



Iniciación, Caída y Redención: la evolución romántica del sujeto femenino en la obra poética de Rosario Castellanos

Elizabeth Carrillo Bohórquez¹

Resumen. La exploración de la interioridad del ser ha sido una de las preocupaciones principales de los escritores románticos y de sus herederos, quienes, con tal objetivo, se apropian del mito bíblico para abordar la *terra incognita* de la espiritualidad humana y representar su evolución en la poesía. Rosario Castellanos, escritora mexicana de mediados del siglo XX, retoma este modelo de apropiación intertextual y, haciendo uso del correlato de la Caída de Adán y Eva, presenta el desarrollo del yo femenino de sus composiciones poéticas en tres momentos contiguos: el primero, de Iniciación, en el que la voz poética experimenta un etapa de plenitud primigenia, de analogía, a veces nublada por momentos de individuación, el segundo, de Caída, en el que la individuación pasada se intensifica hasta convertirse en autoconocimiento solipsista y solitario, y un tercer momento, de Redención, en el que el deseo de plenitud de la Iniciación y la solitaria autognosis de la Caída se funden en un estado de reconocimiento lúcido e irónico del yo.

Palabras clave: Rosario Castellanos; mito bíblico; iniciación; caída; redención; analogía; soledad; ironía.

[en] Initiation, Fall and Redemption: the romantic evolution of female subject in Rosario Castellanos' poetry

Abstract. The exploration of inwardness of being has been one of the main concerns for romantic writers and their heirs, who, with such a goal, grab themselves from biblical myth to approach to the *terra incognita* of human spirituality and to represent its evolution in poetry. Rosario Castellanos, mexican writer of the mid-twentieth century, take up this intertextual appropriation model, and making use of narration of Adam and Eve's Fall, presents the development of female self of his poems in three contiguous moments: the first one, the Initiation, in which the poetic voice experiences an analogic and primitive stage of fullness, sometimes tarnished by moments of individuation; the second one, the Fall, in which the former individuation is intensified up to convert itself in solipsistic and solitary self-awareness; and a third moment, the Redemption, where desire of fullness of Initiation and the solitary autognosis of the Fall are melted in a state of lucid and ironic recognition of self.

Keywords: Rosario Castellanos; Biblical Myth; Initiation; Fall; Redemption; Analogy; Solitude; Irony.

Sumario. 1. El desarrollo del sujeto poético en tres etapas. 2. La apropiación del mito bíblico en el romanticismo. 3. La Iniciación y el principio de la Caída: visiones de la plenitud y de la disolución. 4.

¹ Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Colombia.
E-mail: ecarrillob@unal.edu.co

La Caída: ingreso a la casa de la soledad y de lo imposible. 5. La Redención: reivindicación y perfeccionamiento mediante la ironía.

Cómo citar: Carrillo Bohórquez, E. (2018) Iniciación, Caída y Redención: la evolución romántica del sujeto femenino en la obra poética de Rosario Castellanos, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 47, 473-491.

The hand that inflicts the wound is also the hand that heals it.
Geoffrey Hartman.

1. El desarrollo del sujeto poético en tres etapas

En “The Internalization of Quest Romance”, ensayo de 1968, Harold Bloom señala que si algo tienen en común los trabajos de William Blake, William Wordsworth y Sigmund Freud es que cada uno de ellos proporcionó, a su manera, “a map of the mind and a profound faith that the map can be put to a saving use” (13). La cita de Bloom ratifica la idea de que los escritores románticos, y sus herederos, “no hace[n] gesto alguno ni experimenta[n] pasión alguna en que no estén interesadas todas las regiones de su ser”, de su individualidad (Béguin: 19). Por ejemplo, William Wordsworth, pionero del romanticismo inglés, se preocupó por representar en su obra el desarrollo gradual de la interioridad del poeta. En su libro *El romanticismo: tradición y revolución* (1971), M. H. Abrams señala que en *El preludio* (1799) Wordsworth dio cuenta de “la maduración mental de un ‘transitorio ser’”, el ser del propio espíritu, que se deslizaba entre experiencias y temporalidades mudables (67). El “transitorio ser” wordsworthiano, apunta Abrams, atraviesa tres etapas en su proceso de transfiguración gradual: 1) la del desarrollo mental inicial, en la que el yo, joven, vive en un estado analógico y hace uso del lenguaje de la *reverberación*, en el que naturaleza y sujeto se corresponden “en virtud de la simetría apaciguante entre voz y eco” como señala Paul de Man (“Wordsworth y Hölderlin”: 132); 2) la etapa de crisis, apatía y desesperación en la que la autoconsciencia del espíritu aparece, se agudiza la consciencia de lo temporal, y se produce un distanciamiento del poeta respecto de lo natural; y 3) la etapa final de maduración, que constituye un esfuerzo de la conciencia por distanciarse de la autoconsciencia a través de un movimiento poético retrospectivo. En consecuencia, la totalidad del poema presenta la reconstrucción del tránsito del yo desde la ingenua seguridad infantil de la primera etapa hasta la madurez congnovente, e incluso feliz, de la tercera. En el siguiente fragmento de *El preludio* el sujeto poético habla desde el presente, y refiere la pérdida de los afectos iniciales, que lo sustentaban en el pasado, y de los que fue despojado en contra de su voluntad. Su espíritu, no obstante, se mantiene de pie, y en la madurez recupera el gozo perdido de la juventud gracias al conocimiento adquirido:

Los apoyos de mis afectos fueron retirados
Y la edificación aún se mantuvo en pie, como sostenida
por su propio espíritu.
[...]
La mente permaneció abierta a una comunión

más íntima y plena. Muchos son nuestros gozos
 en la juventud, pero, ¡oh! qué felicidad vivir
 Cuando cada hora trae el acceso palpable
 al conocimiento, cuando todo conocimiento es deleite
 Y el sufrimiento no está allí. (Wordsworth: Libro II, 42)

Nueve años antes de la aparición del texto de Abrams, Geoffrey Hartman, en su ensayo “Romanticismo y anti-autoconciencia”, había formulado planteamientos similares a los del primero respecto a la poesía romántica inglesa, aunque de manera mucho más sumaria. No obstante, pese a que reconoce la existencia de las tres etapas delimitadas por Abrams posteriormente, hace énfasis en el hecho de que la segunda, la de autoconciencia, supone una suerte de devastación, de análisis corrosivo que el yo poético hace de sí mismo: “every increase in consciousness is accompanied by an increase in self-consciousness and that analysis can easily become a passion that ‘murders to dissect’” (299). Gracias a la autoconciencia el yo, objeto de autoanálisis, queda hecho pedazos. De esta forma, a diferencia de Abrams, quien entiende la segunda etapa como un momento de aislamiento y dolor que lleva al poeta a encontrar la madurez, Hartman define la autognosis como una enfermedad que fracciona el espíritu y que debe ser curada. Hay para el último, por tanto, un *remedia intellectus* ante la devastación mencionada, y, frente a esta, la solución presentada no es la huída del conocimiento, pues el antídoto para la autoconciencia es la conciencia misma, sino la reestructuración de lo escindido por medio de un aliento y un espíritu más fino, que permita alcanzar el regocijo del “Anti-self” yeatseano (300).

