

## Los referentes clásicos grecolatinos en la obra de Rosario Castellanos: desmitificación e ironía

## The classical Greco-Roman references in the work of Rosario Castellanos: demystification and irony

---

JOSEFA FERNÁNDEZ ZAMBUDIO

Universidad de Murcia. Facultad de Letras. C/Santo Cristo, 1. 30001 Murcia (España).

Dirección de correo electrónico: [pepifz@um.es](mailto:pepifz@um.es).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2201-2921>.

Recibido: 18-1-2022. Aceptado: 9-4-2022.

Cómo citar: Fernández Zambudio, Josefa. “Los referentes clásicos grecolatinos en la obra de Rosario Castellanos: desmitificación e ironía”. *Castilla. Estudios de Literatura* 13 (2022): 141-164, <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.141-164>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.141-164>.

**Resumen:** En este artículo nos adentramos en las funciones de los referentes clásicos grecolatinos en la obra de la escritora mexicana Rosario Castellanos (1925-1974). A través del análisis de textos determinantes para este tema, demostramos que las referencias cultas adquieren relevancia para descubrir su denuncia de la marginalidad de la mujer, que se consigue a través de la revisión de la tradición y la visión irónica que desmitifica y desacraliza estereotipos femeninos, como el de la mujer enamorada, la mujer familiar o la escritora famosa. La falta de estudios globales sobre esta cuestión y su interés para conocer la obra de Castellanos justifican nuestra aportación.

**Palabras clave:** Literatura hispanoamericana; Rosario Castellanos; referentes grecolatinos; desmitificación; feminismo.

**Abstract:** In this paper we delve into the functions of the classical Greco-Roman referents in the work of the Mexican writer Rosario Castellanos (1925-1974). Through the analysis of decisive texts for this topic, we demonstrate that the educated references acquire relevance to discover their denunciation of the marginality of women, which is achieved through the revision of tradition and the ironic vision that demystifies feminine stereotypes, like that of the woman in love, the family woman or the famous writer. The lack of global studies on this issue and their interest in knowing the work of Castellanos justify our contribution.

**Keywords:** Latin American Literature; Rosario Castellanos; Greco-Roman references; demystification; feminism.

---

## INTRODUCCIÓN

Rosario Castellanos nació en Ciudad de México en 1925 y murió en Tel Aviv en 1974. Fue autora de novela, cuento, poesía, teatro y ensayo, “con la misma eficacia en todos los géneros, sin menoscabo de ninguno de ellos, aunque haya destacado más en la narrativa y la poesía” (Mejía, 1998: 5). Parece que un accidente con una lámpara fue el causante de su defunción (Cárdenas, 1975: 72), que produjo un efecto que, según Jaime Sabines, no dejaba de ser paradójico, pues su temprana e inesperada muerte elevó a una mujer que, en vida, en palabras de este amigo suyo, fue “francamente rechazada” (citado en Vergara, 2007: 12; véase Domínguez Miranda, 2019). De este modo, sus vicisitudes vitales la elevaron a un Olimpo poético que, como comprobaremos en las siguientes páginas, siempre miró con desconfianza, a pesar de que la amplitud y, sobre todo, la profundidad de su obra la colocan por derecho propio en la primera línea de la Literatura mexicana.

La pérdida de su hermano Mario, que era un año menor que ella, en su infancia, y el desgraciado matrimonio con Ricardo Guerra, que terminó en divorcio, marcaron la trayectoria personal de esta profesora y escritora que muestra una gran franqueza con respecto a estos sufrimientos personales, incluyendo lo autobiográfico en su escritura, quizá por la “necesidad de Castellanos por ir trazando etapas importantes en su vida” (Bustamante Bermúdez, 2007: 105). Esto le conduce a plantear la desilusión con Ricardo en términos de un monólogo de la abandonada reina de Cartago en “Lamentación de Dido” (Castellanos, 1998: 100-104). En relación con esa franqueza, no teme enfrentarse a los defectos de su propia obra, de manera que incurre en los más variados géneros conociendo cuáles son sus límites, con franqueza hacia su propia escritura y con una mirada inquisitiva hacia las circunstancias propias y ajenas, pues, como bien define Lilia Leticia García Peña, Castellanos se vuelve hacia el panorama de su época “siempre al tanto, siempre consciente, siempre reflexiva y siempre actuante” (2015: 112). Esa conciencia se traduce en su escritura de diversas formas, de modo que la descripción de los acontecimientos y los diálogos adquieren una dimensión adicional. La autora podría adscribirse a la necesidad de ver al otro enunciada por Terencio en el *Torturador de sí mismo* de que “soy humano, nada humano

me resulta ajeno”.<sup>1</sup> La necesidad de esa apertura está planteada en el poema “El otro”:

¿Por qué decir nombres de dioses, astros,  
espumas de un océano invisible,  
polen de los jardines más remotos  
si nos duele la vida  
(...) si nos duele el dolor en alguien (Castellanos, 1998: 116).

La autora plantea la cuestión de si la belleza olvida la vida, porque su obra va evolucionando y “su lenguaje se desnuda de su hermetismo en pro de una comunicación abierta con el otro” (Gil Iriarte, 1997: 41). No deseaba ser una autora indigenista ni feminista, por las limitaciones que la adscripción a una corriente concreta suponía y, sobre todo, por su necesidad de poner el hecho literario por encima de intencionalidades que podían desviarla del mismo. Esto es, es una autora comprometida, que no elude su responsabilidad, que observa el sufrimiento propio y ajeno con conciencia y que huye de hueras retóricas a través de un trabajo con el lenguaje “intenso y sutil” (García Dueñas, 2015: 160). En ese contexto, adquiere su relevancia la inquisición del poema, y justifica el estudio de por qué nombra Castellanos a los dioses y con qué intenciones. Los referentes clásicos se convierten en un objeto de análisis concreto que nos puede proporcionar datos no sólo acerca de su presencia, sino también de los motivos de la misma, y qué consecuencias tienen en el contexto de la obra y el pensamiento de autor, convirtiéndose en claves para constatar temas y formas y, sobre todo, intencionalidades. Con ello, resolvemos la paradoja de por qué desea incluir referencias que podrían considerarse cultas si su aspiración es la claridad comunicativa y la preocupación social.

Los estudiosos han destacado la presencia del indigenismo y el feminismo en los escritos de Rosario Castellanos, pero una lectura detallada permite descubrir que existe una pluralidad de acercamientos a estas cuestiones, de tal manera que ejerce un pensamiento crítico en relación con los tópicos usuales en estas corrientes (Beljić, 2018: 185). En ambos casos, se trata de una inquisición sobre las razones y consecuencias de la marginalidad. Esta búsqueda incluye la constatación de la angustia del choque entre lo tradicional y lo moderno y la inquietud por la imposibilidad de encontrar un lugar adecuado que acabe con la soledad

---

<sup>1</sup> “Homo sum, humani nil a me alienum puto” (Terentius, *Heautontimorumenos* 77).

(De Beer, 1981: 111), y la necesidad de que la conciencia crítica permita superar la sumisión y el victimismo en los que indígenas y mujeres pueden refugiarse (Lamas, 2017: 46). El indígena y la mujer, o la mujer indígena, que reúne las dos categorías marginales, constituyen un elemento perturbador para los intereses creados, de tal manera que su inquietud íntima puede convertirse en un primer paso para el cambio social. Por eso no es suficiente con hacer visible, sino que hay que profundizar en razones, consecuencias y sentimientos relacionados con esa marginalidad.

