo que explica por qué él es juez en su comunidad de origen.

En tales circunstancias, Rosario Castellanos confluyó con el grupo de La Cabaña en la convicción de que la violencia ejercida en contra de los indios se amparaba en su condición de personas que no entendían el español ni a la sociedad republicana nacional. En función de esa circunstancia, el equipo de apoyos audiovisuales encaminó sus esfuerzos a la enseñanza bilingüe. Entonces, a la par de la publicación de *Winik* se fundó *Sk'oplal te mejicolum* (*La palabra de México*), el cual tuvo mayor funcionalidad y éxito que *Winik*,⁶¹ pues estaba escrito en tzeltal. Además, en *Sk'oplal* se invitó a los indios a colaborar, se difundieron los guiones del Teatro Petul, las acciones promovidas por el CCITT y temas que, en general, repercutían en la vida doméstica y productiva de los indígenas. Puede decirse que esta revista fue un

⁶¹ De esta revista encontré físicamente un solo número, el primero. A decir del arqueólogo Carlos Navarrete, *Winik* fue una revista “de vida efímera, animada por gente de inquietud intelectual”. Rosario Castellanos. *Su presencia en la antropología mexicana*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas-Universidad Nacional Autónoma de México/PROIMMSE, 2007, p. 33.

instrumento de castellanización no asimilacionista,⁶² pues puso énfasis en las necesidades de preservar la lengua autóctona y de aprender el idioma oficial:

La lengua castellana es considerada en México, nuestro país, como la LENGUA NACIONAL, es decir, la que deben hablar todos los habitantes de nuestra Patria para entenderse entre sí. [...] Pero jamás el Instituto Nacional Indigenista ha trazado como su única finalidad la de que la población mexicana hable solamente un idioma: el castellano. Buscar esto sería tanto como ignorar que en diferentes grupos del país —unos cincuenta— la lengua materna no es el castellano, sino alguna lengua otra —tzeltal, tzotzil, mixteco, mazateco, mexicano, tarahumara, otomí, etc.—, misma en que los niños van aprendiendo de los labios de sus padres los conocimientos más indispensables para vivir en su grupo y en la que más tarde los muchachos y los jóvenes, los hombres maduros y los viejos arreglan casi todos los asuntos de su vida.⁶³

La nota aclaratoria de Carlo Antonio de Castro⁶⁴ revela que no resultaba sencillo enseñarles castellano a los indígenas, pues implicaba toda una práctica de aculturación. En *Balún-Canán*, la conquista del español por parte de los indígenas parecería ser

⁶² Cfr. Carlo Antonio de Castro, “Los alfabetos bilingües castellano-tzeltal y castellano-tzotzil”, en *Sk'oplal te mejikolum, La palabra de México*, núm. 2, marzo de 1956, p. 1.

⁶³ Carlo Antonio de Castro, “El castellano —idioma nacional— y las lenguas indígenas”, en *Sk'oplal te mejikolum, La palabra de México*, núm. 15, mayo de 1957, p. 1.

⁶⁴ La labor de Carlo Antonio de Castro en el CCITT fue importante para la posteridad. El proyecto de castellanización que empezó en San Cristóbal fue el principio de un método para la enseñanza de las lenguas indígenas, el cual es aprovechado en México y en el extranjero en la promoción y educación de lenguas mayances. Por ello, es considerado integrante de la Comunidad de oro de la antropología mexicana. Véase s/a. “Carlo Antonio de Castro, etnólogo de corazón indígena”, disponible en [<http://www.oem.com.mx/diariodexalapa/notas/n1593590.htm>].

equivalente a la conquista de sus derechos y a su inmediata reivindicación. En cambio, en *Oficio de tinieblas*, el uso del castellano se expone con otras dimensiones. Por ejemplo, en las comunidades chamulas, el español es ininteligible y carece de efectividad; así, una misma orden adquiere efecto no por lo que se dice, sino por la importancia de la persona que lo dice dentro del contexto de los chamulas. Recuérdese la autoridad que tiene Pedro González Winiktón por encima del cura Manuel:

—¡Tú! —exclamó el padre Manuel.

Y en esta sílaba condenaba su sorpresa, el desaliento ante el fracaso de sus lecciones, la decepción de verse incomprendido y traicionado por el único en quien tenía derecho a confiar; la indignación por el sacrilegio que se estaba cometiendo.