2. La apropiación del mito bíblico en el romanticismo

A pesar de que el libro de Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, se ocupa de analizar los aspectos más irracionales del romancitismo, presentes especialmente en el movimiento alemán y en la corriente francesa, y deja de lado a los autores ingleses, encontramos en él, tal como apuntó Rene Wellek en *Conceptos de crítica literaria*, “la comprensión más excelente de la naturaleza de la imaginación romántica” en general (161). Una de las características del pensamiento romántico que más destaca Béguin es que los poetas,

discípulos a la vez de los naturalistas y de los místicos, trata[ron] de explicar el proceso mismo de la evolución cósmica como el camino de retorno a la unidad perdida, y, para llegar a ella, recurri[eron] a mitos inspirados todos en la idea de la caída. (99)

Los poetas románticos utilizaron el legado cultural bíblico en sus composiciones, tal como lo hiciera Milton en siglo XVII. Desde el Renacimiento, anota M. H. Abrams, “el proceso (fuera al menos de las ciencias exactas) no ha consistido en borrar y sustituir las ideas religiosas, sino en asimilarlas y reinterpretarlas como elementos constitutivos de una visión del mundo fundada en premisas laicas” (II). Hay, pues, un desplazamiento de “un marco de referencia

sobrenatural a uno natural” (III): la historia bíblica no se revisa ya como el relato de los misterios y de las doctrinas judeocristianas, sino como la representación posible del tránsito espiritual de los individuos. La Biblia, de esta manera, se convierte en un instrumento de abordaje de la espiritualidad humana, vista como una *terra incognita* (Abrams: 17).

Existen dos particularidades básicas que distinguen a la historia bíblica: en primer término, se trata de un relato finito, pues “representa los acontecimientos como algo que ocurre una vez y de una vez por todas, en un espacio temporal único y cerrado” (Abrams 26). Así, la historia representada no es cíclica ni cuenta con repeticiones. Por el contrario, tiene una trama definida “con un comienzo, un medio y un fin, y una secuencia fuertemente acentuada de acontecimientos críticos” (27). Estos acontecimientos “son abruptos, cataclísmicos, y marcan una diferencia drástica, incluso absoluta” (28). La segunda particularidad de la historia bíblica es que tiene un desarrollo simétrico. Cuenta con un inicio celebratorio, feliz, —el de la creación del mundo terrenal, idílico en los albores de la vida— y su cierre se revela igualmente positivo —la promesa de un mundo celestial, también paradisiaco, al final de los días—. Vale la pena señalar, sin embargo, que pese a que tanto el inicio como el final del relato bíblico comparten una condición jubilosa, la conclusión de la historia no es un retorno *stricto sensu* al paraíso inicial, sino el *telos* del plan providencial de Dios (Abrams: 28). Por consiguiente, la historia de Adán y Eva, representaciones del hombre y de la mujer del discurso bíblico, se enmarca dentro de ambas características: la trama del relato está definida en tres estadios claros: la Iniciación, la Caída, y la Redención, y esta última etapa del tránsito humano guarda simetría con el estado de Iniciación paradisiaca, pero no es idéntica a él.

3. La Iniciación y el principio de la Caída: visiones de la plenitud y de la disolución

Muchos escritores, herederos de la tradición romántica, retomaron este modelo de apropiación intertextual para representar las tres etapas de desarrollo del sujeto poético, entre ellos, la poeta mexicana Rosario Castellanos (1925-1974). En su ensayo “Toward the Ransom of Eve: Myth and History in the Poetry of Rosario Castellanos”, Nancy Mandlove señala que en varios de los volúmenes de poesía de la escritora se emplean y reelaboran, una y otra vez, las mismas fuentes intertextuales: la Biblia, la historia y el mito precolombino, y la mitología griega (68). El correlato bíblico es reelaborado, particularmente, en los primeros trabajos poéticos de la autora, que van del periodo de 1948 a 1950. Resulta razonable el hecho de que uno de los hipotextos más visitados por Castellanos en su poesía sea el Antiguo Testamento, ya que, desde su más temprana juventud, “leía Rosario a San Agustín y Santo Tomás, la Biblia con verdadero empeño, un profundo deseo de instrucción religiosa” (cit. Megged: 211).

En la obra de Rosario Castellanos la Iniciación bíblica es una fase analógica, original, paradisiaca, en la que yo y mundo forman una sustancia unificada. Recordemos que la analogía es una red infinita del cosmos que ata fragmentos y

entidades dispares; un estado celebratorio en el que “todo se corresponde porque todo ritma y rima” (Paz, *Los hijos*: 97). Este vínculo con el universo aproxima al hombre a una condición sacra, como lo muestra el poema “Destierro” (1957):

Hablábamos la lengua
de los dioses, pero era también nuestro silencio
igual al de las piedras.
Éramos el abrazo de amor en que se unían
el cielo con la tierra.
[...]
Ay, y nos encontrábamos como las muchas ramas
de la ceiba se encuentran en el tronco. (*Poesía*: 81)

La voz del poema no se reconoce como un yo, sino como un “nosotros”. Habla en nombre de hombres y mujeres del pasado, que eran comunidad, participaban de una palabra colectiva y divina, y se unificaban en un “abrazo de amor”: el yo poético era uno con el mundo y sus semejantes. Fabio Jurado Valencia en “La poesía de Rosario Castellanos: esa búsqueda ansiosa de la muerte” resalta que “solo en algunos momentos de amor, en la unión de los cuerpos, el ser humano puede recuperar las imágenes de un paraíso soñado...” (8). En medio de la soledad no puede existir Edén alguno: se infiere, entonces, que el estado analógico inicial de la poesía rosarina sienta sus bases en el sentimiento amoroso. Por ejemplo, en el poema “En el filo del gozo” (1950), dividido en tres apartados, el cuerpo de la hablante es visto como una ciudad, que se conjuga con las murallas defensivas del cuerpo del ser amado: ambos conforman un espacio pleno, edénico, resguardado contra cualquier devenir funesto:

