

Mujer que sabe latín: un estudio de autoría en diálogo con el feminismo existencialista

Elena RITONDALE
Sapienza Università di Roma

Resumen

El artículo estudia la manera en que, en los ensayos recogidos en *Mujer que sabe latín*, Rosario Castellanos analiza la relación entre escritura y escritoras, enfocándose en más de un caso en cómo la primera participa de un auténtico proyecto existencial de las segundas. Se recordará la influencia de la propuesta feminista de Simone de Beauvoir sobre la escritora mexicana, pero se enfocará el análisis en los más recientes estudios sobre autoría, iluminando la manera en que la obra puede resignificar a la(s) autora(s).

Palabras clave: *Mujer que sabe latín*, Rosario Castellanos, autoría, Simone de Beauvoir, feminismo.

Abstract

This article examines how, in the essays collected in *Mujer que sabe latín*, Rosario Castellanos analyzes the relationship between writing and women writers, focusing in several cases on how the former becomes part of the latter's genuine existential project. While recalling the influence of Simone de Beauvoir's feminist thought on the Mexican author, the analysis centers on more recent studies of authorship, highlighting the ways in which the work itself can re-signify its author(s).

Keywords: *Mujer que sabe latín*, Rosario Castellanos, Authorship, Simone de Beauvoir, Feminism.

INTRODUCCIÓN

Los ensayos recogidos en *Mujer que sabe latín* ([1973]1992), de Rosario Castellanos, exploran —entre otras cosas— la manera en que la escritura contribuye a la creación del proyecto existencial de sus autoras. En el dilema eterno entre autor(a) y texto, la atención de Rosario Castellanos parece situarse en esa tierra de en medio que está representada por la relación entre los dos o, mejor dicho, por la función que el proceso de creación de textos desempeña en la definición de una autoría.

El interés de Castellanos hacia la condición de la mujer, y de la mujer mexicana específicamente, surge desde sus primeros trabajos, entre ellos *Sobre cultura femenina* (1950), ensayo con el que adquiere la maestría en Filosofía. Después, en otros ensayos vuelve al mismo tema, como por ejemplo en los que han sido posteriormente recogidos en *Juicios sumarios* (1966); aquí ahonda en los casos de mujeres que han desafiado este

patrón histórico aniquilante a través de la escritura y se centra en Simone de Beauvoir, Simone Weil, Virginia Woolf y en su ser mujeres intelectuales y escritoras.

En el presente trabajo propongo un recorrido por los ensayos de *Mujer que sabe latín*, a través de un análisis de la autoría femenina que Castellanos realiza para cada autora reseñada, a partir de la relación entre emancipación y escritura que encuentra su teórica mayor en Simone de Beauvoir, con la que Castellanos entabla un diálogo a la distancia. No me interesa tratar de entender en qué medida la vida de las autoras determine de alguna manera sus obras, volviendo a lecturas decimonónicas, sino iluminar lo que la escritura de los textos les brinda a las autoras, de acuerdo con el análisis de Rosario Castellanos.

NOTAS PARA UNAS COORDENADAS TEÓRICO-CRÍTICAS

Mujer que sabe latín –cuyo título surge del proverbio “mujer que sabe latín, no tiene marido ni tiene buen fin”– es un texto sobre el que existe una amplia bibliografía, que se enfoca sobre todo en la temática de género. Una parte no menor de la crítica interesada en esta colección de ensayos, además, se ha centrado en la influencia ejercida por Simone de Beauvoir en Rosario Castellanos; se vean, al respecto, Gabriela Cano (1992), Leticia Iliana Underwood (1993), Charlene Merithew (1998), Sharon Larisch (2010), Marta Lamas (2017), Beatriz Saavedra Gastélum (2018) y Lilia Delgado Calderón (2020), solo para citar un muy reducido número de nombres al respecto.

Leticia Iliana Underwood (1993), por ejemplo, recurriendo a la metáfora de la madre y de la hija, afirma: “we can establish a definite relationship between Simone de Beauvoir *The Second Sex* and Rosario Castellanos' feminist writings. Simone de Beauvoir exerted a strong intellectual influence upon Castellanos' works” (166).

El primer eje teórico que propongo seguir es, por lo tanto, la influencia del existencialismo en la obra de Castellanos. Ha sido muy comentado el impacto del feminismo existencialista en la autora mexicana, sobre todo a partir del diálogo con la obra de la filósofa francesa y del impacto de su obra más contundente, *El segundo sexo* ([1949] 1998). Antes de ahondar en este aspecto, es necesario también subrayar cómo el diálogo con los existencialistas no se limite a la obra de la escritora francesa. Varias son, en efecto, también las citas de la obra de Jean Paul Sartre en *Mujer que sabe latín*. Es el caso del arranque del ensayo “Noche oscura del alma 1970”, donde se lee:

La situación ha cambiado desde que Antoine Roquentin –el protagonista de la *Náusea*, de Jean Paul Sartre– descubre su existencia en la célebre “escena del jardín”. Una existencia despojada de soportes metafísicos (gratuita, contingente) y de rotundidad biológica (frágil, efímera), pero que se experimenta con tal intensidad [...] que llega a vivirse [...] como un malestar corpóreo. (Castellanos, 1992: 125)

Pero ya a partir del primer ensayo del volumen, “La mujer y su imagen”, el filósofo existencialista se menciona de manera explícita, al hablar de la autodeterminación como proyecto común de todas las autoras reseñadas: “Para elegirse a sí misma y preferirse por encima de lo demás se necesita haber llegado, vital, emocional o reflexivamente a lo

que Sartre llama una situación límite” (Castellanos, 1992:19). Aquí Castellanos describe la situación de esas mujeres que han logrado romper los modelos impuestos por la sociedad, a través de una definición de sí mismas que se realiza por el estudio y la escritura (Sor Juana, entre todas).

Por supuesto, por el tema mismo de la obra y por una evidente afinidad que Castellanos debe haber sentido con Simone de Beauvoir, es a ella que remiten la mayoría de las referencias en la obra. Esto acontece ya a partir del posicionamiento de Castellanos en el análisis de la situación de las mujeres; las dos autoras comparten la idea de que tanto los hombres como las mujeres tienen responsabilidad en la posición de las segundas en la sociedad, aunque, claramente, destacando las coordenadas históricas que han llevado a las mujeres a actuar como han actuado durante miles de años. De todas maneras, a ambas autoras les interesa iluminar la agencia femenina, la voz activa de las mujeres y el gesto del habla y la escritura como vía de definición de sí y empoderamiento.

