

El retrato de la mujer en tres cuentos: *Álbum de familia* de Rosario Castellanos

*Women's portrait in three stories:
Family album by Rosario Castellanos*

Nélida Jeannette Sánchez Ramos

Universidad de Colima

Resumen

Rosario Castellanos en su obra «Lección de cocina» denuncia el escenario mexicano que vive la mujer durante la década de los setenta. La autora recoge aspectos sociológicos que asocia al argumento del mito de la «abnegada mujercita mexicana» que, cargados de tradición y simbología, retratan a ésta. Este texto plantea una fotografía del problema de identidad en donde la doble pertenencia del cuerpo propio, al reino de las cosas y la imposición, organiza la discusión ontológica de la identidad narrativa.

Palabras claves

Identidad femenina, narrativa, mito, símbolo.

Abstract

Rosario Castellanos denounces the Mexican scene for women in the 70s in her work, «Kitchen Lesson». The author presents sociological aspects associated with the myth of the «submissive little Mexican woman» that tradition and symbols have portrayed with this portrait. This text offers us a photograph of the identity problem in which the double belonging of the body, the kingdom of things and imposition, organizes the ontological discussion of narrative identity.

Key words

Female identity, narrative, mythology.

Introducción

Rosario Castellanos escribió *Álbum de familia* en 1971, volumen con el que rompió su propia tradición narrativa de relatos sobre indigenismo que había manejado en su trilogía indigenista: *Balún Canán*, *Oficio de Tinieblas* y *Ciudad Real*. Lauro Zavala [2004:14] habla sobre estas narraciones como un compendio en los que se abre una nueva generación del cuento mexicano posmoderno, debido a que contiene el humor y la ironía con los que se permite una mayor flexibilidad respecto a las formas tradicionales, y así alejarse de la solemnidad para tratar los grandes temas sociales y los problemas del marco histórico, que el crítico define como desolador en los años cincuenta.

La principal preocupación social de la narrativa de Castellanos es el tema de la mujer. A partir de esta premisa, realicé la elección de los tres cuentos para mi trabajo. Arrancamos con la pregunta que da pie a este estudio y es nuestro objetivo: ¿cómo se ubica en la escena narrativa de Castellanos, a la mujer posmoderna en una sociedad llena de mitos y tradiciones impuestas para ella? Es decir, considerar a la mujer y sus circunstancias, sobre todo en la forma en que las introduce y las presenta en sus cuentos.

Álbum de familia está compuesto por cuatro relatos en donde las protagonistas de las «tres historias» que analizaremos, presentan la misma temática sobre la angustia de su otro yo, que no les queda más remedio que aceptarla con una misma característica: la sumisión. En este trabajo no se pretende recalcar ni enaltecer la tendencia de la literatura femenina en Rosario Castellanos — que con anterioridad otros críticos han analizado, aunque no en particular y profundidad sobre la obra que nos concierne— como la herramienta inteligente de denuncia ante una sociedad en donde hombres y mujeres no poseen los mismos derechos ni las mismas obligaciones. Rosario no intenta evidenciar la esclavitud de la mujer en el hogar, sino lo que sufre la propia fémina desde su yo interno. Este encierro es enfocado ante un símbolo preponderante que funciona como un común denominador en la mujer recién casada, que cocina para el marido. Edith, la «esclava», hasta de los domingos, quien sólo se conforma en sus ratos libres a ser una «dama de sociedad» o Justina, quien marca una profunda preferencia por su hijo varón y sobre sus hijas: la sumisión.