—¡Diles que se vayan todos de aquí! La casa del Señor merece respeto.

Xaw contemplaba estúpidamente al padre Manuel. Acaso no entendió lo que le ordenaba. Sus dedos continuaron aplastando las mismas teclas una vez y otra y otra sin pausa, con la fatalidad de un mecanismo.

[...]

—¡Quietos!

Los detuvo la voz. El padre Manuel la oyó desde el suelo en que estaba tendido. Ahora la voz se dirigía a él.

—Levántate, cura.

No era un ruego. Era un mandato despreciativo.

Penosamente el padre Manuel se incorporó. Trató de erguirse y de dar serenidad a su porte, a su mirada. Pero la cólera le crispaba aún el rostro.

—¿Quién eres? —logró preguntar a quien había hablado. [...]

—Soy Pedro González Winiktón, el pasado juez.⁶⁵

⁶⁵ Rosario Castellanos, *Oficio de tinieblas*, México, Joaquín Mortiz, 2012, pp. 123 y 124.

En *Oficio de tinieblas*, Castellanos reprodujo muchos rasgos de la realidad con rigor y minucia antropológica, en la medida en que recuperó, en la variedad de sus personajes, la coexistencia de dos grupos “antagónicos”, las ideas propias de cada uno y las realidades asumidas según sus oficios. No obstante, Castellanos aclaró que nunca pretendió volverse antropólogo:

Mi trabajo era utilizado en los programas antropológicos y yo me plegué a sus requerimientos como escritora [...] En Chiapas me golpeaban los contrastes humanos y para entender esas diferencias lacerantes estudié algo del mecanismo de relaciones sociales, por eso leía a los antropólogos.

En verdad nunca me convencieron las apreciaciones que los norteamericanos hacían de los “contemporáneos primitivos” que con tanto afán estudiaban. Para apoyar mi trabajo preferí las páginas sinceras que los antropólogos mexicanos dejaron en los diarios de campo, escritos nacidos de la experiencia en la práctica indigenista... [...]

La escasa antropología que leí me enseñó a observar, pero tengo que dejar en claro que nunca intenté redactar un informe de las relaciones dispares que veía entre los indígenas y el resto de la sociedad chiapaneca. La indignación que hay en los libros es mía, me la dio haber vivido allí y formado parte del partido del débil. Criticaron acremente mis libros en San Cristóbal: traidora a mi clase social, a mi educación de familia decente...⁶⁶

Entonces cuando hablo de la faceta antropológica de Castellanos, de ninguna manera pretendo decir que la escritora quisiera trasladar al texto literario el estilo de los informes de dicha ciencia. No lo pretendo porque no existe un sólo fragmento de sus novelas que rompa con el ritmo literario correspondiente a la lógica interna de la narración, en general, y de los personajes, en particular. Su asimilación transdisciplinaria es mucho más fina y

⁶⁶ Carlos Navarrete, *op. cit.*, 2007, pp. 24-25.

proviene de los referentes que adoptó de la práctica indigenista del campo antropológico. Por eso, creo que una parte de los conocimientos que vertió en sus novelas provenían de un pensamiento transdisciplinario vivo. Al respecto, Pierre Bourdieu apunta:

[...] la cultura (en sentido subjetivo) con la cual el creador participa de su clase, de su sociedad, de su época, y que incorpora, sin saberlo, en sus creaciones en apariencia más irremplazables; son los credos tan obvios que están tácitamente presupuestos, más que explícitamente postulados; son las formas de pensar; las formas de la lógica, los giros estilísticos, y las contraseñas de existencia, situación y autenticidad ayer, hoy estructura, inconsciente y praxis que parecen tan naturales e inevitables que no constituyen, propiamente hablando el objeto de una elección consciente.⁶⁷

Dicho de manera más explícita, la práctica indigenista le permitió a la autora entender a los indígenas dentro del contexto nacional, es decir, dentro de un marco legal e histórico común a todos los mexicanos pero ajeno a su visión de mundo. En este sentido, Castellanos compartió, con el equipo interdisciplinario del INI, una misma forma de concebir a los indígenas. A partir de ella, entendió la complejidad de un problema de orden racial, económico, antropológico y lingüístico que planteaba notorias asimetrías que mantenían a los indios en una permanente condición de marginados sociales. No por casualidad este hecho fue retratado en *Oficio de tinieblas*, en la representación psicológica y en los distintos registros lingüísticos de cada sector involucrado en la novela: los opresores, los oprimidos y los profesionistas al servicio de las comunidades indígenas.

