

Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Posgrado en Letras

Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filológicas

Lo distinto e inconexo:
matrimonio, poder y afectividad en tres cuentos de
escritoras mexicanas de los sesentas

TESIS

que para optar por el grado de

Maestra en Letras Mexicanas

presenta

Artemisa Téllez Martínez
(becaria CEP)

Asesora: Graciela Martínez-Zalce Sánchez

2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi esposa

Antecedentes

El proceso mediante el cual las mujeres acceden a la escritura es un misterio largo y muy bien guardado que debe de pasar, probablemente, por una cantidad de siglos de analfabetismo, ocultamiento, persecución y travestismo tanto del nombre como de la intención literaria.

Las mujeres, cuestionadas como seres espirituales en la época en la que tener y preservar íntegra el alma era una preocupación fundamental y cuestionadas (descartadas casi) como seres pensantes una vez que la capacidad intelectual y la adquisición de conocimiento se volvió central para la cultura patriarcal, han habitado –no voluntaria ni cómodamente– el segundo lugar de la humanidad, sitio que tiene sin duda sus propias virtudes, pero todas ellas de orden inferior.

Llegar entonces a la escritura significa romper con el lugar que desde siempre se ha dicho que les corresponde: manifestar que se existe más allá del cuerpo (femenino, tan acotado) y que se es capaz de elaborar intelectual, artísticamente, de aportar:

Sin duda, como lo dice Rosario Castellanos, las mujeres hemos escrito para encontrar nuestro rostro al inclinarnos frente a un espejo, para proyectar sombra, para pesar en la balanza, para saber nuestro nombre. Las mujeres hemos escrito para desafiar el vacío, para conocer nuestro cuerpo, para recuperar nuestra voz [...] Escribir ha sido un modo de buscar un lugar diferente de aquel que nos fue asignado, [...] un camino para inventarnos lejos de catálogos establecidos. [...] La escritura nos ha ayudado a saber quiénes somos, o, mejor dicho, nos ha ayudado a saber que no somos de una sola forma, que no somos una esencia inamovible ni apéndice, ni complemento ni costilla [...] Seguramente por eso ha sido tan importante para las mujeres encontrar a sus abuelas y bisabuelas literarias [...] hay algo que nos lleva a reconocernos en esas pocas arriesgadas antecesoras [Lorenzano: 351 y 352]

Gracias al trabajo de las teóricas (y algunos estudiosos también), la escritura femenina en nuestro idioma puede remontarse hasta el siglo XV¹, sin embargo, la frecuencia con la que se da esta escritura, los géneros literarios que aborda y la incidencia que tiene en los medios

¹ Florencia Pinar fue la primera mujer en lengua española en ser publicada en el *Cancionero General*, recopilado por Hernando del Castillo en Valencia en 1511.

de distribución, difusión y estudio es significativamente menor que la de los varones, aun después de iniciada la lucha feminista.

Esto puede deberse a que a pesar de llevar tantos años en la trinchera, el feminismo en el siglo XXI dista mucho de ser una forma de vida habitual para la mayoría de las mujeres y los hombres, pero esto, desde luego, sería motivo de otro ensayo, inclusive de otra tesis.

La época en la que debo concentrarme es la de los años sesenta y específicamente en México, en la Ciudad de México, donde Amparo Dávila, Elena Garro, Rosario Castellanos –autoras sobre las cuales versa mi análisis– radicaron y publicaron, aunque ninguna fuera originaria de ella.

Feminismo y vida cultural en México en la década de los 60

En México, la lucha por los derechos de las mujeres tiene una larga raíz marcada por diversos hechos y personajes que se extienden hasta la época virreinal. Aunque en su estudio sobre literatura de mujeres en México *Contra Viento y Marea* (2002) Anna Macías se refiere a Sor Juana Inés de la Cruz como la pionera de la filosofía igualitaria entre los sexos en nuestro país, es hasta los años veinte del siglo pasado que pueden encontrarse reformas concretas que sientan las bases de esta política.

En 1923 se concede a las mujeres el derecho al voto y la ocupación de cargos públicos; en 1927 se hacen por primera vez reformas al Código Civil que promulgan la igualdad de la mujer ante la ley y en 1932 se le libera de la necesidad de permiso escrito (por el padre o marido) para laborar y administrar los bienes; es así que durante los años

treinta, las mujeres mexicanas gozaban de cierta igualdad jurídica, aunque carecían de la mayor parte de las prerrogativas de sus pares del sexo opuesto.

El divorcio, por ejemplo, a pesar de haber sido legalizado desde 1914, no constituía una opción viable en nuestro país porque todavía en los años sesenta el estigma sobre las mujeres divorciadas y sus hijos era enorme. Debe haber sido muy difícil para las autoras estudiadas en la presente tesis tomar esa decisión (Garro se divorció en 1959, Dávila en 1964, y Castellanos en 1967).

la familia era una institución central y por lo tanto el matrimonio aparecía como una alternativa de vida respetable y deseada por y para las mujeres, requisito para el ejercicio de la sexualidad y la maternidad, que seguía considerándose la realización femenina por antonomasia [...] algunas autoras dejaron su actividad profesional para cimentar a una familia. [...] El orden moral se centraba en la institución familiar, considerada el eje de las buenas costumbres y se transmitía un código de valores dictado por las ideologías, en este caso coincidentes de la Iglesia y del Estado, que proponían un modelo de familia nuclear protectora, monogámica, con fuerte presencia del padre como proveedor y madre nutricia dedicada a los quehaceres domésticos y al cuidado de los hijos, creciendo ajenos a la rudeza del mundo público. [Tuñón: 14 y 13]

El advenimiento de lo que se ha llamado la “segunda ola del feminismo”, que llega a México vía Estados Unidos durante la década de los sesenta, tiene principalmente dos objetivos: otorgar a las mujeres libertad sexual y reproductiva y revertir los estereotipos y las formas de discriminación no oficial. Esto, desde luego, no penetra por igual en todos los estratos sociales, ni tiene el mismo alcance a todo lo largo y ancho de la República, pero sí se ve reflejado en el ámbito en el que estas escritoras se movían.

La mujer de la primera mitad del siglo XX está ya trabajando, ganando espacios de los que había sido excluida, y no pueden ser vistos como excepciones, forman una larga lista. Si hacia los años sesenta podemos hablar ya de una importantísima producción literaria femenina [...] esta se afianzará y fortalecerá a partir del surgimiento del movimiento feminista [Lorenzano: 374] Parece importante, además, apuntar la creciente profesionalización de la literatura en estos años, el incremento de editoriales y de publicaciones, de premios y de becas, la multiplicación de universidades y bibliotecas de las que se beneficiaron nuestras autoras. Nuestras mujeres nacieron bajo una señal dada por la Revolución Mexicana y crecieron en un momento de transición a la modernidad [...] La población urbana era cada vez mayor y la urbe usufructuó todos los beneficios, los culturales incluidos, de manera que ofreció un campo propicio para el desarrollo de nuestras escritoras. [Tuñón: 10]

La generación a la que estas autoras se adscriben es a la llamada del medio siglo, “grupo intelectual multifacético que vive al día con su época; lo caracteriza su diversidad, su capacidad participativa y cuestionadora, su movimiento centrípeto, centrífugo” [Poot: 65], estuvo fuertemente vinculada con la Casa del Lago, la Revista de la Universidad (dirigidas ambas por Tomás Segovia), el Centro Mexicano de Escritores (del que tanto Dávila como Castellanos fueron becarias) y las tertulias de La Cueva; es también la primera en nuestro país en la que alternan nombres de escritoras y escritores.

De la página en blanco a las galeras

Después del fenómeno solitario –casi inverosímil– que representa la vida y obra de Sor Juana Inés de la Cruz, se hizo de nuevo el silencio, un silencio que se prolongó durante todo el siglo XVIII y parte del XIX; en la segunda mitad de éste, sin embargo, surgen las voces de las pioneras, las primeras escritoras mexicanas en sentido estricto²; éstas son: María Néstora Téllez Rendón, Refugio Barragán de Toscano, Laura Méndez de Cuenca, María Enriqueta Camarillo y Dolores Bolio.

Siguiendo la tendencia internacional, las autoras mexicanas del siglo XIX fueron maestras cultas y, exceptuando a Laura Méndez de Cuenca, mujeres de clase media alta o alta que jamás cobraron por publicar. Los temas que abordaron fueron muy variados pero casi siempre “propios de su sexo” y plagados del espíritu moralizante y didáctico de su época y oficio. A pesar de todo, estas profesoras (y en muchos casos funcionarias de educación y/o autoras de libros de texto) “influirán de manera importante en la conciencia

² hay que tomar en cuenta que aunque Sor Juana nació en el territorio que hoy llamamos México, éste aún pertenecía a la corona española.

de sus alumnos[as] y tendrán muchas veces un lugar relevante en la sociedad. Estas maestras abrieron el camino a otras intelectuales”. [Tuñón: 16]

Es hasta mediados del siglo veinte, gracias en gran parte al Centro Mexicano de Escritores, que “surgieron escritoras dueñas del aura que les permite ganarse el pan y la autonomía. Entre ellas destacó Rosario Castellanos” [Poot: 69] y probablemente Castellanos sobresale –siempre– por la calidad y profusión de su obra, porque es una de las primeras mujeres mexicanas en vivir de y para la literatura, además de la única de su generación en reconocerse feminista.

Dávila y Garro nunca quisieron abrazar esta identidad ni esta lucha como propias y aunque sus obras manifiestan en gran medida el descontento con el papel que tiene la mujer dentro de la familia y la sociedad, pronunciarse les parecía aparentemente una postura peligrosa y radical.

Así, a pesar de lo conflictivo de la realidad, las mujeres lograron cierto acceso a la palabra escrita. Sin embargo, en la literatura la "familia" funciona muchas veces como metáfora de la nación, por lo que se consideraba que quienes se movían en la esfera pública, y no sólo en la privada, saboteaban la paz del hogar. En este sentido, es interesante ver el modo en que muchas mujeres van transformando la escena doméstica en un lugar desde el cual desafiar las fronteras impuestas, convirtiéndolo en un espacio de subversión. El hogar y el propio cuerpo se convierten en los centros de la trasgresión, en tanto que generan una propuesta de escritura diferente, una propuesta llevada a cabo "desde otro lugar" [Lorenzano: 356 y 357]

Una pluma como una granada: la escritura como subversión

Feministas o no, con su trabajo las escritoras mexicanas comenzaron a retratar(se) a la tradicional esposa y madre, pero también sus verdaderos sentimientos y pensamientos; a describir y modelar la diversidad de las identidades, expectativas y deseos femeninos y a su vez a retratar, describir y modelar al país y su cultura desde otro lugar.

Las mujeres de los sesenta (las que trabajo aquí y otras a las que no me fue posible incluir por cuestiones de formato) decidieron hablar de sí mismas y de su conflicto y con

ello golpear las estructuras que las conformaban. Decidieron dar nombre a la represión moral y a los padecimientos matrimoniales; hablar de lo que milenariamente se había callado y esto desestabiliza, rompe y genera posibilidades para otras posibles formas de existencia femenina, desde otras organizaciones de poder.

La mayor ambición de la crítica feminista [y de la literatura de mujeres en sí] es descodificar y desmitificar todas las preguntas y respuestas veladas que siempre han ensombrecido las relaciones entre textualidad y sexualidad, género literario y género, identidad psicosexual y autoridad cultural [...] establecer, por fin, la discusión bajo nuestras propias premisas [Showalter: 80 y 81]

Por eso, cuando las protagonistas de Dávila deciden dar muerte al huésped, cuando Laura abandona a su esposo para escaparse con su primo y cuando la mujer de “Lección de cocina” exclama tan fresca: “¡Que así no es posible vivir, que yo quiero divorciarme!” [Castellanos: 247] están no sólo denunciando una situación como víctimas, sino planteando una serie de soluciones activas y empoderadas desde la ficción; esas son “nuestras propias premisas”, estar en el centro de la discusión y a la vez en el debate.

la obra [literaria es] un indicio de cómo vivimos y hemos vivido, [de] cómo se nos ha inducido a imaginarnos a nosotras mismas, [de] cómo el lenguaje nos ha atrapado, al mismo tiempo que nos ha liberado, cómo el acto mismo de nombrar ha sido hasta ahora una prerrogativa masculina, y cómo podemos comenzar a ver y a nombrar –y, por lo tanto, a vivir– de nuevo. [Showalter: 79]

Fue por esta razón que elegí tres cuentos en los que las escritoras describen las relaciones matrimoniales desde su perspectiva y vivencia; tres cuentos que representan un esfuerzo desde la ficción y desde distintas formas de ser mujer, de plantear y resolver el conflicto que representa el matrimonio y su estructura jerárquica para aquellas que ocupan el lugar de esposas, pero sobre todo una discusión desde las propias premisas y una crítica al patriarcado: “El huésped” de Amparo Dávila, “La culpa es de los tlaxcaltecas” de Elena Garro y “Lección de cocina” de Rosario Castellanos.

Introducción

Los tres capítulos de los que está conformada la tesis comienzan con una breve semblanza biográfica de cada autora y un resumen y contextualización del cuento específico que voy a trabajar; después procedo a analizar la trama y construcción del relato, los personajes y el tipo de narrador, para finalmente abordar de manera más amplia las líneas descritas en el título mismo del trabajo: cómo se plantea la relación de las protagonistas (esposas) con sus respectivos maridos y con la autoridad que estos representan; observar si hay filiación o no con otras mujeres y cómo se da; cuántos y cuáles son los afectos y/o emociones alrededor de estas relaciones y, sobre todo, cómo plantean, desarrollan y resuelven su conflicto dentro del cuento.

Las autoras coinciden en la angustia que les genera estar dentro de una estructura coercitiva y normativa de relación, además pueden hacer muy poco para modificarla porque sus inquietudes no son compartidas por sus respectivos esposos.

El cómo cada una de las protagonistas hace frente a este conflicto y el desarrollo de los hechos diferentes en cada cuento³, abre un abanico de posibilidades tanto del problema en sí como sus probables soluciones, enriqueciendo el análisis.

Los géneros van del cuento fantástico al realismo, pasando por el realismo mágico; este cambio también permite abordar el tema desde una narradora-protagonista cada vez más identificada (identificable) con la autora misma, una voz más inserta en la polémica pública alrededor de estos temas y por lo tanto, más posicionada.

³ “El huésped”, por ejemplo, plantea la vulnerabilidad de una madre de hijos pequeños y la violencia psicológica. En “La culpa es de los tlaxcaltecas” se explora otra beta al introducir las posibilidades de la violencia física y el adulterio. “Lección de cocina” por su parte habla de la renuncia profesional, los deberes sexuales y aborda frontalmente la posibilidad del divorcio.

Mi abordaje a los textos será a través de la teoría feminista y la teoría de la afectividad, utilizando la primera para comprender las relaciones desiguales de poder a las que se enfrentan las protagonistas y la segunda para interpretar las emociones, sentimientos y estados anímicos que esta situación genera en ellas pues considero que esta es la mayor aportación y crítica que la literatura ofrece en este renglón.

Son los objetivos de la presente tesis:

1. Presentar la discusión, vigente en México durante la época de los sesenta, respecto al lugar de la mujer en el hogar, la familia y la sociedad desde el punto de vista de las mujeres a través de la ficción literaria.

2. Destacar las diferencias entre los cuentos analizados e interpretar el significado de las mismas.

3. Hacer una lectura afectiva que permita adentrarse en ciertos estados anímicos esbozados, pero no desarrollados en los textos y explicarlos.

4. Ofrecer una lectura y análisis originales desde el feminismo y la teoría de la afectividad que enriquezcan la bibliografía preexistente.

5. Resaltar el poder crítico y subversivo de estos cuentos en el marco de los movimientos feministas y el contexto social del México de los sesenta.

Desde luego, hacer un homenaje a estas autoras que admiro en lo personal y que valoro aún más a partir de la oportunidad que representó conocer y estudiar su trabajo literario, sus trayectorias y la lectura de sus críticas y estudiosos.

I. Consumirse de miedo: “El huésped” de Amparo Dávila

El nombre de Amparo Dávila (Zacatecas, 1928), así como su obra poética y cuentística han merecido muy pocas reediciones y estudios especializados hasta la fecha. Al igual que Josefina Vicens, su obra es escasa, pero denota una calidad literaria muy importante para las letras mexicanas. En 1950 publicó su primer libro de poemas titulado *Salmos bajo la luna*, y en 1954 *Meditación a la orilla del sueño* y *Perfil de soledades*. Su obra narrativa incluye *Tiempo destrozado* de 1959, *Música concreta* de 1964, y *Árboles petrificados* de 1977, obra con la que obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia ese mismo año. De 1966 a 1967 fue becaria del Centro Mexicano de Escritores. Dávila no pertenece a ninguna generación literaria, sus apariciones en espacios intelectuales y académicos han sido relativamente escasas, y la crítica literaria con frecuencia la ha olvidado.

La opinión que Dávila tiene sobre el proceso creativo y la relación con el autor la encontramos en *Los narradores ante el público*: "No creo en la literatura hecha a base de inteligencia pura o la sola imaginación, yo creo en la literatura vivencial, ya que esto, la vivencia, es lo que comunica a la obra la clara sensación de lo conocido, de lo ya vivido, lo que hace que la obra perdure en la memoria y en el sentimiento".

En términos generales, los temas que aparecen en la narrativa de Amparo Dávila son la enajenación mental, el peligro, la muerte, el miedo a los animales o seres animalizados, y lo siniestro; la mayoría de estos temas giran en torno a personajes femeninos.

La vida monótona —ya sea laboral ya doméstica— lleva a los personajes de Amparo Dávila a fabular historias tormentosas/trágicas que viven como reales. Los temas de la locura, la paranoia y el miedo en el que viven sus personajes, los llevan a participar en actos siniestros, ya sea como ejecutantes ya como seres que padecen y aceptan lo ominoso como una forma de vida o un destino. Los personajes de Dávila que padecen un desequilibrio mental, con frecuencia interiorizan una fijación por el peligro, se sienten atacados por los demás, son seres que terminan asilados en espacios fríos y que se desvanecen frente al horror de sus actos, a su memoria tormentosa, a la soledad y a lo siniestro como condición humana ineludible. [Cf. “Amparo Dávila: Una maestra del cuento”, 2005]

1. Trama y construcción. El relato fantástico como vehículo para explicar las relaciones de género

“El huésped”, probablemente el cuento más conocido de Amparo Dávila, fue publicado por primera vez dentro de su colección de cuentos titulada *Tiempo destrozado* (1959). La trama, relativamente sencilla pero rica en imágenes y símbolos, versa sobre una joven esposa que habita –junto con sus dos pequeños hijos, la criada y el bebé de esta– una casona en un pueblo pequeño en el que no hay electricidad. Su marido, con quien tiene una relación infeliz y distante, le trae a un inquilino (que no se especifica si es humano, animal o un ser sobrenatural) a vivir a la casa y se va dejándolas obligadas no sólo a convivir con él, sino a servirlo. Después de un tiempo en el que tanto las mujeres como sus hijos deben sufrir la extravagante y siniestra compañía del huésped ellas deciden tapiar la puerta de su recámara y dejarlo morir adentro.

a) La infelicidad perenne

Algo que llama especialmente la atención sobre el texto es que, si bien el huésped viene a trastocarlo todo con su presencia, la rutina que precede a su llegada no es tampoco grata para la narradora. La aniquilación del intruso no implica un triunfo sobre la adversidad, sino una vuelta a una cotidianidad, aunque desagradable, menos terrorífica.

Llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz. Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero que no causa la menor impresión. Vivíamos en un pueblo pequeño, incomunicado y distante de la ciudad. Un pueblo casi muerto o a punto de desaparecer. [Dávila: 17]

La poca información que nos ofrece la narradora con respecto a su vida antes que el huésped llegara, está contenida en este único párrafo del que se desprenden dos posibles causas con respecto a la infelicidad de la protagonista: la indiferencia de su marido y el aislamiento en el que vive; este aislamiento de incomunicación, casi desaparición, de

muerte que nos remite a los cuentos populares en los cuales hay una fémmina atrapada sin salida en un calabozo, en una cueva, en una torre... La protagonista está presa de su condición de esposa y madre mientras que su marido entra y sale libremente del espacio doméstico, es tal vez por eso que afirma de manera tan categórica: “llevá**mos** tres años de matrimonio y **yo** no era feliz”.

b) ¿Por qué el huésped y no una bala en la sien?

Desde que el huésped llega a vivir a la casa, tanto la narradora como los demás personajes muestran su total desagrado y rechazo a la presencia indeseada e impuesta, pero no pueden hacer nada porque –aunque el hombre sea quien menos tiempo pase en el hogar– es “el marido”, “el padre” y “el patrón” y por tanto posee una autoridad indiscutible que sobrepasa la de los demás habitantes de la casa. A este personaje no le interesa complacer, negociar ni discutir su decisión, la impone sin contemplaciones ni remordimiento a quienes parecen ser únicamente sus subordinados:

Mi vida desdichada se convirtió en un infierno. La misma noche de su llegada supliqué a mi marido que no me condenara a la tortura de su compañía. No podía resistirlo; me inspiraba desconfianza y horror. “Es completamente inofensivo” —dijo mi marido mirándome con marcada indiferencia. “Te acostumbrarás a su compañía y, si no lo consigues...” No hubo manera de convencerlo de que se lo llevara. Se quedó en nuestra casa. No fui la única en sufrir con su presencia. Todos los de la casa — mis niños, la mujer que me ayudaba en los quehaceres, su hijito— sentíamos pavor de él. Sólo mi marido gozaba teniéndolo allí. [Dávila: 17]

La actitud tiránica del esposo se torna sádica cuando la narradora afirma que inclusive *gozaba* teniéndolo en su casa. En este punto es muy importante analizar lo que Dávila está planteando con este cuento y cómo lo utiliza de manera efectiva para contrastar las jerarquías existentes dentro de este ámbito doméstico: las mujeres quedan a merced de un huésped que si bien no sabemos si es humano o no, sí sabemos que es un “él”; pero están en esa situación por el arbitrio de otro “él” el marido todopoderoso, el jefe.

c) Adiós, victimario, adiós

Dentro del cuento las dos mujeres tienen que aliarse para encontrar una solución a ese *infierno* en el que se torna su vida. La eliminación del intruso se da en un lapso en el que están lejos de la vigilancia del otro, de la autoridad. La amenaza de que regrese y descubra lo que están haciendo está presente siempre (“Ni Guadalupe ni yo podíamos comer ni dormir, ¡eran terribles los gritos...! A veces pensábamos que mi marido regresaría antes de que hubiera muerto. ¡Si lo encontrara así...!”) y la amenaza, la amenaza siempre interrumpida de lo que podría pasar si lo encuentra así, si regresa antes, si no se acostumbran a su presencia. “What happens after the beast’s death is the most important silence of the story” [Pennington: 10], porque de algún modo el final también constituye una amenaza, el verdadero inquilino pernicioso e indeseable permanecerá para pedirles cuentas de su crimen.