En el ámbito de los referentes clásicos, han recibido cierta atención por parte de los investigadores tan sólo aspectos parciales. Entre ellos, destaca el análisis de aspectos del poema “Lamentación de Dido”, donde los versículos amplifican las quejas de la reina de Cartago en un diálogo con la heroína de Virgilio abandonada por Eneas en la *Eneida*.<sup>2</sup> Edgardo Dobry estudia cómo se aleja, gracias al mito, de la “efusión confesional” (2021: 152). Luis Miguel Pino Campos presenta algunos ejemplos de recepción clásica, pero se extienden a toda la literatura mexicana del siglo XX, de manera que proporciona un panorama general útil, pero no le es posible profundizar en los aspectos específicos relacionados con la obra de nuestra autora (2010: 545-576). Existen, por tanto, carencias en el estudio de cómo, por qué y para qué personajes de la mitología grecolatina y otros referentes de la cultura clásica aparecen en la poesía y prosa de Castellanos, de modo que este trabajo es un primer paso para suplirlas, debido no sólo al interés que pueda tener para el estudio de la vigencia del mundo clásico hoy, sino también, como bien apunta Francisco García Jurado, porque “la mitología puede servir como un efectivo elemento de análisis que permite esclarecer aspectos de la literatura de nuestro siglo, no ya sólo de recepción de la literatura clásica en la contemporánea, sino incluso entre los mismos autores modernos” (2001: 95). Siguiendo esta idea, consideramos que es necesario proporcionar un conocimiento global de un aspecto que recorre toda su obra y que puede contribuir a su comprensión. De esta manera, aunque establecemos un diálogo con los estudiosos anteriores y sus consideraciones, creemos que es precisa una visión completa, que nos permita alcanzar conclusiones relevantes para

---

<sup>2</sup> María Jesús Cruz Gimeno rechaza la vinculación con la épica virgiliana, y busca los paralelismos textuales con la *Heroida* VII Ovidio (2015: 70-81), aunque, en nuestra opinión, estos se deben más al hecho de que tanto el poeta latino como la poeta mexicana pongan sus composiciones en boca de la propia reina. Esto se confirma porque la propia autora señala como puntos de partida para este poema a Virgilio y Saint-John Perse (Castellanos, 1998: 1004).

constituir un diálogo entre su obra en verso y su obra narrativa y teatral, de tal manera que puede ser un atributo clave para comprender el pensamiento de autor de la mexicana. Por eso, nuestro objetivo no es tanto la mera enumeración de referencias, sino la necesidad de responder a qué intenciones tiene la escritora con el uso de estas referencias, y qué nos revelan estos aspectos sobre la poética de la autora, con el convencimiento de que no se trata de un elemento meramente ornamental. De esta manera, buscaremos sus motivos para decir esos nombres de dioses, ese nominalismo remoto que alude a una mitografía y una tradición literarias, cuyo conocimiento demuestra a través de la tensión con la herencia cultural de la que forman parte.

Las diferencias de concepción y los límites espaciales nos obligan a dejar fuera de este estudio los ensayos de Rosario Castellanos, que dejamos para ocasión y puntos de vista más propicios.

## 1. LA OSCURA CAUDA DE LA MEMORIA

Los referentes clásicos forman parte de la riqueza de una memoria cultural que Rosario Castellanos no quiere dar por supuesta, de manera que no busca la belleza de su imagen, ni la relevancia de una tradición de la que forma parte, sino que arroja luz sobre ella a través de un pensamiento crítico que, como hemos mencionado, es propio de su obra. ¿Por qué emplear entonces en “Lamentación de Dido” una forma y contenidos determinados para expresar un tema como el abandono amoroso? El punto de partida lo constituye una tensión en las relaciones con Ricardo Guerra. Un primer acercamiento a los problemas de esta relación lo pueden constituir las *Cartas a Ricardo*, que la autora deseó que se publicaran tras su muerte (Luongo Morales, 2000: s. p.). Sin embargo, en el poema se transforma en un paradigma reiterado, en una identificación con el modo de ser de la mujer, la búsqueda de identidad femenina del poema demuestra que, irremediamente, ha de resultar, según su papel establecido, en “la abandonada” (Castellanos, 1998: 101). El monólogo dramático, que constituye una modalidad del correlato objetivo que permite la distancia emocional previa en la que se crea el poema (Pérez Parejo, 2007: s.p.), enmascara al yo poético, poniendo en boca de la reina de Cartago los versos o, mejor, versículos<sup>3</sup> en los que, como es usual en el género de la

---

<sup>3</sup> Esta elección está relacionada con el influjo de Saint-John Perse y, según la propia autora, le permitía “la respiración ancha y rítmica” (Castellanos, 1998: 992).

lamentación, se presenta y se sitúa en un momento clave de su historia, para analizarlo desde su perspectiva. Así, gracias a Dido, Rosario Castellanos consigue un distanciamiento necesario para que emerja la palabra poética en los términos que ella desea, y crea una reflexión sobre el papel de las mujeres que se sitúan al margen de la heroicidad, de tal manera que su destino es ser abandonadas: “la mujer es la que permanece; rama de sauce que llora en las orillas de los ríos” (Castellanos, 1998: 102). Eneas pasa como un río, mientras Dido se queda inmóvil. Con ello, se crea una historia más de entre las inscritas “en el árbol de las tradiciones”, y se trata de una historia reiterada cada primavera (Castellanos, 1998: 102). Entre las imágenes del poema, destacan aquellas que inciden en el abandono y aquellas que explican cómo la reina se ha ofrecido como víctima a su inmolador: “Mi lenguaje se entronca con el de los inmoladores de sí mismos. / El cuchillo bajo el que se quebró mi cerviz era un hombre llamado Eneas” (Castellanos, 1998: 102). Los amores de Dido y Eneas son un sacrificio.

“Lamentación de Dido” fue por primera vez publicado en *Poemas, 1953-1955*, libro que vio la luz en 1957. El aspecto personal concreto adquiere una trascendencia gracias a la incidencia en el abandono, extrapolable a las mujeres en sus relaciones amorosas por su propia naturaleza, pero observamos también el tema de la mujer como víctima que sube a la pira, arrastrando una tradición que le pesa a manera de cauda. Sobre el victimismo, veremos en el siguiente apartado cómo también ofrece la autora en otros textos una visión irónica, a través del empleo de referencias a otros aspectos de la cultura grecolatina. Desde una perspectiva más formal, en diálogo con el monólogo dramático “Lamentación de Dido”, se publica en 1968, en el libro *Materia memorable*, el poema “Testamento de Hécuba”. El título se debe al momento cumbre escogido para situar las palabras de la que un día fue reina de Troya, pues se encuentra en la proximidad de su muerte. Desde otra perspectiva, Hécuba también constituye una constatación de la soledad femenina. Si Dido representa a la víctima, Hécuba es aquella que soporta todas las desgracias, la pérdida de todo lo material, de su ciudad, y también de todos los suyos, de una gran familia, de manera que representa la sumisión: “es condición mía / no entender otra cosa sino el deber y he sido / obediente al desastre” (Castellanos, 1998: 156). Las mayores desgracias sufridas -el paso de reina a esclava, la pérdida de su marido y sus hijos, la caída de Troya y sus consecuencias- no impiden su impassibilidad, que se convierte en su rasgo distintivo, en su esencia. Pero

si Dido es algo más que abandonada, Hécuba es algo más que impasible. El poema se sitúa en el instante en el que, mientras agoniza, permite que el enemigo le asista en un último momento de aceptación: las manos de los griegos que destrozaron su patria, su familia, su existencia, ahora deben aliviar su agonía, y ella lo debe permitir. La tensión contenida se desborda en esa historia de sufrimiento que también arrastra una cauda: de nuevo, una tradición donde ha sido marginada es un peso que se arrastra hasta la misma muerte, pues la necesidad de callar llega hasta el último instante de su vida.

