



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES "ACATLÁN"



GUISO DE IRONÍAS: LA COCINERA ANTE EL ESPEJO.
ANÁLISIS DEL CUENTO "LECCIÓN DE COCINA"
DE ROSARIO CASTELLANOS

SEMINARIO-TALLER
EXTRACURRICULAR
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURA HISPÁNICAS
P R E S E N T A :
MA. DEL ROSARIO REYES ROMERO

ASESOR: DR. RUBÉN DARÍO MEDINA JAIME.



SANTA CRUZ ACATLÁN, EDO. DE MEXICO. ABRIL 2000



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

CONTENIDO

	Pág.
Introducción	1
Capítulo 1. Destejer el texto: Funciones del relato y Red actancial.....	10
Capítulo 2. Los mitos atraviesan la cocina: Espacialidad y Temporalidad	52
Capítulo 3. Las encrucijadas femeninas ante el espejo: Perspectiva de la narración y Red isotópica.....	68
Capítulo 4. Puesta en juego de la ironía: La retórica	85
Conclusiones	104
Bibliografía	111

El título del texto sugiere las posibilidades de hablar de la preparación de "un guiso" que permite explicar la relación de tres usos o significados de este término -imbricados en el texto-: 1) como manjar preparado al fuego; 2) como ironías preparadas, dispuestas o aderezadas en el texto y 3) como imagen de la búsqueda de identidad de la cocinera.

El cuento *Lección de cocina* de Rosario Castellanos pone en juego una serie de recursos en el lenguaje y en el discurso, que generan una resonancia entre el guiso de un bistec, la búsqueda de identidad de la cocinera (personaje protagónico y narradora) y el juego de las ironías en el texto.

Con base en lo anterior, tal y como este título lo sugiere, hay tres problemas principales que se

expresan en las siguientes preguntas: 1) ¿Cuáles son los elementos y niveles del relato? 2) ¿A qué recursos discursivos acude para generar una retórica de la ironía? y 3) ¿Cuál es la línea isotópica principal del texto? Antes de presentar las hipótesis con las cuales se intenta responder a estas preguntas, se pondrá en relación este estudio con otros anteriores y los motivos por los cuales se eligió este cuento.

Hasta donde se tiene conocimiento, se han realizado diversos estudios de análisis literario, con fundamento en diferentes enfoques, sobre distintos géneros de la obra de Rosario Castellanos. Existe una extensa bibliografía sobre la autora. Esta bibliografía es de índole diversa al igual que su obra. Hay ensayos de carácter general y análisis de temas específicos en distintos géneros literarios.

Para este trabajo llamaron la atención los siguientes estudios:

- 1) Un libro de Nahum Megged titulado *Rosario Castellanos. Un largo camino a la ironía*. Publicado por el Colegio de México. Se trata de una investigación de la obra de Rosario Castellanos, que toma como hilo conductor el tema de la ironía. Una de las ideas centrales del libro es que Rosario transitó de un escribir con talante trágico en sus primeras obras, a un

escribir irónico en las últimas. En este sentido, a través de su obra Rosario Castellanos realiza "Un largo camino a la ironía", la cual implica una nueva forma de conciencia o un nuevo modo de contemplar el mundo. Por otra parte Nahum Megged reconoce la utilización de un enfoque subjetivo "como única manera de dialogar con el texto"¹. En su libro Nahum Megged dedica dos capítulos al cuento *Lección de cocina*: en uno de dichos capítulos analiza el cuento relacionando sus temáticas con otras afines en otros cuentos, poemas, obra de teatro, ensayos y artículos de Rosario Castellanos y también de otras autoras y autores. El segundo de los capítulos referidos se dedica a un análisis estilístico del relato en cuestión y ofrece varias respuestas para explicar los métodos que utiliza la autora para transformar en burlesco lo trágico. Esta obra es imprescindible desde su publicación para todas las personas interesadas en conocer la obra de Rosario Castellanos. En esta investigación se utiliza un enfoque metodológico distinto del empleado por el autor mencionado.

- 2) Una tesis de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, realizada por María Rosa Fiscal, titulada: *La imagen de la mujer en la narrativa*

¹ N. Megged (:Contraportada). 3

de Rosario Castellanos. En esta tesis la autora asume un enfoque sociológico para su tema. Esta investigación es panorámica y sociológica y, por consiguiente, no entra en los detalles que busca el enfoque del presente estudio.

- 3) Una investigación desde la perspectiva psicoanalítica, de María Estela Franco, con el título: *Rosario Castellanos. Semblanza psicoanalítica*. La principal diferencia con la autora de este texto, consiste en que mientras ella asume la perspectiva psicoanalítica de Freud, en este trabajo se asume -en algunos puntos- la perspectiva del psicoanálisis existencialista en la medida en que Rosario Castellanos así lo propicia en el cuento estudiado; esto es así, porque Castellanos recibió influencia de Sartre y Simone de Beauvoir.

Por otra parte, en la lectura de los cuentos de Rosario Castellanos parece resaltar el uso de la ironía, entendida "como figura que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice" para mostrar la condición femenina en una situación específica. Se eligió el cuento *Lección de cocina* porque pertenece a la última etapa de la obra de Castellanos y en dicho cuento se expresa con mayor nitidez la condición femenina desde la óptica

irónica. La aportación de este trabajo -si la hay- consiste en:

- 1) Se asume un enfoque metodológico estructuralista.²
- 2) En el análisis semántico del relato se usan algunas nociones del análisis existencial: proyecto, ser-para-otro y mala fe.³
- 3) Se presenta una interpretación distinta de los recursos discursivos que generan una retórica de la ironía.

Las ideas directrices, que guían esta investigación se concentran en tres hipótesis:

- 1) La línea isotópica principal del cuento *Lección de cocina* es la búsqueda de identidad de la cocinera.

² El enfoque metodológico que se pretende seguir aquí está inspirado en los recursos y procedimientos propuestos por Helena Beristáin. Según dicha investigadora el análisis "consiste en describir, partiendo de la premisa de que 'todo texto se deja descomponer en unidades mínimas' [...] y de que 'el procedimiento de análisis tiende a delimitar los elementos a través de las relaciones que los unen'". Por otra parte, el enfoque metodológico de Beristáin recomienda describir complementando tres códigos: lingüístico, retórico e ideológico. H. Beristáin, a) (:19).

³ R. Castellanos al referirse en una entrevista al momento en que escribió *Album de familia*, (publicado en 1971, del que forma parte *Lección de cocina*) dijo: "Yo me guié, al hacer estas descripciones en lo que Sartre llama "mala fe". O sea, en erigir un punto de vista, una explicación y una racionalización de los hechos que no es aceptable, para que lo podamos digerir y para que lo podamos vivir sin la conciencia desgarrada, sino tranquilos, contentos, de acuerdo a la sociedad..." Apud. N. Megged (:122).

2) La protagonista no encuentra su identidad porque se ve envuelta en un proceso de comunicación incompleta, en que los gestos y aun las palabras le resultan ineficaces para establecer auténticamente la relación que más le interesa: la amorosa.

3) El personaje usa las ironías como instrumento discursivo revelador y liberador de sus conflictos.

Se presenta la investigación en cuatro capítulos.

En el primer capítulo, titulado "Destejear el texto", se procede a analizar las funciones del relato y la red actancial del mismo. Se analizan los nudos, catálisis, índices e informaciones del texto por secuencias. Se revisa la relación entre los actores y actantes, así como los puntos de vista de los mismos.

En el segundo capítulo, titulado "Los mitos atraviesan la cocina", se alude a la espacialidad y la temporalidad en el texto. En el caso de la espacialidad se ha procurado la identificación de diversos espacios en que se desarrolla el relato. Se revisa también cómo se despliega el relato en el espacio ocupado por el texto y encontramos que el espacio "real", que es la cocina, ocupa en el texto poca atención con respecto a los espacios "imaginarios". Se estudian también los "saltos espaciales" producidos por las distintas

preocupaciones de la protagonista. Se analizan los diferentes tiempos del relato así como su relación con los espacios.

En el capítulo tercero, titulado "Las encrucijadas femeninas ante el espejo", se presenta la perspectiva de la narración y la red isotópica. Se asume la noción existencialista llamada ser-para-otro, porque permite el análisis de la búsqueda de la propia identidad a través de la imagen que los otros nos proyectan acerca de nosotros mismos. En el caso de la protagonista se encuentra que busca su propia identidad a través de la imagen que le pueda proporcionar el marido. El intento por alcanzar de esta forma la identidad, se revela como un fracaso. También está presente la noción existencialista llamada mala fe⁴. Ésta consiste en el proyecto de engañarse a sí misma. En este caso encontramos cómo la protagonista intenta engañarse tratando de encontrarse en la imagen que le proporcionaría un marido que la niega.

En el último capítulo, titulado "Puesta en juego de la ironía", se revisan los recursos discursivos que generan una retórica de la ironía. Se analizan ejemplos de diversos tipos de ironías. Para ello se asume la clasificación que hizo Wayne C. Booth⁵ entre ironías estables e inestables.

⁴ Cfr. J. P. Sartre (:22).

⁵ W. C. Booth (:Pasim).

Por último: se resumen los resultados, se evalúan las tesis y la metodología, y se emiten juicios de valor estético.

Resta reconocer aquí que, esta investigación no agota las líneas temáticas del cuento analizado. Sin embargo, pretende señalar aspectos centrales del mismo, desde el punto de vista de un análisis estructural. Si bien, desde la perspectiva retórica se analiza la ironía y la burla, faltan por analizar el chiste, el sarcasmo y otras figuras más que aparecen tanto en este cuento como en otras partes de su obra.

Funciones del relato.

Interesa estudiar en el cuento *Lección de cocina* cómo se relacionan entre sí los elementos que conforman el primero y segundo nivel del relato que corresponden respectivamente a las funciones y a las acciones.

Nudos, catálisis, indicios e informaciones integran el primer nivel. Personajes, actantes y las relaciones que se dan entre ellos forman la red o matriz actancial que corresponde al segundo nivel del relato.

Los nudos y las catálisis son los 'encadenamientos' que constituyen el hilo narrativo. Los nudos son esenciales en la acción

narrativa; las catálisis de carácter descriptivo aceleran o retardan el discurso.

Los indicios, unidades semánticas que nos revelan rasgos físicos o psicológicos que permiten al lector, a partir de su propia experiencia del mundo, conocer a los personajes. Por otra parte, las informaciones hacen referencia a seres y objetos que nos permiten situarlos en el tiempo y en el espacio.¹

Por lo que respecta al nivel de las acciones, en el apartado sobre red actancial se definirán y explicarán las relaciones entre personajes y actantes, a fin de poner en claro la búsqueda del objeto de deseo por parte de la protagonista (sujeto).

