

“Domingo” y “Lección de cocina”: dos escenarios de Rosario Castellanos

Emanuela JOSSA
Univerità della Calabria

Resumen

El objetivo de este trabajo es presentar una lectura de dos cuentos de Rosario Castellanos, “Lección de cocina” y “Domingo”, de la colección *Álbum de familia*, publicada en 1971, partiendo de la hipótesis de que la autora, por un lado, desenmascara la puesta en escena de las construcciones sociales patriarcales y, por otro, teatraliza su escritura, para crear textos que, junto a la inmediatez de la representación, alcanzan también una complejidad funcional para definir el papel de la mujer intelectual en el México de los años sesenta y setenta. Se investigan las estrategias literarias implementadas, como el rigor descriptivo y el distanciamiento irónico de sus personajes que, instalados en dos escenarios distintos, la cocina y la sala de la casa, impugnan o avalan la distribución del espacio y la construcción de la identidad.

Palabras clave: Literatura mexicana, Rosario Castellanos, *Álbum de familia*, teatralización, construcción del género

Abstract

The aim of this paper is to present a reading of two stories by Rosario Castellanos, “Lección de cocina” and “Domingo”, from the collection *Álbum de familia*, published in 1971, based on the hypothesis that the author, on the one hand, unmasks the staging of patriarchal social constructions and, on the other, theatricalizes her writing, to create texts that, together with the immediacy of representation, also reach a functional complexity to define the role of the intellectual woman in Mexico in the sixties and seventies. The literary strategies implemented are investigated, such as the descriptive rigor and the ironic distancing of her characters who, installed in two different scenarios, the kitchen and the living room of the house, contest or endorse the distribution of space and the construction of identity.

Keywords: Mexican literature, Rosario Castellanos, *Álbum de familia*, Dramatization, Genre Construction.

En el ámbito literario, los aniversarios suelen ser ocasiones proficuas no sólo para ofrecer un recuerdo simbólico y el homenaje de la reconstrucción de una bibliografía, sino también para cuestionar la actualidad de un legado y volver a leer, desde el presente, obras del pasado. Es lo que se proponen Beatriz Ferrús y Tania Pleitez, curadoras del dossier “Testimonio de la libertad. Revisitación de la obra de

Rosario Castellanos desde el siglo XXI”, y lo que hizo Sara Uribe en su Conferencia magistral sobre Rosario Castellanos en la Jornada Académica y Cultural “Rosario Castellanos, un resplandor único” por el 50 aniversario de la muerte de la autora¹. Sara Uribe destaca, de modo brillante, el carácter radical de su obra y explica el motivo de su valoración: “Una obra es radical cuando al leerla no sales inerte de ella. Cuando no puedes continuar con tu vida, como si nada hubiera pasado, porque lo contundente y lo rotundo de esas palabras escritas, hace más de medio siglo, te atraviesa y enciende en ti una llama que se queda prendida a través de los años” (2025: 28-29). La estudiosa utiliza las metáforas del fuego y las llamas para referirse a la vitalidad tanto de los versos como de la narrativa, el teatro y los ensayos de Rosario Castellanos y propone la categoría de “subjetividades femeninas contrabandistas” para destacar la insumisión de algunos de sus personajes femeninos. Retoma el término ‘contrabandista’ de *Sobre cultura femenina*, el primer ensayo de Rosario Castellanos, basado en su tesis de la maestría en filosofía, e incluye en la categoría a las protagonistas de algunas de sus obras que se atreven a cuestionar los mandatos de género (Uribe, 2025: 31).

Propongo desplazar el adjetivo propuesto por Rosario Castellanos, primero, y Sara Uribe, después, de los personajes a la construcción narrativa de los relatos “Lección de cocina” y “Domingo” que integran la colección *Álbum de familia*, publicada en 1971; una construcción ‘contrabandista’ en cuanto realizada en violación de una expectativa y hecha en contra de un bando; no precisamente ilícita, pero que introduce furtivamente otros niveles de significado.

Muchos ensayos críticos publicados en el siglo pasado han destacado la condición de víctimas de las mujeres de esta colección y más en general en la obra de la autora, por ejemplo, Mateu Serra afirma que los cuentos, en su conjunto, “nos dan una visión irónica de la situación de la mujer mexicana como víctima de un determinado papel social que se le adjudica y en el que está perpetuamente obligada a demostrar lo que podría llegar a ser” (1996: 80). En mi lectura, la articulación textual de los dos cuentos muestra, por el contrario, la intención de Rosario Castellanos de crear figuras femeninas más complejas, que no se mueven simplemente entre obediencia e insumisión y que no son solamente víctimas del sistema patriarcal, tampoco meros estereotipos como afirman otras lecturas (por ejemplo, Bockus Aponte, 1987: 50). Con el fin de desmontar una relación lineal dominante-subyugada, la escritora se sitúa a una distancia estratégica de sus personajes, con lo que evita ponerse del lado de las víctimas ‘efectivas’ con una actitud piadosa, y del lado de las víctimas ‘presuntas’ con una actitud acrílica. La escritora lo expresa claramente: “Porque el ser un parásito (que es eso lo que somos, más que unas víctimas) no deja de tener sus encantos” (2006: 563). En lugar de utilizar una instancia narrativa que estuviera al lado de las dos protagonistas, tan parecidas a la autora en clase y cultura, para acompañarlas en sus eventuales reivindicaciones, prefiere distanciarse e ironizar sobre su diligencia y hastío.

¹ El homenaje se celebró el 7 de agosto de 2024 en el marco del XXXI Coloquio Internacional de Estudios de Género del Congreso. “Debate feminista” publicó el texto en 2025.