2. Construcción de la narradora y su relación con lo narrado

Desde el inicio del cuento la narradora homodiegética hace evidente no sólo que los hechos que está por referir ya fueron consumados, sino que los relatará a partir de sus recuerdos, y la memoria –como sabemos– es fragmentaria y traicionera, necesariamente impregnada de subjetividad. La historia de “El huésped” es contada por su protagonista utilizando el copretérito y el pasado simple, pero en la manera de narrar queda impreso el horror, el miedo y la repugnancia presentes aún en el ejercicio de reconstrucción de los sucesos.

Es desde el ámbito de la memoria donde se nos entrega el relato de hechos que quedaron narrados en el personaje y que le dan una dimensión temporal donde ya no hay presente, pretérito, futuro, sino un tiempo continuo, sin denominación necesaria, que se caracteriza por los efectos, las consecuencias, las llagas morales que lo vivido en el ayer produjeron en el personaje. La ruptura mayor puede ser esta, puesto que un hecho calamitoso e inexplicable por las leyes de la realidad común, suspende el devenir y ya nada vuelve a ser lo mismo. [Medina Haro: 143]

La narración en primera persona es cronológicamente coherente, pero llena de deliberadas omisiones, todas cargadas de un enorme contenido emocional y que facilitan a quien lee el llenar estos espacios vacíos⁴ para significar el cuento y apropiarse aún más de él.

a) Narrar el infierno

Como puntualizaron los teóricos de la recepción, los espacios vacíos o indeterminados⁵ no carecen de significado, sino que ayudan a quien lee a cocrear el sentido del texto; es revelador, sin embargo, que dentro de “El huésped” estas indeterminaciones están dirigidas mayormente a acrecentar el suspenso y la desconfianza:

Y no era posible cerrarla; mi marido llegaba siempre tarde y al no encontrarla abierta habría pensado... Y llegaba bien tarde. Que tenía mucho trabajo, dijo alguna vez. Pienso que otras cosas también lo entretenían... [Dávila: 20]

En este párrafo por ejemplo el primer espacio vacío constituye lo que el marido podría pensar. ¿Y qué puede pensar? Lo que está (no) dicho a continuación: que ella está molesta porque siempre llega tarde por asuntos que supone distintos al trabajo.

También la falta de comunicación entre los personajes que constituyen la pareja del cuento se traduce literariamente en espacios indeterminados, incompletos o ambiguos que reproducen esta incomunicación confundiendo a quien lee.

⁴Explica Iser: “Si el texto es un sistema de combinaciones, entonces debe ofrecer un espacio sistémico a quien deba realizar la combinación [...] los espacios vacíos marcan enclaves en el texto que se ofrecen a ser ocupados por el lector” [263].

⁵ Acerca del concepto anterior, Ingarden señala: “La obra literaria contiene ‘lugares de indeterminación’ cuando no se pueden decir ciertos atributos de un objeto o situación enunciada en la obra. Todo objeto, persona o suceso representado en la obra literaria contiene gran número de indeterminaciones ya que no es posible, ni deseable, ofrecer, por ejemplo, la totalidad de los atributos físicos o psicológicos de un personaje o la totalidad de los sucesos acaecidos en un determinado lapso de tiempo. Los lugares de indeterminación son necesarios en toda obra literaria y su presencia no es accidental sino resultado de un ‘defecto de composición’” [37] “Este defecto puede constituir el carácter específico de una obra dada, tanto como el estilo literario o el estilo artístico en general” [p.38]

Las amenazas, a las que me he referido antes, también se encuentran inconclusas y evidenciadas mediante el uso de los puntos suspensivos, inclusive cuando son imaginadas por la protagonista. Lo que Dávila no quiere o no puede aludir de manera directa son el abuso y la violencia ejercidos por el personaje masculino, pero ambos los deja claros mediante sus cuidadosamente seleccionadas indeterminaciones.

b) Yo, tú, él, él, él...

La narradora de “El huésped” también decide omitir su nombre, el de su marido e hijos; no así el de la sirvienta (Guadalupe) y de su hijo (Martín). Esto, tomado como otro “espacio vacío”, puede relacionarse con una especie de anonimato bajo el cual la protagonista quisiera esconderse (claramente el texto indica que el huésped no persigue a Guadalupe, ni a los niños, sólo a la protagonista), o bien es una intención de desidentificar a sus personajes, hacerlos intercambiables mediante la cualidad deíctica de los pronombres:

Instalado ya en el cuarto de la esquina, el huésped va a comenzar su labor. Quien lo llevó sin razón alguna aparente, continuará con su vida normal, mientras él destruye la normalidad del mundo de las mujeres de la casa y de sus hijos. Llama la atención que los personajes [de la pareja] carezcan de nombre [...] quedan únicamente su condición de hombre y/o de mujer; son entonces personajes que se van universalizando y se convierten en El hombre y en La mujer, sin nombre ni apellido, representando a la humanidad toda en circunstancias de hastío, aflicción, sufrimiento y ruptura. [Medina Haro: 148 y 149]

En este sentido, “El huésped” nos estaría hablando de un problema que atañe a las “ellas” con respecto a los “ellos” y que hermanaría a las féminas segregándolas de los varones (hermanados a su vez) de la misma manera que ocurre dentro de la narración.

La presencia del huésped representa, en primer término, la autoridad del marido. Está ahí porque él lo manda. Se establece, pues, una identidad metonímica entre éste y aquél: uno es prolongación o extensión del otro. Este continuum se manifiesta, al mismo tiempo en forma de dicotomías complementarias: la ausencia prolongada de uno / la presencia abrumadora del otro; la mirada indiferente del marido / la mirada penetrante del huésped. [Corral y Uriarte: 219]

Por su parte, las mujeres se van compenetrando más y más en función de defenderse mutuamente y a los críos. Los personajes se polarizan en dos fracciones: nosotras y ellos.

c) El otro: masculino y temido

Como ya he dicho antes, el huésped es un ser indefinido que sabemos que es biológico (porque come y duerme), pero no si es humano, sobrehumano o animal. Dávila es muy cuidadosa al delinear sus características de tal manera que quienes leamos llenemos la ambigua descripción: lúgubre, siniestro, carnívoro y noctámbulo.

As mentioned, the author is careful to craft all descriptions so that they could conceivably apply to a human as well as a beast [...]. After noting the sheer physical fright of the wife upon seeing the guest, our attention is captured with the reference to yellowish eyes. This is not a normal description of human orbs [...], we have no noticeable signal that we have entered the realm of the imaginary. This beast really has yellowish eyes, so the chances are slim it is human. [Pennington: 4]

Los ojos son lo más trabajado; “grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo”; pero más que los ojos, la mirada, “parecían penetrar a través de las cosas y de las personas”, la mirada constante y pesada de quien vigila, la mirada aguzada capaz de conocer el interior de los demás.

Esta criatura indefinible está construida en oposición a las mujeres: duerme cuando ellas están despiertas, vela cuando ellas duermen y ataca a los niños que ellas cuidan. Las vigila, porque es cuando el marido está ausente cuando más pesa su presencia, cuando más hay que respetarlo por miedo a las represalias del otro.

Sin embargo, a pesar de que no sabemos si el huésped es una persona o no, un animal o no, si sabemos que es un “él”: “—allí está, ya salió, está durmiendo, él, él, él...”

[Dávila: 19]

En la repetición “él, él, él” que hace la mujer, se enfatiza el género masculino como la nota más destacada del ser referido. El terror que vibra en su pronunciación delata la ambigüedad de ese “él” que alcanza tanto al monstruo como al marido ausente, y que les identifica. [Corral y Uriarte: 219]

Además esta repetición anula el tradicional “yo”, “tú”, “él” y lo convierte en un universo invadido, impregnado por una sola presencia, masculina e inexorable.

d) Solas, pero con un odio

Es en su feminidad en donde las dos personajes de “El huésped” tendrán un punto de unión y por tanto, de fortaleza. Son dos contra el huésped, son dos para proteger a los niños todos vistos como propios, para cuidarse una a la otra, para resolver el conflicto a su manera, salir ilesas o fraguar un nuevo plan en contra del poder que las subyuga.

En el cuento vemos cómo los acontecimientos adversos van acercando a las dos mujeres. En un principio habitan piezas separadas y cada quien hace el trabajo que le corresponde. A partir de la llegada del huésped, comienza a darse un mayor acercamiento que se traduce en protección mutua [...] Tanto en “La culpa es de los tlaxcaltecas” como en “El huésped” ocurre que la empleada doméstica llega a ser el aliado clave para la liberación, es decir, se supera la jerarquía ama/criada mediante un proceso de identificación solidaria. [Corral y Uriarte: 220 y 217]

El enemigo común es el catalizador para la sororidad entre la protagonista y su sirviente, su condición de oprimidas y madres las identifica y las une en una sola fuerza de emancipación real (del huésped) y simbólica (de sumisión) que destruye la otra jerarquía impuesta: la de clase.

Faced with this domestic horror, the wife does what many abused women cannot do: fight back. Even the narrator herself confesses that if she did not have Guadalupe, she might not have found the courage to response: “Temí que Guadalupe se fuera y me dejara sola”. [Pennington: 9]

El ímpetu de la protagonista, impensable antes del diálogo con Guadalupe, se sustenta en esa complicidad recién nacida que le permite levantarse contra el abusador y ejercer su poder de agencia renunciando conjuntamente al terror y a su canónica “bondad”.

las dos jóvenes madres de la narración (la protagonista y su ayudante doméstica) contactan con esos abismos del alma, donde anida la violencia, que sólo espera una oportunidad para desatarse con toda su intensidad. La joven esposa y su sirviente se involucran en un crimen, contradiciendo el carácter protector y sumiso de la madrecita mexicana, según prescribe el androcentrismo dominante. [Luna Martínez: 8]

La batalla que libran y ganan Guadalupe y la narradora deja sugerida dentro del texto el enfrentamiento y derrota del verdadero opresor:

We have only one clue. At the climactic point of suspense in the narrative, the wife tells her present story as a past nightmare: “Vuelvo a sentirme enferma cuando recuerdo...” We can deduce two positive messages from this introspection. First, the pain and sickness are remnants of the past—“un recuerdo.” Second, the wife is someplace that does not now make her sick. At a very minimum, we can speculate that she is away from the bully, the husband/beast, who made her life so miserable and

her body and soul so infirm. Wherever that place is, it symbolizes a triumphal escape. It signifies freedom through violence after all entreaties to rationality and kindness fail. [Pennington: 10]

El odio fructífero de las mujeres terminó –en algún momento no descrito dentro del texto– con el yugo de la protagonista o, posiblemente, una vez más, con su verdugo...

3. Construcción, relación y conflicto entre los personajes de la pareja

Si no existieran posibilidades de resistencia –de Resistencia violenta, de huida, de engaño, de estrategias de inversión de la situación– no existirían relaciones de poder.

Foucault

En la construcción de “El huésped” Dávila no se preocupa por reiterarnos nada más allá del horror y el miedo. La relación matrimonial parece un paisaje en total devastación cuya única posibilidad es extinguirse del todo. El desamor, la soledad, la incomunicación de sus protagonistas aumentará exponencialmente durante el tiempo-espacio del relato, pero la narradora no centrará su atención en ello ni nos proporcionará más información que la que corresponde al lapso en el que el huésped vivió entre ellos, un ínfimo (aunque significativo) precedente y el uso de ciertas expresiones que permiten esbozar un segundo aunque elidido final.

Sin embargo, tanto la crítica como los estudiosos de “El huésped” coincidimos en que el conflicto fundamental del cuento es la relación matrimonial, una relación desigual, insatisfactoria y cruel; de ser así, ¿por qué Amparo Dávila habla muy poco de los esposos y tanto del huésped y sus horrores? Porque como afirma Foucault [*El orden del discurso*: 5], hay un discurso antecediendo a este, hay una dialéctica de abuso y subordinación culturalmente entendida que no necesita mayor explicación.

No hay necesidad de decir que los esposos ya no se aman, que con dificultad se toleran, que su relación es ampulosa, ni que no confían uno en el otro; todo lo puedo afirmar con certeza yo y cualquiera que lea con cuidado el texto. Algunos afirman además que hay violencia, tipificable en sus distintas formas y grados (física, psicológica, sexual), yo por lo menos me atrevo a decir que la hay y que más allá de una simple violencia doméstica, es una violencia compleja, jerarquizada, marcada por el género y el poder, atravesada por una mirada crítica muy lúcida: no es lo que **ocurre** dentro de la domesticidad el meollo del asunto, sino lo que esta domesticidad y sus valores **generan**.

a) Llevar los pantalones

““El huésped” se concentra en la presencia impuesta de cierto individuo que irrumpe en la tranquilidad de la narradora, quien, bajo **la mirada** de aquél, **se convierte en víctima**” [Romano Hurtado: 111. El énfasis es mío]. La mirada del huésped que nunca parpadea representa de manera brutal la vigilancia ejercida por los varones sobre los cuerpos y las acciones femeninas; éstas, mientras no sienten peligrar sus propias vidas y/o las de sus hijos, asumen su posición desfavorecida sin cuestionarla.

La impuesta *di-visión* entre hombres y mujeres que tasa el valor y jerarquía social (comportamiento y trato) de acuerdo con la diferencia anatómica de los cuerpos, constituye una “forma paradigmática de violencia simbólica, definida por este sociólogo francés [Bourdieu] como aquella violencia que se ejerce sobre un agente social con su complicidad o consentimiento”[Lamas: 161] esto se da mediante un largo proceso discursivo y práctico de naturalización de estas posiciones dentro de los ámbitos de lo íntimo, lo familiar y lo social:

La cultura marca a los seres humanos con el género y el género marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano. La lógica del género es una lógica de dominación [...] es el campo primario dentro del cual o por medio del cual se articula el poder. [Lamas: 161 y 150]

Esto es evidente dentro del texto: para que uno domine, la otra deberá ser sometida y viceversa. La lógica del poder se instaura dentro del matrimonio del cuento como una lucha por la supervivencia en la que si bien el huésped no es el marido, sí constituye el unívoco e irrevocable mandato que la protagonista tratará de acatar por un tiempo en contra de sus deseos y sentimientos.

A partir de los anteriormente citados postulados de Lamas y Butler, podemos afirmar que es la condición de fémina, la condición de madre y esposa la que tiene a la mujer de “El huésped” a merced de su marido y sus disposiciones, es su género (socialmente impuesto e inteligible) el que la obliga a asumir una posición de obediencia que le parece injusta y a la que, por tanto, se resiste.

Sin embargo, el "yo" podría decir "no" o podría preguntar "¿por qué?", ¿con qué medios, con qué fin he sido generada, con qué derecho este establishment médico me ha atribuido un género, o con qué derecho la ley me ha atribuido un género? El "yo" toma distancia de estas normas de género, incluso si tales normas son las condiciones de su formación; esto es, no las abandona, no las destruye, sino que forcejea con ellas. [Butler: 3]

Primero trata de dialogar con su marido, hacerle ver sus motivos, negarse a esa imposición hasta donde se lo permite su condición subordinada, después trata de evitar a toda costa el contacto con el huésped, fingir que todo sigue igual, pero no puede, así que, junto con Guadalupe, planea la rebelión:

—Esta situación no puede continuar —le dije un día a Guadalupe.
 —Tendremos que hacer algo y pronto —me contestó.
 —¿Pero qué podemos hacer las dos solas?
 —Solas, es verdad, pero con un odio... [Dávila: 22]

Sus ojos tenían un brillo extraño. Sentí miedo y alegría.

Si, como dice Foucault, “donde hay poder, hay resistencia al poder” [*El orden del discurso*: 9], parece lógico que ese forcejeo a que hace referencia Butler no haga más que ir en

aumento a medida que la fuerza que la oprime es más aplastante, pero probablemente sean aún más determinantes en este giro la complicidad y el apoyo que Guadalupe le ofrece.

El cuento se presta muy bien para una lectura feminista, pues los débiles son sojuzgados en esa célula de la sociedad que es la familia [...] metáfora de la condición de la mujer en un mundo patriarcal, cerrado, y del modo como podría enfrentarse ese poder. El desarrollo de los hechos propone que si las mujeres se unen para la protección de los hijos y de sí mismas, pueden vencer cualquier peligro, aun el de lo indefinible [...], pues las víctimas se convierten en victimarios del ente monstruoso (capricho y extensión del marido). [García Gutiérrez: 153]

b) Destruyendo la pirámide

El paulatino acercamiento entre las dos mujeres es narrado cuidadosamente por Dávila. Al inicio del relato cada una se encuentra en su posición bien delimitada: la señora en su recámara o en el jardín y la sirvienta haciendo limpieza, en la cocina o en el mercado, no hay referencias de conversaciones ni mucho menos de afecto. A partir de la común repelencia hacia el intruso, la narradora y Guadalupe se acercan más: la primera siempre pide ayuda y la segunda la salva reiterada y devotamente; pero no es sino hasta después del ataque perpetrado por el huésped contra el pequeño Martín, que las mujeres cierran filas ante el común enemigo y se unen en una sola fuerza indiferenciada.

Guadalupe y yo pasamos casi toda la noche haciendo planes. Los niños dormían tranquilamente. De cuando en cuando oíamos que llegaba hasta la puerta del cuarto y la golpeaba con furia...

Al día siguiente dimos de desayunar a los tres niños y, para estar tranquilas y que no nos estorbaran en nuestros planes, los encerramos en mi cuarto. Guadalupe y yo teníamos muchas cosas por hacer y tanta prisa en realizarlas que no podíamos perder tiempo ni en comer. [Dávila: 22]

Los espacios y la jerarquía ama-patrona se desvanecieron. Las dos pasan la noche reunidas en un solo cuarto, el día entero trabajando juntas y los niños duermen y juegan en la misma habitación. Guadalupe es descrita (por primera vez) como “una mujer noble y valiente que sentía gran afecto por los niños y por mí” [Dávila: 21]. El “yo” y “ella” se convierte en un “nosotras” cargado de un renovado poder de agencia y acción.

After the horror of the attack, and subsequent to her fainting and regaining consciousness, the wife experiences the fear of all women living in such threatening environments: the possibility they might

be left alone in their hell: “Temí que Guadalupe se fuera y me dejara sola”. It has been shown to be historically certain that the abused spouse is almost always too paralyzed to act on her own. Only solidarity with another person has been shown to provide hope for confronting and resolving the situation. Alone, the abused person virtually never takes the crucial first step of standing up for herself [...] In our text, help is fortunately in the house in the person of the stalwart and physically strong maid, Guadalupe. Working together through their fear of the outrageous animal and the sadistic husband –who will return home any day– they manage to starve and suffocate him death. We cannot resist the interpretation that, by locking him away, they have deprived him of subjects to abuse, and, being deprived of his prey, he consequently has no justification to exist. As mentioned, the wife’s liberty is only achieved with the support of her maid. [Pennington: 8 y 10]

Esta unión súbita e inesperada en contra del huésped resignifica la relación entre las dos mujeres, pero también la relación de estas con su entorno. Mientras antes ambas eran víctimas de su condición y situación, de pronto se ven capaces de determinar hasta cuándo soportarlas y sobretodo de terminar con ellas.

La relación de la protagonista con su esposo también se modificará a partir del ataque. Esa misma noche ella le pide a su marido que se lleve al huésped de ahí. Le explica lo ocurrido y su nada infundado temor de que pudiese volver a ocurrir. Opuesto al diálogo en el que habla con Guadalupe, lo que la mujer encuentra es incomprensión y descalificación: “Cada día estás más histérica, es realmente doloroso y deprimente contemplarte así... te he explicado mil veces que es un ser inofensivo”. [Dávila: 21]

Nothing reveals and condemns the husband more than using the sexist and chauvinistic word “hysterical.” [...] The husband’s use of this stereotypically sexist remark is a strong indication as to the true nature and origin of the guest [...] Finally, as regards the comportment of the husband, we must remind ourselves of his words to his wife, after the attack on Guadalupe’s son and recall the lies about how, with each day that passes, it hurts and depresses him more to see his wife in such a state. With such rhetoric shown to be false, through the husband’s non–speech, indifference, and inaction throughout text, we can correctly extrapolate that the story presents in microcosm the whole of their married experience. [...] What is most crucial to the plot, theme, and moral of the story is how the wife will react to the domestic violence of her husband, which is allegorized in the figure of the sinister, threatening beast. [Pennington: 11]

La rebelión ante la imposición de la presencia del huésped en su casa no es la única, es solamente una primera reacción violenta de las mujeres hacia ese poder masculino que las oprime. La solidaridad entre ellas les permite deshacerse del intruso y resquebrajar la

autoridad omnipotente del marido y el patrón. Después del asesinato del huésped nada permanecerá ni como antes de su muerte ni como antes de su llegada.