Manifestación sometida desde la cocina

En el cuento «Lección de cocina» encontramos dos símbolos marcados a profundidad: la sumisión y la carne. El primer símbolo se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención, donde su condición es constituida por la narración de la protagonista para lanzar metafóricamente el lugar que ocupa una mujer en la sociedad, en la casa y en la familia: la cocina. Espacio que es remarcado con el proverbio alemán acerca de la mujer, quien es sinónimo de *küche*, *kinder*, *kirche*. Un dicho que se convierte más en el mito que relega a la mujer: servir sólo para la cocina, los niños y la iglesia; es por eso que desde la entrada de la narración vemos a una recién casada que se somete al papel que le tocó desempeñar y su arraigo antropológico del símbolo de sumisión:

La cocina resplandece de blancura. Es una lástima tener que mancillarla con el uso. [...] fijándose bien esta nitidez, esta pulcritud carece del exceso deslumbrador que produce escalofríos en los sanatorios. ¿O es el halo de los desinfectantes, los pasos de goma de las afanadoras, la presencia oculta de la enfermedad y de la muerte? Qué me importa. Mi lugar está aquí. Desde el principio de los tiempos ha estado aquí [Castellanos, 2001: 7].

La estrategia de esta sumisión como un símbolo en la mujer consiste en que la protagonista lanza la pregunta en su discurso con una respuesta implícita en la que relaciona al «acatamiento», como un objeto que tiene una mediación con la protagonista y con sus tradiciones culturales al grupo que pertenece — en este caso, resulta aclarar que las tres protagonistas de los tres cuentos son de clase media alta— dado que aunque haya asistido a la escuela, ella sabe que esa es la ruta que ha seguido su progenitora y algunas amas de casa. A la protagonista no le queda más que cocinar un rico manjar y comienza abriendo su recetario en donde encuentra al azar:

«La cena de don Quijote», es entonces cuando el lector advierte las cuestiones literarias que se introducirán como nombres de manjares culinarios; la narradora en su divagación arroja otra «máxima» cargada de ironía sobre el mito de que la mujer pertenece a la cocina: «[...] idear una propedéutica para hacer accesible al profano el difícil arte culinario. Pero parten del supuesto de que todas estamos en el ajo y se limitan a enunciar» [Castellanos, 2001: 8].

Otro símbolo eje de la narración es la «carne», la cual cocinará asada tanto por la sencillez del platillo como por lo sano, puesto que ella debe estar siempre delgada y apetitosa para su marido. Cabe resaltar que una estrategia que se utiliza

en esta narración por la protagonista es la de describir el aspecto de la carne para comparar algunas escenas con su relación matrimonial. Son estas divagaciones las que irán precisando la fuerza interpretativa con una carga de comparación: la carne animal con la humana:

[...] Es también el aspecto, rígido por el frío; es el color que se manifiesta ahora que he desbaratado el paquete. Rojo, como si estuviera a punto de echarse a sangrar.

Del mismo color teníamos la espalda, mi marido y yo después de las orgiásticas asoleadas en las playas de Acapulco. Él podía darse el lujo de «portarse como quien es» y tenderse boca abajo para que no le rozara la piel dolorida. Pero yo, abnegada mujercita mexicana que nació como la paloma para el nido, sonreía a semejanza de Cuauhtémoc en el suplicio cuando dijo «mi lecho no es de rosas y se volvió a callar» [Castellanos, 2001: 9].

En estos dos párrafos vemos los dos mitos más destacados en esta narración de los que hemos venido hablando, carne y sumisión, contienen el mismo nivel de mitificación. El primero entraña estructuras de significación que contendrá un código de similitud carne-hombre; aquí resulta claro el ejemplo cuando después del fragmento anterior, la protagonista que se afana por crear un succulento platillo, da pie a la continuación de su relación conyugal en donde las quemaduras que sufre el marido en la luna de miel, no pueden provocar en las yemas de los dedos de ella un gran contacto, porque esa «carne» la tiene que soportar arriba de su cuerpo: «La postura clásica para hacer el amor. Y gemía, de desgarramiento, de placer. El gemido clásico. Mitos, mitos» [9]. Dicho contacto no es muy sensible para ella dado que sus yemas se encuentran muy sensibles por las teclas de la máquina de escribir, por lo que hasta esa página asumimos que trabaja, aunque ya en hojas posteriores nos daremos cuenta de que ella efectivamente cumple con dos amos: su patrón y su marido [15].

