

La figuración dramática del destino poético: *Tablero de damas* de Rosario Castellanos

Vicente Cervera Salinas
Universidad de Murcia

Resumen

Este artículo se interna en la primera obra teatral de Rosario Castellanos: *Tablero de damas* (1952). En esta pieza la autora mexicana indaga en la fenomenología del ámbito literario femenino contemporáneo a su escritura para ahondar en el motivo central de la misma: la consecución del destino literario, evasivo y de difícil acceso para la mujer. En un texto de estructura tradicional y tono fuertemente crítico, Castellanos presenta una gama de figuras femeninas donde sobresale la presencia de una autora consagrada frente a la joven aspirante a poeta, junto a un coro de damas mediocres y desaprensivas que contienen por obtener los favores de la madura laureada. La presencia de la secretaria abnegada marca un contrapunto dramático central, que presenta la obra bajo el envoltorio de un drama policial para trascender hacia una formulación dialéctica del destino. Este texto, que nunca volvió a editarse en vida de la autora, siendo desacreditado por ella misma, muestra un gran interés en su revisión contemporánea, pues traza las líneas maestras de la cosmovisión crítica de Rosario Castellanos ante la condición social, cultural y psicológica de la mujer que abraza el mundo de las letras para entregarse sin condiciones a su destino.

Palabras clave: Rosario Castellanos, teatro, mujeres escritoras, destino, crítica mexicana.

Abstract

This article explores Rosario Castellanos's first play, *Tablero de damas* (1952). In this piece, the Mexican author explores the phenomenology of the contemporary female literary scene to delve deeper its central theme: the pursuit of literary destiny, which is elusive and difficult for women to access. In a text with a traditional structure and a strongly critical tone, Castellanos presents a range of female characters, highlighting the presence of an established author opposite the young aspiring poet, along with a chorus of mediocre and unscrupulous ladies who vie for the favors of the mature laureate. The presence of the self-sacrificing secretary marks a central dramatic counterpoint, presenting the play under the guise of a police drama to transcend toward a dialectical formulation of destiny. This text, which was never republished during the author's lifetime, having been discredited by her, shows great interest in its contemporary revision, as it traces the main lines of Rosario Castellanos' critical worldview regarding the social, cultural and psychological condition of the woman who embraces the world of letters to surrender herself unconditionally to her destiny.

Keywords: Rosario Castellanos, Theater, Women Writers, Destiny, Mexican Criticism.

INTRODUCCIÓN

Mucho más reconocida en su trayectoria como poeta, novelista y ensayista, Rosario Castellanos también incursionó en el ámbito teatral, de modo disperso y con poca repercusión pública y académica, al menos durante su vida. En el repertorio de sus *Obras*, compiladas en dos volúmenes por Fondo de Cultura Económica en 1989 (Vol. I) y 1998 (Vol. II), en edición de Eduardo Mejía, aparecen tres títulos de piezas dramáticas. *Tablero de damas* es la primera de ellas. Apareció en su primera edición en el número 68 de la revista *América*, en 1952. El segundo título consta de dos poemas dramáticos, *Salomé y Judith*, y fue impreso siete años más tarde por la Editorial Jus. La última obra –y sin duda la más famosa de la autora en el género teatral: *El eterno femenino*–, se incluyó en el número 144 de la Colección Popular del F.C.E. en 1975, una vez fallecida Castellanos, merced a las diligencias de su amigo Raúl Ortiz y Ortiz (Mejía, 1998: 9), siendo reeditada en 1981¹.

No obstante, el corpus completo de su producción teatral fue más amplio, como documenta Rosario de Swanson (2018: 4), comprendiendo un total de 8 creaciones. De ellas, restando las cuatro ya citadas, se conoce su existencia por testimonios de la propia autora. Cinco textos “fueron escritos en forma de poemas dramáticos: *Eva*, *Salomé* y *Judith* (de un acto), *Vocación de sor Juana* (de dos actos), *La creciente* (de tres actos); mientras que tres de ellos, *Tablero de damas*, *Casa de gobierno* y la farsa *El eterno femenino*, están escritos en forma de prosa” (de Swanson, 2018: 4). Junto a este desmembrado corpus teatral, habría que incluir los breves textos dramatizados que Rosario Castellanos escribió a favor de las comunidades indígenas de Chiapas, orientando “a las alejadas poblaciones donde se representaban, respecto a higiene básica, asuntos de nutrición, campañas de alfabetización, etc.” (Torres, 2003: 86). Estos textos fueron recopilados por el Instituto Nacional Indigenista con el nombre de *Teatro Petul*.

La bibliografía de esta producción dramática ha sido también dispersa, al menos hasta la publicación del monográfico de Rosario M. de Swanson (2018), si bien se ha centrado en la más popular de las obras citadas, la farsa *El eterno femenino*. No sólo el amplio análisis que hallamos en la citada monografía (“La mujer y su imagen: género, parodia, meta ficción, historiografía y feminismo en *El eterno femenino*”, 109-162), que de algún modo sintetiza muchas de las previas incursiones académicas en la original propuesta feminista de Castellanos, sino un arco variado de aproximaciones teóricas brinda posiciones enriquecedoras en el análisis de esta obra.

Además del ya citado artículo de Michel Torres (2003), el enfoque feminista se ha desarrollado con profusión en las propuestas de Bockus Aponte (1987) o de Szurmuk (1990), que define la farsa como culminación del tema femenino/feminista en toda su obra (37). El motivo de la mitificación/demitificación de los personajes femeninos que aparecen en el Segundo Acto de *El eterno femenino* (Eva, La Malinche, Sor Juana, la

¹ “para la Pascua de 1973, terminó Rosario Castellanos esta farsa, que le pareció literariamente aceptable. Aprovechando la solemnidad e importancia de las fiestas en Israel, decidió quedarse sola en su casa de Tel Aviv durante aquellas cortas vacaciones para pasar a máquina su manuscrito, que concluyó entre el 19 y el 23 de abril” (Ortiz, 1975: 17).

emperatriz Carlota, etc.) ha merecido la atención de enfoques como el de Arizmendi Domínguez (2010) y Demeyer (2021); la presencia de la cultura popular es analizada por Ana Bundgard y el recurso de la ironía y la parodia han sido estudiados, entre otros por Barovero (2006) y Serna (2014), así como en la monografía de Nahum Megged (79-118), enfocada desde la perspectiva de la soledad autorial y femenina. Por fin, Steven L. Torres incursiona en la recepción de la obra, aspecto que, como él mismo señala, ha sido uno de los menos frecuentados por la crítica en torno a la misma (2006: 317). Eduardo Mejía es contundente acerca de este testamento dramático y literario:

La decisión de Rosario Castellanos de abordar el tema [problemática social de la mujer] con humor y no con dolor, coincide con el cambio en el tono del lenguaje tanto en la poesía como en la narrativa (*Álbum de familia*, su último libro de cuentos, es una explosión de gracia), y su aceptación de que la sonrisa es un premio de Dios, pero que los mejores chistes los provoca el Diablo, habla de una transformación que iba a llevar su literatura por otros caminos menos graves, pero que no por eso iba a dejar de lado sus preocupaciones sociales, políticas y culturales. (Mejía, 1998: 9)

HISTORIA DE *TABLERO DE DAMAS*

Mucha menos atención ha recibido la primera propuesta teatral de Castellanos². Como ya sabemos, tras su publicación en la revista *América* en 1952, la autora no se interesó en volver a publicarla, hasta que fue recuperada para la sección teatral de las *Obras* que compiló en 1998 Fondo de Cultura Económica. La crítica interpreta este desdén por declaraciones de la propia escritora en que la consideraba, al igual que el resto de su obra teatral, como “fallida” (Bockus Aponte, 1987: 57). En este sentido, Rosario M. de Swanson (2018: 5) se refiere al “juicio severo de la autora hacia sus dramas, sobre todo hacia *Tablero de damas*”. Por su parte, Laura Guerrero Guadarrama añade (2003: 114, 115) el testimonio de Dolores Castro, amiga de Rosario, según el cual la obra pudo ser silenciada en su momento “porque ciertas poetisas reconocidas en el ámbito cultural mexicano se sintieran aludidas, y alguna hubo que buscó a la autora pistola en mano para vengarse”, lo que pudo producir ese silencio por más de tres décadas. Lo cierto es que Castellanos la calificó como un “fracaso absoluto” en uno de sus ensayos autobiográficos, “Los narradores ante el público” (1998: 1015), que no sólo supuso el cierre de la revista *América* sino la enemistad con sus colegas “por el retrato del ambiente intelectual de México” (de Swanson, 2018: 5).