4. El espacio doméstico como prisión

La mujer del texto de Dávila, como muchas de la vida real, es ante todo una desposeída. Ella no aspira –como Virginia Woolf– a tener una habitación propia, carece de todo, vive en un universo impregnado del varón y su poder y no es dueña de nada en absoluto que pueda llamar suyo.

La casa en la que habita (demasiado grande para poder atenderla y aislada de todo y de todos) se encuentra en un pueblo incomunicado al que jamás sale y en el que, en sus propias palabras, no tiene ningún familiar ni amigo. Su única compañía son sus dos hijos varones, la afanadora y su bebé, compañeros de yugo frente al marido que es padre de los primeros, jefe de los segundos y sostén económico de todos.

La recámara (que llama equivocadamente “mi cuarto”) debe permanecer abierta todo el tiempo para recibir al esposo, sin importar desde luego que se le quiera ver o no o que este llegue a altas horas de la noche por haber estado “entretenido en otros asuntos”, pero la más cruda prueba de que la casa que habita no le pertenece es la llegada sin previo aviso de un inquilino indeseable al que tiene que acostumbrarse por su propio bien. Es con esa amenaza con la que da inicio el cuento de terror, a partir de ella que se desarrolla: el huésped tiene su lugar asegurado en la casa, por encima de cualquier otro habitante.

The silence that follows “si no lo consigues...” is tremendously intimidating, for the implication is clear: if she does not learn to live with the guest, the husband is ready and capable of expelling her from the house instead of the guest. Evidently, in the biased eyes of the husband, the problem is his wife, a typical conclusion of abusers. If she continues to be a problem, she can be removed. Underscoring the unidirectional nature of this conversation, we realize there is no dialog; rather two distinct, polar positions without any expression of understanding or compromise. The only choice is what the husband espouses, so typical in patriarchal societies that bestow the right to decide and

govern to the male. Reflecting the impossibility of communicating her concerns and fears to the person who should be most sympathetic, the wife confides to the reader: “No hubo manera de convencerlo de que se lo llevara. Se quedó en nuestra casa”. [Pennington: 6]

Tanto las mujeres como los niños se encuentran a merced del autoritarismo del jefe de familia y la narradora comienza a hacerse consciente de que se encuentra atrapada:

Pensé entonces en huir de aquella casa, de mi marido, de él... Pero no tenía dinero y los medios de comunicación eran difíciles. Sin amigos ni parientes a quienes recurrir, me sentía tan sola como un huérfano. [Dávila: 21]

La analogía es sumamente reveladora. La protagonista no se ve a sí misma como una presa o como una esclava, se compara con un huérfano porque está completamente aislada y desvalida; escapar se convierte entonces en el menor de sus problemas, no hay a dónde dirigirse porque el mundo, desconocido, parece a momentos más hostil que ese *infierno*.

a) Sexualización de los espacios

Presa no sólo de la casona sino de los discursos que atraviesan culturalmente el imaginario de las mujeres, la mujer del cuento piensa que la calle no puede depararle más que perdición y sufrimiento y aunque el ámbito doméstico en el que ella se desarrolla es absolutamente angustiante y terrorífico, tiene miedo tanto de escaparse, como de ser expulsada de él.

In other words, *fear works to restrict some bodies through the movement or expansion of others*. [...] women's access to public space is restricted by the circulation of narratives of feminine vulnerability. Such narratives are calls for action: they suggest women must always be on guard when outside the home. [Itálicas del original. Ahmed: 69]

Es por eso que Guadalupe puede ayudarlo, porque aunque ella también habita en la casa ese no es su ámbito doméstico natural, Guadalupe trabaja, entra y sale de la casa para ir al mercado, eso la hace una mujer más fuerte y capaz para enfrentarse a la innombrada fuerza del huésped, innombrada y temible, como el mundo exterior: “the more we don't know what or who it is we fear the more the world becomes Fearsome” [Ahmed: 69].

El marido de la protagonista está confiado en ello: no necesita discutir ni ceder en nada porque sabe que su esposa está presa y no necesita ponerle cadenas ni barrotes, ni siquiera quedarse a vigilarla (personalmente), el mundo es cárcel suficiente para que ella no escape. El miedo y la ignorancia de su cónyuge están de su parte. Él en cambio pasa muy poco tiempo en la casa; se va temprano, llega muy tarde, viaja con frecuencia. Demuestra de manera abierta el poco interés que tiene por el hogar y la familia. Esta polarización de los espacios favorece la discapacitación de la mujer para la autonomía, por consiguiente el abuso.

La madresposa, la “mujer decente” pertenece al ámbito doméstico, la familia “la protege” de los peligros exteriores, aun en contra de su voluntad. El espacio doméstico, culturalmente considerado “natural” de las mujeres y los discursos inherentes a la “realización femenina”, la protección y amor varoniles y las inagotables dichas de la maternidad se convierten en una evidente trampa: “espacio cercado por el hombre, en el que la mujer se ha doblegado o se ha visto conminada a hacerlo, como una respuesta lógica a lo que Gloria Prado llama los sistemas de sentido dominantes” [Medina Haro: 145]

b) De la domesticidad como silencio

las pobres admitieron inconscientemente que la familia estaba dividida: de un lado, el prepotente y ruidoso mundo de los hombres; del otro, el sumiso y mínimo de las mujeres.

Josefina Vicens

“El huésped” es un cuento de terror doméstico que tematiza la soledad, el desamparo y la vulnerabilidad de las mujeres y los niños. La trama se construye alrededor de lo no dicho y lo no escuchado, del silencio y la invisibilidad de las esposas que no son amadas.

La disfunción de los vínculos amorosos parecerían proponer que, si el caso fuera el contrario, el suelo de la acción no estaría suficientemente abonado para la intervención de lo extraño, lo inquietante, lo monstruoso. Es decir, el universo de Dávila está tejido por sociedades ajenas a la

noción de soledad y sí, en cambio, como urdidoras de espacios aislados que contribuyen a la enajenación de sus habitantes. [Castro Ricalde: 121 y 122]

Hay en la protagonista un automatismo, una actuación de la normalidad y de la felicidad que nunca existieron. No era feliz, pero cultivaba su jardín y veía a los pequeños jugar con las gotas de agua, imagen que parece hermosa y que sin embargo tiene una carga de siniestra pesadumbre.

En el jardín cultivaba crisantemos, pensamientos, violetas de los Alpes, begonias y heliotropos. Mientras yo regaba las plantas, los niños se entretenían buscando gusanos entre las hojas. A veces pasaban horas, callados y muy atentos, tratando de coger las gotas de agua que se escapaban de la vieja manguera. [Dávila: 18]

Dentro del texto, el horror es explícito porque es indecible, indescriptible, secreto. La razón de su infelicidad es misteriosa, la identidad y función del huésped lo son también. Nombrarlos podría materializarlos, así que es mejor hacer como si nada, como si no fuera cierto: “Guadalupe y yo nunca lo nombrábamos, nos parecía que al hacerlo cobraba realidad aquel ser tenebroso”. [Dávila: 19]

Los días se eternizan en compañía de aquello que se va apoderando de todo, que siempre vigila:

Existe un tiempo medido, en el que se vive y se sufre, un tiempo que se registra como herida. Los días se suceden y los personajes se percatan de ello, pues el acecho del invitado los convierte en un fardo, en un lento, lentísimo acontecer que, a cada segundo, deja una huella de pavor en el ánimo del resto de los habitantes de la casona. La conciencia del tiempo es producida por la fobia, la repugnancia, el sobresalto, el espanto. [Medina Haro: 144]

“Algunas veces, pensando que aún dormía, yo iba hacia la cocina por la merienda de los niños, de pronto lo descubría en algún oscuro rincón del corredor, bajo las enredaderas. “¡Allí está ya, Guadalupe!”, gritaba desesperada” [Dávila: 19]. Ahí está él/eso, ha estado ahí todo el tiempo, esperando a encontrarse con ella sin que se diera cuenta...

¿Y si le diéramos nombre al huésped?, si tratáramos de referirlo, de hablar de él, ¿qué pasaría? La mujer lo intenta, le dice a su marido que se lo lleve cada vez que aparece,

la reacción de este es cada vez más violenta. La amenaza la primera vez, se burla de ella la siguiente, la humilla dando a entender que está mal de la cabeza.

 Mi marido no tenía tiempo para escucharme ni le importaba lo que sucediera en la casa. Sólo hablábamos lo indispensable. Entre nosotros, desde hacía tiempo el afecto y las palabras se habían agotado. [Dávila: 20]

La feminidad se construye entonces como silencio y el silencio se convierte en condenación. Hable o no la protagonista del cuento será ignorada por el esposo. La indiferencia de él la convierte en muda. La acción será a partir de entonces la única forma de alzar su voz. La oposición al poder es una rebelión silenciosa que termina con una mentira que tendrá que ser escuchada: la de una *desconcertante y repentina* muerte.

c) I wantto break free: los patos contra las escopetas

El espacio doméstico, cercado por el varón e impregnado de su poder y su virtual presencia, se convierte –después de la definitiva ruptura de comunicación entre la pareja– en el sitio de la conspiración. Las mujeres, abiertamente aliadas por su odio común, pueden intrigar en contra del huésped que, en ausencia del marido, queda ahora a merced de ellas.

 Esta vuelta de tuerca modifica el espacio doméstico y su agencia en la construcción/defensa del mismo. Las antes víctimas asesinan al victimario, pero además urden un plan para salir ilesas.

 El poder de varón y huésped quedan reducidos a escombros, la Libertad –sin cortapisas– se alcanza a ver como una luz al final del camino: “Cuando todo estuvo terminado, Guadalupe y yo nos abrazamos llorando”. [Dávila: 23]

5. El desamor como invisibilidad

El texto de Dávila tiene como tema principal la infelicidad matrimonial, pero no como un estado “natural” de aburrimiento o hastío sino como una especie de dolor infringido a propósito por uno de los cónyuges al otro. La crueldad del marido para con su mujer es una práctica dosificada, pero siempre en aumento que nos obliga a cuestionar sus verdaderas intenciones y los sentimientos que lo unen (¿atan?) a ella:

The fact that the husband is aware of the fears and worries of everyone in the household and can still enjoy the presence of the beast that causes this trepidation reveals his pathology. A person who delights in the misery and fears of his family meets the primary definition of a sadist: someone who receives pleasure from inflicting pain on others. This action of “not taking [the wife’s] concerns seriously” (Mazhar 2), is another indication of an abusive spouse. How can a husband sit in his house and not be worried if it burns to the ground? He can only do so if he has somewhere else to live—some place that holds more of his interest than the house of his wife and children. Only then can we understand why “ni le importaba lo que sucediera en la casa.” As referenced above, that other place would be where he finds “otras cosas que lo entretenían” (52), outside of his house and his marriage. [Pennington: 7]

A lo largo del texto su explícito sadismo se mezcla con un desdén doloroso y humillante que deja claro que no ama a su esposa y que es indiferente (inmune, diría yo) a sus sentimientos, por ende, a su terror que él interpreta como paranoia: “Cada día estás más histérica, es realmente doloroso y deprimente contemplarte así... te he explicado mil veces que es un ser inofensivo.” [Dávila: 21]

El discurso del personaje masculino representa una paradoja entre lo que dice (que se duele y se entristece de ver mal a su mujer) y su total indiferencia a sus súplicas de despachar al huésped. Su postura es depositar en ella toda la responsabilidad de su estado alterado y exculparse él. “Los discursos médicos y morales, ejercidos mediante técnicas disciplinarias, han postulado de forma muy especial y enfática la constitución de una feminidad normal” [Amigot: 155]. La protagonista es por tanto minimizada y silenciada; convertida en enferma por el diagnóstico de un misógino.

El marido, entonces, de desamorado, se convierte en el causante, ¿inconsciente?, de la posible destrucción de la mujer y los niños. Es decir, de quienes tendría que proteger. Hay una inversión de las convenciones de la sociedad, en esta aproximación fantástica al desenmascaramiento del matrimonio, del hombre abusador, de lo que acontece tras las puertas cerradas de una tranquila casa pueblerina. El cuento muestra lo opuesto. Ni el esposo protege, respeta y ama a la esposa ni el padre es la figura paterna protectora de sus hijos. Las instituciones en que se basa la sociedad son resquebrajadas por el comportamiento masculino que da un mentís a los estereotipos que sostienen una visión de lo real (el tratamiento fantástico ahonda en las “fantasías” sociales, en los prejuicios, meros constructos que aprisionan a la mujer). [García Gutiérrez: 155]

El desenmascaramiento de la falacia dentro del discurso del propio esposo y la exhibición de la interioridad de una casa provinciana habitada por un joven y lindo matrimonio con dos hijos pequeños constituye a su vez una alegoría efectiva de la situación de vulnerabilidad en la que viven las mujeres convertidas en víctimas sin voz de tragedias que todos conocen, pero que nadie verbaliza ni combate. Esta especie de muerte anticipada hace a la mujer invisible al mundo y, cuando deja de ser del interés de la pareja recibe, en el mejor de los casos, el trato de un “mueble”.

La protagonista del huésped parece condenada a extinguirse de terror silenciosamente, sin embargo Amparo Dávila la salva mediante un encuentro sororal, solidario y (¿por qué no decirlo?) amoroso.

Es el entendimiento y la identificación con Guadalupe el que salva a la narradora de su invisibilidad y su mudez, entre ellas se ven y se escuchan, entre ellas pueden vislumbrar otra realidad. En el brillo de los ojos de Guadalupe la protagonista ve reflejada su desesperación, su propio deseo de venganza y de libertad...

The way of freedom via projection [...] occurs only in the claim of an initial "surrender" to thrownness that registers in the form of impotence or passivity. In each case, the projective character assigned to anxiety enables it to function as a way of recovering the subject's agency. [Ngai: 246]

Es en la unión de las mujeres en donde narradora y autora proyectan todas las fuerzas posibles, el cambio personal y el cambio de estado de las cosas. Es la amistad entre Guadalupe y la protagonista lo que resquebraja en un acto valiente y definitivo el aparato

que las oprime y sus propias soledades, abre la posibilidad de la emancipación definitiva y las devuelve simbólicamente a la existencia.

Para cuando nosotros leemos el texto todo está en la memoria, ya nada de ese infierno permanece, ya no hay miedo.

6. Yo recuerdo, yo narro

Aunque Dávila aborda el conflicto matrimonial desde la ambigüedad del cuento fantástico, sus personajes femeninos son capaces de combatirlo de manera frontal y decisiva. La infelicidad, el miedo, la incompletitud, la victimización y la zozobra se destruyen ante la solidaridad y la lucha femeninas.

El recuerdo de lo vivido, de lo padecido dentro del infierno doméstico es presentado por la narradora como un testimonio de supervivencia y como una expiación.

El relato, en primera persona, lo realiza la protagonista innominada recordando los hechos sucedidos, donde sólo lo relevante hará acto de presencia y lo hará así, fragmentariamente, pues de esa manera funcionan los recuerdos y sólo lo que todavía afecta al personaje es digno de ser recordado [...] Contradictoriamente, el personaje no deja de recordar, pues tal parece que ese proceso tiene una función purificadora y, a la vez, de reafirmación del mismo personaje. [Cázares: 170 y 171]

El recuerdo vuelve a sentirse como si doliera, pero ya no duele. Su función es al mismo tiempo hacer catarsis y reafirmar la victoria: es una promesa.

Amparo Dávila, quien nunca ha querido definirse como feminista, hace un llamado explícito a la unión y al contrataque por el derecho de las mujeres a no ser gobernadas y por el de seguir existiendo más allá del amor y sus discursos.

II. Fugarse de la realidad: *La culpa es de los tlaxcaltecas* de Elena Garro

Elena Garro, nació en torno al 11 de diciembre de 1920 y murió el 23 de febrero de 1998. Estudió literatura, coreografía y teatro en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Los datos también nos dicen que se casó con Octavio Paz en 1936, con el que tuvo una hija, y del que se divorció en 1959. Dos años más tarde, la prensa manipularía unas declaraciones que realizó con motivo de la masacre de Tlatelolco de 1968 y marcharía al exilio.

Estados Unidos y Francia fueron sus destinos. Pero el exilio no fue el motor de su pluma, su primera obra *Un hogar sólido* se publica por primera vez en 1958 y *Los recuerdos del porvenir* en 1963, novela que la hará “precursora” del realismo mágico, aunque algunos piden el reconocimiento de esta autora como iniciadora de este movimiento que revitalizó la literatura mexicana en particular, e hispanoamericana en general.

[...] Si bien es cierto que en su autobiografía se nos señala la infancia como la fuente que ha nutrido la mayor parte de sus textos, no es sólo la infancia de Elena lo que encontramos en sus escritos, sino la brillante conjunción de sus recuerdos infantiles, la realidad sociopolítica del México post-revolucionario y la situación personal que vivió como mujer y escritora. [Rodríguez Iglesias: 106 y 107]

1. Trama y construcción del relato. El relato fantástico como vehículo para explicar las relaciones de género

“La culpa es de los tlaxcaltecas” forma parte de la colección de cuentos *La semana de colores* (Universidad Veracruzana, 1964). Comienza con una escena que se repite constantemente a lo largo del cuento: Laura relatando sus peripecias a Nachita mientras se encuentran en la cocina tomando café. De hecho todo el cuento, exceptuando los dos párrafos iniciales y el párrafo final, se desarrolla no en la acción sino en el recuento de los acontecimientos.

La historia se lleva a cabo en tres tiempos: el presente, el pasado reciente y un pasado ancestral al que la protagonista se encuentra vinculada. Es este pasado anterior el que regresa para unirse con el presente (de 1960), convulsionando y finalmente aniquilando todo lo que está en medio.

Laura, casada con Pablo, vive con él y con su suegra, la señora Margarita, en lo que parece un convencional matrimonio de clase media del México de 1960. En un viaje a Guanajuato en el que ella y su suegra se quedan “tiradas” en la carretera, Laura tiene un encuentro con un indio que es su primo y esposo en una época que, aunque anterior, se hace paralela en varios momentos de la narración. Los primos-esposos intercambian palabras y promesas y de ahí en adelante la protagonista no hará más que buscar la forma de encontrarse con él hasta que logran huir juntos, no sin antes enfrentarse a la incredulidad y los ataques de su marido y suegra y a la subsecuente ruptura con toda su estructura de vida.

a) La crítica al poder

“La culpa es de los tlaxcaltecas” está concebida como una retícula en la que los diversos poderes se contraponen y –por supuesto– se enfrentan. El conflicto de la idiosincrasia y la

cultura mexicanas (y su consecuente racismo, sexismo, clasismo y doble moral) ponen de manifiesto la serie de imposibilidades que viven los oprimidos y también, en su deseo – muchas veces fallido– de controlar, los opresores.

El interés de “La culpa es de los tlaxcaltecas” reside en la meta–forización mediante la cual los contenidos semánticos del aparejamiento amoroso triangular entre Laura, su primo–esposo indígena y el mestizo Pablo se transparentan en la yuxtaposición, también tripartita, entre las cosmologías azteca, hispana y mexicana actual. En el fondo, a través del juego intertextual literario e histórico, de la memoria de Laura y de la simbología indígena, el cuento está diciendo que la conquista es un acto de poder que, como todo rito de sacrificio, requiere de ejecutantes, aliados y víctimas. [Rojas – Trempe, Lady. “Historia narrativa de la conquista de los indígenas mexicanos”: 1]

Al final, Garro otorga un pequeño triunfo a los personajes más devastados por el sistema, pero estos deberán esfumarse de ese plano llamado realidad para poder ser libres de su poder. “En la culpa es de los tlaxcaltecas los personajes mujeres yacen atrapados en la casa del Otro, cumplen deberes sociales y cuando deciden reconocer su yo [...] desaparecen sin dejar huella” [Rojas–Trempe, Lady. “Ex–patria–ción, locura y escritura en los cuentos de Elena Garro”: 70] El indio, por su parte, bordea estos espacios gobernados por la idiosincrasia blanca, golpea sus ventanas, se aproxima a sus umbrales, pero no los penetra, su ley es otra, para hacerla valer tiene que robar, tomar lo que le fue arrebatado y huir a ese mundo alterno que no se sabe si es vida o muerte.

La narración que Garro construye es implacable: la relaciones jerarquizadas suegra–nuera, patrona–sirvienta, marido–mujer son puestas en cuestión y finalmente desactivadas. La transgresión última consiste en que después de que la protagonista elige el pasado sobre el presente, el indígena sobre el mestizo, el amor sobre el matrimonio y desaparece, Nacha se atreve a hacer énfasis sobre lo ocurrido dirigiendo por primera vez a la suegra de Laura su irrequerida opinión: “—Yo digo que la señora Laurita, no era de este tiempo, ni era para el señor”. [Garro: 28]

b) El relato fantástico como explicación posible

Existen principalmente dos aproximaciones de análisis para “La culpa es de los tlaxcaltecas”, una lo aborda desde el realismo y otra a partir de la fantasía. La anécdota es por supuesto la misma, pero la interpretación de los acontecimientos narrados varía según la perspectiva que se toma.

Una aproximación realista podría proponer que Laura, fatigada de la monotonía de su vida, se fuga dentro de una ilusión imaginaria y con ello se libra de las exigencias sociales y familiares actuando como (si estuviera) loca. Aunque tópicos como la opresión de género y la infelicidad matrimonial son cruciales dentro de este texto, este enfoque sería difícil de sostener a la hora de tratar de explicar el final planteado por Garro. Si la protagonista y su “amante imaginario” logran huir juntos ¿qué sucede entonces en este plano de la realidad?

Es fundamental en el análisis de “La culpa es de los tlaxcaltecas” colocarlo dentro de lo realmaravilloso para poder así penetrar a cabalidad el juego de tiempos y espacios propuesto por la autora.

