

“Escribo porque yo, un día...”: el decir sobre la escritura en la poesía de Rosario Castellanos

Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
Universidad de Granada

Resumen

Dentro de la obra poética de Rosario Castellanos, las indagaciones y reflexiones en torno a la escritura, la poesía y el oficio de escribir, ocupan un lugar significativo. Aunque Castellanos no escribió *ars poeticas* propiamente dichas, los textos metapoéticos aparecen, de diversos modos, en las dos etapas en que puede dividirse su obra, en poemarios como *De la vigilia estéril* (1950), *Poemas* (1957), *Al pie de la letra* (1959) y fundamentalmente *En la tierra de en medio* (en *Poesía no eres tú*, 1972). Las posiciones feministas de la autora también están presentes en estos textos metapoéticos.

Palabras clave: Rosario Castellanos, poesía, metapoesía, feminismo, doppelgänger.

Abstract

Within Rosario Castellanos's poetic work, inquiries and reflections on writing, poetry and the craft of writing occupy a significant place. Although Castellanos did not write *ars poeticas* per se, metapoetic texts appear, in various ways, in the two stages into which her work can be divided, in collections of poems such as *De la vigilia estéril* (1950), *Poemas* (1957), *Al pie de la letra* (1959) and, fundamentally, in *En la tierra de en medio* (in *Poesía no eres tú*, 1972). The author's feminist positions are also present in these metapoetic texts.

Keywords: Rosario Castellanos, Poetry, Metapoetry, Feminism, Doppelgänger.

Rosario Castellanos (Ciudad de México, 1925-Tel Aviv, 1974), considerada por Elena Poniatowska como “precursora intelectual de la liberación de las mujeres mexicanas” (1992: 294)¹ fue, como también señalara Poniatowska “un ser concreto ante una tarea concreta: la escritura y desde un principio se comprometió con ella” (294). En una de las entrevistas más conocidas de Rosario Castellanos, la que le hiciera en 1965 el

¹ Elena Poniatowska atribuye esta condición de precursora a Rosario Castellanos, fundamentalmente, a causa del discurso que ella pronunciara en 1971 en el Museo Nacional de Antropología e Historia, donde “habla del trato indigno entre hombre y mujer en México” (1992: 294), en el que “por primera vez, a nivel nacional (puesto que Rosario habla en una tribuna pública) Rosario denuncia la injusticia en contra de la mujer” (294). Pero Poniatowska añade: “[...] toda su obra, a partir de 1955, estaba encaminada hacia ese grito de denuncia” (294).

crítico y periodista Enmanuel Carballo para su libro *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, la escritora decía: “Llegué a la poesía tras convencerme de que los otros caminos no son válidos para sobrevivir” (1966: 412). Uno de sus poemas más reconocidos, “Economía doméstica”, describe del siguiente modo los estantes de la casa de la sujeto femenina protagonista:

Impecable anaquel el de los libros:
un apartado para las novelas,
otro para el ensayo
y la poesía en todo lo demás. (Castellanos, 1995: 291)

El poema, las novelas y el ensayo tienen, cada uno, un anaquel, mientras que la poesía parece esparcirse por todas partes, invadirlo todo. Por otra parte, en su artículo sobre la italiana Natalia Ginzburg, mientras descarta la preeminencia de la crítica, de la autocrítica, o de la opinión de los lectores, Castellanos sentencia: “Lo único firme, seguro, invariable, es el amor al oficio” (Castellanos, 1984: 50). El poema y las declaraciones de Rosario Castellanos sitúan en primer plano tanto el género poético como la vocación, el amor al oficio.

A lo largo de su propia obra poética, Rosario Castellanos reflexionó, pensó, indagó sobre este oficio, sobre la escritura, sobre la poesía, sobre el acto de escribir; estas indagaciones, que podemos considerar metapoéticas, y que se encuentran en varios de sus poemarios, constituyen el centro de interés de este artículo. Con el propósito de examinar los planteamientos metapoéticos de Rosario Castellanos nos proponemos rastrear los poemas de la escritora que contienen declaraciones o alusiones de este tipo. Exploramos algunos poemas que aparecen en sus primeros libros, como “Despedida”, “Misterios gozosos”, “El resplandor del ser”, “El talismán” o “Al pie de la letra”, pero destacamos, sobre todo, los de la última etapa de su obra, los poemas de los años 70, en particular, los que se publicaron *En la tierra de en medio*, en *Poesía no eres tú* (1972), como “Bella dama sin piedad”, “Autorretrato”, “Poesía no eres tú” o “Entrevista de prensa”.

Escribe Martín Estudillo que la metapoesía es “un modo de conocimiento que se sabe y se quiere diferente, tanto en sus formas como en su objeto” (2003: 150). Existen diversas definiciones de metapoesía, propuestas por varios autores y que podemos considerar no opuestas, sino complementarias. Raúl Castagnino, por ejemplo, destaca cómo en este tipo de poemas “la poesía adquiere conciencia de sí y por sí, trata de ilustrar un planteo estético al tiempo de proponerlo; ensaya una técnica poética sincrónica con el momento de su sistematización” (1974: 302). Federico Peltzer, por su parte, apunta que en los poemas metapoéticos “el lenguaje del poema es, a la vez, un lenguaje sobre el lenguaje de la poesía y sobre lo concerniente a esta” (Scarano, 2017: 136). Mientras Susana Romano Sued señala: “La dimensión Metapoética adquiere [. . .] el estatuto de un *doppelgänger* que parodia, replica, discute o refirma el discurso ‘principal’ de los textos” (2011: 15).

Habría que precisar, sin embargo, que en la obra de Rosario Castellanos, las reflexiones e indagaciones metapoéticas no van a estructurarse al modo ortodoxo de un *ars poetica*, es decir, como un subgénero poético propiamente dicho que transmite “la

función ‘arte poética’ mediante la forma ‘poema’” (Vital, 2011: 162)², sino que estas reflexiones se articulan, más bien, como parte de “textualidades procedentes de un territorio enunciativo más inespecífico y heterogéneo [que] evidencian una complejidad esquivada a cualquier sistematización” (Romano, 2015); en este sentido, la definición de la dimensión metapoética de Romano Sued resultaría acaso la más afín a lo metapoético que Castellanos construye³. Puede añadirse que la escritura metapoética de Rosario Castellanos se muestra cercana a las denominadas “poéticas del bolso” (Rodríguez Gutiérrez, 2021b: 92); que pueden rastrearse en esos poemas que “no son, exclusivamente, poemas sobre la poesía” (92), esos poemas donde la materia del poema aparece “ya mezclada con otros elementos” (92); poéticas de las que sirve como modelo el poema “Un lápiz”, de Alfonsina Storni. En este poema, el lápiz, “metonimia de la escritura”, va agitándose en el bolso de la sujeto del poema “y mezclándose en este con todo su contenido: “pañuelos, cartas, / reseca flores, tubos colorantes, / billetes, papeletas y turroneos” (92). La poesía de Rosario Castellanos se aproximaría, de este modo, también en esta zona de la construcción de lo metapoético, a la escritura de Alfonsina Storni, con la que ya la han relacionado varios de sus críticos y estudiosos por diversos motivos⁴.