Underwood y otras coinciden en indicar que las afinidades entre las dos autoras tienen que ver justamente con las preocupaciones de ambas con respecto a la alienación y la experiencia socialmente construida de ser mujer, así como con el hecho de que esta haya sido definida y representada a lo largo de los siglos como algo ‘otro’ con respecto al hombre. Además, la mayoría de las voces críticas indicadas arriba recuerdan que tanto Castellanos como de Beauvoir han cuestionado la idea —sobre todo dentro de sociedades católicas, aunque no solo— del supuesto destino biológico de las mujeres, que las encasilla en los papeles de madres y esposas.

Desde un punto de vista más claramente cultural, además, Underwood observa que de Beauvoir y Castellanos comparten la idea de la ‘mujer como mito’, que Castellanos sitúa y adapta al contexto mexicano. Esta idea, consecuencia del hecho de que se considere a la mujer como ‘otredad’ con respecto al hombre, ha fortalecido la representación de la mujer como objeto de un discurso ajeno, como una proyección de otros y, en síntesis, como sujeto sin voz ni agencia. De ahí que muchas características de la femineidad *mainstream* dependan de los valores que la sociedad, a nivel diacrónico, ha asociado con el rol de las mujeres.

En ambas autoras, por lo tanto, reapropiarse de la voz y la escritura forma parte de un proceso de emancipación mayor, un proceso que pasa por la libre definición de un proyecto de vida personal que va más allá de lo socialmente impuesto y que representa la alternativa a la enajenación. En este sentido, aunque la mayoría de la crítica destaca las similitudes entre la filosofía de Castellanos y la propuesta filosófica presente en *El segundo sexo*, personalmente hallo un diálogo clarísimo también entre los retratos realizados por Castellanos en *Mujer que sabe latín* y *La plenitud de la vida* ([1960] 1980), de la escritora francesa. Esto porque en esta segunda obra autobiográfica, de Beauvoir fijó su propio proceso de *devenir en la escritura*, representando narrativamente sus ideas filosóficas a partir de su propia existencia.

Underwood, al respecto, recuerda que la misma inquietud se encuentra también en la experiencia de Castellanos:

In Castellanos' collection of poetry, *Poesía no eres tú*, the poem "Entrevista de prensa" [...] reflects on the act of writing, revealing her need to attain a meaningful existence through her creative work: [...] – ¿Por qué y para qué escribe? – Pero, señor, es obvio. Porque alguien (cuando yo era pequeña) dijo que gente como yo, no existe. 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. (Castellanos en Underwood, 1993:168).

La escritura es, entonces, una forma *para* existir plenamente y no solo una forma *de* existir. Underwood subraya la manera en que Castellanos trata de explicar cómo las mujeres internalizan ideas negativas sobre sí mismas, reconociendo la relación entre poder y discurso, y más específicamente el hecho de que la apropiación de este último representa una forma de poder en sí.

Gabriela Cano (1992) recuerda, por su parte, el interés que Castellanos demostró con respecto a la posición de las mujeres en la cultura, y que constituye el marco en el que se inscribe también *Mujer que sabe latín*. Ya a partir de su tesis de maestría, Castellanos analiza un mundo de la cultura cerrado para las mujeres y, al respecto, la autora muestra una atención particular hacia la universidad y el potencial de emancipación que en esta se puede dar para las mujeres.

A este interés se suma, a comienzo de los años 70, un cambio de perspectiva filosófica por parte de Castellanos quien, según Cano, en este periodo ha abandonado el idealismo para dirigirse hacia el existencialismo; es aquí donde, más específicamente, la autora mexicana propone un feminismo existencialista situado en el contexto cultural e histórico de México. Cano observa que la relación con Simone de Beauvoir es visible también en la narrativa de Castellanos –sobre todo en *Álbum de familia* (1971), donde se reconoce un diálogo intertextual con *La mujer Rota* ([1967] 1979)–. Pero ya a partir de mediados de la década de los 60 Castellanos había publicado distintos textos en los que reseñaba las obras de la filósofa francesa, y esto tuvo influencia en su cambio de perspectiva en la concepción de la mujer y en su rechazo de perspectivas esencialistas. Si un eje teórico fundamental a la hora de acercarse a *Mujer que sabe latín* es, entonces, la relación con el feminismo existencialista, el otro es el concepto de autoría. Al respecto, remito a los trabajos realizados por Aina Pérez Fontdevila (2015, 2016) y Meri Torras Francés (2013, 2015, 2016), así como a los de autoras y autores como Eleonora Cróquer Pedrón (2012) o José Luis Díaz (2015).

A estos se deben añadir las propuestas teóricas de Roland Barthes ([1968] 1994) y de Michel Foucault ([1969] 1990), de las que surgen las lecturas de las teóricas y los teóricos que acabo de mencionar, y esto es cierto incluso cuando se relacionan a Barthes de manera dialéctica o en (¿aparente?) contradicción. Si, como sabemos, Roland Barthes planteó la "muerte del autor" (1968), su propuesta acabó por causar, como respuesta, teorías que, ya a partir de Foucault (1969), han investigado justamente la relación entre autor y obra.

Que el autor haya muerto o no, Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras, al brindar un recorrido por las teorías literarias que se han dedicado a esta figura en “Hacia una biografía del concepto de autor” (2016), observan:

Con su tiro de gracia, Roland Barthes da el grito de salida a una larga serie de respuestas filosóficas y teóricas, desde el célebre ‘¿Que es un autor?’, de Michel Foucault (a quien contestara Giorgio Agamben en “El autor como gesto”), hasta sus derivas más contemporáneas. Unas derivas cuyos indicios, no obstante, pueden rastrearse en gran medida en la obra y en la firma del Barthes posterior –e incluso anterior– a 1968: como muestra Díaz en el artículo que abre este volumen, el propio Roland Barthes es parte ineludible de esta productividad en torno al autor que prosigue pese a, en contra de, pero sobre todo gracias a su mismo decreto de muerte. (13)

