

LECCIÓN DE COCINA DE ROSARIO CASTELLANOS: LO CRUDO Y LO COCIDO EN EL EJERCICIO FAMILIAR/EXTRAÑO DEL DEVENIR SUJETO FEMENINO.

Por Gilda Luongo Morales.

*"Yo nací mujer, pero aún debo devenir esta mujer
que soy por naturaleza."
Helene Cixous*

*"Sabed que ambas-muerte y esperanza-
crecen como el parásito
alimentado en nuestro propio cuerpo"
Rosario Castellanos*

El volumen de cuentos en el que aparece este relato trabaja la temática familiar desde distintas perspectivas. Seleccione éste porque me parece que trasunta la densidad significativa más cercana con el *modelado autobiográfico* de la escritura de Rosario Castellanos presente en su escritura (1). El trabajo de interpretación de lectura intencionada como lectura de lo autobiográfico, centrará su atención en aquellas unidades de sentido globales que tienen relación con la búsqueda de la coherencia global y el señalamiento de los autobiografemas que funcionan en relación con los tres elementos de la problemática autobiográfica: *autos, bias y grafé*. Me abocaré al rastreo de la sujeto en proceso y a la constitución identitaria que subyace a partir de la pronominalización, la historia y el núcleo central de ella en tanto el suceso, hecho denotado, y la articulación textual que juega desde el entrecruce del nivel consciente e inconsciente se manifiesta en el trabajo con la escritura y la lectura articuladas en la cronotopía de la particular "lección de cocina" en el cuento. En este texto advierto lo que Silvia Molloy denomina "escena de lectura". Este recurso lo designo como un primer autobiografema en el texto. Se encuentra presente en la mayoría de los textos autobiográficos y refleja entonces la lectura de textos que supuestamente han incidido en la formación del o de la autobiógrafo/a, convirtiéndose en modelamiento de los ámbitos estéticos, éticos y políticos. La lectura, en este relato, se transforma en una escena dialogada entre la sujeto que narra la historia y que lee el tipo de texto "recetario de cocina" y las/los lectores que acompañamos su lectura Según la clasificación que Mijaíl Bajtin hace de los géneros discursivos, éste tipo textual se inscribe dentro de la categoría de géneros simples, ya que requieren de una menor elaboración cultural. Pero como Bajtin señala, la praxis humana posibilita un entrecruce de los géneros discursivos, por lo tanto, ocurre la transposición de ellos en la medida en que entran en relación con géneros discursivos complejos (2). Me interesa señalar la importancia que le asigno a este recurso escritural en el texto de Castellanos y el modo cómo lo elabora, puesto que invierte la habitual manera en que la escena de lectura ocurre en los textos autobiográficos. Lo que es lo leído por la sujeto del relato, altera este paradigma jerárquico del texto como modelamiento de relevancia social. El texto leído es de autoría femenina, sin embargo no se inscribe en el ámbito de lo que lee la intelectualidad. El recetario de cocina tiene su lugar como género discursivo en el ámbito doméstico, más bien en el espacio de la cocina. Se encuentra legitimado, de este modo, por lectoras mujeres habitualmente, y se considera una ayuda, por lo general simple, para realizar una actividad rutinaria y poco reconocida socialmente en el ámbito público. Este primer rasgo que detecto de intertextualidad, se vincula con la multiplicidad de instancias discursivas presentes en el texto. Ello lo transforma en una muestra de la polifonía discursiva que subyace en un texto elaborado a partir de una "sujeto en proceso" o del "devenir sujeto mujer". Los textos que surgen en este diálogo entre discursos son, entre otros: cuentos infantiles, obras dramáticas con temática amorosa, filmes románticos con final feliz, ensoñaciones o invenciones de historias que son el contradiscurso de la historia narrada. Quienes participan de la escucha y del diálogo instaurado en esta escritura son, por una parte, la misma sujeto que narra en primera persona, pero que hace las veces del doble de sí; por otra parte el marido, supuestamente un otro que(no) escucha, y finalmente nosotros/as, los lectores /as que intervenimos activando posibles respuestas en este diálogo. Detectamos en este primer nivel, la escena de lectura, un tipo de relato que contiene una fuerte ironía. Atenta a la propuesta que devela un mundo femenino desde otra mirada, la irónica,

acepto que lo que se va (de)velando es un mundo que de ser familiar se transforma en lo no familiar, lo extraño, lo siniestro. Este último término lo tomo del trabajo conceptual sobre lo siniestro que realiza Freud (3). De esta elaboración me interesa aquella que señala que las cosas más cercanas, conocidas y familiares pueden tornarse siniestras, por lo tanto espantosas. Esta transformación genera un estado de desconcierto y de sentirse perdido/a. Por otro lado, me interesa el sentido que Freud descubre en Schelling y que vincula lo siniestro con aquello que debía haber permanecido oculto, secreto, pero que se ha manifestado. También detecto un tercer tono ligado al irónico, pero cercano a la melancolía. Estas tonalidades se conectan con las pulsiones que en el relato se (des)cubren. Desde el comienzo, el espacio, es presentado desde la ambigüedad. Es una cocina, pero también es percibida como un sanatorio. El desplazamiento tiene lugar en la elaboración del espacio. El lugar es blanco, resplandeciente. La pulcritud y asepsia que rodea este espacio son dignos de la descripción detallada que justifica la asociación y que la precisa:

"¿ O es el halo de los desinfectantes, los pasos de goma de las afanadoras, la presencia oculta de la enfermedad y de la muerte?".(p7)

La analogía con el sanatorio se produce en esa entrada sigilosa de la enfermedad y de la muerte. Las asociaciones son semejantes a aquellas libres que fluyen y dejan entrever una elaboración de escritura que da lugar al inconsciente. Es interesante que la sujeto de la enunciación asevere que ese es su lugar porque desde el comienzo ocurre el extrañamiento, la ambigüedad, la figura con otros ecos, con resonancias de encierro y muerte. Alude a este espacio como de todas aquellas que somos mujeres. La sujeto ha llegado a ocupar este espacio ahora y no antes:

"Yo anduve extraviada en aulas, calles, en oficinas, en cafés; desperdiciada en destrezas que ahora he de olvidar para adquirir otras". (p7)

La pérdida, el extravío tiene que ver con el afuera. Este espacio familiar, sin embargo siniestro, pareciera indicar el no extravío, el centramiento, en vez del descentramiento: aulas de clases, para dar y recibir educación, calles como espacios libres que verdaderamente pueden ser laberínticas y ofrecer el desvío/desvarío, oficinas en donde se muestra la competencia laboral y las estrategias para comunicarse públicamente con otras/otros. Este es el desperdicio en el cual ella estuvo. La ironía funciona en tanto se devalúa la posibilidad de participar como una productora de cultura que incide en el ámbito de lo simbólico. En este sentido aparece el bios referido al espacio ocupado en tanto se instala como tal desde la distinción dicotómica público/privado.