Los monólogos de Dido y Hécuba, como otros monólogos dramáticos de Rosario Castellanos, como el dedicados a “La Malinche” (Castellanos, 1998: 185-6) o el “Monólogo de la extranjera” (Castellanos, 1998: 118-120), constatan el dolor y la soledad femeninas, pero también la inquietud con respecto a unos paradigmas con los que no se identifican, que están escritos por la tradición para mayor gloria del otro, pero que las marginan, de manera que estos versos “vislumbran la identidad femenina desde su falta de ubicación en las tradiciones heredadas” (Fernández Zambudio, 2021: 90). Ante el androcentrismo, sólo les resta quedar en una orilla. La indagación sobre esos paradigmas es explícita en *El eterno femenino*, obra de teatro publicada póstumamente donde, a través de un aparato de peluquería, Lupita vive una serie de ensoñaciones sobre su futuro que le permitirán conocer los modos de ser mujer<sup>4</sup> que se le abren en su camino y, sobre todo, las limitaciones y sufrimientos que cada uno de ellos implica. Las visiones le permiten a la autora “ficcionalizar sus preocupaciones a través de una serie de escenas ejemplificadoras” (Demeyer, 2021: 63). Uno de los personajes con los que se encuentra la protagonista es Sor Juana Inés de la Cruz, que surge junto a Eva y la Malinche, doña Josefa Ortiz de Domínguez, la emperatriz Carlota, Rosario de la Peña y la Adelita. La monja explica el objetivo de su aparición: “nos hicieron pasar bajo las horcas caudinas de una versión estereotipada y oficial. Y ahora vamos a presentarnos como lo que fuimos. O, por lo menos, como lo que creemos que fuimos” (Castellanos, 1998: 395). La función de esta solemne aparición es crear una atmósfera que contrasta con la del ambiente de la peluquería, de modo que se crea una situación paradójica, donde la separación entre lo cotidiano y la tradición trascendental se diluye. Como

---

<sup>4</sup> A este respecto, hay que recordar el poema “Meditación en el umbral” su inquisición sobre que debe haber “otro modo de ser humano y libre” (Castellanos, 1998: 213), un “deseo que atravesó toda la obra de Castellanos” (Fernández de Alba, 2008: 17).

advierte Mónica Szurmuk, “el humor y el tono fársico no hacen más que servir al propósito de exponer clichés y estereotipos” (1990: 45). Así, los referentes clásicos se suman a este objetivo. Por ejemplo, a propósito de Sor Juana, en un diálogo se rememoran los epítetos asignados a la monja: “¿De ese caso mitológico? ¿De la Fénix mexicana? / Hechura de una Virreina / y desecho de las Gracias” (Castellanos, 1998: 405). Los nombres rimbombantes no impiden los problemas de la Décima Musa mexicana para dedicarse a la escritura. A través de ellos, se convierte en paradigma de aquello a lo que debe enfrentarse en México la mujer que desea escribir (Rosario Castellanos, 1998: 462-470) y, por eso, resulta apropiada para dar el preámbulo a las palabras de estas mujeres supeditadas por las versiones oficiales. El episodio narrado por Tito Livio sobre las horcas caudinas profundiza en la humillación sufrida por los romanos ante los samnitas, mucho peor que la propia muerte (Hermosa Andújar, 2018: 7-8), esto es, describe el tratamiento que la tradición ha proporcionado a figuras destacadas como una derrota humillante, y la Fénix mexicana, lejos del dechado de las Gracias, es un desecho, esto es, un despojo, de modo que la escritora sigue estando marginada, a pesar del mito construido en torno a ella, conformado a través de los siglos (Fumagalli, 2015: s. p.). Sor Juana es de la clase de mujeres incómodas con las que se identifica Castellanos y se convierte en referente obligado para toda la escritura femenina en Hispanoamérica, como bien le indica Victoria a la periodista en *Álbum de familia*, donde la invita con ironía a que compare a Matilde Casanova con el ejemplo paradigmático de Sor Juana (Castellanos, 1998: 883).<sup>5</sup> La tradición es una humillación a la que se somete a la mujer.

No siempre ha sido entendida la supuesta innovación de Rosario Castellanos con respecto a la muerte de Dido, que no muere, sino que se eterniza en su dolor (Castellanos, 1998: 104). Esto, en realidad, no la aleja de la suicida de Virgilio y Ovidio, que no soporta la humillación sufrida y encuentra como única solución la muerte (Cruz Gimeno, 2015: 80), sino que está construyendo una historia en la que el dolor no encuentra liberación, a la manera de las horcas caudinas bajo las que pasan las heroínas de *El eterno femenino*. En el ensayo “La mujer y su imagen”, la

---

<sup>5</sup> Existe un tejido de referencias cultas que nos sumergen en el tono de la conversación y crean un tejido específico que arropa los referentes clásicos indicados: no sólo se nombra a Sor Juana, sino también otros escritores como Rimbaud (Castellanos, 1998: 920), Fray Luis (920), Oscar Wilde (921) o Virginia Wolf (934). También tenemos a Newton y Oicasso (917) y referencias bíblicas, como Moises (904), Lázaro (904-905), el carro de fuego de Ezequiel (907), o San Pablo (907).



autora rememora a Ifigenia como paradigma de esos sacrificios humillantes “Sacrificada, como Ifigenia, en los altares patriarcales, la mujer tampoco muere: aguarda” (Castellanos, 1998: 569). Así, se convierte en esa eterna Penélope representada por la imagen del sauce que espera mientras el río corre, y la deja, irremediabilmente, atrás. Los referentes clásicos pertenecen a una tradición que ha de ser revisada cuidadosamente, porque su antigüedad no le concede autoridad. De esta manera, la historia de cada mujer que nuestra autora rememora es relevante no por sus sucesos particulares, sino por la identidad femenina que van desvelando.