⁶⁷ Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador", en *Problemas del Estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1975, p. 172.

*Complejidad de las relaciones de opresión:
Simone Weil entendida por Rosario Castellanos*

Para comprender cabalmente el complejo tema de las relaciones entre opresores y oprimidos, Rosario Castellanos —inspirada en la vida y obra de Simone Weil (1909-1943)—⁶⁸ se mudó a Chiapas para observar de un modo más objetivo la realidad que quería novelar. Quizás esta última afirmación contradice un poco lo que mencioné en la primera parte de este capítulo, cuando hablé acerca de que la autora jamás se comprometió a retratar con exactitud la realidad referida. Sin embargo, es preciso recordar que Castellanos se resistía a tratar al indígena como un personaje exótico, práctica en la que, de alguna manera, se puede caer cuando se imagina, se idealiza o se desconoce su historia, sus usos y costumbres, así como el ambiente que enmarca su región. Por esa razón, mientras que la práctica antropológica le sirvió para cumplir cabalmente con su consigna de respetar en la narración las leyes del mundo que pretendía narrar, la filosofía⁶⁹ de Weil le

⁶⁸ Rosario Castellanos señala que Simone Weil nació en 1909, en París. Fue la hija menor de un matrimonio judío. En contraste con su origen religioso, su filiación espiritual fue cristiana, pues en la práctica decidió vivir en conformidad con los principios de caridad, pobreza, conformidad y esperanza. Ingresó a la Escuela Normal Superior en 1928, pero no ejerció durante mucho tiempo la profesión de maestra. Con el objetivo de entender plenamente las condiciones de vida de la clase obrera, en 1932, renunció a su posición social y económica favorable. Se empleó en los talleres automovilísticos Renault. Ahí, experimentó “la sensación de haber nacido para recibir órdenes”. Murió a la temprana edad de 34 años a causa de una tuberculosis poco atendida y a su voluntad de no aceptar en un hospital de Ashford una ración de comida mayor a la que recibían sus compatriotas que habían sido prisioneros por los nazis. Véase Rosario Castellanos, “El automatismo, crisis moral: drama de Simone Weil”, en *Mujer II*, pp. 425-427.

⁶⁹ En realidad, creo que el fondo de la novela está guiado por dos perspectivas filosóficas: la de Weil y la de lo mexicano. Decidí poner a pie de página la que se basa en una intuición mía: la filosofía mexicana, pues Castellanos jamás dijo que la hubiera tomado en cuenta para crear *Oficio de tinieblas*. No debe olvidarse, no obstante, que estudió filosofía cuando una generación reflexionó sobre el mexicano y lo mexicano, formalmente, en la universidad o, informalmente, en

permitió comprender las contradicciones de la realidad observada. De hecho, Castellanos le habló a Emmanuel Carballo sobre esta influencia decidida:

Me interesa conocer, en esas tierras, los mecanismos de las relaciones humanas. Para entenderlos, cuando trabajé allí para el Instituto Nacional Indigenista, me auxilió la lectura de Simone Weil, digo Simone Weil porque no conocía otros autores que hubieran sido más útiles. Ella ofrece, dentro de la vida social, una serie de constantes que determinan la actitud de los sometidos frente a los sometedores, el trato que los poderosos dan a los débiles, y que regresa otra vez a los fuertes. Esta especie de contagio me pareció dolorosa y fascinante.⁷⁰

La pensadora judío-francesa reflexionó profundamente en torno a ese asunto en “Meditación sobre la obediencia y la libertad”. El texto es significativo en muchos aspectos, pues apela a la inteligencia de los lectores, llevando al absurdo los impulsos