Se pretende analizar el cuento *Lección de cocina*, dividiéndolo en seis secuencias, porque así lo permite su estructura y para facilitar su análisis. Es importante señalar que el cuento (objeto de la investigación) es un texto en el que predominan los monólogos, soliloquios y diálogos de la protagonista, que la llevan durante todo el relato a reflexiones y recuerdos; lo anterior hace que esta narración aborde problemas psicológicos y de índole íntima y existencial que afectan a la protagonista; con base en las características del

¹ Cfr. H. Beristáin a) (:30-42).

relato, se decidió utilizar lexías dentro de las secuencias únicamente como apoyo para facilitar el análisis y, sobre todo, para justificar el análisis y la interpretación haciéndolos más comprensibles si se considera que la lexía:

En Barthes, mínima unidad significativa o unidad de lectura que resulta de la fragmentación del texto literario durante el análisis y en el nivel semántico. La extensión de tales segmentos es muy variable y permite la lectura plural y sistemática del texto. Cada lexía comprende varios sentidos que deben ser desglosados por el analista, y es 'el mejor espacio posible donde pueden observarse los sentidos'.²

Apoyarse en lexías, aunque el análisis se realice por secuencias, no se opone a la metodología estructuralista de análisis por niveles, pues estas alternativas de análisis son compatibles y coherentes, y sobre todo -reitero- facilitan -al menos para esta investigación- el análisis de la imaginación existencial del personaje.

En cada una de las secuencias (unidad narrativa de orden superior al de las funciones, en la que hay una sucesión de acciones que la inician, la mantienen y la culminan) se identificarán las funciones que más se manifiesten, pues las secuencias enlazan acciones que pueden desembocar precisamente en catálisis, indicios e informaciones. Para esto no se debe olvidar que "no

² H. Beristáin b) (:302).

es libre el encadenamiento recíproco de las funciones en el relato[...]y, para evitar incoherencias, éstas deben agruparse en secuencias estables".³

Se puede apreciar que el cuento *Lección de cocina* de Rosario Castellanos es un texto catalítico principalmente, aunque inicia con una información que enmarca la espacialidad de la historia: la cocina.

En la primera secuencia que inicia así:

La cocina resplandece de blancura. Es una lástima tener que mancillarla con el uso...

Primeramente, como se señaló antes, la información nos ubica en el lugar de las acciones: la cocina, que por las características que enuncia la narradora presenta los primeros indicios de que más que un lugar en el que se debe cocinar, posee atribuciones poco ordinarias. La cocina como objeto utilitario es transformada en un objeto estético ficticio. Aquí la catálisis se expande; la narradora discurre en descripciones de la cocina, dándole a ésta usos que no le corresponden; por ejemplo el que:

habría que sentarse a contemplarla[...] a cerrar los ojos, a evocarla,

³ H. Beristáin a) (:43).

lo que hace de la cocina lo que los primeros indicios anunciaban: la cocina es transformada en algo que no es: un objeto de conocimiento.

La percepción que tiene la narradora de la cocina puede cambiar; así como la cocina puede ser vista como utensilio, también puede apreciarse como objeto ornamental⁴, la cocinera puede oscilar entre ambos puntos de vista; sin embargo, cabe observar que el rol de la cocinera sólo es coherente con el punto de vista utilitario de la cocina.

Al comparar la pulcritud de la cocina con la de los sanatorios la narradora, siguiendo la catálisis que retarda el inicio propiamente de la acción, intenta alejar de sí y de la cocina el dolor, el sufrimiento y la muerte como parte de la condición humana. No obstante que la cocina está resplandeciente y no quiere **mancillarla**, lo prefiere a la excesiva pulcritud de los sanatorios que detrás de ese **exceso deslumbrador** esconden (como se señaló) el dolor y la muerte; pero una vez invocado lo terrible, queda la resonancia. La narradora -y aquí se tiene un indicio de su personalidad- juega a ocultar lo que realmente quiere decir; en este caso el hecho de ocultar lo terrible mediante una asociación que lo evade, es un primer recurso de la ironía, entendida ésta como

⁴ R. Barthes d) (:131-3).

figura que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice.⁵ La asociación en este caso es la pregunta que evade el enfrentamiento y distrae fingiendo ignorar la respuesta: **¿O es el halo de desinfectantes, [...] la presencia oculta de la enfermedad y de la muerte?...**

Ante lo que no se puede enfrentar, un recurso irónico es hacer aparecer como respuesta aparente lo que en el fondo es una evasión. La ironía al evadir lo terrible permite la continuación de la escritura. Ante lo terrible se ironiza para continuar escribiendo.

Es evidente que uno de los recursos que predomina en el relato es la ironía -recurso que se tratará en un capítulo aparte-; se refleja en casi todos los actos que realiza la narradora y protagonista del cuento, que desde su 'doble papel': la narradora-personaje que la hacen homodiegética, presentará a personajes inventados o ausentes y a los actantes que son determinantes para que ella misma -irónicamente- 'se encuentre' en la historia en su papel de personaje-narradora.

Se puede observar un primer nudo en esta secuencia del relato, no es precisamente un nudo señalado por un verbo activo, sino la decisión de la protagonista: **qué me importa**. Es un gran nudo

⁵ El análisis de la ironía como figura retórica en el cuento investigado, se trata en el capítulo 4.

que prepara actitudes futuras, es un desafío que en la valiente aceptación vuelve ineficaz la amenaza, puede significar también afán de aventura, vitalidad extrema. Sin embargo, es también anticipación, autoderrota previa, puede haber tal vez autotraición: anuncio de un abandonarse y caer en lo inauténtico. Se podría apreciar entonces una posible degradación del personaje protagónico.

Se complementa lo anterior con una información: **mi lugar está aquí** (en la cocina). Es el sitio que le corresponde porque desde siempre ha sido ese su lugar. Además de la información espacial, se afirma la identidad de la narradora ficcionalizada, que reconoce como propio ese lugar, ese sitio que le corresponde por jerarquía, designio, derecho, premio, castigo, obligación, último refugio, lugar de trabajo, destino, prueba. La protagonista parece aceptar sumisa el dictado del destino: hay una sumisión a la idea de predeterminación que excluye obviamente la libertad.

Otros indicios que aparecen en esta secuencia del relato y que son determinantes para caracterizar al personaje como alguien con preparación universitaria:

Yo anduve extraviada en aulas, en calles, en oficinas...

la narradora ha desperdiciado su tiempo en otras actividades, **extraviada en**, lo que señala a

la narradora ficcionalizada asumiendo el reconocimiento de un error supremo y el cambio de opinión o perspectiva que al no corresponder ya con el supuesto error, es por ello mismo la rectificación que conduce por el camino del acierto. Es en cierto sentido la primera "Lección" en la medida en que se trataría de obtener alguna razón o reflexión con base en la cual se identifica y corrige el error. Pero, ¿dónde está dicha razón o argumento? Al menos aquí no se aprecia. El andar **extraviada** en puede explicar la adjetivación como "erróneos" de los roles femeninos de la educación, la actividad pública o el goce de la vida. Pero ¿en qué consistió el estar en dichos roles **extraviada**? No están a la vista las respuestas. En esta parte del relato aparece una decisión importante para el desarrollo de la diégesis. En efecto, sólo suspendiendo arbitraria e irracionalmente la pertinencia de los otros roles de la narradora ficcionalizada es posible desencadenar un proceso escritural que desemboque en la aventura del cuento. La narradora-personaje se autoengaña y así procede de "mala fe", es decir, se oculta a sí misma que tiene otras alternativas de acción e intenta hacerse creer que su única opción es el papel femenino tradicional, específicamente ahora como cocinera. La autora manipula a la narradora para construir el cuento. ¿Cuál es el sentido del

nuevo rol como cocinera? La protagonista anduvo "desperdiciada" en destrezas que ahora ha de olvidar para adquirir otras. La prueba de la eficiencia y funcionamiento en los roles anteriores se muestra en la palabra destrezas -indicio de capacidad e inteligencia-. ¿De dónde viene la fuerza que se impone en el imperativo que obliga a decir: **que ahora he de olvidar para adquirir otras?** Tal vez hay dos ideas aquí: como un eco lejano, la cuestión del reciclamiento permanente en las actividades laborales en una competitividad acelerada por las innovaciones técnicas; sin embargo, se escucha más fuerte la cuestión de la llamada doble jornada que ejercen todavía las mujeres; pero aún así habría que precisarlo más, pues se trata al parecer de algo más grave. Parecería que se abre un escenario en el cual lo único pertinente sería satisfacer una necesidad con base en sólo un conjunto muy específico de habilidades.

Se presenta nuevamente una aparente degradación de la narradora-personaje: cambiará sus anteriores habilidades por otras, como **elegir un menú**, que le resulta una labor más difícil que las actividades que antes realizaba. Pero veamos el menú desde la perspectiva semiológica de Barthes:

El menú [...] ejemplifica muy bien la función de la lengua y del habla: cada menú se constituye con referencia a una estructura (nacional, o

regional, y social), pero esta estructura se llena de distinta forma según los días y los usuarios, exactamente igual que una 'forma' lingüística se llena a partir de las libres variaciones y combinaciones que necesita un locutor para un determinado lenguaje.⁶

Conforme a lo anterior -si se interpretó correctamente-, al disponerse a cocinar la narradora ficcionalizada ejercería un 'habla': la receta o guiso específico que prepare, en cambio, sería la 'lengua': el menú establecido no sería posible sin esa estructura de que habla Barthes y la narradora cuestiona.

En un estante especial, adecuado a mi estatura...

Los indicios se manifiestan irónicamente empleados por la narradora; es una expresión que vacila entre la burla y la ironía, o bien, con una ironía burlesca la narradora hace una sutil referencia a su baja estatura.

Las catálisis, como se indicó, predominan en el texto. La narradora pregunta a un narratario, a un lector virtual o bien parece incorporar a la historia a esas **aplaudidas equilibristas** hacedoras de recetarios contradictorios a las que llama **espíritus protectores**; pide consejo a la **experimentada ama de casa, inspiración de las madres ausentes y presentes, [...]** ¿Qué me

⁶ R. Barthes a) (:31).

aconseja...? Con una pregunta que conforma un juego discursivo (catalítico) y que introduce en el texto a las imágenes de las publicaciones (libros de cocina) como si pudiera ser una interlocutora a la que aparentemente se le puede interpelar. La fantasía de la narradora se presenta de tal manera que la interpelada no se constituye plenamente en personaje ficcionalizado. Los recursos discursivos de la narrativa permiten un amplio juego donde hay posibilidades para matizar el grado de verosimilitud que pueden adquirir los personajes ficcionalizados; en este caso, por ejemplo, el ama de casa interpelada que no respondió; si, en cambio, hubiera respondido, la consecuencia habría sido el cambio de la especificidad de los parámetros del relato. Se trata aquí de un juego de la narradora.

Por otra parte, ¿cuáles son las características que el texto implícitamente le atribuye a la ama de casa que está siendo interpelada? Al parecer no puede tratarse de un personaje común sino de un personaje con características mitológicas o arquetípicas; si así fuera, ¿cómo explicar entonces su permanencia en el tiempo (**inspiración de madres ausentes y presentes**)? ¿cómo un personaje así podría ser **voz de la tradición**? ¿de dónde le vendría el don de la ubicuidad si no fuera mítico? Si se reflexiona, y aquí se manifiesta un indicio,

se trata de un código cultural cifrado que se configura como arquetipo de la ficticia ama de casa interpelada.