La sujeto se encomienda a los "espíritus protectores", recordemos la autoría femenina del texto leído, que escriben recetas de cocina para aprender de ellas el arte de equilibrar contradicciones irreductibles tales como:

"la esbeltez y la gula, el aspecto vistoso y la economía, la celeridad y la succulencia. Con sus combinaciones infinitas"[...]"(p 7)

Sin duda, el lenguaje cuidado, formal y académico que la sujeto usa para referirse a la contradicción que conduce al sufrimiento de las mujeres cuando deben preocuparse de conservar una bonita figura, del agrado de los hombres, y conciliar aquello con la economía, cuidándose de la sanción por el despilfarro, es revelador de la intención que se persigue: elevar una temática doméstica, burda, sin mayor incidencia en los cambios sociales estructurales al otro nivel, "serio", "formal", "intelectual". De todos modos, al usar la ironía la sujeto nos obliga a leer entre líneas. Esta intención de elevar el quehacer del ámbito de lo doméstico se convierte en contradiscurso al forzarnos a detectar la "broma" que subyace en el relato:

"¿Qué me aconseja usted para la comida de hoy, experimentada ama de casa, inspiración de las madres ausentes y presentes, voz de la tradición, secreto a voces de los supermercados?"(p7-8)

Esa es la forma en que la sujeto se dirige a un texto de cocina y a la mujer que está detrás de él, (también de su cuento, es decir, "yo", como sujeto que narra y "yo" como sujeto que lee y

"escucha"). Cuando lo abre se produce el desarrollo de la escena de lectura. La sujeto comienza a interpretar el texto a partir de los títulos de distintos platos. Elabora una crítica del vocabulario usado y de la manera en que sus autoras explican, sin explicar.

"Si yo supiera lo que es el estragón y ananá no estaría consultando este libro porque sabría muchas otras cosas. Si tuviera usted el mínimo de sentido de la realidad debería usted misma o cualquiera de sus colegas, tomarse el trabajo de escribir un diccionario de términos técnicos, redactar unos prolegómenos, idear una propedéutica para hacer accesible al profano el difícil arte culinario".(p8)

De aquí en adelante el proceso de asociación con el que la narradora había comenzado el cuento, es retomado para ir develando la subjetividad de la sujeto, su autorretrato y las percepciones respecto de sí misma y de su vínculo con el marido:

"Pero parten del supuesto de que todas estamos en el ajo y se limitan a enunciar. Yo, por lo menos, declaro solemnemente que no estoy, que no he estado nunca ni en este ajo que ustedes comparten ni en ningún otro" (p8)

Se separa de las demás que se identifican con un quehacer común. Su nivel de lectura es otro. Su percepción de sí misma también es descarnado:

"Pueden ustedes observar los síntomas: me planto, hecha una imbécil, dentro de una cocina impecable y neutra, con el delantal que usurpo para hacer un simulacro de eficiencia y del que seré despojada vergonzosa pero justicieramente"(p8)

Su ineptitud, su desconocimiento la llevan al simulacro. Escenifica el posible encuentro con ese espacio que es el de *todas* las mujeres. Sin embargo, ella constituye la excepción. El tipo de relación que la sujeto establece con el mundo de lo doméstico culinario no la seduce porque no hay ningún desafío lógico y porque adicionalmente a eso, la obliga a asociar la carne roja con las pieles rojas también de ella y su marido en las "orgiásticas asoleadas" que ambos se daban en Acapulco.

Lo descarnado comienza con la asociación de la carne con una piel deteriorada, roja, cuyo proceso en el deterioro, es quedar sin piel, es decir, la espera en el desollamiento. Este proceso implica situar el vínculo matrimonial en el relato. Este es el segundo autobiografema que detectamos en el relato y que origina el develamiento de un modo de relación en la asimetría y carencia de reciprocidad. De este autobiografema surgen diversos motivos y ámbitos de su experiencia como sujeto mujer que son problematizados en el transcurso del relato. La primera alusión respecto de este vínculo es la sexualidad relativa al acto sexual. El color rojo de las pieles y de la carne es asociado con el sufrimiento que le causaba hacer el amor en este estado:

"Pero yo, abnegada mujercita mexicana que nació como paloma para el nido, sonreía a semejanza de Cuauhtémoc en el suplicio cuando dijo "mi lecho no es de rosas y se volvió a callar". Boca arriba soportaba no sólo mi propio peso, sino el de él encima mío. La postura clásica para hacer el amor. Y gemía, de desgarramiento, de placer. El gemido clásico. Mitos, mitos".(p.9)