La carne también es un símbolo reiterativo a lo largo del discurso y sus etapas de cocción no son más que una invitación a la rebelión; son monólogos que reflejan la soledad de la protagonista y que la ubican en la situación actual que la está llevando por esa vida de hastío en donde se anudan la *otredad* y su conciencia colectiva. Claro que la narración de Rosario Castellanos no está exenta de algunas fallas (aunque también la autora lo hace a propósito para que los lectores y lectoras, en efecto nos percatemos de esta realidad), como por ejemplo, en el párrafo que rescatamos a continuación, se demuestran los conceptos anteriores y también nos

damos cuenta que existen algunos sobresaltos en los cuales el lector pasa de una escena a otra sin un previo aviso:

[...] Yo continúo viviendo una vida densa, viscosa, turbia, aunque el que está a mi lado y el remoto, me ignoren, me olviden, me pospongan, me abandonen, me desamen.

Yo también soy una conciencia que puede clausurarse, desamparar a otro y exponerlo al aniquilamiento. Yo [...] La carne, bajo la rociadura de la sal, ha callado el escándalo de su rojez y ahora me resulta más tolerable, más familiar. Es el trozo que vi mil veces, sin darme cuenta, cuando me asomaba, de prisa, a decirle a la cocinera que [...]

No nacimos juntos. Nuestro encuentro se debió a un azar ¿feliz? Es demasiado pronto aún para afirmarlo. Coincidimos en una exposición, en una conferencia [...] [Castellanos, 2001: 16]

La carne es un símbolo que transforma a la narración a la par, que es el inconsciente de la protagonista quien con sus divagaciones nos muestra los puntos fundamentales que la oprimen dentro de su matrimonio. También nos encontramos con que la carne resulta ser el símbolo conductor que plantea a los pensamientos de la mujer desde su matriz histórica. La transformación de la carne en el sartén representará no sólo el proceso de una simple *Lección de cocina*, sino que también obliga a la protagonista a despertar de su indiferencia y de su proyección bajo la emergencia de un lenguaje en el que es la misma mujer quien convoca a la realidad; es decir, aunque la realidad desaparezca por la autoimposición de su sumisión, como explica Jung [1992: 36] «La identidad inconsciente surge al producirse una proyección de contenidos inconscientes sobre un objeto, con lo cual esos contenidos se vuelven accesibles para la conciencia bajo la forma de cualidades aparentemente pertenecientes al objeto. Todo objeto que sea, de algún modo interesante provoca una cantidad más o menos grande de proyecciones».

La puesta en la escena que hace Rosario Castellanos de la mujer es una exposición de un panorama en donde, a su vez, la mujer casada está esclavizada por el sacramento, *su ideal del yo* no concilia — a la par de la cocción de la carne— una regulación entre el *ego* que le ha impuesto su tradición y el *ego ideal*. Es preciso destacar que este *ideal del yo* está formado por la noción en donde la protagonista se da cuenta de que no es la misma que antes de casarse; que esa *yo* no es la que vive en esa casa, la que se encuentra en la cocina y más aún, en su cuerpo. La protagonista reclama una imagen más sólida ante el lector, más allá de ser un apéndice del marido, son sus mismos discursos implícitos los que al pasar por un nivel de lo «no

expresado» nos da un *infratexto* bastante reprimido que corresponde a la ilustración del mito que se debía ser sobre «la abnegada mujercita mexicana» en donde *yo soy otra*: «Porque perdí mi antiguo nombre y aún no me acostumbro al nuevo, que tampoco es mío» [Castellanos: 11].

La protagonista se rebela entre los brincos de la narración donde pasa de narraciones íntimas a la preparación de la carne; la sumisión y la rebelión son dos símbolos que se friccionan en este cuento para darnos a conocer la situación que la propia mujer describe con bastante sarcasmo. Sobre la importancia de éste dentro del relato breve, Lauro Zavala menciona que: «sería incluido poco después en *Álbum de familia* [1971], es al parecer el primer cuento mexicano escrito por una mujer en donde la voz narrativa hace un autorretrato sobre su condición genérica con una fuerte carga de autoironía» [2004: 54,55].