Siguiendo con esta primera secuencia, la presencia de nudos se manifiesta ahora sí con verbos activos:

abro un libro al azar y leo: "La cena de don Quijote." Muy literario pero muy...

Las publicaciones en el estante -adecuado a su estatura- son apreciadas sin diferenciación: da igual cualquiera, por ello **abro un libro al azar y leo**. Sin embargo la aparente elección azarosa resultó tener un efecto altamente contrastante, pues se trata nada menos que de una obra que representa el símbolo de la madurez clásica de la literatura castellana: **Don Quijote**. El texto refiere a otro texto: "**La cena de don Quijote**".⁷ Ante dicho nuevo texto la narradora emite una opinión que implica a la vez evaluación de la receta bajo el título de la misma y, por otra parte, conocimientos literarios que permiten evaluar lo equivocado del título por no corresponder a las características del personaje don Quijote en la obra de Cervantes: **Muy literario**

⁷ Posiblemente se refiere a la cena que en su primera aventura tiene Don Quijote, quien confunde a una venta con un castillo, y la cena que le ofrecen -consistente en un pescado mal guisado y un pan mugriento- cree que eran truchas y pan candeal. Cfr. M. de Cervantes (:15).

pero muy insatisfactorio. Porque don Quijote no tenía fama de gourmet sino de despistado. Aquí se encuentra un indicio que permite perfilar a la narradora-personaje: dispone de un código cultural académico con experiencia en una crítica literaria interminable, puesto que son inagotables los análisis de las obras y nadie puede ser un buen intérprete si pretende hacer una interpretación última: **Aunque un análisis más a fondo del texto nos revela[...].**

La protagonista en esta parte de la primera secuencia hace uso de la hipérbole, pues exagera cuando afirma: **Ha corrido más tinta en torno a esta figura que agua por debajo de los puentes.**

La exageración es una figura retórica que busca más el impacto o la impresión que la objetividad. Como elemento literario la exageración en los monólogos o diálogos narrativos permite exhibir un tinte realista porque en la vida diaria las personas suelen exagerar para evitar lo monótono o aburrido.

Nuevamente, la acción iniciada al 'abrir y leer un libro' se retarda con una catálisis expansiva y discursiva. La protagonista narradora cuestiona los raros y extravagantes títulos de las recetas de cocina:

"Pajaritos de centro de cara"[...] ¿La cara de quién? ¿Tiene un centro la cara de algo o de

alguien?. "Bigos a la rumana". Pero ¿a quién supone usted...

En esta parte del texto -catalítico como se señaló- se puede apreciar un interesante juego discursivo: la narradora-personaje deja entrever otro texto a través de los comentarios que realiza. El texto presenta entrecomillado lo que se identifica como el título de una receta: "**Pajaritos de centro de cara.**" Ante un título así protesta la sintaxis y tal vez con ello se obligue a buscar un sentido tal vez oculto pero al fin y al cabo descifrable. La narradora empareja su comentario a nuestra reacción e inmediatamente aparece la palabra clave que descifra lo anterior: **Esotérico**. Se inicia una exploración que se monta con el pretexto que se ha ofrecido anteriormente: **¿La cara de quién?** La catálisis continúa, la investigación abierta con preguntas avanza con una lógica interna que lleva implícitos razonamientos que a la vez que avanzan, sugieren. La narradora pretende ser lo más objetiva posible. La escritura del texto toma en cuenta varios referentes: uno de ellos es el efecto literario de lo planteado o presentado, el otro referente es la lógica interna del razonamiento que opera en el contexto donde se encuentra insertado el personaje: **¿Tiene un centro la cara de algo o de alguien?** Con la pregunta anterior se accede hacia lo verosímil: dice Barthes que "...la lengua de la

moda debe inferirse [...] de un vestido pseudo-real...".⁸

Si es pertinente una analogía con lo anterior, tal vez se podría parafrasear así: la lengua del menú debe inferirse de un platillo pseudo-real. Con la analogía anterior cabe señalar que las personas que deciden escribir una receta de cocina con base tal vez en una experiencia concreta del resultado exitoso de un guiso experimental, tienen que recurrir a un lenguaje para describir algo que pertenece a un nivel de percepción visual no fácilmente descriptible en un texto; de ahí quizá lo forzado de los títulos de las recetas de cocina. Ahora bien, si el lenguaje de la cocinera transmite una lejana idea visual del guiso, es posible que sea tal noción textual/visual incompatible con la percepción del guiso o del olfato, o al menos no inspiradora para ambos: **Si [el centro de cara] lo tiene no ha ser apetecible. "Bigos a la rumana"** ¿Qué significa bigos? Y por si fuera poco, deben ser a la rumana. La narradora protesta en la misma línea que sugiere la búsqueda de sentido: **Pero ¿a quién supone que se está dirigiendo?** Si se considera la interpretación anterior se encontrará una superposición de sentidos. Por una parte se trata de la narradora ficcionalizada interpelando en el texto a la supuesta redactora de otro texto.

⁸ R. Barthes a) (:29).

Por otra parte si se debilita el crédito de verosimilitud que se otorga a la ficción, entonces los interpelados serían los lectores de este cuento.

Las decididoras de las recetas de cocina operan con arbitrariedad en los títulos y eso es relativamente inofensivo: sin embargo, cuando aparecen términos que se refieren tal vez a ingredientes desconocidos -para algunos- (**estragón, ananá**), o que se denominan de otro modo, entonces se topa con el límite de las posibilidades inmediatas de entender los elementos indispensables para hacer el platillo del caso.

La catálisis continúa, la protagonista sigue interpelando a las hacedoras de recetas de cocina, les reclama:

Si tuviera usted el mínimo sentido de la realidad debería, usted misma... tomarse el trabajo de escribir un diccionario de términos... para hacer accesible al profano el difícil arte culinario...

Y en esta reclamación hay una secuencia con varias contradicciones o paradojas reveladoras, indiciales de uno de los aspectos centrales de este cuento: la narradora objeta precisamente aquello en lo que va a incurrir en el espacio y tiempo ficcionalizados en el texto: la falta de **sentido de**

la realidad.⁹ El enriquecer la realidad con realidades ficcionalizadas lleva a jugar con el sentido de la realidad al disponerse a tomar las ficciones como si fueran reales; esta paradoja es inevitable tomando en cuenta la perspectiva de la escritura literaria, sin embargo, vale la pena explorar esta paradoja para apreciar cómo se articulan los goznes de las partes centrales del texto. Viendo con detenimiento cómo después del reproche de la falta de **el mínimo sentido de la realidad**, añade **debería [...] tomarse el trabajo de escribir...** viene la lista de remedios para establecer una clara comunicación entre la emisora y las receptoras: **diccionario de términos técnicos, [...] prolegómenos, [...] propedéutica para hacer accesible al profano...** Si se consideran las implicaciones en el desarrollo intelectual del uso de dicha terminología, entonces habría que reconocer cuando menos una competencia universitaria a quien hace gala de términos tan técnicos.

La primera secuencia termina con una autodegradación de la narradora:

⁹ Aunque no se puede afirmar que la autora pierde el sentido de la realidad, sin embargo, se puede apreciar que ésta hace que la narradora sí lo pierda en algunas partes del cuento, como se podrá observar, por ejemplo, en la evasión con un posible amante imaginario (véase p.18); o bien, en la ensoñación que tiene cuando especula qué haría en la siguiente "película" de su vida (véase p. 17).

Jamás he entendido nada de nada. Pueden ustedes observar los síntomas: me planto hecha una imbécil, dentro de una cocina impecable y neutra, con el delantal que usurpo para hacer un simulacro de eficiencia y del que seré despojada vergonzosa pero justicieramente.

Además de esta autodegradación, el cierre de la secuencia es particularmente interesante porque representa una transición después de la cual empiezan propiamente las acciones. Aquí interpela a los supuestos lectores en el doble papel de tribunal y público; como tribunal dictaminarían la incompetencia de la protagonista en la cocina; como público presenciarian el posterior devenir del cuento, serían como una especie de testigos. Lo anterior, comparado con lo que viene después, nos puede hacer pensar que aquí se prepara una representación o puesta en escena teatral, y al menos por ello parecería en estas fugaces líneas que hay una cierta carga de farsa irónica. Al permitir el texto un cierto exhibicionismo de maniobras discursivas se obtiene un matiz de ironía en el sentido de no tomarse demasiado en serio el drama ficcionalizado pese a las intensidades que pueda alcanzar en determinados momentos. Para que funcione la ficción que viene a continuación hay que proceder de manera semejante a los espectadores que en el teatro o en el cine se entregan a la

vivencia intensa de la ficción pese a las distracciones; es decir, el último párrafo anterior a la acción es una suspensión preparatoria de la misma.

El inicio de la segunda secuencia está enmarcado por nudos que continúan la acción que se había detenido:

Abro el compartimiento del refrigerador que anuncia "carnes" y extraigo un paquete irreconocible bajo su capa de hielo...

La tercera llamada se ha dado y empieza, pues, el drama como un monólogo interno paralelo a los actos. La protagonista desarrolla acciones pertinentes al mundo creado por la escritura; acciones simultáneas al relato, la narradora -en la cocina que se convierte en una realidad ficcionalizada- llevará a cabo las acciones diegéticas y las discursivas.

Carne para asar dice en el paquete una vez descongelado. Aquí se muestra una manera de hilar la trama y la urdimbre en la escritura del texto. Se muestra también un mundo tecnificado semejante al nuestro, en el cual hay refrigeradores y otros accesorios; se da por implícito que tal mundo no tendría que ser perfilado en la medida en que se le adjudican parámetros de la vida cotidiana proyectados hacia el cuento. Con lo anterior se

puede comentar también que se está ante una narrativa inscribible en un "realismo" muy cercano a quienes leen desde un mundo semejante al ficcionalizado. La asociación de la **carne especial para asar** con la dieta y la preparación rápida está en el adjetivo y comentario: **Magnífico. Un plato sencillo y sano.** Después viene una resistencia por nulo interés intelectual que inspira el guiso y el rol no académico que implica:

Como no representa la superación de ninguna antinomia ni el planteamiento de ninguna aporía, no se me antoja... las palabras 'antinomia' y 'aporía' proceden del código cultural específico de la filosofía. Antinomia significa "contradicción entre dos preceptos". Aporía significa "duda, dificultad, problema, juicio contradictorio". La protagonista ficcionalizada se presenta informada en asuntos filosóficos. El rechazo de un rol no implica necesariamente su aborrecimiento; pero el rechazo de la carne asada es aquí un indicio: el anuncio y preparación de un juego discursivo y simbólico en el cual la carne realizará un papel clave. (Se ahondará al respecto más adelante en el apartado de red actancial.)

En el cuento la aparición de elementos o es anuncio de sentidos o integraciones posibles de dichos elementos o es arbitrariedad caprichosa en

la economía global del tiempo limitado de la narración del relato.

La acción se detiene:

Y no es sólo el exceso de lógica el que me inhibe el hambre. Es también ese aspecto, rígido... es el color que... Rojo, como si estuviera a punto de echarse a sangrar...