Aunque Rosario lamentase estas consecuencias, habría comprendido el malestar ocasionado por las susodichas identificaciones que admitió como certeras (Mejía, 1998: 9). Según indica Swanson (2018: 5), la controversia pudo verse incrementada por la velada alusión al lesbianismo de la protagonista del drama, Matilde Casanova, carácter inspirado en la figura de Gabriela Mistral, entre otras razones por el hecho de

² Previo al imprescindible trabajo de Rosario M. de Swanson, hallamos el capítulo de Kathleen O’Quinn (1980: 95-105), donde ya realiza una primera comparativa entre *Tablero...* y el cuento “Álbum de familia”, en un momento en que todavía no había sido publicada la novela *Rito de iniciación*.

presentarse en la pieza como mujer premiada con el Nobel de literatura, que la escritora chilena había obtenido en 1945³.

Eduardo Mejía es explícito al respecto en su presentación de la dramaturgia de Castellanos:

El sentido del humor más despiadado lo desplegó en el teatro: *Tablero de damas* es un retrato cruel, exagerado, terrible, de la sociedad literaria femenina en México en los años cincuenta. La principal protagonista es una versión de Gabriela Mistral, y la fauna dibujada muestra a las mujeres que escriben, más por una postura social que por vocación; deshaciéndose de frustraciones, atacando a los maridos, describiendo su vida en vez de crear. (Mejía, 1998: 8-9)

También es incuestionable el testimonio de Dolores Castro, amiga cercana de Castellanos, al recordar en su texto *Evocación y poesía* un viaje a Europa de las dos jóvenes amigas donde conocerían a Gabriela Mistral, percibiendo en ella un hálito de tristeza y soledad que desencadenaría la necesidad de escribir *Tablero de damas*, como una suerte de conjuro personal entre la dicotomía de la vida frente a la literatura (Guerrero Guadarrama, 2013: 117) y la toma de partido imprescindible del sujeto frente a ella, como desarrollaré más adelante. Asimismo, de Swanson (2018: 28) documenta cómo los sucesos del drama tienen como antecedente real la visita que Rosario Castellanos hiciera a Gabriela en Veracruz, cuando esta viajó por segunda vez México tras la concesión del Premio Nobel, en un encuentro de escritoras que acompañarían a Rosario a tal fin, como Emma Godoy, Margarita Michelena y la propia Dolores Castro, las supuestas ‘damas’ del tablero dramatizado por Rosario.

Estos episodios vitales comportan un punto de partida muy significativo para el análisis de la pieza teatral y de la función axial que pudo tener en la trayectoria escritural de la escritora mexicana, más allá de sus implicaciones con el campo literario mexicano de su época y las desavenencias y avatares que sus obras desencadenasen en su seno. Así lo han reconocido investigadoras posteriores, a partir de las referencias mencionadas, como puede evidenciarse en el artículo de Tarssis Dessavre, “El fracaso del intelectual según Rosario Castellanos” (2021).

A partir del mismo, es crucial acceder al “Ensayo recuperado” por Alejandro Toledo en 2019, donde la escritora se refirió a la figura de Gabriel Mistral en términos muy elocuentes y elevados. Precisamente la caracterización de la autora de *Tala* implica en la visión de Castellanos una contraposición con “la moda reinante entre las mujeres que cultivaban las letras”, donde reinaba “un sentimentalismo ramplón o una impúdica sensualidad”. Entre dicha alternativa (cursilería vs. pornografía), “fue necesario recurrir a otro vocablo y no al ya desprestigiado de poetisa” para designar a Gabriela. Surge entonces el término necesario de ‘poeta’, y en su estirpe, las grandes voces clásicas de Santa Teresa o sor Juana. Para Rosario, con ella, con Gabriela, el “ejemplo de aquellas

³ Como recuerda Swanson (2018: 27), Rosario ya se había referido elogiosamente a la poeta chilena en su tesis de maestría, *Sobre la cultura femenina*, publicada también en la revista *América* dos años antes de *Tablero de damas*, viendo en ella un posible modelo femenino, intelectual y poético, a quien ya conocía y que representaba a la mujer hecha ‘a sí misma’, en la tradición de sor Juana.

volvió a cobrar vigencia, aunque el temperamento y el estilo de Gabriela sea tan distinto del de las únicas antecesoras que pueden, lícitamente, equipararsele.” (Castellanos, 2019: s/p).

Así pues, las vicisitudes de *Tablero de damas* como pieza teatral polémica, en virtud de todas las circunstancias antedichas, determinaría por un lado una autoevaluación muy negativa hacia su cultivo del género teatral⁴, pero por otra parte persistiría el interés de Rosario hacia el motivo de la vocación literaria en un ambiente de mediocridad y vanas aspiraciones. Queda manifiesto este interés por el hecho de que el mismo tema sea modulado en una obra posterior⁵, que implicará una variante narrativa del asunto ya abordado en la obra teatral primeriza. Así, años después, hacia 1964, Castellanos escribirá la novela de corte autobiográfico *Rito de iniciación*, que –como veremos más adelante– también será objeto de autocensura, llegando a destruir todos los originales de la misma, salvo uno, que publicará Alfaguara en 1997 tras su rescate por parte de Eduardo Mejía. Castellanos sólo decidió dar a la imprenta un capítulo exento de esta novela, el titulado “Álbum de familia”, incluido en la colección de relatos homónima, que Joaquín Mortiz editaría en 1971. Este importante texto, “Álbum de familia”, revisitará, en formato narrativo y recuperando el personaje de Matilde Casanova, el argumento principal de *Tablero de damas*. Su comparativa será objeto de atención más adelante.

DRAMATIS PERSONAE, TRAMA Y DESENLACE DE *TABLERO DE DAMAS*

Siguiendo una escrupulosa estructura clásica en cuanto al formato del drama (tres actos; respeto a las unidades de tiempo, espacio y acción; época de los hechos representados contemporánea a su escritura), la primera obra teatral de Rosario Castellanos muestra claramente de qué modo le interesaba la problemática de la vocación y el destino literarios, y más concretamente en el ámbito femenino. Así pues, los principales caracteres de la pieza son mujeres escritoras, sus dos protagonistas (la poetisa premiada con el Nobel, Matilde Casanova, y su secretaria particular, Victoria Benavides) así como el resto de ‘damas’ que acuden a una reunión a la que han sido convocadas al regreso de Matilde a México, su país natal (la obra se sitúa en la habitación de un lujoso hotel de Acapulco). Todas ellas, a excepción de Patricia Mendoza, que funge como autora de novelas policiales y acompaña como amiga a la más joven de las

⁴ En el ya citado ensayo “Los narradores ante el público”, publicado originalmente en 1966 y recogido en el volumen II de sus *Obras*, Rosario Castellanos se refiere a sus “tentativas dramáticas en verso” y, tras el “fracaso absoluto” de *Tablero...*, a la convicción de que “mi forma de expresión no era el teatro.” (Castellanos, 1998: 1015).

⁵ “La propuesta, sin embargo, no fue callada. Castellanos reintentó el trabajo en la novela *Rito de iniciación* (ca. 1966), otra de sus obras ocultas, de nuevo silenciada porque aquí, no sólo las mujeres, sino también los escritores de una generación se sintieron pasados bajo la feroz y desestabilizadora mirada de la ironía. De nuevo, una ‘persona amiga’ le recomendó a Chayito que no la publicara. La recuperó Eduardo Mejía en 1997.” (Guerrero, 2013: 115).

damas que acuden a la cita (Aurora Ríos), parecen ser grandes admiradoras de Matilde y ejercen su papel de escritoras de manera desigual en sus opciones vitales, pero semejante en cuanto a su mediocridad.

La presentación que Castellanos hace de ellas en la nómina de personajes es bien significativa, pues las describe en función de sus edades (1998: 279). De Matilde se nos dice que es soltera y “de una edad en la que el estado civil carece ya de importancia”, frente a Victoria, calificada como “ex poetisa” y también soltera, “de una edad en que el estado civil es irremediable”. La tríada de poetisas que conforman ese “tablero de damas” pretendiendo cortejar a la laureada se describen como “divorciada” (Esperanza Guzmán), “casada. No confiesa su edad. Aunque es evidente que si la confesara la disminuiría” (Teresa de Vázquez Gómez) y de unos treinta años “si no negara que los tiene” (Eunice Álamos). En este tablero vital de ambiciones y aspiraciones más o menos legítimas, las damas pugnan por obtener los preciados dones de la poetisa galardonada (prólogos a sus libros, palabras de apoyo, reconocimientos explícitos, etc.) pero ninguna de ellas parece alcanzar la calidad literaria del modelo, refugiándose en otros espacios públicos o domésticos donde enmascarar sus frustraciones: el territorio de la publicidad es administrado por ellas como recurso supletorio en sus trayectorias profesionales. La Periodista con la que arranca el Acto Primero junto a Victoria Benavides, en una distendida escena de presentación de las distintas damas y con sutiles toques de humor ácido e ironía mordaz, las conoce y caricaturiza a todas ellas, salvo a la más joven, la desconocida Aurora Ríos, a quien, tras leer unos versos que Victoria le proporciona, desprecia señalando que es “como todas. Juanas de Ibarbourou con pretensiones de Santa Teresa. La mística desde el colchón” (282). Tal es la asamblea general que se presagia en el peculiar juego dramático de Castellanos.