Sobre esta misma línea se rescatan otros mitos que conciernen a la mujer, tales como el de la percepción: «[...] Me supone una intuición que, según mi sexo, debo poseer pero que no poseo [...]; o el de la virginidad: «[...] mi virginidad. Cuando la descubriste yo me sentí como el último dinosaurio del planeta [...] no fue por virtud ni por orgullo ni por fealdad sino por apego a un estilo. No soy barroca. [...]» [Castellanos:13]. Todo este relato nos convoca a que la protagonista nos propone como símbolo de pureza y castidad en la mujer a un pensamiento o experiencia desagradable que está suprimiendo, el cual reafirma (como hemos señalado anteriormente), desde el inconsciente de la protagonista, en donde no puede romper con la tradición que existe sobre la virginidad y peor aún, sobre el sexo. En esta misma página de donde se han rescatado los anteriores, la saturación de los mitos desemboca en la forma de hacer el amor, que sin «ser barroca» a ella: «No me queda entonces más alternativa que el neoclásico y su rigidez es incompatible con la espontaneidad para hacer el amor» [13].

Existe una opresión en el personaje en su *yo* histórico, pero con una marcada tendencia en la que es la misma protagonista quien se la autoimpone con frases como: «Yo permaneceré como permanezco. Quieta.», [...] «Llevo una marca de propiedad y no obstante me miras con desconfianza». De igual forma, dentro de los mitos concernientes a la mujer, encontramos imágenes¹ relacionadas a éstos, en donde la mujer se asocia con la imagen de la criada: «[...] Se me atribuyen las responsabilidades y las tareas de una criada para todo» [15].

La representación de la mujer que hace Castellanos se plantea dentro de una cultura posmoderna, en un despertar en el que — reiterativamente— sufre de una transformación que se incrementa cuando se ha volteado la carne del sartén; la protagonista manifiesta una transformación que pasa del papel de «ama de casa» al

de «dama de sociedad», en el que su principal herramienta es la ironía literaria: «En mis ratos de ocio me transformo en una dama de sociedad que ofrece comidas y cenas de los amigos [...]; que en sus noches literarias se niega a pensar por qué o para qué tantos afanes y se prepara una comida bien cargada y lee una novela policiaca con ese ánimo frágil de los convalecientes» [15]. *Lección de cocina*, es una denuncia en la que la protagonista exclama que no es una inepta, que no necesita de un recetario de cocina para pensar cosas que ella misma denomina como «simples» y, aunque es una mujer casada, posee en su interior la supresión de la escritora frustrada que sabe de literatura, que se encuentra lo suficientemente preparada para pensar por sí misma: «Yo inventaría acrobacias, desfallecimientos sublimes, transportes como se les llama en *Las mil y una noches*, récords. ¡Si me oyeras entonces no te reconocerías, Casanova!» [16]. Es así como tanto el lector y como la lectora giran alrededor de la «cocina», lugar en donde se reúne a la familia y se tratan aspectos personales, el cual funciona para la protagonista como un lugar de anhelos orales.

Existe también el deseo de la mujer posmoderna que Castellanos perfila en esta narración a través de su protagonista, la proyección imaginaria de ese espacio a lo que llamamos posmodernidad. Esta proyección imaginaria y esta dimensión profética están basadas en la extrapolación de la mujer a partir de lo que ella misma vive e interioriza en su cotidianidad. Ella cumple con el sometimiento de su matrimonio y sus arrojados de modernización son el aviso que Rosario hace sobre la entrada a una época nueva a la cual se le llamaría posmodernidad; el ideograma que hace la autora es, a nuestro parecer, el de transcribir la interiorización que realiza la mujer de su visión del porvenir que la conduce a una homogeneidad sociocultural, pero algo distinto se establece fundamentalmente como el inconsciente de la mujer que habla por estar instintivamente separada de ésta; su lenguaje se opera entre la incisión de la realidad y aquello que se ausenta, su deseo, que acorde a la época la inscriba en su deseo de mujer posmoderna, en donde la sátira de su *yo ideal* es lo que predomina:

Para la siguiente película me gustaría que me encargaran otro papel. [...]. Más bien mujer famosa [diseñadora de modas o algo así], independiente y rica que vive sola en un apartamento de New York, París o Londres. Sus «affaires» ocasionales la divierten pero no la alteran. No es sentimental. Después de una escena de ruptura enciende un cigarrillo [...] [Castellanos, 2001: 17].