Entre la muerte y yo he erigido tu cuerpo:
que estrelle en ti sus olas funestas sin tocarme
y resbale en espuma deshecha y humillada.
Cuerpo de amor, de plenitud, de fiesta,
palabras que los vientos dispersan como pétalos,
campanas delirantes al crepúsculo.
[...]
Venturosa ciudad amurallada,
ceñida de milagros descanso en el recinto
de este cuerpo que empieza donde termina el mío. (33)

El ser amado, en los primeros versos del poema, es un escudo que el sujeto poético utiliza como broquel de contención frente a la finitud —el cuerpo erigido es de tal solidez que debilita la “ola funesta” de la muerte hasta convertirla en “espuma *deshecha* y *humillada*”—.² Así, no solo se constituye como arma de defensa, sino como instrumento de vejación de lo fatídico. La hablante del poema, por tanto, se hace indemne al paso de la muerte, y habita en un estado de

² El énfasis es mío a menos de que se indique lo contrario.

atemporalidad;³ su cuerpo se “ciñe de milagros”, mientras que el del amado se transforma en espacio de deleite, pletórico de sonidos delirantes y palabras arrojadas al viento. Hay que anotar, sin embargo, que, aunque entre la hablante y su amante existe una continuidad, un vínculo sin distancias, —el cuerpo del otro “empieza donde termina el mío”—, no existe ya la unidad descrita en “Destierro”, en la que los hombres eran las ramas que hacían parte de una misma ceiba. En “En el filo del gozo” los cuerpos ya están delimitados, aunque tengan una proximidad armoniosa. En este punto, ante la inexistencia de una única corporalidad, el lector percibe el principio de la Caída en la poesía de Castellanos.

En otra composición de 1950, “La anunciación”, la poeta construye un espacio inicial ideal en el que el yo está fundido con el tú, y con toda la naturaleza; se reconstruye el mito de la Creación del libro del Génesis:

Quando Dios no tenía más que horizontes
de ilimitado azul y el universo
era una voluntad no pronunciada.
Quando todo yacía en el regazo
divino, entremezclado y confundido,
yacíamos tú y yo totales, juntos. (34-35)

Fundidos, sin forma alguna, en medio de la inmensidad divina del todo y la nada, los amantes reposan juntos en un estado de júbilo total. Sufren la primera fractura de su felicidad, sin embargo, cuando Dios les va dando una figuración particular: una vez que la hablante de la composición adquiere un cuerpo, se convierte en un ser caído, terrenal, hecho de arcilla, tal como la voz poética de “En el filo del gozo”:

Pero vino el castigo de la arcilla.
Me tomó entre sus dedos, desgarrándome
De la absoluta plenitud antigua.
Modeló mis caderas y mis hombros,
Me encendió de vigiliyas sin sosiego
Y me negó el olvido. (35)

La voz enunciativa ve la formación de su propia materialidad individual como un “castigo”, como un cruel “desgarramiento” de su ser respecto de la unidad compacta del cosmos primario. Lo que más parece lamentar el sujeto poético en estos versos es su consciencia —su “vigilia sin sosiego”— de que esta separación tuvo lugar, y la imposibilidad de olvidar la existencia de esa gloria feliz, edénica, analógica, en la que el yo pervivía.

En el corto poemario de 1948, *Trayectoria del polvo*, se presenta, también, una Iniciación analógica del hablante poético y su Caída posterior. Angélica Tornero, en su ensayo “Expresiones de la subjetividad en la poesía de Rosario Castellanos”, señala que este texto “podría pensarse eventualmente como esquema a partir del

³ La ruptura con el tiempo es una idea que se retoma algunos versos más adelante: “(Cuajada de cosechas bailo sobre las eras / mientras el tiempo llora por sus guadañas rotas)” (33).

cual tiene lugar la constitución de la subjetividad en la poesía rosarina en su conjunto” (116). La afirmación no resulta imprecisa en la medida en que *Trayectoria del polvo*, al igual que otro poema temprano de Castellanos, “Apuntes para una declaración de fe” (1948), traza un itinerario poético semejante al que encuentra Abrams en *El preludio* de Wordsworth. El inicio del poema de Castellanos resulta sugestivo:

Me desgajé del sol (era la entraña
perpetua de la vida)
y me quedé lo mismo que la nube
suspensa en el vacío.
[...]
Nací en la hora misma en que nació el pecado
y como él, fui llamada soledad.
[...]
Y cuando yo decía tierra, era la tierra
desnuda de metáforas, infancia
recién inaugurada.
Y no dudé jamás de que al nombrarla
me nombraba a mí misma
y a mi propia sustancia. (*Poesía*: 19-20)

Trayectoria del polvo, al igual que “Destierro” y “La anunciación”, describe al lector cómo era la plenitud inicial, perdida, en que habitaba el hombre. Según Angélica Tornero no había brechas entre su individualidad y el cosmos: “se ofrecen al lector elementos para significar lo originario, lo primigenio, y uno de ellos es precisamente esta idea de la no diferenciación. Se establece una identidad entre el yo, la tierra y el lenguaje: todo esto es uno mismo” (120). Cuando viene la Caída, todo cambia. La voz poética se desprende del vientre intemporal del universo, el Sol, núcleo de luz y calor, y se hace lugar de enunciación. Este desprendimiento — y esto es lo realmente significativo— es mostrado en la composición como una acción no impuesta, sino deliberada del sujeto lírico, a pesar de que este queda suspenso y disgregado como una nube. “Me desgajé” lleva en sí la expresión de una voluntad naciente. El verdadero nacimiento del ser, señala el poema posteriormente, tiene lugar cuando la separación de la unidad original ocurre. La cara negativa de este hecho es que, acompañando al desprendimiento, viene la soledad, condena inexpugnable de todo hombre y mujer caídos.

A diferencia de lo que Abrams señala como una característica principal de la historia bíblica, en la que las situaciones se presentan de forma abrupta, cataclísmica, en los poemas de Castellanos, en general, los cambios del sujeto poético son lentos, progresivos. Su Caída, luego del desprendimiento inicial, también es representada en etapas graduales. *Trayectoria del polvo*, en el segundo apartado, habla de la adolescencia. En esta fase vital el yo poético —tanto en su naturaleza corporal como espiritual— empieza a perfilarse, a tomar un lugar en el mundo, a abrir un espacio en el éter: “es un florecimiento inagotable / de límites geométricos / que dibujan las puntas trémulas de los dedos. [...] Su perfil se agudiza / para poder acuchillar el aire” (21). La individuación de la hablante se

dibuja poco a poco. La Caída no se representa en la obra rosarina como un golpe seco contra el suelo, sino como una agudización del desprendimiento de la plenitud. La condenación no es el sometimiento a un fuego repentino e inexorable. Parece, más bien, un imperceptible aumento de temperatura.