Hay una reconsideración explicativa del párrafo que antecede a éste. El objetivo es explicitar la aseveración: **no se me antoja**. Hay lucidez cuando se reconoce **el exceso de lógica** como estímulo inhibitor del apetito. La protagonista disfraza su disgusto por tener que asar la carne presentándose como un rechazo al consumo inmediato de la carne cruda. Refuerza este rechazo con la descripción catalítica de la carne. O también podría comprenderse ese rechazo como una fobia a la entrañas, la sangre, lo inerte y lo frío. En cualquiera de las dos interpretaciones o en algunas otras que se pudieran encontrar como plausibles, el común denominador es una actitud de rechazo hacia la carne que se dispone a asar. Por otra parte, se asoma un matiz de lo siniestro cuando habla del color de la carne: **Rojo, como si estuviera a punto de echarse a sangrar**. En este punto de la secuencia hay un indicio del aumento gradual de la tensión dramática que tomará a continuación el cuento.

El color rojo de la carne que se dispone a asar permite una asociación a la protagonista:

Del mismo color teníamos la espalda, mi marido y yo después de las orgiásticas asoleadas en las playas de Acapulco.

El origen de esta asociación se basa en el hecho de que la carne que va a asar la comerán ella y el marido -como más adelante del cuento se esclarece-. La asociación podría haberse presentado conducida por la conexión de varios hilos: el color rojo de la carne que será asada para ser consumida por ambos, y cuando ambos tuvieron (por asolearse) el color rojo de la sangre en sus espaldas, durante su primera relación "carnal". El término **orgiásticas** es un indicio de las acciones posteriores en este mismo párrafo. La referencia a **las playas de Acapulco** concuerda con el lugar más común que para vacacionar o pasar la luna de miel tienen los habitantes de la ciudad de México. La asociación de ideas entre la carne para comer juntos y la relación carnal que juntos tuvieron es una asociación otonante en el discurso porque trae consigo una carga muy fuerte de energías y sentidos que buscan tomar por asalto la conducción de la escritura hacia sus propios fines expresivos. El aplastamiento de la débil presencia de la cocina con su cocinera y su carne para asar, deja el campo libre a la expansión en la dimensión discursiva de

un conjunto de voces que la propia protagonista incorporará al relato, ya sea aludiéndolas, recordándolas o increpándolas y que junto con la protagonista-narradora serán las *dramatis personae* del cuento.

Dentro del cuento, la narradora, gracias a la asociación de ideas, inicia una evocación que es otra narración:

Él podía darse el lujo de "portarse como quien es" y tenderse boca abajo para que no le rozara la piel adolorida.

Este relato a su vez propicia reflexiones, interpelaciones al marido ausente, nuevos recuerdos o más escenarios con sus correspondientes asociaciones de ideas, meditaciones y ensoñaciones.

La oración **"portarse como quien es"** se asocia al primer verso de la última estrofa del poema "La casada infiel" de Federico García Lorca que dice:

Me porté como quien soy.

Como un gitano legítimo.

En el poema de García Lorca se justifica el comportamiento porque el hombre aparece con la imagen romántica del gitano noble. En cambio el marido ficcionalizado aparece como "el macho comodino" y (al fin macho) tradicional. El contraste entre la dos imágenes confronta al nombre del paradigma paratextual -poético e idealizado- con la figura degradada del personaje diegético.

En esta parte de la secuencia se aprecia la degradación tanto de la protagonista como del marido ausente, que sin 'voz' ni presencia propias queda como una imagen del macho mexicano que le adjudica la propia narradora; para estar en igualdad de circunstancias, ella se autodesigna la comparsa de ese macho mexicano: **Pero yo, abnegada mujercita mexicana que nació como paloma para el nido**¹⁰. Es decir la mujer abnegada que desempeña un papel complementario al del macho mexicano, en simbiosis indivisible. No obstante la frase **pero yo** aparece como un indicio de la búsqueda de sí o autoubicación de la protagonista en contraste u oposición a la identidad del marido que se podría tomar como un intento de mejoramiento del personaje.

En el interior de la propia catálisis, la protagonista mezcla el recuerdo con un simulacro de identidad: **sonreía a semejanza de Cuauhtémoc**. El punto de referencia para la construcción de la identidad es el héroe mexicana. El punto de conexión de la comparación es el tormento y el silencio:

Boca arriba soportaba no sólo mi propio peso

¹⁰ La protagonista alude al poema *A Gloria* de Salvador Díaz Mirón:

“¡Confórmate mujer! Hemos venido
a este valle de lágrimas que abate,
tú, como la paloma, para el nido,
y yo, como el león, para el combate”.

sino el de él encima mío. La postura clásica para hacer el amor. Y gemía, de desgarramiento, de placer. El gemido clásico. Mitos. Mitos.

La postura, como puede verse, es asumida como símbolo del sometimiento tradicional. **Gemido clásico** y **desgarramiento** son indicios de placer y de pérdida de la virginidad. Se trata de un ritual, de un acto que simboliza más de lo que es, porque hay una sobrecarga de significados heredados y latentes. Para cerrar y hacer todavía más connotativa, más sugerente y más simbólica esta parte de la secuencia, la protagonista irónicamente repite: **mitos**.

El reconocimiento de la no naturalidad de sufrir y someterse se deja entrever cuando el marido suspende sus actividades sexuales por el sueño. El marido dormido hace que se suspenda la comunicación gestual entre ambos personajes y abre un espacio dentro del relato para dar paso a la reflexión de la protagonista acerca de sus sensaciones y percepciones: **Lo mejor (para mis quemaduras, al menos) era cuando se quedaba dormido**. El paréntesis quiere restringir el alcance de la satisfacción para que no implique un rechazo al marido.

Los indicios se suceden casi sin pausa en este relato: La leía **La yema de mis dedos -no muy sensibles por el prolongado contacto con las teclas**

de la máquina de escribir- deja entrever la ocupación de la narradora-personaje y se relaciona con el lenguaje escrito. Luego viene otro indicio revelador: el camisón que pretende ser de encaje es de un "degradado" nylon. Esta degradación del camisón se refleja también en la protagonista.

El personaje femenino intenta identificarse con todas las recién casadas, representadas en este caso, simbólicamente, por esos accesorios que llevan consigo para su noche de bodas. Busca una coartada en los objetos como símbolos para autopresentarse una identidad a la cual asirse. Los objetos simbólicos son **los botones y esos otros adornos que hacen parecer tan femenina a quien los usa**. Dice Roland Barthes: "Lo que arrastra consigo el símbolo es la necesidad de designar incansablemente la nada del yo que soy."¹¹

La densidad significativa en esta segunda secuencia es palpable, las funciones son claras: catálisis recurrentes, indicios que perfilan cada vez más a la protagonista, que oscila en degradaciones constantes e intentos de superarlas. Los nudos se presentan cada vez más apretados, uniendo los hilos de la trama y urdimbre del relato.

¹¹ R. Barthes b) (:73).

En la tercera secuencia también predominan las catálisis descriptivas y expansivas, con breves alusiones a las acciones del guiso de la carne. La narradora rememora el encuentro con el que hoy es su marido: **No nacimos juntos**. La expresión rebasa la obviedad para subrayar el hecho de la independencia radical, en última instancia, de la existencia de los cuerpos, pero sobre todo el redescubrimiento de poder vivir momentáneamente el propio cuerpo sin necesidad del otro ni de su lenguaje. El grado de profundidad discursiva aumenta, las acciones se detienen y pasan a primer término las reflexiones.

La protagonista una y otra vez se autodegrada: **Porque perdí mi antiguo nombre y aún no me acostumbro al nuevo, que tampoco es mío**. Las acciones detenidas -aún dentro de la catálisis- dejan entrever en esta parte de la secuencia un nudo detonante por la carga significativa que aprisiona. Tal parece que la narradora-personaje al hacer tanto énfasis en la pérdida de su antiguo nombre -el de soltera- siente que pierde una posesión, como si su nombre cifrara en un lenguaje insólito el secreto de su destino. **Perdí mi antiguo nombre**. ¿Significaría: no sé quien soy? ¿De qué manera tan grave puede la protagonista simbolizar la pérdida de su nombre de soltera? Por otra parte

la protagonista, en el aquí y en el ahora ficcionalizados, tiene un nombre del cual pueda decir por la transitoriedad de la vida: **tampoco es mío**. Al perder el nombre parece caer en el desamparo. Remata la degradación con: **no sabía y sé, no sentía y siento, no era y soy**. ¿Qué es lo que no era y ahora es? El mito de la mujer casada encarnado en un nuevo cuerpo.

Las reflexiones se alternan con el regreso al guiso de la carne, en que la protagonista se exige una eficiencia, que reconoce no tener. Es un indicio que anuncia el futuro fracaso del guiso. La narradora se autocastiga con invención de fallas o errores supuestamente cometidos al preparar la carne. Son indicios del proyecto de ver naufragar o fracasar el guiso. Hay una inseguridad de sí misma y de la relación con el marido. Hay una desproporción entre lo trivial de los supuestos errores y el enorme peso de las consecuencias: **Es un paso en falso de todos modos**. (Se refiere al no haber calculado bien el tamaño de la carne) y **No se inicia una vida conyugal de manera tan sórdida**. El sentimiento de culpa está conectado con la angustia.

La secuencia culmina con las imágenes rituales del inicio del matrimonio y la función de la protagonista en dicho matrimonio; la degradación está presente: ella no posee la **intuición** que

supuestamente todas las mujeres deben tener para cocinar y advertir en qué instante está listo un guiso. Hay fracturas internas en las expectativas de la protagonista; es decir: no hay satisfacción donde supuestamente debería haberla. El texto se constituye en una ficción donde el lenguaje muestra una parte de la historia de la insatisfacción de una mujer.

En la cuarta secuencia hay pocas variantes en cuanto a la manifestación de catálisis y nudos. Las acciones, propiamente, inician y transcurren con interpelaciones y reclamos al marido ausente y "regresos" al guiso -en cuatro ocasiones para ser exactos-. Lo novedoso en esta secuencia es que se presenta en el texto al marido como interlocutor ausente, al cual se le interpela a través de un monólogo de la protagonista; así se ofrece la posibilidad de un estilo de discurso dirigido al **tú** ficcionalizado que tiene sus propios requerimientos y posibilidades. La protagonista debe estar agradecida con el marido por todo lo que le ha dado al casarse con ella -empezando por el nombre-.

¿Y tú? ¿No tienes nada que agradecerme? Anora en la interpelación le toca al marido el turno de agradecer a la esposa: al menos su virginidad. Una virginidad que parece sorprender al marido más que halagarlo: **Lo has puntualizado con una solemnidad**

un poco pedante y con una precisión que acaso pretendía ser halagadora pero que me resultaba ofensiva: mi virginidad. Se infiere de lo anterior que el marido hizo una manifestación de asombro - que se elide en el texto- pero se supone. Tal vez la frase de asombro fue: "eres virgen". Esta frase que el texto nos deja encrever tiene sus huellas en los comentarios de la protagonista. Lo ofensivo parecería el lugar dado al marido como tribunal o juez que está en su más íntimo derecho y papel más propio de evaluar, verificar o certificar por medio de su simple afirmación. A la contraparte, en cambio, se le sitúa en calidad de aspirante a la certificación para pasar el examen calificador, con alguien que dé testimonio o fe de su calidad de mujer digna en términos de la tradición heredada. **Cuando la descubriste yo me sentí como el último dinosaurio en un planeta del que la especie había desaparecido.** En este momento no se cuestiona la virginidad sino su sentido atávico.