## 2. UN LARGO CAMINO DE IRONÍAS

Nahum Megged publicó en 1984, diez años después de la muerte de Rosario Castellanos, una monografía titulada *Rosario Castellanos: un largo camino a la ironía*. En este libro, defendía una progresión hacia esta forma de desacralización en su obra que, sin embargo, como ha demostrado Laura Guerrero Guadarrama, ya era utilizada desde sus primeras obras “para cuestionar y jalonear, a veces lúdicamente, a veces de madera trágica, el estereotipo de lo femenino, así como los estereotipos de la escritura” (2005: 12). Como hemos mencionado, con la propia autora se produjo la paradoja de que fue despreciada en vida, pero su temprana muerte la elevó a un Olimpo. En este ámbito, resulta de especial interés para el tema de los referentes clásicos la narración de *Álbum de familia*, uno de los cuatro cuentos del libro también denominado *Álbum de familia*, que fue publicado por primera vez en 1971. En él, como advertía la propia autora, se expresa “la elección de una manera de vivir para realizar una vocación literaria” (Castellanos, 1998: 833). La cauda de la memoria, esa herencia que se arrastra, no impide, a pesar de su peso, llegar a una gestión del dolor a través de la ironía, y en este encuentro entre escritoras la ferocidad y vacuidad de sus palabras es un terreno propicio para el uso de referentes clásicos, que establecen el tono culto de sus conversaciones.

El cuento tiene lugar en una visita a Matilde Casanova, poetisa que vive en un supuesto Olimpo (Castellanos, 1989: 877) que pronto se revelará como un infierno. Las jóvenes Cecilia y Susana, en representación del alumnado de la Facultad de Filosofía y Letras, han sido invitadas a conocer a la poetisa galardonada con el Premio de las Naciones (Castellanos, 1989: 876). Victoria Benavides, su secretaria y antigua alumna, ha invitado a otras compañeras de su promoción, que han escogido

diferentes modos de vida y, en consecuencia, diferentes modos de dedicarse a la escritura: Elvira Robledo, la divorciada hábil con las formas; Josefa Gándara, la madre que ha de mantener a sus hijos; y Aminta Jordán, la piedra de escándalo carne de las revistas del corazón. El encuentro se convierte en un enfrentamiento no sólo de cada una de ellas con respecto a las demás, sino también, según progresa el relato, con las decisiones tomadas en su vida. *Álbum de familia* pertenece a una serie de escritos que, tras su incursión en la desmitificación del mito del indígena, buscan el mismo objetivo con el mito de la mujer, de tal manera que responde al “intento de desmitificar la imagen de la mujer por medio del tono humorístico” (Mateu Serra, 1996: 77). De ese tono participan los referentes objeto de nuestro estudio: por ejemplo, Elvira es una escritora que tiene perfección formal pero sin alma poética, y que vive como profesora de multitudinarias clases en “nuestra querida Alma Máter” (Castellanos, 1998: 923), pero Aminta le reprocha que, en el fondo, sabe que a sus alumnos sus palabras les entran por una oreja y les salen por otra, de modo que “Si a ti esa tarea te gusta y te satisface, es que tienes complejo de Danaide” (923), esto es, que llena la vasija de las cabezas de los alumnos para que estas se vacíen rápidamente, como si se tratara del castigo infernal eterno (Grimal, 1981: 127), y, si ante tal perspectiva pretende defender que le gusta, es porque desea esa tortura.

A la manera de *Alma Máter* en esta reflexión, otros latinismos aparecen en la obra de Rosario Castellanos, con una función similar, esto es, elevando supuestamente una conversación cotidiana y produciendo, así, un efecto de contraste entre el contexto conversacional y el latinismo propio de una lengua culta, reflejando que resulta ridículo el uso. Así en el poema “Válium 10”, donde se menciona “el *ars magna* combinatoria de que surge el menú posible y cotidiano” (Castellanos, 1998: 194), en la imprecación de su marido a Lupita en *El eterno femenino*, con la que le reprocha que le mire a los ojos: “¡Bájate el velo, *ipso facto*, desvergonzada!” (Castellanos, 1998: 369) o en la conversación de bar de *Crónica de un suceso inconfirmable*, donde “cuando el quórum se hizo, narré mi aventura de la mañana y concluí rotundamente” (Castellanos, 1998: 962). La diferencia entre la expectativa de horizonte que puede tener el lector por el contexto y la inserción del latinismo produce el efecto ridículo. De la misma manera y, además, en relación con la tradición bíblica, que en nuestra autora tiene funciones concomitantes con las de los referentes clásicos, en *Álbum de familia*, a propósito de la abnegación de la secretaria Victoria, se pregunta: “¿Qué resulta entonces de mi sumisión

sino un *non serviam* satánico a una potencia cuya divinidad queda en entredicho?” A lo que se le espeta el insulto de “¡Sofista!” (Castellanos, 1989: 933).

Esta relación con la rebeldía demoniaca es parte de un discurso en el que Matilde es divinizada y desdivinizada a lo largo del encuentro y, en consecuencia, también sus alumnas y supuestas seguidoras sufren estos mismos procesos de elevación y caída. Victoria es la primera en criticar su propia actitud, pues ha permanecido junto a la premiada autora para no tener que tomar decisiones concernientes a su propia vida. Toda la conversación va incidiendo en las mentiras que las palabras les permiten contar sobre sí mismas y las demás, por lo que el insulto de “sofista” está justificado en este contexto, ya que se relaciona el vocablo modernamente, y como herencia de los juicios platónicos, como los charlatanes a los que nada interesa la verdad (Ramírez Vidal, 2016: 390), y el encuentro se convierte en un lugar en el que se desvelan las verdades. La irreverencia se demuestra también para con Sócrates, precisamente quien había denunciado la falta de moralidad de los sofistas. Con maldad, Aminta pretende que Cecilia y Susana confiesen que no aprecian los libros de Josefa: “no se atreverán nunca a confesarlo. Son demasiado jóvenes, Elvira, demasiado tímidas, están demasiado bien educadas. Yo tengo que fingir, a la manera de Sócrates, la partera de almas” (Castellanos, 1989: 897). El encuentro entre poetisas, aspirantes y consagradas, que se prepara con cierta ceremonia, se convierte en una lucha entre las diversas maneras de vivir la literatura siendo mujer, donde las protagonistas no demuestran satisfacción, en realidad, hacia ninguna de ellas, pues su condición femenina les impide por diversos motivos un acceso limpio o fácil a la cultura. No se consigue encontrar una solución, sino que se produce la presentación, uno tras otro, de todos los problemas de esta situación, incluyendo la relación con las otras formas de vida. Así, Aminta es especialmente agresiva con sus compañeras, y no duda en intentar, sin conseguirlo, que las jóvenes le ayuden en su cruzada contra las otras escritoras. Por eso supone que es semejante a Sócrates, que en los diálogos platónicos preguntaba para que el otro llegara a conclusiones por sí mismo y, para ello, se asimilaba con el trabajo de partera de su madre, pues también él sacaba a la luz, convirtiendo la mayéutica en la disciplina filosófica con la que Sócrates parteaba el alma a Teeteto (Vázquez Vega, 2018: 64). De la misma manera, Aminta pretende descubrir la verdad de sus jóvenes interlocutoras interrogándolas, aunque ellas no caigan en sus redes para insultar a Josefa.