Algo que cabe anotar en este punto es que la condición desgarrada de los sujetos de estas composiciones supone un “castigo” en todo el sentido de la palabra. Con la disolución de la unidad, con la individuación y la conciencia de esta llega la diferencia, el conflicto. Ya decía Geoffrey Hartman que la autoconciencia era un estrago y el autoanálisis una enfermedad profunda (298). Castellanos fija su atención en la condición particular de la mujer frente al ser masculino. Se explica, entonces, que las voces de sus composiciones sean exclusivamente femeninas. Por ejemplo, a pesar de que en un poema como “En el filo del gozo” se exalta una plenitud aparente con el otro, son notorios algunos abismos, algunas distancias que empiezan a establecerse entre los cuerpos. Se da paso en Castellanos a la representación de una voz poética femenina eclipsada por la masculinidad. En el segundo apartado del poema en mención, el yo femenino ya no se ve protegido por el muro de contención del cuerpo del amado, sino avasallado por él. La mujer se desliza

convulsa entre [s]us brazos como mar entre rocas,
rompiéndome en el filo del gozo o mansamente
lamiendo las arenas asoleadas. (33)

La hablante femenina, enardecida por el sentimiento amoroso, se mueve con vehemencia en medio del abrazo masculino. Podría pensarse que, gracias a este vaivén pasional, “convulsivo”, la mujer tiene un papel activo en el desarrollo del poema. Sin embargo, la línea siguiente descarta dicha suposición ya que ella se “rompe” en el filo de su sentimiento, se deshace en el acantilado de su propio afecto. El vigor pasional de la hablante se reduce a espuma de mar ante la presencia del tú; espuma que servilmente, “mansamente”, lame el suelo asoleado de la ciudad, que es el cuerpo mismo del amado. Como indica con acierto Julian Palley, “la hablante en muchos de los poemas de Castellanos se ve a sí misma como un no ser, un ser sin identidad; es decir, como la cultura dominante falocéntrica la había percibido y fijado desde la niñez” (39). La mujer de “En el filo del gozo” carece de identidad, pues es representada como un objeto servil de la voluntad del otro. Pasa algo similar con el poema “La anunciación”, en el que la voz femenina refuerza la imagen cultural de la mujer como sexo débil e incompleto sin su apéndice masculino —que como señala Castellanos en “La mujer y su imagen” es vista como “incapaz de recoger un pañuelo que se le cae, de abrir un libro que se le cierra, de descorrer los visillos de la ventana al través de la cual contempla el mundo” (11)—. La Caída supone que hombre y mujer poseen características físicas, emocionales e intelectuales diferentes. El cuerpo de la mujer en este caso se reconoce como débil frente al del hombre:

Porque habías de venir a quebrantar mis huesos
Y cuando Dios les daba consistencia pensaba
En hacerlos menores que tu fuerza.

[...]
 Porque ante ti que estás hecho de nieve
 y de vellones cándidos y pétalos
 debo ser como un arca y como un templo:
 ungida y fervorosa,
 elevada en incienso y en campanas. (35-36)

En este caso, la mujer es presentada, primero, como un ser destinado a ser subyugado por la fuerza masculina. Luego, y pese a que, aparentemente, los roles de fortaleza parecen invertirse —ya que el hombre está “hecho de nieve y de vellones cándidos y pétalos”—, el sujeto femenino se concibe como instrumento al servicio del amado, pues debe cuidar de él como si de un objeto o ser sagrado se tratara —bien como arca o como templo—, porque debe rendir una suerte de culto a su figura.

La Iniciación, de esta forma, concentra en sí momentos de amor, en los que la unión de la colectividad y de la naturaleza, acompañada por la presencia de un lenguaje originario, vence el paso del tiempo y de la muerte. La Caída, por su parte, representa el desprendimiento lento, progresivo del ser, el nacimiento de la individualidad del hablante poético, y la diferenciación del yo frente al otro —que empieza a suponer, ya no diferencia, sino desigualdad—, y la enfermedad de un aislamiento incorregible.

4. La Caída: ingreso a la casa de la soledad y de lo imposible

Como se anticipa en poemas como “Destierro” la voz femenina de los poemas rosarinos, luego de conocer la plenitud analógica en la que era una con el otro y con la naturaleza, experimenta la Caída, la ruptura de la unidad amorosa y la desolación inmediatamente posterior a esta: luego de ser como la ceiba, “parecemos aventadas nubes / o dispersadas hojas” (*Poesía* 81). En el poema “Destino” (1950), publicado por primera vez en el tercer poemario de la mexicana, *De la vigilia estéril*, se representa la experiencia total de la pérdida del Paraíso, la Caída consumada:

Alguien me hincó sobre este suelo duro.
 [...]
 Olvidé mi memoria,
 dejé jirones rotos, esparcidos
 en el último sitio donde una breve estancia
 se creyera dichosa:
 allí donde comíamos en torno de una mesa
 el pan de la alegría y los frutos del gozo.
 (Era una sola sangre en varios cuerpos
 como un vino vertido en muchas copas.
 Pero a veces el cuerpo se nos quiebra
 y el vino se derrama [...]). (*Poesía*: 47)

La hablante del poema toca el suelo duro del exilio, su nueva morada. Llegar a esta tierra nunca fue su voluntad: es una imposición externa, un mandato humillante debido al uso del verbo “hincar”. Por otra parte, la Caída, además de ser una expulsión del orden analógico, supone un olvido: un apartamiento, una disolución involuntaria del recuerdo de la armonía conocida antaño. A la voz poética solo le quedan jirones, migajas, del gozo de la Iniciación. La sangre de la unidad edénica que se ha resquebrajado —y que recuerda el sacramento eucarístico en el que el cuerpo y la sangre de Cristo son la comunión misma entre los hombres y Dios— se derrama como vino. La plenitud se desangra.