CANTAR “CON PASO CAUTELOSO”: LOS POEMAS DE LA PRIMERA ETAPA

Uno de los primeros poemas de Rosario Castellanos donde comienzan a encontrarse alusiones, todavía tímidas o difusas, al hacer poético, es el titulado “Despedida”, con el que se cierra el poemario *De la vigilia estéril* (1950), el tercer libro de poesía de la mexicana, correspondiente a la primera época de su obra, esa en la que, al decir de Miller, “Castellanos no había descubierto todavía el tono y el lenguaje más apropiados a su discurso poético” (1977: 29); libro que comparte “la solemnidad y la ambición abarcadora manifiesta en sus dos libros anteriores”. (Zamudio, 2006: 34)⁵. En

² Para un desarrollo más amplio del *ars poética* como subgénero poético, puede consultarse el artículo mencionado de Alberto Vital (2011).

³ Aunque resulte quizás poco científico, una tiene la tentación de decir que acaso Rosario Castellanos tenía, desde su infancia, una predisposición para compartir su vida con una *doppelgänger*; de otro modo lo sugiere Sara Uribe, cuando escribe que la chiapaneca era la niña “que hablaba sola porque era géminis y la pertenencia a este signo la hizo estar continuamente dividida, ser una que siempre parte: ‘la que se despide, la que se va’, y otra que permanece, la que escribe, ‘la que continúa el diálogo, la que se queda’”; y después: “‘la que trató, en muchos sentidos, de ser el suplemento de su hermano’” (Uribe, 2023: s/p; las citas de Uribe son de Castellanos, en *Mujer de palabras*).

⁴ Entre estos, pueden mencionarse Beth Miller o Nahun Megged. Cabe añadir que Castellanos parece haber conocido bien la obra de Alfonsina Storni y haberla pensado como una referencia; la cita, por ejemplo, en su artículo “La participación de la mujer mexicana en la educación formal” (1970), donde escribe: “Si algunas mujeres logran liberarse de lo que Alfonsina Storni llamó ‘las tenazas dulces y a la vez enfriadas del patriarcado’ es porque en algunos sectores de nuestra sociedad [...] la familia comienza a desintegrarse” (Castellanos, 1984: 34).

⁵ Los dos primeros libros de poesía de Rosario Castellanos, publicados ambos en 1948, son: *Trayectoria del polvo* y *Apuntes para una declaración de fe*. Al primero, la autora lo considera muy influido por *Muerte sin*

este caso, más que una reflexión, lo que encontramos es una queja, en que la sujeto del poema adquiere conciencia, no de cómo decir, sino de su imposibilidad para hacerlo; se trata de un único verso en este poema, donde se lee: “Déjame hablar, mordaza, una palabra / para decir adiós a lo que amo” (Castellanos, 1995: 53). La mordaza nombrada en el poema podría relacionarse, como apunta Zamudio, con la reflexión filosófica (2006: 36); es decir, con la carrera de filosofía que Rosario estudió, y que acabó abandonando por la literatura; o acaso, la mordaza remita, como sugiere Sara Uribe, a ese suceso de su infancia que marcó gran parte de la vida de Rosario, la prematura muerte de su hermano Benjamín en 1933, cuando ella tiene apenas ocho años. (Castellanos, 1995: 55); quizás sea más probable la segunda posibilidad, ya que la mordaza termina metaforizándose en el poema en pañuelo, “solo un pañuelo blanco” (55). En cualquier caso, lo cierto es que la mordaza se convierte en la doppelgänger del poema que, en lugar de replicar, discutir, o reafirmar el discurso, simplemente lo obstaculiza, lo vuelve imposible, lo impide.

Poemas 1953-1955 (1957) es el libro en el que Rosario Castellanos dice haber advertido “la correspondencia entre lo que intentaba decir y lo que realmente decía” (Carballo, 1966: 414); de este libro declarará en 1966 que “se salvan” (414) dos poemas que son, precisamente, esos en los que hallamos reflexiones sobre la escritura; se trata, en primer lugar, de “Misterios gozosos”, dividido en 18 partes; es, en concreto, en la parte 8 donde aparece el elemento metapoético:

8
 Yo, pájaro cogido
 y garganta prestada,
 vengo a dar obediencia,
 señor de mano abierta
 y poderosa casa.

 A cantar en los patios,
 con las otras mujeres
 destrenzadas,
 himnos de gratitud
 y coros de alabanza.

 Desde el anochecer
 hasta la madrugada.
 Señor de mano abierta
 y poderosa
 casa. (Castellanos, 1995: 83)

La metáfora del pájaro y su canto, muy utilizada en la poesía, va a servir a la autora para hablar de su oficio. En la primera estrofa del poema se pone el acento en la idea de la poeta como aquella que cumple una función que le ha sido predestinada, casi

fin, de José Gorostiza, del que decía en 1966 que “me produjo una conmoción de la que no me he repuesto nunca” (Carballo, 1966: 411) y añade: “supuse que la mejor manera de expresarme era el poema largo, de gran aliento –aunque yo no lo tuviera” (412); al segundo libro lo considerará, sin ambages, “un poema malogrado” (413).

sin posibilidad de elección: “pájaro cogido” y “garganta prestada” son las imágenes que así lo sugieren. Esta estrofa, con ciertas reminiscencias románticas, recuerda el “Romance” de Gertrudis Gómez de Avellaneda, donde se decía: “Canto como canta el ave, / Como las ramas se agitan”, y después: “El ruiseñor no ambiciona / Que lo aplaudan cuando trina...” (2003: 46). Pero en la segunda estrofa, el poema de Castellanos da un giro pronunciado, se vuelve moderno y empieza a aparecer aquí ese “yo primigenio” que “se reinterpreta y se reelabora mediante las voces de los otros” (Torner, 2010: 111), que va a ser característico en la poesía de Rosario Castellanos; la sujeto que canta ya no canta sola, como pájaro solitario, sino que su voz se une, se mezcla con las voces de “las otras mujeres destrenzadas”, mujeres, así, humildes, y en ese coro cantan, todas juntas, “himnos de gratitud / y coros de alabanza”. La voz individual se ha vuelto voz colectiva. Podemos destacar asimismo que ese devenir de la voz individual en voz colectiva no sucede en cualquier parte, sino que ocurre en un espacio singular: los patios. Merece la pena recordar las palabras de María Zambrano sobre el patio; para la filósofa malagueña, el patio es ese “espacio libre, vacío”, “espacio propio”, que encerraba la casa; un recinto “que reproducía en su estructura en cierto modo un pueblo. Y lo que es más importante, un recinto que guardaba dentro de sí el ambiente de libertad, el espacio, el aire, la luz” (Zambrano, 2001: 143). Y continúa diciendo:

El patio es [...] el centro de la casa en todos los sentidos. Es como una estufa que distribuye el calor y el aire. En ella siempre ha de haber un rincón donde el sol, siempre uno a la sombra. Por sus paredes se ve girar la luz del día y entra la noche con su misterio. Es un mirador del cielo, un lugar de contemplación y en ese sentido un templo. (Zambrano, 2001: 143)

Es, así, en los patios, y no en otro lugar, en ese espacio libre, luminoso, abierto, misterioso, pueblo, estufa, templo, donde la sujeto poético individual deviene sujeto colectivo. En la tercera estrofa del poema cantan ya, en coro, todas las mujeres destrenzadas, “desde el anochecer / hasta la madrugada”. Se cumple en el poema ese rasgo que aparece en la poesía de Castellanos donde, según apunta Beatriz Ferrús, “el tejido comunitario” se convierte en “una forma de estar en el mundo, de sentirse partícipe de la condición humana” (Ferrús, 2024: 253). Quizás sea este, también, uno de los primeros poemas donde la mexicana empieza a forjar, en términos de Marjorie Agosin, “las alianzas con los marginados, con la historia de las indias y las sirvientas, las mujeres aburridas, las solteras” (1994: 27). En la parte 11 del mismo poema, vuelve a aparecer, brevemente, el amor al oficio, identificado en este caso con la naturaleza, con el paisaje: “Me quedo en las palabras / igual que en un remanso, contemplando / cielos altos, profundos y tranquilos”. (Castellanos, 1995: 85); la palabra, o más bien las palabras, en plural, como signos de serenidad, de reposo, de meditación.

El segundo poema de este libro en el que hallamos el elemento metapoético es “El resplandor del ser”, un poema de más de cien versos, donde se habla de la escritura, de la naturaleza, del amor, de la vida. Las referencias a la escritura se encuentran en la primera parte. Se lee al comienzo: “Sólo el silencio es sabio. / Pero yo estoy labrando, como con cien abejas, / un pequeño panal con mis palabras”. (Castellanos, 1995: 88).

Escribe Zamudio que estos versos aluden al “proceso de gestación de un poema a partir del silencio” (2006: 37). También aparece aquí un germen de esa “feroz” autocrítica de Castellanos (Poniatowska, 2000: 124), que se intensificará en la última etapa de su obra: frente a la sabiduría, al parecer exclusiva y probada del silencio, ahí está esa sujeto que se empeña, sin embargo y a pesar de todo, en labrar palabras, muchas palabras, como “con cien abejas”, aunque lo que obtenga sea solo “un pequeño panal”. Las metáforas que remiten a la naturaleza continúan siendo las preferidas para aludir a la escritura, incluso aunque parezcan negarse: “Porque una palabra no es el pájaro / que vuela y huye lejos. / Porque no es el árbol bien plantado” (Castellanos, 1995: 88); también, nuevamente, está aquí la idea de la escritura como destino y de la sujeto que escribe, no como quien elige, sino como quien es elegida:

No ser ya más. O ser
sumisa, un instrumento.
Una flauta en los dedos de la música,
una espiga inclinada bajo el verano inmenso. (Castellanos, 1995: 89)

En “Al pie de la letra”, que abre el poemario de título homónimo (1959), un libro “lleno de reminiscencias prosísticas”, según dirá la propia autora (Carballo, 1966: 414-415), y que comienza ya a anunciar los poemas de *Poesía no eres tú*, no se habla directamente de la escritura, sino de la lectura; pero entre una y otra, como diría Sylvia Molloy, “no hay diferencia” (2017: 7). La sujeto del poema dialoga directamente con la lectura, le hace ver la decisiva influencia que ejerce sobre ella, influjo que llega a sentir en su propio cuerpo: “Desde hace años, lectura, / tu lento arado se hunde en mis entrañas...”, y después: “Plantel de la palabra me volviste...”. (Castellanos, 1995: 101). La lectura es la tierra que hace germinar el árbol, la escritura (todavía perviven en su discurso las metáforas naturales): “Lo que soñó la tierra / es visible en el árbol” (101). Al final, surge el vivo homenaje al libro y la amorosa declaración de fidelidad; versos en los que se funden, se hacen una y la misma, lectura y escritura: “He aquí la obra, el libro. / Duerma mi día último a su sombra” (101).

El poema “El talismán”, incluido en “Materia memorable”, publicado en *Ensayos y poemas* (1968) es una indagación de corte filosófico sobre el ser, donde aflora el elemento metapoético; ocurre hacia la mitad del poema; en esos versos donde se dice:

[...]
Con paso cauteloso me arrimé al campamento
de los hombres. Me vieron
con esos mismos ojos que calculan
el peso del ganado
o la totalidad de la cosecha.
Sin hablar, me pusieron un lugar en la mesa,
me dieron un bocado y después la madrina
me señaló el quehacer, me ordenó la faena.

Aquí estoy. Tejedora, lavandera,
desgranadora de maíz y, a veces, en la noche,

cuando el sueño no acude,
relatora de historias. (Castellanos, 1995: 207)

En estas estrofas, que conforman una especie de microtextualidad o nanopoeма dentro del largo poema mayor, Castellanos presenta el boceto de un personaje femenino que acabará tomando forma y vigor en poemas posteriores, como los emblemáticos “Entrevista de prensa” o “Pasaporte”; aquí se trata solo de un esbozo de personaje, casi tenue, como con temor todavía a existir, que camina “con paso cauteloso”, que solo “se arrima”, que acepta el “bocado” y “la faena” que le asigna “la madrina” en “el campamento de los hombres”; pero que, mientras realiza otros oficios, “tejedora, lavandera, / desgranadora de maíz”, a veces, en la noche, “cuando el sueño no acude”, se atreve a asumir otro rol, el de “relatora de historias”. Como si también quisiera pasar desapercibido, el poema contiene, al fondo, un feminismo liminar, cauteloso, en potencia, pero sin duda corrosivo, cuando dice, con una ambigüedad perturbadora, que en “el campamento de los hombres” la vieron “con esos mismos ojos que calculan / el peso del ganado / o la totalidad de la cosecha”; animal, objeto o producto, roles de los que la sujeto se escurre, se escapa, cuando se convierte, aunque sea de modo intermitente, aunque sea cuando nadie la ve, en “relatora de historias”.