En “Lección de cocina” y “Domingo”, la escritora mexicana construye para sus protagonistas dos escenarios muy limpios y ordenados, para poner a prueba las posibilidades reales de ensuciarlos y desordenarlos, realizando una posible infracción del orden patriarcal. Utilizo adrede el término ‘escenario’ en la hipótesis de que la autora ‘teatraliza’ la narración, adoptando una sutil ironía con respecto a sus personajes y a la sociedad a la que pertenecen. O sea, aplica el modelo dramático a otro género, en contra del uso ordinario, otra operación contrabandista. Es de tomar en cuenta que la contaminación entre teatro, poesía y narrativa se inscribe en una práctica de la autora y que tres años después de *Album de familia*, en 1975, se publicará su texto dramático *El eterno femenino*. Ya ha sido estudiada la interacción entre sus ensayos y la creación, propongo solo una cita emblemática que muestra un consciente tránsito entre los géneros literarios. A propósito de los poemas dramáticos *Salomé* y *Yudith*, la escritora declara:

Traté a estas heroínas bíblicas de una manera muy libre. Aspiraban a ser teatro, pero no lograron la cualidad dramática. Lo único que se salva de ellos son ciertos hallazgos líricos, principalmente de paisajes y de descripción de ambiente. (2017: 5)

Los dos cuentos pueden funcionar como actos únicos: las protagonistas se instalan en un espacio doméstico visible, cuidadosamente detallado, donde se mueven con torpeza (“Lección de cocina”) o destreza (“Domingo”). La atención hacia el espacio doméstico (con sus promesas y frustraciones) sirve a la autora para crear un marco no neutral, ni pasivo, pero modificable a pesar del rígido esquema de la casa que encierra, reproduce y fortalece los roles establecidos.

La fuerte presencia de este espacio hogareño contrasta con la vaguedad de lo que está afuera del escenario: tanto en el monólogo del primer relato, como en las analepsis asumidas por la instancia narrativa en el segundo, el pasado y el espacio exterior son sólo aludidos. Esta alusión, que implica una falta de materialidad del ‘afuera’ y del ‘antes’, como en todo texto dramático, constituye, en mi opinión, el núcleo decisivo de una estrategia literaria contrabandista. Además, el primer cuento es un monólogo, una escena dramática en la que la protagonista permanece sola y habla como si pensara en voz alta para un público; el segundo contiene diálogos y conversaciones cruzadas, propios de la representación teatral y con una función caracterizadora que confiere inmediatez representativa a la narración.

El modelo dramático interviene también en otro nivel. Las dos mujeres escenifican una serie de astucias y estratagemas destinadas a engañar a los demás, llevan máscaras, aunque estén inmersas en la búsqueda de su propia identidad. Rosario Castellanos forja, obviamente, a dos personajes, pero los caracteriza como actantes, conscientes forjadoras de impresiones en su público. Ambas escenifican rituales que confirman su papel en la sociedad y en el hogar, pero al mismo tiempo las constituyen como individuos de una manera que no las satisface, al menos aparentemente. La escritora hace hincapié en la puesta en escena para investigar el carácter ceremonial de la identidad y, por tanto, los mecanismos por los que una mujer puede asediar, subvertir o restablecer un ritual. Los cuentos plantean, así, la posibilidad de la autoafirmación y

de una constitución más libre de la sujeta, más allá de la construcción del género, o sea, como afirma Marta Lamas en su estudio sobre Rosario Castellanos, “ese conjunto de creencias culturales sobre ‘lo propio’ de las mujeres y ‘lo propio de los hombres’, que se expresa en ‘usos y costumbres’, y lo critica de manera nada complaciente” (2017: 37).

EL ESCENARIO DE LA ANFITRIONA

Al comienzo de “Domingo”, Edith está montando el escenario adecuado para que sus invitados le atribuyan las características que ella ha decidido representar. Revisa la sala, limpiada con cuidado por las empleadas domésticas, en busca de una imperfección en un espacio impoluto y perfectamente orquestado a la espera de los huéspedes:

Edith lanzó en torno suyo una mirada crítica, escrutadora. En vano se mantuvo al acecho de la aparición de esa mota de polvo que se esconde siempre a los ojos de la más suspicaz ama de casa y hace evidente en cuanto llega la primera visita. Nada. La alfombra impecable, los muebles en su sitio, el piano abierto y encima de él, dispuestos en cuidadoso desorden, los papeles pautados con los que su marido trabajaba. (Castellanos, 1971: 29)

Ella es la patrona, la anfitriona y la escenógrafa de una consabida función que comenzará por la tarde, como todos los domingos, con la entrada en la casa (en el escenario) de diferentes personajes que, como ella, interpretarán sus papeles. Edith elige, con una actitud experta, su disfraz:

Escogió un vestido sencillo y como para estar en casa, unas sandalias sin tacón, una mascarada. Su aspecto debía ser acogedoramente doméstico aunque no quería malgastarlo desde ahorita, usándolo. Titubeó unos instantes y, por fin, acabó decidiéndose. Nada nuevo es acogedor. Presenta resistencias, exige esfuerzos de acomodamiento. Se vistió y se miró en el espejo. Sí, así estaba bien. (37)

La reunión con los amigos será un continuo juego de seducciones interrumpidas, de dobles sentidos, de emociones teatralizadas en función del restringido lapso temporal de la tarde. El núcleo de los problemas de cada uno, siempre relacionado con cuestiones de pareja, pasa a un segundo plano para que sólo emerja la individualidad del personaje actuante. El resultado es su reducción a molestias menores, inconvenientes adrede desprovistos de melodrama y también de cualquier posibilidad de suscitar empatía. Vicente se queja del embarazo de su fugaz pareja Renée; Jorge del fin de su relación; Octavio de su frígida y celosa esposa, pero en el salón la concentración de todos, incluida Edith, está en el presente, en la imagen que se va a ofrecer en ese espacio donde el mundo exterior es mera y casi distraída alusión. Así que Vicente regala a la anfitriona una botella de whisky y ‘exhibe’ el abatimiento más total dejándose caer en un sillón; ella le pregunta si tiene problemas “más atenta a la marca del licor que al estado de ánimo del donante” (38). Edith es parte integrante del juego, desempeña su papel, pero también está distante, especialmente de Carlos, su marido. Decidió no romper la relación con su esposo y aceptar el juego de las convenciones para dejar a salvo “lo que dos seres construyen juntos: la casa, la situación social, la amistad” (33). Tiene su

máscara de ama de casa y esposa atenta preparada también para Carlos y lo tranquiliza, cuando él la ve distraída, con una frase evasiva bien elaborada: “Pensaba si no nos caería bien comer pato a la naranja ... y también en la fragilidad de los sentimientos humanos” (33).