Foucault complejiza los términos del debate, proponiendo que el autor es una función –“una de las especificaciones posibles de la función-sujeto” (60)– “del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos” (46). En esta línea, años más tarde, encontramos a una de las propuestas de José Luis Díaz, quien se centra en las posibles funciones del autor. De acuerdo con Díaz:

accepte o no desempeñarlas, el autor tiene que definirse en relación con las diferentes *funciones autor* que se le proponen, cuya lista se modifica según las épocas: una *función biográfica* (el autor vincula su obra con su vida, o se niega a hacerlo); una *función heurística* (si inventa, crea, o por el contrario, prefiere imitar a los autores de la Antigüedad); una *función demoníaca* (según la cual el autor escribe bajo la inspiración de una musa o de un “demonio” o se niega a tales escenografías mitológicas); una *función crítica* (si el autor desempeña, o no, una actividad de reflexión metadiscursiva); una *función alética* (si el autor se da por programa, como Rousseau, decir la verdad [...] o, por el contrario, le convienen las *verosimilitudes* y las ficciones); una *función comunicativa* (si el autor quiere escribir dirigiéndose al público, o, en cambio, lo desprecia); una *función estética* (si se propone producir una obra bella, como deseaban los partisanos del *arte por el arte*), una *función político-simbólica* (si desprecia aquella exigencia, por ansia de desempeñar su responsabilidad filosófica y social de “conductor de pueblos” [...]). (Díaz: 32, cursivas del original)

El tema de la función del autor es especialmente relevante en los casos reseñados por Castellanos –y en el caso propio de Castellanos como autora– porque permite arrojar luz sobre el particular significado que una autoría adquiere, en determinados contextos, por ser una autoría de mujer.

Sin embargo, como he indicado, centrarme en la ‘función’ permite también invertir los polos del discurso, incluyendo en mi lectura la función que un texto, o un corpus de textos, desempeña en la formación de un yo autorial. Podemos, así, considerar al autor como algo que, además de estar antes y detrás de la obra, es también producto de esta; dicho de otra manera: la producción de una obra específica puede resignificar a ese autor, su recorrido, su forma de ser ‘leído’ por los lectores, y su capital simbólico. Mi lectura se pone así en diálogo con la propuesta de Díaz (2007), quien propone que el autor es también un “[personaje] histórico-sociológico”, que “es un artefacto diferentemente construido según las formas de los discursos y las épocas” (Pérez Fontdevila; Torras, 2016: 16). En palabras de Díaz, “el autor ya no es la base de la obra, sino –como lo habían presentado Nietzsche o Valéry– algo así como la obra de la obra: una ‘ficción’ nacida de su trayecto” (Pérez Fontdevila; Torras, 2016: 18).

La perspectiva que se encuentra en las críticas de Castellanos que nos ocupan aquí, sin embargo, de manera distinta a lo que acontecía con esa promoción del autor y de la crítica biográfica que culminaba con la personificación de la obra en época romántica (Pérez Fontdevila; Torras, 2016), no tiene en la ‘inspiración interior’ o en el ‘genio’ su centro de atención. Más bien, este se halla en la relación entre autora y foro público, y en sus constantes dinámicas, a menudo en contraste por tratarse de la escritura de mujeres, que cuestiona la separación entre público y doméstico.

Los casos analizados por Castellanos (y su caso personal, atestiguado por su interés en la educación universitaria) parecen enfatizar el aprendizaje y la educación de las autoras contra el ‘don’; la labor contra la inspiración. Esto se debe también a la inaccesibilidad del campo literario y educativo para las mujeres, que eleva por contraste a las figuras de esas autoras que insisten en tales caminos. Ellas trabajan en autonomía (o tratan de hacerlo, en una lucha constante), lo que nos recuerda las palabras de Heinich sobre las “coerciones” o “demandas” de una sociedad “alienante, sinónimo de inautenticidad” (Pérez Fontdevila; Torras, 2016) de las que algunas autorías se distancian. Heinich no se refiere a autoras mujeres, objeto de este estudio. Para ellas no se trata de huir de la sociedad en sí, sino de esos roles que la sociedad les impone y que las alejan de cualquier actividad que no sea el cuidado y el hogar.

Al respecto, Pérez Fontdevila y Torras observan:

la representación normativa del concepto de autor se revela incompatible con la representación normativa del género femenino, lo cual sugiere todavía más aplicaciones teóricas para la desarticulación de uno y otro constructo [...]. Como recoge Susan Stanford Friedman, tal incompatibilidad se fundamenta en una oposición entre *creación* y *reproducción* que establece una división sexual del trabajo y que redundante en la identificación de las mujeres con las funciones biológicas: esta “reducción” a la corporeidad es una de las razones por las cuales la *mujer*—como categoría ideológica—no puede representar a un creador definido por su encastillamiento en una interioridad que garantiza la autenticidad y la originalidad de la obra en la que se expresa, producto de su espíritu o de su *fuero interno*. (2016: 48; cursivas del original)

Se encuentra justamente aquí la mayor innovación de Castellanos, quien se centra en autorías femeninas y en la manera en que espacio público y privado dialogan *en y por* una escritura que los explica mutuamente.

En cierta medida, las autoras reunidas en *Mujer que sabe latín* pueden ser leídas también como artefactos culturales, siguiendo a Cróquer: esto es posible porque el retrato que recibimos de ellas es justamente el que realiza una de las voces más conocidas del campo literario mexicano, y a la vez incluye, en algunos casos, informaciones acerca de la relación entre estas autoras y dicho campo literario. Por otro lado, sin embargo, el sujeto real no desaparece de la configuración de estas autorías. Diría más bien que estos sujetos mujeres de carne y huesos, con sus vivencias y su particular y compleja construcción autorial debida a su lugar de enunciación, son una parte imprescindible de la crítica de Castellanos, debida a su perspectiva existencialista y a su vínculo con la filosofía de Simone de Beauvoir.

Así, efectivamente se encuentra en las autoras analizadas por Castellanos esa “consecución [del] deseo de auto engendramiento a través de la escritura”, que en

palabras de Heinich representa un aspecto fundamental del ser autor, así como su capacidad de “actuar y definirse como un ser independiente de toda sujeción a una identidad prescrita por otro”; o, en otras palabras, de “[salir] de su identidad asignada para darse una identidad de la que es, por así decirlo, [la autora]” (Heinich, 2020). Pero este auto engendramiento, en los casos analizados por Castellanos, parece estar más vinculado con una dimensión existencial que solo artística.