La cocción es asociada con la sexualidad cuestionada. La sujeto la padece, no la goza. Preparar la mesa, es como preparar la cama. En su caso no hay placer en ello y se requiere de un manual para llevara cabo la tarea. Saber sobre los distintos sabores es como saber sobre las distintas posturas. Pareciera que en esta escena también está presente el simulacro, el hacer como si se disfrutara, gemir de desgarramiento, pero que parece ser gemido de placer. Sin embargo, es el gemido clásico porque es el que se usa siempre. Así como 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. Soportar el peso del otro cuerpo y el propio peso: doble carga de las mujeres. Llamarse a sí misma "abnegada mujercita mexicana", es un complemento que descalza su acto de decir en el relato. No es en el acto de decir lo que dice y de leer como lee, el de una "abnegada mujercita", más bien es una mujer que revuelve

sentidos, que se devela en la ironía y en la forma descarnada de autorrepresentarse ante los otros/otras. Se desenmascara a sí misma y para su entorno: las otras mujeres, su marido, nosotras lectoras. No ha nacido como paloma para el nido, por ello es que escribe. El acto de producción de escritura, después que el marido se ha dormido, lo dice la sujeto de manera indirecta. La sensibilidad perdida en las yemas de los dedos por el tecleo de la máquina de escribir, deja al descubierto un quehacer escritural intenso. Es esa producción la que le permite la distancia de sí y de las demás en el intento de rearticular una experiencia reglamentada por las construcciones sexo-genéricas de la cultura latinoamericana. La estrategia de la ironía subyace en la focalización que hace la sujeto de las noches de amor. Después de sufrir, padecer el sexo, ocurría lo mejor, no para ella, sí para sus quemaduras de sol. El se quedaba dormido. Ella se fijaba en las ropas que llevaba puestas: el nylon que se esforzaba por parecer encaje, era un encaje fraudulento. El espectáculo lo constituye ella y sus ropas. La imagen preparada lo es en tanto goce del otro, no del propio. Sin embargo, no está segura si los ojos de él vieron algo de lo que ese espectáculo significaba. Ella sí lo ve. No hay ojos que vean, los párpados cerrados la dejan en "el exilio", el abandono. La imagen es clarificadora:

"Una enorme extensión arenosa, sin otro desenlace que el mar cuyo movimiento propone la parálisis; sin otra invitación que la del acantilado al suicidio" (p10)

La soledad y el abandono invaden a la sujeto que, desprovista de la estrategia de la ironía ingresa al estado de la melancolía. El proceso de significancia que genera la escritura desata la pulsión de muerte ligada a la pulsión de vida. La anamnesis, el recuerdo, la reelaboración asociada hace que surja la idea del suicidio ante la imposibilidad del vínculo que se desea. También se desata en la sujeto el trabajo profundo con su subjetividad. La constitución del "yo" entraña la indagación y la constatación:

"Pero es mentira. Yo no soy el sueño que sueña, que sueña, que sueña; yo no soy el reflejo de una imagen de cristal; a mi no me aniquila la cerrazón de una conciencia o de toda conciencia posible. Yo continuo viviendo con una vida densa, viscosa, turbia, aunque el que está a mi lado y el remoto me olviden, me pospongan, me abandonen, me desamen." (p10)

La lucha entre irrealidad, o realidad fantasmática, la figura proyectada, el inconsciente en proceso por un lado y la necesidad de percibir o saber que se es "yo" viviente consciente, propone una dualidad no resuelta para la sujeto. El yo consciente que se "realiza" vive una vida signada con los adjetivos "densa", "viscosa", "turbia", que no están disociados del todo con las figuras "desrealizadas" de los sueños, figuras fantasmáticas. El yo enunciado por la sujeto pareciera querer decir "yo no soy yo, soy otro". Lo que la sujeto hace en la producción de escritura es hacer consciente aquello que se presenta como inconsciente:

"Yo también soy una conciencia que puede clausurarse, desamparar a otro y exponerlo al aniquilamiento. Yo..."(p10)

Este último "yo" es interrumpido por el relato de la práctica culinaria, el que da origen en la asociación al "otro" relato de sí y de su vínculo de pareja. Al relato descarnado al proceso de desollamiento. En este fragmento del relato de cocina la carne se hace más familiar. Creemos que es la asociación elaborada lo que le permite señalar la vuelta de la familiaridad. En este sentido traemos, nuevamente para apoyar la interpretación, lo que cito al principio de las elaboraciones hechas por Freud en *Lo siniestro* respecto de aquello que debe permanecer oculto, pero que se ha manifestado.

"La carne bajo la rociadura de la sal, ha acallado el escándalo de su rojez y ahora me resulta más tolerable, más familiar. Es el trozo que vi mil veces, sin darme cuenta, cuando me asomaba, de prisa, a decirle a la cocinera que..." (p10)

Vuelve la interrupción del relato de cocina al otro que narra la relación de pareja. Entre la carne, su rojez, la semejanza metafórica con el yo, se instala el yo fragmentado. El texto interrumpido con silencios que plagan lo familiar, recobra la anamnesis. Ahora es el encuentro y en él, la sorpresa de lo fortuito, de lo casual, los encuentros azarosos. Un año de eso y ahora

está entrelazada, "cocinada", entre los muslos de él llenos de semen y de sudor. La mezcla de flujos, la limpieza y el posible asco negado son los elementos que bordean el vínculo. El indisoluble y tradicional vínculo matrimonial. Ella desea crear, sin embargo que la atan a él las secreciones que se pueden limpiar más que el sacramento terrible. La imagen de la recién casada, el sacramento sacrificial, el deseo de borrar el vínculo mueven la memoria de la sujeto que escribe. De soltera sólo le queda la joya del insomnio, que pule y que conservará hasta la muerte y el insomnio asociado a la posibilidad de la escritura, acto que le ofrece la productividad entre consciente e inconsciente. Mientras vuelve al relato de la cocción de la carne, articula el relato de su estado y de su vínculo. Ahora el nombre es la obsesión: la problematización de la identidad. El nombre conecta con el origen, con la descendencia y también con un posible segundo o tercer nacimiento: cambio y pérdida del nombre, acostumbrarse a un nombre nuevo. Nombre que siente que tampoco le pertenece. Reflejo de la identidad quebrada, fracturada. En este cuento aparece, sin embargo la hiperestesia de la subjetividad en el nombrarse "yo" hasta el infinito. Lo que se ha perdido es la identidad que tampoco se sabe si existió antes de modo homogéneo y sólido:

"Cuando en el vestíbulo del hotel algún empleado me reclama yo permanezco sorda, con ese vago malestar que es el preludio del reconocimiento".(p11)

El espacio del hotel en el que estuvieron juntos abre la posibilidad de un encuentro nombrado como colisión, choque, que puede ser también desencuentro, pero que conlleva un reconocimiento. Ella se reconoce a sí misma y los otros también son capaces de hacerlo. Ese encuentro/colisión la ha transformado. Ella se ha metamorfoseado:

"no sabía y sé, no sentía y siento, no era y soy". (p12)

Paródicamente, la sujeto elude decir qué es lo que sabe, lo que siente y lo que es. Lo hace porque ella deviene sujeto que sabe, siente y es por el otro, a través del contacto con ese otro que favoreció su transformación en el encuentro/colisión. La carne interrumpe el relato sobre su vínculo de pareja y sobre sí misma. En él está presente la sensación de equívoco. Nuevamente se establece esa especie de dialogo con alguien que puede ser la autora del texto de cocina o ella misma, o alguna voz que rememora, o nuestra interpretación preñada de respuestas, en el decir bajtiniano, de la lectura. Al recuperar su relato de sí y del matrimonio, usa un tipo de discurso romántico escenificado graciosamente en el que agradece fantasiosa e irónicamente, a su marido por los regalos con los que la ha favorecido:

"Gracias, murmuro, mientras me limpio los labios con la punta de la servilleta. Gracias por la copa transparente, por la aceituna sumergida. 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..." (p12)

El discurso romántico de gratitud es interrumpido por la carne, que ya se tarda demasiado en estar a punto. El juego con la lectura del texto de cocina señala la ambigüedad de los tiempos que no son especificados para la cocción. Entonces debe usar su intuición. Elemento que la sujeto reconoce que en ella no se encuentra ligado a lo doméstico. La sujeto es capaz de transgredir los mandatos genéricos, es uno de los especímenes femeninos que no se ajustan a los estereotipos, están en el descalce genérico-sexual. El relato sobre su vínculo de pareja se hace discurso dirigido al Tú. En un acto ilocutivo de petición formula una pregunta. Si ella es capaz de agradecer, ¿cuál es la gratitud que él tiene para con ella? Su virginidad. La respuesta es exacta, pero letal. Este constituye otro motivo en gran parte de la obra de la autora. En este sentido la imagen de la virgen que se entrega al amor de Dios subyace en la construcción simbólica del himen rasgado o partido. En las *Cartas a Ricardo* Castellanos menciona el episodio de entrega de su virginidad a Ricardo, el único hombre de su vida. Explica allí su anhelo de que fuera una entrega limpia, sin mancha. La sujeto femenina inmaculada que le entrega a otro su bien máspreciado, su limpieza, está

funcionando en la sujeto que escribe y la sujeto de la enunciación del texto como un marco de referencia para establecer la mirada crítica y mordaz . La justificación se hace necesaria:

"Ansiaba justificarme, explicar que si llegué hasta ti intacta no fue por virtud, ni por orgullo ni por fealdad sino por apego a un estilo. No soy barroca. La pequeña imperfección en la perla me es insoportable."(p13)

Ocurre la búsqueda de la perfección, de lo sagrado para sí misma. Sin embargo, el castigo hacia sí por adherir a esa opción que no la libera es radical y cruel:

"No me queda más que el neoclásico y su rigidez incompatible con la espontaneidad para hacer el amor. "[...] Cumpló un rito y el ademán de entrega se me petrifica en un gesto estatuario".

La sublimación trabajada por Kristeva en su texto *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis* (4), adquiere *sentido* en nuestra lectura. Interpretamos la deserotización del yo de este relato como el elemento que la deja expuesta a la pulsión de muerte. No obstante, el yo puede hacer el contrapeso a este impulso de muerte por la propia producción de representaciones, ideas, pensamientos, es decir la capacidad de producir con el lenguaje. Eso es lo que hace la sujeto al hablar/escribir de sí. Se inviste de una manera diferente y es capaz de recrearse, distanciándose del tánatos. La oposición binaria activada por la sujeto en términos de pasiva/activo, conduce necesariamente a la de fidelidad/infidelidad. Hay en la protagonista el estado sacrificial del sufrimiento en la entrega. Ella no se opondrá a las aventuras amorosas de su pareja, no las estorbará. Sufrirá silenciosa y quietamente. Por su hieratismo permanecerá como permanece. Esa quietud deja traspasar el dolor acogido como inevitable:

"Cuando dejas caer tu cuerpo sobre el mío siento que me cubre una lápida, llena de inscripciones, de nombres ajenos, de fechas memorables. Gimes articuladamente y quisiera susurrarte al oído mi nombre para que recuerdes quién es a la que posees." (p14)

Nuevamente no hay goce, hay pulsión de muerte. Su nombre y cuerpo son enterrados. Entonces surge la aseveración sobre su identidad e inmediatamente la pregunta:

"Soy yo. ¿Pero quién soy yo? Tu esposa, claro".(p14)

La identidad desplazada hacia él le da la existencia dentro de la ley. Este orden social desearía no vivirlo como yugo. Prefiere pensar que no los une el sacramento (ley de Dios/del Hombre), sino los flujos y secreciones fácilmente borrables. La identidad "esposa", la deja esposada a él como pertenencia, propiedad. Esta misma condición desata en el marido la desconfianza respecto de que ella quiera atraparlo como una araña o una mantis religiosa. Señala:

"Te agradezco que creer en semejante hipótesis. Pero es falsa."(p14)

El orden establecido para el vínculo de pareja se erige como el impedimento para el encuentro posible. Sólo puede ocurrir el desencuentro dadas las condicionantes culturales. La irrupción del relato culinario alude a la dureza y consistencia de la carne ahora. Luego termina aludiendo al tiempo, al igual que en el fragmento del relato anterior. Esta alusión se relaciona con la durabilidad y la transformación de la cocción y el desollamiento y aquello que reste o permanezca sin modificación. El tiempo de este modo considerado queda suspendido en el relato. Cuando recupera la disección de su vínculo de pareja, el desollamiento lo hace desacralizando un cierto romanticismo literario de criaturas aladas como los ruiseñores, las alondras, que abundaban en historias de amor y que despertaban a los amantes, anunciando la aurora después del sueño en que los envolvía el goce. En este mismo tono se sitúa al poema *Poesía*

no eres tú que juega a alterar una visión de mundo romántica para construir de manera distinta otra forma de relación más dialógica. En este mismo tono se atreve a develar lo que les espera a ambos en el futuro si no hay cambio. Los despertará el ruido "estentóreo e inequívoco" del despertador, símbolo del tiempo inevitable que marca el paso de la cruda cotidianeidad, la que rompe toda magia amorosa. También las querellas domésticas, que reemplazan las trenzas de Rapunzel, lo harán descender hacia ella diciendo "se te ha desprendido un botón del saco, el pan está quemado, el café, frío". La respuesta a esta situación vital es la siguiente:

"Yo rumiaré, en silencio, mi rencor,"(p15)

El gesto animal de rumiar el rencor, se asienta en la larga enumeración de padecimientos de una vida de esposa que no la satisface: tareas de casa, criada para todo, sin sueldo, sin día libre, sin posibilidad de cambiar de amo; contribuir al sostén del hogar; ser trabajadora eficiente aun cuando el jefe exija, los compañeros conspiran y los subordinados odian; en los ratos de ocio se debe transformar en una dama de sociedad, ofrecer comidas y cenas a los amigos de su marido; asistir a la ópera, controlar su peso, renovar guardarropas, cuidarse y verse lozana, estar al tanto de los chismes, madrugar, desvelarse, correr el riesgo de la maternidad, creer en las juntas nocturnas de ejecutivos, viajes de negocios, llegada de clientes imprevistos, padecer alucinaciones olfativas de las camisas o pañuelos del marido; prepararse una bebida bien cargada y leer una novela policial como si fuera una convalesciente. La alusión a alguna enfermedad padecida es la síntesis del estado vital en el que la sujeto se encuentra. El relato fragmentario de la cocción interrumpe su descarnada descripción de la vida no querida. Lee instrucciones básicas del texto de receta de cocina que le parecen tan obvias que podían ocurrírsele a ella. En esta escena de lectura no hay nada que aprender, sin embargo la lectura del recetario ha desatado todo un mundo interior, plagado de fantasmas, deseos, recuerdos y rabias. Recupera el relato en primera persona y en tono de habla coloquial dialoga, (monologa) todavía con la figura del marido ausente. Detectamos una diferencia tonal. Ahora recupera la ironía para hablar de cómo se califica a las mujeres antes y después del matrimonio según las acciones que realicemos. Lo que antes era inocencia, ahora es torpeza, antes encantaba y ahora indigna. Esta aseveración la lleva a hablar de la sexualidad experimentada en el pasado y el deseo que le hacía leer "cosas" a escondidas.

"Me latían las sienes, se me nublaban los ojos, se me contraían los músculos en un espasmo de náusea"(p16).

La masturbación culmina en ese espasmo de náusea por la represión que circula en la sujeto ante el deseo. Ella es la que se quería intacta por la perfección que ello implica. Luego la culpa surge, en ese momento se quema con el aceite hirviendo de la cocina y aparece la imagen del infierno y la culpa:

"Así voy a quemarme yo en los apretados infiernos por mi culpa, por mi culpa, por mi grandísima culpa"(p16)

La voz de respuesta frente a la penitencia de golpes en el pecho para resarcirse del pecado cometido, es una voz desde fuera, que consuela con el mal de muchas. Esta voz tranquilizadora, su propia voz, extrañada, dirigiéndose a ella misma dice que todas las niñas han hecho "cosas peores". El dispositivo de la sexualidad aprendida mórbidamente, culposamente, retorna como lo reprimido, desde la infancia-adolescencia. El control, la vigilancia, la necesidad de confesar y el impulso, el deseo, la energía que golpea y la reincidencia marca el círculo de la experiencia sexual internalizada. Interrumpe el relato el de la cocción de la carne. Arroja la carne sobre la plancha y suena con un gran ruido. Después de eso la carne es percibida por la sujeto como un cadáver. El cadáver puede tener sentido con el relato de su vínculo porque éste se ha transformado casi en un cadáver también. Carne y vínculo de pareja se han ido cocinando y transformando en lo que han llegado a ser: restos de algo que se creía inmodificable. La familiaridad y la extrañeza

respecto de ambas objetividades carne y vínculo se podría sintetizar como: lo familiar y lo extraño del vínculo carnal. El "Tú y Yo" aparecen recreados por la sujeto en un intento por recuperar aquello que ha diseccionado. Vuelve nuevamente la ilusión respecto de la posibilidad, sólo que ella se inscribe en la imaginación imposible, fantástica, ficcional del cuento de hadas o de los filmes románticos:

"Y un día tú y yo seremos una pareja de amantes perfectos y entonces, en la mitad de un abrazo, nos desvaneceremos y aparecerá en la pantalla la palabra "fin".(p17)

El cine es el tipo de discurso narrativo-visual que le permite a la sujeto idealizar las posibilidades que le quedan para calzar con algún estereotipo; la bruja blanca en una aldea salvaje, una mujer famosa: podría ser diseñadora de modas o algo similar. Este le acomoda porque es rica, sola, tiene vínculos ocasionales con varones que la divierten, pero no la alteran ya que no es sentimental. Es el modelo apropiado para quien quiere creer en la posibilidad de ser sujeto pleno sin necesidad del vínculo amoroso, depredador de la libertad y de los deseos del otro y de una misma. El relato de la cocción interrumpe nuevamente la narración. La metamorfosis de la carne produce en la sujeto una sensación más placentera al verla de un tono dorado, menos rojizo. Se está logrando la cocción. Sin embargo, sus dudas y temores se relacionan ahora con el tamaño. Se ha ido empuqueñeciendo, tal vez no sea suficiente para dos. Uno de los dos queda excluido en esta transformación. Es ella la que toma el protagonismo. Se ve como la presa que se exhibe para quien esté de cacería:

"A lo mejor me aborda un hombre maduro, con automóvil y todo. Maduro. Retirado. El único que a estas horas puede darse el lujo de andar de cacería"(p18).