El endiosamiento es una trampa de la que no pueden escapar aquellos que lo disfrutan. Matilde Casanova, como poetisa, ha sido elevada por sus compañeros varones por motivos egoístas (Castellanos, 1989: 879), pero eso no impide que goce de un status del que se ha podido aprovechar. Sin embargo, vive con el problema moral de la inutilidad de su papel: ella no es una pionera, como se quiere vender a la opinión pública, sino un mal menor permitido. Tampoco las otras poetisas han obtenido mejores papeles en este reparto de formas de vivir. Josefa Gándara es una madre que ha sacrificado todo por sus tres hijos, incluso la carrera de su marido “otro sacrificio en aras del himeneo” (Castellanos, 1989: 891), con las consiguientes consecuencias, esto es, de tal modo que ella tiene que prostituir su escritura para poder mantener a la familia. Aminta Jordán ataca duramente a Josefa, considerando que su fama la coloca por encima de su compañera, pero todas saben que, en realidad, también su poesía es venial, junto al disfrute de su cuerpo que es, de nuevo, en verdad, la consecuencia de no haber tomado responsabilidad sobre su propia obra. Si ella reprocha a Josefa que viva de los juegos florales, no puede evitar, a su vez, vivir de los escándalos en las revistas del corazón. En cualquier caso, se demuestra que el terreno de la fama está vedado para estas mujeres, y que su nivel socio-cultural elevado no les evita esa marginación. Así, entre todos los datos que la conversación va desvelando, se incluye también que, aunque hayan intentado transmitir que sus compañeros las llamaban “las vírgenes fuertes”, como si fueran una especie de Amazonas, Aminta ya era acosada y, de hecho, en realidad, su apodo era el de “Las tres Parcas” (Castellanos, 1989: 918). El esplendor se va revelando como una luz podrida que no puede iluminar a las poetisas.

Advierte Rosario Castellanos en el poema “Telenovela” que “El que compra se hace semejante a los dioses” (Castellanos, 1998: 210). La reverencia hacia el ser divino es también motivo de burla en el diálogo entre la Malinche y Cortés en *El eterno femenino*: “Armado se semejas a un dios”, comentario con el que intenta evitar el encuentro sexual y que le permite que no se quite la armadura. Pero él, enorgullecido, muestra su superioridad también a su amante: “Te gusta el papel de diosa consorte, ¿eh?” (Castellanos, 1998: 396). El genérico de los dioses y la burla reflejan una situación específica, en la que se cuenta con el narcisismo del protagonismo masculino y el silencio de ella para crear un ambiente favorable, que no deja de ser cotidiano. Si el tema de Dido sigue resonando hoy, también lo hacen los términos de la relación de Cortés y la Malinche. La obra de teatro produce una deformación grotesca de las estructuras

patriarcales que consigue, a través de la ironía, sabotear el androcentrismo en el que se apoyan (Parrilla Sotomayor, 2010: 275): la Malinche engaña a Cortés, pero él cree que se siente feliz por ser su diosa.

Relacionados con la aparición de esos dioses que han bajado del Olimpo se encuentran otros seres sobrenaturales, los monstruos, que se reciben de la mitología grecolatina, de nuevo con una intencionalidad específica en Rosario Castellanos que exige un análisis particular. En *Álbum de Familia*, la escritora Matilde Casanova es presentada como una Medusa, lo cual resulta interesante porque tiene implicaciones no sólo para el retrato de la poetisa, sino, también, para el retrato del resto de participantes en el encuentro, ya que es el espejo en el que se miran las otras escritoras que acuden a verla, y reconocerse puede ser peligroso, como en el caso de la cabeza del monstruo. La imagen de Medusa “captura una imagen fantasmagórica indiscernible, la imagen de una escritora en México del siglo XX en tanto rehén del discurso masculino” (Torres, 2021: 163). La descripción se produce a propósito de la aparición inesperada de la escritora, que lleva a la siguiente descripción: “Su pelo, entrecano ya, largo y crespo, se derramaba en desorden sobre sus hombros, sobre su espalda, hasta hacerla semejante a una fatigada e inofensiva Medusa”. Matilde aparece fuera de sí, diciendo incoherencias y hablando de su insomnio y de un hijo que nunca tuvo. Las poetisas se plantean “¿Qué se hace con un monstruo cuando han fracasado todas las tentativas de domesticación?” y la respuesta es clara: “Se le diviniza” (Castellanos, 1989: 931). Los supuestos éxitos son una forma de controlar a la elevada. De la misma manera, Sor Juana cuenta, como las otras mujeres que desfilan por *El eterno femenino*, el aislamiento al que están sometidas, y, sobre la imposibilidad de establecer relaciones con otros, aventura que “he de haber tenido una cabeza de Medusa que paralizaba de horror a quienes la contemplaron” (Castellanos, 1998: 401). En los dos casos, tanto el de Matilde como el de Sor Juana, se establecen paradigmas para las escritoras mexicanas donde el extrañamiento de las mujeres extraordinarias se convierte en una monstruosidad difícil de sobrellevar. Rosa María Mateu Serra construye a propósito de *Álbum de familia* una reflexión extrapolable al resto de caracteres femeninos de la autora “superficialmente, representan una personalidad que cualquier lector calificaría de típicamente femenina; sin embargo, por debajo de esta imagen externa de la mujer mexicana, y a través del discurso irónico, el texto va más allá, incitando al lector a que advierta otra imagen más sugerente, la imagen ‘ausente’ de lo que ella -Castellanos-, la mujer mexicana, por ser mujer,

nunca pudo lograr” (79). De esta manera, Medusa es la fealdad que paraliza y que incluso se paraliza a sí misma, que tiene gran relevancia porque es la imagen sobre la que se moldean el resto. La conclusión es que mirar al monstruo de la escritora es peligroso.

Hay un momento en el que las alumnas de Matilde Casanova rememoran su juventud elevando su discurso, aparentemente, con un cúmulo de alusiones cultas, demostrando ese mundo en el que se consideraron incluidas y, gracias a la distancia entre la vocación de escritoras y la realidad, estas referencias constituyen un modo aparente de encubrir la verdad del despertar de su vocación como escritoras, en el que, realmente, están desvelando sus límites y frustraciones: “Teníamos la vida entera por delante. Y, como Hércules antes de emprender sus trabajos, varios caminos a seguir y guías interesados en conducirnos por uno o por otro.” (Castellanos, 1989: 918). Hércules en una encrucijada ha de escoger qué camino seguir en la vida y para ello se le presentan la Virtud y la Maldad, aunque sus amigos la denominan Felicidad, de manera que el héroe debe elegir. Esta diatriba tuvo una amplia recepción tanto en las fuentes literarias como iconográficas, hasta convertirse en el paradigma de la elección entre el bien y el mal (Espigares Pinilla, 2014: 145-161). La dificultad para elegir el camino vital adecuado ante las posibles influencias en la juventud de Aminta, Josefa y Elvira se adorna de otros tópicos al respecto: la obra de teatro responde a las elecciones que han marcado la vida de las protagonistas, pero demuestra que ninguna de ellas es adecuada ni conduce a su felicidad, sino que todos son caminos de frustración, y ya en la juventud conocieron ciertos indicios de ello. Aunque, como hemos mencionado, para la posteridad y para mayor gloria de Matilde se denomina a sus alumnas como “las vírgenes fuertes”, en verdad Elvira descubre que eran “Las tres parcas”, porque los compañeros huían de ellas (Castellanos, 1989: 918), de manera que su inteligencia, su vocación de escritoras las convierte, como dignas alumnas de su maestra, en Medusas, al igual que Sor Juana. Las tres futuras escritoras eran, así, mientras estudiaban, seres que, lejos de ser empoderadas tejedoras del Destino (Fernández Guerrero, 2012: 112), estaban más bien relacionadas con lo luctuoso de lo que se desean alejar los compañeros, a menos que pudieran aprovecharse de ellas (Castellanos, 1989: 919). También en el momento presente en el que se sitúa la obra son utilizadas, por la adscripción a paradigmas que parecen colocarlas en el centro, pero están, por supuesto, marginándolas. Por eso, tenían caminos para elegir, pero quizá no los que hubieran deseado, y se da una paradoja expresada a través de la relación

con dos diosas romanas, pues tienen sabiduría, pero no amor: “Estábamos rodeadas de Minervas por todas partes. Pero en cuanto a Venus había algo más que escasez: carencia absoluta” (Castellanos, 1989: 918). Esto es, se podían adscribir a la diosa de la sabiduría, por cierto, diosa virgen (Grimal, 1981: 59-61; 358) pero no a la del amor (Grimal, 1981: 11-12; 536).