Al principio del relato, la instancia narrativa informa de un matrimonio cansado, una relación aburrida pero que guarda las apariencias; cuenta cómo Edith se enamoró de Rafael y con él redescubrió su cuerpo y luego la pintura, “esa otra forma de existencia”: “de espectadora apasionada pasó a modelo complaciente y, en los últimos meses de su relación, a aprendiz aplicada” (30). Más que irónico, el tono aquí es divertido y esta modulación sirve para eliminar el riesgo de un juicio moralista sobre el personaje, como queda patente en el fragmento en el que se comenta que Edith sólo necesitaba hacer una seña para llenar con otra persona el hueco dejado por Rafael. Las emociones de Edith son tratadas con divertida condescendencia, como si incluso el nivel más íntimo de su personalidad estuviera desvirtuado por la ficción:

¿No estuvo Edith a punto de morir la primera vez que supo que Carlos la engañaba? ¿No creyó que jamás se consolaría con la ausencia de Rafael? Y era la misma Edith que ahora disfrutaba plácidamente de su mañana perezosa y se disponía a organizar un domingo pródigo en acontecimientos emocionantes, en sorpresas que se agotaban en un sorbo, en leves cosquilleos a su vanidad de mujer, de anfitriona, de artista incipiente. (34)

La instancia narrativa desmiente las emociones de Edith mientras que exalta sus expectativas, para luego materializar ese ‘domingo pródigo’ en la conversación trivial de los invitados, en diálogos bromistas que parecen dirigidos a un público en sala, sean los demás invitados, sean los lectores/espectadores que pueden divertirse o indignarse con los chistes:

– ¡Qué falta de imaginación tienen las mujeres, Dios santo! No saben hacer otra cosa que preñarse.
– Bueno, Vicente, al menos les concederás que saben hacer también lo necesario para preñarse.
(44)

La teatralidad queda subrayada también por el escepticismo de Edith hacia Vicente y Renée, la mujer encinta que está a punto de abortar, porque su intención parece ser desenmascarar el soberbio orgullo masculino del primero y la trillada falsedad de la segunda. La anfitriona se burla del hombre, le parece falsamente angustiado y cree que en realidad sólo está molesto porque no sabe si es el padre del feto y porque no puede intervenir en la decisión; también se burla y desconfía de la mujer, ya que la ha visto representar un papel muy parecido a su situación actual en una escena de *La salvaje* de Anouilh. El siguiente fragmento del diálogo con Vicente ilustra bien lo dicho hasta ahora acerca del personaje actuante y el envilecimiento de los temas relevantes, reducidos a cuestiones personales a menudo hipócritas:

– ¡Pues que aborte!
– Ese su problema, Vicente. Pero ¿cuál es el tuyo?
– El mío...el mío...Carajo ¡Estoy harto de putas!
– Ahora tienes la oportunidad magnífica para deshacerte de una de ellas.

- Vendrá otra después y será peor.
- Es lo mismo que yo pienso cuando voy a echar a una criada. (39)

Edith interpreta perfectamente su papel, con actitud sarcástica se distancia de todos, ausentes y presentes, subraya su clase social mostrando cierto desprecio hacia sus criadas. Escribe Rosario Castellanos en un artículo de 1970: “Cuando desaparezca la última criada, el colchoncito en que ahora reposa nuestra conformidad, aparecerá la primera rebelde furibunda” (2006: 563-564). Edith está muy lejos de esta condición rebelde: no cuestiona ninguno de sus privilegios de clase y habla del aborto de Renée como si fuera una práctica banal al alcance de todas. No aborda la cuestión, sino que, con la complicidad de sus interlocutores, la convierte en una fútil cháchara, en la que predomina el caso particular, el chisme, la malicia. Sin embargo, el México que queda fuera, ni siquiera un ‘espacio autónomo’ en términos teatrales, es el México de los años sesenta, un periodo crucial en la historia política del país en el que, entre otras cosas que Rosario Castellanos conocía bien, el debate y la lucha por los derechos de las mujeres era muy férvido y en el que las muertes por aborto clandestino eran generalizadas. La escritora contribuyó al debate con sus artículos en “Excélsior”², por citar sólo un ejemplo, y justo en 1971, fecha de publicación de *Álbum de familia*, nació el grupo feminista Mujeres en Acción Solidaria (MAS), seguido por otros que, significativamente para el análisis del cuento, empuñaron la conocida consigna feminista de los años setenta “lo privado es político”. Para Edith, la esfera personal es la única que existe. La cerrazón de su horizonte choca con la vivacidad de las mujeres del relato “Álbum de familia” y hace aún más evidente y significativa la descontextualización y deshistorización de “Domingo”. Rosario Castellanos escenifica una conversación en la que los temas están censurados o ignorados, o tratados superficialmente, bajo la dirección de una mujer instruida, acomodada y a la moda. La articulación contrabandista del cuento hace pasar discursos repudiables por chistes de mujeres supuestamente emancipadas: las palabras de Edith, leídas 50 años después, parecen referirse a un contexto en el que el aborto es un derecho adquirido. Su absoluta falta de apego a la realidad la lleva, por un lado, a hablar del derecho al aborto, eludiendo la posibilidad real de ejercer ese derecho (que no existía)³ y, por otro, a pretender culpar cínicamente a esa mujer que desprecia: “no es ninguna criatura como para no saber cuáles son las precauciones que hay que tomar. Si se descuida que lo remedie ¿no?” (51).