La presentación de esta secuencia se ejemplifica con el siguiente esquema en el que aparecen las proposiciones que la forman:

Inauguración:

La protagonista interpela y cuestiona al marido ausente a través de un monólogo.

Realización:

Durante el proceso del monólogo hay un intento de mejoramiento por parte de la protagonista que echa en cara al marido desde su virginidad -que no le agradece- hasta todas y cada una de las insatisfacciones y desilusiones que la protagonista ha sufrido en su reciente matrimonio. Las acciones del guiso de la carne se intercalan en la realización.

Clausura:

Al fin la carne es puesta sobre la plancha y la protagonista, una vez realizada esta acción, vuelve a su monólogo interpelativo: **Y no es que me hayas defraudado. Yo no esperaba, es cierto, nada en particular.** Hay en la protagonista un mejoramiento, en esta parte; la expectativa en relación a lo que se puede esperar de la pareja está establecida por la cultura y la educación que han recibido, está implícita una mutua adaptación y la esperanza de que la unión con la pareja sea definitiva e inmodificable, anhelo íntimamente femenino.

En la quinta secuencia se entra de lleno al guiso de la carne y las transformaciones que ésta va sufriendo: **¿Qué pasa? La carne se está encogiéndose.** Transformaciones que la protagonista percibe; pero que no evitan que siga "escapándose" en su monólogo. Al encogimiento de la carne y al deseo de que quede a la medida de su apetito, se estimula el

deseo de alejarse del guiso y "soñar" para llenar el vacío de la rutina. **Para la siguiente película me gustaría que me encargaran otro papel.** El texto muestra en esta parte de la secuencia fantasías existenciales que cumplen la función de resarcir ficticiamente el saber que es duro ser mujer y tener marido.

La secuencia se desarrolla en un ir y venir de las acciones del guiso de la carne y su evolución - que ahora sí es más recurrente- y el "escaparse" para seguir fantaseando.

Sintetizando: la carne se pone a asar, va cambiando de aspecto, es más apetecible, huele rico, se quema de un lado **menos mal que tiene dos**, se enrosca, sigue saliendo mucho humo: **si ya apagué la estufa hace siglos.** La protagonista entre todos estos cambios que sufre la carne intercala sus ensoñaciones, la invención de un amante que rompe la rutina no sólo del guiso sino de su vida misma. Su fantasía se detiene: huele a carne quemada; pero no es solamente el guiso el que se quema, sino ella misma, ella por haberse atrevido a fantasear con otro hombre.

La última secuencia es la de las decisiones: **Yo seré, de hoy en adelante, lo que elija en este momento.** Si bien predominan las catálisis, los nudos están entretejidos precisamente en las

decisiones y su gran carga significativa. La protagonista debe elegir: ella impondrá las reglas del juego o bien asumirá la actitud clásica y típica de la femineidad que pide perdón para sus equivocaciones. Sólo que hay un problema: ninguna de las dos decisiones le satisfacen. Ni la postura de dominadora del marido, ni la de mujer esclava, sierva, sumisa. Porque ella estaba dispuesta a cualquier sacrificio, el que fuera por conservar su matrimonio: **Pero yo contaba con que el sacrificio, el renunciamiento completo a lo que soy, no se me demandaría más que en la Ocasión Sublime.** La decisión queda abierta, como queda abierto el final del relato, aunque se puede decir que al no decidir la protagonista tomó una decisión. **Y sin embargo...**

No, no es la solución
tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoi
ni apurar el arsénico de Madame Bovary
ni aguardar en los páramos de Ávila la visita
del ángel con venablo
antes de liarse el manto a la cabeza
y comenzar a actuar.
No concluir las leyes geométricas, contando
las vigas de la celda de castigo
como lo hizo Sor Juana. No es la solución
escribir, mientras llegan las visitas,
en la sala de estar de la familia Austen
ni encerrarse en el ático
de alguna residencia de la Nueva Inglaterra
y soñar, con la Biblia de los Dickinson
debajo de una almohada de soltera.
Debe haber otro modo que no se llame Safo
ni Mesalina ni María Egipcíaca
ni Magdalena ni Clemencia Isaura.

Otro modo de ser humano y libre.
Otro modo de ser.'

Red actancial.

Roland Barthes señala que para Aristóteles:
la noción de personaje es secundaria y está
sometida a la noción de acción: puede haber
fábulas sin caracteres, pero no podría haber
'caracteres' sin fáoula.'

la cuestión de los personajes ha sido siempre
compleja para los diferentes teóricos. Tomachevski
originalmente negó al personaje importancia
narrativa, Propp los minimizó tipificándolos de
acuerdo con la unidad de las acciones que en el
propio relato tenían.

Para el análisis estructural del relato la
cuestión del personaje también representa
problemas:

Por una parte, los personajes (cualquiera sea el
nombre con que se los designe: *dramatis personae*
o actantes) constituyen un plano de descripción
necesario, fuera del cual las pequeñas
'acciones' narradas dejan de ser inteligibles,
de modo que se puede decir con razón que no
existe en el mundo un solo relato sin
'personajes' [...] no pueden ser ni descritos ni
clasificados en términos de 'personas' [...] El
análisis estructural [...] se ha esforzado hasta

R. Castellanos b) (:316).
R. Barthes c) (:22).

hoy [...] en definir al personaje no como un 'ser' , sino como un 'participante'.

El término actante empleado inicialmente por Tesnière y aplicado primeramente en la lingüística, "sirve para denominar al participante (persona, animal o cosa) en un acto, tanto si lo ejecuta como si sufre pasivamente sus consecuencias..."

Considerando que en el nivel de las acciones, las funciones se vislumbran desde la perspectiva de los actores y los actantes, Helena Beristáin unifica criterios de los diferentes teóricos: Barthes, Todorov, Greimas. Este último, como es sabido, elabora una matriz actancial inspirado en teóricos anteriores como el propio Tesnière, Propp y Souriau entre otros.

¿En qué consiste esta red o matriz actancial? La matriz actancial está integrada por una categorización de los actantes, cada categoría actancial:

se agrupa en parejas, por oposiciones binarias, homólogas a las funciones en la gramática, y conforme a los tres ejes semánticos relacionados con el deseo, la comunicación y la lucha (o participación), de la siguiente manera:
Sujeto-objeto, relación de deseo,
destinador-destinatario,

¹¹ *Ibidem.* (:22-23).

H. Beristáin b) (:5).

adyuvante-oponente, relación de participación en la lucha...⁶

Los actores y actantes del cuento *Lección de cocina* están definidos a partir de la perspectiva del "actor", el que desempeña el papel protagónico, personaje femenino que además es la narradora.

Siguiendo las categorías actanciales, la protagonista del cuento es el sujeto que convierte en objeto de su deseo a los siguientes actantes:

El marido (ausente y el más importante para ella).

La carne (y su pretendida transformación en guiso).

La cocina (a la que le da características que no le corresponden).

El amante o enamorado (ficcionalizado dentro de la ficción).

Los destinadores son los mismos objetos del deseo y el destinatario el mismo sujeto. El adyuvante es la carne (el guiso a preparar) en las primeras secuencias del relato; pero posteriormente será el oponente que evita con el fracaso del guiso que el sujeto -la protagonista- logre su deseo.

El marido, actante que aparece únicamente aludido, interpelado, cuestionado por la protagonista. El marido es el objeto de su deseo, el marido que encarna el símbolo del machismo -al

⁶ H. Beristáin a) (:70).

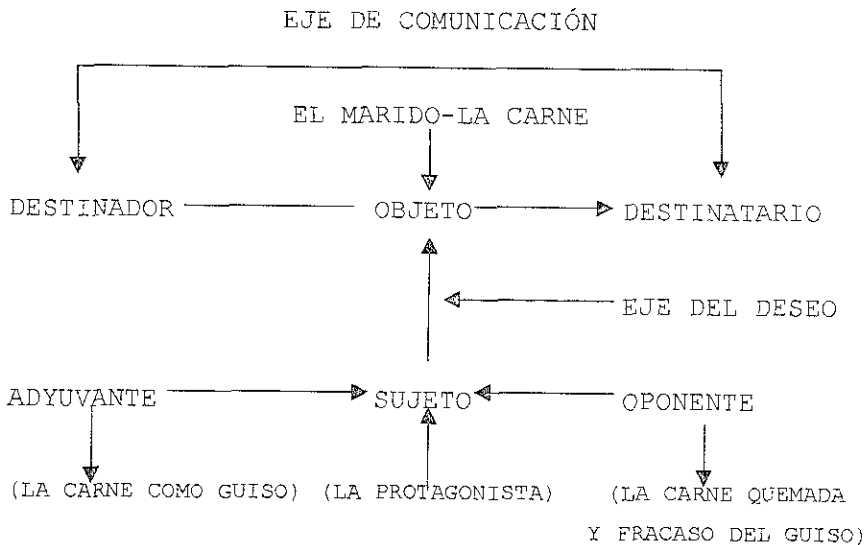
menos así lo presenta la propia protagonista: **El podría darse el lujo de 'portarse como quien es' y tenderse boca abajo para que no le rozara la piel adolorida [...] la postura clásica para hacer el amor.**

El actante objeto del deseo de la protagonista nunca se *materializa* en la diégesis. Sólo a través de recuerdos la protagonista lo incorpora a intervalos entre "regresos a la realidad" y ensoñaciones. El marido es deseado por la protagonista porque éste representa la solidez de su matrimonio, el respaldo que ella como mujer quiere y necesita de acuerdo con los cánones tradicionales, aunque éste no represente en la realidad del matrimonio lo que ella esperaba. **Y no es que me hayas defraudado. Yo no esperaba, es cierto, nada en particular. Poco a poco iremos revelándonos...**

La carne es otro actante principal del relato, sin temor a exagerar, uno de los más importantes junto con el marido. La carne como se indicó anteriormente aparece como adyuvante y a la vez como oponente; pero si se observa cuidadosamente su accionar en el relato, también es objeto de deseo por parte del sujeto, aunque paradójicamente al inicio de las acciones hay un rechazo de la protagonista hacia la carne. El papel de este actante es clave, porque entre otras cosas

representa la posibilidad de comunicación, de diálogo, el vehículo que consolide y una a la protagonista y su marido. La carne una vez transformada en guiso es la culminación del deseo de la protagonista: agradar al marido, conservar la armonía conyugal y por consiguiente su matrimonio; pero también está implícito el deseo de la protagonista de lograr con el guiso conciliar dos mundos: el de ama de casa y el de la intelectual.