Estos versos prefiguran, o acaso mejor, constituyen un hipotexto de esa “Condición de mujer” que Cristina Peri Rossi escribirá casi treinta años después, en los finales del siglo XX (en *Otra vez Eros*, 1994): ambos, poemas sobre el personaje de una mujer que llega sola al lugar donde están unos otros masculinos comiendo: “el campamento de los hombres”, en Castellanos; el “banquete”, en Peri Rossi; la primera, intentando “arrimarse”, ser una de ellos; la segunda, reconociendo desde el principio su diferencia y su condición de “advenediza”; a la primera le dan “un lugar en la mesa” y “un bocado”; la segunda llega tarde, “cuando los invitados comían los postres” (Peri Rossi, 2005: 598), es decir, cuando no queda casi nada de la comida. La primera, se acerca cautelosa, en silencio, “sin palabras”; la segunda, segura: de la verdad de sus profecías, de la elocuencia de sus palabras; la primera, intenta apenas ser vista y obedece (al menos en apariencia); la segunda se muestra explícitamente retadora, desafiante: “¿Iba a ser la elocuencia / atributo sólo de los hombres?” (Peri Rossi, 2005: 598); la primera, adopta un rol claramente femenino y humilde (“tejedora, lavandera, / desgranadora de maíz”); la segunda, habla desde un género performativo (“me preguntaron si era hombre o mujer / qué atributos poseía” (598); la primera dice, relata, cuando no la ven, sin que se note demasiado, en la noche y fugazmente, como en una ‘treta del débil’; la segunda, explícitamente feminista y post o decolonial, presume de un decir que utiliza, abiertamente, la lengua de esos otros, los conquistadores (que leemos hombres y españoles), pero para resignificarla, para decir otra cosa, incluso, “lo opuesto de lo que ellos dicen” (598). Dos poemas que encarnan dos momentos históricos de una genealogía femenina; desde el intento cauteloso, hasta la clara y desafiante toma de conciencia del oficio; pero esa conciencia del oficio, que termina siendo abiertamente feminista y plena en Peri Rossi, difícilmente habría sido posible sin las cautelosas declaraciones del poema de Rosario Castellanos, porque para decir, con la misma lengua

de ellos, “lo opuesto” de lo que los conquistadores dicen, hace falta, primero, percibir cómo las mujeres eran vistas, miradas por ellos “con esos mismos ojos que calculan / el peso del ganado o la totalidad de la cosecha”.

En las estrofas siguientes, la sujeto del poema habla de lo que puede y sabe contar: de los dioses, las ciudades, las astucias de los animales, del adivino o mago de la tribu, quien le ha prometido “decirme alguna vez las sílabas exactas / que desde la creación me pertenecen.” (Castellanos, 1995: 207); esas sílabas exactas las va a relacionar, sin embargo, con “el nombre / con que te llame tu hijo / cuando tenga hambre o miedo de estar solo” (207); es decir, con la maternidad. Como escribe Beatriz Ferrús, “es otro el que ha de darlas [las sílabas], no se logran desde una misma, es un rol, la maternidad, el que las otorga” (2024: 263). Pienso que este poema representa el final de la primera etapa poética de la escritora. Los libros, los poemas que siguen, son esos que justifican la afirmación de Monsiváis: “En Rosario Castellanos se extingue la literatura femenina (como atenuante y salvoconducto) y se inicia la literatura de mujer mexicana” (1966: 64). Ese tránsito también se cumple en la propia poesía de Rosario Castellanos: de la literatura femenina de esta primera etapa, a la escritura de mujer, y feminista, de la segunda.

“ESCRIBO PORQUE YO UN DÍA...”: EL VACÍO DEL ESPEJO Y LOS POEMAS DE *EN LA TIERRA DE EN MEDIO*, EN *POESÍA NO ERES TÚ*

Los poemas más significativos, tanto en la obra de la autora, como dentro del registro metapoético, corresponden a los últimos años, esos en los que, como apunta Carlos Monsiváis, Castellanos escribe “una poesía admirable, despojada de cualquier velo retórico, directa, crítica” (Monsiváis, 1992: 323). Es en esos últimos años cuando la escritora se convierte en la poeta que hoy conocemos y nos deslumbra, la Rosario Castellanos de *Poesía no eres tú*, y de poemas míticos, como “Bella dama sin piedad”, “Pequeña crónica”, “Autorretrato”, “Se habla de Gabriel”, “Valium 10”, “Meditación en el umbral”, “Kinsey Report”, “Entrevista de prensa”, “Pasaporte”, “Ninguneo”, entre otros. Monsiváis también señala que la poesía de esta etapa es “claramente autobiográfica, aunque no confesional” (323). Enlazando con esta idea, podemos señalar que en esta etapa, Castellanos se convertirá en lo que Laura Scarano ha llamado “metapoeta”; es decir, “la figuración que el propio poeta recrea en el texto, adoptando las señas de identidad del escritor corporizado en la piel del personaje” (Scarano, 2011: 322); de este modo, los elementos autobiográficos que aparecen en el poema “replantan el pacto de lectura, juegan con la vacilación interpretativa del lector y son un fenómeno irrefutable de búsqueda de complicidad” (2011: 327). Uno de los aspectos más logrados de la poesía de esta etapa es así cómo Rosario Castellanos consigue dar cuerpo a ese personaje femenino que ya se asomaba al texto, de modo cauteloso, en “El talismán”; el personaje, hasta ahora femenino, se convertirá en mujer, feminista, escritora, irónica, sarcástica, autocrítica; una doppelgänger consciente de su oficio; mujer libre, que parece habitar ya, más que en la casa, en el patio zambraniano, por su fuerte lazo con la otredad, por su vínculo social; y/o, también, a menudo, habitará en un no-

lugar, en *la tierra de en medio*. Como escribe Luisa Valenzuela, Rosario Castellanos “hubo de constituirse en personaje para llegar a reconocerse como verdadera persona”. (Valenzuela, 2010: 375).

El poemario fundamental en esta etapa es *En la tierra de en medio*, un libro-no libro, pues Castellanos no lo publicó de modo independiente y solo existe en su materialidad como parte de *Poesía no eres tú*. Gilda Luongo ha propuesto un excelente análisis de este poemario, que relaciona con el artículo “La participación de la mujer mexicana en la educación formal”, donde Castellanos “menciona Nepantla, lugar vinculado al nacimiento de Sor Juana Inés de la Cruz” (Luongo, 2016: 62); Nepantla es una palabra náhuatl que significa precisamente “estar en medio”, o “en medio” (*Gran Diccionario Náhuatl*, 2012). Indica Rosario Castellanos en su artículo, escrito en 1970, que hasta ese momento, “ese reducido grupo de mujeres” que han estudiado “tiende a situarse en el lugar donde nació Sor Juana: Nepantla, la tierra de en medio, el lugar de la falta de ubicación”. (Castellanos, 1984: 37). Para Luongo, Nepantla es un término muy polisémico que, a partir de la utilización que hace del mismo Rosario Castellanos, será “ese lugar simbólico habitado por las mujeres que alcanzan, por el azar o la fortuna, el privilegio de formarse con estudios en profundidad, inmersas en contextos absolutamente hostiles a la ocurrencia de tal evento” (2016: 65); pero, sigue diciendo Luongo, “no es una habitabilidad de modo pleno, porque es ‘el lugar de la falta de ubicación’. Se convierte en una zona carenciada, debilitada, fragilizada, fantasmática” (2016: 65); sin embargo, esa zona, “al mismo tiempo, puede llegar a ser, desde su vulnerabilidad, un potencial de contaminación, de intervención” (2016: 65). Surge así lo que Luongo denomina “el nepantlismo”, que “es portador de un potencial liberador toda vez que la conciencia poética y el entendimiento logran deconstruir lo estatuido, lo naturalizado como norma” (2016: 78). Ese es el sentido que, al decir de la estudiosa, proyecta el poemario de Castellanos.