Para los surrealistas, “lo maravilloso” era suscitado por el encuentro con la belleza, el amor o el miedo, esto es, el hallazgo de lo insólito, lo inesperado, lo azaroso. En la obra de Elena Garro, el enfrentamiento con “lo maravilloso” traslada a los personajes a una sobrerealidad o surrealidad que existe a la par de la realidad “objetiva” considerada como “verdadera” [...todo es] cuestión de saber reconocer esa realidad “otra” [...] de ser capaces de percibirla entre las capas de la memoria [López Morales: 26 y 27]

Es la tensión entre estas dos realidades –encontradas– la que constituye el conflicto fundamental de la historia; ambos planos de existencia son paralelos, pero una vez que se han tocado, sólo uno podrá prevalecer.

A medida que la protagonista del cuento va perdiendo el interés en su realidad cotidiana, el contacto con ella va disminuyendo y toda esa historia sólidamente construida

se desvanece. Laura es considerada (¿diagnosticada?) “deprimida” y “loca”, el trato que recibe por parte de su suegra y marido, le sirve para desafanarse poco a poco de esa forma de existencia a la que no encuentra sentido:

el médico, la señora Margarita y el señor Pablo decidieron que la depresión de Laura aumentaba con el encierro. Debía tomar contacto con el mundo y enfrentarse con sus responsabilidades. Desde ese día, el señor mandaba el automóvil para que su mujer saliera a dar paseítos por el Bosque de Chapultepec. La señora salía acompañada de su suegra y el chofer tenía órdenes de vigilarlas estrechamente. Sólo que el aire de los eucaliptos no la mejoraba, pues apenas volvía a su casa, la señora Laurita se encerraba en su cuarto para leer la Conquista de México de Bernal Díaz.

Una mañana la señora Margarita regresó del Bosque de Chapultepec sola y desamparada.

—¡Se escapó la loca! [Garro: 25]

A medida que la realidad de 1960 se debilita, el túnel de tiempo se amplía, Laura pasa cada vez más tiempo con su primo-marido, los diálogos se prolongan, las ausencias se hacen más frecuentes y sus verdaderos deseo e intención se ponen de manifiesto: “Y la propia voluntad es también deseo. El deseo es el *genus proximum* y la voluntad es la *differentia specifica*” [Heller: 41] “Laura elige volver en cuerpo y espíritu [al pasado] como opción definitiva” [León Vega: 31] y no puede ser la muerte o el delirio la explicación “real” de su desaparición, sí en cambio, el triunfo de la historia (personal y nacional) sobre esta cotidianidad impuesta. Dice Laura, refiriéndose a Pablo:

—Sus gestos son feroces y su conducta es tan incoherente como sus palabras. Yo no tengo la culpa de que aceptara la derrota —dijo Laura con desdén.

—Muy cierto —afirmó Nachita. [Garro: 19]

La derrota de Pablo es el triunfo de Laura y su primo-marido, es la posibilidad de cruzar el “puente blanco” hacia una realidad donde ellos, los oprimidos, los proscritos, los sin voz puedan ser los vencedores; donde las culpas queden redimidas y no exista la traición.

2. Construcción de la narradora y su relación con lo narrado

En una primera lectura de “La culpa es de los tlaxcaltecas” podríamos tener la impresión (equivocada) de que quien narra es Laura porque es alrededor de su conflicto que se teje toda la trama y es ella quien habla mayormente dentro de los muchos diálogos que conforman el cuento (“Ahora sé por qué tuvimos tantos accidentes en el famoso viaje a Guanajuato” [12], “Allí venía él, avanzando por la orilla del puente, con la piel ardida por el sol y el peso de la derrota sobre los hombros desnudos” [13], “Desde que entré en la casa, los muebles, los jarrones y los espejos se me vinieron encima y me dejaron más triste de lo que venía” [17]); sin embargo existen otras voces narrativas: un narrador omnisciente y un narrador testigo que en la mayor parte de los casos nos da la impresión de que es Nacha, pero a momentos nos hace dudar. Es el narrador omnisciente quien introduce y termina la historia:

Nacha oyó que llamaban en la puerta de la cocina y se quedó quieta. Cuando volvieron a insistir abrió con sigilo y miró la noche. La señora Laura apareció con un dedo en los labios en señal de silencio. Todavía llevaba el traje blanco quemado y sucio de tierra y sangre. [Garro: 11]

[...] Después, cuando Laura se había ido para siempre con él, Nachita limpió la sangre de la ventana y espantó a los coyotes, que entraron en su sigilo que acababa de gastarse en ese instante. Nacha miró con sus ojos viejísimos, para ver si todo estaba en orden: lavó la taza de café, tiró al bote de la basura las colillas manchadas de rojo de labios, guardó la cafetera en la alacena y apagó la luz. [...] Y en un descuido de la recamarera, Nacha se fue hasta sin cobrar su sueldo. [Garro: 28 y 29]

En muchas partes del texto, este narrador omnisciente funge como una acotación teatral narrada para permitir a quien lee conocer las reacciones de los personajes o el ambiente físico o emocional en el que se encuentran.

La miró con esperanzas. Si Nacha compartía su calidad traidora, la entendería, y Laura necesitaba que alguien la entendiera esa noche.

Nacha reflexionó unos instantes, se volvió a mirar el agua que empezaba a hervir con estrépito, la sirvió sobre el café y el aroma caliente la hizo sentirse a gusto cerca de su patrona. [Garro: 12]

En el diálogo directo no sería posible mostrar cómo Laura busca la complicidad de Nacha, cómo ésta la acepta y no se podrían mencionar detalles ambientales como que era de noche, que se escuchan los borbotones del agua al hervir o que el café despedía un olor agradable.

La verdadera problemática del cambio de narradores en esta obra está centrada en el narrador testigo. Éste tiene un tono diferente del de Laura y se encuentra en la casa observando lo que sucede:

Nachita estuvo de acuerdo. Esa Josefina con su gusto por el escándalo tenía la culpa de todo. Ella, Nacha, bien se lo dijo: “¡Cállate! ¡Cállate por el amor de Dios, si no oyeron nuestros gritos por algo sería!” Pero, qué esperanzas, Josefina apenas entró a la pieza de los patrones con la bandeja del desayuno, soltó lo que debería haber callado [...] La señora se quedó sin habla, mirando las manchas de sangre sobre el pecho de su traje y el señor golpeó la cómoda con el puño cerrado. Luego se acercó a la señora y le dio una santa bofetada. Eso lo vio y lo oyó Josefina. [Garro: 18]

Este narrador llama a los personajes con un registro que nos hace pensar que pertenece a la servidumbre (“el señor Pablo”, “la señora Margarita”, “la señora Laurita” en contraste con “Josefina” a secas) y queda muy claro que no es Nacha.

Después, en muchos días no dejaron salir a la señora Laurita. El señor ordenó que se vigilaran las puertas y ventanas de la casa. Ellas, las sirvientas, entraban continuamente al cuarto de la señora para echarle un vistazo. Nacha se negó siempre a exteriorizar su opinión sobre el caso o a decir las anomalías que sorprendía. Pero, ¿quién podía callar a Josefina? [Garro: 24]

a) Presuntos implicados

En *Los recuerdos del porvenir* quien narra los hechos es el pueblo de Ixtepec, es decir, el espacio histórico-geográfico donde suceden los hechos, pero también la gente, como en *Fuenteovejuna*. Si tratamos de pensar la voz omnisciente no como un personaje de la casa, ya que en este caso siempre encontraremos algún párrafo que ponga en entredicho nuestra afirmación, sino como un ente pensante por encima de los personajes comprenderemos más claramente su presencia dentro del texto y su importancia para la trama.

La apertura de ese “túnel del tiempo” lleva consigo “la posibilidad [para los protagonistas] de vivir dos vidas y ocupar paralelamente dos espacios y tiempos reales”

[León Vega: 28 y 29]. La narradora omnisciente debería, por tanto, de funcionar en ambos planos y no pertenecer –propiamente– a ninguno de los dos, pero sólo narra “el presente”, es decir: los meses entre el viaje a Guanajuato y la salida definitiva de Nacha de la casa, comprendidos entre 1958 y 1964, cuando López Mateos fue presidente. El pasado lo narra Laura; el pasado suyo y de la ciudad antes y durante la conquista y también los encuentros con su primo-marido, con excepción del último, contado por Nacha.

Retomando la propuesta narrativa de *Los recuerdos del porvenir* podríamos concluir que una vez más se trata del espacio narrando (la casa), pero surge nuevamente el problema de los títulos ¿Por qué la casa llamaría a Laura, el indio y la servidumbre por sus nombres y a Pablo, Margarita, el presidente y el doctor señor o señora? Desde mi punto de vista quien está narrando es la dolida, pero no resignada, memoria de los vencidos y esto explicaría no sólo la cercanía de quien narra con los oprimidos (la mujer, el indio y la servidumbre), sino también la distancia en el trato hacia los “señores” blancos.

Por otro lado hay una tendencia a alejar narrativamente las escenas la violencia de la que Laura es víctima, como la escena de la cachetada que no sólo es narrada por alguien que no estuvo presente, sino que es reducida al plano del chisme y la conjetura. Esto es algo común en la obra de Elena Garro: la violencia psicológica, verbal, física y sexual hacia las mujeres se encuentra presente en varios de sus textos, pero sólo las dos primeras son narradas explícitamente.

b) Un escenario de siglos

A la multiplicidad de voces narrativas, Garro suma una más a este complejo, pero sumamente interesante cuento: tres planos narrativos, cada uno en una época distinta y cada uno con algunos recuerdos de un pasado aún anterior. Por ejemplo en el pasado remoto (el

de 1521) ella se encuentra con su primo marido, pero recuerda la infancia que pasaron juntos (“Mi primo y yo comíamos cocos de chiquitos...” [Garro: 20]). En el presente narrativo hay también un recuerdo del pasado inmediato, el viaje a Guanajuato ocurrido “hacia apenas dos meses escasos” [Garro: 16]. De este modo Garro plantea un continuum de la memoria y del relato: todo recuerdo es pasado, todo relato es reconstrucción de la memoria y ésta a su vez la única manera de preservar los hechos vividos y observados.

La pluralidad de tiempos propuesta por Garro contrasta fuertemente con la unicidad en el espacio en el que se lleva a cabo la narración; la mujer se encuentra a sus anchas sólo en una de las habitaciones de la casa, sin embargo transita con libertad a través de los siglos. Dice Ricœur que “el tiempo humano se constituye en la intersección del tiempo histórico [...] y el tiempo de la ficción [en cambio], está abierto a variaciones imaginativas ilimitadas” [*La identidad narrativa*: 341]; éste es el tránsito de Laura, cuya identidad escindida reside precisamente en esa duplicidad temporal.

Los tiempos en los que Laura se mueve están acotados por referentes históricos de dos épocas específicas de la ciudad de México (nuevamente hay más espacio temporal que físico):

Al anochecer llegamos a la ciudad de México. ¡Cómo había cambiado, Nachita, casi no pude creerlo! A las doce del día todavía estaban los guerreros y ahora ya ni huella de su paso. Tampoco quedaban escombros. Pasamos por el Zócalo silencioso y triste; de la otra plaza, no quedaba ¡nada! Margarita mi miraba de reojo. Al llegar a la casa nos abriste tú. ¿Te acuerdas? [Garro: 16]

Sabemos que el pasado en el cual ella y su primo vivieron es el anterior a la caída de Tenochtitlán a manos de los españoles y el de la caída misma. La trama de la historia, en cambio, ocurre durante los años sesenta:

—¿Por qué no te cambiaste? ¿Te gusta recordar lo malo? La señora Margarita, su mamá, ya le había contado lo sucedido y le hizo una seña como diciéndole: “¡Cállate, tenle lástima!” la señora Laurita no contestó; se acarició los labios y sonrió ladina. Entonces el señor, volvió a hablar del presidente López Mateos.

—Ya sabes que ese nombre no se le cae de la boca —había comentado Josefina, desdeñosamente.

En sus adentros ellas pensaban que la señora Laurita se aburría oyendo hablar siempre del señor presidente y de las visitas oficiales [...] La pobre de mi suegra se turbó y como estábamos tomando el café se levantó a poner un *twist*.

—Para que se animen —nos dijo, dizque sonriendo, porque veía venir el pleito. Nosotros nos quedamos callados. [Garro: 16]

3. Construcción de los personajes, relación y conflicto triangular

Leer a Elena Garro, es adentrarse a la historia de México con ojos de mujer.
[Rodríguez Iglesias: 110]

Para tener una comprensión amplia de lo propuesto por Garro en “La culpa es de los tlaxcaltecas” es necesario tomar en cuenta que más allá del triángulo amoroso, hay una identidad histórica y cultural en conflicto, o más bien, una serie de identidades en pugna.

La lucha de los dos hombres por tener el amor de Laura y la doble traición de ésta tiene que ver con una crítica a la situación de la mujer, pero no sólo desde el punto de vista de la subjetividad del personaje, sino de la posición que le es culturalmente asignada en nuestro país. “La casa se convierte en el medio desde donde se comanda impunemente la opresión, la tiranía y el abuso marital. Pablo tipifica en el texto de Garro no un comportamiento accidental sino una conducta generalizada” [Rojas–Trempe, Lady. Ex–patria–ción, locura y escritura en los cuentos de Elena Garro: 68]

El cuento también evidencia la tensa relación entre la clase media – alta y la servidumbre, el trato despectivo que reciben los indígenas y las mujeres y los mecanismos mediante los cuales se les anula y persigue.

El triángulo planteado por Garro propone además una no menos dolorosa lectura desde la mexicanidad y su historia de conquista, dominación y mestizaje. Laura personifica

la expiación de la derrota histórica al convertirse en una Malinche que, opuesta a la legendaria, abandona la hibridación racial y la occidentalización ideológica para abrazar sus raíces indígenas y su cosmovisión mítica.

puesto que, hasta el siglo XX la literatura era campo de dominio masculino, las escritoras tuvieron delante de sí una tarea asombrosa: revisar los estereotipos y crear una nueva imagen. Ficcionalizar en su obra la imagen de la mujer ya ficcionalizada [...En] la nueva representación de La Malinche el centro de la atención no es su papel convencional de madre y traidora, sino su mundo interior, su personalidad y su sexualidad. [Tyutina: 1, 3 y 4]

a) La patria indecisa

El verdadero origen de la protagonista queda temporalmente oculto por su apariencia, pero nos es revelado en un diálogo con su primo marido cuando hace notar que “parece una de ellos” y ella le responde que casi no toma el sol.

Laura es entonces una “india disfrazada” cuyo amor por su origen la lleva a huir de su esposo y de toda su forma de vida. Es su condición indígena la que la une con su primo marido y la que la acerca a Nacha porque ambas viven insertas en un mundo que no les pertenece.

Esta decisión no se da, sin embargo, a las primeras de cambio. Es un proceso relativamente largo y profundamente conflictivo el que lleva al personaje hacia este desenlace. Podemos suponer que antes de encontrarse con su primo marido en la carretera a Cuitzeo, Laura no recordaba su historia, el problema de su doble matrimonio y su doble identidad se pone de manifiesto para ella misma y para quienes leemos a partir de ese momento. La protagonista tiene entonces un dilema: resarcir la traición ancestral con una nueva traición o renunciar a su verdadero amor y verdadera identidad.

“Alguna vez te encontrarás frente a tus acciones convertidas en piedras irrevocables como ésa”, me dijeron de niña al enseñarme la imagen de un dios, que ahora no recuerdo cuál era. Todo se olvida, ¿verdad Nachita?, pero se olvida sólo por un tiempo. [Garro: 13]

La protagonista de “La culpa es de los tlaxcaltecas” recuerda su origen y con él, su destino, pero para ello deberá entender qué pasó con ese mundo suyo que ya no está y es precisamente la literatura la única capaz de explicárselo.

—Mamá, Laura le pidió al doctor la Historia de Bernal Díaz del Castillo. Dice que eso es lo único que le interesa.

La señora Margarita había dejado caer el tenedor.

—¡Pobre hijo mío, tu mujer está loca!

—No habla sino de la caída de la Gran Tenochtitlán —agregó el señor Pablo con aire sombrío.
[Garro: 24]

Es esta Malinche informada la que puede renunciar a la traición como forma de vida y reivindicar al mismo tiempo su identidad proscrita.

Laura tiene la libertad de *elegir su propio destino*, un lujo que jamás le fue ofrecido a la Malinche real. Al final del cuento, Laura decide quedarse en el mundo precolombino, aludiendo a la decisión que quizá habría tomado la Malinche si hubiera tenido la oportunidad de elegir. De este modo Laura ha reescrito el paradigma de Malinche como traidora. La Malinche ha escogido otro destino. [Bonnie Holmes: 12]

b) El héroe roto

Dentro de este cuento el indio representa todo lo que es bello, bueno y justo. Su hermosa figura morena y alta, aunada a sus palabras sabias y llenas de incondicional afecto, generan en quien lee una gran empatía por este personaje y sus propósitos. Su heroísmo trágico, su cuerpo siempre sangrante contrastan con su fuerza y dulzura haciéndolo un ser ideal, casi mitológico. Este personaje carente de nombre es un recuerdo vivo de un pasado que sigue desangrándose permanentemente, sin morir.

“El cuento de Garro plantea el rechazo de ese cruce racial que causa la pérdida de la identidad” [Rojas – Trempe. “Historia...”: 1] es por eso, probablemente, que el único personaje sin ambivalencias dentro de “La culpa es de los tlaxcaltecas” sea el del indio, porque no es producto de ninguna forma (cultural, lingüística ni racial) de mestizaje. El

contraste del personaje indígena con las figuras de Laura y Pablo refuerzan esta característica, ya que la primera “tiene miedo y por eso traiciona” y el segundo (aunque recuerda al primo marido) “habla a saltitos”, se enfurece por nada y hace preguntas todo el tiempo. Ambos son comparados con el indio en distintos momentos de la narración, aunque ninguno se le asemeja en virtudes. Desde mi punto de vista, la ausencia de doblez del personaje indígena (y el contraste con el de los otros dos) simboliza la unicidad de la identidad a la que los mestizos les es tan difícil acceder; híbridos por naturaleza tienen un doble origen que les plantea a su vez, más de un posible destino.

La indianidad, origen oprobioso y secreto de los mexicanos, sigue en pleno siglo XX golpeando las ventanas de nuestro autodenominado moderno país; de sus hombres y sus mujeres que le voltean la cara con temor, tal vez por el miedo de identificarse con ella: “dan miedo los caminos vacíos y los ojos de los indios [...] ¡Estos indios salvajes! [...] ¿el indio asqueroso? [...] un brujo [...] ¡un asesino! [...] siniestro individuo de aspecto indígena [...] un sádico”. [Garro: 12, 16, 22 y 23]

c) La boca gruesa y el ojo muerto

Opuesto al personaje indígena, Pablo ocupa el lugar menos agraciado del cuento. Mestizo y malhumorado, representa más bien al prototipo del macho mexicano que las películas han insistido en reproducir con muy pocas variantes.

Pablo es celoso e inseguro, de personalidad nerviosa y más cercano afectivamente a su madre (con quien cohabita) que a su esposa. Por su manera de expresarse da la impresión de un hombre promedio de la clase media: conservador, clasista y ampliamente convencido de que debe tener a su mujer controlada. Ante las diferencias de opinión se

muestra violento y enfrenta el desamor atacando a la mujer con preguntas e insultos. La relación con Laura parece ampulosa aunque civilizada y la presencia (o la sola mención del indio) lo vuelven loco. “El marido de Laurita encarna la figura de poder, la fuerza que se impone a la voluntad de la mujer que permanece ahí, silenciosa” [Rodríguez Iglesias: 108].

Nacha sabía que era cierto lo que ahora le decía la señora, por eso aquella mañana en que Josefina entró a la cocina espantada y gritando: “¡Despierta a la señora Margarita, que el señor está golpeando a la señora!”, ella, Nacha, corrió al cuarto de la señora grande.

La presencia de su madre calmó al señor Pablo. Margarita se quedó muy asombrada al oír lo del indio, porque ella no lo había visto en el Lago de Cuitzeo, sólo había visto la sangre como la que podíamos ver todos.

—Tal vez en el Lago tuviste una insolación, Laura, y te salió sangre por las narices. Fíjate, hijo, que llevábamos el coche descubierto. Dijo casi sin saber qué decir.

La señora Laura se tendió boca abajo en la cama y se encerró en sus pensamientos, mientras su marido y su suegra discutían. [Garro: 19 y 20]

Su madre, que en general lo consecuenta, trata de contenerlo y por un momento parece tan desconfiada y temerosa de Pablo como su propia nuera.

Pablo, al igual que Laura, duda y teme y por eso agrede; no es un hombre de certezas, al contrario, cubre con bravuconería sus inseguridades. Desconfía de las mujeres a quienes considera indefectiblemente inferiores y vive temeroso, rodeado de ellas.

Dentro del mosaico histórico Pablo ocupa el lugar del hijo; hijo de esa Malinche blanca (hasta en eso traicionera) y de ese indio que se desangra, derrotado. Su destino es incierto no solamente por su ambivalencia, sino por su falta de memoria:

—Yo me enamoré de Pablo en una carretera, durante un minuto en el cual me recordó a alguien conocido, a quien yo no recordaba. Después, a veces, recuperaba aquel instante en el que parecía que iba a convertirse en ese otro al cual se parecía. Pero no era verdad. Inmediatamente volvía a ser absurdo, sin memoria, y sólo repetía los gestos de todos los hombres de la ciudad de México. ¿Cómo querías que no me diera cuenta del engaño? Cuando se enoja me prohíbe salir. ¡A ti te consta! ¿Cuántas veces arma pleitos en los cines y en los restaurantes? Tú lo sabes, Nachita. En cambio mi primo marido, nunca, pero nunca, se enoja con la mujer. [Garro: 19]

Pablo recuerda a veces al otro, al primo marido que lo antecede y supera en todo; pero no puede sostener esa imagen, porque rechaza lo que hay de indio en él y porque recordar su origen es recordar su condición de vencido.