El estatuto de autor, como enseña la más reciente teoría al respecto, depende de una comunidad que otorga este crédito. Sin embargo, para algunas de las escritoras tomadas en cuenta en el volumen, definirse en base a la relación con la escritura es algo que empieza antes del reconocimiento por una audiencia y que está muy vinculado con la esfera de la autorrepresentación, como enseñaré en las siguientes páginas.

LITERATURA Y EXPERIENCIA: EL APOORTE DE CASTELLANOS A LOS ESTUDIOS SOBRE AUTORÍA DE MUJERES

En el análisis que propongo de *Mujer que sabe latín* voy a centrarme, de acuerdo con las premisas anteriores, en tres puntos que considero centrales y consecuenciales: primero, la función de las autoras analizadas por Castellanos con respecto a sus obras; segundo, la escritura como proceso y trabajo de aprendizaje, en oposición a la idea del ‘genio’ y, tercero, la relación entre autoría y foro público en América Latina, de acuerdo con Castellanos. Voy, por lo tanto, a proponer una lectura transversal de los ensayos incluidos en el volumen, en lugar de detenerme en un análisis puntual y estilístico de cada uno.

La función de la(s) autora(s)

De entre las funciones que la autora¹ puede desempeñar de acuerdo con la propuesta de José Luis Díaz (2015) que mencioné arriba, hay cinco que están presentes en la lectura de Castellanos en *Mujer que sabe latín*: la función biográfica, la crítica, la comunicativa, la estética y la político-simbólica.

En estos ensayos, además, encontramos dos niveles: por un lado, leemos textos en los que Castellanos ejerce una función crítica escribiendo sobre otras autoras y, por el otro, en la última parte del volumen, leemos textos autobiográficos que se refieren a su propia relación con la escritura y la lectura.

Empezando por estos últimos, en “Escrituras tempranas” se ilumina una función biográfica (Castellanos vincula explícitamente su obra con su vida):

Yo entiendo el descubrimiento de una *vocación* literaria como un fenómeno que se sitúa en estratos mucho más profundos, mucho más elementales del ser humano: en los niveles en los que el instinto encuentra la respuesta, ciega pero eficaz, a una situación de emergencia súbita, de peligro

¹ Díaz se refiere al “autor”; el uso del femenino es mío y depende del corpus analizado.

extremo. Cuando se trata de un asunto de vida o muerte en que una persona se juega todo a una carta...y acierta. (1992: 191; la cursiva es mía)

En otro pasaje, la escritora explica:

Ya no es un perro el que ladra alrededor de mí pidiéndome que lo nombre. Soy yo misma la que quiero verme representada para conocerme, para reconocermé. ¿Pero cómo me llamo? ¿A quién me parezco? ¿De quién me distingo? Con la pluma en la mano inicio una *búsqueda* que ha tenido sus treguas en la medida en que ha tenido sus hallazgos, pero que todavía no termina. (Castellanos, 1992: 195-196; la cursiva es mía)

Sin embargo, veremos más adelante que el término “vocación” usado por Castellanos no se debe entender como la existencia de un ‘don’ de la naturaleza, sino como una inclinación personal que, por lo contrario, depende mucho del contexto concreto en el que se vive. Se trata de una ‘búsqueda’ que, realizada *por y en* la escritura, tiene como objetivo la construcción de la propia autoría; la práctica de la escritura ‘genera’ a ese sujeto que se define como “autora”.

También en el caso del segundo tipo de textos, esto es, los ensayos que Castellanos les dedica a otras escritoras, se encuentran varios donde se ilumina de manera específica la función biográfica, donde Castellanos estudia cómo la obra y la existencia de las escritoras se entrelazan.

Esto acontece, por ejemplo, en “Simone Weil: la que permanece en los umbrales”. Otra vez, Castellanos elige a una autoría que se opone a la imagen del ‘genio’ –de inspiración súbita y efímera–. Simone Weil representa, en cambio, un “sinónimo de condición genial” (56) que, sin embargo, “se ha filtrado con lentitud en los cenáculos intelectuales más exigentes” (57). Y este resultado Simone Weil lo ha logrado en cuanto encarna una relación con la escritura (y con el estudio y la actividad intelectual más en general), que Castellanos resume así:

La muchacha se salvó de la crisis [causada por la que ella consideraba como la “mediocridad” de sus facultades naturales [en comparación con su hermano] gracias a un descubrimiento: el de que cualquier persona, aun cuando sus disposiciones propias sean casi nulas, es capaz de experimentar la vivencia de los mismos valores que intuye el talento más privilegiado a condición de hacer “perpetuamente un esfuerzo de atención para alcanzarlos”. (57)

En su caso, el estudio y los esfuerzos tienen como objetivo el desarrollo de la atención, medio por el que se consigue el entendimiento. La capacidad de entender la vida y el mundo son, según Castellanos, a la vez el objetivo de Weil y el premio por una vida de dedicación y esfuerzo. Para decirlo de otra manera, Castellanos habla de las capacidades de Weil como del resultado de un método, de una práctica existencial que ha plasmado una personalidad y un proyecto de vida sin pares.

También se vislumbra una función biográfica en el tipo de autoría encarnada por Violette Leduc en el ensayo “Violette Leduc: la literatura como vía de legitimación” y en “Lilian Hellman: el don de la amistad”.

En el primero, no se trata tanto de una trayectoria que explica la actividad literaria de la autora por su condición de niña no reconocida por el padre. Esto es, Castellanos

no piensa dar espacio a una perspectiva ‘naturalista’. En cambio, me parece, realiza la operación opuesta, aludiendo al hecho de que la literatura resignifica la inicial condición de ‘bastardía’, volviendo un elemento de riqueza y potencialidad un dato biográfico que había sido considerado como algo contrario. La obra, podríamos decir, crea a su autora.

En “Lilian Hellman: el don de la amistad”, otra vez Castellanos destaca la relación entre vida de la autora y obra. Esta relación, sin embargo, no se limita a una dimensión subjetiva, sino que también involucra la función política de la autora, su manera de entender el estar en el mundo. De Hellman, Castellanos enfatiza el compromiso de la escritura con la vida y las constantes (y tremendamente actuales) preguntas sobre la utilidad de este compromiso que, en su caso, al estallar la guerra de España, se concretan en la redacción de guiones para el cine, reportajes y conferencias. Este compromiso sigue durante la II Guerra Mundial y, hasta, durante el macartismo, periodo con respecto al que Castellanos insiste en el vínculo —que prefiere definir de amistad que no de amor— entre Hellman y Dashiell Hammett. La relación entre vida y obra, en este caso, se encarna en la amistad entre los dos, y el ‘oficio de escribir’, que otra vez subraya el esfuerzo y el *proceso* de la escritura, pasa por rectificaciones, incluso estrictas, que Hellman lleva a cabo en el guion de *The Autumn Garden* después de las lecturas que Hammett lleva a cabo de este. El perfeccionismo simboliza una aspiración a ‘lo mejor’, en la obra y en la vida, que une a dos artistas en un vínculo ético y estético. El perfeccionismo es en este caso una parte del compromiso de la escritura con el mundo, una manera para alcanzar lo auténtico.