Pero sus sueños de mujer moderna son arrojados a la borda cuando la carne se quema, y después de imaginar excusas convincentes para el marido a su regreso, llega a la conclusión de que a toda mujer recién casada le pasa. Los mitos se adhieren a estos párrafos, en los que también sobresale el enjuiciamiento que la autora hace de su suegra [a quien considera la culpable sobre protectora que «echó a perder» a su hijo].

El relato cierra magistralmente con la aceptación de la mujer sobre el papel que ocupa dentro de su matrimonio en el que aceptó casarse y estar dispuesta a todo, pero con lo que no contaba es con la renunciación de su yo de lo que es; de repente pareciera que dirá algo que cese con esa situación, aunque su sometimiento lo vemos claramente en sus tres últimas palabras: «Y sin embargo [...]» [22]. Lo que nos declara que esa es la vida que le tocó vivir y no hay más que continuar.

La vida femenina como un círculo

Siguiendo esta misma trayectoria entramos a un «Domingo», con Edith — nuestra siguiente protagonista— quien muestra una levedad en su ser, de una monotonía conyugal arraigada desde la partida de Rafael. Resulta curioso que no entra en primera instancia la figura de su marido Carlos, como en la narración anterior, sino con el amante, con quien había conocido su intimidad más recóndita, quien le había ayudado a reconocer su propio cuerpo a imagen de una pintura — a diferencia del cuento anterior, Edith desarrolla un amor por la pintura mucho más que la literatura—, y son los domingos, los días en que tradicionalmente son de reunión familiar. Este «Domingo», tendrá algo en especial, dado que la reunión se concretará por amigos: Jorge, el mejor amigo de su esposo; Luis, la pareja de Jorge — se advierte ya la incorporación de una pareja homosexual—; Octavio y su esposa, el matrimonio que se hace la vida imposible uno al otro; Vicente, el hijo de un productor de televisión; Hugo quien sólo se le atribuye la ansiada espera de una amiga en turno; y Lucrecia, la secretaria de Carlos, quienes comparten una relación más allá de jefe y empleada.

La narración de este relato funciona con rasgos de semejanza al anterior (aunque aquí se incorporan diálogos); es decir, son relatos del presente con evocaciones del pasado. Edith pasa de la preparación para la tertulia de esa tarde, por el recuerdo que dejó Rafael; luego, como público lector nos encontramos con topes en donde llegamos con Carlos y su relación que mantiene con Lucrecia [29]. Aunque como nos daremos cuenta, es la propia Edith, quien invita a la amante de su marido porque es la única forma de contar con su cónyuge en casa; su propia tradición le hace aferrarse a que sin marido no es nada, cuando Vicente le recrimina

que trata a Carlos como algo indispensable y es en donde ella se instala en una autopostura de apéndice:

— Realmente tratas a tu marido como si fuera indispensable.

— Lo es. En un matrimonio un marido siempre lo es. [Castellanos: 44].

En este cuento, sólo Edith es quien tiene diálogos con los demás asistentes masculinos, se sabe de la presencia de otras dos mujeres: Lucrecia y la amiga alemana de Hugo; sin embargo jamás participan con voz dentro del relato. Nuestra protagonista, a diferencia de «Lección de cocina», no es una mujer recién casada, su matrimonio lleva los años en que la pobreza ha cedido paso a las estolas de *minik*, collares de diamantes y lo demás se ha convertido en un grado de hastío; nuestro personaje acepta la relación de su esposo con Lucrecia, aunque sabe que su matrimonio se ha convertido en un fracaso, no le interesa ni rescatarlo ni exiliarse de éste, debido a que le permite continuar con la vida de: «Una pequeña, pequeñita burguesa. ¡Y hasta eso cuesta un trabajo!» [45]. Así, tiene que soportar lo que traza como «pequeños malestares», aunque eso la conlleve a una hipocresía de burguesa repugnante que ella misma se autoimpone.