Para ejemplificar lo importante de las relaciones entre estos actantes (protagonista, marido y la carne) y partiendo del modelo propuesto por Greimas,¹ veamos el siguiente esquema:



¹ A: J: Greimas (:276).

La carne como adyuvante y oponente cumple de alguna manera lo que Greimas señala:

...que el adyuvante y el oponente no sean más que proyecciones de la voluntad de obrar y de las resistencias imaginarias del mismo sujeto, juzgadas benéficas o maléficas por relación a su deseo.¹⁸

La cocina, actante que si bien es el lugar, el espacio donde ocurren las acciones, se le confieren características especiales. La relación de la protagonista con el actante cocina, queda establecida desde el inicio del relato, inclusive es aludida en el título: *Lección de cocina*. La cocina es el lugar de la protagonista, porque así se ha determinado por los siglos de los siglos. La importancia de la cocina como actante en el relato radica en que, es la cocina la que "sufre pasivamente" y en cierta forma resignada, al igual que la protagonista, el devenir de las acciones que ocurren en la diégesis. Sufren cocinera y cocina la vicisitudes que el preparar un guiso implica, la inexperiencia de la cocinera por una parte y la pulcritud de la cocina por otra, pulcritud que mortifica a la protagonista-cocinera. Por otra parte, la cocina es considerada como un templo: **Con razón Santa Teresa decía que Dios anda en los pucheros**. Pero también es otro tipo de templo: el del Saber, el del conocimiento, es el lugar elegido

¹⁸ A. J. Greimas (:275).

para dar o recibir una **Lección**, que no es precisamente de cocina puesto que el guiso fracasa.

El amante es quizás el actante menos consistente del relato, porque su accionar por el mismo a voluntad de la protagonista es muy breve y no recurrente, forma parte de una fantasía, de una ensoñación, de un deseo de la protagonista de mostrar al marido y tal vez a ella misma, que puede ser atractiva para otros hombres. La única diferencia es que lo de ella es una fantasía, mientras que en el marido la infidelidad es verdadera:

En mis ratos de ocio me transformo en una dama de sociedad 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...

Si bien los actantes del relato adquieren presencia e importancia desde la perspectiva de la protagonista, éstos a su vez le confieren a ella su personalidad.

En la red actancial quedan perfectamente claros los papeles, los roles de los actantes, imbricados en una red que en sus nudos anuncia o deja entrever que no obstante el deseo del sujeto por el objeto

Espacialidad.

Los mitos¹ atraviesan la cocina: es decir, los mitos atraviesan el espacio de la diégesis y del discurso.² Se entiende aquí el mito como arquetipo

¹ Existen varios usos y significados del término mito. Vid. J. Campbell (:336-7). "La mitología ha sido interpretada por el intelecto moderno como un torpe esfuerzo primitivo para explicar el mundo de la naturaleza (Frazer); como una producción de fantasía poética de los tiempos prehistóricos, mal entendida por las edades posteriores (Muller); como un sueño colectivo, sintomático de urgencias arquetípicas dentro de las profundidades de la psique humana (Jung); como el vehículo tradicional de las intuiciones metafísicas más profundas (Coomaraswamy); y como la revelación de Dios a Sus hijos (la Iglesia). La mitología es todo esto. Los diferentes juicios están determinados por los diferentes puntos de vista de los jueces. Pues cuando se la investiga en términos no de lo que es, sino de cómo funciona, de cómo ha servido a la especie humana en el pasado y de cómo puede servirle ahora, la mitología se muestra tan accesible como la vida misma a las obsesiones y necesidades del individuo, la raza y la época."

² Cf: G. Dumézil (:134-7). Demuestra cómo un novelista puede recoger y aprovechar literariamente algunos mitos provenientes del pensamiento anterior; y también cómo el análisis literario de ciertas novelas permite deducir incidentes míticos que serían desconocidos sin ellas.

³ Dice H. Beristáin b) (:335): "... según Mircea Eliade, [el mito es] un modelo ejemplar de toda actividad humana

y como ideología'.

La cocina es un escenario, un espacio mítico donde la cocinera se refleja en su brillantez. La protagonista se enfrenta con la cocina, enfrentamiento que se recrudece con el devenir de las acciones.

Lección de cocina abre las puertas no sólo del espacio en el que la protagonista-narradora accionará los mecanismos discursivos de su relato, sino que, además, es la entrada a ese espacio en que los mitos deambularán: la cocina como un templo, como algo sagrado, *resplandece de blancura*, no se puede *mancillar*, la cocina es el lugar de la mujer, la cocina símbolo del vacío, de la soledad, a los que la protagonista ha sido confinada: *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.*

significativa: alimentación, sexualidad, trabajo, educación. A partir de tal modelo, el hombre, 'en sus gestos cotidianos imitará a los dioses, repetirá sus acciones, ... se identificará con ellos'". Por otra parte, existen relaciones íntimas entre el mito y la percepción del Tiempo: M. Eliade (:63-4): "Como se admite hoy, en general, un mito refiere acontecimientos que han tenido lugar *in principio*, es decir, 'en los comienzos', en un instante primordial y atempóreo, en un lapso de *tiempo sagrado*. [...] En una palabra, el mito se considera que sucede en un tiempo -valga la expresión- intemporal, en un instante sin duración, como ciertos místicos y filósofos se representan la eternidad."

4 H. Beristáin b) (:335): "El mito es una forma de la *ideología*. El papel que representó el mito en sociedades primitivas ha sido sustituido por la ideología que es la forma mítica moderna de las sociedades civilizadas. Por ello, la dimensión mítica, en los relatos literarios, no pertenece ni al orden pragmático ni al orden cognoscitivo."

Se tiene un sitio destacado que es la cocina y unas circunstancias especiales que la enmarcan, es un sitio hipnótico, lugar de fijaciones u obsesiones.

La cocina es un símbolo femenino, le pertenece a la mujer y la mujer se refleja en ese espejo-cocina porque se asoma a ese espejo y descubre que ahí está, que siempre ha estado ahí.

Se ubican, pues, en el espacio de la cocina la protagonista-cocinera-narradora, los aconteceres del relato y los propios lectores.

La cocina es, de acuerdo con la perspectiva de la narradora, el eje espacial del relato. Es en la cocina donde se generan, se "cocinan" los acontecimientos, y simultáneamente otras acciones serán cuestionadas, evocadas por la protagonista y trasladadas hacia otros espacios secundarios, sin abandonar nunca el original, el de la cocina: el espacio "real" dentro del cuento.

Es sabido de todos que resulta imposible separar la espacialidad de la historia, de la representación espacial en el discurso.

Es decir: los medios de que dispone el discurso nos procuran la dimensión espacial de la historia y su significado en el conjunto."

En el cuento *Lección de cocina*, como queda dicho antes, la cocina es el eje espacial, el centro de

⁵ H. Beristáin a) (:90-91).

donde se distribuyen las acciones hacia otros espacios creados por la protagonista-narradora.

Un narrador puede delimitar el espacio de la historia bien en la descripción directa, u oblicuamente, en *passant*. (...) La omnipresencia es la capacidad del narrador de informar desde una posición ventajosa, (...) o para saltar de un sitio a otro o estar en dos sitios a la vez.⁶

De esta cita interesa sobre todo, lo que concierne a "saltar de un sitio a otro". La protagonista-narradora del cuento aquí examinado, en su devenir discursivo y su accionar en el relato, se la pasa "saltando" de un espacio a otros a través de sus monólogos, diálogos y descripciones, por lo que:

La alternancia del diálogo con la narración, el monólogo, la descripción o bien la distribución de las divisiones de la obra (párrafos, capítulos, partes), son también manifestaciones espaciales...

El accionar en el relato se ubica en la cocina, el relato se despliega en diferentes niveles de la "realidad": hay un primer nivel que se podría llamar "material", en el sentido de referirse a cosas u objetos tangibles o perceptibles por los sentidos de la protagonista, en este primer nivel "material" es donde se ubican la protagonista y los actantes: la cocina como escenario principal. Un

⁶ S. Chatman (:111).

⁷ H. Beristáin b) (:198).

segundo nivel de "ficción" donde se fantasea, o se recuerda o se especula acerca de posibles situaciones; es, por decirlo en otras palabras, una realidad inventada dentro de la ficción del relato.

Hay también un nivel de reflexión sobre los acontecimientos de los niveles anteriores, o bien reflexiones teóricas, propiamente, que se hace la protagonista. Por ello, entre otros motivos, resultan importantes los "saltos espaciales" que la narradora realiza, saltos que se dan no sólo en el espacio, sino en los niveles de realidad que se mencionan y también en el tiempo.

La protagonista sostiene en la cocina una especie de lucha entre la preparación del guiso y la teorización sobre sus problemas como ser humano, mujer, esposa; por eso le da estatuto de realidad a veces al guiso y a veces a su realidad interior. Percibe en un momento dado el cocimiento de la carne (nivel "material"), de este nivel salta o se traslada a otro nivel en que recuerda el pasado, un pasado inmediato que ve transformado por su matrimonio.

Las acciones en la cocina (el guiso de la carne) que se dan alternadas con las discursivas, se plantean en el siguiente esquema:

Cocina y guiso de la carne: espacio y acción

"reales".

Protagonista: se enfrenta al espacio cocina y a la carne.

Inicio de las acciones en la cocina:

Abre el refrigerador y extrae un paquete con carne.

La descongela, es carne para asar. Ante el color de la carne (rojo) la protagonista inicia su primer salto espacial: Acapulco, la luna de miel, su marido y ella con la espalda roja, por el exceso de sol.

Regreso brevísimo a la cocina, para poner sal a la carne.

Recuerda distraídamente dónde conoció al marido: en un cine club, en el tranvía o en un zoológico.

De nuevo en la cocina, para observar que la carne parece haber encanecido con la sal y la pimienta.

Sigue recordando: el hotel con su esposo, los cambios que va experimentando junto a él, empezando con su nombre.

Se ubica en la cocina: deja reposar la carne.

Interpele al marido ausente, se cuestiona sobre su propia identidad.

Regreso a la cocina: ve la dureza de la carne.

Sigue protestando contra el marido, se siente como criada sin sueldo.

Breve regreso a la cocina para preguntarse si sería conveniente encender la estufa.

Sigue su monólogo.

Cocina: el aceite hierve. Se le pasó la mano.

Recuerda a sus compañeras de colegio, sigue interpelando al marido ausente.

Deja caer la carne sobre la plancha.

Continúa increpando al marido.

Regreso a la cocina: la carne empieza a encogerse.

Sigue su monólogo.

Observa la transformación de la carne.

Fantasea con salir a la calle y encontrarse con un hombre maduro que la enamore.

En la cocina la carne empieza a soltar humo. Se quema de un lado.

Regresa al supuesto encuentro con el enamorado.

La carne se enrosca, se quema, echa humo, no obstante que apagó la estufa.

Es obvio que la cocina y la preparación de la carne deben aparecer constantemente, pues esto mantiene la coherencia del marco del relato.

Por último, es necesario remarcar la importancia de uno de los objetos (actante primordial en el cuento) por su recurrencia y distribución espacial y sobre todo por los cambios que sufre a lo largo del relato: la carne.