La reunión parece una farsa. En su interesante artículo, Mateu Serra observa que “todos los personajes podrían enmarcarse en una colectividad que parece carnavalesca, donde todos llevan una máscara que no quieren reconocer pero que es reconocida por los demás. Quitarse esa máscara significa salirse de las expectativas sociales y, por tanto, el enfrentamiento con la soledad” (88). Una farsa, diría yo de nuevo, más que un carnaval, territorio demasiado subversivo para la situación planteada por Rosario

² Rosario Castellanos empieza a escribir para *Excélsior* en 1963.

³ “En 1973 el gobierno de Luis Echeverría presenta un proyecto para una nueva Ley General de la Población, en el que se reconocía al aborto como un problema social” (Galeana 2017: 111).

Castellanos, puesto que no se produce ninguna inversión, por el contrario, los patrones de comportamiento estructurados según los mandatos de género están reforzados. En desacuerdo con la estudiosa, creo que los personajes están absolutamente conscientes de la máscara que llevan, la construyen a propósito para fingir o aparentar, como he intentado demostrar, porque la necesitan para cumplir con las exigencias de la sociedad y la supervivencia de su propia individualidad, siempre que esté inspirada en el paradigma impuesto por el mandato cultural de la feminidad y la masculinidad.

El despliegue de cinismo y desprecio exhibidos en público se contraponen a las pasiones expresadas en soledad, lejos del escenario. Resulta especialmente significativa la descripción de las emociones de Edith pintando y sufriendo por la falta de su amante: “llenaba las telas con esos borbotones repentinos de tristeza, de despojamiento, de desnudez interior” (31). Pintando busca a Rafael, con rabia, pero el comentario de la instancia narrativa, significativamente irónico, evita cualquier exceso de sentimentalismo: “No sabía si lo hallaba o no porque el cansancio del esfuerzo era, a la postre, más poderoso que todos los otros sentimientos” (31). Retrata sin paliativos a esta mujer rica que afirma: “Nunca he pretendido ser más que una burguesa. Una pequeña, pequeñita burguesa. ¡Y hasta eso cuesta trabajo!” (52-43). Edith reconoce sus limitaciones y no las oculta, sino que las explota para crearse una vía de escape, la pintura y sus corolarios que le dejan “una sensación de triunfo y saqueo” (31). No interrumpe el ritual de la anfitriona acomodada, pero le agrega algo nuevo: tras impartir las órdenes a las empleadas domésticas y ponerse pantalones cómodos (¿otro disfraz?), todos los días feriados se encierra en su estudio pequeño y luminoso en el jardín, para dedicarse a la pintura en busca de un rato de felicidad. No subvierte la estructura de la casa, pero consigue, gracias a su privilegio de clase, un cuarto propio. El hogar y sus domingos son los paréntesis en una actividad que ejerce en otro espacio y que su ocupación principal: “los domingos, como hoy, tenía que renunciar a sí misma en aras de la vida familiar” (31). Ahora, en la tarde dominical, sólo espera que caiga el telón sobre la sociedad burguesa mexicana reunida en su salón impecable, para encontrarse de nuevo sola con lo que le gusta, en su cuarto propio. Mientras los invitados continúan su jugueteo, Edith se siente siempre más distante, “excluida de la intimidad de Carlos y Lucrecia, del dolor de Jorge, del juego de los otros” (54), “borrada” por Rafael, pero no le importa:

Recordó la tela comenzada en su estudio, el roce peculiar del pantalón de pana contra sus piernas; el sweater viejo, tan natural como una segunda piel. Lunes. Ahora recordaba, además, que había citado al jardinero. Inspeccionarían juntos ese macizo de hortensias que no se quería dar bien. (54)

La mujer se cambiará de ropa e irá a su estudio, “después de deliberar con la cocinera acerca del menú y de impartir órdenes (siempre las mismas) a la otra criada” (30). Sara Uribe lo define un pequeño gesto “microfeminista” (36). También podría tratarse de otra puesta en escena, esta vez sin público. Pero esta descripción deliberadamente física de su ropa, que la toca, que coincide con su piel, muestra una afirmación parcial de su independencia, del mismo modo que la referencia al jardinero remite, una vez más, a los ritos irrenunciables de la señora rica que constituyen su identidad.

EL ESCENARIO DE LA ESCRITORA

“Lección de cocina” presenta el monólogo de una mujer que, mientras realiza la más obvia de sus misiones de esposa en un contexto patriarcal, o sea cocinar para el marido que vuelve del trabajo, empieza a cuestionar su trayectoria y su condición actual. Recuerda con diferentes emociones los momentos que determinaron su vida, preguntándose en qué medida eligió su propia historia que en el presente del cuento la “planta” (13) en la cocina. Si fuera un monólogo teatral, la mujer sería visible frente al público mientras prepara la comida y, sin interrumpir la escenificación, se referiría al tiempo pasado. Sería otro acto con un espacio único, ya que a lo largo del relato la mujer nunca sale de ese espacio de reclusión que choca con un afuera recordado o imaginado. Edith tampoco sale de la habitación durante el relato, pero el lunes puede encerrarse en su estudio del jardín. De ahí su actitud pacificada y desenfadada. En “Lección de cocina”, en cambio, prepondera la colisión entre adentro y afuera, detención y movimiento, que tensiona el deseo de la protagonista y resalta la sensación de alienación y pérdida.