Paradójicamente “La culpa es de los tlaxcaltecas” plantea una oportunidad de desagravio histórico para la Malinche y señala entonces al mestizo como el verdadero responsable de perpetrar la conquista ideológica y espiritual a través del rechazo de su raíz y el olvido de su historia.

4. El espacio doméstico frente a otros espacios

A diferencia de la mujer de “El Huésped”, el personaje de Garro no ocupa ni se ocupa del hogar; entra y sale del espacio doméstico y parece a momentos ajena a él, a excepción – ¡claro!– de la cocina: “[es] en la intimidad de la cocina [donde] se confiesa la culpa, se verbaliza la traición” [Glantz: 10] y el lugar en el que se trama y se concreta la huida.

a) Casa redonda tenía

Laura, como muchos de los personajes de Garro, se encuentra en una situación de extranjería. Su casa no parece ser suya y se percibe todo el tiempo una suerte de incomodidad cuando está ahí. Los espacios parecen ocupados por el esposo, la servidumbre y por Margarita, la verdadera “señora de la casa”. Inclusive la cocina es un lugar habitado y lleno de la presencia –benévola– de Nacha.

La narración se desarrolla únicamente en tres cuartos de la casa: el comedor, la recámara y la cocina. El primero es en donde se da el primer pleito, además en presencia de la suegra que trata de aligerar la situación logrando, desde luego, el efecto contrario. La recámara, que parece al principio un espacio de confort donde Laura se puede retirar a leer

(o a hacer lo que le venga en gana), es invadido primero por el doctor que una vez que llegó *volvió todos los atardeceres* y después convertido en el sitio más peligroso para Laura porque es ahí donde su marido la violenta. La cocina queda entonces como su único refugio e igual que en el cuento de Dávila, la sirvienta se convierte en su única aliada y protectora contra el enfurecido poder.

b) Puenteblanco y Calzadenllamas

Las salidas de Laura parecen representar un potencial peligro, ya que siempre en cada una le ocurre algo que es interpretado como malo, por todos menos por ella. Aparentemente, no es su integridad física lo que peligra (o lo que les preocupa a su suegra y a su marido), sino su integridad moral, que queda en entredicho.

Los lugares públicos aparecen en los tres cuentos que se analizan en esta tesis como inadecuados para ser ocupados y/o transitados por las mujeres. Todo espacio distinto del de la casa representa un riesgo para el bienestar de los personajes femeninos.

Safety here becomes a question of not inhabiting public space or, more accurately, of not moving through that space alone. So women, if they are to have access to feminine respectability, must either stay at home (femininity as domestication), or be careful in how they move and appear in public (femininity as a constrained mobility). [Ahmed: 70]

Lo que Laura está amenazando entonces es el *statu quo*. Los riesgos que corre voluntariamente le permiten estar donde y con quien se entiende, se siente identificada y libre: “Pablo habla a saltitos, se enfurece por nada y pregunta a cada instante: “¿En qué piensas?” Mi primo marido no hace ni dice nada de eso” [Garro: 17] La necesidad de Pablo por conocerla la sofoca, la hace sentir juzgada y controlada y le hace recordar su condición de traidora porque en quien piensa es en el indio.

a lo largo del cuento y a través de las transcendencias en el tiempo, se vuelve más y más crítica con su esposo del siglo XX, una presencia sofocante y controladora en su vida, y aprecia cada vez más las cualidades de su esposo indígena cuando vuelve al pasado – su carácter paciente, cariñoso y noble. Empieza a sentir una culpabilidad terrible por “traicionar” a su esposo indígena por

la relación que mantiene con su marido en el siglo XX, y por las batallas horrosas de la conquista de las que es testigo en el pasado. [Bonnie Holmes: 11]

El lugar que le corresponde como mujer y como esposa es la casa y todos los actos cometidos fuera de ella la degradan, cuestionan su decencia e inclusive su cordura, porque si “‘appropriate’ forms of femininity become bound up with there production of domestic space” [Ahmed: 70], su conducta, heterodoxa en demasía, no puede ser explicada mas que como falta de juicio.

5. Amor vs. desamor

En “La culpa es de los tlaxcaltecas” el verdadero amor de Laura viene desde otra dimensión para que ella recuerde quién realmente es. El contacto con su primo marido detona en la protagonista un proceso de anagnórisis que le permite volverse a ver, reconocerse y comprender sus circunstancias presentes y originales con claridad. Es el amor el que despierta a Laura de su letargo de siglos, haciéndola consciente y a su vez libre.

a) La traición como destino

“La culpa es de los Tlaxcaltecas” plantea una historia de la Malinche a la inversa, una que, dueña de sí, busca regresar a sus raíces y abrazarlas.

Para Elena Garro La Malinche no es la traidora, sino la víctima de su propia belleza e inteligencia [...]. Su acepción de este personaje histórico rechaza los contextos y modelos culturales dominantes [...] la protagonista representa la victimización de La Malinche y su mundo bifurcado. [Tyutina: 5]

Como observa Margo Glantz, “el sentimiento de traición [...es] inseparable del malinchismo” [: 5], pero la traición en este texto aparece como reparable mediante la recuperación de la memoria, esa inscrita en los cuerpos y las vidas de los mestizos, pero

también en la reencuentro con su historia. “The feeling calls attention to a real social experience and a certain kind of historical truth” [Ngai: 5]

La Malinche de Garro no se conforma con el papel que le fue asignado, sino que participa activamente para combatir la amnesia. El sentimiento de haber fallado se corresponde con la mentira repetida de su traición porque en esta reescritura la Malinche, la mujer infiel, la a la vez vituperada y ensalzada madre de los mexicanos está hablando por sí misma: “La Malinche en la historia mexicana: punto de encuentro de dos culturas y razas. De este modo se subraya la dualidad [...] estado entre dos mundos en lucha” [Tyutina: 6]

Garro está restituyéndole al personaje histórico la voz y la agencia que su leyenda negra le arrebataron y entre estos mundos en lucha, su personaje habrá de tomar partido por los vencidos, tal vez porque sólo así le sea devuelta su inocencia, tal vez porque de ese modo los perdedores no lo sean del todo.

b) El matrimonio abyecto

Para Laura la vida matrimonial pasa sin mayores contratiempos hasta el momento en que se encuentra con el indio por primera vez. Este suceso no la lleva a tomar ninguna resolución inmediatamente, pero le deja una certeza: que no es del todo feliz. Íntimamente sorprendida, le confiesa a su sirvienta: “—¡Lo que son las cosas, Nachita, yo nunca había notado lo que me aburría con Pablo hasta esa noche!” [Garro: 17] Ese descontento va creciendo en ella, hasta convertirse poco a poco en rechazo y desamor por Pablo y por toda su vida con él.

Es interesante la dosificación que hace Garro tanto de las emociones como de las acciones derivadas de ellas en este cuento; se percibe una gran inseguridad en la protagonista, una incapacidad para decidir y para actuar que va convirtiéndose

paulatinamente en franca rebeldía; su estado de sonambulismo se va desvaneciendo a medida que recuerda su origen, el miedo va cediendo ante la voluntad de cambio.

Si entendemos que, en un primer momento, las emociones provocan “a general state of obstructed agency” [Ngai: 3], suena lógico que la protagonista tuviera un dilema frente al que no sabía cómo reaccionar y una vez que lo sabe, “demora extremadamente la conducta que se deriva del sentimiento” [Heller : 26]. La teoría de las emociones abunda en que éstas, mientras más fuertes son, más arrebatan a quien las sufre la oportunidad de reaccionar ante ellas y esto lo retrata Garro en forma magistral; además, no hay que pasar por alto que el personaje tiene miedo y esto provoca un abismamiento aún mayor ante la situación. El personaje de Laura afirma “—Ya sabes que tengo miedo y que por eso traiciono” [Garro: 14] Su traición es primero ambivalencia e impotencia después.

c) Una sola raya en la tierra

Sin embargo, los encuentros con su primo marido, su origen y la historia de su pueblo van haciendo que Laura vaya recuperando su poder de agencia. Se da cuenta de que está en sus manos resarcir esa traición (“No me lo perdona. Un hombre puede perdonar una, dos, tres, cuatro traiciones, pero la traición permanente, no. Este pensamiento me dejó muy triste” [Garro: 25]) y actúa; se desaparece, se encuentra con él, mira la calzada en llamas, la llora y reitera la promesa —la olvidada, ancestral promesa—: “cuando se gaste el tiempo, los dos hemos de quedarnos el uno en el otro, para entrar en el tiempo verdadero convertidos en uno solo” [Garro: 15]

Para aproximarse al otro, Laura tiene que deponer la traición, superar la culpa, abdicar de las condiciones de vida actual que le ofrece el marido mestizo, odiarlo porque la ha reducido al vasallaje, a exponerse a sus bestialidades y pasar el puente blanco o frontera que la separa del primo marido. La ausencia del otro vuelve más intolerable el dolor y más vehemente el deseo de verlo. [Rojas-Trempe, Lady. “Historia narrativa de la conquista de los indígenas mexicanos”: 1]

De este modo, ella regresa a la casa, pero sólo para esperarlo, para que se gaste el último tiempo que falta, nada más... “Finalmente los tiempos se juntan cuando, anunciado por los coyotes, el indio, su primo-marido, viene a buscarla para llevársela”. [López Morales: 78]

6. Escapar del conflicto

Poco he analizado en esta tesis la importancia de Nacha como intermediaria y facilitadora, debido a que no pertenece propiamente a la pareja ni a su conflicto, sin embargo el exitoso desenlace alcanzado por Laura y su primo no sería concebible sin la presencia de esta mujer, la única cómplice y confidente de la protagonista, su única amiga.

Nacha [...] ayuda a su patrona a recuperarse, haciéndola caer en cuenta en la idea de que no es del mundo del presente sino del mítico pasado. De este modo Nacha, como Laura, también pertenece a dos mundos [...] Por esto no es casual la imagen con la que empieza y termina el relato —el de la puerta. “Nacha oyó que llamaban a la puerta de la cocina y se quedó quieta [...] Nacha se fue hasta sin cobrar su sueldo” (Garro 11, 29). La puerta y el umbral representan el “estado fronterizo” [...] que divide dos realidades. [Tyutina: 6 y 9]

Y si la puerta representa un límite o frontera, ¿acaso es casualidad que la portera sea precisamente Nacha? La condición indígena de Nacha la hace comprender bien esa realidad que a los demás queda oculta, además su experiencia de mujer vieja, opuesta a Margarita, una mujer de trabajo y de vida. Sabe y entiende porque ella también es traicionera:

—Yo soy como ellos: traidora... —dijo Laura con melancolía.

La cocinera se cruzó de brazos en espera de que el agua soltara los hervores.

—¿Y tú, Nachita, eres traidora?

Nacha reflexionó unos instantes, se volvió a mirar el agua que empezaba a hervir con estrépito, la sirvió sobre el café y el aroma caliente la hizo sentirse a gusto cerca de su patrona.

—Sí, yo también soy traicionera, señora Laurita. [Garro: 12]

La traición de Nacha consiste en servir a los “patrones blancos” y, al igual que Laura, lo resarcirá traicionándolos...

la protagonista se encuentra también entre dos culturas: su marido «blanco» y su primo-marido «indio». La infidelidad, la «traición» se enfrenta con la clara posición de Laura hacia el amor, el

amor auténtico al que es fiel, no con el que «debe» estar sino con el que «quiere» estar. El amor es lo que triunfa. [Rodríguez Iglesias: 109]

Y es por eso que, cumplida su misión, Nacha, facilitadora y alcahueta, es libre de volverse sin dar explicaciones de donde quiera que haya llegado.

—¡Cuánto coyote! ¡Anda muy alborotada la coyotada! —dijo con la voz llena de sal.

Laura se quedó escuchando unos instantes.

—Malditos animales, los hubieras visto hoy en la tarde —dijo.

—Con tal de que no estorben el paso del señor, o que le equivoquen el camino —comentó Nacha con miedo.

—Si nunca los temió ¿por qué había de temerlos esta noche? —preguntó Laura molesta.

Nacha se aproximó a su patrona para estrechar la intimidad súbita que se había establecido entre ellas.

—Son más canijos que los tlaxcaltecas —le dijo en voz muy baja.

Las dos mujeres se quedaron quietas. Nacha devorando poco a poco otro puñito de sal. Laura escuchando preocupada los aullidos de los coyotes que llenaban la noche. Fue Nacha la que lo vio llegar y le abrió la ventana.

—¡Señora!... Ya llegó por usted... —le susurró en una voz tan baja que sólo Laura pudo oírla. [Garro: 28]

III. Narrarse a sí misma: “Lección de cocina” de Rosario Castellanos

Rosario Castellanos (Ciudad de México, 1925 –Tel Aviv, 1974) fue una de las primeras escritoras en México en ejercer su oficio en el más amplio sentido de la palabra. Trabajó en promoción y difusión cultural, fue catedrática en varias universidades y en sus últimos años, embajadora de México en Israel. Vivió de y para la literatura. Autora multipremiada y traducida a varios idiomas, incursionó en todos los géneros y nunca dejó de escribir ni de publicar.

Hija de un hacendado chiapaneco, pasó la mayor parte de su infancia y juventud en Comitán, circunstancia que marcó sus preocupaciones personales tanto como los contenidos de su escritura.

Su obra gira alrededor de dos ejes temáticos –cíclicos, recurrentes, obsesivos–: la opresión indígena y la condición femenina. El interés de Castellanos por mostrar a la mujer en todas sus facetas, por denunciar por un lado su abnegación y conformismo y por otro su vulnerabilidad y la serie de sometimientos de los que ha sido objeto, la llevan a escribir una gran cantidad de textos que problematizan y reflejan la diversidad de los caracteres femeninos: indígenas, vendidas, “quedadas”, violadas, sumisas, reprimidas, represoras, misóginas, infieles y, por supuesto, intelectuales que se resisten a ceder ante la presión social y familiar.

Rosario Castellanos abrió un sinnúmero de posibilidades para la transformación del mundo que le tocó habitar y logró generar a través de su vida y obra una serie de espejos con una salida oculta detrás.

1. Trama y construcción del texto. Pronunciarse mediante el relato realista

“Lección de cocina” es uno de los cuentos que conforman *Álbum de familia*, publicado por primera vez en 1971 por Joaquín Mortiz.

La aparentemente sencilla trama versa sobre las reflexiones, recuerdos y fantasías de una recién casada mientras fríe un bistec. Este texto, sin embargo, nos ofrece un agudo montaje acerca de la lucha que significa para una mujer intelectual de clase media tratar de conciliar sus propias expectativas con las exigencias de un matrimonio convencional de los años sesenta.

Al igual que Amparo Dávila, Rosario Castellanos utiliza escenarios y personajes cotidianos para desarrollarlos desde una perspectiva original hasta cierto punto inusitada. Lo que sorprende de este relato es que, si bien contiene algunas fantasías de la protagonista, todo sirve para construir un retrato realista bastante crudo y sin final feliz.

a) Espacio y temporalidad

Todo acontece dentro de la “resplandeciente” cocina y termina ahí con una protagonista llena de una distinta pero no menor incertidumbre. Cisneros y Gac–Artigas [Gac–Artigas: 521], entre otros estudiosos de literatura de mujeres latinoamericanas, señalan que al hablar de la cocina y de la experiencia del cocinar resignifica y empodera a las narradoras quienes ya no ven en esta actividad una obligación femenina. Rosario Castellanos, sin embargo, se atreve a hablar de este espacio y actividad, pero no para apropiarse de ese ellos ni para reivindicarlos, mucho menos porque –como en “La culpa es de los tlaxcaltecas”– en éste se sienta a sus anchas, lejos de la crítica y la observación. La protagonista de “Lección de cocina” se ve a sí misma como una intrusa en este ámbito y se imagina ridiculizada y

humillada por su torpeza e ignorancia; puede ser que haya entrado a la cocina voluntariamente pero no convencida, parece atrapada en ella y pasa por muchas instancias emocionales e intelectuales, ninguna de las cuales le resulta cómoda ni mucho menos placentera.

El tiempo de la narración es muy breve, aunque el cuento no lo es tanto; si lo comparamos con los dos textos anteriormente analizados⁶ en los que en pocas páginas pasan varias semanas, éste está limitado por la cocción de la carne, así que el transcurso de la acción no puede ser mayor a una hora.

Los tiempos se van alternando. Existen varias retrospectivas: la de sus años de estudiante soltera, la de un año atrás cuando su marido y ella se conocieron, los recuerdos de la luna de miel y los primeros días del matrimonio. Existe el presente, anclado siempre a los pormenores del trozo de carne y su desconcertante progreso. Finalmente, hay un tercer tiempo que muchos estudiosos llaman futuro, pero que yo preferiría calificar de fantasía, ya que son diversos escenarios hipotéticos que se plantea la personaje, unidos todos por una libre asociación de ideas. “La estructura se da en dos planos diferentes. Uno en tiempo y espacio de la narración –la cocina– y el otro en un tiempo y espacio mental –retrospectiva y prospectiva– utilizando la estrategia del símil para enlazarlos” [Mendoza Pérez: 138].

Tanto las acciones reales como las hipotéticas, constituyen una serie de microrrelatos cuyo final es, en muchos casos, interrumpido por las acciones o reflexiones alrededor del pedazo de carne.

b) Humor e ironía

⁶Me refiero a “El huésped” y “La culpa es de los tlaxcaltecas”.

La ironía y el sentido del humor son catalizadores fundamentales dentro de la narración de “Lección de cocina”, con estos dos elementos una historia que podría ser lastimosa y plañidera se convierte en crítica asertiva y sagaz, pero sobre todo en un cuento fluido y grato de leer.

“Para Peggy Job la ironía es una de las técnicas utilizadas por la mujer para conquistar un espacio en su lucha contra su opresor [...] Esta idea es compartida por la misma Rosario que propone (en *Mujer que sabe latín*, p. 39) ridiculizar las costumbres como una alternativa frente a la relación sadomasoquista que se establece entre el hombre y la mujer” [Osorio González: 24]. En este caso, temas verdaderamente difíciles de tratar como la virginidad, el divorcio, la masturbación, la falta de placer sexual, las fantasías de infidelidad son los principales motivos cómicos en el cuento, pero sobre todo la rigidez y el automatismo de la relación sexual y afectiva, dos de las características que Bergson ha descrito como principales fuentes de lo cómico [Bergson: 20].

La intertextualidad, la omisión, el *lapsus* y la interferencia son otros motivos cómicos que pueden observarse profusamente dentro del texto que juega todo el tiempo con el lector (¿lectora?), con sus conocimientos comunes, con sus juicios, prejuicios y experiencias:

Hay otra posibilidad. No abrir la ventana, no conectar el purificador de aire, no tirar la carne a la basura. Y cuando venga mi marido dejar que olfatee, como los ogros de los cuentos, y diga que aquí huele, no a carne humana, sino a mujer inútil. Yo exageraré mi compunción para incitarlo a la magnanimidad. Después de todo, lo ocurrido ¡es tan normal! ¿A qué recién casada no le pasa lo que a mí acaba de pasarme? Cuando vayamos a visitar a mi suegra, ella, que todavía está en la etapa de no agredirme porque no conoce aún cuáles son mis puntos débiles, me relatará sus propias experiencias. Aquella vez, por ejemplo, que su marido le pidió un par de huevos estrellados y ella tomó la frase al pie de la letra y... ja, ja, ja. ¿Fue eso un obstáculo para que llegara a convertirse en una viuda fabulosa, digo, en una cocinera fabulosa? Porque lo de la viudez sobrevino mucho más tarde y por otras causas. [Castellanos. *Obras*: 247]

El humor es un arte, “un mecanismo de defensa o un arma frente al dolor o al dominio de una clase” o grupo [Espinoza-Vera: 3], un método infalible para subvertir el orden;

Castellanos lo sabía y lo dominaba a la perfección. En “Lección de cocina” logra desbaratar todos los mecanismos de la lógica cultural vigente mediante la exposición ridícula de su intrínseca irracionalidad.

c) El final abierto

El texto de Castellanos no es resolutivo. Lo único que queda claro es que de la actitud que decida tomar con respecto a esa primera cena dependerá el tipo de matrimonio que tendrá por el resto de su vida. Ella plantea sólo dos soluciones posibles: aceptar frente al marido su ineptitud para cocinar (no sin llorar un poco para que se compadezca de ella) o fingir que no le dio la gana cocinar y pedirle que la lleve a cenar fuera; sin embargo, la protagonista misma acepta que ninguna de las dos vías la hace sentirse cómoda:

Sólo que me repugna actuar así. Esta definición no me es aplicable y tampoco la anterior, ninguna corresponde a mi verdad interna, ninguna salvaguarda mi autenticidad. ¿He de acogerme a cualquiera de ellas y ceñirme a sus términos sólo porque es un lugar común aceptado por la mayoría y comprensible para todos? [Castellanos. *Obras*: 249]

En este sentido el problema planteado no tiene solución porque, al igual que el matrimonio mismo, no es satisfactorio para la personaje.

Castellanos no resuelve el cuento al final porque la decisión sirve a la lectora para comprender su propia condición y permite ver que, dada la desigualdad entre los participantes de la pareja, es imposible asumir una postura que sea justa y gratificante para ambos. “La frase final del relato “y sin embargo...” puede significar este fracaso o también la posibilidad de que la protagonista en un futuro cambie de conducta, aunque por el momento sólo reflexione”. [Osorio González: 30]

Considero que ésta es la mayor aportación que hace la autora: omitir su punto de vista para ponerlo de manifiesto de forma irrefutable.

2. Construcción de la narradora y su relación con lo narrado

En “Lección de cocina” la autora, la narradora y la protagonista se encuentran tan íntimamente unidas que en una primera lectura es fácil creer que las tres son una misma. Sin embargo, es importante analizar la construcción de la narradora y la multiplicidad de relaciones que establece con la narración y lo narrado para comprender cabalmente el texto.