Las dificultades para seguir una vocación literaria y cómo esta aleja el amor de la existencia de las mujeres con aspiraciones culturales es también tema de la “Lamentación de Dido”, donde la reina no traiciona el amor hacia su marido fallecido, como en Virgilio y Ovidio, sino que pasa las noches estudiando, “la inteligencia batiendo la selva intrincada de los textos / para cobrar la presa que huye entre las páginas” (Castellanos, 1998: 101). Las imágenes de la sabia virgen y de la estudiosa sorjuanina demuestran cómo la cultura le está vedada a la mujer. Por eso, Maru, la protagonista fantasmagórica de *Crónica de un suceso inconfirmable*, realiza esa misma búsqueda en los siguientes términos: “Como Teseo al Minotauro en el laberinto, Maru perseguía en las intrincadas bibliotecas a la sabiduría de peligrosos cuernos. Sin hilo conductor se extraviaba entre las páginas o, fugazmente elevada, se precipitaba de nuevo y cada vez más fatal, más profundamente, a los abismos, cuando sus alas de cera se derretían” (Castellanos, 1989: 959). El laberinto de las bibliotecas, donde no hay hilo de Ariadna posible, se convierte en una búsqueda de Teseo del monstruo, en este caso un Minotauro de la sabiduría, que resulta letal, pues, a la manera del joven Ícaro -que logró escapar del Laberinto cretense sólo en apariencia, pues terminó sumiéndose en el mar- los altos vuelos de su inteligencia son castigados cada vez peor. La referencia al mundo borgesiano se confirma por las fechas de publicación de este cuento, pues aparece en julio de 1949 en *América. Revista Antológica* (Castellanos, 1989: 955), año en el que se publica la colección de cuentos *El Aleph* que incluye, además del relato que le da nombre, *La casa de Asterión*, que había aparecido en 1947 en *Los Anales de Buenos Aires*. Maru no sólo se pierde en las bibliotecas, sino que también falla una y otra vez en su propósito, pero vuelve a intentarlo. La elevación castigada y, sin embargo, reiterada, tiene el referente del Ícaro y Faetón de *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, ya que, como señala Selena Millares: “Faetón, como Ícaro, fracasa, pero el interés está en el viaje, no en la meta, de ahí la reincidencia que se recoge en el Sueño” (88). Menos romántica es la visión de Rosario Castellanos: no hay salida para la mujer que quiere dedicarse a los estudios, y sólo su tozudez impide que abandone, a pesar de sus reiterados fracasos. Y el camino de la virtud poética, supuestamente

escogido, a la manera de Hércules en la encrucijada, se convierte en una trampa sin saber por qué, como se interroga la mexicana en “Trayectoria del polvo”: “¿Cómo el recto camino fue curvándose / hasta ser un dedálico recinto?” (Castellanos, 1998: 22). La escritora es un monstruo del que los demás se alejan, y el amor le está vedado, e incluso si alcanza la fama, esta es permitida por una estructura falocéntrica que no ve ningún peligro en ella, que la eleva porque no importa.

Dido sube a la pira de su inmolación arrastrando la larga cauda de la memoria, las tradiciones heredadas donde la mujer es marginada y no puede alcanzar un modo de ser satisfactorio, donde amar y escribir se rodean de dificultades insalvables, porque son territorios vedados. La ironía permite dar cuenta de esas fuerzas que impiden a la mujer alcanzar ese otro modo de ser donde pueda ser libre. Su cosificación está refrendada por el árbol de las tradiciones donde se escriben una y otra vez las mismas historias. En “Distancia del amigo” se nos presenta a un amigo que a la manera de Eurípides en su cueva (Romero Mariscal, 2007: 281), en su retiro tira piedrecitas al mar, y que, en una oración parentética, se aclara que “Si estuviera en un parque tiraría / migas a los gorriones, / si en un estanque, Leda a los cisnes” (Castellanos, 1998: 47). Rememora con esta referencia la historia de Leda, que se unió a Zeus (Júpiter) en forma de cisne (Grimal, 1981: 311). Si pensamos en la idea de que todas las mujeres del mito son paradigmas de su marginalidad, se explica esta cosificación.

El papel de la mujer que se ofrece como víctima está representado por la imagen de grandes heroínas de la tragedia antigua, como Antígona o Ifigenia, pero en un contexto donde existe una crítica hacia esa idea. A propósito de las solteronas, señala Matilde Casanova: “Cordelia, Antígona, Ifigenia o, para ser autóctonos, Margot, el ángel del hogar, merecen mi más honda simpatía, suscitan mi más encendida admiración, pero no me han producido jamás ni el más efímero deseo de imitarlas”. Esto es, pide Matilde que no hagan una lectura romántica de su soledad (Castellanos, 1989: 906-907). La mujer es víctima, pero las protagonistas de Rosario Castellanos desvelan ese paradigma para alejarse del victimismo. También desea la mexicana que no se conviertan en especies únicas, en musas en vez de creadoras, y por eso huye de la relación con la Décima Musa, el título otorgado a Sor Juana, gracias al que considera colega a Rosario de la Peña, alias Rosario, la de Acuña, “Por aquello de que a mí se me llamó la Décima Musa y ella fue musa de una pléyade de poetas, de intelectuales” (398). En cualquier caso, se trata de un engaño, de una elevación a un Olimpo que no le corresponde. La frustración por la lucha inútil por estar



en él se expresa a propósito de Josefa, que ha tenido que ser una madre que utilice la poesía para mantener a su familia: “Tu hada madrina te prometió que serías la undécima musa. Pero después se desató una epidemia tal de promesas semejantes que tuviste que aceptar tu numeración: enésima...y gracias” (Castellanos, 1989: 930). Mas, cuando Aminta enuncia esta crítica envenenada, señala la necesidad de sobresalir porque las escritoras no proliferan, son unas especies únicas, monstruosas si se quiere, que alejan a los demás por su rareza, y que no pueden alcanzar su plenitud.