tertulias. La filosofía de lo mexicano respaldaría la idea de que quiso pensar en su novela a toda una nación y no sólo a la comunidad chiapaneca. Por ello, no es descabellado proponer que, puesto que Castellanos conoció e impartió el curso de “Identidad de la literatura mexicana contemporánea” y que en él se analizaba *El problema de México*, de Antonio Caso, coincidió con él al pensar que México se mantenía atribulado por problemas *jamás resueltos sucesivamente*. Véanse Samuel Gordon, “Homenaje a Rosario Castellanos”, disponible en [<http://www.youtube.com/watch?v=DsREpN4oHRY>], y Antonio Caso, “El problema de México”, en *Obras completas*, vol. ix, Rosa Krauze (comp.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, p. 70. Esta idea de temporalidad coexistente en una misma época y de la coexistencia de distintas poblaciones, sin lugar a dudas, Castellanos la trató en su novela. La investigadora Aralia López González ha propuesto, de manera contundente, los sentidos en que Rosario Castellanos asimila, por primera vez en la novela mexicana del siglo xx, a la nación como un conjunto con una realidad multiétnica y multicultural. Véase Aralia López González, “Oficio de tinieblas: novela de la nación mexicana”, en *La Palabra y el Hombre*, núm. 113, 2000, pp. 119-126.

⁷⁰ Rosario Castellanos, “Rosario Castellanos”, entrevista de Emmanuel Carballo, pp. 528-529.

que guían la sumisión; evalúa la necesidad de inventar conceptos sociales que impulsen una verdadera lucha. Además, la filósofa efectuó una especie de análisis psicológico de las colectividades y los grupos, el cual la ayudó a identificar los mecanismos que forman un ciclo en la relación opresor-oprimido. Antes de expresar los mecanismos de esa relación que Castellanos pudo entender a través de las teorías de Simone Weil, importa recordar que *Oficio de tinieblas* se basó en un suceso real acontecido en el siglo xix: la cuarta sublevación de Chamula (1869-1870), ocurrida en San Cristóbal, Chiapas, la cual concluyó con la crucifixión de un indígena. Aunque Castellanos se basó en la crónica de Vicente Pineda para representar dicha sublevación, expuso un proceso conflictivo y complejo expresado a través de distintos factores que, al final, dejan ver la fuerza de una serie de patrones de comportamiento social que se imponen a la necesidad de cambio. Aralia López González ha explicado ampliamente un proceso que me permitiré resumir en los siguientes términos: *Oficio de tinieblas* reitera una necesidad de cambio que se expone gracias a una noción de espacialidad que incluye a los indios dentro de la nación mexicana y a una noción temporal que comprende a los personajes dentro de un proceso dinámico de la historia, capaz de brindarles a los indígenas mejores condiciones de vida. De ahí que la acción de la novela haga énfasis en las oportunidades propuestas a partir de la Ley agraria cardenista. Desafortunadamente, al final de la narración, el dinamismo histórico no logra alterar la condición prevaleciente de desventaja de los marginados. Al contrario, se reafirma la escisión racial y provinciana que impide que se realice la integración nacional promovida por el presidente Lázaro Cárdenas.⁷¹ Uno de los fragmentos de la novela que ilustra el poder de la costumbre frente al de la necesidad de cambio es aquél en el cual Fernando Ulloa se da cuenta de que el acto de sublevación al que se sumó está condenado al fracaso:

⁷¹ Véase Aralia López González, *op. cit.*, 1991, pp. 109-135.

No me fío de los milagros. Conozco la historia. Las rebeliones de las chamulas se han incubado siempre, como hoy en la embriaguez, en la superstición. Una tribu de hombres desesperados se lanzan contra sus opresores. Y tienen todas las ventajas de su parte, hasta la justicia. Y sin embargo, fracasan. Y no por cobardía, entiéndame. Ni por estupidez. Es que para alcanzar la victoria se necesita algo más que un arrebato o un golpe de suerte: una idea que alcanzar, un orden que imponer.⁷²

Visto el problema a través de la conciencia de Ulloa, pareciera que la escritora desde siempre tuvo claros los mecanismos, las motivaciones y la conexión lógica que imperaban en la relación de subordinación. Sin embargo, no fue así. Incluso, la escritora confesó: “Las complicidades trabadas entre todos no son fáciles de discernir”.⁷³ Entonces, debió explicarse la imposibilidad de cambio, a la luz de las ideas de Weil, quien afirma que —por poco que se piense— resulta raro el poder de sometimiento que las minorías ejercen sobre las mayorías. Es extraño que la fuerza que puede ostentar un gran número de personas no se imponga a la voluntad de unos cuantos. Basta con que el hombre se encuentre en una posición de servidumbre para que sea dominado por el miedo instintivo y no por la inteligencia. La filósofa francesa sugiere que, cuando la razón no se usa y sólo se guarda la memoria generacional del fracaso, la obediencia se funda en una cualidad de índole psicológica.⁷⁴ Además, agrega que la sumisión tiene otras motivaciones vitales: el hambre y la extenuación que acosa a los pobres.