Como ya había mencionado antes, este cuento está narrado con una serie de introspecciones, ya sean retrospectivas ya sean prospectivas, que funcionan como pequeños relatos que se superponen unos a otros. La protagonista, que es a su vez quien narra la historia, se dirige a un interlocutor que no está presente en la acción, sin embargo no es simplemente un monólogo interior, sino un diálogo que va estableciendo con diversos personajes de su vida, de la literatura y la sociedad: “dentro del discurso de la narradora—protagonista se construyen varios alocutarios como las redactoras del libro de cocina, [las avezadas amas de casa], el marido, el futuro amante, la suegra. No obstante, el principal destinatario es ella misma” [Osorio González: 26].

a) Tono y lenguaje

La narradora de “Lección de cocina” utiliza de manera verosímil y armoniosa una gran diversidad de registros lingüísticos: fragmentos de poemas, refranes, dichos populares, expresiones y formas de habla cotidianas y también ese lenguaje culto, nada almidonado, pero que resulta tan característico de su estilo:

Del mismo color teníamos la espalda, mi marido y yo después de las orgiásticas asoleadas en las playas de Acapulco. Él podía darse el lujo de “portarse como quien es” y tenderse boca abajo para que no le rozara la piel dolorida. Pero yo, abnegada mujercita mexicana que nació como la 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”. [Castellanos. *Obras*: 242]

Tomando este párrafo de muestra, podemos observar gran abundancia de referencias literarias: *portarse como quien es* que hace alusión a “La casada infiel” de García Lorca; *como la paloma para el nido* que es la penúltima línea del poema “Gloria” de Díaz Mirón y la frase atribuida a Cuauhtémoc proveniente de un poema del mismo nombre escrito por Santos Chocano.

Por otro lado la frase “abnegada mujercita mexicana” –que lamentablemente sigue vigente– y la repetición de lugares comunes como la luna de miel en Acapulco y la canónica postura del misionero hacen de cada párrafo un mosaico variopinto del acervo de su autora. No hay que olvidar que además la misma materia fónica con la que está construido el texto genera sensaciones ligadas a los sonidos de las palabras y el ritmo de las oraciones, independiente del significado de los mismos. [ver Mendoza Pérez: 137]

De acuerdo con Giardinelli “La narración breve o cuento contiene una concepción del mundo, un micromundo, pues quien lo escribe tiene una perspectiva propia de la vida y a partir de ella expresa su pensamiento” [53], esto es observable en el texto de Castellanos, quien además nos ofrece una perspectiva original acerca de una realidad completamente burda y cotidiana.

El tono de la narración por su parte, hace de esta conversación esquizoide un diálogo natural entre el lector que permanece mudo y la autora que habla por los dos.

Además pone de manifiesto “los estados psíquicos del autor” [Mendoza Pérez: 137] y desde luego su punto de vista frente a lo narrado: “tone is thus to generalize, totalize and abstract the ‘world’ of the literary object, in a way that seems particularly conducive to the analysis of ideology” [Ngai: 43]. Castellanos está guiando a su lector(a) modelo⁷ a una

⁷ Para Umberto Eco el texto en su manifestación lingüística representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar, por lo que a mayor complejidad del texto, se requerirán más conocimientos

empatía tal por la protagonista que no cabría disentir de ella, al menos durante el transcurso de la lectura.

b) Univocidad, intertextualidad, parodia y enunciación

“Lección de cocina”, escrito en primera persona del singular, es un soliloquio dialogado donde todos los interlocutores (incluyendo a sus lectores) están dentro del imaginario de la protagonista.

Al tratarse de una focalización interna fija,⁸ no hay más sujeto de enunciación que la protagonista; inclusive las palabras, actitudes y reacciones de los otros son producto de su propia perspectiva y prospectiva. Es decir, el único “yo” de la narración es el único “yo” de la acción y tanto lectores como personajes pasaríamos a ser segunda persona.

¿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? [Castellanos: 241]

Esta narradora autodiegética aborda el texto no sólo desde su propia experiencia, sino también desde sus emociones, dándole a la narración un tono más íntimo y subjetivo. Las “otras voces” (ya dijimos que no son otras) que funcionan dentro del texto son los representantes de la familia y la sociedad:

[Esta] 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. [Luongo Morales: 4]

previos, movimientos cooperativos, activos y conscientes por parte de la lectora o lector. Si "un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar", la lectora o lector ideales son aquellos que pueden sacar el máximo provecho de cada lectura.

⁸ De acuerdo con Genette, ésta sucede cuando quien narra es uno de los personajes (el mismo en todo el relato) y que por lo tanto tiene una sola y misma perspectiva de los sucesos y de los otros personajes.

Precisamente Castellanos utiliza estos falsos interlocutores para caracterizar la ideología de su personaje como opuesta a los valores que el texto refuta mediante la descontextualización de los textos, la ironía, la hipérbole y la parodia.

Y no es que me hayas defraudado. Yo no esperaba, es cierto, nada en particular. Poco a poco iremos revelándonos mutuamente, descubriendo nuestros secretos, nuestros pequeños trucos, aprendiendo a complacernos. 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”. [Castellanos. *Obras*: 243]

3. Pareja: relación, conflicto y poder

El matrimonio es el ayuntamiento de dos bestias carnívoras de especie diferente que de pronto se hallan encerradas en la misma jaula. Se rasguñan, se mordisquean, se devoran, por conquistar un milímetro más de la mitad de la cama que les corresponde, un gramo más de la ración destinada a cada uno. Y no porque importa la cama ni la ración. Lo que importa es reducir al otro a la esclavitud. Aniquilarlo.

Rosario Castellanos

a) Buenas intenciones

No nacimos juntos. Nuestro encuentro se debió a un azar ¿feliz? Es demasiado pronto aún para afirmarlo. Coincidimos en una exposición, en una conferencia, en un cine-club; tropezamos en un elevador; me cedió su asiento en el tranvía; un guardabosques interrumpió nuestra perpleja y hasta entonces, paralela contemplación de la jirafa porque era hora de cerrar el zoológico. Alguien, él o yo, es igual, hizo la pregunta idiota pero indispensable: ¿usted trabaja o estudia? Armonía del interés y de las buenas intenciones, manifestación de propósitos “serios”. Hace un año yo no tenía la menor idea de su existencia y ahora reposo junto a él con los muslos entrelazados, húmedos de sudor y de semen. [Castellanos. *Obras*: 242]

Rosario Castellanos da a entender –de forma clara y contundente– que la pareja que protagoniza el cuento se casó voluntariamente, aunque no enamorada: hay un acuerdo, buenas razones y una aparente similitud de intereses.

Las cosas fueron hechas conforme del modo más adecuado y convencional posible; un noviazgo casto, una boda civil y otra eclesiástica con el tradicional vestido blanco, luna de miel en Acapulco con una recién casada virgen y un esposo experimentado y la consecuente reproducción de los roles ama de casa–proveedor. Nada más que lo justo y adecuado entre la “gente bien” de la clase media mexicana. “Y sin embargo...” “...both

men and women find themselves trapped in the traditional structure of relationships, a vicious circle that women are unwilling to leave and men are unable to destroy”.

[Carpenter: 7]

b) La decepción matrimonial

El cuento se desarrolla a partir de una discusión interna de la narradora—personaje con los ideales, estereotipos y mitos en torno al matrimonio. La tensión y la denuncia residen principalmente en exhibir sin contemplaciones la crudeza de esta transición para una mujer intelectual con deseos y ambiciones ajenos a su nuevo estatus.

Esta narración sirve para revelar más a fondo a su protagonista —tanto a ella misma como al lector— y para destacar su problema metafísico. Ella no es una mujer tradicional, lo cual establece una tensión de importancia estructural y temática entre esta mujer y el modelo esperado [...] estas características personales y el autoconocimiento que resulta de sus reflexiones llevan inevitablemente al conflicto final, el enfrentamiento con la posible rebelión. [Zeitiz: 766, 767]

Este paso que da el personaje femenino de una vida que evidentemente la satisfacía a una que parece oprimirla, la sume en una irremediable soledad, no sólo por lo inconfesable de su infelicidad, sino porque su marido parece no notar su malestar. “La pérdida de la virginidad determina una transformación, el paso del “no ser” de la mujer soltera al paso del “ser” de la mujer casada, que sólo existe en función del hombre” [Osorio González: 31]; “rito de iniciación como mujer durante el cual al hombre no le interesa lo que ella siente o deja de sentir, sufre o deja de sufrir”. [Mendoza Pérez: 144]

El mayor aislamiento de la protagonista consiste en que todo lo que revela a través de su soliloquio queda oculto para todos los demás y probablemente jamás será repetido en voz alta.

Boca arriba soportaba no sólo mi propio peso sino el de él encima del mío. La postura clásica para hacer el amor. Y gemía, de desgarramiento, de placer. El gemido clásico. Mitos, mitos. Lo mejor (para mis quemaduras, al menos) era cuando se quedaba dormido. Bajo la yema de mis dedos —no muy sensibles por el prolongado contacto con las teclas de la máquina de escribir— el nylon de mi

camisón de desposada resbalaba en un fraudulento esfuerzo por parecer encaje. Yo jugueteaba con la punta de los botones y esos otros adornos que hacen parecer tan femenina a quien los usa, en la oscuridad de la alta noche. La albura de mis ropas, deliberada, reiterativa, impúdicamente simbólica, quedaba abolida transitoriamente. [Castellanos. *Obras*: 242]

Finalmente el cambio del apellido (también patriarcal, pero originario) es experimentado como una renuncia más a su identidad. El rechazo del nuevo nombre es una reiteración del punto de vista de la narradora-personaje que se resiste a ser alguien en función del otro:

Porque perdí mi antiguo nombre y aún no me acostumbro al nuevo, que tampoco es mío [...] yo permanezco sorda, con ese vago malestar que es el preludeo del reconocimiento. ¿Quién será la persona que no atiende a la llamada? [...] Y sus labios que sonríen con una burla benévola, más que de dueño, de taumaturgo. [Castellanos. *Obras*: 243]

Este vértigo que le genera a la protagonista la sensación de disolverse en el otro –o por lo menos en los avatares del matrimonio– provoca el deseo de deshacerse de este vínculo a como dé lugar. Las salidas son todas imaginarias y abarcan, en mayor o menor medida, una variedad significativa de recursos tradicionalmente utilizados por las mujeres para librarse de un vínculo que les es abominable.

La primera de ellas es probablemente la menos radical, aunque no por eso poco atrevida en la época en que este texto fue escrito y publicado. En un determinado momento la narradora homodiegética exclama dentro del cuento “Que así no es posible vivir, que yo quiero divorciarme” [Castellanos. *Obras*: 249]; aunque esto sólo ocurre en una de sus fantasías es a partir de este momento que fracasa en su intento de hacer una cena decente; “she forgets to check the meat, and it is burnt. Once the idea of divorce enters the woman's mind, she reaches the limit of her role as the man's caretaker because she no longer has to comply with her role in marriage”. [Carpenter: 8]

Esta renuncia antecede al conflicto que quedará abierto al final: si ella no es capaz de ser una esposa convencional, deberá decidir de qué modo conciliar su diferencia con el marido y –si no voltear completamente la balanza a su favor– por lo menos equilibrarla.

Otra de las virtuales escapatorias es la infidelidad, que puede inclusive llegar a ser el catalizador para la opción anterior. El hipotético adulterio con el hombre maduro tiene por objeto mostrar por oposición las deficiencias de su propia pareja y por otro la venganza por la pérdida de la virginidad y el deficiente desempeño sexual de su cónyuge.

Si ahora mismo me arreglara, estrenara uno de esos modelos que forman parte de mi *trousseau* y saliera a la calle ¿qué sucedería, eh? A la mejor me abordaba un hombre maduro, con automóvil y todo. Maduro. Retirado. El único que a estas horas puede darse el lujo de andar de cacería. [Castellanos. *Obras*: 249]

La hipótesis de la venganza sexual queda efectivamente manifiesta si comprendemos que *trousseau* es lo que hoy denominaríamos como “ajuar de bodas” y que puede contener desde ropa interior, exterior y para dormir, como el traje de novia mismo. Usar una de esas prendas recibidas o adquiridas para el propósito honesto de estar lo más presentable posible durante la luna de miel y los primeros días del matrimonio representan una evidente traición simbólica.

La razón por la cual Castellanos utiliza este amante imaginario es para hacer ver que la protagonista fantasea con un hombre distinto capaz de verla, de valorarla, de seducirla, que tuviera tiempo para ella y que, a diferencia de su esposo, fuese maduro y pudiente.

La autora construye su texto mediante contrastes. Ella pareciera ser la adúltera, sin embargo asume que es en realidad su marido quien lo es.

¿Acechas mi tránsito a la fluidez, lo esperas, lo necesitas? ¿O te basta este hieratismo que te sacraliza y que tú interpretas como la pasividad que corresponde a mi naturaleza? Y si a la tuya corresponde ser voluble te tranquilizará pensar que no estorbaré tus aventuras. [Castellanos. *Obras*: 244]

Para la personaje esta revancha está relacionada también con las expectativas de género con las que está en desacuerdo. La *abnegada mujercita mexicana* es pasiva y tolera tanto el sexo insatisfactorio como las relaciones extramaritales de su esposo. “Hay en la protagonista el estado sacrificial de sufrimiento [...] La oposición binaria activada por la

sujeto en términos de pasiva/activo, conduce necesariamente a la de fidelidad/infidelidad”.

[Luongo Morales: 13, 6]

Castellanos juega también con la idea de la solución final, dirigida en contra suya y de su marido. Coquetea con la idea de enfermar y morir, de suicidarse y, sin decirlo explícitamente, también se plantea la idea de provocar la muerte del hombre.

Hay dos referencias a la enfermedad. La primera es cuando penetra en la cocina al principio del relato y la compara con un hospital, la segunda cuando futuriza en que la rutina de tolerancia y servicio que el matrimonio le exige terminará por debilitar su salud: “(...) en sus noches solitarias se niega a pensar por qué o para qué tantos afanes y se prepara una bebida bien cargada y lee una novela policíaca con ese ánimo frágil de los convalecientes”. [Castellanos. *Obras*: 245]

El párrafo anterior, visto de una manera un tanto simplista, estaría diciendo que el matrimonio enferma o hace sentir mal a la personaje. “La alusión a alguna enfermedad padecida es la síntesis del estado vital en el que la sujeto se encuentra” [Luongo Morales: 13], o más bien a la agonía, transición entre el llamado “estado vital” y el otro.

La referencia al suicidio se presenta como una alegoría de la propia inexistencia o invisibilidad. “Unos párpados que se cierran y he aquí, de nuevo, el exilio. Una enorme extensión arenosa, sin otro desenlace que el mar cuyo movimiento propone la parálisis; sin otra invitación que la del acantilado al suicidio”. [Castellanos. *Obras*: 242]

Al estar frente al marido, que no la ve, la narradora experimenta el pánico de dejar de ser. Tanto este pasaje como el de la enfermedad son uxoricidios simbólicos: es la indiferencia del marido, ajeno a su malestar, la que la mata.

Pero la protagonista no quiere morir, quiere vivir de un modo distinto, lo cual la lleva a desear la muerte de su esposo. En uno de los párrafos más analizados de este cuento

(después, desde luego, del de la luna de miel) la narradora tiene un *lapsus* en el que deja entrever que su suegra asesinó a su marido:

Cuando vayamos a visitar a mi suegra, ella, que todavía está en la etapa de no agredirme porque no conoce aún cuáles son mis puntos débiles, me relatará sus propias experiencias. Aquella vez, por ejemplo, que su marido le pidió un par de huevos estrellados y ella tomó la frase al pie de la letra y... ja, ja, ja. ¿Fue eso un obstáculo para que llegara a convertirse en una viuda fabulosa, digo, en una cocinera fabulosa? Porque lo de la viudez sobrevino mucho más tarde y por otras causas. [Castellanos. *Obras*: 240]

Tanto el *lapsus* como la innecesaria aclaración tienen el objeto de mostrar su sospecha y sembrarla a su vez en quien lee. Incendiaria, se ríe de la supuesta buena voluntad de una abnegada madrepasa que resulta ser nada menos que su suegra. “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”. [Luongo Morales:14]

La serie de muertes imaginadas por la protagonista sirven a Castellanos para ejemplificar una lucha de poder extrema en la que lo que está en juego es la prevalencia del propio ser por encima de su contrario.

c) Exposición al fuego

La protagonista de “Lección de cocina” tiene una larga disertación mientras trata de freír un bistec (ya había dicho Sor Juana “que bien se puede filosofar y aderezar la cena”, [750]) y en esta reflexión lo que indirectamente se pregunta es qué quedará de ella después de ese trance al que se le llama matrimonio. Lo interesante de su visión radica principalmente en que no es su interés ser más poderosa que su marido, sino ser, seguir siendo.

El trauma del matrimonio (la desfloración, el cambio de nombre) de algún modo convierte a la protagonista en un ser a través de otro, en una propiedad y el resultado de esta cosificación es el quiebre de su identidad. “Soy yo. ¿Pero quién soy yo? Tu esposa,

claro” [Castellanos. *Obras*: 243]. Pero no está claro, es un ser que no es, que no puede saber quién es y no puede definirse: “no soy el sueño que sueña, que sueña, que sueña; yo no soy el reflejo de una imagen en un cristal; soy una conciencia que puede clausurarse; no soy barroca; no soy una mantis religiosa; el renunciamiento completo a lo que soy...” [Castellanos. *Obras*: 242, 243 y 249] El ser del personaje, totalmente fragmentado, intenta sin éxito definirse.

La disolución de la identidad está asociada con un concepto de feminidad en el cual la narradora homodiegética no cabe. Ella no puede ser una de esas amas de casa ni se encuentra conforme con el rol que le es asignado en la relación, en el hogar ni en el sexo, aunque no se haya atrevido a pronunciarse abiertamente en contra. “La protagonista de este relato manifiesta la frustración ante su propia inhabilidad de enfrentar las convenciones sociales en forma más abierta y más drástica”. [Espinoza–Vera: 8]

Las constantes referencias a la máscara nos dan a entender que, a falta del coraje necesario para rebelarse, la protagonista desempeña un papel de esposa poco entusiasta, pero convincente. “The woman has been behaving within this pattern in ‘Lección de cocina’, recognising the dual role she plays (for herself vs. for society), so her conscious choice would not affect her performance but rather her perception of herself”. [Carpenter: 6] ¿Qué quedará al final de ella? ¿En quiénes terminarán convertidos los que se casaron una vez? “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 [...] tal vez uno de los dos quede excluido en esa transformación”. [Luongo Morales: 10]

d) El discurso mata

Como ya he referido anteriormente, “Lección de cocina” se construye mediante una sola voz, una voz que se narra a sí misma, sus pensamientos, recuerdos, acciones y fantasías y mediante la cual se dejan escuchar las otras, las voces sin nombre que, según Foucault “antecedan a todo discurso, inclusive antes de pronunciado”. [12]

Castellanos teje su narración alrededor de esas “voces” –que aquí yo me atrevo a denominar como “moral”, “tradicición” y “cultura”– como un contradiscurso, un diálogo en que sus propias ideas acaban por silenciar ese ruido, para erigirse en verdades. Su personaje es incapaz de exponerlas públicamente, de defenderlas con los sobrados recursos retóricos e ideológicos que posee, sin embargo son un torrente y tampoco puede en medio de su “neurosis cavilosa” dejar de repetírselas. En este monólogo dialogado todos los demás somos excusa para la creación de otros escenarios de posibilidades para la protagonista.

El esposo, por ejemplo, existe como personaje de las anécdotas y fantasías de la narradora, pero sobre todo como prototipo del hombre heterosexual de clase media de los años sesenta; sus actitudes, valores y prerrogativas no son planteadas en lo particular, sino funcionando dentro de una moral, una clase social y una época. Este hombre minimizado, carece de nombre propio, características físicas y todo otro rasgo de identidad, intelectualidad o deseo que lo distingan de esa media que le antecede, de ese discurso.

En el texto producido por Castellanos la máxima de “otherness somehow causes oppression” [Carpenter: 2] cobra un significado opuesto, ya que en este discurso “el otro”, el carente de voz propia, es el hombre. Este artilugio narrativo revierte y cuestiona el poder hegemónico patriarcal porque es, precisamente, una protagonista y narradora la que se apropia del discurso para nombrar y crear el mundo. “[La autora] recupera el relato en primera persona y en tono de habla coloquial dialoga, (monologa) con la figura del marido

ausente [... de este modo] surge la posibilidad de cocinar(se) en el registro de la memoria-escritura y ocurre también una desjerarquización” [Luongo Morales: 14 y 17]. Es la supresión de la presencia del marido en la narración la que le permite a la narradora recuperar para sí la palabra y manifestar ampliamente las inquietudes que su cambio de condición le generan sin incurrir por ello en un abuso, sino en un equilibrio de fuerzas mediante la herramienta de la escritura.

Es la abolición del hombre, la que permite la existencia de esta mujer, la que la libera del yugo y le da espacio para construirse una –transitoria– identidad. Es necesario que hasta las palabras en boca del marido sean las de la demiurga, con tal de que sean coherentes con el universo que quiere crear para sí, para hacerlo comprensible a todas.

no soy el reflejo de una imagen en un cristal; a mí no me aniquila la cerrazón de una conciencia o de toda conciencia posible. Yo continúo viviendo con una vida densa, viscosa, turbia, aunque el que está a mi lado y el remoto, me ignoren, me olviden, me pospongan, me abandonen, me desamen. Yo también soy una conciencia que puede clausurarse, desamparar a otro y exponerlo al aniquilamiento. [Castellanos. *Obras*: 242]

4. El cuerpo, el espacio doméstico y la libertad

En “Lección de cocina” la ocupación del espacio no aparece como algo que se da de manera natural ni mucho menos como un triunfal movimiento en el tablero de ajedrez. El espacio es una circunstancia que se convierte en destino:

Qué me importa. Mi lugar está aquí. Desde el principio de los tiempos ha estado aquí. En el proverbio alemán la mujer es sinónimo de *Küche, Kinder, Kirche*. Yo anduve extraviada en aulas, en calles, en oficinas, en cafés; desperdiciada en destrezas que ahora he de olvidar para adquirir otras. [Castellanos. *Obras*: 241]

Este espacio, que parece haber estado esperando pacientemente a que la protagonista hiciera su inevitable entrada, es a fin de cuentas el lugar donde –desde antes de nacer– estaba predestinada a vivir y todo lo que se encuentre fuera de él (inclusive el resto de la casa) fue sólo un extravío, un equívoco, una resistencia vana.