## CONCLUSIONES

Elena Poniatowska dice de Rosario Castellanos que fue “la mujer que supo reírse” (1986: 106): la ironía con la que se utilizan los referentes clásicos forma parte de esa forma de enfrentarse a la dureza de un mundo en el que la mujer escritora estaba condenada a la marginalidad y que hemos visto representada ampliamente en el cuento de *Álbum de familia* y la obra de teatro de *El eterno femenino*, pero tampoco elude un acercamiento más formal a través de la lírica. El mito permite una identificación y una distancia con aspectos que son en cierta medida autobiográficos, que en Rosario Castellanos se traducen en formas de enfrentarse al dolor en la “Lamentación de Dido” y el “Testamento de Hécuba”, donde el monólogo dramático permite incidir sobre estos aspectos que se pueden concretar en cuál es el papel que la tradición transmite a la mujer y cuál es el papel que según esos parámetros termina representando, pues hay una inquietud con respecto a los papeles de mujer enamorada y de madre entregada. Los referentes clásicos se convierten en uno de los elementos que le permiten utilizar la ironía para desvelar los clichés, esos paradigmas envenenados que la tradición ha ido transmitiendo y que se convierten un peso durante toda la vida, hasta acompañar a la muerte, como en los casos de Dido o Hécuba, pero también de Matilde o Sor Juana. La ironía, esa risa inteligente, proporciona un nuevo cristal con el que mirar la realidad de las dificultades de las supuestas adalides de la cultura y, como señala Nina Scott, “combination of irony and cliché is a hallmark of Castellano’s feminist style” (1989: 19). Por eso, el nivel socio-cultural elevado del cuento y la obra de teatro, la sofisticación intelectual de la que hacen gala, deja espacio a la inquietud ante los prototipos. Rosario Castellanos se suma y, en algunos aspectos, es pionera, de una serie de escritoras que “han usado en sus textos el humor

como medio de expresar ideas irreverentes y subversivas contra el sistema patriarcal” (Espinoza-Vera, 2010: s. p.).

Más allá de la “pugna entre diversas fuerzas de poder”, como enuncian Marisol Luna Chávez y Víctor Díaz Arciniega (2020: 58), se producen una serie de pugnas con el otro y con uno mismo, con el objetivo de descubrir la identidad femenina ajena pero también la propia o, al menos, para descubrir los problemas latentes para alcanzar una definición de qué es ser mujer, y, sobre todo, para encontrar un modo de vivir acorde con lo que se es o se desea. Los referentes clásicos constituyen, por tanto, no sólo una forma de establecer un tono específico y de demostrar que se está desarrollando la escena en un ambiente intelectual sino, sobre todo, de desvelar esos pesos falsos heredados, que no permiten a la mujer simplemente ser. Decía la propia autora acerca de *El eterno femenino* en la acotación inicial, como definición de su propio texto, que es “una farsa que, en ciertos momentos, se entenece, se intelectualiza o, por el contrario, se torna grotesca” (Castellanos, 1998: 363). Estas mismas funciones hemos encontrado en estas referencias a un mundo antiguo que se actualiza a través de ellas: podemos encontrar ternura y empatía que surgen del descubrimiento de esa falsa intelectualización que, en verdad, por el contraste con la realidad, crea un cuadro grotesco, donde la ironía resulta la forma más adecuada de enfrentarse a un dolor cuya profundidad está relacionada con las propias experiencias autobiográficas de Rosario Castellanos. Existe una búsqueda continua del diálogo con las raíces culturales, con el objetivo de desvelar cuáles son sus verdaderos términos, de manera que los referentes se convierten en una herencia asumida sin sometimiento, porque el victimismo es otra de las actitudes que la mexicana denuncia. Rosario Castellanos no desea ni musas, ni monstruos, ni locas enamoradas, ni inmoladas, sino tan sólo -y no es poco- mujeres libres y, para ello, emprende una revisión de los estereotipos de la tradición, que ha marginado a la mujer de múltiples formas, para revisarlos, encontrando en las referencias cultas un medio para desvelar los papeles asignados a la mujer, y los peligros que conllevan para su propia identidad. El monólogo dramático y la ironía permiten un necesario proceso de desmitificación, que la mirada sobre los referentes clásicos desvela.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Beljić, Izabela (2018), “La ideología indigenista y el feminismo comprometido de Rosario Castellanos”, en Slobodan S. Pajović y Maja Andrejević (ed.), *América Latina y el mundo del siglo XXI: percepciones, interpretaciones e interacciones*, Belgrado, Universidad Megatrend, pp. 175–186.
- Bustamante Bermúdez, Gerardo (2007), “Rasgos autobiográficos en *Rito de iniciación* de Rosario Castellanos”, *Literatura Mexicana*, XVIII, 1, pp. 89-105. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358242106004> (fecha de consulta: 11/01/2022).
- Cárdenas, Ezequiel (1975), “In memoriam: Rosario Castellanos 1925-1974”, *Letras Femeninas*, 1, 1, pp. 72–74.
- Carrillo Bohórquez, Elizabeth (2018), “Iniciación, Caída y Redención: la evolución romántica del sujeto femenino en la obra poética de Rosario Castellanos”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 47, pp. 473-491. DOI: <https://doi.org/10.5209/ALHI.62749>.
- Castellanos, Rosario (1957), *Poemas, 1953-1955*, México, Metáfora.
- Castellanos, Rosario (1968), *Materia memorable*, México, Biblioteca UNAM.
- Castellanos, Rosario (1971), *Álbum de familia*, México, Editorial Joaquín Mortiz.
- Castellanos, Rosario (1989), *Obras I. Narrativa*, compilación y notas de Eduardo Mejía, México, Fondo de Cultura Económica.
- Castellanos, Rosario (1998), *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*, Compilación y notas de Eduardo Mejía, México, Fondo de Cultura Económica.
- Cruz Gimeno, María Jesús (2015), “La influencia de Virgilio y Ovidio en el poema *Lamentación de Dido*, de Rosario Castellanos”, *Anales:*

- Anuario del centro de la UNED de Calatayud*, 21, pp. 69-82. Disponible en: [http://www.calatayud.uned.es/web/actividades/revista-anales/volumen\\_21.asp](http://www.calatayud.uned.es/web/actividades/revista-anales/volumen_21.asp) (fecha de consulta: 11/01/2022).
- De Beer, Gabriella (1981), “Feminismo en la obra poética de Rosario Castellanos”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 7, 13, pp. 105-112.
- Demeyer, Lise (2021), “Josefa, Carlota y Rosario: avatares de la nueva nación mexicana en El eterno femenino de Rosario Castellanos”, *América sin Nombre*, 25, pp. 53-64. DOI: <https://doi.org/10.14198/AMESN.2021.25.04>.
- Díaz Arciniega, Víctor y Marisol Luna Chávez (2020), “Entre antagonismos y continuidades. La crisis de valores en la narrativa de Rosario Castellanos”, *Resseña Iberística*, 113, 43, pp. 57-79.
- Dobry, Edgardo (2021), “Lamentación de Dido de Rosario Castellanos: convergencias y desvíos”, en Milena Rodríguez Gutiérrez (ed.), *Poetas hispanoamericanas contemporáneas poéticas y metapoéticas (siglos XX-XXI)*, Berlín, De Gruyter, pp. 143-57.
- Domínguez Miranda, Claudia Maribel (2019), *Rosario Castellanos, intelectual mexicana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Ediciones del lirio.
- Espigares Pinilla, Antonio (2014), “Voluptas, Vitium y Virtus junto a Hércules: del texto a la imagen”, *Revista de estudios latinos: RELat*, 14, pp. 141-164. Disponible en: <https://recyt.fecyt.es/index.php/rel/article/view/87713/63976> (fecha de consulta: 11/01/2022).
- Espinoza-Vera, Marcia (2010), “El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América latina”, *Razón y Palabra*, 73. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199514908053> (fecha de consulta: 11/01/2022).