Una circunstancia humana de tal magnitud no se mantiene imperturbable. Castellanos habría estado de acuerdo con la

⁷² Rosario Castellanos, *Oficio de tinieblas*, p. 312.

⁷³ Rosario Castellanos, “Quise rescatar un hecho histórico”, en *Mujer I*, p. 184.

⁷⁴ Simone Weil, “Meditación sobre la obediencia y la libertad”, en *Escritos históricos y políticos*, Madrid, Trotta, 2007, p. 111. No se tiene clara la fecha en la que Weil escribió este texto, pero la edición de Trotta sugiere que pudo haber sido escrito por la filósofa en la primavera de 1937.

proposición de Weil de que, cuando los hombres son vulnerados en extremo, una misma queja los une: “En ciertos momentos de la historia, un gran soplo pasa sobre las masas; su respiración, sus palabras, sus movimientos se confunden. Entonces nada se les resiste”.⁷⁵ La metáfora creada por la teórica expone su crítica a la inconsistencia de la rebeldía que sólo sabe materilizarse con el uso implacable de la violencia. En consonancia con ella, Castellanos describe a la tribu chamula entregada a una venganza primitiva:

Salgamos, pues, al encuentro del ladino. Desafiémosle y vamos a ver cómo huye y se esconde. [...] Caen sobre los caseríos en que se refugian los ladinos; sobre las fincas de ganado y café; sobre los pueblos. Roban lo que necesitan para comer o para matar. *Matan cuando tienen miedo, cuando los sacude la cólera. [...] No hay lucha y su triunfo no alcanza el tamaño del heroísmo. Abandonan lo que conquistan. Siguen. No importa dónde.*⁷⁶

Ambas pensadoras enfatizaron la violencia de la lucha de los oprimidos. Al hacerlo, su intención era retratar la inconsistencia de la rebeldía de los dominados; captar que sus sublevaciones estaban más motivadas por el desasosiego que por una conciencia histórica que los instaba a recomponer el orden social. A Castellanos, en su novela, como a Weil en sus ensayos, no les tembló la pluma para expresarlo porque no se preocuparon por agrandar a las masas y mucho menos por manipularlas. Con la distancia que la escritura les permitió adoptar, reconocieron el papel que la organización desempeñaba en cada caso. Las muchedumbres son vencidas por el cúmulo de necesidades vitales que deben satisfacer cada día. Además, en un grupo numeroso, las demandas difieren y eso imposibilita tomar una decisión consensuada respecto al destino de distintos tipos de hombres. En oposición, los poderosos saben hacer compatibles

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Rosario Castellanos, *Oficio de tinieblas*, pp. 329 y 331. Énfasis mío.

sus intereses; están acostumbrados a organizarse y se distinguen de los débiles porque saben legitimar la violencia y la injusticia. Por ello, Weil fue categórica:

El espíritu humano es increíblemente flexible, pronto a imitar, pronto a plegarse a las circunstancias exteriores. Aquel que obedece, aquel cuyos movimientos, penas y placeres están determinados, por la palabra del otro, se siente inferior no por accidente, sino por naturaleza. En el extremo contrario de la escala, el otro se siente igualmente superior y esas dos ilusiones se refuerzan la una a la otra.⁷⁷

Weil explicita las complicidades entre grupos sociales diferentes insinuando que la causa de esta interdependencia es psicológica, puesto que depende del hábito de un comportamiento. Castellanos observa esta misma tendencia desde distintos puntos de vista. Por ejemplo, crea a un personaje que alude al típico patrón de finca; éste prevé los movimientos de los sublevados y, dentro de la narración, crea un texto: las “Ordenanzas militares”. Al culminar la novela, esta circunstancia ideológica del relato se ve reforzada con una interpretación con rasgos de mito de Teresa Etzin, india aladinada,⁷⁸ quien, de alguna manera, justifica la violencia de los coletos de Ciudad Real contra los indígenas:

¿Qué hacemos con estos devoradores de gente?, preguntaron. Y los señores no quisieron precipitarse a la violencia sino invocaron la concordia. Así partió un mensajero que no regresó nunca porque la ilol y su hijo de piedra lo sacrificaron. [...] Entonces los

⁷⁷ Simon Weil, *op. cit.*, 2007, p. 114.