El constreñimiento a esta habitación está vinculado en el texto con otro igualmente fatal que es el del cuerpo femenino. La narradora–personaje no tiene decisión sobre su propio cuerpo y por tanto es incapaz de disponer qué lugar ocupar geográfica y –sobre todo– simbólicamente.

Si “ubicarse dentro del propio cuerpo significa reconocer los lugares a los que me ha llevado, así como los lugares a los que me ha permitido ir” [Rich: 36], también implicaría aquellos a los que no. La protagonista de este cuento pudo transitar por calles, oficinas y salones de clases, pero no tiene la opción de quedarse, porque habitar el mundo no es una de las prerrogativas de las mujeres y mucho menos de las esposas.

El universo de lo doméstico, desconocido e inhóspito, se construye en oposición al mundo real, único referente de la personaje y que además deberá olvidar para poder adaptarse a su nuevo estado.

Tradicionalmente se asocia a la mujer con lo afectivo, con la debilidad, la dependencia, la fidelidad, lo doméstico; en suma la imagen que se ha creado de la mujer está estrechamente vinculada con la pasión, no con la razón que se considera propia del hombre.[Osorio González: 21]

Pero lo único que cocina la narradora son ideas, ideas que no puede detener porque fluyen libres. Ella misma se describe como una “neurótica cavilosa” que, distinta de la mencionada imagen, ni es una amante deseosa, ni una mujer frágil, ni una recién casada ansiosa de que su marido llegue temprano a casa. La cocina es el lugar a donde sus anhelos van a perecer y donde habrá de librar solitarias batallas contra el paulatino desvanecimiento de su individualidad.

Castellanos pone el dedo en la llaga cuando narra distintas facultades “inherentes a la feminidad” que su personaje no posee y con ello desestabiliza y cuestiona la esencia misma del ser mujer.

Ya en *Mujer que sabe latín...* la autora había afirmado que “más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana [la mujer] ha sido un mito” [7], podremos comprender que mito⁹ es aquello que ha sido culturalmente naturalizado, pero que Castellanos no acepta como natural. Ser mujer no significa que necesariamente se tenga vocación de abnegada madrepasa ni –por supuesto– de cocinera. “Esta narradora es alguien que ha estado ‘fuera’ de la cocina y que ha habitado otros espacios sociales [...] al encontrarse [en ella] comienza a reexaminar su papel dentro de la sociedad y las reglas por esta impuestas” [Gac-Artigas: 513]

La narradora se posiciona entonces dentro y fuera del cuerpo femenino y del espacio doméstico: los observa como ajenos a sí y a su naturaleza, los problematiza y con ello les quita su estatus de normalidad. La mujer no necesariamente está cómoda con el lugar que la cultura patriarcal le asignó ni porque esté en el espacio controlado del hogar es una presa ideológica.

Al poner clara su propia disidencia de personalidad a la regla impuesta, la narradora de “Lección de cocina” activa la imaginación hacia “otro modo de ser humano y libre”, inclusive otros muchos.

⁹Aquí lo entenderemos en los mismos términos con que Barthes lo define en *Mitologías*: como un acto de habla que expresa u oculta una visión del hombre y el mundo, es decir, una organización del cosmos y de la sociedad. Siglo XXI. México, 1988.

5. El amor acotado

Sin embargo, nada estorba más al sentimiento que el pensamiento.
Carl Jung

La personaje de “Lección de cocina” lo racionaliza todo. Narra las cosas desde una postura de observadora cínica y con ello busca acallar las emociones que su abrupto cambio de estado le genera. Contraria a lo que dicta el discurso de género, piensa, no siente; esta mujer quiere entender, decidir, evaluar, resolver lo que se plantea como un problema.

Una de las definiciones que nos ofrece Agnes Heller en su *Teoría de los sentimientos* es que “sentir significa estar implicado en algo” [15], por tanto analizar las emociones que mueven a la narradora homodiegética es fundamental para comprender el propósito del texto. “No existe pensamiento sin sentimiento, ni sentimiento sin conceptualización ni acción sin ambos” [Heller: 32] y es este cuento un artificioso retrato del momento radical y definitivo que antecede a la acción.

a) Ansiedad y temor

Heidegger [*Ser y Tiempo*] explica que la diferencia entre ansiedad (angustia en otras traducciones) y temor radica en que la primera es una reacción ante la posibilidad de un daño y la segunda la reacción al daño en sí. Freud [*Inhibición, síntoma y angustia*] la define como miedo al estado subjetivo que nos genera un objeto o miedo al objeto como tal. Ambas, por supuesto se encuentran relacionadas, confundiendo sus síntomas y alimentándose mutuamente.

Si buscamos esquematizar aún más sus diferencias para facilitar el análisis de las emociones que involucran a la narradora con los acontecimientos del texto podemos decir

que la ansiedad se caracteriza más por una incontrolable asociación de ideas alrededor del objeto que genera miedo, todas ellas construidas como futurizaciones amenazantes.

In anxiety, one's thoughts often move quickly between different objects, a movement which works to intensify the sense of anxiety. One thinks of more and more 'things' to be anxious about; the detachment from a given object allows anxiety to accumulate through gathering more and more objects, until it overwhelms other possible affective relations to the world. [Ahmed: 66]

El miedo, en cambio, está basado en una experiencia real presente o pasada que no necesariamente pasa por la mente. Ambas pueden provocar tanto la acción como la parálisis, pero a pesar de que la angustia es más prolongada, el temor es más potente, por lo que es el segundo el que genera reacciones más inmediatas y radicales.

Partiendo de esta definición podemos decir que el único miedo de la protagonista es malograr su intento de freír adecuadamente el bistec y que va aumentando a medida que su virtual fracaso se materializa.

La ansiedad o angustia, sin embargo, está presente casi en todo el texto mediante prospectivas en las que ella fantasea con tragedias encadenadas e insalvables:

En mis ratos de ocio me transformo en una dama de sociedad que ofrece comidas y cenas a los amigos de su marido, que asiste a reuniones, que se abona a la ópera, que controla su peso, que renueva su guardarropa, que cuida la lozanía de su cutis, que se conserva atractiva, que está al tanto de los chismes, que se desvela y que madruga, que corre el riesgo mensual de la maternidad, que cree en las juntas nocturnas de ejecutivos, en los viajes de negocios y en la llegada de clientes imprevistos; que padece alucinaciones olfativas cuando percibe la emanación de perfumes franceses (diferentes de los que ella usa) de las camisas, de los pañuelos de su marido; que en sus noches solitarias se niega a pensar por qué o para qué tantos afanes y se prepara una bebida bien cargada y lee una novela policíaca con ese ánimo frágil de los convalecientes. [Castellanos. *Obras*: 245]

Su angustia se construye alrededor de tres ejes principales: el péndulo fidelidad– infidelidad (problematizada en el fragmento anterior y en varias otras partes del cuento), la sensación de estar atrapada (“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” [: 244]) y la mayor de todas el miedo a la enajenación o pérdida de la identidad.

Desde el inicio del texto, una mujer poco convencida entra a una cocina que le parece ajena y amenazante portando un delantal “usurpado” para hacer un “simulacro de eficiencia” y a medida que nos adentramos en la narración este temor de fingir lo que no se es se torna en el de convertirse en ello.

“Through fear, we may also contain that which cannot be” [Ahmed: 68] y es precisamente en “lo que [ya] no puede ser” en lo que Castellanos quiere poner el acento: en esa irreversible entrada a una única y preestablecida forma de feminidad.

b) Frustración

Aunque dentro de “Lección de cocina” encontré mayormente fragmentos que ejemplifican cabalmente los síntomas emocionales y psíquicos de la ansiedad, es innegable que el sentimiento de frustración está presente a lo largo de todo el texto.

Hay un deseo imposible de ser y de hacer, el descubrimiento de un yo nuevo que destruye al anterior, amado. Ni siquiera el nombre permanece, la identidad se convierte en discontinua, los saberes –con tanto esfuerzo adquiridos, con tanta devoción atesorados– se vuelven fútiles: comienza la metamorfosis.

Dentro del cuento de Castellanos la frustración opera en dos niveles; claramente el de no poder completar su objetivo de preparar “una cena decente” y el siguiente está en, después de sufrida la fragmentación del yo, poder tomar una resolución con respecto a sí misma y a su vida. El primero tiene, por supuesto, una significación muchísimo más profunda, es la frustración de no corresponder, de no encajar, de no sentirse conforme con el lugar (físico, simbólico) que le toca ocupar. Hay una imagen preconcebida de los roles para la mujer y una sola forma correcta de ejecutar cada uno de ellos, pero la protagonista

falla, falla en todos y cada uno de sus intentos y no logra llenar suficientemente ninguno de los papeles.

¿Cuánto tiempo se tomará para estar lista? Bueno, no debería de importarme demasiado porque hay que ponerla al fuego a última hora. Tarda muy poco, dicen los manuales. ¿Cuánto es poco? ¿Quince minutos? ¿Diez? ¿Cinco? Naturalmente, el texto no especifica. Me supone una intuición que, según mi sexo, debo poseer pero no poseo, un sentido sin el que nació que me permitiría advertir el momento preciso en que la carne está a punto. [Castellanos. *Obras*: 244]

Nació sin el instinto: para la cocina, para el sexo (“carezco de la soltura del que rema, del que juega al tenis, del que se desliza bailando. No practico ningún deporte. Cumplo un rito y el ademán de entrega se me petrifica en un gesto estatuario” [244]) y es esa desesperación suya la que nos obliga a preguntarnos de nuevo: entonces, ¿qué es ser mujer?

La frustración de no ser eso que se espera de ella aumenta cuando se ve obligada a intentarlo, a esto se aúna el temor de convertirse en una de esas abnegadas madresposas a las que tanto desprecia. Sus cavilaciones se tornan tormentosas al no saber qué hacer ni qué postura tomar:

Yo seré, de hoy en adelante, lo que elija en este momento [...] Yo impondré, desde el principio, y con un poco de impertinencia las reglas del juego [...] la otra actitud [...] me garantiza el triunfo por la sinuosa vía que recorrieron mis antepasadas, las humildes, las que no abrían los labios sino para asentir, y lograron la obediencia ajena hasta al más irracional de sus caprichos [...] Sólo que me repugna actuar así. [Castellanos. *Obras*: 249]

Según Luongo–Morales:

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 presente. 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. [8]

A la personaje le repugna actuar así; no quiere ejercer, pelear ni alinearse con el poder, pero tiene miedo de ser absorbida por él y debe actuar en consecuencia: su frustración consiste en que no conoce ningún modo de desactivar los mecanismos que la asimilan, que la fuerzan.

Y si, finalmente, aceptamos que “la propia voluntad es también deseo [...es] la concentración en orden a alcanzar un objetivo en el que estamos positivamente implicados, incluyendo la selección de los medios necesarios para conseguirlo”[Heller: 41], la mayor frustración posible es que al final la narración se interrumpa sin dejar clara la solución del conflicto.

c) Rencor

El rencor ha sido comparado no pocas veces con un óxido que carcome, que va erosionando poco a poco algo que parece sólido y estable; la tenacidad con la que se insiste en volver al recuerdo de la afrenta recibida, corroe, crece y de este modo, socava el espíritu de quien lo siente hasta aniquilar totalmente su paz.

En el texto de Castellanos encontramos una sola referencia directa al rencor (“no bajarás al día por la escala de mis trenzas sino por los pasos de una querella minuciosa: se te ha desprendido un botón del saco, el pan está quemado, el café frío. Yo rumiaré, en silencio, mi rencor” [245]), sin embargo ésta es una de las situaciones que la narradora homodiegética imagina, el rencor real que siente hacia su marido y hacia el rol que su condición de casada le obliga a jugar está puntualmente descrito (aunque no directamente denominado) en distintos momentos del cuento. Por ejemplo, en la frase que sigue inmediatamente a la anterior, se dejan ver con claridad las inconformidades de la protagonista y la frontal crítica de la autora a la infravaloración del trabajo doméstico:

Se me atribuyen las responsabilidades y las tareas de una criada para todo. He de mantener la casa impecable, la ropa lista, el ritmo de la alimentación infalible. Pero no se me paga ningún sueldo, no se me concede un día libre a la semana, no puedo cambiar de amo. [Castellanos. *Obras*: 245]

El resentimiento es también evidente en las partes en las que recuerda la luna de miel: el dolor de las quemaduras al rozar con el colchón, la desconsideración del esposo y el trauma

de la desfloración son vistos como motivos recurrentes y repetitivos que vuelven a indignar a la narradora–personaje y provocan una reacción parecida en quienes los leen: “Boca arriba soportaba no sólo mi propio peso sino el de él encima del mío. La postura clásica para hacer el amor. Y gemía, de desgarramiento, de placer. El gemido clásico. Mitos, mitos.” [Castellanos. *Obras*: 242]

Por otro lado, “Lección de cocina” está permeado de una ironía corrosiva–tóxica que impide tomar las dolorosas experiencias ahí narradas como trágicas, sino más bien con humor negro. Esta cualidad de reírse de sí misma, típica en la obra y entrevistas de Castellanos, deja claro que la protagonista minimiza la magnitud de su malestar para hacerlo más soportable.

[Rosario Castellanos] eleva una temática doméstica, burda, sin mayor incidencia en los cambios sociales estructurales al otro nivel, "serio", "formal", "intelectual". 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 [Luongo Morales: 2]

Esta “broma” implica que en las cocinas puede estarse preparando mucho más que platillos para la cena y que la problemática de una mujer es la de un ser que hace consciencia de que su vida está siendo truncada a propósito mediante una serie de mecanismos socialmente naturalizados, pero no por eso menos perniciosos.

La visión de la mujer que presenta Rosario Castellanos en “Lección de cocina” se basa en una perspectiva existencialista desde la cual la mujer, como todo ser humano, tiene la posibilidad de transformar su realidad. No obstante, la protagonista se conforma con poner en tela de juicio el rol tradicional, ya que el hecho de actuar, de transgredirlo, implica un aislamiento social debido a la opresión a la que están sujetas las mujeres en cualquier sistema patriarcal. [Zeit: 36]

Si, como analiza Agnes Heller, “el sentimiento nos guía en la preservación y extensión de nuestro organismo social” [78], el rencor estaría también circunscrito al ámbito de lo socialmente aceptable, es por eso que la protagonista de “Lección de cocina” se posiciona como una mirada crítica pero sin ser capaz de romper del todo con aquello que la oprime.

“Para la siguiente película [le] gustaría que [le] **encargaran** otro papel” [Castellanos. *Obras*: 246], pero por lo pronto es ése y debe representarlo.

6. Enfrentar el conflicto

A diferencia de los textos anteriores, “Lección de cocina” alude directamente al conflicto de la infelicidad matrimonial, la insatisfacción sexual, las prerrogativas de género y, desde luego, la lucha por el poder.

Castellanos narra desde la voz femenina (la suya propia y la de la protagonista), pero más importante aún me parece el que lo haga para lectoras que puedan identificarse con esta problemática.

Las posibles soluciones están planteadas en el texto (revisadas en el punto 3 de este capítulo), aunque he de aceptar son muy poco esperanzadoras. La solución definitiva está omitida a propósito y eso deja en quien lo lee una sensación ambigua.

Nuestra convivencia no podrá ser más problemática. Y él no quiere conflictos de ninguna índole. Menos aún conflictos tan abstractos, tan absurdos, tan metafísicos como los que yo le plantearía. Su hogar es el remanso de paz en que se refugia de las tempestades de la vida. De acuerdo. Yo lo acepté al casarme y estaba dispuesta a llegar hasta el sacrificio en aras de la armonía conyugal. Pero yo contaba con que el sacrificio, el renunciamiento completo a lo que soy, no se me demandaría más que en la Ocasión Sublime, en la Hora de las Grandes Resoluciones, en el Momento de la Decisión Definitiva. No con lo que me he topado hoy que es algo muy insignificante, muy ridículo. Y sin embargo... [Castellanos. *Obras*: 249]

En el texto de Castellanos se presentan una serie de espacios de indeterminación que sólo la/el lector(a) puede llenar de sentido, pero el dejar indeterminada la decisión de la protagonista –cuando el cuento mismo es la reflexión que la antecede– no puede ser ignorado. “La imagen de la metamorfosis sugiere que la rebelión sí va a ocurrir, pero la ambigüedad del contenido y de la forma en el cuento entero la limitan a mera posibilidad” [Zeit: 770]. La carne ha quedado irremediabilmente modificada y, aunque se deshiciera de

ella, “continuará operando en otros niveles. En el de mi conciencia, en el de mi memoria, en el de mi voluntad, modificándome, determinándome, estableciendo la dirección de mi futuro” [Castellanos. *Obras*: 248]. La crisis por la que la protagonista ha pasado no puede dejarla incólume, su vida y matrimonio después de la dolorosa toma de conciencia tendrán que ser distintos, aunque la reacción sea retardada y, de momento, imperceptible.

Castellanos no resolvió el conflicto de su personaje porque quiso guiar la mirada de quien lo leyera en el problema mismo, quiso exponerlo como lo hizo más tarde en los ensayos publicados en *Mujer que sabe latín...*, posiblemente también, para alejarlo de sí misma.

Compartimos sólo un desastre lento
Me veo morir en ti, en otro, en todo
Y todavía bostezo o me distraigo
Como ante el espectáculo aburrido.

Se destejen los días,
Las noches se consumen antes de darnos cuenta;

Así nos acabamos.

Nada es. Nada está.
Entre el alzarse y el caer del párpado.

Rosario Castellanos
“Falsa elegía”

Conclusiones

La estructura tradicional del matrimonio naturaliza una serie de contrastes entre los miembros de la pareja basados en supuestos de género. La maternidad (o la posibilidad de la maternidad), la división del trabajo, la subsecuente codependencia proveedor-proveída y las distintas prerrogativas en torno a los roles contienen diferenciados niveles de libertad, autonomía y agencia entre los cónyuges, otorgando con ello más poder a la parte masculina, tanto sólo sobre sí mismo como sobre su contraparte.

Los tres cuentos analizados en la presente tesis problematizan las relaciones desiguales de poder entre esposos, pero además plantean varios aspectos, matices y perspectivas de abordaje que enriquecen dicha reflexión.

Por ejemplo, aunque las tres protagonistas se encuentran circunscritas al espacio doméstico, este está construido de diversas maneras: en “Lección de cocina”, es específicamente esta habitación la que se construye como una especie de calabozo al que la narradora llega de manera inevitable y en el que tendrá que conformarse a permanecer si desea conservar su matrimonio. En “La culpa es de los tlaxcaltecas” la casa es un lugar amenazante y es, precisamente, la cocina el lugar de las libertades en donde puede hablar, donde alguien la quiere y la escucha y donde nadie la considera loca. Es importante señalar que es Laura la única de nuestros personajes que entra y sale tanto de la cocina como de la casa, aunque en las dos ocasiones que lo hace por su cuenta sea a escondidas. Por otro lado, en “El huésped” la casa entera se convierte en prisión, en laberinto y escenario de repetidos horrores, tal vez magnificados por la condición de madres de la protagonista y la criada, quienes además de defenderse a sí mismas, protegen y custodian niños pequeños.

En los cuentos trabajados, las tres mujeres que los protagonizan carecen de un empleo remunerado. Esto tiene vital importancia en “El huésped”, inclusive es el único en el que se menciona abiertamente el tema. En “La culpa es de los tlaxcaltecas” se puede inferir que aunque Pablo sostiene tanto a su madre como a Laura ellas cuentan con un poco de dinero para sus gastos, ya que viajan solas, salen a Chapultepec, compran helados y cocadas y toman taxis. Hay en este caso una infantilización de los personajes femeninos, cuyas necesidades más básicas necesitan ser cubiertas por el varón, pero hay también un margen pequeño de mayor autonomía. La protagonista de “Lección de cocina” se diferencia de las dos anteriores porque, aunque carece de empleo en el momento de la narración, ha trabajado y es probablemente por esa razón por la que en determinado momento es quien se plantea el divorcio como posibilidad. Sin embargo, al menos mientras ocurre el monólogo de la protagonista, esta se encuentra en la cocina tratando infructuosamente de hacer la cena.

Las actividades “propias” de las esposas se pormenorizan tanto en el cuento de Castellanos como en el de Dávila. En “Lección de cocina” no solamente se guisa, también se planea la cena, se buscan las recetas, los condimentos y se dialoga imaginariamente con una cocina resplandeciente y con una suegra que hace arroz y huevos fritos. En “El huésped” la protagonista tiene una ayudante, sin embargo borda, cuida niños y arregla el jardín. Sólo Laura se libra de los quehaceres, gracias, tal vez, a su supuesta locura.

Hay en las tres una molestia, un grado de frustración por no poder llenar del todo el título de “buenas esposas” y a la vez un reproche a los maridos que tampoco cubren sus expectativas. Laura, como he dicho, es una total inútil: poco hacendosa, mediocrementemente arreglada, deprimida, no comparte los intereses de su marido y no puede comunicarse con él; la falta de amor de Pablo, su incomprensión y su incapacidad para la ternura, la acabarán

llevando hacia otra relación que ni siquiera tiene la delicadeza de ocultar. La mujer de “El huésped” queda incapaz de realizar sus tareas una vez que este ha invadido su espacio; desesperada y quejosa acude a su marido quien la acusa de histérica y ella urde una venganza contra el inquilino al que describe como distante y cruel. En “Lección de cocina” la imposibilidad de cocinar la carne lleva a la protagonista a cuestionar su capacidad para el matrimonio en general y a mofarse de su incipiente marido, de sus ideas y de su desempeño como amante.