Los incipit de los dos cuentos sugieren de inmediato un paralelismo: “Domingo” presenta una alfombra impecable y un salón impoluto, “Lección de cocina” comienza por una frase breve que remite a la limpieza: “La cocina resplandece de blancura” (11). Sin embargo, como hemos visto, en el primer cuento la limpieza es el resultado de la perfecta dirección de las tareas domésticas por parte de una mujer que se identifica con su papel y constituye su subjetividad a través de los rituales de la vida familiar, a los que añade una pequeña y privilegiada infracción del patrón establecido. En el segundo cuento, desde el comienzo, el tono es sarcástico: “Es una lástima tener que mancillarla con el uso” (11). Al sustraerle el valor de uso, la cocina se convierte en el lugar de una representación, de un ritual cuyo único significado restante es la coerción. Es exactamente el espacio que la mujer no querría ocupar y por lo tanto se desplaza mentalmente a otros lugares. De hecho, la frase termina con una proposición introducida por el condicional simple que indica, más que una posibilidad, un deber: “Habría que sentarse a contemplarla, a describirla, a cerrar los ojos, a evocarla” (11). Los cuatro verbos (contemplar, describir, cerrar los ojos, evocar) se refieren a la creación poética e, introducidos por el verbo “sentarse a”, indican precisamente la actividad que la mujer desea realizar: sentarse a escribir. La construcción de estas primeras tres líneas del cuento es perfecta: crea una oposición entre lo que la mujer tiene que hacer (cocinar, ensuciar) y lo que querría hacer (evocar, escribir), es decir, entre el deber y el deseo. Pero Rosario Castellanos insinúa otro factor en esa disyuntiva. No sólo la alternativa entre obediencia y rebelión, sino también la percepción de la violencia simbólica que las mujeres ejercen sobre sí mismas, que puede superarse asumiendo la responsabilidad de la propia vida: ese “habría que”. Esta sería la lección de cocina.

La protagonista del cuento es una escritora. Esta connotación es tan relevante como implícita y se deduce a través de indicios, como la oración ahora comentada⁴.

⁴ Otro indicio: “Ah, no, no voy a caer en esa trampa: la del personaje inventado y el narrador inventado y la anécdota inventada” (20). La narradora declara que no quiere transformarse en un personaje de

Ahora bien, el parcial silenciamiento del oficio de la protagonista choca de forma evidente con la abundancia de detalles acerca de otros aspectos de su persona y con el protagonismo de mujeres intelectuales en el cuento “*Álbum de familia*”. Propongo leer esta estrategia como otro dispositivo contrabandista de la narrativa Rosario Castellanos. En el cuento, a lado del derrotero íntimo y sentimental de la protagonista, la escritora quiso construir otro itinerario, no secundario, que remite al papel de la mujer escritora e intelectual en el México de los años sesenta. Pero, si para representarse a sí misma como escritora, la narradora debe moldear una figura conforme al discurso masculino, entonces es mejor dejar entre paréntesis su faceta intelectual. No como un lugar incidental y prescindible del discurso, sino como un lugar cortazarianamente intersticial. El monólogo, por lo tanto, propone una posible emancipación del patriarcado a través de una historia íntima descrita con detalles incluso audaces, y al mismo tiempo construye la figura de una escritora a través de pistas que no tienen nada de escandaloso o censurable y sin embargo son silenciadas. La construcción del texto requiere un esfuerzo interpretativo y exige que se tengan en cuenta ambas vertientes. Aunque una parezca la principal y la otra accesoria, son complementarias y unidas por el sarcasmo. A menudo, las pistas se refieren a un aspecto concreto del oficio de la escritora y funcionan como contrapunto a la frustración de la vida íntima del personaje.

La mujer, “hecha una imbécil” (13), está plantada en la cocina, usurpando un delantal para aparentar eficiencia. Como en “Domingo”, y como en el teatro, los personajes primero se ponen el atuendo y luego entran en acción. En un tono marcadamente irónico, la sujeto que narra la historia finge la aceptación de un rol (“Mi lugar está aquí”, 11) y lamenta haber perdido tanto tiempo en lugares que no le pertenecían: escuelas, calles, bares. Continuando con la simulación, emprende su tarea, pero los libros de recetas no le sirven de nada, necesitaría de un diccionario de los términos técnicos y los prolegómenos, remarcado un aprendizaje libresco. Sólo puede hacer inútiles comentarios literarios:

Abro un libro al azar y leo ‘La cena de don Quijote’. Muy literario pero muy insatisfactorio. Porque don Quijote no tenía fama de gourmet sino de despistado. Aunque un análisis más fondo del texto nos revela etc., etc., etc., Uf. (12)

Extrae un pedazo de carne del refrigerador para asarla: el aspecto del trozo de carne cocinándose funciona como detonador de los recuerdos y sus cambios (de color, tamaño, olor) determinan la articulación entre pasado, presente y futuro. La movilidad temporal y la metamorfosis de la carne resaltan un incesante devenir en contraste con la fijeza del espacio doméstico y de la mujer que lo habita (“permanezco inmóvil”, 15; “permaneceré como permanezco. Quieta”, 18). Como ya he mostrado en otro trabajo focalizado en el análisis espacial del cuento (Jossa, 2024), el desplazamiento parte de la cocina, lugar del presente y de la opresión privada, y se desplaza hacia diferentes direcciones: hacia lugares y momentos destacados pero no definitivos, en los que aún

ficción, mostrando su familiaridad con la escritura y la narratología al distinguir personajes, narración, trama. Por supuesto, el lenguaje académico y la referencia cultas son otras pistas.

era posible una desviación; hacia la sociedad que codifica y exalta las relaciones patriarcales (“¿Cómo podría llevar al cabo labor tan ímproba sin la colaboración de la sociedad, de la historia entera?”, 11); hacia México como espacio de una marginación culturalmente definida. Este dinamismo, perfectamente diseñado por Rosario Castellanos, cuestiona la legitimidad del reparto del espacio en su época y a la vez interroga acerca de la posibilidad de su redistribución.