Inicialmente es un trozo **rojo como la sangre**, luego con la sal y las especias cambia de color, **parece haber encanecido**, es demasiado grande para el apetito de la protagonista y su marido; después, al empezarse a asar, se hace pequeño; por último bajo la mirada poco atenta de la cocinera, la carne se quema, se transforma, al igual que la protagonista del cuento. Así como la carne imperceptiblemente cambia su aspecto hasta quemarse, la narradora-personaje también sufre una metamorfosis junto al marido: **no sabía y sé, no sentía y siento, no era y soy.**

Temporalidad.

Si bien en la narración el espacio y el tiempo están correlacionados, merecen atención separada; naturalmente, debido a esa correlación constantemente se alude a uno y a otro.

Como en casi todos los cuentos, el tiempo real no coincide con el tiempo de ficción. El cuento que nos ocupa no es la excepción.

En muchas partes del relato no hay una correspondencia con la historia. La historia "real" es en sí muy breve; es la historia de una nueva ama de casa que, al regreso del viaje de bodas, guisa para ella y su marido -que está por llegar- un bistec, que finalmente se quema y ello la obliga a ponderar la explicación que le dará al marido o las alternativas de alimentación que le propondrá. La historia principal, que es el guiso del bistec, es en el cuento el eje y el fundamento, es como un hilo conductor, como un referente "real" pero que se opaca u olvida intermitentemente para dar paso a otras historias o reflexiones de la protagonista que aparecen subordinadas, y a la vez intercaladas en la historia "real", en la acción del guiso que se da en tiempo presente. Todo ello se presenta con recurrentes ironías que serán analizadas en otro capítulo.

Los lectores del cuento *Lección de cocina* oscilan entre la historia del guiso del bistec y las constantes reflexiones de la narradora-protagonista. Lo que quizás predomina en quienes hacen la lectura del cuento es la apreciación de la experiencia interna del personaje, es decir, la subjetividad de la cocinera. Esta subjetividad parece algunas veces verosímil, pero la mayor parte de las veces parece no sincera debido a la presencia de las ironías.

Además del puerto de Acapulco, la ciudad donde se realiza la historia es una ciudad grande donde hay (por ejemplo) un zoológico. Por tanto es posible conjeturar que dicha ciudad es la de México.

El relato se inicia en el presente. La protagonista está en la cocina y la narración coincide con el hilván de sus pensamientos. Desde el inicio se observa que no hay una correspondencia entre el tiempo de la lectura de los pensamientos de la protagonista y la velocidad con la cual ésta los aprehende. En otras palabras, para la mayoría de los lectores la velocidad de la lectura es menor que la velocidad de la corriente de sus pensamientos. La protagonista tiene varias observaciones y reflexiones acerca de la cocina y el sentido de su presencia en la misma.

Después de la descripción inicial de la cocina en tiempo presente, aparece la idea de un tiempo mítico asociada al lugar mítico de la cocina al que se hace referencia anteriormente. La conjunción del espacio y tiempo míticos lo encuentra la cocinera en la cocina cuando piensa: **Mi lugar está aquí. Desde el principio de los tiempos ha estado aquí.** Esta predeterminación del lugar y del espacio para ella le corresponde así únicamente por el hecho de ser mujer. La función familiar de la preparación de los alimentos en la cocina y otras funciones que se le destinan en espacios similares le es impuesta por naturaleza, olvidando con ello que dichas funciones y espacios son creaciones culturales, mitos. La cocinera no nace, se hace. Sin embargo aquí se afirma que la cocinera nace cocinera pues es así por "naturaleza".

Otro cambio de tiempo se da hacia el pasado cuando la

cocinera recuerda que antes de estar en la cocina como **su** lugar, estuvo en otros lugares: **Yo anduve extraviada en aulas, en calles, en oficinas, en cafés; desperdiciada en destrezas que ahora he de olvidar para adquirir otras. Por ejemplo, elegir el menú.** Este pasado al cual se hace referencia es difícil de precisar. Si consideramos el extravío en las aulas, entonces habría que considerar desde las primeras aulas, es decir, desde la infancia.

De nuevo aparece el tiempo presente cuando la neófita ama de casa consulta en los libros de cocina posibles recetas para preparar los alimentos para ella y su marido. Las digresiones de la protagonista durante la elección del menú transitan por varios tiempos.

El cambio de tiempos en el relato es constante y oscilante, la protagonista en su discurso juega con ellos: "Son los juegos temporales un arma literaria."⁸ presente, pasado y futuro, anacronías intercaladas, pues hay:

[...]un desplazamiento dado en la relación entre la supuesta disposición cronológica de los hechos enunciados y la disposición artificial del proceso de enunciación que da cuenta de ellos.⁹

La protagonista va tejiendo con sus monólogos, diálogos y soliloquios retrospectivos y prospectivos, las historias o reflexiones que girarán en torno a la acción, a la historia "real", la del guiso; en el espacio de la cocina se prepara la cocinera para

⁸ R. Roig. (:87).

⁹ H. Beristáin b) (:38).

llevar a cabo una tarea: asar carne. Pero no sólo la carne se cocina, se cocinan también los sueños, los miedos y las expectativas de la cocinera, del guiso parecen depender todas y cada una de esas expectativas.

El cuento *Lección de cocina* lleva al lector de un tiempo presente -lineal en apariencia- a retrospectivas, hacia un pasado inmediato y regresos al presente, para volver a un pasado no tan inmediato. Prácticamente se da en la mayor parte del relato este devenir temporal: de presente a pasado. Es hasta muy avanzadas las acciones (específicamente a partir de que se quema la carne) que se manifiesta además de la analepsis, la prolepsis,¹⁰ en las que la protagonista se ubica en un futuro buscando las explicaciones que dará al marido, qué soluciones serán las adecuadas; en fin, juega con las posibles consecuencias que del fracaso del guiso pueda acarrear.

Las reflexiones, ensoñaciones e increpaciones al marido ausente por parte de la protagonista aparecen divididas en dos momentos: antes del guiso de la carne y después de que ésta se quema. El antes -que en realidad es el presente de la historia- implica la preparación de la carne, encender la estufa, voltear el bistec; mientras esto sucede se despliega una serie de reflexiones y ensoñaciones retrospectivas, buscando la identidad de la protagonista a través de su pareja, el inicio de sus relaciones, su luna de

¹⁰ "Otra 'anacronía' o manera de alterar el orden, además de la 'analepsis' o 'retrospección', que es la más común, es la 'prolepsis', 'prospección' o anticipación". H. Beristáin a)

miel, su matrimonio. Se intercalan en la linealidad del discurso las acciones en la cocina con pausas, en las cuales aparecen los recuerdos. Después de que se quema la carne cambian las ensoñaciones: ahora son prospectivas en relación a las opciones que en el futuro planteará al marido, cuando éste llegue a casa a comer y se entere de que no hay comida.

La narración del proceso del guiso del bistec es la historia principal y la expresión de la subjetividad de la protagonista aparentemente debería de ser complementaria; sin embargo, debido al tiempo de la lectura que ocupa la subjetividad de la protagonista, esta subjetividad y su conflictividad se convierten en lo principal y la aparición intermitente de la historia "real" del guiso parece como si fuera una interrupción del discurso. Con esto se observa que el cuento se carga más hacia la subjetividad del personaje que hacia sus acciones reales y concretas.

La aparición intermitente del guiso parece impertinente vista desde la subjetividad, pero desde el punto de vista de las acciones concretas para hacer el guiso, lo impertinente es la desatención del mismo para atender asuntos objetivos. Vistas así las cosas, el cuento es una expresión no utilitaria de la experiencia, de su búsqueda de sentido.

Si se considera que la historia "principal" del cuento (es decir, la preparación de la carne que se quema) es muy breve y aparentemente trivial, se entenderá la decisión de la narradora de recurrir

constantemente a ensoñaciones y reflexiones para extender el discurso, ya que si no lo hiciera así, la historia principal terminaría pronto. Esto trae como consecuencia la presentación de la protagonista como esquizoide en el sentido de ausente de los eventos que están ante ella y absorta en sus propios pensamientos y ensoñaciones. En otras palabras, la estrategia discursiva obliga a la autora a acentuar la subjetividad de la protagonista.

La lectura del cuento se realiza en treinta minutos; si se considera que es aproximadamente el tiempo que lleva preparar y asar una carne, aquí parece que el tiempo de la historia y el del discurso coinciden; pero en realidad el orden cronológico de las acciones del guiso es el que parece coincidir con el tiempo de la lectura.

[...] mientras transcurren diálogos y monólogos, es cuando se da la mayor coincidencia posible de temporalidades ("escena"), es decir, la ilusión mimética aceptada. convencionalmente por el espectador.¹¹

Interesa esta cita -aunque en realidad se refiere al teatro- porque precisamente en el cuento que nos ocupa la protagonista emplea constantes diálogos y monólogos, que influyen en la apreciación temporal.

Lo narrado (el guiso) es repetitivo, es decir aparece intermitentemente. Las catálisis expansivas ocupan la mayor parte de la narración: mientras la acción del guiso se detiene, la narradora se desentiende de esto para proseguir con sus

¹¹ H. Beristáin a) (:97).

reflexiones. Precisamente esas pausas reflexivas se pueden interpretar como una suspensión del tiempo para hacer notar las expectativas del personaje.

La estructura temporal del relato presenta una reflexión de Rosario Castellanos acerca de la condición de las mujeres en México. Es una reflexión que asume a la mujer como igual al hombre en cuanto a derechos y oportunidades y también acepta las diferencias de una sensibilidad femenina atenta a lo humano.

En este cuento Castellanos ofrece una experiencia ficcionalizada de la condición femenina en una época en que las voces del movimiento feminista empezaban a escucharse en México. La autora explora la condición femenina y al mismo tiempo la muestra; exploración y muestra tienen un efecto formativo en los lectores y sobre todo en las lectoras, en la medida en que la narración misma ofrece la posibilidad de una reflexión de género.

Perspectiva de la narración.

¿Quién cuenta la historia?

Es frecuente confundir o identificar al narrador (quien cuenta la historia) con el autor (que la escribe).

Nos dice Vargas Llosa que "un narrador es un ser hecho de palabras, no de carne y hueso como suelen ser los autores...".¹

Ahora bien, si el narrador es el que cuenta la historia, ¿es a la vez un personaje? ¿Cómo definirlo? El propio Vargas Llosa comenta (refiriéndose al narrador):

Las posibilidades parecen innumerables: pero en términos generales, se reducen en verdad a tres opciones: un narrador-personaje, un narrador-omnisciente exterior y ajeno a la historia que cuenta, o un narrador-ambiguo del que no está

¹ M. Vargas Llosa (:52).

claro si narra desde dentro o desde fuera del mundo narrado.²

El narrador-personaje asume la voz del relato, participa como personaje y se manifiesta desde la primera persona gramatical.