El agónico éxodo del paraíso analógico termina llevando a la hablante del poema a una suerte de embotamiento espiritual: el aislamiento: “Una mujer se ahoga lentamente / en un pantano de saliva amarga. [...] / Una mujer se llama soledad. / Se llamará locura” (48). Nahum Megged, en su libro *Rosario Castellanos: un largo camino a la ironía*, afirma que en la obra de la poeta mexicana todas las búsquedas conducen a un solo objetivo, el diálogo: los personajes de sus escritos “quieren ser y formar un ‘nosotros’, pero se da cuenta rápidamente de la imposibilidad de esto y quedando sin conocer la salida del laberinto de la incomunicación” (29). La condena de la Caída, precisamente, es la soledad, el aislamiento del yo, que rompe con la idea de la comunión con el otro, y que hace visible la imposibilidad de comunicación y de comprensión.

Octavio Paz, como Geoffrey Hartman, encuentra que la Caída es una fatal desazón. Cada vez —señala el poeta— que el hombre “se siente a sí mismo”, es decir, cada vez que es consciente de su yo, “se siente como carencia de otro, como soledad” (82). Inicialmente, el hombre es uno con el mundo, “el feto es vida pura y en bruto, fluir ignorante de sí”. Luego, al nacer, rompe los lazos con el vientre materno, “en donde no hay pausa entre deseo y satisfacción”. El sujeto entra en la extrañeza, en la hostilidad del desamparo. Este sentimiento, concluye Paz, con el tiempo se convierte en el sentimiento de soledad. La figura de la soltera que aparece en la poesía de Castellanos es la representación de la desazón causada por la brecha existente entre yo y sociedad, dada por la interiorización de estatutos y demandas colectivas que el sujeto no llega a satisfacer. El poema “Jornada de la soltera” manifiesta la angustia y el vacío experimentado por el sujeto poético desde el destierro:

Da vergüenza estar sola. El día entero
arde un rubor terrible en su mejilla.
(Pero la otra mejilla está eclipsada.)

La soltera se afana en quehacer de ceniza,
en labores sin mérito y sin fruto. (*Poesía*: 181)

La voz relatora, espectadora íntima de la vida de la soltera, entiende que esta sufre porque no ha alcanzado algo que la sociedad considera natural encontrar: una pareja. Por esa razón, se siente avergonzada: tiene una mejilla colorada por la pena, y la otra desvaída por el sufrimiento, por el desánimo. La soltera se presenta, además, como una suerte de muerta en vida, como un ser estéril que no tiene mérito social, y que no puede dar vida. Se puede encontrar un eco de esta

frustración en el cuento “Los convidados de agosto”, en el que el personaje principal, Emelina, lucha infructuosamente por salir de su soledad buscando a un hombre que la lleve lejos de su tierra, que la despoje de su condición social de “solterona”.⁴ La protagonista de esta narración, que ya es bastante mayor, está obsesionada con escapar del mundo familiar, aburrido, predecible, que la rodea. La fiesta que se celebra en agosto, en honor a Santo Domingo de Guzmán, patrón de su pueblo, se presenta como la última oportunidad que Emelina tiene para perder su condición de soltera, para dejar de lado la extrañeza que la aparta de la normalidad social. Al final, cuando está a punto de alcanzar lo que busca, son las mismas normas sociales las que la alejan de su satisfacción.

La soledad, como es evidente, restringe al sujeto, lo confina en un cerco ínfimo de tedio y frustración. En “Dos poemas” la soledad es presentada como una casacelda que no deja entrar ni salir a nadie, que absorbe al yo poético en el encierro, en el dolor, en el hastío, y lo distancia progresivamente de la realidad. La casa de la soledad de Castellanos es un espejo de las miserias de la hablante, representa la soledad de su autoconciencia, y es la enemiga contra la cual se fragua una lucha:

La soledad me pide, para saciarse, lágrimas
y me espera en el fondo de todos los espejos
y cierra con cuidado las ventanas
para que no entre el cielo.
Soledad, mi enemiga. Se levanta
como una espada a herirme, como sogas
a ceñir mi garganta. (*Poesía*: 58)

La soledad aquí, al igual que en “Diálogos del sabio y su discípulo” es “una cuerda de ahorcar”, un grillete de prisionero que confina al yo poético en un “círculo de exclusión” (*Poesía* 113). La voz poética, a través de las ventanas, se empeña en observar lo que pasa afuera, “cara contra los vidrios, fija, estúpida / mirando sin oír” (*Poesía* 182); presencia todo, pero es ajena a los acontecimientos, no comprende el mundo que la rodea, como es posible ver en “Agonía fuera del muro”:

Yo soy de alguna orilla, de otra parte,
soy de los que no saben ni arrebatarse ni dar,
gente a quien compartir es *imposible*.
[...]
Yo soy de los que mueren solos, de los que mueren
de algo peor que vergüenza.

Yo muero de mirarte y no entender. (*Poesía*: 180)

Entre sujeto y mundo se ha abierto una distancia abismal: la hablante habita en un espacio de parálisis e incompreensión que hace más grande la brecha entre el ser

⁴ Véase Weatherford (2003) como ampliación de la problemática de la soledad en “Los convidados de agosto”.

humano y lo analógico. La condena de la Caída, de este modo, no es otra sino el abandono del yo poético en la solitaria casa de la imposibilidad.

En contraste directo con la casa de las composiciones de Castellanos, encontramos un bello poema de Emily Dickinson, poeta estadounidense de la segunda mitad del siglo XIX que leyó a los románticos, titulado “Habitó la posibilidad”, en el que la voz de la composición nos cuenta que vive en una morada “más bella que la prosa”, con muchas ventanas y puertas abiertas, que tiene “por techo perdurable el cielo”, y ante la cual la tarea de la poeta es “extender [sus] estrechas manos / para aferrar el paraíso” (215). La casa de Dickinson, que es la misma poesía, es la apertura al mundo terrenal, e incluso, a la cara ininteligible de este; es el espacio que permite que las limitaciones de la poeta se distiendan, y que se alcance un estado de belleza y pureza edénico.

La morada de Castellanos, edificada a partir de caídas, exilios y soledades, puede convertirse, pese a todo, en un espacio en el que “habite la posibilidad”. Como Dickinson, la poeta mexicana encuentra en la palabra un espacio íntimo de redención. Esto puede comprobarse en “El resplandor del ser”:

Solo el silencio es sabio.
 Pero yo estoy labrando, como con cien abejas,
 un pequeño panal con mis palabras.
 Todo el día el zumbido
 del trabajo feliz va esparciendo en el aire
 el polvo de oro de un jardín lejano.
 [...]
 Porque una palabra es el sabor
 que nuestra lengua tiene de lo eterno,
 por eso hablo. (*Poesía*: 96)

Aunque el silencio de la soledad obsequia al sujeto poético con conocimiento — podríamos pensar que el de su propia miseria—, se exalta en este poema el sonido. Ante el hábitaculo infame de la autoconciencia, del aislamiento, el “zumbido del trabajo feliz” con la palabra trae evocaciones del mundo edénico; mundo del que la voz poética fue desterrada.