Al comienzo, la mujer resalta la insignificancia del ingrediente que va a cocinar:

Carne especial para asar. Magnífico. Un plato sencillo y sano. Como no representa la superación de ninguna antinomia ni el planteamiento de ninguna aporía, no se me antoja. Y no es solo el exceso de lógica el que me inhibe el hambre. Es también el aspecto, rígido por el frío. (13)

Luego, el color rojo de la carne cruda le parece escandaloso y reaviva la sensación de la piel quemada por el sol en Acapulco, durante su luna de miel marcada por el dolor y la frustración. Recuerda su sufrimiento bajo el peso del hombre, con la espalda chamuscada, tendida en la postura clásica “el hombre arriba y la mujer abajo. Postura impuesta por los misioneros durante la Colonia a los matrimonios bien establecidos en el ordenamiento de la sexualidad. Postura que devela la primacía del varón sobre la mujer” (Luongo Morales, 3). Al describir las relaciones sexuales prescritas por el matrimonio, la mujer, más que al disfrute, se refiere al tormento y al sacrificio:

yo, abnegada mujercita mexicana que nació como paloma para el nido, sonreía a semejanza de Cuauhtémoc en el suplicio [...]. Boca arriba soportaba no solo mi propio peso sino el de él encima del mío. La postura clásica para hacer el amor. Y gemía, de desgarramiento, de placer. El gemido clásico. Mitos, mitos. (13)

Se ve en la cama: mientras el esposo duerme, ella está jugueteando con los botones de su camisón, un disfraz para simular una condición placentera de recién casada. Un detalle entre paréntesis completa la imagen del cuerpo insatisfecho, indicando implícitamente un sentimiento opuesto: la yema de sus dedos es poco sensible “por el prolongado contacto con las teclas de la máquina de escribir” (14). La escena por un lado plantea la discrepancia entre insatisfacción sexual y satisfacción cultural, por el otro es el reconocimiento de que el proceso de escritura presenta dimensiones corporales. Observación que se hace más interesante aún si se tienen en cuenta los elementos autobiográficos, puesto que, como dice Marta Lamas, “el proceso de escribir asumiéndose como mujer, sin resbalar al estereotipo, no fue fácil ni indoloro” (2017: 37). Además, es su ser escritora que, como subraya Luongo Morales, “le permite la distancia de sí y de las demás en el intento de rearticular una experiencia reglamentada por las construcciones sexogenéricas de la cultura latinoamericana” (2001: 4).

La preparación de la carne continúa: la rociada de sal la hace menos escandalosa y más tolerable; la espolvoreada de pimienta blanca a mitad de cocción le confiere un aspecto encanecido. La visión de la carne encalada hace pensar en el matrimonio como el fin de la juventud, marcado por el inexplicable cambio de apellido que lleva a situaciones ridículas y funciona como una marca de propiedad. Si sirve para afirmar

socialmente que ella pertenece a su marido, comenta la mujer, debería estar agradecida por el matrimonio. Comienza una enumeración de agradecimientos sarcásticos, interrumpida por la duda de que la carne esté casi lista:

Gracias por haberme abierto la jaula de una rutina estéril para cerrarme la jaula de otra rutina que, según todos los propósitos y las posibilidades, ha de ser fecunda. Gracias por darme la oportunidad de lucir un traje largo y caudaloso, por ayudarme a avanzar en el interior del templo, exaltada por la música del órgano. Gracias por...”. (17)

Otro ritual, con sus vestimentas, sus efectos sonoros, su teatralidad marca el paso de una rutina a otra, de una jaula a otra. Luego, en un aparente arranque de orgullo, la mujer se pregunta si el marido también le debe algo y la respuesta es clara: la virginidad con la que llegó a la boda. Comenta Luongo Morales “La respuesta es exacta, pero letal” (5). El pensamiento vuelve al sexo, que ahora se define explícitamente como un ritual al que ella se somete. El tono del monólogo se vuelve más áspero y dolido. La mujer se resigna a la certeza de que su marido tiene y tendrá amantes y su molestia o indiferencia hacia el sexo adquiere el sentido de una mortificante pérdida de su propia individualidad y vitalidad que se materializa en una imagen de muerte:

Cuando dejas caer tu cuerpo sobre el mío siento que me cubre una lápida, llena de inscripciones, de nombres ajenos, de fechas memorables. Gimes inarticuladamente y quisiera susurrarte al oído mi nombre para que recuerdes quién es a la que posees. (18)

La carne, de nuevo, la trae al presente. Es demasiado dura y esa dureza desencadena una efectiva y clara invectiva feminista en contra de los deberes impuestos por el matrimonio. El futuro que está imaginando para sí misma coincide, pero en parte, con la situación de Edith, como un destino ineludible:

Se me atribuyen las responsabilidades y las tareas de una criada para todo. He de mantener la casa impecable, la ropa lista, el ritmo de la alimentación infalible. Pero no se me paga ningún sueldo, no se me concede un día libre a la semana, no puedo cambiar de amo. Debo, por otra parte, contribuir al sostenimiento del hogar y he de desempeñar con eficacia un trabajo en el que el jefe exige y los compañeros conspiran y los subordinados odian. En mis ratos de ocio me transformo en una dama de sociedad que ofrece comidas y cenas a los amigos de su marido, que asiste a reuniones, que se abona a la ópera, que controla su peso, que renueva su guardarropa, que cuida la lozanía de su cutis, que se conserva atractiva, que está al tanto de los chismes, que se desvela y que madruga, que corre el riesgo mensual de la maternidad, que cree en las juntas nocturnas de ejecutivos, en los viajes de negocios [...]. (19)

El discurso sigue y la carne se pega a la sartén, salpica ruidosamente por la adición de aceite, luego se encoge y desprende un olor delicioso, despertando cierta expectación. Y entonces el tono vuelve a cambiar, ahora la mujer mira al futuro, se imagina protagonista de otra vida en una gran ciudad, se imagina seduciendo a un transeúnte y ante el juez para la petición de divorcio... y la carne se quema por un lado: “¿Y ahora qué? A esta carne su mamá no le enseñó que era carne y que debería de comportarse con conducta” (23). La historia llega a su fin con la mujer enfrentada a la necesidad de

una elección que adquiere un valor definitivo: la cocina immaculada finalmente está llena de humo y la solución al desastre parece determinante: “yo seré, de hoy en adelante, lo que elija en este momento” (25). Tiene dos opciones: tirar la carne a la basura, ponerse un vestido lindo e ir al restaurante, o sea imponer las reglas del juego a través de la mentira; o admitir su incapacidad y ser

el caso típico, la femineidad que solicita indulgencia para sus errores, la balanza se inclinará a favor de mi antagonista y yo participaré en la competencia con un *handicap* que, aparentemente, me destina a la derrota y que, en el fondo, me garantiza el triunfo por la sinuosa vía que recorrieron mis antepasadas, las humildes, las que no abrían los labios sino para asentir, y lograron la obediencia ajena hasta al más irracional de sus caprichos. La receta, pues, es vieja y su eficacia está comprobada. (26)