El poema que abre el libro es el titulado “Bella dama sin piedad”, que evoca, pero también resignifica, el gran poema de Keats que, como se conoce, es uno de los textos clave sobre la ‘femme fatale’. A diferencia del poema de Keats, en el de la mexicana es la dama la protagonista, y no el caballero; una dama *otra*, alejada de esa “imagen femenil fatal y enajenante que se desdoble en la promesa del amor sin cuerpo y que se lleve todo sin dar nada a cambio” (Solórzano y Estrada, 2020: 233). Contamos con valiosos y actuales análisis de este poema de Castellanos; para Solórzano y Estrada, la temática central del poema es la muerte; el poema “es una apertura del mito y es también la puerta de acceso hacia la muerte, que no se apiada de la vida pero que la ronda y la seduce” (2020: 234). Para Sara Uribe, el poema dibuja “la poética de la pérdida, alude a la presencia, aunque fuera sólo del eco, de aquello que añoramos” (Uribe, 2023). Para Gilda Luongo: “[...] la voz de la enunciación construye la figura femenina en escena. Tal vez sea una declamante, una cantante, una mujer que tiene voz” (2016: 67).

Sin duda, el poema posee un halo enigmático, misterioso, abierto, que invita a diferentes lecturas. La que propongo, aunque más cercana a la de Luongo, permite acaso conjugar, de cierto modo, las tres mencionadas. Tal vez podríamos pensar el poema

como un homenaje a la figura de Sor Juana Inés de la Cruz, vista como símbolo máximo de la mujer poeta, de la mujer creadora, de “la mujer que tiene voz”; después de todo, como bien dice Castellanos y recuerda Luongo, ella es la primera habitante de Nepantla, la *tierra de en medio*. Puede ser Sor Juana esa dama que “se deslizaba por las galerías”; esa sobre la que declara la sujeto de la enunciación:

No la vi.
Llegué tarde, como todos,
y alcancé nada más la lentitud
púrpura de la cauda; la atmósfera vibrante
del área recién cantada. (Castellanos, 1995: 281)

¿No llegamos todos (y todas) tarde al canto de Sor Juana? Y, sin embargo, cuando la leemos, ¿no es cómo si ella acabara de pasar, no escuchamos su voz cercana? ¿Y qué otra mujer más que ella pudo haber merecido llevar la cauda?; cauda que, según el *Diccionario histórico de la lengua española*, aunque puede ser “acompañamiento o comitiva”, significa especialmente “la falda crecida de las vestiduras episcopales, ya sea de la regular y común de la sotana, u de la capa consistorial, que viste y toma el Obispo para las funciones públicas y solemnes del culto divino y otras con su Cabildo Eclesiástico” (*Diccionario histórico*, 2021). ¿Y no es la obra de Sor Juana, leída en los años 70 del siglo XX, leída hoy, leída en cualquier momento, como un área vibrante, recién cantada?

Aunque evanescente, inatrapable, la dama del poema existe, o ha existido; y es evidente que la sujeto que enuncia la admira; se va pero vuelve; no está, pero crea, o ha creado; imagina, sueña, se anticipa (¿como Sor Juana?): “Sueña, no está. Imagina, no es. Recuerda, / se sustituye, inventa, se anticipa, / dice adiós o mañana” y “si sonrío, sonrío desde lejos / desde lo que será su memoria” (Castellanos, 1995: 281).

La piedad del título puede ser un significante ambiguo, equívoco, que juega con el de Keats para tachar el sentido del poema del romántico inglés y decir, en su lugar, otra cosa (como mismo hace RC con Bécquer cuando titula su libro *Poesía no eres tú*); ese “sin piedad” tal vez alude a otra piedad distinta a la de Keats, no a la de la ‘femme fatal’, sino a esa piedad que es símbolo de la maternidad; más que la piedad de Keats, la piedad de Miguel Ángel. Bella dama, entonces, que no debe su belleza a una supuesta maternidad que la represente, sino a la creación y a la relevancia de su propia obra. Como Sor Juana. Y como la propia Rosario Castellanos en esta última etapa. Bella dama, se dice en el poema, que era “más que esponsales” (281); bella dama en el vacío, sí, en la tierra de en medio, en un no-lugar; pero, como leemos en el verso final del poema: “El vacío que habita se llama eternidad” (281).

También en “Accidente” se menciona de pasada el oficio, la escritura, en este caso de manera irónica, des-idealizando la aureola del escritor y de la propia escritura e, incluso, podríamos decir, ridiculizándolos. El poema apela a lo cotidiano, que se pone en el centro, por encima de lo trascendental, y menciona los temores de la sujeto poético femenina del poema: “no el gran amor” (Castellanos, 1995: 282), frente al que fue “inmunizada”; no la hoguera, o “la pira que me consumiría”, sino “el cerillo mal prendido y esta / ampolla que entorpece la mano con que escribo” (282). Ya no es la

trascendente mordaza de los primeros libros (pariente de la pira), la que impide la escritura, sino el simple cerillo mal prendido de cualquier día, “acto doméstico sin importancia” (Luongo, 2016: 69) que, además, provoca una vulgar ampolla.