La Caída del hombre en el pecado de la autoconciencia desintegra la unidad lingüística original: nace, entonces, la palabra humana, plural, babélica, que, pese a todo, conserva rezagos del poder divino inicial. En opinión de Benjamin, el ser humano es aquel que nombra, el portavoz del lenguaje mudo de la naturaleza: “en eso reconocemos que desde él habla el lenguaje puro” (“Sobre el lenguaje”: 63). La poesía, tanto en Dickinson como en Castellanos, por tanto, abre las puertas y las ventanas a la posibilidad de la comunicación con el mundo y con los otros; es el pasaje de evocación y retorno a una nueva forma de plenitud.

5. La Redención: reivindicación y perfeccionamiento mediante la ironía

M. H. Abrams afirma que, haciendo uso de la cultura bíblica, se concibieron formas diversas de “reconstruir los fundamentos de la esperanza y anunciar la

certidumbre, o al menos la posibilidad, de un renacer en que una humanidad renovada habitara una renovada tierra que fuera cabalmente su hogar” (II). Mediante la palabra y la apropiación de otros discursos se quiere encontrar una forma de Redención, una forma de levantar al hombre caído, aislado, desgarrado del mundo. La palabra, entonces, no debe echarse en saco roto. El verbo existe y se convierte en salvación. Castellanos, por tanto no se define a sí misma como “mujer de ideas” o de acción, sino como “mujer de palabras” (*Poesía*: 339). Señala en su breve ensayo “María Luisa Bombal y los arquetipos femeninos” que “cuando una mujer latinoamericana toma entre sus manos la literatura lo hace con el mismo gesto y con la misma intención con la que toma un espejo: para contemplar su imagen” (*Obra*: II, 956). La palabra, narrativa o poética, entonces permite al escritor definir una imagen de sí mismo, contemplarse a cabalidad. El poema “Entrevista de prensa” (1972) ratifica este planteamiento:

Pregunta el reportero, con la sagacidad
que le da la destreza de su oficio:
—¿Por qué y para qué escribe?

—Pero, señor, es obvio. Porque alguien
(cuando yo era pequeña)
dijo que gente como yo no existe.
Porque su cuerpo no proyecta sombra,
porque no arroja peso en la balanza,
porque su nombre es de los que se olvidan.
[...]
Escribo porque yo, un día, adolescente,
me incliné ante un espejo y no había nadie.
¿Se da cuenta? El vacío. Y junto a mí los otros
chorreaban importancia. (*Poesía*: 302)

Castellanos abre la composición con un tono sarcástico: la pregunta del reportero no tiene nada de sagaz, es un lugar común en las entrevistas a los escritores. Sin embargo, esto no le quita importancia al interrogante. ¿Por qué y para qué escribir? La poeta señala que desde la infancia, es decir, desde que tiene consciencia, descubre que “gente como yo” ha sido despojada de relevancia, de peso social, mientras que otros “chorreaban importancia”. Podría inferirse que la “gente” como ella son las mujeres, ya que, como hemos visto, la condición caída del género femenino ha permitido el establecimiento temprano de diferenciaciones y relaciones de superioridad-inferioridad en relación con lo masculino.

Mujer que sabe latín (1973), libro de ensayos de Rosario Castellanos, abre sus páginas con una afirmación tan rotunda como amarga: la mujer, lejos de ser entendida como un sujeto social, como una entidad humana y natural, ha sido vista como un mito, como un receptáculo de invenciones culturales patriarcales que han hecho mella en la conciencia de las colectividades (“La mujer y su imagen”: 9). Eva es la representación del origen del pecado. Culturalmente, es culpable de la Caída, de la expulsión del paraíso, y toda la carga peyorativa de este hecho ronda su figura. Así, el ánimo mitificador que envuelve al sujeto femenino tiene un

carácter negativo: en la categoría “mujer” se han depositado ideas y cualidades que han formado un modelo canónico de lo que “es” y “debe ser” esta. Por ejemplo, señala Castellanos, el ideal de la belleza femenina creado por el hombre “corresponde a una serie de requisitos que, al satisfacerse, convierten a la mujer que los encarna en una inválida”, en un ser incapacitado para realizar la tarea más sencilla, demasiado débil para soportar la cotidianidad (10). El hombre, así, no aspira “a convertir una estatua en un ser vivo, sino un ser vivo en una estatua” (12). De este modo, la mujer es concebida como objeto inmóvil, pasivo: viva oposición del dinamismo y la fuerza masculina.

No resulta extraño encontrar representado este mito dicotómico en varios de sus poemas. Un ejemplo de ello es presentado por Julieta Jiménez Torres quien, en su artículo de 1998, subraya el hecho de que la poeta mexicana se apropie del símil sauce-mujer, que además de vincularse al sema vegetal, reúne “otros semas que connotan *fijeza, inmovilidad, pasividad* y también desamor, soledad y abandono, configurando la imagen del subordinamiento femenino” (200). En “Lamentación de Dido”, incluido en *Poemas* (1957), la oposición inmovilidad-dinamismo es patente:

Así la llanura, dilatándose, puede creer en la benevolencia de su sino,
 porque ignora que la extensión no es más que la pista donde corre [Eneas], como
 un atleta vencedor,
 enrojecido por el heroísmo supremo de su esfuerzo, la llama del incendio.
 Y el incendio vino a mí, la predación, la ruina, el exterminio
 ¡y no he dicho el amor!, en figura de naufrago. (*Poesía*: 102)

La descripción del arribo de Eneas es más que memorable. La extensión de la llanura, que tiene reminiscencias del infinito, se dilata y se hace pista para el movimiento raudo del héroe. En los versos casi se palpa el vigor del hombre, el ardor con que llega a cambiar el estado de las cosas. Su condición de naufrago enfatiza, no su abandono, sino su carácter de hombre de paso. En contraste con esto, versos más adelante, Dido es presentada como “la que permanece; rama de sauce que llora en las orillas de los ríos”; su estado fijo debe ser la espera (103).