Cabe subrayar la referencia a una ‘receta’, antigua y comprobada, que la mujer sabría ejecutar. Sin embargo, en ambos casos, la herramienta necesaria es la simulación: esconder el desastre o exagerar “mi compunción para incitarlo a la magnanimidad” (23). En ambos casos, dice, traicionaría su propia autenticidad: “Sólo que me repugna actuar así. Esta definición no me es aplicable y tampoco la anterior, ninguna corresponde a mi verdad interna, ninguna salvaguarda mi autenticidad” (26). La mujer busca otra opción que desprenda su identidad de la relación con el esposo. Los intentos de afirmar su individualidad chocan con el reconocimiento continuo de su condición: “Soy yo. ¿Pero quién soy yo? Tu esposa, claro” (18). La sucesión de ratificación, pregunta y respuesta, todas breves y tajantes, debilita su posición.

En el final admite que, casándose, aceptó el sacrificio y la idea de la casa como remanso de paz, ajena a los conflictos y, casi apaciguada, afirma que solo le molesta que una circunstancia tan trivial como una cena quemada determinara su decisión:

Yo lo acepté al casarme y estaba dispuesta a llegar hasta el sacrificio en aras de la armonía conyugal. Pero yo contaba con que el sacrificio, el renunciamiento completo a lo que soy, no se me demandaría más que en la Ocasión Sublime, en la Hora de las Grandes Resoluciones, en el Momento de la Decisión Definitiva. No con lo que me he topado hoy que es algo muy insignificante, muy ridículo. Y sin embargo... (27)

La adversativa y los puntos suspensivos del final abren a una posibilidad de emancipación que no coincida con ninguna de las dos opciones propuestas.

Justo antes del final del relato, la mujer recapitula la ‘historia’ de la cocción de la carne, un resumen que es casi una invitación a descifrar la metáfora que alberga:

Recapitulemos. Aparece, primero el trozo de carne con un color, una forma, un tamaño. Luego cambia y se pone más bonita y se siente una muy contenta. Luego vuelve a cambiar y ya no está tan bonita. Y sigue cambiando y cambiando y cambiando y lo que uno no atina es cuándo pararle el alto. Porque si yo dejo este trozo de carne indefinidamente expuesto al fuego, se consume hasta que no queden ni rastros de él. Y el trozo de carne que daba la impresión de ser algo tan sólido, tan real, ya no existe. (24)

El trozo de carne, primero crudo y luego convertido en humo, para muchos críticos representa el cuerpo de la protagonista (Popovic, Zeitz); Elia Saneleuterio propone el sugerente binomio casada/asada, “correlato de una misma historia” (2010: 4) y el destino de la mujer quedaría entonces sellado. Quizá sea precisamente en la ambigüedad de la asignación referencial de la metáfora donde resida la solución: el trozo de carne es la pareja, con sus asimetrías, sometimientos y prevaricaciones. Como propuse en mi trabajo anterior, es la metáfora de la relación con el hombre, una lectura que reconoce un papel activo a la mujer en la posibilidad de modificar los vínculos, de ‘cocinarlos’. Mi interpretación se fundamenta en las asociaciones carne/marido/esposa, sugerida por la sujeto de la narración que siempre se refiere a los dos, que añade un ‘también’ para extender a la pareja las imágenes suscitadas por la cocción de la carne. A pesar de la disparidad, ambos se quemaron con el sol, aunque sólo ella se quedó dolorida en la cama; a pesar de la disparidad, ambos envejecerán dentro de unos años, aunque sólo ella sigue rumiando sus rencores y las oportunidades perdidas. Carne, hombre y mujer se modifican:

Mi marido también da la impresión de solidez y de realidad cuando estamos juntos, cuando lo toco, cuando lo veo. Seguramente cambia, y cambio yo también, aunque de manera tan lenta, tan morosa que ninguno de los dos lo advierte. Después se va y bruscamente se convierte en recuerdo y... (25)

Es precisamente la coincidencia de ambos en la misma metáfora lo que potencia la disparidad en la relación, el momento en el que la carne sólo se quema por un lado. La carne y el hombre parecen sólidos, pero la mujer puede cambiarlos, sazónarlos lentamente, añadirles sal y pimienta, quemarlos e incluso tirarlos a la basura. Y puede modificarse a sí misma. La agencia de la protagonista se construye en el lugar simbólico de la sumisión femenina, la cocina, ahora transformado con una treta del débil, como sugiere Josefina Ludmer, en un sitio donde puede practicarse lo prohibido:

La treta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no solo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él [...]. Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades. Y esa práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural. (251-252)

Así, el espacio inmaculado del comienzo del cuento se convierte, a través de una sutil construcción contrabandista de la narración, en el espacio de una trampa, ennegrecido por el humo. Es oportuno recuperar otro indicio diseminado en cuento: cuando se imagina a sí misma en el futuro, viajando por el mundo, la mujer también considera la posibilidad ilícita de ser “¿Bruja blanca en una aldea salvaje?” (21) y no solo presa de caza. Y comentando su fracaso culinario, pregunta con un clamoroso lapsus: “¿Fue eso un obstáculo para que llegara a convertirse en una viuda fabulosa, digo, en una cocinera fabulosa?” (24). Remito de nuevo al excelente artículo de Luongo Morales a propósito de la relación entre comida, brujería y locura, para focalizarme en un último aspecto que concluye esta propuesta de lectura. Si la carne es la relación de pareja, al

principio insignificante, luego escandalosa, por un rato sabrosa, después demasiado dura, en cualquier caso, en continuo devenir, es posible intervenir sobre esa sustancia cambiante. No sólo: no basta con sazonar el trozo de carne que determina su infelicidad momentánea, es necesario disentir de un lenguaje prescriptivo, como el lema alemán “Küche, Kinder, Kirche” (11) citado al principio del cuento, que sigue operando en la conciencia, como dice la mujer después de quemar el asado:

el hecho de que cese de ser perceptible para los sentidos no significa que se haya concluido el ciclo sino que ha dado el salto cualitativo. Continuará operando en otros niveles. En el de mi conciencia, en el de mi memoria, en el de mi voluntad, modificándome, determinándome, estableciendo la dirección de mi futuro. (25)