En efecto, se trata de un tablero de damas donde solo existe una ‘reina’ y, por más que el conciliábulo de admiradoras pretenda alcanzar dicha corona, esa condición deriva de una toma de conciencia personal, de una exigente lealtad a la vocación poética y de un sacrificio de otros aspectos vitales en pos de la consecución de la excelencia, de la autenticidad literaria, virtudes que solo adornan el carácter de Matilde, siendo espurios y fingidos en los casos de las damas-poetisas (Esperanza, Teresa y Eunice).

Cabe reconocer, empero, otras tres excepciones principales a tal exposición dialéctica entre la ‘reina’ y las ‘damas’, rivales encarnizadas entre sí. Se trata de Victoria, secretaria de Matilde y poeta que ha renunciado a su pluma por su servicio y dedicación plena a la ‘reina’, y, además, del tándem Aurora Ríos y Patricia Mendoza. La primera se nos presenta como la joven poetisa que acude por decisión personal al encuentro (no ha sido invitada por Victoria, como el resto) y que sucumbe ante la personalidad arrolladora de Matilde, hasta el punto de querer sustituir a Victoria en su función de secretaria. Este personaje que, en virtud de su inocencia y honestidad, se distancia del resto de las damas, se trasuntará en la Cecilia Rojas de “Álbum de familia” y funge como alter ego de la propia Rosario Castellanos en la ficción narrativa. Por su parte, Patricia, la otra joven que acompaña a Aurora y que no participa en calidad de poetisa en la reunión, es autora de novelas policiales, una de las cuales llevará por título, precisamente, *Tablero de damas*, circunstancia que lleva a Rosario de Swanson a plantear una lectura

metadramática de la obra (la crítica que hace dentro del drama el personaje de Patricia será la que realice a través del mismo su autora). También anota una interesante bifurcación de la personalidad de Rosario Castellanos en ambos personajes juveniles donde se encarnaría fictivamente: en Aurora, como joven poeta en ciernes y con infinitos deseos de materializar su vocación, y en Patricia, como escrutadora externa de los hechos y distanciada mirada crítica de la realidad que observa, siendo esta última la autora implícita de la novela *Tablero de damas* (de Swanson, 2018: 28)⁶.

En cuanto a la trama, escoge Castellanos un argumento de novela policíaca, cual es el presunto ‘crimen perfecto’ que Victoria, la secretaria y ex poetisa anulada por la ‘reina’, pretende ejecutar con un proceso de envenenamiento que acabaría con la vida de Matilde, a modo de venganza por una existencia parasitada y vacía, que la ‘reina’ habría fagocitado en su joven adoratriz⁷. En ese proceso se incluiría no solo el silencio que se autoimpondrá Victoria como autora –frente a la voz dominante de Matilde– sino también la implícita relación afectiva entre ambas.

No obstante, el recurso detectivesco no llega a funcionar de modo central en la obra, pues pronto se demuestra que el verdadero interés de Castellanos es distinto, y no se fundamenta tanto en la indagación sobre el tema de la venganza como en el respeto a la vocación literaria y en la adherencia del sujeto (femenino) a su constitución y desarrollo. El argumento del fallido asesinato de Matilde por parte de su secretaria vendría a funcionar como un pretexto, de supuesto interés dramático, que permite indagar en la caracterización de los personajes, pero que resulta endeble y poco consistente en la estructura teatral, hecho que viene a corroborarse cuando Rosario Castellanos prescinde de manera absoluta de este recurso en la versión narrativa de su pieza teatral, “Álbum de familia”. Esta versión excluirá, en efecto, el entramado policial para centrarse en la dialéctica sobre la consecución de los ideales poéticos que una joven escritora alberga y constata cuando conoce a una figura consagrada como la de Matilde Casanova, personaje que, en cambio, sí conservará tal nombre en la versión narrada.

⁶ En esta escena del acto primero se revela esa condición metadramática de la pieza que, a su vez, incoa la perspectiva psicológica de Victoria que todavía no se ha insinuado como supuesta homicida, pero que reflexiona sobre el motivo del crimen y sus móviles:

VICTORIA. – [...] ¿Es usted poetisa?

PATRICIA. – ¡Dios me libre! Yo escribo novelas. Policíacas [...].

AURORA. – Tiene una estupenda: “Tablero de damas”.

PATRICIA. – La hice como mero ejercicio. Un crimen perfecto. El clásico problema del cuarto cerrado. Una mujer aparece asesinada...

VICTORIA. – ¿Por qué?

PATRICIA. – Esa es una pregunta que no se le hace al novelista. Le basta responder como y por quién.

VICTORIA. – Pero es falso. Un crimen no es una acción gratuita. Es algo absolutamente necesario, ineludible. Y tiene su raíz, no en el cerebro, y menos en un cerebro de novelista, sino en el corazón de un criminal. (Castellanos, 1998: 288, 289).

⁷ Como documenta Rosario de Swanson, una de las asistentes de Gabriel Mistral, Consuelo Saleva, fue acusada por la escritora de un intento de envenenamiento así como de robarle poemas (de Swanson, 2018: 30).

Así, tras el descubrimiento de Victoria como frustrada asesina de Matilde, se desarrolla la última y decisiva conversación entre ambas, así como el también fracasado intento de sustituirla como nueva secretaria de Matilde por parte de la joven Aurora (en un mecanismo que guarda cierta semejanza con los roles dramáticos del filme *Eva al desnudo*, de J. L. Mankiewicz, de 1950⁸). A continuación, la obra llega a su punto álgido cercano al final con el diálogo que, paralelamente al anterior con Victoria, mantendrá Matilde con Aurora. El desenlace dejará a Matilde a expensas de las ‘damas’, con una resolución entre frívola y cínica, que presupone la aceptación de una deriva vital en que la ‘reina’ aceptará que otras comiencen a regir sus decisiones. Será Eunice Álamos, una de las más feroces ‘damas’ del tablado, quien asumirá la tarea de cuidar a Matilde en tal coyuntura, en una resolución que pretende cambiar el sentido intrínseco de su futuro. Reproducimos este diálogo final, donde aparecen todos los *dramatis personae* de la obra, salvo Victoria, en una suerte de apoteosis de la claudicación definitiva:

EUNICE. – Matilde, pensando que usted está sola, he decidido acompañarla.

TERESA. – ¿Tú?

ESPERANZA. – No sabrás cuidarla.

EUNICE. – Victoria sabía cuidarla muy bien. ¿No es verdad? Matilde, lo que usted necesita es alguien que la anime, que la divierta. Está usted muy decaída. Eso cambiará desde ahora. ¿No le interesaría conocer el Brasil?

[...] en la agencia de turismo me han dicho que es interesantísimo. La selva del Amazonas, la bahía de Río, la dulce fabla portuguesa. ¡No diga que no, Matilde! Ya tengo reservados los billetes. Ya verá qué viaje tan estupendo. ¡Usted sanará, olvidará, será otra!

MATILDE. – (Con expresión resignada) Al Brasil. (Castellanos, 1998: 318, 319)

Así, resignadamente y no exenta cierto cinismo, concluye *Tablero de damas*, con una solución, cabría apuntar, idónea para el nudo dramático del argumento (la separación de Victoria y Matilde tras descubrirse el móvil de aquélla): Aurora, tras ser denegada su pretensión sustitutoria, no sucumbe en su deseo de proseguir su itinerario poético; Eunice no queda amargada a causa de su condición vulgar y mediocre en el ámbito literario, convirtiéndose en la renovada secretaria de la Premio Nobel, a quien asediaba con un prólogo para su nueva publicación; Victoria desaparece de la escena sin que Matilde tenga voluntad alguna de represaliarla a causa de su fracasado homicidio.

En cuanto a la figura estelar del tablero, la reina Matilde, que ya ha ‘cuajado’ su obra poética y se ha visto laureada con el mayor de los galardones, se resigna a vivir el resto de sus días sin soledad ni más ilusiones vitales, pero también sin la necesidad de sacrificar otra vida (como hizo con Victoria y como podría haber hecho con Aurora en caso de aceptar su petición) en pos de una poeticidad aislada y contemplativa, ajena a

⁸ Los posibles vínculos del teatro de Castellanos con el cine sería otro tema de trabajo interesante, que dejo aquí meramente anotado. Películas como *Mujeres* (1939) de George Cukor o, incluso, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), de Pedro Almodóvar, podrían funcionar como títulos referenciales para un posible estudio monográfico del tema: el mundo femenino, con sus presiones externas pero también con sus luchas internas (ese tablero de damas que compiten y, sin saberlo, acendran la dificultad inherente a su propio papel social, funcionando como enemigas íntimas y del propio “eterno femenino” del que hablará Castellanos más tarde).

cuanto implique distorsión o desvío de su proceso creativo. Una opción vital que supuso, en su relación con Victoria, desatención y aun desprecio hacia quien se consagró de modo absoluto a su servicio.