Frente a estos modelos culturales instaurados por la historia, Castellanos presenta una resistencia: señala la importancia de que la mujer tenga “la osadía de indagar sobre sí misma; la necesidad de hacerse consciente acerca del significado de la propia existencia corporal” y espiritual (“La mujer y su imagen”: 14). Esta es la contemplación de la propia imagen de la que se hablaba líneas atrás. Es claro que para Castellanos la forma más eficaz e inteligente de desarticular el mito creado alrededor de la figura femenina, para impugnar ideas preconcebidas sobre esta, es llegar al conocimiento maduro de lo femenino mediante la palabra. Este conocimiento no es el mismo de la autoconciencia solipsista de la Caída, pues en ella el sujeto se aísla, se desgarrá radicalmente del mundo. No obstante, solo se alcanza la madurez cognoscente pasando por el aislamiento de la autoconciencia. La contemplación de la propia imagen debe su lucidez a la autopercepción solitaria, implica entender al sujeto en el mundo, encontrar su lugar en el espacio social. Para alcanzar esto, el hombre debe, en palabras de Fernando Pessoa, “desconocerse conscientemente”:

El desconocerse concienzudamente *es el empleo activo de la ironía*. No conozco cosa mayor, ni más propia del hombre que es de verdad grande, que el análisis paciente de la inconsciencia de nuestras conciencias, la metafísica de las sombras autónomas, la poesía del crepúsculo de la desilusión. (Cit. en Ballart: 3)

En este desconocimiento, contiguo al autoconocimiento solipsista de la Caída, el sujeto se mira desde una distancia lúcida, desde un punto de vista crítico, autocrítico. La palabra que busca la Redención es, por consiguiente, necesariamente irónica.

Las últimas composiciones poéticas de Rosario Castellanos tienen un tono radicalmente distinto en relación con sus poemas tempranos, una innegable carga irónica, como apunta Nahum Megged. En la parte final de su obra “sobrevino un avance gradual” que “le permitió ver el lado escondido de los hechos”, un “irónico contemplar de las cosas para convertir al dolor, no en el mito de la eternidad, sino en la posibilidad de desdoblarse, vivir y contemplar” (Megged 54). Baudelaire señalaba —hablando de la esencia general de lo cómico y de su relación con las artes⁵— que “la risa humana está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral” (18). Lo irónico es el resultado forzoso del proceso de Iniciación y Caída del sujeto poético. Sin embargo, la ironía no es solo la demostración de esta devastación autoconsciente, sino su alivio, su remedio:

Y observen que es también con las lágrimas con las que el hombre lava las penas del hombre, que es con la risa con la que endulza a veces su corazón y lo atrae; pues los fenómenos engendrados por la caída llegarán a ser los medios de redención. (Baudelaire: 21)

La ironía, así, se vale de la enfermedad de la autoconciencia —si nos remitimos a Hartman—, de la Caída misma, para alcanzar la Redención: “the hand that inflicts the wound is also the hand that heals it” (301).

Falta preguntarnos cómo se presenta la ironía en la poesía de Rosario Castellanos. Henri Bergson considera que la risa, la ironía, “castiga las costumbres haciendo que nos esforcemos por parecer lo que debiéramos ser, lo que indudablemente llegaremos a ser algún día” (28). Pero, ¿qué tipo de costumbres son las que buscan corregirse? El filósofo francés señala que el automatismo del hombre, su rigidez mecánica, su carencia de elasticidad y distracción son las características que mueven a risa a los hombres, ya que la sociedad va en busca de un equilibrio de voluntades, busca reprimir el adormecimiento del hombre: “la risa no nace, por lo tanto, de la estética pura, toda vez que persigue [...] un fin útil de perfeccionamiento general” (31). Esto resulta paradójico: la sociedad impone condicionamientos, restricciones, envaramientos y, al mismo tiempo, los cuestiona, se burla de ellos.

⁵ Pere Ballart vincula en su libro *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno* el concepto de lo irónico a las nociones de la risa y de lo cómico.

Ante las invenciones culturales patriarcales que han hecho mella en la conciencia de las colectividades, que han desdibujado con estereotipos la imagen de la mujer, Castellanos introduce la ironía. Su poesía unifica dos polos opuestos: la búsqueda de la plenitud de la Iniciación y la conciencia de sí que supone la Caída. La naturaleza, señala Albert Béguin, se mueve al ritmo de un esquema dialéctico, en el que toda lucha de fuerzas antagónicas se resuelve en una síntesis superior (100). Esta síntesis, en el caso estudiado, es la Redención irónica. La poesía de Castellanos se enfrenta a la rigidez de la sociedad frente a la definición de lo femenino, cuestiona los roles impuestos, las costumbres vacías. “Kinsey Report”, composición de *Otros poemas* (1972), presenta diversos estados de la mujer en la sociedad —soltera, casada, divorciada, religiosa—, y en todos los casos, encontramos a un sujeto femenino que autorreprime su deseo y se somete a los estatutos sociales. Resulta irónico el tratamiento de los estados, en la medida en que se presentan como acontecimientos comunes, deslucidos, e incluso risibles por estáticos. Por ejemplo, describir el matrimonio se reduce a mencionar con rapidez objetos y hechos banales: el acta, la ceremonia, el viaje de luna de miel:

que se levantó un acta en alguna oficina
y se volvió amarilla con el tiempo
y que hubo ceremonia en una iglesia
con padrinos y todo. Y el banquete
y la semana entera en Acapulco. (*Poesía*: 329)

La autocrítica del poema se presenta cuando las acciones de la mujer se cuestionan, cuando el sujeto femenino se somete a preconcepciones sobre cómo debería actuar, y qué clase de mujer debería ser. La casada debe supeditarse a todos los deseos de su marido: por ejemplo, luego de que tiene sexo con su mujer, el hombre “da la espalda. Y ronca”. Ella no disfruta de la relación sexual, “no me gusta nada”, pero cree que es natural estar insatisfecha, ya que la mujer debe comportarse con pudor, según el mandato social: “De cualquier modo, no debería gustarme / porque yo soy decente” (329-330).

Castellanos ironiza sobre los hábitos sociales del mexicano en uno de los fragmentos del poemario *Diálogos con los hombres más honrados*. La poeta toma un verso de la “Égloga” que Miguel Hernández dedica a Garcilaso, y lo trastoca:

“Me quiero despedir de tanta pena”
igual que tú, Miguel, pero soy mexicana
y en mi país tenemos ritos, costumbre, modos.