⁷⁸ Respecto a los personajes aladinados, Aralia López González establece una clasificación que declara la escisión de dichos personajes de su grupo de origen, la cual se debe, en buena medida, a su condición de siervos: “En ocasiones rechazan abiertamente su origen, y actúan a favor del amo-patrón en contra de sus iguales. Sin embargo, no poseen ningún poder ni prestigio en la sociedad ladina más que la inmediata y precaria seguridad que les proporciona la servidumbre”. Véase Aralia López González, *op. cit.*, 1991, p. 74.

señores de Ciudad Real y los ancianos dijeron: no nos queda más que la fuerza.

Se armaron lo mejor que pudieron y marcharon juntos, seguidos por el grueso de la indiada, en persecución de la ilol y de su hijo de piedra.⁷⁹

De acuerdo con el pensamiento de Weil, el reacomodo de posiciones no es extraño, pues cada actor social ocupa el único lugar que conoce. Castellanos traslada esta observación a un plano más rico en significados: después de ser una ocurrencia aceptada por un grupo de blancos, las ordenanzas de Leonardo Cifuentes se convierten en escritura sagrada para los indígenas, es decir, en algo mitificado. Así, aunque no saben leer —lo que implica que su escritura la hace la mano de quien manda—, la historia es oralizada y aceptada por los oprimidos. Por este motivo, Weil y Castellanos sabían que los luchadores sociales estaban destinados a que la historia los condenara. Weil denunciaba: “En cuanto a aquellos que quieren pensar, amar y trasladar a la acción política toda la pureza que su espíritu y su corazón les inspiran, no pueden más que morir degollados, abandonados incluso por los suyos, infamados después de su muerte por la historia”.⁸⁰ La novela de Castellanos asimila totalmente las propuestas de Weil: lo hace construyendo paso a paso el giro vertiginoso que da el movimiento chamula; interponiendo, entre los deseos de libertad de los indígenas y el único hombre revolucionario, diferencias de lengua que se traducen en visiones de mundo incompatibles. La “justicia” materializada en violencia es respondida con brutalidad y con la destrucción del agente de cambio:

—Seguramente no volverá a haber disturbios. Desapareció la causa ¿no? Ulloa. [...]

⁷⁹ Rosario Castellanos, *Oficio de tinieblas*, 2012, p. 373.

⁸⁰ Simon Weil, *op. cit.*, 2007, p. 115.

—La plebe estaba indignada. Tenían la cárcel rodeada día y noche. Se turnaban para vigilar.

—Y cuando se dieron cuenta de que a Ulloa se lo llevaban a México se amotinaron y se hicieron justicia por su propia mano.⁸¹

¿Para qué escribir acerca de un problema carente de solución? En realidad, ninguna de las dos creía que la injusticia fuera una circunstancia sin fin. Sólo apuntan que, en sus épocas, la violencia desbordaba a las luchas más nobles. Castellanos parecía creer que con el tiempo los hombres lograrían modificar su historia; por eso, la línea que cierra *Oficio de tinieblas* concluye diciendo: “Faltaba mucho tiempo para que amaneciera”.⁸² Weil creía que los hombres debían analizar sus mecanismos sociales hasta “encontrar ahí el secreto de la máquina”.⁸³ En síntesis, las dos pensadoras insistieron en que las luchas debían tener como motor el uso de la inteligencia. Puede creerse que opinaban esto porque observaban los problemas desde fuera; sin embargo, cabe recordar que las dos se incorporaron a las realidades sobre las que escribieron. La vida y la palabra no se separaban para ninguna de las dos.

Como puede apreciarse, *Oficio de tinieblas* es una novela de una conformación en verdad compleja. De ningún modo era —como una parte de la crítica lo quiere ver— el sencillo traslado de su experiencia a la realidad novelada. Más bien, es el resultado de un proceso intratextual⁸⁴ que nació a partir de la escritura de la segunda parte de *Balún-Canán*. En este sentido, la continuidad de la historia en *Oficio de tinieblas* se da como un proceso serio de pensamiento que amplía el conocimiento en torno a una realidad tradicionalmente novelada: la vida del

⁸¹ Rosario Castellanos, *Oficio de tinieblas*, 2012, p. 359.