LA PROBLEMÁTICA DEL DESTINO LITERARIO (FEMENINO) EN *TABLERO DE DAMAS*

Si bien el desenlace explícito de la trama de esta obra se ejecuta en el tercer acto, no funge este solamente como tal sino que cabría reconocer una función añadida de concentración dialógica que marca un giro discursivo en el drama. Así pues, frente a la condición polifónica y coral de los dos primeros actos, donde abundan locuciones, intervenciones y parlamentos entrecruzados de las ‘damas’ entre sí o en relación a la ‘reina’ y su secretaria, en este acto conclusivo hallamos dos microescenas de importante significación temática –en la obra– y referencial –en la vida de Rosario Castellanos–. Me refiero al diálogo entre Victoria y Matilde, una vez que son desveladas las intenciones homicidas de la primera, y al segundo entre Matilde y Aurora, la joven poetisa adoratriz de la ‘reina’ que suplica la sucesión en el papel de secretaria de la poetisa laureada.

Todo ello se realiza merced a la técnica del desvelamiento, propia de un tipo de teatro en que la verdadera faz de los personajes va emergiendo conforme avanza la acción y vemos decaer los elementos ficticios o superficiales con que los caracteres quieren aparecer ante sus semejantes. Un proceso apto para desnudar al fin la cualidad de las almas, liberadas de su pretensión de aparentar, que será central en el teatro –y, en toda la expresión literaria, en general– de Rosario Castellanos. No sólo se revela a un nivel más superficial la condición de presunta asesina de Victoria, que decae bajo la apariencia de una solícita y abnegada secretaria, sino que el resto de las poetisas también ofrecerán ante ellas y ante el séquito completo sus más amargas verdades.

En el acto segundo Eunice Olmos rasga sus vestiduras ante la joven Aurora para reconocer su vanagloria, su lujuria y su inautenticidad como escritora. Exclama: “¡Mi obra! ¡A esas meaditas de gato le llamas tú mi obra! Y soy esclava de ella, como de todas mis otras pasiones [...]” Y, en una explosión de paroxismo añade: “¿Tú has visto como me pongo cuando escribo? [...] Estoy como poseída por el demonio. No soy dueña de mí. Y cuando recupero mi dominio, ¿qué encuentro? Unas líneas que no dicen nada, que ocultan todo lo que yo he visto, que mienten” (Castellanos, 1989: 300). También desnudará su ser la misma Matilde en dos escenas casi paralelas que tendrán lugar en el siguiente y último acto, cerca de la conclusión. De esta manera, Castellanos se inscribe en esa corriente dramática de cuño posnaturalista, el teatro del desenmascaramiento que desde Henrik Ibsen hasta George Bernard Shaw demostró la potencia del género para practicar la activación de la verdad sobre la escena. El teatro de Castellanos heredaría esa línea del drama de raíz aristotélica con implicaciones críticas y la búsqueda de lo auténtico en el proceso teatral, sin excluir la risa, la ironía y el humor mordaz para acometer su disección crítica. Esta descripción de Siegfried Melchinger acerca del escritor irlandés autor de *Santa Juana* vendría a corroborar nuestra propuesta asociativa:

Cuando [Bernard Shaw] decía que en el teatro la verdad es el mejor chiste, se colocaba en la actitud de Aristóteles y de una tradición teatral tan actual como antiquísima: el autor hace alarde del derecho a la libertad del bufón, dice la verdad a poderosos y a débiles, y prefiere la risa a la que se mezcla cierto horror. (Melchinger, 1959: 279)

En el caso de Rosario Castellanos, la singularizarían sus incisiones en la conciencia social del pueblo mexicano y, más concretamente, su preponderante interés acerca del papel de la mujer en el campo literario. En concreto, de qué modo el sistema social – educativo, familiar, matrimonial– incide en la naturaleza del ser poético o, mejor dicho, de la mujer como poeta, evidenciando escénicamente las dificultades no sólo contextuales sino también individuales y psicológicas que imposibilitan la realización auténtica y fidedigna de esa vocación. Todo ello en el contexto de la sociedad mexicana, como muy bien ilustrará la propia Castellanos en su ensayo “La participación de la mujer mexicana en la educación formal” (1998: 877-890), donde plantea precisamente el dilema entre la potencia afectiva y la potencia intelectual de las mujeres que deciden regirse por el signo de su vocación y dedicarle a ella su existencia.

Más allá de las exigencias contextuales y socioculturales que invoca Castellanos (la presión del medio, la circunstancias político-culturales del México de mitad de siglo XX, la preponderancia del machismo y de las jerarquías heteropatriarcales, que las mismas mujeres muchas veces replican de modo más o menos inconscientes, convirtiéndose ellas mismas en paradójicas rivales de su propio sexo, la interposición del modelo familiar más convencional, la exigencia del matrimonio como modo ancestral de supervivencia, etc.) el ensayo pone también el dedo en la llaga de ese drama concreto de la fémina que ha de ‘sacrificar’ otros componentes esenciales de su vida en aras de su profesionalización. Y no solo la suya, sino la de cuantos –o cuantas– trabajan a su servicio para tal consecución. Si en *Tablero de damas* esta dicotomía se focaliza en el fenómeno concreto de la creación poética –metáfora del drama que la propia Castellanos padecería–, en este ensayo se particulariza en otra profesión: la de enfermera, y usa para ello, curiosamente, el ejemplo de una obra teatral de otra autora mexicana:

Aunque no muy reciente, y quizá ya inaplicable a las circunstancias actuales, vale la pena recordar una obra dramática de María Luisa Ocampo: su título es *La virgen fuerte* y la protagonista es una mujer con un carácter sólido y con una vocación muy firme, cualidades ambas que la hacen vencer todos los obstáculos que se le oponen para consagrar su vida a la curación de los enfermos. Es una estudiante ejemplar y una profesionista escrupulosa [...]. Pero..., el eterno pero: tiene un alma demasiado sensible en relación con los niños a los que atiende y no puede soportar ver sus sufrimientos. El clímax de la obra llega cuando la protagonista tiene que atender a un niño que sufre dolores incoercibles e incurables [...] y olvidando el juramento de Hipócrates y todas las leyes divinas y humanas, aplica al doliente la eutanasia, lo que no sólo destruye su vida profesional sino también su existencia como persona porque los remordimientos la sobrepasan. (Castellanos, 1998: 884)

En el caso concreto del personaje de Matilde, no se trata de un personaje sometido a la tiranía de los remordimientos ni de la zozobra por evitar el dolor ajeno. No obstante,

en ella sí se plantea la dialéctica entre la potencia afectiva y la intelectual, ya que no ha tenido escrúpulo alguno en anular la vida de su discípula y secretaria, Victoria, para realizar y cumplir su destino como poeta. El nudo de esa contradicción, que ella no siente en apariencia pero que sí se encarniza como consecuencia en su vida, se plantea justamente como trama central de *Tablero de damas*, en el hecho de ser sujeto frustrado del intento de homicidio de su víctima, que así vengaría ese desprecio ejercido hacia su ser. En ambos casos, Victoria y Matilde, la oposición entre mantener viva una resolución vital y el conflicto –casi la tragedia– que ello implica revela ese “drama concreto” al que se refiere Castellanos en su evocación de la pieza teatral de su compatriota María Luisa Ocampo. La gran diferencia es que Victoria no sólo ha sacrificado su ‘carrera’ como autora y como fémica (renuncia a escribir y también a tener pareja o, al menos, una pareja distinta a la de su ‘reina’) en pos de un trabajo privado y reglado profesionalmente por acuerdos internos, frente a Matilde que sí ha cumplido su sueño, su vocación, su destino: el de revelar su ser a través del oficio poético.

Esta divergencia se plantea justamente en el diálogo que llevan a cabo Victoria y Matilde una vez que se ha desenmascarado la trama policial (la más superficial, al cabo) de la obra, y quedan ellas frente a frente, con los rostros desnudos de su ser, más allá de sus papeles y de sus roles asumidos (como dos actrices que salieran de escena, en función metadramática).

Esta escena axial de las dos mujeres frente a frente –como en la pieza *La más fuerte*, de August Strindberg, aunque en este caso sin acallar la voz de ninguna de ellas– exhibe dos verdades enfrentadas e irreductibles (Castellanos, 1998: 311-314): la de Victoria, que ha cultivado un odio ciego y latente hacia Matilde, enconado por la indiferencia de aquella y la falta de reconocimiento de su ser, y la de la poetisa laureada, que explica las razones de su desasimiento personal frente a los otros. Se trata en el caso de Matilde de un ensimismamiento de su ser, absorta en un estado de contemplación de la realidad donde aparece el estado de belleza y de verdad, como metáfora de la plenitud de la revelación poética. Esa facultad es su don, su talento, el fruto de su vocación hacia el mundo del arte, pero al mismo tiempo es su castigo, el que la mantiene aislada y absorta, desligada del mundo, expectante ante el momento epifánico, que la transforma espiritualmente cuando se le anuncia y al que espera desasistida cuando se le escamotea. Cercano a un estado deshumanizado, en lo atinente al mundo real, pero expansivo y colmado en lo relativo a la experiencia estética, esta condición ha convertido a Matilde en un ser consagrado a su mundo interior y al ejercicio de su creatividad y, por lo tanto, ajeno a las preocupaciones externas y los dramas que en su entorno atormentan a los seres que, como Victoria, están a su servicio.