Dentro de este rol de sumisión, nuestra fémica teme envejecer sola como lo hará Jorge; ella sólo encuentra consuelo en sus pequeños momentos íntimos, como por ejemplo: cuando tararea alguna canción en la regadera y el agua que resbala por su cuerpo la hace sentir viva de nuevo [28] por eso, no importa: «soltarle las riendas al marido» para que entre gente a su casa los domingos de tedio debido a que el círculo familiar le ahoga, y aunque no puede estar a solas con Carlos, lo quiere cerca de ella, no importando que Lucrecia se fuera quedando como: «algo indispensable de la vida familiar» [31]. Edith, cuando más joven y no porque se encuentre vieja pero sí en una edad en la que ya no se es tan jovencita como en «Lección de cocina» — resulta sarcástico que Edith anhele la juventud de nuestra anterior protagonista, si a pesar de eso la recién casada adopta el sometimiento— prefiere, como muchas otras mujeres mexicanas, pagar el precio que conlleva el vivir con una persona con la que no se desee estar, al del cruel destino de llegar a ser una anciana sumergida en una soledad, porque es mejor compartirla que llevarla a costas, y lo ve en el caso de Jorge y Luis; cuando el primero es abandonado por su pareja: «Porque a esa edad ya ni él ni Luis podrían encontrar más que compañías mercenarias y fugaces caricaturas del amor, burlas del cuerpo» [46].

En este «Domingo», no encontramos alguna diferencia que vaya a marcar la existencia de nuestra protagonista, la vida pasa como una continuación en donde se sabe que la rutina viene con el lunes. Nuestro relato simboliza una continuación

cíclica, acompañado por los vicios de los demás personajes que se disuelven en la mediocridad, aunque ironizado por Castellanos, por la propuesta, en este caso de toda anulación de cambio en la protagonista. Lo magistral de Castellanos no es la postura de una mujer que culpa de su forma de vivir a un hombre, sino que es por medio de la protagonista en quien condensa al texto cultural, ya que posee un doble sentido: yo me veo como *otra*, una mujer posmoderna llena de libertad, y mi otro *yo* se concretiza hacia una proyección de continuidad de la tradición. El final del cuento es el estrato de un discurso implícito, de un nivel no expresado — que hemos mencionado con anterioridad—, de un infratexto aparentemente reprimido en una intermitente forma de vida que no cesará con la muerte: «[...] Los domingos son mortales. Pero luego viene el lunes y[...] [...] Pero recordó la tela comenzada en su estudio, el roce peculiar del pantalón de pana contra sus piernas; el sweater viejo, tan natural como una segunda piel. Lunes. Ahora recordaba, además, que había citado al jardinero. Inspeccionarían juntos ese macizo de hortensias que no se quería dar bien» [46]. Y este relato continúa, la vida sigue a pesar de no ser con lo que se soñó.

La intencionalidad por la configuración del machismo

Este estudio cierra con «Cabecita blanca», porque notamos también en las tres protagonistas que sus edades brincan de un relato a otro, aunque continuando con su reloj biológico; es decir, en el primer caso, la primera es una mujer joven e inexperta que no contaba con la mortaja que acompañaba a su casamiento, pero que termina asumiéndose en la postura de la tradición que le han marcado sus *antecesoras*; en el segundo, la mujer madura que se sumerge en una vida de aburrimiento en donde ha dejado de sentir pasión por lo que hace que la soledad reflejada de los *otros*, es lo que básicamente le aterra. «Cabecita blanca» rectifica el contorno cultural de los tres matrimonios que analizamos: de una representación latente de la «autoimposición de la mujercita abnegada mexicana».