Este poema dialoga con el “Autorretrato”, que hallamos después en el poemario; poema donde surge, en toda su plenitud, ese personaje, esa metapoeta construida por Rosario Castellanos en estos años finales; un poema de irónica, sarcástica intensidad, donde la escritora construye una parodia de sí misma, y que le ha hecho decir a Angélica Tornero que Castellanos “ha producido su propio otro en clave satírica” (2010: 140). En el poema se describe la apariencia física de una “señora”, alguien más bien común, “más o menos fea” (Castellanos, 1995: 289), rubia o morena, según la peluca elegida; gorda o flaca, según los astros, con pocas amistades femeninas, madre amorosa del niño Gabriel, niño que también ha perdido su aureola, que un día, seguro, “se erigirá en juez inapelable” o en “verdugo” (Castellanos, 1995: 289). La “señora” es una poeta: “Escribo. Este poema. Y otros. Y otros” (290); un trabajo que no cesa, y una intelectual: trabaja en una cátedra, publica semanalmente en un periódico... Esta “señora” vive también en la contradicción, o es distinta de la imagen que proyecta: vivir junto a la naturaleza, pero no verla; eludir la cultura que sabe obligatoria: la pintura, la música, el teatro, el cine... Una mujer que llora, en definitiva, no “en la ocasión sublime ni frente a la catástrofe” (290), sino “cuando se quema el arroz o cuando pierdo / el último recibo del impuesto predial” (290). Se trata de una desolemnización de la figura de la escritora (esa Rosario de la última etapa que, dice Poniatowska, “se la pasa desolemnizándose”, 1992: 308). Apunta Tornero que “la intención es ridiculizar, exaltar, evidenciar el absurdo en el que viven los sujetos femeninos constituidos a partir de los discursos hegemónicos” (2010: 144). Pero podemos añadir que el poema es una deconstrucción feminista de la figura de la escritora blanca, de clase media, y digo feminista siguiendo a Braidotti: “la feminista es una pensadora crítica que desvela y somete a juicio las modalidades del poder y la dominación implícitas en todo discurso teórico, incluso el suyo” (2015: 39). El poema deconstruye, así, y ridiculiza, el discurso de la escritora-poeta-intelectual, evidenciando sus contradicciones, sus fallas, su falta de correspondencia con lo que dice ser. En definitiva, la señora escritora es una mujer común, y como las demás mujeres; puede hacer, hace, el ridículo, y se parece, aunque no lo reconozca, a las mujeres corrientes.

“Poesía no eres tú”, que da título a la poesía reunida de la escritora, cierra *En la tierra de en medio*; poema donde se aprecia cómo para Castellanos “la colectividad fue convirtiéndose en materia entrañable”. (Castellanos, en Carballo, 1966). En su célebre texto “Si poesía no eres tú, entonces qué”, Castellanos intenta explicar el porqué del título del que fue su último libro de poemas; después de indicar que no se trataba de una reacción contra el romanticismo becqueriano⁶, señala: “[...] yo tuve un tránsito muy

⁶ Diversas críticas señalan, no obstante, que no puede obviarse la referencia a Bécquer contenida en este título. Alicia Genovese escribe que el título de Castellanos es “una devolución irónica, en el sentido de inversión del enunciado, a aquella metáfora de Bécquer” (Genovese, 1998: 19); también Gilda

lento de la más cerrada de las subjetividades al turbador descubrimiento de la existencia del otro y, por último, a la ruptura del esquema de la pareja para integrarme a lo social, que es el ámbito en el que el poeta se define, se comprende y se expresa” (1984: 203). El poema, que también ha sido analizado por diversos críticos, supone efectivamente ese tránsito del esquema de la pareja hacia lo social y colectivo; del “nada hay más que nosotros: la pareja, / los sexos conciliados en un hijo” (Castellanos, 1995: 301), del comienzo, a “la apertura hacia ‘lo otro’” (Rodríguez, 2021a: 17); se lee: “El otro: mediador, juez, equilibrio / entre opuestos, testigo, / nudo en el que se anuda lo que se había roto” (Castellanos, 1995: 301). Al final del poema encontramos una declaración de principios sobre el sentido de la poesía, sobre el propósito de la escritura: “El otro. Con el otro / la humanidad, la poesía, comienzan”. (Castellanos, 1995: 302). Escribe Beth Miller que este poema de Castellanos es “su mejor declaración poética sobre poesía como diálogo” (1977: 29); es acaso, el que mejor se corresponde con esa idea que Rosario Castellanos recoge en su artículo “Notas al margen: sobre el lenguaje como instrumento de dominio”:

El sentido de la palabra es su destinatario: el otro que escucha, que entiende, y que cuando responde, convierte a su interlocutor en el que escucha y el que entiende, estableciendo así la relación del diálogo que sólo es posible entre quienes se consideran y se tratan como iguales y que sólo es fructífero entre quienes se quieren libres. (Castellanos, 1984: 180)

Como señala Luongo: “El dialogismo y la pluralidad conforman una nueva manera de interrelación y un nuevo modo de crear poéticamente” (Luongo, 1999: 92).

Aunque no es el último poema de este libro, proponemos cerrar nuestro recorrido con un poema fundamental *En la tierra de en medio*, “Entrevista de prensa”, que es el poema metapoético por antonomasia de Rosario Castellanos pero, a la vez, uno de sus poemas más feministas; una auténtica “poética del bolso”, donde el amor al oficio se anuda, se mezcla, con la reivindicación de los derechos de las mujeres, con la denuncia de su no-lugar. El poema, “de estructura conversacional” (Catacolí, 2015: 53), está construido a partir de la ficcionalización de un diálogo supuesto entre el entrevistador, periodista, y el personaje de la escritora, entrevistada; aunque la entrevista del reportero se limita a una única pregunta: “¿Por qué y para qué escribe?” (Castellanos, 1995: 293). A partir de esta pregunta, la sujeto del poema, personaje, doppelgänger, metapoeta, que es mujer, feminista, escritora, poeta, va articulando su respuesta. La primera parte del poema, las dos primeras estrofas, relatan una trama familiar para explicar la causa de la elección del oficio:

—¿Por qué y para qué escribe?
—Pero, señor, es obvio.
Porque alguien
(cuando yo era pequeña)
dijo que gente como yo no existe.

Luongo dice que “Rosario utiliza el intertexto de Bécquer, profundamente romántico para proponer una nueva lectura del amor como vida y de la poesía” (1999: 91).

Porque su cuerpo no proyecta sombra,
 porque no arroja peso en la balanza,
 porque su nombre es de los que se olvidan.
 Y entonces... Pero no, no es tan sencillo.

Escribo porque yo, un día, adolescente,
 me incliné ante un espejo y no había nadie.
 ¿Se da cuenta? El vacío. Y junto a mí los otros
 chorreaban importancia.
 No, no era envidia. Era algo más grave. Era otra cosa. (Castellanos,
 1995: 293)

La respuesta remite a la infancia y a la adolescencia de la sujeto-personaje escritora. Sin embargo, no se trata exactamente de una historia individual: “Porque alguien / (cuando yo era pequeña) / dijo que gente como yo no existe”. No se habla aquí de un yo individual, sino de “gente como yo”, es decir, de una historia colectiva de las mujeres. Las primeras estrofas resignifican el poema “Bella dama sin piedad”, para darnos ahora la otra cara, la cara siniestra del vacío; ese vacío en el que las mujeres deben trabajar, escribir y crear. Los elementos de “Bella dama” están aquí reordenados desde otra perspectiva, a partir del pronóstico normativo de ese “alguien”, portador de un mandato, sin duda, patriarcal. Así, el vacío ya no ofrece su cara de eternidad, y la evanescencia de las mujeres se traduce ahora en cuerpo sin sombra y sin peso, en nombre que se olvida; voz que, se predice, aunque no se diga explícitamente, no podrá vibrar, porque no se sostiene en la existencia de nadie. Si la infancia es el tiempo en que se emite el mandato, será en la adolescencia cuando este se cumpla: “me incliné ante un espejo y no había nadie”, y recalca, en busca de la comprensión del periodista: “¿Se da cuenta? El vacío”. Pero alrededor, sin embargo, los otros (unos otros que se presuponen masculinos) “chorreaban importancia”. Y la escritora no sabe explicar exactamente qué pasaba, y es que “la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla” (Bourdieu, 2000: 11); pero, a pesar de todo, desde su no-saber, la sujeto sabe, y precisa: “No, no era envidia” (No vaya usted a invocar a Freud, parece estar diciendo) y añade: “Era algo más grave. Era otra cosa”.