Victoria, que primero explica las razones de un asesinato público, escenificado en la asamblea de las damas que serían espectadoras del crimen por un sentido de ‘justicia poética’ (una vida pública no merecía una muerte privada), reconoce ahora, ante Matilde, que el móvil de la reunión de poetisas comportaba el implícito deseo de ser castigada por su homicidio. Un crimen fracasado. El sustituto de su sufrimiento no podría ser otro que la amargura de la prisión. En su acerado diálogo, arroja, como Salomé, todos los velos que cubren su ser. Reprocha a Matilde su condición ausente y egolátrica,

marcando abiertamente su carácter narcisista: “Lo que está alrededor tuyo no existe: lo congelas con esa mirada ausente, lo borras con tu distracción, saqueas su vida y la pones a arder en tus hornos. Te sirves de todo, de todos, como de instrumentos, de objetos. ¡No respetas nada! ¡No tienes piedad por nadie!”. En un ritmo *in crescendo* de tensión psicológica (donde cabe rastrear la huella teatral de Jean-Paul Sartre y su famosa tesis sobre el infierno como mirada de los otros, de *Huis-clos*) recrimina a Matilde su impiedad, su autocomplacencia, su naturaleza monadológica e imparable: “tu debilidad es un disfraz, [...] tu desamparo es un fraude. [...] no necesitas de nadie [...] no hay caminos hacia ti. Lo que das la primera vez, el primer día, eso es todo: tu rostro de expresión cordial y distante. Tu calma. Y ese círculo de soledad alrededor de ti, sin romperse”. Interesante resulta sin duda esta declaración, este desenmascaramiento de dos mujeres que descubren, tras años de relación servicial desnivelada, el sentimiento tóxico y destructivo que se ha ido larvando a partir de una inicial admiración idolátrica. En efecto, Victoria trueca, como bien le hace ver Matilde, la condición del ‘dios verdadero’ (en este caso, la creación literaria) por la de un ídolo. Un ídolo al que, finalmente, se necesitará pulverizar.

Por su parte, Matilde reacciona con una comprensión súbita del estado anímico de su secretaria, a la que no culpa, sin por ello sentirse ella tampoco culpable de su proceder, ya que, en el fondo, remite a una condición inherente a su ser: su vocación poética, su naturaleza particular de servicio absoluto a la razón última de su existencia, sin sacrificar nada a ella y sacrificando, en cambio, cuanto pueda atañer al resto de sus semejantes. Matilde se justifica al decirle a Victoria que nunca le pidió que la protegiera, pero comprende lo desesperante de la inmolación metafórica que ese ‘infierno’ ha producido en su ‘doncella’: la doncella de la reina. Tal estado lo identifica Victoria como el hecho de “rondar en torno de un dios incommovible. Y ese odio que yo siento por ti es el odio de los condenados”. Matilde, que impetra el perdón que ahora sí necesita, argumenta a su favor, desarticulando la tesis del egoísmo y abogando por algo más profundo, que ya no es el “demonio que posee a las poetisas” sino la ya mencionada aceptación, de algún modo abnegada, a su condición de creadora.

La define a partir de la metáfora de un ‘río oscuro’ que se mueve en su interior, siendo su rumor el único sonido audible y reconociéndose sorda para todo lo demás. Un estado de éxtasis –de cuño platónico, al fin–, de revelación y de contemplación dichosas, que visita al sujeto tocado por el estro de la inspiración de un modo contingente y siempre deseado, pero que no se experimenta sino de modo ocasional y subrepticio:

VICTORIA. – ¿Qué es ese río del que hablas?

MATILDE. – No sé. Nunca lo he sabido. Al principio hacía preguntas. Quería saber, por lo menos, su nombre. Después, cuando aprendía a escuchar mejor, aprendí a conformarme con lo que me daba. No era la revelación de algo concreto. No me explica nada de Dios, ni del mundo, ni de mí misma. Simplemente me muestra su belleza. Y yo la contemplo.

VICTORIA. – ¿Es bastante?

MATILDE. – Cuando se ha visto una vez, no se sabe ya vivir sin ella. Y la sientes tan arraigada en ti que a veces crees que es tuya y que puedes disponer de ella a voluntad. Y de pronto, por algún motivo que no conoces, la contemplación desaparece. Vienen meses, años de una sequedad

espantosa. Empiezas a buscarla por todos los medios a tu alcance. Algunas rezan y se mortifican. Otras se entregan al placer y al vicio, otras se quedan quietas, acechando en su alma cualquier movimiento que les anuncie el regreso de su huésped. (312, 313)

La escena, como cabe comprobar, trueca la pieza dramática de aparente interés detectivesco por una suerte de diálogo humanístico o filosófico, en la línea de los de Paul Valéry o Cesare Pavese: un diálogo sobre la vocación poética femenina, que incluso rebasa la problemática contextual o histórica para inscribirse en una dimensión más genérica y universal: la poetisa en su claustro –imagen que evocaría la figura de sor Juana– o encerrada, como diría Rubén Darío, en su “torre de marfil”, consagrada a recibir los dones de la contemplación y olvidada de los asuntos del mundo. Tal sería el interés dramático que Rosario Castellanos intuiría como nudo central de su obra teatral, el de la vocación poética verdadera y el sacrificio de quien la recibe, inmolando a su vez a cuantos –a cuantas, en este caso– claudiquen a su servicio. Si Matilde parece haber consumado ya en su vejez el proceso creador al que cedió toda su vida y prefiere persistir en la relación con su verdugo aceptando tal *statu quo*, Victoria en cambio sí teme matar y reconoce que, de seguir al lado de Matilde, como ella le propone aun conociendo sus intenciones, terminaría realizando ‘necesariamente’ su crimen.

La segunda y complementaria escena (Castellanos, 1998: 315-318), de algún modo paralelística a la anterior, se centra en Matilde y Aurora, la presunta sustituta de Victoria. Ya fue ella quien probó el café envenenado dirigido a la ‘reina’, descubriéndose así la trama secreta del envenenamiento, lo que demuestra que simbólicamente está asumiendo un rol de heredera de la gran dama. Ahora bien, será justamente ese rol –una verdadera poeta en ciernes– y no el que ha postrado a Victoria –el del fracaso– el que termine asumiendo, aunque ella todavía no lo sepa y lo desee. Así pues, la joven poetisa se postula como una nueva Victoria, siendo rechazada por Matilde con argumentos tan sólidos como convincentes, para trocarse hipotéticamente en una nueva Matilde. Reemplazar a la secretaria supondría, al cabo, una renuncia personal que terminaría redundando en la misma situación de sacrificio de su destino y de anulación de su personalidad, aplastada y sepultada por el peso, por la sombra de quien ya ‘es’ frente a quien está en proceso de ser (como sucediera con Victoria). Matilde le desvela, en otro momento clave de revelación ontológica del drama, una verdad soterrada a la joven, que no en vano recibe el nombre de Aurora, simbolizando aquello que principia y comienza: su aparente generosidad oculta y vela en el fondo un miedo inconsciente, que no es sino el miedo a afrontar su naturaleza más íntima. El destino irrecusable que deriva de la vocación poética: “miedo de tu destino, miedo de no tener en los hombros bastante fuerza para soportar su peso, miedo de traicionarlo. Y te adelantas a la traición traicionándola”.

El diálogo, que comporta un fuerte contenido de catarsis, de iluminación psíquica latente, intensifica ese carácter lúcido y a la vez implacable en el ejercicio de asunción de la verdad que de algún modo ilustra toda la obra de Rosario Castellanos. Una verdad que ha de aceptarse a pesar de su rigor y acidez, de su acritud. Aceptar ese legado, ser la nueva Victoria (una Victoria descabezada, como la Alada de Samotracia), comportaría una condición indefectible de esclavitud espiritual, de alienación personal y de sacrificio

creativo. Sería no aceptar un 'fatum' intuido y someterse en cambio a un simbólico holocausto. Matilde lo observa diáfana y veraz. Y así lo expresa, para evitar un nuevo sacrificio, una inmolación anunciada.

De este modo, la obra de Castellanos, el tablero de damas escenificado, comporta un signo positivo a pesar de su condición crítica tan mordaz a ese mundo donde las damas solo luchan encarnizadamente unas contra otras, mas rara vez alcanzan su estatuto de reinas, incapaces por naturaleza o por falta de talento. Pero Aurora sí tiene los dotes precisos para desarrollar su talento y el hecho de convertirse en la nueva 'esclava' de Matilde no haría sino arruinar su vocación. Esta segunda oportunidad sobre un mismo tema (el del sometimiento voluntario que aniquila la llama verdadera) redime de algún modo a Matilde, que prefiere renunciar a Aurora para que ella, ahora así, pueda llegar a ser quien es. El ejemplo de lo vivido con Victoria le ha permitido comprenderlo, la ha iluminado, le ha desenmascarado esa realidad que ella misma había propiciado y, por lo tanto, de algún modo la salva, salvando a su vez a la joven dama, a la futura poeta que intuye en Aurora.