⁸² *Ibid.*, p. 374.

⁸³ Simon Weil, *op. cit.*, 2007, p. 113.

⁸⁴ Helena Berinstáin define la intertextualidad como: “un *programa narrativo** dependiente de otro programa narrativo y supeditado a él, aunque el *narrador** puede hacer que encajen o a la inversa (y modifiquen su ‘*status*’). *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004.

indio. Sin embargo, el valor y la verdad de la obra creados por la crítica también fueron ambivalentes. Emmanuel Carballo, al comentar *Balún-Canán* y *Oficio de tinieblas*, no dejó de hablar de ellas como si se tratara de un esfuerzo mediano y fallido en el que la autora insistió en hablar de lo mismo:

Oficio de tinieblas insiste en un tema entrañable para la autora: los conflictos de la convivencia que surgen entre indios y blancos. Más novela que *Balún-Canán* [...]. Novela tradicional en el uso del tiempo y el espacio —también en la manera rectilínea de contar los acontecimientos—, trata el tema indígena en forma diferente a la que emplean nuestros narradores ingenuos y apasionados —en el terreno de la estética, enemigos más que panegiristas de los indios. Rosario Castellanos, que ve a los chamulas como seres humanos —y que por eso no los idealiza— acomete esta novela con procedimientos anacrónicos, válidos única y exclusivamente para la novela realista del siglo XIX.⁸⁵

Obsérvese con atención el tipo de crítica que Carballo ejerció con respecto a la obra de Castellanos. Aunque se refería a la construcción textual de la novela y al lugar que ocupaba en relación con otras obras, su evaluación le sirvió sólo para admitir que la escritora se superó a sí misma y a los escritores indigenistas. Ni por equivocación señaló que fuera una obra que hablaba de la nación mexicana. Basta con que la remita al realismo decimonónico para declararla una novelista que no tenía nada que aportar a la novela del siglo xx.

En realidad, la lectura de Carballo es muy parcial respecto a los méritos de la novela en lo que compete a su comprensión de lo nacional. Omite, por ejemplo, aspectos importantísimos como los que ha señalado Aralia López González para relacionar la realidad regional con la nacional; éstos son: 1) el narrador de *Oficio de tinieblas* explica la situación indígena dentro de la situación

⁸⁵ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, 1964, p. xv.

nacional; 2) el narrador propone la ley y la palabra como posibilidades para integrar a los indígenas en un espacio intelectual y jurídico; 3) la novela posee una complejidad espacio-temporal por las distintas etapas que evoca (tiempo mítico, poscolonial y posrevolucionario), y 4) la narración comprende la visión de los vencedores y los vencidos.⁸⁶ Me atrevería a decir que la evaluación de Carballo de la novela de Castellanos está pensada en relación con los temas y las técnicas narrativas desarrolladas por Carlos Fuentes en novelas como *La región más transparente*, lo cual es un criterio muy desproporcionado, tomando en cuenta el realismo que la escritora se había propuesto darle al tema del indígena —siempre tratado en su época como un personaje mítico y poético o desde fuera y sin analizar el problema sociocultural de México en amplitud.

En contraste con la opinión de Carballo, *Oficio de tinieblas* obtuvo una crítica razonada a partir de los principios compositivos de la autora y de la narrativa indigenista dentro de la literatura nacional e internacional. Prueba de que el juicio sobre la obra de Castellanos no fue unánime es que, por ejemplo, el escritor ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta⁸⁷ emitió un comentario positivo sobre ella. Señaló que la escritora —al igual que Voltaire, Chateaubriand, Fray Servando Teresa de Mier, Fray Bartolomé de las Casas, José María Lafragua, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Gregorio López y Fuentes, Jorge Icaza, Ciro Alegría y Miguel Ángel Asturias— marcó en su tiempo y su espacio una nueva etapa en la larga tradición de la novela indigenista:

⁸⁶ Véase Aralia López González, *op. cit.*, 1991, pp. 49-143.

⁸⁷ Demetrio Aguilera Malta nació en 1909 en Guayaquil, Ecuador. Fue escritor, cineasta, diplomático y perteneció a un importante grupo literario llamado Guayaquil (1930). Sus miembros fueron Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara, José de la Cuadra y Alfredo Pareja Diezcanseco. Todos ellos se caracterizaron por usar un lenguaje coloquial y autóctono, por tratar temas en los que pusieron de manifiesto la marginación social y por enfocarse en personajes que representaban a los indios, a los obreros y a los montubios. En suma, desarrollaron un tipo de literatura que se consideró de denuncia, ya que habló de los sectores olvidados por la Revolución de 1895.