Siguiendo esta línea, Rosario coloca en «Cabecita blanca» los relatos de una viuda, la cual no contiene el impulso vital de la juventud ni de la madurez. El mismo nombre que da pie al relato resulta simbólico: la vejez, como culminación de una trayectoria. Justina, la siguiente protagonista, comienza su relato a través de la lectura de una receta de cocina, en la que mordazmente apunta que no le sirve, pues no la saca de sus momentos de apuro. Esa «Lección de cocina» le resulta impráctica, dado que al igual que nuestra primera protagonista, no le será útil para saciar al marido. Si en las dos protagonistas anteriores la sumisión es el principal símbolo que las alinea, la imagen de las dos anteriores se confluye en una anciana que se opone a su nombre. Se le puede observar desde el principio de su relato

que sus acciones se realizan consciente e intencionadamente a favor de su único hijo varón: Luisito, sobre Lupe y Carmela, a quienes las llena de defectos y se siente con una perenne obligación de reclamarles los actos que tradicionalmente marca como «impropios en una mujer», puesto que su juventud había usado:

[...] una especie de refuerzo de manta gruesa que le permitía resistir cualquier ataque a su pureza hasta que llegara el auxilio externo. Y que, además, permitía a su familia saber con seguridad que si el ataque había tenido éxito fue porque contó con el consentimiento de la víctima [Castellanos: 50].

Es por eso que al romper con ese símbolo de castidad, Justina alguna vez, sumergida en su pasado con la historia en la cual alguna vez estuvo a punto de «cerrar los ojos y ceder» en la tentación de un hombre, que por el hecho de que ese «casi» se delimitó a gritarle desde entonces: ¡piruja! Imagen de la cual ni en el convento, al que intentó ingresar — y que no fue aceptada dada que la dote que su padre le aportaba era un impedimento para su admisión dentro de éste— no logró eliminar, hasta que unida por acciones de sometimiento en donde la competencia por el ayuno con Juan Carlos, su futuro marido, la descartó al menos de ser una solterona como su hermana Eugenia, quien opinaba lo que Edith (del relato anterior), no pronunció en su discurso: «Un marido en la casa es como un colchón en el suelo. No lo puedes pisar porque no es propio; ni saltar porque es ancho. No te queda más que ponerlo en su sitio. Y el sitio de un hombre es su trabajo, la cantina o la casa chica» [49]. Es por eso que Justina al igual que Edith, sintió un gran alivio cuando Juan Carlos ascendió de trabajo y se le consiguió una secretaria con la que pasaría las horas fuera de casa [53].

Justina, es el claro ejemplo de la mujer que promueve el machismo. Luisito, su hijo, simboliza su liberación frustrada. La sobreprotección que le da a su hijo desde la infancia lo convierte en un joven sin rebeldía y apegado a su madre. Un hijo que enaltece los guisos de su madre, y que le había prometido el nunca casarse sin el consentimiento de su santa madre. Hasta que un día Luisito se va de la casa, y es la misma protagonista quien lo justifica debido a los malos tratos que recibe su primogénito de parte de su padre [56].

Dentro de esta clase de conducta, Justina inconscientemente se relega hacia la soledad; un día recibe un anónimo en donde se le advierte de la relación que su marido sostiene con su secretaria, por lo que ella negándose a creerlo, rompe el papel y se guarda el secreto tendiendo a ignorar el mensaje. Justina se refugia en la única motivación que es Luisito, porque no importa que sea injusta, pero es él

quien la visita a diario y se «preocupa» por ella. El pasado se repite y el futuro se satiriza en la novela que un día observa en la televisión portátil que le regala su retoño un diez de mayo, en donde por preferencia, más que por acción narrativa, sólo recuerda el obsequio de éste; Justina, quien se protege de la conmoción que le produce enfrentarse con algo nuevo, se mofa de todas aquellas ilusas que creyeron en el mito acerca de la luna y de las que ven novelas en donde la ficción supera a la realidad, y que recrea con ironía a su propia vida, aunque ella se ciegue ante esa realidad ineludible:

[...] ¡Qué cosas se veían, Dios del cielo! Realmente los que escriben las comedias ya no saben ni qué inventar. Unas familias desavenidas en las que cada quien jala por su lado y los hijos hacen lo que se les pega la gana sin que los padres se enteren. Unos maridos que engañan a las esposas. Y unas esposas que no eran más tontas porque no eran más grandes, encerradas en sus casas, creyendo todavía lo que les enseñaron cuando eran chiquitas: que la luna era de queso» [Castellanos: 57].