Leo desde este marco definido por la función del autor también los ensayos titulados “La mujer frente al espejo, cinco autobiografías” y “Natalia Ginzburg: la conciencia del oficio”. En el primer caso es especialmente clara la perspectiva existencialista, sobre todo debido al hecho de que una de las biografías presentadas es justamente la de Simone de Beauvoir. Me detendré en ellos en otro apartado.

En “Por sus máscaras los conoceréis...Karen Blixen-Isak Dinesen”, a la función crítica de Castellanos, que desempeña aquí una reflexión meta discursiva, se acompaña la reflexión sobre la perspectiva estética de Blixen, objeto de análisis por parte de la autora mexicana. La forma de la escritura, la inquietud por las herramientas, los lenguajes y las estructuras se vuelven centrales aquí y en otros dos ensayos: “Silvina Ocampo y el más acá” y “María Luisa Mendoza: el lenguaje como instrumento”.

En el estudio que Castellanos le dedica a Karen Blixen, la primera se detiene en la manera en que Blixen parece querer dar una forma a los sucesos del mundo, a través de la escritura. De ahí que la escritora resulte en este caso un *medium* que traduce lo fáctico a lo entendible, porque moldea lo que existe en un lenguaje, en un código compartido. Así, aunque premie aquí un análisis sobre la función estética, tampoco en este caso esta coincide con la idea del ‘arte por el arte’, sino que adquiere un valor hermenéutico, ya que es funcional a la comprensión del mundo. La escritura, además, es una práctica que se desarrolla en el tiempo. Esto es, la escritura y la literatura son dinámicas. Por esto, tanto en el caso de Karen Blixen como en el de Elena Croce, a quien Castellanos dedica otro ensayo, la escritora mexicana pone en relación su escritura con el cambio. Refiriéndose a Blixen, escribe:

Y lo mismo que el teatro, ninguno de los papeles que se nos confía es definitivo porque Dios ama el cambio. Es el hombre el que suspira por la inmutabilidad y la permanencia y el que, cuando logra instaurarlas, traiciona el proyecto universal, se coloca fuera de la ley y se destruye. (Castellanos, 1992: 54)

Las formas que adquieren las cosas en el mundo son como las máscaras en el teatro; desempeñan una función que permite a las historias nacer, a través de las acciones en el escenario.

Una función distinta es la que desempeña Virginia Woolf, desde la perspectiva elegida por Castellanos para leerla. Se trata de una función crítica, que ve a esta autora crear su autoría a partir de la lectura de otros autores y autoras, y en la mediación entre estos y los lectores. Como en un juego de muñecas rusas, podríamos decir que, en “Virginia Woolf y el ‘vicio impune’”, Castellanos actúa con Woolf como Woolf actúa con Laetitia Pilkington, miss Ormerod, Jane Austen y George Elliot, entre otras (pero también con Joseph Conrad, Chaucer, Defoe y Addison, o también Montaigne). Lo que le interesa a Castellanos de esta tarea lectora de Woolf es la función que estas lecturas tuvieron en la formación de su yo autorial: “[a Virginia Woolf] le es preciso conocerse y situarse en tanto que escritora tiene que medir a quienes le antecedieron” (Castellanos, 1992: 81). Así explica Castellanos este proceso de formación: “hay que entender el pasado como una preparación del futuro. De los cuadernos de notas de ayer, de los esbozos de hoy es donde van a surgir las obras maestras de mañana” (81). El “vicio impune” es entonces, en el caso de Woolf, el de la lectura en cuanto fundamento de la búsqueda de la verdad, que “no es el premio al renunciamento sino corona de la abundancia” (82). Y esta verdad, aunque esté derramada en todas las cosas, “se recoge y se atesora en los libros, en donde resplandece de su propia luz para los ojos del que lee” (82).

En una función estética, pero entrelazada con el mismo proyecto existencial de la autora, se centra “María Luisa Mendoza: el lenguaje como instrumento”. Vuelve aquí, de una manera muy clara, la idea firme de Castellanos que la literatura es un proceso y, como tal, solo se concibe desde la práctica, la acción y el trabajo:

La literatura, como el movimiento, se demuestra andando y, como el camino, se hace caminando. Lo demás es elucubración, promesa, posibilidad; pero mientras no alcance la categoría de hecho consumado no podrá predicarse nada sobre ella y menos aún sobre un autor que no ha dejado de estar en ciernes. (Castellanos, 1992: 166)

Castellanos insiste en el hecho de que la literatura necesita “ritos de iniciación previos” (166) y, citando a Goethe, recuerda que el genio es “una larga paciencia”, justamente volviendo una vez más a la importancia del aprendizaje y de la formación en un oficio que nada tiene que ver con la improvisación. La que lleva a la formación de un autor/una autora es una paciencia ‘activa’. La humildad, en este sentido, se encuentra al servicio del genio, en la medida en que Castellanos parece discrepar de la separación absoluta entre ética y estética. Interpretando la relación de María Luisa Mendoza con su escritura:

Porque ser humilde es aceptar la prioridad del objeto estético por encima del sujeto creador. Que se somete así a las exigencias múltiples de ese objeto: trabajo, constancia, lucidez para advertir los errores, prontitud para rectificarlos. (1992: 166)

Y, fundamentalmente, tiempo. Castellanos destaca el manejo del tiempo en la obra de Mendoza, cuyos personajes son encarnaciones o símbolos de la Historia, en cuyo flujo se incorporan.