Y para mí, ese es uno de los méritos principales del libro de Rosario: busca el equilibrio y la sobriedad no por los caminos del folklore, ni de la poesía, ni de la hermosa estructura literaria, ni de la banderita preconcebida. Trabaja, sencillamente, con instrumentos de verdad. Y aunque, *aparentemente*, no está del lado del indio y de lo que él representa y defiende, de hecho, en el afluir de su historia, cada quien sale con las características que le corresponden. Como ocurre en la vida. Nadie es lo que dice ser sino lo que es. La conducta humana va más allá del autojuicio de los hombres.⁸⁸

El juicio de Aguilera Malta recupera elementos que evocan los objetivos de la escritora en torno al proyecto creador de su segunda novela. Por ejemplo, al hablar de los instrumentos de verdad, los concibe como elementos que logran equilibrar y darle sobriedad a la novela. El resultado de esta bien lograda combinación es que cada personaje —en el trayecto de la lógica del relato— adopta una forma de ser congruente con el grupo al que representa. De ese modo, la autora se esmera en hacer un retrato veraz de cada uno; así se perfilan —dice Aguilera Malta— las virtudes y los vicios de cada uno. Ahora bien, este crítico afirma y reitera que sólo en apariencia Castellanos no está del lado de los indios. No explica por qué remarca que sólo sea de manera aparente. Simplemente, insinúa que el hecho de que retrate su condición de desventaja permite comunicarle a una audiencia amplia su situación de marginados sociales.

En conclusión, el proceso de concepción literaria de Rosario Castellanos revela dos hechos importantes: 1) que todo tema que la escritora trató en el terreno ficticio se subordinó a su intención de crear una obra de arte, y 2) el único género en el que la autora confesó *haber sido más categórica en su denuncia y llevar una teoría hasta sus últimas consecuencias*⁸⁹ fue el ensayo. Con esto

⁸⁸ Demetrio Aguilera Malta, “La novela indigenista. De Voltaire a Rosario Castellanos”, suplemento dominical *El Gallo Ilustrado*, 3 de marzo de 1963, p. 3. Énfasis mío.

⁸⁹ Véase nota 12 de este capítulo.

no quería decir que una narración fuera ajena al ensayo; por el contrario, creía que ambos se complementaban. En cuanto a su proceso creativo, se observa que éste, además de someterse a la concepción que la escritora tuvo sobre cada género, se sometió a las reglas del campo intelectual en el que cada propuesta nació.

Por eso, *Sobre cultura femenina* —ensayo publicado, por primera vez, en 1950 en la revista *América*— se valió de recursos retóricos para exponer la situación marginal cultural de las mujeres, producto de un campo intelectual masculino reacio a que participaran en él. En ese tiempo, la escritora era apenas alguien que había recibido el grado académico de maestra en Filosofía y no podía expresar con un lenguaje más directo la discriminación intelectual existente y sostenida en contra de las mujeres. En esa década, su tesis no tuvo ninguna trascendencia; sólo le valió formalmente para avalar su condición profesional.

El caso de *Oficio de tinieblas* fue diferente. Al concebir la novela, Castellanos ya no era una estudiante que aspiraba a un título. Tenía una conciencia creativa y autoral mucho más sólida, en parte, debido a la autocrítica y a la crítica que recibió después de la publicación de *Balún-Canán*, pero, sobre todo, a su lectura de literatura mexicana, lo cual le permitía tener la certeza de problemas que no habían sido novelados con la debida complejidad que requerían; tal era el caso de la falta de una verdadera integración nacional que incluyera a los indios y a las mujeres. La autora llevó a tal grado de veracidad y objetividad su relato, que incluso los lectores especializados no hicieron sino acusar una voluntad sólo autobiográfica. Otros, en cambio, alabaron la complejidad de sus personajes y su capacidad de consolidar un conocimiento de la realidad por medio de la novela como canal estético. En suma, la primera década que Rosario Castellanos empezó a recibir reconocimiento autoral osciló entre el reconocimiento elemental y la ambivalencia.