La vocación poética exige, así pues, un imperativo vital categórico y absoluto, que implica renunciar a una vida personal (matrimonio, hijos, relaciones sociales) en pos de ese mandato, de ese imperativo íntimo. Matilde sabe que así es y se lo muestra abiertamente a Aurora, que termina reconociendo su miedo y asumiendo que el papel de una nueva Victoria solapa ese temor inconsciente. La pieza teatral torna consciente, en un proceso de algún modo terapéutico, cuanto late en el alma de las principales figuras del drama: más conscientes de sí mismas, Matilde, Victoria y Aurora, no podrán sino asumir su condición y sus verdades, relevadas y desenmascaradas a lo largo de las escenas dialogísticas.

El deseo de conciliar vida y literatura se muestra, así, insuficiente, pues torna mediocres ambas facetas. La literatura exige exclusividad y, por lo tanto, sacrificio y renuncia. Y aquí sí se expresa claramente cómo el propio medio social de la época favorece esta situación y esta problemática en el alma femenina en tiempos donde la dedicación completa a la creación en el mundo del arte era quimérica. Se requería todavía de las mujeres un modelo de sumisión en la sociedad heteropatriarcal, como de algún modo también había sucedido en tiempos de sor Juana, cuando sólo la soledad del claustro conventual permitía una dedicación plena y sosegada al cultivo del estudio y el conocimiento.

Así, Aurora termina reconociendo que esa vida condenada a la austeridad le horroriza, pero Matilde le descubre una nueva y última verdad: la resignación también es un proceso que, de algún modo, supone una conquista, una tarea, una misión. La misión de alcanzar el objetivo de ser una misma:

MATILDE. – Tú temes lo que te aconsejo, porque me ves a mí. Y te imaginas que toda la vejez, todo el dolor, toda la resignación se me vinieron de golpe. Y que mi lealtad ha sido una conquista repentina y te sientes incapaz de asumir esta tarea. Pero no ha sido así. Cada renunciación te fortalece, cada fidelidad te confirma. Día a día, minuto a minuto pasa el tiempo y va el agua a la piedra. (318)

El coloquio de las dos poetas —una consagrada, la otra en ciernes— se cierra aquí, y la obra resbala hacia su final, en el supuesto de que Aurora ha comprendido la enseñanza de Matilde y de que esta ha redimido, de algún modo, el daño causado, aunque en cabeza ajena. Aurora no será una nueva Victoria. Tal vez, en cambio, sí la Matilde del futuro. Teatro de las máscaras decaídas, con sus tintes psicológicos y aun pedagógicos, a modo de crítica y de parodia, se nos ofrece este *Tablero de damas*.

Como el personaje de Sor Juana ideado por Castellanos años después en *El eterno femenino*, en respuesta a la pregunta “¿Adónde vas?”, Matilde podría haberle respondido a Aurora con estos lúcidos versos que contienen toda la belleza, pero también el riesgo y la dificultad, que comporta la entrega al mundo de la imaginación y del arte: “Adonde es / la inteligencia soledad en llamas” (Castellanos, 1975: 107).

TABLERO DE DAMAS COMO ‘RITO DE INICIACIÓN’

En “El libro de Rosario Castellanos que no se perdió” (1997: 371-383), epílogo de la primera edición de *Rito de iniciación*, Eduardo Mejía cuenta cómo la autora había destruido todos los ejemplares de esta novela salvo uno de ellos, que apareció póstumamente y fue recuperado por Mejía por mediación de Gabriel Guerra Castellanos, el hijo de Rosario. Eduardo Mejía la publicó fuera de las *Obras Completas*. En la novela se incluye un capítulo titulado “Álbum de familia”, que es el único que libró del expurgo Castellanos, publicándolo como novela corta en el volumen homónimo *Album de familia*, que a su vez recogía otros relatos (1971). El tema de este texto es una variación muy interesante de la pieza teatral *Tablero de damas* que, si bien no es un ‘drama en verso’ como erróneamente plantea Mejía (380) en su Apéndice a su edición de *Rito de iniciación*, sí había supuesto una primera incursión dramática en el tema de la poesía escrita por mujeres en México. Pero también había escenificado sus reflexiones sobre el éxito (Matilde), el sacrificio (Victoria, su secretaria), la devoción (las jóvenes que acuden a la cita, que en el relato dejan de ser Aurora y Patricia, para convertirse en Cecilia y Susana), la adulación y la tipología de la mediocridad (las ‘damas’ que fueron alumnas de Matilde en la Facultad). Todo ello había llevado, como sabemos, a Castellanos a examinar el fenómeno de la genialidad como aceptación de un destino poético insobornable (Matilde) así como el variopinto mundillo de las letras, con sus insidias, envidias, devaneos y tácticas para alcanzar la gloria (desde la mediocridad de las ‘damas’). La relación de Matilde con Victoria prioriza en la pieza teatral un argumento de tinte melodramático (el consabido intento de homicidio de Matilde por parte de Victoria), que en el relato desaparece para articular una relación de dependencia aceptada, que dará paso a una exposición por parte de todo el grupo de mujeres del motivo del destino poético, pero ahora sin el pie forzado de la trama policial. El capítulo ‘salvado’ de la novela, paralelo a la pieza teatral ya comentada, sería así sintetizado por Mejía:

Susana, compañera de Cecilia en las clases, logra antes que ésta su propósito de casarse. Pero pasa de ser la amiga fiel a la esposa fiel, estudió mientras se casó. Sin embargo, las tres poetisas que se juntan para devorar a su maestra Matilde, recipiendaria de un premio internacional de prestigio,

son escritoras como variante de la posición social, como una derivación o un sustituto de la actividad sexual o por su fracaso como esposas. (Mejía, 1997: 379)

El aspecto autobiográfico de la novela –y, por ende, del relato “Álbum de familia”– aparece de modo mucho más acusado que en la obra dramática (Mejía, 379). Cecilia Rojas, como Rosario, saldría a la capital en pos de sus estudios, cambiaría la orientación de su carrera para priorizar su amor por las letras, sería también hija única y coincidirían ambas en las razones por las que abrazar el oficio, la vocación, el destino, de ser escritoras. Este aspecto, ha sido ya señalado por Gerardo Bustamante Bermúdez (2007), Luisa Valenzuela (2010) y Alejandra Torres, en este último caso circunscrito a la recurrencia simbólica del mito de Medusa en su función fotográfica y especular en el relato (2021). Interesa anotar cómo Bustamante Bermúdez (2007: 95) añade una información relevante: el personaje de Cecilia volverá a ser retomado por Castellanos en el relato “Historia mexicana: un exilio”, publicado en su columna de *Excelsior* el 24 de junio de 1966, enfatizando la supuesta ‘anormalidad’ de Cecilia en su proyecto de vida, que le permite dar voz a sus inquietudes huyendo de las imposiciones sociales vigentes.

En la asamblea femenina que también tiene lugar en el texto narrativo para rendir homenaje a Matilde Casanova, laureada con el Premio de Naciones (no ya el Nobel), al grupo de exalumnas de la escritora se suman también dos jóvenes: Cecilia y Susana. Las circunstancias son parejas a las presentadas en el *Tablero...*, salvo que ahora Victoria (que, junto a Matilde, son las únicas que conservan el nombre propio usado en el drama) se muestra mucho más consciente y veraz en sus afirmaciones, juicios y decisiones, algo que ya evidencia su diálogo primero con la periodista, paralelo al que también aparece en su hipotexto teatral.

Este coloquio es usado por Castellanos para criticar el escaso desarrollo del feminismo mexicano, en un proceso reactivo de naturaleza cínica e involutiva que exhibe la represión y el atavismo aún vigentes en el tejido social de su país. La conversación funciona para articular también la personalidad de la secretaria, y la revelación progresiva de que su ‘sacrificio’ (el de su vocación a favor del servicio a Matilde, como en *Tablero...*) haya podido ser en vano. La vacuidad en que puede transformarse la personalidad creativa de Matilde, como un mito adocenado y vacío por parte de los medios públicos, introduce el elemento axial del texto: el destino literario y sus contraluces, incluida la condición de esterilidad femenina de la artista. Esta situación será observada desde la óptica de la joven Cecilia que, de ese modo, habrá de evaluar su propia naturaleza y la decisión existencial que determinará su recorrido personal, objeto de esa novela de artista como ‘rito de iniciación’ de la cual forma parte este relato.