Escribir es vivir. La pluma como práctica de un proyecto existencial

Para que mi vida me satisficiera, tenía que darle su lugar a la literatura. En mi adolescencia y mi primera juventud mi vocación había sido sincera, pero vacía; me limitaba a declarar: "Quiero ser una escritora." Ahora se trataba de encontrar lo que quería escribir. Eso me tomó tiempo.
(de Beauvoir, 1980: 395)

Ya a partir del primer ensayo del volumen, titulado "La mujer y su imagen", el vínculo con la propuesta de Simone de Beauvoir se muestra de manera clarísima. De la filósofa francesa, Castellanos retoma la idea de la mujer como mito. En sus palabras:

Simone de Beauvoir afirma que el mito implica siempre un sujeto que proyecta sus esperanzas y sus temores hacia el cielo de lo trascendente. En el caso que nos ocupa, el hombre convierte a lo femenino en un receptáculo de estados de ánimo contradictorios y lo coloca en un más allá en el que se nos muestra una figura, si bien variable en sus formas, monótona en su significado.
(Castellanos, 1992: 7)

La mujer se ha vuelto mito en el sentido de que ha sido, durante siglos, el objeto de un discurso y unas representaciones ajenas, un objeto sin voz.

En cuanto mito, a la mujer se le han vinculado distintos atributos, entre ellos la pureza. Y esta, a su vez, se ha relacionado con la ignorancia, sobre todo en lo que a temas sexuales y reproductivos se refiere. Pero, si la ignorancia se vuelve una virtud, en el discurso que históricamente se ha llevado a cabo sobre las mujeres, dicha ignorancia parecería haber sido la única virtud posible, en la medida en que ellas no han sido consideradas capaces de asimilar una instrucción.

De esta condición de enajenación, de afasia y de cosificación, las autoras e intelectuales del siglo XX salen reconquistando el uso de la palabra escrita. La práctica de esta palabra escrita, de por sí e incluso antes de que se les reconociera como 'autoras' públicamente, representa un ejercicio de autodeterminación. Ejercicio de autodeterminación y autodefinition que se compromete con la tarea, cansina y sin finales seguros, de alcanzar una dimensión auténtica, llegando a encarnar esa imagen de sí misma que una tiene y no se atreve a vivir. Castellanos la define "la hazaña de convertirse en lo que se es" (1992: 20), que pasa por una autodefinition que se realiza negando lo convencional y lo establecido (por otros). "Afirmarse como instancia suprema" (Castellanos, 1992: 20) es lo que, en el acto de la escritura, vincula Castellanos a las escritoras que analiza, a Simone de Beauvoir y al existencialismo. La urgencia de la

escritura se sitúa en esa búsqueda de la autenticidad que, de acuerdo con Sartre, requiere el compromiso en la acción. Así lo recuerda Simone de Beauvoir en su segundo libro de memorias:

Su nueva moral, basada sobre la noción de autenticidad y que él se esforzaba por poner en práctica, exigía que el hombre "asumiera" su "situación"; y la única manera de hacerlo era trascenderla comprometiéndose en una acción: cualquier otra actitud era una huida, una pretensión vacía, una mascarada fundada sobre la mala fe. (de Beauvoir, 1980: 468)

En el contexto mexicano, todo esto choca con un sistema educativo y cultural que se ha ido imponiendo a lo largo de los siglos, como Castellanos expone en "La participación de la mujer mexicana en la educación formal". Aquí se explica también cómo, en el eje opuesto a lo auténtico, se encuentra lo hipócrita. Centrándose en la condición de la mujer mexicana, Castellanos no niega este 'mito negativo', este estigma que ha sido dirigido hacia las mujeres. Asume esta verdad parcial de las mujeres como sujetos hipócritas; sin embargo, la explica en cuanto "respuesta que a sus opresores da el oprimido [cuando los peligros son muchos y las opciones son pocas]" (25). Los polos de la verdad y de su contrario adquieren así, en la reflexión de Castellanos, un significado nuevo, aunque siempre dentro de una dimensión ética fuertemente presente en la perspectiva de la escritora mexicana. Esto porque, bajo las premisas que he mencionado arriba, la verdad no se presenta tanto, en sus páginas, como un deber, sino como un derecho que no está al alcance de todos los seres humanos. La verdad y la autenticidad han sido un privilegio de pocos y por esto ahora se vuelven, en estas páginas, el objetivo para alcanzar.

A la relación entre palabra y autenticidad está en parte dedicado "La mujer ante el espejo: cinco autobiografías", sobre todo en las páginas dedicadas a Simone de Beauvoir. Aquí Castellanos recuerda esta relación fundamental, pilar de los escritos de la intelectual francesa. Para de Beauvoir, en efecto, la palabra, como signo, es un instrumento que permite a la vez separar un objeto de los demás y reducirlo "a sus notas esenciales". Y la palabra —el lenguaje, precisa Castellanos— es justamente el medio por el que la escritora (y aquí la autora francesa parece ser símbolo de las demás) construye su existencia, rescatándola de esa condición "amorfa" que ha caracterizado históricamente el estar en el mundo del "segundo sexo" en cuanto "lo otro". La biografía de Simone de Beauvoir realizada en este ensayo adquiere un significado fundamental, ya que se vuelve un pilar de la reflexión de Castellanos sobre la relación entre mujer-escritura-proyecto existencial. Y, como en un juego de espejos, al referirse a de Beauvoir, Castellanos alude también a su experiencia personal.

Los "riesgos de la libertad" (44) de los que Castellanos habla en este ensayo son la otra cara de la moneda de la autodeterminación; esta "salida de una zona de confort" se encarna, en su análisis de las cinco biografías de Santa Teresa, Sor Juana, Simone de Beauvoir, Virginia Woolf, Natalia Ginzburg y Elena Croce en una libertad de conducta que ella define como "necesaria" (porque permite realizar una identidad auténtica). Y esta conducta libre pasa por la escritura. El "verbo" para Simone de Beauvoir, en palabras de Castellanos "es acto, [...] es entendimiento y [...] perdurará como memoria"

(44). La autora mexicana resume de esta manera la dinámica entre acción, comprensión y sentido existencial que, para la filósofa francesa, solo puede existir como producto de un proyecto de vida y acciones concretas. La escritura es, en este y en otros casos, a la vez el proyecto de vida y el medio para realizarlo.

En el ensayo, de manera significativa, Castellanos reúne de Beauvoir y Sor Juana Inés de la Cruz, que resulta ser símbolo y antecedente de las mujeres intelectuales. Y, si queremos seguir esta genealogía, Sor Juana ha tenido para Castellanos un impacto parecido al que Castellanos ha tenido para las letradas latinoamericanas. Tal como ha observado Elena Poniatowska: “En cierta forma es gracias a ella que escribimos las que ahora pretendemos hacerlo. Antes que ella, nadie sino Sor Juana –fenómeno aparte que gira aislado y deslumbrante– se entregó realmente a su vocación. Ninguna vivió realmente para escribir” (Poniatowska en Underwood, 1993: 165).