La fantasía de la presa de caza devela uno de los modos en que se conciben los encuentros entre hombre y mujer. Esta alusión al modo en que se establecen las relaciones desde una perspectiva binaria corresponde a un cuarto autobiografema que se reitera en los textos de la autora mexicana y que tiene relación con su experiencia vital en el intento de hacer pareja con el único hombre de su vida. El deseo pasa por la dualidad sometedor/sometida, victimario/víctima. Los mecanismos más primitivos rondan el imaginario de la caza. El sadomasoquismo no deja de estar ausente. No hay allí sentimientos, sino la necesidad de la sobrevivencia, la voracidad de quien necesita llenar el hueco del orificio vacío, a costa del otro. Interrumpe el relato la constatación de que la carne se quema. Pero es posible darla vuelta. Esta es una búsqueda de la posibilidad de salvación de esta cocción. Lo crudo no puede quedar semi-cocido, pero tampoco puede quedar quemado. Esta sujeto espera lograr el equilibrio entre los dos estados. La sujeto inventa, ensueña la escena de la cacería. Prefigura un encuentro en la calle, un asedio, un acoso. Se defiende con la amenaza del marido y los celos de éste. Inventa lo que el cazador le diría:

"Entonces no debería andar sola. Usted es un peligro para cualquier viandante. Nadie en el mundo dice viandante. ¿Transeúnte? Sólo los periódicos cuando hablan de los atropellados. Es usted una tentación para cualquier x. Silencio. Sig-ni-fi-ca-ti-vo."

La sujeto juega con las palabras en su invención. Es ensoñación entrelazada con los sentidos de las palabras y sus usos, así como la verosimilitud de ellas. Es la invención dentro de la invención. Esta ensoñación no está exenta de la búsqueda del sentido de las palabras y su exacta significación. Nuevamente hacemos la relación con la palabra exacta que es letal. Las palabras incomodan para decir con la imaginación aquello que no es. Por eso el silencio. Por eso la palabra "significativo" silabeada en la escritura y acompañando a "silencio". Tal vez esta es la escena inexistente. La escena que se desea, pero que no está dentro de lo posible. Los celos del marido reafirman esta constatación. Lo más probable es que el marido no se enterara

siquiera de esa escena que sólo llena el vacío de hueco por llenar. La carne, por mientras, en el relato paralelo, se ha quemado demasiado, se reduce y se enrosca. Ella imagina, ensueña, las palabras de una probable doctora Corazón. La aconseja. Es ella misma quien se transforma en la doctora que ayuda a las mujeres a solucionar los problemas amorosos. Imagina posibilidades de solucionar el impasse, siguiendo los consejos de la doctora Corazón para que el marido y ella queden felices. Esto implica crear imágenes de sí para los demás:

"Yo me cuidaría mucho de no mencionar el incidente y sería considerada como una esposa un poco irresponsable, con proclividades a la frivolidad pero no como una tarada." (p19)

La otra posibilidad que ensaya es no seguir los consejos de la doctora y dejar que el marido huelga lo quemado en ella (la carne) y se explaye en comentarios que tratará de disuadir con el consabido mal de muchas. ¿A qué mujer no le ha ocurrido? Hasta a su madre. Imagina la escena con la suegra comentándole, benévolutamente, las atrocidades que le ocurrieron en la cocina:

"¿Fue eso un obstáculo para que llegara a convertirse en una viuda fabulosa, digo, en una cocinera fabulosa? Porque lo de la viudez sobre vino mucho más tarde y por otras causas. A partir de entonces ella dio rienda suelta a sus instintos maternos y echó a perder con sus mimos..."(p19)

La ironía hace de esta escena creada, imaginada por la sujeto una pieza deliciosa para resignificar y activar sentidos ocultos, no dichos, acerca de las experiencias de mujeres mayores respecto de la asunción de su posición como mujeres casadas y madres. Primero la confusión, el lapsus entre viuda y cocinera. Leemos: es viuda porque llega a ser una excelente cocinera. Pero no es eso lo que ella debe decir, es el equívoco en el uso del lenguaje, es el acto fallido, es el error lo que delata a esta mujer mayor, su suegra, quien tiene una larga experiencia vital en los avatares matrimoniales. Podemos leer también: llega a ser viuda porque aprende a cocinar y ese saber hace que ella tenga la posibilidad de matar a su esposo. Es decir, lo puede haber envenenado con la estupenda cocina que prepara. En relación con este saber usado como arma traemos en nuestra interpretación el papel de las brujas en nuestro imaginario y en la cultura. La preparación de pócimas no sólo para lograr al objeto deseado, sino también para eliminarlo, castrarlo o docilizarlo. El potencial de la práctica culinaria cobra una densidad distinta en la elaboración de la sujeto de la enunciación. La aclaración de que: "la muerte sobrevino mucho más tarde y por otras causas", nos permite sospechar en el dicho aclaratorio, que en su vaguedad, "otras causas", puede leerse la posibilidad de la muerte por ingerir la cocina de su mujer. Creemos que la idea del asesinato del otro es más que frecuente en el pensamiento de las mujeres que viven relaciones de pareja insatisfactorias, odiosas o infernales. Eso es lo que la sujeto de la enunciación deja entrever en la escenificación imaginada de su suegra. En segundo lugar, en esta escena imaginada, aparece la idea de la maternidad ligada a la suplantación del padre. La libido materna que se había dirigido hacia el padre, una vez muerto, es canalizada hacia el hijo. Este se "echará a perder" igual que el padre dada la entrega excesiva de la madre. La compulsión afectiva materna desatará en el hijo la búsqueda o persecución de una madre que sustituya a la madre consanguínea. Ese es el marido que ella tiene ahora. La imagen de la suegra es el modelo con el cual debería calzar. En el relato de la cocción de la carne aparecen las suposiciones que hace respecto de lo que a su marido le va a parecer el desastre de la carne quemada. El la culpará y ella tratará de defenderse, pero será inútil. Finalmente, para condescender aceptará sus acusaciones, pero internamente se rebelará. Cosa que no le proporciona nada más que rencor. El mismo rencor que menciona al comienzo del cuento. En este momento del cuento la sujeto hace una recapitulación del relato sobre la cocción de la carne. La metamorfosis de la carne, que es lo sintetizado, aparece como una síntesis del relato paralelo. Queda finalmente la ilusión de aquello que parecía ser y que ahora es nada:

"Porque si yo dejo este trozo de carne indefinidamente puesto 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."(p20)

Cuando retoma el relato, hace la alusión directa a la percepción que tenía del marido y la que tiene en este momento del relato. Su reflexión cuestiona la asociación entre la carne y ellos como pareja. Cuestiona el modo en que se percibe y recrea en el pensamiento a través de la memoria aquello que existe y que es real: la memoria ligada a la recreación o como mecanismo que posibilita armar un mundo posible y que además permite el distanciamiento así como la autfiguración. Cuestiona la ficción como una trampa:

"¿Entonces? 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 ...Ah, no, no voy a caer en esa trampa: la del personaje inventado, y el narrador inventado y la anécdota inventada. Además, no es la consecuencia que se deriva lícitamente del episodio de la carne".(p20)

La resistencia de la sujeto para reconocer la ficción, obliga a que las/los lectores, cuestionemos el acto de decir en el relato ficcional. ¿Qué hace la sujeto por el hecho de decir lo que dice? Crea una zona de ambigüedad en su acto de escritura, creación que nos alerta respecto de lo que es "real" y lo que es creado. El péndulo va desde la construcción de la anamnesis, el recuerdo de la historia, hasta el reconocimiento de que ese trabajo con la memoria es en parte reelaboración de sí misma, pero que la hace distante de sí. Lo que queda es la ilusión de la existencia de sí como sujeto. Por lo tanto, el vacío de la desilusión. De este elemento que tiene que ver con la elaboración mnemotécnica se problematiza el efecto arrojado por la intromisión de una ilusión de realidad. Sin embargo, en el párrafo siguiente afirma que la carne no ha dejado de existir. La carne es su experiencia de pareja. Es ella misma. Vuelve, entonces, la sujeto a ilusionarse:

"Ha sufrido [la carne] una serie de metamorfosis. Y 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. El de mi conciencia, en el de mi memoria, en el de mi voluntad, modificándome, determinándome, estableciendo la dirección de mi futuro". (p21).

La sujeto de la enunciación determina que no hay inexistencia definitiva en la ficción. La percepción nueva de la "carne" es otra percepción. La percepción primera continuará presente operando en todos los niveles que como ser humano le son permitidos: conciencia, memoria, voluntad, existencia. Esta percepción primera la determina en su futuro a la vez que la modifica. Así resuelve la sujeto individualmente, la angustia de la ilusión, o de lo ilusorio de la escritura en tanto ficcionalidad. Pareciera que el planteamiento elaborado por la sujeto es lo definitivo, sin embargo continúa haciendo conjeturas respecto de la manera o la forma de permanecer en pareja. Se propone ser aquello que elija, pero como "Yo", la individualidad subjetiva cuya identidad en este cuento está en suspenso. Prueba las posibilidades de juego en la relación:

"Seductora aturdida, profundamente reservada, hipócrita. Yo impondré, desde el principio, y con un poco de impertinencia, las reglas del juego."(p21)

Las reacciones del marido frente a esta estrategia es la de neutralizar ese dominio, forcejeándolo. Frente a ello la sujeto sabe cómo reaccionará. Si él cede, ella lo despreciará, si no cede, no será capaz de perdonarlo. El camino de salida ante esta forma de relación es ciega. No hay posibilidad de salida. Prueba otra posibilidad:

" si soy 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 la boca sino para asentir, y lograron la obediencia ajena hasta el más irracional de los caprichos."(p.21)

Esta vía reconocida que ha sido construida a costa de la libertad sacrificada, es el modelo, es la receta más familiar que para la sujeto es en este relato el extrañamiento. No acepta seguir esta receta. Se convierte de este modo en una sujeto que altera el paradigma construido. Pero que sin embargo, acepta vivir la ilusión. Su verdad interna, señala es una diferente, pero no señala cuál, su autenticidad es amenazada con cualquiera de esas estrategias. Asegura no ser una "*rara avis*", sino más bien una neurótica:

" 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?"(p22)

Es sintomático que la sujeto se compare con Sor Juana, la décima musa, quien es uno de los paradigmas de la creación con quien se ha establecido una línea genealógica en la producción escritural de mujeres en nuestro continente. Su producción y las condiciones en las que la llevó a cabo serán a las que se asimile la sujeto de la narración. Así como también la estructura psíquica que Ludwig Pfandl, el hispanista alemán, fue capaz de inquirir en Sor Juana. El autor hace una aproximación psicoanalítica con la cual la sujeto de la enunciación se identifica haciendo suyo el diagnóstico del estudioso. Podríamos pensar que la sujeto lleva a cabo un ejercicio psicoanalítico, cuando desarrolla su ejercicio de creación. La cuestión del diagnóstico, más la apreciación psiquiátrica que ella hace de sí se completa cuando señala:

"Si insisto en afirmar mi versión de los hechos mi marido va a mirarme con suspicacia, va a sentirse incómodo en mi compañía y va a vivir en la continua expectativa de que se me declare la locura."(p22)

La locura es el dominio consignado como el más cercano a las mujeres en nuestra cultura. Este lugar de pérdida del principio de realidad constituye un elemento recurrente en la escritura de Castellanos. La elaboración de esta temática pasa por sentir que somos las mujeres quienes estamos cercanas a la alucinación, al desequilibrio entre realidad y deseo, a la persecución y al delirio por el abandono y el desamor. Esta afirmación manejada en los territorios médicos (y no médicos) masculinos, se vincula a la puesta de en duda respecto de de aquello que es dicho. Es como dice la sujeto "mi versión" de los hechos. Esa versión minusvalorada por el sistema patriarcal se convierte en un gran peso al intentar afirmar la percepción y visión de mundo que tenemos. En el término del cuento señala que su marido no quiere conflictos, no desea una relación problemática. Anhela el remanso y la paz del hogar. Por lo tanto se señala a sí misma como la responsable porque asumió el matrimonio y el sacrificio que éste implicaba para lograr la armonía conyugal. Sólo que no se imaginó que el sacrificio implicaba el renunciamiento de todo lo que ella es, en todas las ocasiones, no sólo en aquellas como la "Ocasión Sublime", la "Hora de las Grandes Resoluciones", en el "Momento de la Decisión Definitiva", sino también en aquellas insignificantes, mínimas y hasta ridículas como la narrada en el presente del relato. El último enunciado del cuento se articula través de una conjunción de coordinación y una conjunción adversativa: "Y sin embargo..." que nuevamente nos lleva hacia el péndulo ilusión/desilusión /ilusión que organiza el cuento desde el comienzo hasta el final abierto y repetible hasta el infinito. Como el eterno retorno de aquello reprimido que, sin embargo, en el lenguaje estará presente siempre y que pulsará por salir mostrando aquello que debía permanecer oculto. Esta estructura abierta del cuento, más bien sin término, nos lleva a considerarla como otra de las estrategias que la sujeto de la producción elabora a partir de su experiencia vital.