Al final de la narración encontramos que Justina se somete a su soledad (como ocurre de igual forma con la protagonista de «Lección de cocina»), siempre y cuando no le falte la visita de Luisito; su final es la resistencia al cambio y la extinción de la imagen— que enalteció— del género masculino.

Repetición del pasado y futuro en el inconsciente

La vida de nuestras tres protagonistas coincide con el sometimiento cíclico, se alejan de su vida en torno a la descripción de ésta; la trayectoria de sus narraciones dibuja un contorno femenino en el cual Castellanos no denuncia al hombre como quien impone a la mujer símbolos de abnegada, sumisa o pequeña, sino a la propia mujer quien acepta y se etiqueta bajo éstos. La representación de la mujer contiene una dualidad dentro de las tres narraciones: negar lo que es y vive, y aceptar la situación deplorable de la «mujer que hay adentro»; en la conciencia de las tres, se resiste a todo lo inconsciente y desconocido. Esta mujer posmoderna de la que habla la autora, es quien se levanta barreras psicológicas para protegerse de la conmoción que le produce enfrentarse con algo nuevo: de apropiarse de su reacción individual y de sus pensamientos, rompiendo con la tradición.

Castellanos a través de una narración contenida con elementos de precisión, divagación y literalidad en los hechos, da la clave de cómo se ve la mujer a sí misma como otra; Rosario presenta en *Álbum de familia* un estudio de *sí misma y del otro* y su discurso parte de dos acepciones en las que, el reconocimiento de la estructura actancial de la mujer la lleva hacia una solicitud que se oprime por su

propia conciencia. Queda claro que la emancipación de la mujer no se puede alcanzar por el hecho de que las demandas femeninas eleven a las mujeres al rango masculino.

El cuerpo propio o los deseos de la carne en los tres relatos llevan a un problema de identidad en donde la doble pertenencia del cuerpo propio, al reino de las cosas, y al de sí que se ha impuesto, organiza la discusión ontológica de la identidad narrativa. De antemano comprendemos que las polaridades: mujer-apéndice, carne-cuerpo, son las que marcan las estrategias de oposición en la argumentación propuesta por Rosario; no se discute la noción de lo extraño sino el de «moverse» a sí misma de ese otro *y* que persigue y estigmatiza. Este es un álbum que recoge — como en la mayoría de los seres humanos— parte de una vida, aunque tienda a ser con sujetos humillados. Nuestras tres protagonistas contienen rasgos similares: reflexión mediante el análisis de sus vidas, movimiento de su desdoblamiento, correlación entre los mitos que las trazan y las mismas tradiciones entre sí. Sin duda, tenemos aquí una obra aclimatada por símbolos, la cual ofrece un corte comparativo en donde los elementos que hemos expuesto, otorgan al lector una panorámica de la cultura social con respecto a la mujer en México de la década de los setentas. ●

Recepción: Febrero 18 del 2008

Aceptación: Abril 16 de 2008

Nélida Jeannette Sánchez Ramos

francesca80@hotmail.com

Mexicana. Licenciada en letras y periodismo por la Universidad de Colima y tesista de la maestría en literatura hispanoamericana por la misma Universidad. Labora en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima.

Nota

¹ Para una mejor revisión sobre este concepto, aconsejamos la lectura sobre *imagen* en *La metáfora viva* de Paul Ricoeur, 1980. En donde se rescata a la imagen, como una unidad de manifestación autosuficiente que contiene significaciones aptas para cualquier análisis referente a ésta.

Bibliografía

- Castellanos, Rosario (2001). *Álbum de familia*. 22ª reimp. México: Joaquín Mortiz.
- Jung, C.G. (1992). *Psicología y simbólica del arquetipo*. España: Paidós.
- Lotman, Yuri (1999). *Cultura y explosión*. España: Gedisa.
- Ricoeur, Paul (2006). *Sí mismo como otro*. Madrid, España: Siglo XXI de España editores.
- Zavala, Lauro (2004). *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México: Nueva imagen.
- Zeitz, Hielén M. *Técnica e ideología en Rosario Castellanos*. Artículo consultado en: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/08/aih_08_2_090.pdf

Arte y letras

p o e m a s