De esta relación vida-escritura, en “Natalia Ginzburg: la conciencia del oficio” Castellanos subraya el aspecto de la práctica, de la acción elegida, repetida y perfeccionada “con todas las consecuencias que implica una vocación que acaba por ser lo que da sentido a lo demás: normas a la conducta, urdimbre al pasado, espina dorsal al presente y cauces al futuro” (47). Esto es, como en el caso de Simone de Beauvoir, lo que Castellanos destaca de Natalia Ginzburg no es la iluminación o la inspiración súbita, sino la práctica de la escritura en el tiempo, la decisión, a lo largo del tiempo, de una autora de seguir llevando a cabo esta acción que se vuelve tan connatural a ella como para poder definirla en cuanto sujeto. El uso de la palabra “vocación”, como he indicado en las páginas anteriores, no se debe por lo tanto malinterpretar: esta no es un rayo repentino que cae arriba de la persona ‘elegida’, sino objetivo consciente, que requiere práctica y método para que se alcance. Castellanos nos dice que esta vocación:

no equivale forzosamente a sentirse importante. Al contrario. Invita más a sentirse temeroso, anhelante, preocupado por la incertidumbre de no acertar con los medios indispensables para realizar el propósito [...]. El miedo de carecer de la destreza necesaria para darles el uso debido. (1992: 47)

Castellanos se refiere a la práctica de la escritura por parte de Natalia Ginzburg como a un “oficio”, una actividad tan firme y rigurosa como para no poder ser afectada ni siquiera por parte de la otra parte implicada: los lectores. Para Castellanos: “cada lector es una respuesta particular y cada lector es diferente ante cada libro” (1992: 49); por esto no pueden ser considerados como un elemento para tener en cuenta a la hora de escribir. Complacerlos no puede ser un objetivo. Se trata de un oficio que, además y como todos, es cansino “Uno no puede esperar escribir algo importante, así, a la ligera, como con una mano, alegremente, sin molestarse apenas” (50).

El proyecto existencial que se opone a un supuesto destino biológico es también uno de los ejes argumentales de los ensayos “Betty Friedan: análisis y praxis” y “Simone Weil: la que permanece en los umbrales”, del que hablé en las páginas anteriores.

Una inspiración existencialista se encuentra también en el ensayo “Mercedes Rodoreda: el sentimiento de la vida”, aunque, en este caso, el análisis se centra más bien en el personaje principal de la novela más conocida de Rodoreda y no, o no de manera

explícita, en una reflexión sobre su autora. Efectivamente, Castellanos parece aquí brindar una interpretación de la obra de la autora catalana a partir de una lectura de Natalia, protagonista de *La plaza del Diamant*. La reflexión existencial se halla en algunas frases de Castellanos sobre este personaje, por ejemplo: “Pero quizá le hubiera parecido mucho más raro (y más intolerable) ser ella misma, esto es, inventarse, descubrirse, elegirse, realizarse. En el fondo Natalia es como las palomas a las que cría y a las que, en un arrebató, decide soltar” (Castellanos, 1992: 137). A Castellanos no se le escapa que Rodoreda parece desconfiar en la posibilidad por parte de su personaje de autodeterminarse; prueba de esto, como en una metáfora fatalista, es el hecho de que las palomas, demasiado acostumbradas a no ser libres, vuelven finalmente a ella y a sus jaulas. Natalia aprende, sin embargo, a lo largo de la historia, la diferencia entre la “vida de verdad”, “libre de todos los lazos de vida pequeña” (Castellanos, 1992: 138) y estas “vidas pequeñas”.

NOTAS FINALES. AUTORÍA Y FORO PÚBLICO

En las “Notas al margen” que ocupan la segunda parte de *Mujer que sabe latín* Castellanos expresa sus ideas sobre la escritura y la palabra, pero situando el tema diacrónicamente, en un discurso que trasciende la condición femenina para abarcar toda América Latina. De alguna manera, estas “notas” desempeñan la función de esos “espacios paratextuales en los que el autor se supone que se expresa a sí mismo (prefacios, prólogos, manifiestos, diarios, etc.)” (Pérez Fontdevila; Torras, 2016: 31).

En las “Notas al margen: el lenguaje como instrumento de dominio” se halla una clave de lectura más para todos los ensayos anteriores, sean estos o no vinculados con autoras nacidas en el Continente. Escribiendo sobre el lenguaje en América Latina y sobre la tesis de los hispanistas, según los que la conquista de América tendría entre sus aspectos positivos la reducción de la diversidad de los dialectos (hoy decimos lenguas, más bien) y una mayor unidad del idioma, la autora indica varias reflexiones. En primer lugar, con respecto a zonas pobladas por nativos con una fuerte cultura propia, observa: “podríamos decir que el lenguaje [...] constituye un privilegio que, paradójicamente (o al menos en apariencia), tiende a dejar de serlo al divulgarse, al comunicarse, al extenderse” (Castellanos, 1992: 176). Castellanos, sin embargo, define los esfuerzos de los frailes como “inútiles” en lo que se refiere a la incorporación de las personas nativas de América en la cultura de occidente. Esto, porque la difusión del lenguaje no implicó cambios en la jerarquía social, que se mantuvo en otras formas y con otros signos de distinción. La propiedad de los medios de expresión —de acuerdo con Castellanos— se ha ido imponiendo como un signo de distinción que evidencia el rango en la sociedad. Esta propiedad consistía, observa la autora, en la costumbre de las clases sociales más altas de hablar entre sí, entre iguales. El barroco en América consiste, a nivel lingüístico, en virtuosismos que según Castellanos son el producto de esa “gala del idioma entre pares”.