Recuperamos así lo dicho más arriba: junto al relato de una íntima infelicidad conyugal, el cuento construye la figura de una escritora que, entre paréntesis y guiños, sigue la estela de Sor Juana, su constante interlocutora, también presente en este cuento: “De mí se puede decir lo que Pfandl dijo de Sor Juana: que pertenezco a la clase de neuróticos cavilosos. El diagnóstico es muy fácil ¿pero qué consecuencias acarrearía asumirlo?” (26). Una referencia que, en palabras de Saneleuterio,

la inserta, como escritora, además de como lectora y (re)creadora del texto, dentro de una genealogía bien diferente: la de las mujeres escritoras hispanoamericanas que se han intentado desmarcar tanto de la tradición de roles sociales femeninos como de las convenciones impuestas por un canon literario masculino. (2017)

El comentario de Sara Uribe es acertado:

las problemáticas feministas que aquejaban a la protagonista de Castellanos siguen siendo tema de discusión, lucha y reflexión aún en pleno siglo XXI. Pero que la literatura escrita por una mujer en los años tempranos de la segunda mitad del siglo XX otorgara representatividad literaria a problemáticas básicas, que denunciara el juego de poder de las relaciones de género, cuando evidentemente la literatura masculina las obviaba o invisibilizaba, es también un acto radical de enunciación de las condiciones de opresión de las mujeres de su tiempo. (36)

Al comienzo de “Lección de cocina” se rebaja la posibilidad de la mujer “de participar como una productora de cultura que incide en el ámbito de lo simbólico” (Luongo Morales, 2001: 2). Luego, a través de las pistas diseminadas en el texto, Rosario Castellanos patentiza una de las reflexiones que más le interesa, el rol de la intelectual en México, interés no correspondido, ya que, como señalan Claudia Maribel Domínguez (2018) y Tarssis Dessavre (2021), ha estado marginada durante mucho tiempo por la élite cultural mexicana. En los cuentos analizados, Rosario Castellanos construye un escenario para sus personajes también para mostrar, entre bastidores, el papel que debería desempeñar la intelectual en la sociedad mexicana de los años 70: portadora de un pensamiento crítico y divergente, consciente de los legados del pasado, testigo de las inquietudes de su época.

BIBLIOGRAFÍA

- BOCKUS APONTE, Barbara (1987): “Estrategias dramáticas del feminismo en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos”, *Latin American Theatre Review*, 49, pp. 48-59.
- CASTELLANOS, Rosario (2006): “Casandra de huarache: la liberación de la mujer, aquí”, en Reyes, Andrea H.(ed.): *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*, t. II, México: Conaculta.
- CASTELLANOS, Rosario (1998): *Salomé y Judith*, México: Fondo de cultura económica.
- CASTELLANOS, Rosario (1975): *El eterno femenino*, México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTELLANOS, Rosario (1971): *Álbum de familia*, México: Joaquín Mortiz.
- DESSAVRE, Tarsis (2021): “El fracaso del intelectual según Rosario Castellanos: una lectura a partir de su ensayística y dramaturgia”, *Humanística. Revista De Estudios Críticos Y Literarios*, pp. 46-67.
- DOMÍNGUEZ, Claudia Maribel (2018): *Rosario Castellanos, intelectual mexicana*, Ciudad de México: Ediciones del Lirio.
- GALEANA, Patricia (2017): *Historia del feminismo en México*, México: UNAM.
- JOSSA, Emanuela (2024): *Desordenar la casa. Habitar en los cuentos hispanoamericanos del siglo XXI*, Medellín, Sílabas.
- LAMAS, Marta (2017): “Rosario Castellanos, feminista a partir de sus propias palabras”, *Revista LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, XV, 2, pp. 35-47.
- LUDMER, Josefina (2017): “Las tretas del débil”, en Nelly Prigorian; Carmen Díaz Orozco (eds.): *Representaciones, emergencias y resistencias de la crítica cultural: mujeres intelectuales en América Latina y el Caribe*, pp. 245-252.
- LUONGO MORALES, Gilda (2001): “‘Lección de cocina’ de Rosario Castellanos: lo crudo y lo cocido en el ejercicio familiar/extraño del devenir sujeto femenino”, *Cyber Humanitatis. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile*, 17, pp. 1-13.
- MATEU SERRA, Rosa (1996): “*Album de Familia*: La máscara como instrumento de desmitificación”, *Scriptura*, 12, pp. 77-89.
- POPOVIC KARIC, Pol (2013): “El doblez en *Álbum de familia* de Rosario Castellanos”, *Centroamericana*, 23, 1, pp. 93-110.
- SANELEUTERIO, Elia (2017): “La subversión de conciencia en Rosario Castellanos: un acercamiento didáctico a ‘Lección de cocina’”, *Literatura mexicana*, 28, 1, pp. 99-116.
- SANELEUTERIO, Elia (2010): “Familia de cuentos. Sobre la narrativa breve de Rosario Castellanos”, *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 2, pp. 1-12.
- TORRES, María 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.
- URIBE, Sara (2025): “Aquí arder, aquí hablar”, *Debate Feminista*, 35, 69, pp. 15-46.
- ZEITZ, Eileen (1986): “Técnica e ideología en un cuento de Rosario Castellanos”, *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, Madrid: Ediciones Istmo, pp. 769-770.



This work was funded by the European Union – Next Generation EU – as part of the PRIN PNRR 2022 project titled "Plotting for Democracy: A Transnational Approach to Literatures of Transition in Latin America (1960s – Present)" (2023-2025) [B53D23028780001].