Matilde exhibirá dialogísticamente con las tres damas y su secretaria cuantos matices y vaivenes espirituales hubo de arrostrar a lo largo de esa vida consagrada a su obra. Pero ello de algún modo la ha convertido en un ‘monstruo’ –ante ella misma como mujer y también por su relación como victimaria frente a Victoria– que se enfrenta ahora a las tres ‘parcas’ que permanecerán en el rol de simulacros del genio, o de apéndice

accesorio del mismo (Victoria). Y así, Matilde perora y expone ante su auditorio su perspectiva madura y consolidada acerca de la fama, del fracaso, de las renunciaciones y del proceso en que una mujer trueca su papel de dama por el de escritora. Por encima de ello sobrepuja de nuevo la exposición central sobre la aceptación del llamado vocacional, que conlleva la fatalidad en su apuesta irrenunciable, la absorción del ser en un estado que linda con la soledad y el vacío como el coste, el precio de su fidelidad. El abismo al que se enfrenta el ser que asume el don poético, especialmente en el caso femenino, implica esa total aceptación.

Así lo expresa Matilde ante su auditorio de mujeres:

Estamos absortos. Y los que nos rodean no advierten más que nuestra distracción, nuestra falta de interés ante los asuntos comunes y se desesperan y nos hacen reproches y acaban por abandonarnos. No es que el poeta busque la soledad, es que la encuentra. Primera estación en el camino, primer grillete de la cadena que se rompe. Ahora el panorama cambia. Ya no somos más que un cauce en cuyo interior avanza un río oscuro... (Castellanos, 2002: 49)

Ese oscuro rumor, el mismo ‘río oscuro’ que ya apareció en *Tablero de damas*, puede tornarse música y es entonces cuando ya no cabe renunciar a la vocación. Esta teoría de resonancias místicas sobre la inspiración poética y su acatamiento devocional es semejante a la que había ya desarrollado Rosario en *Tablero de damas*, entonces envuelta en una trama externa que ahora se diluye para concentrarse en una dialéctica de cuño filosófico y existencial, como sucedió en la pieza dramática en los álgidos momentos de los diálogos entre parejas ya analizados. Una confesión vital que funge ahora como modelo ante la joven Cecilia, testigo y relevo de los dones y las sombras que ‘monstruosamente’ se desvelan ante su ser.

Se trataría de una mística del renunciamiento donde no faltan las referencias bíblicas (Moisés, Ezequiel, San Pablo), incluyendo la metáfora de la resurrección de Lázaro con sus alusiones a lo milagroso y a la fuerza superior de la gracia, pues después de haber visto “aunque sea durante el tiempo de un parpadeo, la eternidad, todo afán ha de parecerle mezquino, todo quehacer ha de irritarle porque lo aparta de una memoria divina.” (51). Se proclama así el estado poético como un estado de gracia. La única norma moral que deriva de este planteamiento supone, para Matilde, “mantener –o, mejor todavía, acrecentar, la suma de bien y de belleza que existen en el universo y que es un patrimonio del que participarán todos.” (58). Suma de las condiciones, premisas, resultados y compromisos que contienen la historia personal de Matilde, pero también aviso de navegantes y diseño de futuro para Cecilia. Y, por encima de todo, nos hallaríamos ante una visión particular del arte poético para Rosario Castellanos. Un arte asumido como destino, pero cuyo compromiso implicaría la determinación más absoluta: la misma de Sor Juana Inés de la Cruz, la de Gabriela Mistral, tal vez la de Luisa Josefina Hernández, dramaturga y poeta, compatriota de Rosario, a quien dedicara su excepcional *Tablero de damas*.

Así pues, tras ser expuesta la abdicación vital de Victoria, “Álbum de familia” concluirá con un cierre categórico que le revelará a Cecilia la duda, de algún modo cínica de nuevo, sobre si es preferible claudicar en el camino de espinas de la vocación frente

a la amenaza de asumir la condición de monstruo que ha reconocido en Matilde, y que anuló su naturaleza femenina, en cuanto mujer que desea también amar y engendrar. Cecilia habrá descubierto su ‘centro de gravitación’ y escucha la desoladora respuesta de su amiga Susana ante la pregunta que ella le espeta acerca de la supuesta validez de escribir un libro: “Creo que no”, responde su compañera. “Ya hay muchos.” (Castellanos, 2002: 98). En relación al relato, ya en la obra teatral se había declarado, como subraya Gerardo Bustamante Bermúdez (101), la advertencia de Matilde a Aurora, acerca de la necesaria renuncia al matrimonio y a la maternidad para alcanzar la escritura exitosa y reconocida.

Observamos, pues, que el relato resulta un producto literario muy diferente al hipotexto teatral, no sólo por el hecho de prescindir de la trama macabra, y de algún modo farsesca, del crimen. Al contrario del *Tablero...*, aquí Cecilia no llega, como Aurora antes, a dialogar con Matilde sobre la ‘fuerza del destino’. También Victoria se ha convertido en un personaje más consciente, que asume libremente su liberación, reconociendo haber cumplido un papel como actriz que representa un papel vicario. Las tres poetisas aceptan asimismo su rol de fracasadas, cada una a su manera, y las jóvenes (Cecilia y Susana) parecen reconocer la inoperancia de ese esfuerzo colosal por llegar a cumplir el ‘fatum’ que tan dramáticamente expone Matilde en la forma de obediencia casi ciega a un impulso natural. Un destino que exige sus débitos correspondientes en la vida personal y en la relación con los otros, a quienes puede manipular o ignorar a pesar de la fidelidad que le profesen.

El dialogismo perspectivístico alcanza, paradójicamente, una riqueza de matices mayor en la narración, con ese arco de matizaciones psicológicas trazadas por la autora. En el texto dramático la tensión se aglutina, como ya vimos, en las dos escenas finales que concentran la sustancia conflictiva de la historia. No se trata ya tanto del desenmascaramiento teatral como de la riqueza en los enfoques y en el proceso de desarrollo de cada personaje. El excelente uso del diálogo en “Álbum de familia” revela el talento de Castellanos para presentar conflictos dramáticos, pero el procedimiento teatral parece haberse liberado de ciertas ataduras en esa ‘escritura desatada’ que define a la novela como artefacto artístico. No obstante, y al mismo tiempo, este relato corrobora el interés de Rosario por el tema de la vocación suprema, de la dialéctica entre la genialidad y la mediocridad, de la vida artística como consagración férrea y absoluta, así como de las dificultades propias de las mujeres que aspiran a abrazar su destino. Trabas que proceden tanto del campo social, del sistema patriarcal imperante, cuanto de la propia limitación que la mujer puede imponerse ante un camino tan arduo y pedregoso. Y que implícitamente tienden también a imponer a sus congéneres rivales, sobre un ‘tablero de damas’ que las obligan a contender sórdidamente.

CONCLUSIONES

En su colección de retratos femeninos, *Las siete cabritas*, Elena Poniatowska afronta la personalidad de Rosario Castellanos desde la óptica interconectada de su vida

y su literatura, recurriendo profusamente a su epistolario para trazar su semblanza. En el epígrafe titulado “Rito de iniciación” precisamente, anota:

¿Tiene que pagar el precio de ser escritora? ¿Qué hubiera sido de una Rosario Castellanos con un mayor nivel de autoestima? José Joaquín Blanco, al ver sus reflexiones poéticas en torno al abandono, el desamor, el bien inalcanzable, el páramo inmenso, nos dice que es una plañidera. Debió ser para José Joaquín Blanco, hombre al fin, una neurótica insoportable, ya que en su poesía nos damos cuenta cabal de hasta qué grado sufría, pero hasta hoy no sabemos cómo. Sus cartas nos lo aclaran. Nunca es más racional que en su poesía. Encuentra la palabra exacta, la pone y ya está. La poesía en ella es una búsqueda de racionalización. (Poniatowska, 2001: 153)

En efecto, la poesía, al igual que para Alejandra Pizarnik 1971: 243), fue para Rosario no una carrera, sino un destino. Cifra de ello es su itinerario vital por los versos. Mas, aunque su obra teatral no consiguiera cuajar sus dones literarios con la misma pujanza y la convicción que alcanzó con sus poemarios, lo cierto es que el análisis de sus creaciones dramáticas testimonia justamente el tema de la vocación poética y sus contraluces. En este sentido, *Tablero de damas*, su debut como escritora teatral, metaforiza una preocupación central en su actividad creadora: el momento en que ha de determinarse el desarrollo de la vocación. Un modelo canónico (Matilde Casanova), un antimodelo frustrado (Victoria Benavides) y una tríada de ‘damas’ que se debaten y contienden entre sí por asemejarse al canon, sin conseguirlo, componen una conjunción de caracteres donde se representa el drama de ese destino. Un destino tanto más inalcanzable para una mujer, que duplica las contrariedades ya inherentes de por sí a la realización de ese objetivo al tener que luchar contra los imperativos sociales, personales y psicológicos.