Después de la Colonia, Castellanos recorre la historia de la palabra en América Latina llegando a una etapa distinta, la de la emancipación de los países de la corona

española. En “El lenguaje, posibilidad de liberación” Castellanos indica cómo, tras siglos de malversación del lenguaje, la necesidad de crear otro código lleva finalmente a un rumbo nuevo, esto es, a apostar por el significado de las palabras, por su ser encarnación de la verdad. “Lo que ya no les está permitido volver a ser nunca [a las palabras] es ser gratuitas” (Castellanos, 1992: 180). Las palabras deben volver a su condición de necesidad, entonces. Esta, su “sentido”, en palabras de Castellanos, 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. (180)

Las palabras y la escritura tienen, por lo tanto, en la poética de Castellanos, también una función comunicativa. Esta no se debe confundir con una actitud a secundar deseos e inclinaciones de los lectores, sino que remite a la responsabilidad filosófica y social del escritor en América Latina, como aparece claramente en “Notas al margen: nunca en pantuflas”. Se defiende aquí la idea de la escritura como algo que se realiza en la calle, como una necesidad de extroversión que no puede tener, en la realidad americana, la intimidad del hogar como base y contexto (Castellanos, 1992).

En estas notas al margen destaca por lo tanto una idea de autoría y de autor que no se parece ni al “repliegue proustiano hacia el interior” ni a la fuga divinizante hacia el exterior” que, en palabras de Pérez Fontdevila y Torras (2016: 42), remite a un “autor invisible” pero omnipresente en las obras postrománticas, naturalistas y positivistas entre otras, como Dios en la naturaleza.

Recordemos las palabras de Pérez Fontdevila y Torras, quienes observan cómo las autoras han representado durante muchos años (y siguen representando, en determinados contextos) un desafío para la cultura, ya que ponen en contacto “lo que hay de más elevado en la humanidad, las creaciones de la inteligencia y del arte, y aquello que en lo humano es lo más próximo a la animalidad: lo femenino” (Plané en Pérez Fontdevila y Torras, 2016: 50). Esto porque, explican las académicas, “si [...] el lugar común de la ideología autorial es la fobia a lo común, uno de los lugares comunes de la ideología patriarcal es precisamente aquel que identifica a las mujeres como lugar común” (49), entre otras cosas entendido esto último “como una de las encarnaciones de lo común, es decir, de la repetitividad, la homogeneidad o la banalidad contra las que se construye la excepción artística” (49).

Castellanos empieza su recorrido por los mitos y los lugares comunes impuestos sobre las mujeres, y después ilumina un recorrido de subjetividades que destacan por su arte y que trabajan para tal efecto. Esto es, subjetividades que se escapan también del lugar común de la autoría como genio y de la inspiración súbita, para dar cabida a reflexiones sobre el proceso de creación artística y la relación entre autora y obra, claro, pero sobre todo entre obra y autora, esto es, la manera en que la segunda crea la primera.

He indicado cómo el proceso de emancipación en la escritura tiene como base filosófica el existencialismo —y, más específicamente el existencialismo feminista—. Sin embargo, cabe recordar que Castellanos ancla su reflexión al contexto latinoamericano

muy a menudo. Aunque no todas las autoras reunidas en sus ensayos son latinoamericanas, la perspectiva de Castellanos sobre la palabra, la escritura y la literatura tiene raíces en el Continente. Es aquí donde Castellanos reconoce un vínculo entre palabra y poder, como se ve en las notas al margen que se deben interpretar como su punto de vista sobre el tema: “El diálogo es posible solo entre un emisor y un receptor que se tratan de iguales. Pero, para que así sea, ambos deben tener acceso a la palabra y deben usarla”.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1994): “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona: Editorial Paidós, pp. 65-72.
- CANO, Gabriela (1992): “Rosario Castellanos: entre preguntas estúpidas y virtudes locas”, *Debate Feminista*, 6, septiembre, pp. 253-259.
- CASTELLANOS, Rosario (1992): *Mujer que sabe latín*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTELLANOS, Rosario (1971): *Álbum de familia*, México D.F.: Joaquín Mortiz.
- CASTELLANOS, Rosario (2005): *Sobre cultura femenina*, México D.F.: Fondo de cultura económica.
- CASTELLANOS, Rosario (1966): *Juicios sumarios*, Universidad Veracruzana.
- CRÓQUER PEDRÓN, Eleonora (2012): “Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida (es) obra”, *Voç y escritura. Revista de estudios literarios*, 20, pp. 89-103.
- DE BEAUVOIR, Simone (1979): *La mujer rota*, Barcelona: Círculo de lectores.
- DE BEAUVOIR, Simone (1980): *La plenitud de la vida*, Barcelona: Edhasa.
- DE BEAUVOIR, Simone (1998): *El segundo sexo*, Madrid: Cátedra.
- DELGADO CALDERÓN, Lilia (2020): “Filosofía de la caricia ausente”, en Lilia Delgado Calderón; Hugo Ibarra Ortiz; Caleb Olvera Romero (eds.): *Hermenéutica y modernidad*, Universidad Autónoma de Zacatecas, pp. 73-85.
- DÍAZ, José-Luis (2015): “Cuerpo del autor, cuerpo de la obra. Algunos aspectos de su relación en la época romántica”, *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 24, pp. 31-50.
- DÍAZ, José-Luis (2007): *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris: Champion.
- FOUCAULT, Michel (1998): “Qué es un autor”, *Litoral*, abril, pp. 35-71.
- LAMAS, Marta (2017): “Rosario Castellanos, feminista a partir de sus propias palabras”, *LiminaR*, 15(2), pp. 35-47.

- LARISCH, Sharon (2010): "Ethics, Eros and Necessity: Rosario Castellanos on the two Simones", *Chasqui*, 39(1), pp. 104-119.
- MÉRITHEW, Charlene (1998): "La búsqueda eterna de 'otro modo de ser humano y libre': los ensayos de Rosario Castellanos", *Letras Femeninas*, 24(1/2), pp. 95-110.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina; TORRAS, Meri (2016): "Hacia una biografía del concepto de autor", en Aina Pérez Fontdevila; Meri Torras (comps.), *Los papeles del autor-a: marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid: Arco/Libros, pp. 11-51.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina (2015): "La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)", *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 24, pp. 1-16.
- TORRAS FRANCÉS, Meri (2013): "Y el verbo se hizo carne. Vías de encarnación de un corpus-cuerpo autorial", *Estudios* 21: 42, jul.-sep., pp. 23-41.
- UNDERWOOD, Leticia Iliana (1993): "The legacy of Simone de Beauvoir in Mexico: Rosario Castellanos", *Simone de Beauvoir Studies*, 10, *Simone de Beauvoir and Women Writers: Throughout the Centuries*, pp. 165-173.