En la narración, los sentimientos como la depresión, frustración y ansiedad son expuestos y se encuentran presentes en todas y cada una de las protagonistas; son, sin embargo, otras las emociones que determinan el desarrollo de los cuentos, los explica y los singulariza.

En “El huésped” la indiferencia y el desamor que experimenta la protagonista por parte de su marido se convierten en miedo, un miedo que a partir de la llegada del nuevo inquilino no hace más que aumentar constante y desproporcionadamente. El ataque del huésped al bebé Martín transforma el miedo en odio y sed de venganza. “La culpa es de los tlaxcaltecas” tiene un punto de partida similar, aunque no idéntico: la falta de interés, comunicación y afectuosidad entre los esposos dan cabida a la (¿fantasía de?) infidelidad y finalmente al abandono de la pareja. El amor de Laura por el indio y su plena correspondencia en los sentimientos de éste terminan por aplastar del todo su matrimonio con Pablo. La protagonista de “Lección de cocina” pasa a lo largo de la narración de decepcionada y temerosa a despreciativa y calculadora. Su móvil no es en ningún momento el amor o el desamor; es la comprensión (a la vez prematura y tardía) de aquello en lo que se convertirá.

Utilizando de nuevo la imagen de *genus proximum* y *differentia specifica* [: 35]

podemos decir que, en los tres casos, la insatisfacción matrimonial se basa en una desigualdad entre las expectativas y la realidad que acarrea frustración y miedo a los personajes femeninos, pero que las lleva hacia distintos conflictos interiores y familiares creando con ello una paleta amplia de nuevas emociones y reacciones.

Los diferentes planteamientos de Dávila, Garro y Castellanos ponen en el centro de la discusión la libertad, autonomía y agencia femeninas, sus avatares y posibilidades; es de suma importancia mencionar que en los trece años que transcurren entre la publicación del primer cuento (“El huésped”, 1958) al último (“Lección de cocina”, 1971) es este renglón el que se amplía: mientras la primera es una reclusa que tiene que matar para sobrevivir, la última tiene una vida esperándola detrás de la puerta y aunque existen impedimentos, son de muy distinta índole ya que la vulnerabilidad del personaje femenino es significativamente menor.

La mujer de “El huésped” está descrita únicamente como esposa y ama de casa. Ella se encarga del cuidado de los niños, de supervisar que Guadalupe haga sus labores (limpiar e ir al mercado), de atender al marido y “se entretiene” bordando y haciendo el jardín. No tiene otras ocupaciones ni se menciona que tenga otros intereses; no lee. No tiene amigos ni familia porque vive alejada de todo. Añora el amor de su cónyuge a quien sirve y teme. Vive en un pueblo incomunicado. Nunca sale de la casa y pasa mucho tiempo a solas con Guadalupe y los niños de ambas porque su marido trabaja hasta tarde y viaja constantemente. Laura se encuentra en medio de los otros personajes. Vive en la ciudad, no tiene hijos y no tiene que servir a su marido, aunque sí obedecerlo. Entra y sale de la casa, aunque no a sus anchas; maneja una pequeña cantidad de dinero, no realiza labores domésticas y lee. Ante un marido indiferente se porta de la misma manera y aunque le tiene miedo se subleva a su autoridad. Estos dos primeros personajes encuentran en Guadalupe y

Nachita a las aliadas que necesitan para lograr su libertad. La protagonista de “Lección de cocina” es profesionalista y fue estudiante. Sus lecturas aparecen como referentes constantes a lo largo del texto. Está recién casada y sin embargo, posee una lucidez inmediata sobre su situación. Aún no es madre y se debate entre si quiere serlo o no. Ve las tareas hogareñas como una condena y su incapacidad para realizarlas le sirve para cuestionar el poder. Se encuentra sola y es la única que manifiesta el deseo de divorciarse.

Los maridos también son diferentes entre sí: en “El huésped” el marido es absolutamente autoritario y hermético. Aunque su presencia directa es muy poca dentro de la narración, sus disposiciones y sus amenazas están presentes en todo momento. La violencia que ejerce sobre la protagonista es explícita y sobreentendida. Su control es total. Pablo y Laura entran y salen de la casa, a veces coinciden en ella, a veces no. Margarita, madre del primero y suegra de la segunda, funciona a momentos como una extensión de la voluntad de Pablo, pero se diferencia de ella en varias ocasiones. El control que Pablo puede ejercer sobre Laura está acotado y va disminuyendo a lo largo del cuento. La violencia del marido redundante en aceleración de lo que quería evitar: la fuga, primero mental y luego física, de su mujer. En “Lección de cocina” el marido ausente es caracterizado y caricaturizado por una esposa que monologa y que lo convierte en un muñeco de ventrílocuo: colérico y autoritario, pero inofensivo. Las diferencias entre los tres matrimonios y su relación dialogan con los cambios sociales e ideológicos que se dieron en México durante la época de los sesenta. El feminismo, la incidencia del divorcio y el creciente acceso a la educación y el trabajo femeninos pueden observarse en los textos: la relación matrimonial sigue siendo problemática, pero sus actantes juegan posiciones un poco menos polarizadas en cada ocasión. Inclusive en la forma de narrar se puede observar esto. Mientras que “El huésped” se acerca más al estilo formal de los cuentos de terror y

suspense, los otros dos son mucho más cotidianos y coloquiales, inclusive “Lección de cocina” posee un tono chusco que quita al conflicto gran parte de su pesadumbre. Los géneros también determinan un mayor grado de cercanía con lo que está sucediendo. Si bien el primer cuento se mueve en el plano de lo fantástico, de lo misterioso y oculto; el segundo mezcla esto con tintes de realidades exactas en tiempo y espacio y el tercero es un cuento realista: el cuento fantástico se convierte en realismo mágico y finalmente, en el cuento de 1971, ya se puede plantear como algo que podría ocurrirle a una mujer y no a un personaje; el desengaño matrimonial es un tema del cual se puede hablar y discutir, develarlo. Desde mi punto de vista, la cuestión de los géneros obedece también a un alejamiento o extrañamiento cada vez menor: la protagonista de lección de cocina puede (no debería) ser confundida con mucha más facilidad con la narradora histórica de carne y hueso, la misma Rosario Castellanos, y con ello representa un pronunciamiento político frontal, sin por ello dejar de ser ficción literaria.

Los finales de los respectivos cuentos son la propuesta formal de solución al conflicto planteado. Dentro de “El huésped” la lucha por la sobrevivencia hace que las protagonistas femeninas tengan que aniquilar al personaje masculino impuesto dentro del hogar y aunque, aparentemente, el cuento termina con este asesinato por inanición, el verdadero final nunca fue escrito. Lo que pasa a partir de la muerte inducida del huésped hasta que la mujer, ya libre de su laberíntica casa y de su tirano marido, narra es deliberadamente omitido, aunque no nos queda la menor duda de que logró escapar. Este silencio rodea la narración de Dávila de un halo todavía más misterioso. Aunque vinculado con el género de terror, el cuento de “El huésped” propone la sororidad y el combate directo como mecanismos viables para desactivar el poder; deja claro que dentro de un matrimonio violento no hay cabida para el diálogo ni la coexistencia, pero hesita en

pormenorizar la separación: el huésped representa una imposición de su marido, pero no es el marido en sí y el divorcio o el abandono de este no forma parte directa de la narración. En contraste, el abandono de la pareja y de la casa familiar en “La culpa es de los tlaxcaltecas” es la solución de uno de los planos espacio temporales en los que funciona este cuento. Garro no detalla este último encuentro entre Laura y su primo-marido, sólo describe brevemente la presencia de este justo antes de la desaparición de aquella; Nacha confirma y aprueba lo ocurrido. Ahora, aunque podemos decir que el amor de Laura y el indio se realiza en un plano otro de la existencia, en el plano “actual” y “real” de la narración Pablo y Laura no se divorcian, ni siquiera discuten esta posibilidad: el conflicto matrimonial es sustituido por otra relación (anterior e inexplicable) y no es enfrentado. Las fugas físicas y mentales de Laura anteceden la definitiva y Pablo no puede (aunque intenta) detenerla. Finalmente “Lección de cocina” reta, realista aunque imaginariamente, la estructura inquebrantable del matrimonio. La protagonista de Castellanos se plantea el chantaje, la sublevación, la dominación del otro, la infidelidad y el divorcio como posibilidades reales y necesarias para la propia subsistencia. La resistencia de este personaje a dejarse llevar por los presupuestos de su condición de esposa-ama de casa y su final en suspenso obligan a quien lee a inconformarse junto con ella, a cuestionar crudamente lo que así fue planteado: libre de toda metáfora, desnudo de imprecisiones. Esta gradación en los finales (y los géneros) va mostrando una mayor paridad entre los miembros de la pareja y al mismo tiempo una maduración emocional de los personajes femeninos que pueden en cada uno de los cuentos mostrar más poder de decisión y agencia, esto es coherente con la evolución del rol de la mujer y también con los logros del feminismo. La crítica al rol tradicional de esposa en la familia y en la sociedad deja de estar oculta y proscrita para volverse no sólo evidente, sino válida y necesaria. El poder crítico y

subversivo de estos textos da cuenta de las diversas instancias de esta lucha y ofrece a posibles lectoras una manera propia de enfrentar un conflicto si no idéntico, sí compartido.

Comentario final

Los resultados que cada uno de los cuentos arroja son diferentes, pero comparables en cuanto a su temática y su contexto. En los tres, la tensión narrativa se encuentra en la manifiesta discordancia de las protagonistas con la estructura jerárquica del matrimonio, el rol que ocupan dentro de él y la imposibilidad de elegir otras formas socialmente aceptables de existencia.

Las autoras estudiadas en esta tesis –autoasumidas o no como feministas– fueron pioneras en dejar testimonio del pensamiento y problemática de las mujeres inconformes con la estructura del matrimonio convencional. Sus trabajos de ficción constituyen una protesta abierta, una denuncia acerca de la situación de subordinación y abuso en que viven muchas mujeres dentro de sus propios hogares, pero lo más importante es que logran plantear ciertas salidas literarias que han servido de modelo a cambios en dicha estructura, es decir, revirtieron y desactivaron ficcionalmente al opresor y pasaron de ser víctimas silenciadas y pasivas a convertirse en intelectuales, portavoces de su género y arquitectas de realidades posibles.

Hace tiempo una de mis alumnas me dijo que su matrimonio, su divorcio, su vida no serían explicables sin la lectura de “Lección de cocina”, del mismo modo no podría yo entender mis propias decisiones y visión de mundo sin las experiencias incruentas que estas autoras me regalaron: sus voces en mí se repiten como un eco fructífero que no cesa. Hay, sí, otra forma de ser humana y libre, una más personal, más propia, única; autogestada y autogestionada: así de poderosa es la letra.

Bibliografía:

- _____ “Amparo Dávila: Una maestra del cuento”, *La Jornada Semanal*, no. 565, sábado 31 de diciembre, México, 2005.
- Ahmed, Sara. *The cultural politics of emotion*. Edinburgh University Press. Edinburgo, 2004.
- Amigot Leache, Patricia. *Relaciones de poder, espacio subjetivo y prácticas de libertad: análisis genealógico de un proceso de transformación de género*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 2005.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Siglo XXI. México, 1988.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*. I. Trad. Juan Almela. 10a. ed. México: Siglo XXI, 1982.
- Bergson, Henri. *La risa*. Espasa-Calpe. México, 1986.
- Briante, Susan. “Hijas de La Malinche: Contemporary representation of 'El Buen y el Mal Salvaje'”. *Bilingual Review* 24.3 EU, 1999.
- Butler, Judith. "El género es extramoral". Entrevista para la Revista Metrópolis. Barcelona, verano, 2008.
- Casarotti, Eduardo. “Paul Ricœur. La constitución narrativa de la identidad personal” *Relaciones. Revista al tema del hombre IV*. Uruguay, 2005.
- Carpenter, Victoria. “Erasing men from *Álbum de familia* by Rosario Castellanos”. *EIAL*. Vol. 21; No. 2. Tel Aviv University, 2010.
- Castellanos, Rosario. “Lección de cocina” en *Obras reunidas II*. FCE. México, 2005.
- Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín...* SEPSetentas. México, 1973.
- Castro Ricalde, Maricruz. “De solterías, soledades y aislamientos”. Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (editoras). *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. UAM, Tecnológico de Monterrey. México, 2009.
- Cázares, Laura. “El espacio invadido en dos cuentos de Amparo Dávila. Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (editoras). *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. UAM, Tecnológico de Monterrey. México, 2009.
- Corral Rodríguez, Fortino y Uriarte Montoya, Nubia. “Elementos para una aproximación simbólica a ‘El huésped’ de Amparo Dávila. *ConNotas. Revista de crítica y teoría literarias*. Vol. VI, no. 11. Universidad de Sonora. México, 2008.

- Cruz (de la), Sor Juana. “Respuesta a Sor Filotea”. *Florilegio. Poesía. Teatro. Prosa de Sor Juana Inés de la Cruz* (Selección y prólogo de Elías Trabulse). Promexa Editores. México, 1979.
- Espinoza-Vera, Marcia. “El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina”. *Razón y Palabra. Revista Especializada en Comunicación*. No. 73. Agosto–octubre, 2010.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Tusquets. España, 2002.
- Freud, Sigmund. *Más allá del principio del placer*. Alianza Editorial. España, 1984.
- Gac-Artigas, Pricilla. “La cocina: de cerrado espacio de servidumbre a abierto espacio de creación”. *Destiempos*. Año 4; No. 19. México, 2009.
- Gaona, María Eugenia (coordinadora). *Antología crítica de escritores representativos de la literatura mexicana contemporánea*. CEPE–UNAM. México, 2002.
- Genette, Gérard. “Género, ‘tipos’, modos”. *Teoría de los géneros literarios*. Arco Libros. Madrid, 1988.
- Giardinelli, Mempo. “Estructura y morfología del cuento”. *Así se escribe un cuento*. Nueva imagen. México, 1998.
- García Gutiérrez, Georgina. “Amparo Dávila y lo insólito”. Elena Urrutia. *Nueve escritoras nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*. Instituto Nacional de las Mujeres-Colegio de México. México, 2006.
- Garro, Elena. “La culpa es de los tlaxcaltecas”. *La semana de colores*. Editorial Grijalbo. México, 1989.
- Glantz, Margo. “Las hijas de la Malinche”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2006.
- González Hernández, Cristina. *Doña Marina (La Malinche) y la formación de la Identidad Mexicana*. Encuentro. Madrid, 2002.
- Guerra Cunningham, Lucía. *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Latin American review press. EU, 1990.
- Heidegger, Martin. *El Ser y el Tiempo*. Fondo de Cultura Económica. México, 1951.
- Heller, Agnes. *Teoría de los sentimientos*. Ediciones Coyoacán. México, 1999.
- Holmes, Bonnie. “La visión de la malinche: lo histórico, lo mítico y una nueva interpretación”. *Gaceta Hispánica de Madrid*. Otoño, 2005
- Lamas, Marta. “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría de género”. *Papeles de población*, no. 021. UAEM. México, 1999.

- León Vega, Margarita. “La realidad está en otra parte: el surrealismo en la obra de Elena Garro”. Luzelena Gutiérrez de Velasco y Gloria Prado G. (editoras). *Elena Garro recuerdo y porvenir de una escritura*. Tecnológico de Monterrey, UIA, CONACULTA. México, 2006.
- Lorenzano, Sandra. “Hay que inventarnos”. Marta Lamas. *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*. FCE. México, 2007.
- López Morales, Laura. Las rupturas del tiempo. Luzelena Gutiérrez de Velasco y Gloria Prado G. (editoras). *Elena Garro recuerdo y porvenir de una escritura*. Tecnológico de Monterrey, Universidad Iberoamericana, CONACULTA. México, 2006.
- Luna Martínez, América. “Amparo Dávila o la feminidad contrariada”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, no. 39. UAEM. México, 2008.
- Luongo Morales, Gilda. “Lección de cocina de Rosario Castellanos: lo crudo y lo cocido en el ejercicio familiar/extraño del devenir sujeto femenino”. *Cyberhumanitais. Revista de la facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile*. No. 17. Chile, verano de 2001.
- Medina Haro, Yolanda Luz María. *Tiempo destrozado de Amparo Dávila: una fractura del tiempo por donde se cuelan el mito y/o la fantasía*. Tesis de maestría, UIA. México, 2009.
- Mendoza Pérez, Jesús Leticia. “Teoría de Roman Ingarden en *Lección de cocina* de Rosario Castellanos”. *International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*. Vol. 006; No. 01.E.U, 2001.
- Ngai, Sianne. *Ugly feelings*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts–London, England, 2007.
- Osorio González, Beatriz Virginia. *La desmitificación de la mujer por medio del humor: análisis de cinco cuentos de escritoras mexicanas* (tesina). UAM–I. México, 1991.
- Pennington, Eric. “*El huésped and domestic violence*”. Grafemas. Seton Hall University. EU, diciembre, 2007.
- Peña Vial, Jorge. *La poética del tiempo. Ética y estética de la narración*. Editorial Universitaria. Chile, 2002.
- Poot Herrera, Sara. “Primicias feministas y amistades literarias en México del siglo XX”. Elena Urrutia. *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*. INMujeres–COLMEX. México, 2006.

- Rich, Adrienne. "Apuntes para una política de la ubicación". *Otramente: Lectura y Escritura feministas*. Fe, Marina (Coordinadora). PUEG–UNAM, FCE. México, 1999.
- Ricœur, Paul. "La identidad narrativa" en Stoopen, María. *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México, 2009.
- Ricœur, Paul. *Sí mismo como otro*. Editorial Siglo XXI. México, 1996.
- Robles, Martha. *Escritoras en la cultura nacional*. Tomo II. Ed. Diana. México, 1989.
- Rodríguez Iglesias, Dánae. "Un bordado mágico: Vida, historia y fantasía. Elena Garro y 'La culpa es de los Tlaxcaltecas'". *Philologica Urcitana*, No. 4. Universidad de Almería. Marzo, 2011.
- Rojas-Trempe, Lady. "Ex-patria-ción, locura y escritura en los cuentos de Elena Garro". *Escritos*, revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, No. 8. BUAP. México, 1992.
- Rojas-Trempe, Lady. "Historia narrativa de la conquista de los indígenas mexicanos". *Revista Literatura Mexicana*, Vol. 3. IIF–UNAM. México, 1992.
- Romano Hurtado, Berenice. "Lo indecible del dolor: la expresión del terror en *Tiempo destrozado*". Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (editoras). Amparo Dávila. *Bordar en el abismo*. UAM, Tecnológico de Monterrey. México, 2009.
- Showalter, Elaine. "La crítica feminista en el desierto". Marina Fe. *Otramente: Lectura y escritura feministas*. PUEG y FFyL–UNAM, FCE. México, 1999.
- Tornero, Angélica. 2008 "Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser". *Anuario de Letras Modernas*. Volumen 13. FFyL–UNAM. México, 2006.
- Tuñón, Julia. "Nueve escritoras, una revista y un escenario: cuando se junta la oportunidad con el talento". Elena Urrutia. *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*. INMujeres–COLMEX. México, 2006.
- Tyutina, Svetlana. "La doble Malinche: la revisión histórica y política del papel de la mujer en 'La culpa es de los Tlaxcaltecas' de Elena Garro". *Hispanet Journal*. Florida Memorial University. EU, 2002.
- Urrutia, Elena (coordinadora). *Nueve escritoras nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*. Inmujeres–Colmex. México, 2006.
- Winkler, Julie A. *Light into shadow: marginality and alienation in the work of Elena Garro*. Lang. Nueva York, Viena, 2001.

Zee, Linda. "The Boundaries of the Fantastic: The Case of Three American Women Writers." Tesis doctoral. Indiana University, 1993

Zeit, Eileen. "Técnica e ideología en un cuento de Rosario Castellanos". Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 1983.

Índice

| | |
|---|----|
| Antecedentes | 3 |
| Introducción | 9 |
| I. Consumirse de miedo: <i>El huésped</i> de Amparo Dávila | 11 |
| Semblanza biográfica | |
| 1. Trama y construcción del relato. El relato fantástico como vehículo para explicar las relaciones de género | |
| 2. Construcción de la narradora y su relación con lo narrado | |
| 3. Construcción, relación y conflicto entre los personajes de la pareja | |
| 4. El espacio doméstico como prisión | |
| 5. El desamor como invisibilidad | |
| 6. Yo recuerdo, yo narro | |
| II. Fugarse de la realidad: <i>La culpa es de los tlaxcaltecas</i> de Elena Garro | 33 |
| Semblanza biográfica | |
| 1. Trama y construcción del relato. El relato fantástico como vehículo para explicar las relaciones de género | |
| 2. Construcción de la narradora y su relación con lo narrado | |
| 3. Construcción de los personajes, relación y conflicto triangular | |
| 4. El espacio doméstico frente a otros espacios | |
| 5. Amor vs. desamor | |
| 6. Escapar del conflicto | |
| III. Narrarse a sí misma: <i>Lección de cocina</i> de Rosario Castellanos | 55 |
| Semblanza biográfica | |
| 1. Trama y construcción del relato. Pronunciarse mediante el relato realista | |
| 2. Construcción de la narradora y su relación con lo narrado | |
| 3. Pareja, relación, conflicto y poder | |
| 4. El cuerpo, el espacio doméstico y la libertad | |
| 5. El amor acotado | |
| 6. Enfrentar el conflicto | |
| Conclusiones | 81 |
| Comentario final | 88 |
| Bibliografía | 89 |