A modo de algunas conclusiones generales de la interpretación de este cuento desde el modelado autobiográfico, señalamos las siguientes:

1. En la articulación del modelado autobiográfico el rasgo fundamental es el de la escena de lectura. Esta estrategia constituye una de las más usadas para introducir aquellos autores/as y sus escrituras que lograron tener una clara e importante influencia en el proceso de autfiguración del sujeto que se recrea. El modelamiento que estas lecturas producen es ejemplarizante y de gran importancia pública. El reconocimiento que se produce de lo leído va a la par con el reconocimiento que hacemos de quien lee. El sujeto que se constituye a partir

de allí es coherente en su autorrepresentación con lo heredado de la representación leída como paradigma para la experiencia estética, ética y política. En el caso de este relato detectamos una escena de lectura que parodia o descentra este rasgo común en las autobiografías. Primero, el texto que se lee no tiene ninguna importancia ni figuración pública, sino más bien pertenece al ámbito de la cultura popular y masiva: un recetario de cocina. Su autoría no es relevante puesto que es un tipo de escritura de mujeres que no tiene mayor peso simbólico y su circulación se remite a la necesidad de las mujeres para poder satisfacer la demanda del ámbito doméstico-culinario en variedad y sabores. Sin embargo es ese el ámbito que es necesario relevar en el modelamiento autobiográfico de esta escritura. El acto de leer un recetario de cocina entrega la posibilidad de la escenificación del espacio autobiográfico. A propósito del acto de cocinar la carne es que surge la posibilidad de cocinar(se) en el registro de la memoria-escritura. Ocurre también una desjerarquización a propósito de que la lectura del recetario de cocina, que tiene una silueta fija o tipo, así como la carta, desata toda una revisión profunda de la sujeto en un ámbito crucial de su vida y de la vida social, que le permite, inclusive el trabajo productivo de entrecruzamiento del inconsciente con el registro del consciente.

2. Subyace tanto en la escena de lectura, así como en el proceso de develamiento de un modo de relación de pareja designado por nosotros como "el desollamiento", la articulación del cuerpo y la lectura, así como la relación entre lo vivido y lo leído. Lo vivido se cuele a través de lo que se va leyendo en el texto típico de la receta de cocina. Pero lo vivido también está cruzado por los textos culturales que rodean a la sujeto y que son recreados por esta primera escena de lectura. Entre algunos de ellos se encuentran: la imposición de cierta experiencia de la sexualidad desde el ordenamiento que impide la plenitud del goce del sexo e impone la represión así como la asimetría entre el hombre y la mujer en la búsqueda de dicha plenitud; la recién casada como sujeto que entra a un orden que inevitablemente se deteriora con el paso del tiempo, debido a la asimetría ya señalada; la sujeto que entra en el ordenamiento del matrimonio sufre una especie de pérdida de credibilidad desde cierta identidad. Surge entonces la experiencia del extrañamiento de sí que da lugar al devenir ser otra a partir del lazo conyugal. En este mismo horizonte contextual, a manera de texto cultural que contrasta con el anteriormente dibujado, se elabora el discurso romántico que origina el péndulo ilusión/desilusión. Los filmes, los textos románticos literarios, así como las recetas heredadas por aquellas consejeras que siguen este paradigma son algunos de los textos culturales que entran en juego para que la sujeto establezca un contrapunto. Desde la concepción binaria estereotípica del hombre y la mujer se alude la experiencia de la virginidad que también, de alguna manera está enlazada con el discurso romántico. La mujer se constituye en el resguardo de la pureza para su entrega espiritual. De igual manera desde el binarismo asimétrico se constituyen en el relato los pares pasividad/actividad, así como fidelidad/infidelidad.

3. La voz del relato, a partir de la experiencia de la cotidianeidad vivida, pone en jaque la elaboración ficcional del relato. La sujeto de la enunciación como estrategia de descentramiento juega con la posibilidad que le queda de continuar desarrollando cierta conciencia que le permita anular la ilusión de realidad que se asienta a partir de la reelaboración de la existencia real. La ficción entendida como una trampa es rechazada para postergar la creencia sólo en la ficción. Ello ocurre porque la sujeto se resiste a aceptar la ilusión de la existencia como sujeto puesto que con ella se instala el vacío de la desilusión, en definitiva, la ilusión de la realidad. Sin embargo, deja instalada la idea de que las percepciones primeras no se pierden que persisten y permanecen en la memoria junto con la voluntad. En esta estrategia leemos el conflicto que se instala en la escritura de Castellanos al querer insertarse en el linaje de la creación de textos masculinos que no dan cabida a cierta referencialidad en tanto no es relevante ni significativa en el ámbito de lo público: la creación artístico-literaria.

4. El entramado de este relato lo relacionamos, a nivel referencial, específicamente con los trece años de vida conyugal que Rosario Castellanos mantuvo en este mismo ritmo y tono con Ricardo Guerra de quien se logra separar sólo en 1971. De manera más general también están presentes algunos elementos que Rosario Castellanos logró distanciar en el proceso de la relación amorosa que mantuvo con Guerra entre los años 49 y 52. La reiteración de motivos similares en el epistolario *Cartas a Ricardo* y este cuento constituye otro indicio de la

elaboración escritural en la cual apoyamos la hipótesis de este trabajo: el modelado autobiográfico de su escritura.