- Fernández de Alba, Luz (2008), “Otro modo de ser Rosario Castellanos”, *Anuario de letras hispánicas. Glosas hispánicas*, 1, pp. 79-87. Disponible en: <http://www.journals.unam.mx/index.php/alh/article/view/31793> (fecha de consulta: 11/01/2022).
- Fernández Guerrero, Olaya (2012), “El hilo de la vida. Diosas tejedoras de la mitología griega”, *Feminismo/s*, 20, pp. 107-125. DOI: <https://doi.org/10.14198/fem.2012.20.06>.
- Fernández Zambudio, Josefa (2021), “Mujeres en la frontera: desplazamientos míticos de Dido, Hécuba y la Malinche en la poesía de Rosario Castellanos”, *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios hispanoamericanos*, 23, pp. 81-92. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.781>.
- Fumagalli, Carla (2015), “Fama y Obras Póstumas: el nacimiento del mito «Sor Juana»”, en Lea E. Hafter (coord.), *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 3 al 5 de junio de 2015, Ensenada, Argentina. Lectores y lectura. Homenaje a Susana Zanetti*, Memoria Académica, La Plata, UNLP. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.8646/ev.8646.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8646/ev.8646.pdf) (fecha de consulta: 11/01/2022).
- García Dueñas, Lauri (2015), “Rosario Castellanos: destino, fatalidad y amor desoído”, en María Guadalupe Loeza Tovar, Dolores Castro Varela, Beatriz Espejo Díaz, et al. (coord.), *Poesía fuiste tú: a 90 años de Rosario Castellanos*, México, Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, pp. 159-171.
- García Jurado, Francisco (2001), “Idealismo y parodia: los cometidos complejos de la mitología clásica en la narrativa de Rafael Sánchez Mazas, Luis Goytisolo, Juan García Hortelano y Juan Marsé”, *Estudios clásicos*, 43, 120, pp. 65-96.
- García Peña, Lilia Leticia (2015), “Las narraciones del desastre: anticipaciones de la retórica de la posmodernidad en la poesía de Rosario Castellanos” *Culturales*, 3, 1, pp. 107-136. Disponible en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-)

[11912015000100004&lng=es&tlng=es](https://doi.org/10.1191/2015000100004&lng=es&tlng=es) (fecha de consulta: 11/01/2022).

Gil Iriarte, María Luisa (1997), *Debe haber otro modo de ser humano y libre. El discurso feminista en Rosario Castellanos*, Huelva, Universidad de Huelva.

Grimal, Pierre (1981), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Labor.

Guerrero Guadarrama, Laura (2005), *La ironía en la obra temprana de Rosario Castellanos*, México, Ediciones y Gráficos Eón/Universidad Iberoamericana.

Hermosa Andújar, Antonio (2018), “Política y dignidad. El episodio de las horcas caudinas en Tito Livio”, *Montesquieu.It*, 10, 1. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2421-4124/7581>.

Lamas, Marta (2017), “Rosario Castellanos, feminista a partir de sus propias palabras”, *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, 15, 2, pp. 35-47. Disponible en: <https://www.redalyc.org/journal/745/74556866003> (fecha de consulta: 11/01/2022).

Luna Chávez, Marisol y Víctor Díaz Arciniega (2020), “Entre antagonismos y continuidades. La crisis de valores en la narrativa de Rosario Castellanos”, *Rassegna iberistica*, 43, 113, pp. 57-80. DOI: <https://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2020/113/004>.

Luongo Morales, Gilda (2000), “Rosario Castellanos: del rostro al espejo/ de la voz a la letra/ del cuerpo a la escritura. Cartas a Ricardo: el amor hecho palabras”, *Cyber humanitatis*, 13. Disponible en: <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx13.html> (fecha de consulta: 11/01/2022).

Mateu Serra, Rosa (1996), “Álbum de familia: la máscara como instrumento de desmitificación”, *Scriptura*, 12, pp.77-89. Disponible en: <https://repositori.udl.cat/handle/10459.1/47990> (fecha de consulta: 11/01/2022).

- Megged, Nahum (1984), *Rosario Castellanos: un largo camino a la ironía*. México, Colegio de México. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv6mtcn5>.
- Mejía, Eduardo (1998), “Rosario Castellanos, la voz del extranjero”, en Rosario Castellanos, *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*, Compilación y notas de Eduardo Mejía, México, Fondo de Cultura Económica.
- Millares, Selena (1995), “La lírica de Sor Juana y el alma barroca”, *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios*, XVI, pp. 83-95. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq54n7> (fecha de consulta: 11/01/2022).
- Parrilla Sotomayor, Eduardo (2010), “El efecto de la risa como destrucción del androcentrismo en *El eterno femenino*”, en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (eds.), *Rosario Castellanos: Perspectivas críticas, Ensayos inéditos*. México, Porrúa/Tecnológico de Monterrey, pp. 251-293.
- Pérez Parejo, Ramón (2007), “El monólogo dramático en la poesía española del XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo”. *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 36. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero36/monodram.html> (fecha de consulta: 11/01/2022).
- Pino Campos, Luis Miguel (2010), “Mitos clásicos en la literatura mejicana del siglo XX: el ejemplo de algunos autores”, en Juan Antonio López Férez (coord.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 545-76.
- Poniatowska, E. (1986), *¡Ay vida, no me mereces! Carlos Fuentes. Rosario Castellanos. Juan Rulfo. La literatura de la onda*, México, Planeta.
- Ramírez Vidal, Gerardo (2016), *La invención de los sofistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas: Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 56.

- Rivera Rodas, Óscar (2009), “Rosario Castellanos y los discursos de identidad”, *Literatura Mexicana*, XX, 1, pp. 89-118. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.20.1.2009.610>.
- Romero Mariscal, Lucía P. (2007), “Traducción de las Vidas de Eurípides”, en Javier Campos Daroca, Francisco Javier García González, José Luis López Cruces, et. al (eds.), *Las personas de Eurípides*, Amsterdam, Hakkert.
- Scott, Nina (1989), “Rosario Castellanos: Demythification through Laughter”, *Humor. International Journal of Humor Research*, 2, 1, pp. 19-30. DOI: <https://doi.org/10.1515/humr.1989.2.1.19>.
- Szurmuk, Monica (1990), “Lo femenino en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos”, en Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia (coords.), *Mujer y literatura mexicana chicana*, México, El Colegio de México, pp. 37-48.
- Torres, Maria Alejandra (2021), “Entre literatura y fotografía: el mito de Medusa en *Álbum de familia* de Rosario Castellanos (la condición femenina y la problemática del espejo)”. *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 23, pp. 161-171. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.792>.
- Vázquez Vega, Jorge (2018), “Fenareta o la mayéutica de las categorías.” *El Basilisco. Revista de materialismo filosófico*, 50, pp. 63-72. Disponible en: <https://fgbueno.es/bas/bas50f.htm> (fecha de consulta: 11/01/2022).
- Vergara, Gloria (2007), “Mujer de palabras. Las contradicciones identitarias en la visión poética de Rosario Castellanos”, *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, 6, pp. 11-23. Disponible en: <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/14898> (fecha de consulta: 11/01/2022).