Si la pena me dice que se va, me desvivo por ser hospitalaria.
¿Se le ofrece un café? ¿Una copita?
Que se quede otro rato.
Aún no es tarde y afuera hace mal tiempo
y hay tanto de qué hablar todavía. Hablaremos. (*Poesía*: 316)

De forma jocosa, irónica, Castellanos habla en este poema de la represión del deseo debido a la prolongación de los estatutos sociales. Aunque la hablante quiere

que la pena se vaya, la retiene por hábito, por seguir los envaramientos sociales que exigen, en este caso, “hospitalidad” con todos. “Telenovela” (1972) funciona de forma similar al poema anterior. Toda una familia se congrega, como es común, alrededor de la televisión: todos abandonan sus quehaceres para sentarse frente a la “Gran Caja Idiota”

[...] porque la debutante
ahuyenta a todos con su mal aliento.
Porque la lavandera entona una aleluya
en loor del poderoso detergente.
Porque el amor está garantizado
por un desodorante
y una marca especial de cigarrillos
y hay que brindar por él con alguna bebida
que nos hace felices y distintos. (*Poesía*: 326)

El televidente se convierte en la presa del consumismo. Absorbido por la publicidad, por su promesa de distinción y de felicidad, se hace cada vez más rígido, se banaliza. “La discusión del aula del filósofo / ahora es potestad del publicista”. El hombre, en su automatismo, cree que la compra es toda su realización, “sinónimo de orgasmo”. De allí que, al dormir, tenga solamente “hermosos sueños prefabricados” (327).

“Economía doméstica”, como los poemas anteriores, es irónico en la medida en que la hablante está obsesionada con el orden de su casa: los libros, la alacena, la vajilla, la ropa, los muebles, todos los objetos de su casa tienen una limpieza y disposición impecable. Sin embargo, “hay algunas cosas / que provisionalmente coloqué aquí y allá / o que eché en el lugar de los trebejos” (301):

Por ejemplo, un llanto
que no se lloró nunca;
una nostalgia de que me distraje,
un dolor, un dolor del que se borró el nombre,
un juramento no cumplido, un ansia
que se desvaneció como el perfume
de un frasco mal cerrado.

Castellanos cuestiona en este poema el hecho de que el mundo personal, la interioridad de la mujer, se abandona, se echa al olvido por mantener el orden de una casa. La desazón del ser se soslaya, se oculta de la vista del otro. Lo que se muestra a las visitas, con orgullo, es “una sala en la que resplandece / la regla de oro que me dio mi madre” (302). Los conflictos y las insatisfacciones de la voz femenina, mientras tanto, quedan relegadas a la penumbra.

¿Acaso la autoconciencia supone solo un estado nocivo para el yo poético? ¿Es un momento de crisis, devastación y soledad, sin más? Wordsworth y Hartman dirían

que sin autognosis, el sujeto no llegaría a un estado de madurez reflexiva —la “Anti-Self-Consciousness”— desde el cual pudiera buscar la plenitud primigenia. Paz respondería algo ligeramente diferente: para él, la soledad, hija de la autoconciencia, tiene dos caras distintas, como Jano. Sentirse solo cobra un significado doble: existe, pues, por un lado, el conocimiento de la propia condena del hombre a vivir solo y sentirse solo siempre; por otro lado, la soledad misma lleva en sí el deseo de ser trascendida. El camino de la soledad, de esta manera, se hace dialéctico: es, al mismo tiempo, consciencia irónica de lo humano y deseo de plenitud analógica. La idea de Paz coincide aquí con la de Castellanos: el paso del sujeto poético femenino por el estado de Iniciación y por la Caída llevan al sujeto a un aislamiento que parece exclusivamente negativo. Sin embargo, en el conocimiento de sí, en la toma de distancia frente al mundo y frente a sí misma, y en la apropiación de esta autoconciencia en la palabra lúcida, la poeta se “desconoce conscientemente”, asume una posición crítica frente a sí misma, frente al lugar de la mujer en la sociedad, e ironiza sobre este. Si la condena irónica lleva al perfeccionamiento del sujeto, como señala Bergson, no hay otro camino para la Redención del yo poético, sino este.

Referencias bibliográficas

- Abrams, M. H. *El Romanticismo: tradición y revolución*. Trad. de Tomás Segovia. Madrid: Visor, 1992, pp. 67-141.
- Ballart, Pere. *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- Baudelaire, Charles, “Sobre la esencia de la risa y, en general, sobre lo cómico en las artes plásticas”, en *Poesía Completa. Escritos autobiográficos. Paraísos Artificiales. Crítica artística, literaria y musical*. Madrid: Ediciones Espasa, 2000, pp. 1233-1254.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Trad. de Mario Monteforte Toledo. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Bergson, Henri. *La risa*. Sevilla: Editorial Prometeo, 1971.
- Bloom, Harold (ed.), “The Internalization of Quest Romance”, en *The Ringers in the Tower*. Chicago: University of Chicago Press, 1971, pp. 13-35.
- Castellanos, Rosario. *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- “La mujer y su imagen”. *Mujer que sabe latín*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 9-18.
- Poesía no eres tú. Obra poética (1948-1971)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Hartman, Geoffrey, “Romanticism and Anti-Self-Consciousness”, en *Beyond Formalism. Literary Essays 1958-1970*. New Haven: Yale University Press, 1970, pp. 298-310.
- Jiménez Torres, Julieta, “Entre el viento y el sauce: un acercamiento a la poesía amorosa de Rosario Castellanos”, en *Tema y variaciones de literatura 12: escritoras mexicanas del siglo XX*. 1998, pp. 199-214.
- Jurado Valencia, Fabio. *La poesía de Rosario Castellanos: esa búsqueda ansiosa de la muerte*. Bogotá: Serie Escritores de las Américas, Centro Colombo Americano, 1992.
- Man, Paul de, “Wordsworth y Hölderlin”, en *La retórica del romanticismo*. Trad. De Julián Jiménez Heffernan. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

- Mandlove, Nancy, "Toward the Ransom of Eve: Myth and History in the Poetry of Rosario Castellanos", en Elizabeth S. Rogers y Timothy J. Rogers (eds.). *Retrospect: Essays on Latin America Literature*. York: Spanish Literature Publications, 1987.
- Megged, Nahum. *Rosario Castellanos: un largo camino a la ironía*. México: El Colegio de México, 1984.
- Palley, Julian, "Rosario Castellanos: Eros y Ethos", en Rosario Castellanos. *Meditación en el umbral*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 7-27.
- Tornero, Angélica, "Expresiones de la subjetividad en la poesía de Rosario Castellanos", en *Rosario Castellanos: perspectivas críticas. Ensayos inéditos*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2010.
- Weatherford, Douglas J., "The Spinster's Journey: Rosario Castellanos and the Crisis of Female Initiation", *Confluencia* 18.2 (2003), pp. 95-111.
- Wordsworth, William. *The Prelude*. Ohio: Coradella Collegiate Bookshelf Editions, s. p.