La aparente paradoja de la declaración, o del relato sobre la infancia y la adolescencia, es que la causa del escribir va a ser precisamente el mandato normativo que ordena el vacío para las mujeres, no existir, ser nadie, y haberlo percibido, experimentado, en sí misma. Ese mandato, unido a la experiencia de la desigualdad o de la falta de equidad entre hombres y mujeres, se convierte así en motor de la propia escritura; la escritora, de manera transgresora, utiliza el mandato que la tacha para autorizarse, haciendo lo contrario de lo que este ordena; de este modo, el no-lugar, la zona carenciada o fragilizada, como diría Luongo, es transformada en lugar de intervención. En este sentido, señala Ana María Cuneo que el poema expresa “la lucha de un sujeto: una mujer, por ocupar el lugar que le corresponde en la sociedad. El paso de un estado de marginalidad a uno de igualdad” (Cuneo, 2005: 30); en términos de Luongo, el poema instaura el nepantlismo.

A continuación, la sujeto-escritora añade con ironía: “Las únicas pasiones / lícitas a esa edad son metafísicas” (Castellanos, 1995: 293). Y las suyas, evidentemente, iban por otros derroteros.

Las siguientes estrofas, que conforman la segunda parte del poema, aluden ya al oficio propiamente dicho:

Y luego, ya madura, descubrí
que la palabra tiene una virtud:
sí es exacta es letal
como lo es un guante envenenado.
¿Quiere pasar a ver mi mausoleo?
¿Le gusta este cadáver? Pero si es nada más
una amistad inocua.
Y ésta una simpatía que no cuajó y aquél

no es más que un feto. Un feto.
No me pregunte más. ¿Su clasificación?
En la tarjeta dice amor, felicidad,

lo que sea. No importa.
Nunca fue viable. Un feto en su frasco de alcohol.
Es decir, un poema del libro del que usted hará el elogio. (Castellanos,
1995: 293-294)

Se presenta en esta parte el trabajo de la escritora adulta, “madura”, esa que va a descubrir la “virtud” de la palabra, su capacidad para ser “exacta”, y “letal como un guante envenenado”. En esta segunda parte, el poema regresa al presente, a la conversación, o entrevista, con el reportero, y ella lo invita a que vea lo que ella misma llama “mi mausoleo”, es decir, un “sepulcro magnífico y suntuoso”, donde están, podemos pensar, sus manuscritos, sus notas; también, en cierto modo, las experiencias y vivencias que han motivado sus poemas. Y el mausoleo es una especie de laboratorio, y la escritora una especie de científica, que enseña sus poemas como “fetos en su frasco de alcohol”, es decir, conservados y/o haciéndose, y aunque muchos poemas recogen lo que no fue “viable” (cierta amistad, alguna simpatía), los poemas existen, están allí, preparados para convertirse en su próximo libro, el libro del cual “usted [el periodista] hará el elogio”. Escribe Gilda Luongo: “La escritura, finalmente en su anchura, contiene al mundo en que se halla inserta la sujeto, puede fallar en su intento deconstructivo, pero también puede ser letal cuando es exacta y allí reside su poder vital y político” (Luongo, 2016: 71). El poema, en su conjunto, es la negación del mandato de la primera parte: la escritora está ahí, en el presente, escribiendo, existiendo, creando, concediendo entrevistas, produciendo sus libros.

Para terminar, podemos decir que “Entrevista de prensa” es piedra angular en una genealogía de poemas de escritoras latinoamericanas; resuenan aquí las voces de diversas poetas, hacia el pasado, hacia el presente, hacia el futuro: hacia atrás, la Alfonsina que habla desde un personaje colectivo que representa a las mujeres, en poemas como “Tú me quieres blanca”; casi en paralelo, la Carilda Oliver que firma “Una mujer escribe este poema”, que relata el empeño de una sujeto, mujer escritora, por

escribir, a pesar de los múltiples obstáculos cotidianos y donde la fidelidad al oficio es, a pesar de todo, confirmada desde el título y desde la escritura del propio poema; hacia el futuro, la Susana Thénon de “La antología”, poema escrito también con el formato de una entrevista, ahora hecha por otra mujer (estamos ya en los años 80), profesora universitaria, norteamericana o canadiense que busca preparar una antología de poetas argentinas, y donde se denuncian, también desde la ironía y el sarcasmo, y mimetizando la voz de la entrevistadora, ya no la invisibilidad o inexistencia de las mujeres y escritoras (que ya existen un poco más), sino los estereotipos que siguen rondándolas; más, si son latinoamericanas y/o “subdesarrolladas”, haciéndoles muy difícil existir como son o como quieren ser:

porque tú sabes que en realidad
 lo que a mí me interesa
 es no sólo que escriban
 sino que sean feministas
 y si es posible alcohólicas
 y si es posible anoréxicas
 y si es posible violadas
 y si es posible lesbianas
 y si es posible muy muy desdichadas
 es una antología democrática
 pero por favor no me traigas
 ni sanas ni independientes. (Thénon, citada en Rodríguez; Puppo;
 Salomone, 2024: 70-71)

Rosario Castellanos emerge, de este modo, como autora fundamental dentro de esta particular genealogía de mujeres poetas que han reflexionado sobre la escritura y sobre su propio oficio. Esta dimensión metapoética de la escritura de la mexicana merece sin duda atención en la celebración de su centenario. Se trata de un aspecto no demasiado estudiado, pero sin duda relevante y significativo, que otorga actualidad a la obra de una escritora que dio a su poesía reunida un título metapoético tan revelador como *Poesía no eres tú*.

BIBLIOGRAFÍA

- AGOSIN, Marjorie (1994): “Rosario Castellanos: otro modo de ser”, *Fem*, 18, 138, pp. 27-31.
- BOURDIEU, Pierre (2000): *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama.
- BRAIDOTTI, Rosi (2015): *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona: Gedisa.
- CARBALLO, Enmanuel (1965): “Rosario Castellanos”, en *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México D. F.: Empresas Editoriales, pp. 409-424.