En dicho escenario aparece la figura clave de la joven poetisa en ciernes (Aurora Ríos), ante cuya mirada todavía incauta se desarrolla el drama personal, la lucha fatigosa, de quien apuesta por seguir la inclinación hacia las letras. Bajo la apariencia de una pieza tradicional, en su estructura de actos y unidades espacio-temporales, y de una trama detectivesca, *Tablero de damas*, que fue desdeñada por su propia autora y minusvalorada por su carácter referencial y escandaloso (los personajes en clave y la clara alusión a la poeta Gabriel Mistral), contiene el germen y es la esencia de un motivo central en la obra de Rosario Castellanos: la decisión existencial por seguir la llamada vocacional a la escritura. Hipotexto de un relato posterior, “Álbum de familia”, salvado de una novela también censurada por su propia mano, *Tablero de damas* se nos presenta hoy un título imprescindible dentro del corpus literario de la autora, para profundizar en la entraña más compleja y densa de su personalidad y en el análisis crítico de la situación y el contexto socio-histórico y cultural, donde la mujer escritora había de posicionarse para dar cauce a su naturaleza artística.

En este trabajo hemos realizado un análisis del texto dramático para demostrar su trascendencia dentro de la obra de la poeta mexicana. Su importancia radica no solo en la eficacia de la construcción teatral en la línea del teatro del desenmascaramiento y la revelación de identidades, sino sobre todo para ponderar el peso específico que para Rosario Castellanos tuvo la toma de decisión acerca de su trayectoria literaria. Una

decisión entendida fundamentalmente como respeto a una vocación y cumplimiento veraz de un destino, rodeado de acechanzas personales y sociales, donde se subraya la dificultad inherente para una ‘dama’ lúcida ante su condición de poeta.

Al mismo tiempo, Castellanos establece la figura canónica de la mujer que ha forjado su proyecto y lo ha ‘cuajado’ definitivamente en el personaje de Matilde Casanova, alter ego de Gabriela Mistral, exhibiendo la carga de sufrimiento, personal y ajeno, que tal tarea comporta: en especial a través del personaje de Victoria Benavides, que, como mujer y como poeta, es consciente de la anulación de su ser en el desenvolvimiento de su función vicaria. La crítica más genérica que acomete Rosario Castellanos al ámbito intelectual se materializa en el coro de las damas, que exhiben su mediocridad y desempeñan con no poca crueldad sus relaciones interpersonales, para dar cuenta así de las trabas sociales que se imponen a las mujeres, desde el propio sistema patriarcal, pero también como fruto de sus rivalidades y frustraciones más íntimas, fungiendo como víctimas y victimarias simultáneamente de un ‘juego’ mezquino al que no pueden sustraerse.

El cotejo con el relato “Álbum de familia” corrobora todo lo anterior, al evidenciar la persistencia de los temas referidos en la visión del mundo de Rosario Castellanos: sus ensayos, su narrativa y su obra completa, al fin, tendrían una raíz común en esta figuración dramática del destino poético que exhibe *Tablero de damas*. El deseo de perfeccionar su creatividad en el género dramático quedará puesto de manifiesto también en su última entrega teatral, testamento literario de Castellanos: *El eterno femenino*, de publicación póstuma (1975).

En esta obra epigonal, a la que la crítica ha dedicado importantes contribuciones, insiste en la modulación sobre el sino de la mujer en la sociedad mexicana, aunque en este caso, como ya había comprendido la autora, el viraje implicará también un cambio de estilo, construyendo a modo de farsa casi esperpéntica, y desde la comedia y la presencia de los iconos femeniles de la historia de México, lo que ya había sido apuntado tempranamente en la apariencia de un drama policial y con la contundencia de una representación psicosocial. Un primer drama que, en el fondo, contiene los elementos definitorios de ironía cruel y de mordacidad sin cortapisas que acompañarán la obra completa de la escritora mexicana.

Se trata, al fin, de una problemática axial en la cosmovisión de Rosario Castellanos: la que dejó formulada con lucidez y valentía en sus inicios teatrales, en 1952, metaforizada en la imagen de un *Tablero de damas*.

BIBLIOGRAFÍA

ARIZMENDI RODRÍGUEZ, Mihaela Comsa (2010): “Discurso y subjetividad. Autor y personaje”, en Patricio Cardoso Ruiz; Elsa González Moscoso; Ana Cecilia Salazar Vintimilla (coords.): *Pensamiento social latinoamericano. Perspectivas para el siglo XXI. Tomo I*, México: Universidad de Cuenca-UAEM-UNAM-CONESUP, pp. 131-140.

- BAROVERO, Lydia (2006): “La ironía y la (re)producción de Rosario Castellanos”, *Latin American Theatre Review*, 39, (2), pp. 5-18.
- BOCKUS APONTE, Bárbara (1987): “Estrategias dramáticas del feminismo en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos”, *Latin American Theatre Review*, 20 (2), pp. 49-58.
- BUNDGARD, Ana (2002): “Interdiscursividad y cultura popular en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos”, *Texto Crítico*, 10, pp. 7-19.
- BUSTAMANTE BERMÚDEZ, Gerardo (2007): “Rasgos autobiográficos en *Rito de iniciación* de Rosario Castellanos”, *Literatura mexicana*, 1, pp. 89-105.
- CASTELLANOS, Rosario (1975): *El eterno femenino*, México: F.C.E.
- CASTELLANOS, Rosario (2002): *Álbum de familia*, México: Joaquín Mortiz.
- CASTELLANOS, Rosario (1989): *Obras. I Narrativa*, México: F.C.E.
- CASTELLANOS, Rosario (1997): *Rito de iniciación*, México: Alfaguara.
- CASTELLANOS, Rosario (1998): *Obras II. Poesía, Teatro y Ensayo*, México: F.C.E.
- DE SWANSON, Rosario M. (2018): “*Y cuál es mi lugar, Señor, entre tus actos?*” *El drama de Rosario Castellanos*, New York: Peter Lang.
- 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.
- DESSAVRE, Tarssis (2021): “El fracaso del intelectual según Rosario Castellanos: Una interpretación a partir de su ensayística y dramaturgia”, *Humanística. Revista de estudios críticos y literarios*, 3, pp. 46-67.
- DIETERICH, Genoveva (1974): *Pequeño diccionario de teatro mundial*, Madrid: Istmo.
- GUERRERO GUADARRAMA, Laura (2013): “*Tablero de damas* o la guerra subversiva de las féminas”, *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 18, pp. 114-120.
- MEGGED, Nahum (1994): *Rosario Castellanos. Un largo camino a la ironía*, México: El Colegio de México.
- MELCHINGER, Siegfried (1959): *El teatro desde Shaw hasta Brecht*, Buenos Aires: Fabril.
- MEJÍA, Eduardo (1997): “El libro de Rosario Castellanos que no se perdió”, en Rosario Castellanos: *Rito de iniciación*, México: Alfaguara, pp. 371-383.
- MEJÍA, Eduardo (1998): “Prólogo. Rosario Castellanos, la voz del extranjero”, en Rosario Castellanos: *Obras II. Poesía, Teatro y Ensayo*, México: F.C.E., pp. 5-11.
- O’QUINN, Kathleen (1980): “*Tablero de damas* y *Álbum de familia*: Farces on Women Writers”, en Maureen Ahern; Mary Seale Vásquez (eds.): *Homenaje a Rosario Castellanos*, Valencia: Albatros, pp. 95-105.
- ORTIZ, Raúl (1975): “Presentación”, en Rosario Castellanos: *El eterno femenino*, México, F.C.E., pp. 7-17.
- PIZARNIK, Alejandra (1971): “Encuesta” sobre “La mujer”, *Sur*, 326-327-328, pp. 242-243.
- PONIATOWSKA, Elena (2002): *Las siete cabritas*, México: Era.
- SERNA, Mercedes (2014): “Rosario Castellanos y *El eterno femenino*”, *Anagnórisis. Revista de interpretación teatral*, 9, pp. 40-52.

- SZURMUK, Mónica (1990): “Lo femenino en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos”, en Aralia López González; Amelia Malagamba; Elena Urritia (coords.): *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto II*, México: El Colegio de México, pp. 37-48.
- TOLEDO, Alejandro (2019): “Rosario Castellanos. Un ensayo recuperado”, *Gaceta UNAM*, <https://www.gaceta.unam.mx/rosario-castellanos-un-ensayo-recuperado/>.
- TORRES, 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*, 23, pp. 161-171.
- TORRES, Michel (2003): “Parodia e ironía en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos”, *GénEros*, 30, pp. 85-88.
- TORRES, Steven L. (2006): “Cultura y posmodernidad: la recepción de *El eterno femenino* de Rosario Castellanos”, *Ciberletras*, 15, pp. 317-337.
- VALENZUELA, Luisa (2010): “Rosario Castellanos. Mujer de la palabra, arco entre dos mundos”, en Pol Popovic Karic; Fidel Chávez Pérez (coords.): *Rosario Castellanos. Perspectivas críticas*, México: Tecnológico de Monterrey, pp. 361-379.