- CASTAGNINO, Raul H (1974): “Discurso de recepción. De las poéticas a la metapoética”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 153-154, pp. 289-321.
- CASTELLANOS, Rosario (1984): *Mujer que sabe latín*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- CASTELLANOS, Rosario (1995): *Poesía no eres tú*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- CATACOLÍ, Carolina (2015): “Cautiverios de género en *Poesía no eres tú*, de Rosario Castellanos”, *La manzana de la discordia*, 10, 1, pp. 45-48.
- CUNEO, Ana María (2005): “Desde las voces de la tradición al encuentro con la propia voz: el viaje de la escritura poética de Rosario Castellanos”, *Revista Chilena de Literatura*, 66, pp. 29-46.
- Diccionario histórico de la Lengua española 1933-1966* (2021), Real Academia Española, *Tesoro de los diccionarios históricos de la lengua española*, <https://www.rae.es/tdhle/>.
- FERRÚS, Beatriz (2024): “‘Piensa en la tejedora’: la metáfora del hilo y la aguja en la poesía de Rosario Castellanos”, en Milena Rodríguez Gutiérrez; Leira Araújo Nieto (eds.): *Textil / Textual: poéticas del hilo y la tela en la poesía escrita por mujeres en Hispanoamérica y España*, Sevilla: Renacimiento, pp. 245-270.
- GENOVESE, Alicia (1998): *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires: Biblos.
- Gran Diccionario Náhuatl* (2012), México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, <https://gdn.iib.unam.mx/>.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (2003): *La noche de insomnio. Antología poética*, selección y prólogo de Antón Arrufat, La Habana: Letras Cubanas.
- LUONGO, Gilda (1999): *Rosario Castellanos. Del rostro al espejo / de la voz a la letra / del cuerpo a la escritura*, Tesis Doctoral, Universidad de Chile, <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108764>.
- LUONGO, Gilda (2016): “Amasijo. ‘La tierra de en medio’ o Nepantla en la poesía de Rosario Castellanos”, *Revista Nomadías*, 22, pp. 59-80.
- MEGGED, Nahum (1984): *Rosario Castellanos: un largo camino a la ironía*, México D. F.: El Colegio de México.
- MILLER, Beth (1977): “La poesía de Rosario Castellanos: tono y tenor”, *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 13, 2, pp. 28-31.
- MOLLOY, Sylvia (2017): *Citas de lectura*, Buenos Aires: Ampersand.
- MONSIVÁIS, Carlos (1966): *La poesía mexicana del siglo XX (Antología)*, México D. F.: Empresas editoriales, S. A.
- MONSIVÁIS, Carlos (1992): “La enseñanza del llanto”, *Debate feminista*, 6, pp. 319-324.
- PERI ROSSI, Cristina (2005): *Poesía reunida*, Barcelona: Lumen.
- PONIATOWSKA, Elena (1992): “Yo soy de nacimiento cobarde. He temido muchas cosas, pero lo que he temido más es la soledad”, *Debate Feminista*, 6, pp. 293-318.
- PONIATOWSKA, Elena (2000): “Rosario del ‘Querido niño Guerra’ al ‘Cabellitos de Elote’”, en *Las siete cabritas*, México D. F.: Era, pp. 123-143.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena (2021a): “Una mujer escribe este poema. Las poetas hispanoamericanas: poéticas y metapoéticas”, en Milena Rodríguez Gutiérrez

- (ed.): *Poetas hispanoamericanas contemporáneas. Poéticas y metapoéticas*, Berlín: De Gruyter, pp. 1-28.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena (2021b): “Poéticas del bolso. Las poetas cubanas: reflexiones metapoéticas en Carilda Oliver, Fina García Marruz, Reina María Rodríguez y Damaris Calderón”, en Milena Rodríguez Gutiérrez (ed.): *Poetas hispanoamericanas contemporáneas. Poéticas y metapoéticas*, Berlín: De Gruyter, pp. 90-110.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena; PUPPO, María Lucía; SALOMONE, Alicia (2024): *Metapoéticas. Antología de poetas hispanoamericanas contemporáneas*, Valencia: Pre-Textos.
- ROMANO, Marcela (2017): “De las Poéticas a las ‘artes poéticas’: un recorrido posible”, en *I Jornadas de Teoría Literaria y Práctica Crítica*, Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, s/p.
- ROMANO SUED, Susana (2011): “Metapoéticas”, en Susana Romano Sued; Agustín Berti; Tomás Vera (eds.): *Exposiciones. Metapoéticas de literatura argentina: Martínez Estrada-Lamborghini-Saer-Tizón*, Córdoba: El Emporio; Epoké, pp. 11-18.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (1993): *La poesía en el espejo del poema: La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo: Universidad de Oviedo / Departamento de Filología Española.
- SCARANO, Laura (2011): “Metapoeta. El autor en el poema”, *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18, pp. 321-346.
- SCARANO, Laura (2017): “Escribo que escribo: de la metapoesía a las autopoéticas”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, pp. 133-152.
- SOLÓRZANO ESQUEDA, Lilia; ESTRADA GAITÁN, DEL CARMEN, María (2020): “Rosario Castellanos: los derroteros de la impiedad”, *Feminismo/s*, 23, pp. 231-253.
- TORNERO, Angélica (2010): “Expresiones de la subjetividad en la poesía de Rosario Castellanos”, en Pol Popovic Karic; Fidel Chávez Pérez (coords.): *Rosario Castellanos: perspectivas críticas: ensayos inéditos*, México, D.F.: Tecnológico de Monterrey / Porrúa, pp. 111-146.
- URIBE, Sara; GERBER BICECI, Verónica (2023a): *Rosario Castellanos: materia que arde*, Barcelona: Lumen.
- URIBE, Sara (2023b): “Castellanos vista por una poeta actual”, *La Razón de México*, 1 diciembre, <https://www.razon.com.mx/el-cultural/2023/12/01/castellanos-vista-por-una-poeta-actual/>.
- VALENZUELA, Luisa (2010): “Rosario Castellanos. Mujer de palabra, arco entre dos mundos”, en Pol Popovic Karic; Fidel Chávez Pérez (coords.): *Rosario Castellanos: perspectivas críticas: ensayos inéditos*, México, D.F.: Tecnológico de Monterrey / Porrúa, pp. 361-379.
- VITAL, Alberto (2011): “Arte poética en seis poetas latinoamericanos del siglo XX. Alfonso Reyes, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Manuel Bandeira, Pablo Neruda y Jaime Torres Bodet”, *Literatura mexicana*, 22, 1, pp. 159-188.

- ZAMBRANO, María (2001): “La casa: el patio”, *Aurora: Papeles del Seminario María Zambrano*, 3, pp. 142-143.
- ZAMUDIO, Luz Elena (2006): “Pasaporte a la poesía de Rosario Castellanos”, en Luz Elena Zamudio; Margarita Tapia (eds.): *Rosario Castellanos. De Comitán a Jerusalén*, Toluca: Tecnológico de Monterrey / Conaculta, pp. 31-48.