Según Luz Aurora Pimentel, que a su vez sigue a Genette: "En sentido estricto, todo acto de narración está hecho en primera persona, pues el enunciador puede enunciar su "yo" en cualquier momento."³

En las primeras líneas del cuento *Lección de cocina* aparece un narrador o narradora con características ambiguas; no se sabe si solamente es enunciador o también es un personaje: **La cocina resplandece de blancura. Es una lástima tener que mancillarla con el uso. El narrador-personaje irrumpe de pronto: Qué me importa. Mi lugar está aquí. Desde el principio de los tiempos ha estado aquí.** A partir de este momento la presencia del narrador-personaje abarca todo el relato, definiéndose además como un narrador-personaje femenino: **En el proverbio alemán la mujer es sinonimo de Küche, Kinder, Kirche.** Es decir de acuerdo con este proverbio alemán, la mujer debe estar en la cocina (küche), cuidando niños (kinder) o en la iglesia (kirche).

² *Ibidem* (:53).

³ Luz A. Pimentel (:135).

La narradora del cuento *Lección de cocina* dirige el orden en que aparecen los sucesos en el relato, su actuación es determinante, su participación y grado de involucramiento la convierten en una narradora homodiegética. "Es narrador homodiegético si a la vez que narra, participa en los hechos como personaje."⁴

La narradora cuenta la historia en primera persona y, como se señaló, es homodiegética, pues su involucramiento en el mundo que narra es como personaje; cumple pues, con el acto de la narración y como actor en el mundo narrado. "De tal manera que ese 'yo' se desdobra en dos: el 'yo' que narra y el 'yo' narrado."⁵

En este cuento, la narradora-personaje es una intelectual inmersa en el mundo que narra y que cuestiona. Una intelectual que intenta ubicarse en un lugar que, por ser mujer, por tradición, le ha sido asignado (la cocina) porque: **Yo anduve extraviada en aulas, en calles, en oficinas...**

La narradora se manifiesta como una persona culta, inteligente, con estudios universitarios que, disimulados al inicio del relato, contrastan con su "ineptitud" para cocinar.

⁴ H: Beristáin b) (:357).

⁵ Luz A. Pimentel (:136).

A través de diálogos se formula preguntas, haciendo parecer que estos diálogos se llevan a efecto entre dos personas.

Otras veces inventa esos diálogos, los imagina así como imagina a las personas con las que dialoga representando ambos papeles. Es tan vertiginosa su actuación y cambio de una perspectiva a otra, que mueve a la comicidad, lo que remite precisamente al manejo irónico que hace de las acciones la narradora y que será motivo de un capítulo aparte: la ironía implícita en todo el cuento. Veamos un fragmento del relato que ilustra lo anterior: **El hombre maduro me sigue a prudente distancia. Más le vale. Más me vale a mi porque en la esquina ¡zas! Mi marido, que me espía, que no me deja ni a sol ni sombra, que sospecha de todo y de todos, señor juez. Que así no es posible vivir, que yo quiero divorciarme.**

Es determinante y por eso la insistencia en señalar que a través de monólogos, soliloquios, diálogos con ella misma, con personajes ausentes (el marido), inventados (el amante o enamorado), soliloquios retrospectivos, la narradora configura su mundo y el de los personajes que la rodean.

Es importante mencionar que se emplea el término soliloquio con la acepción que le da Chatman:

Los teóricos de la narrativa han usado la palabra soliloquio para describir otra clase de presentación no mediatizada del habla de un personaje[...] Los soliloquios, por tanto, son posibles en la narrativa siempre que sean puros, nunca libres, por la sencilla razón de que deben ser reconocidos sin duda alguna como habla y no pensamiento, o como una forma estilizada, expresionista, más allá del simple pensar o hablar.⁶

A través del soliloquio, recurso discursivo que emplea la narradora en gran parte del relato y que en alguna forma determina su construcción, se despliegan las acciones, si bien el discurso es fluido, la narradora cae en ocasiones en la incoherencia, sobre todo en esa constante intercalación de ideas y divagaciones. "Una de las modalidades de la incoherencia consiste en retardar la información."⁷

Efectivamente, ya avanzado el relato la narradora deja saber que es recién casada: **No se empieza una vida conyugal de manera tan sórdida.** Igualmente alude al marido: **Del mismo modo teníamos la espalda, mi marido y yo...** y sólo mucho más adelante dice cómo y dónde se conocieron, retardando⁸ así la información.

⁶ S. Chatman (:191-3).

⁷ N. Megged (:135).

⁸ La narradora hace uso de la anisocronía llamada analepsis, alterando de esta forma el orden cronológico en que ocurrieron los hechos. Cfr. H. Beristáin a) (:101)

Si bien se manifiestan divagaciones de la narradora a lo largo del relato, por los rasgos propios del soliloquio, esto no quita al cuento unidad en la conducción de la diégesis. El mundo de la narradora y los actantes que intervienen, que giran en torno a ella, están perfectamente configurados desde su propia perspectiva.

Lo anterior pareciera definir a la narradora como poco verosímil, pero en todo el relato la narradora se "abre" ante los ojos ávidos de los lectores, se manifiesta y se "concretiza" en la ficción -sí se permite esta afirmación aparentemente paradójica-. Tal vez su objetividad radique precisamente en esa apertura: la narradora en su accionar por el relato, en su relación con personajes y actantes, descubre uno a uno sus defectos (recordemos sus constantes autodegradaciones); pero se cuida muy bien de guardar sus cualidades, sus virtudes, lo que la hace más humana, y por tanto, dentro de la historia, verosímil.

Porque ella hace que la sintamos real, de carne y hueso, con los mismos problemas que nos preocupan o preocuparán a nosotras. Así se logra la identificación. Ella es como nosotras, es una de nosotras, las muchas mujeres cuya existencia está llena de incertidumbres y dudas. Que apoyan los pies con sumo cuidado para no dar un paso en

falso, que tiene que elegir diariamente entre ser auténtica o ser esclava.⁹

Monólogos, diálogos y soliloquios permiten a la narradora enunciar las acciones en estilo directo: "En sentido estricto, el diálogo y el monólogo son como dos subdivisiones del estilo directo."¹⁰

Por otra parte, es interesante ese accionar de la narradora a través de sus diálogos y monólogos, de restrospecciones a un tiempo pretérito y a lugares distintos e inclusive a realidades diferentes, para volver al espacio de la cocina, al tiempo presente de la narradora y a su realidad actual dentro de la ficción: al cocimiento de la carne que se transforma al igual que la narradora protagonista.

Esas idas y venidas temporales y espaciales, cuestionando y cuestionándose, interpelando: ¿al lector?, ¿al narratario?, ¿a los actantes? (marido, amante ficticio, la carne, la cocina), pareciera darle al cuento -por lo que al discurso se refiere- otra orientación: el llamado discurso apelativo.

En el discurso hay lo que Bajtin llama apelación: el emisor, habla de sí, a sí, con otro, de otro, "lanza una mirada furtiva hacia un oyente, testigo, juez".¹¹

⁹ N. Megged (:200).

¹⁰ H. Beristáin a) (:125).

¹¹ H. Beristáin b) (:146).

¿Qué me aconseja usted para la comida de hoy [...] Pero ¿a quién supone usted que se está dirigiendo? [...] ¿Y tú no tienes nada que agradecerme? [...] Esta carne tiene una dureza [...] que no caracteriza a las reses. Ha de ser de mamut.

Red Isotópica.

En este apartado se presenta un análisis semántico de las principales líneas temáticas. Para realizar dicho análisis se ponderaron e integraron algunos conceptos de distintos teóricos -Greimas y Helena Beristáin entre otros-.

Las líneas isotópicas que integran un texto le dan sentido y significado. Para Greimas "el sintagma, que reúne por lo menos dos figuras sémicas, puede considerarse como el contexto mínimo que permite establecer una isotopía..."¹². Además, "toda significación discursiva implica connotación [...] el discurso es un proceso durante el cual se constituye la significación a partir de los 'semas'."¹³

Es importante tener en cuenta que semas y sememas constituyen, dan significado y actualizan

¹² A. J. Greimas (:110).

¹³ H: Beristáin b) (:451).

las líneas temáticas de un texto. Sin abundar en cuestiones teóricas que hagan árido este trabajo de investigación, es pertinente considerar que: "la unidad de significación llamada 'semema' está constituida por el conjunto de unidades mínimas o rasgos distintivos denominados semas".¹⁴

Esto permite comprender que el significado completo del discurso es la consecuencia de toda una serie de elementos imbricados.

... cuyo desarrollo consiste en ir tejiendo la red que vincula entre sí todas las significaciones: las que proceden de la relación sintagmática, las de la paradigmática, las denotativas, las connotativas; todas se van engarzando en alguna de las líneas temáticas, en alguna de las isotopías, y éstas, al interrelacionarse, configuran la red que constituye el sentido total.¹⁵

En *Lección de cocina* una isotopía central es la búsqueda de identidad de la protagonista del relato. En torno a esa búsqueda de identidad, a ese deseo de encontrarse a sí misma en el "otro" (el marido) girarán las acciones y los acontecimientos en el cuento de Rosario Castellanos.

Desde el instante mismo en que la protagonista se introduce en la cocina, busca en ese lugar -que por tradición, por ser mujer le pertenece- encontrarse, o al menos reflejarse; porque mujer y

¹⁴ H. Beristáin a) (:138).

¹⁵ Id. (:140).

cocina son inseparables y ella había estado "extraviada", desperdiciada en **aulas, calles, oficinas, cafés.**

La protagonista busca su identidad, aunque sea reflejada en el marido. En este sentido, el texto funciona como un espejo del sujeto inexistente, que busca en el lenguaje o en la superficie del espejo objetos simbólicos -la cocina, el guiso de la carne, el camisón de su noche de bodas y los diversos accesorios **que hacen parecer tan femenina a quien los usa-** que convaliden su esencia de mujer. Quienes deciden la moda que caracteriza a las mujeres, son quienes imponen la lengua de la moda y quienes visten hacen el habla de la moda.¹⁶

El lugar para su uso es la intimidad del tálamo; el momento es en su soledad, **en la oscuridad de la alta noche.** El momento es de tensión tal vez inconsciente, puesto que se da en la oscuridad. No es la vista sino el tacto el sentido que busca los objetos simbólicos. La narradora piensa acompañando sus pensamientos con movimientos. La yema de los dedos avanza paralelamente al lenguaje productor del texto: el lenguaje como sujeto.

¹⁶ R. Barthes a) (: 29).

Si la búsqueda de identidad de la narradora se entiende como una búsqueda en un espacio discursivo en el cual circulan mitos que entran y salen del lenguaje, entonces la entrada al texto de símbolos como **la albura de mis ropas** es un intento más de una larga serie de búsquedas de identidad. Las búsquedas de identidad implican la presencia del otro, que en este caso es el marido. El otro y la imagen que el otro puede regresar es lo que se busca. La blancura perfecta es un símbolo que forma parte de los mitos compartidos con el marido. La blancura perfecta aparece **deliberada, reiterativa, impúdicamente simbólica**. La blancura de las ropas sólo aparece si hay iluminación suficiente y si hay ojos también para percibirla. Como hay oscuridad en ese momento y como falta el otro (el marido) puesto que duerme, entonces esa blancura perfecta **queda abolida transitoriamente**. La blancura transitoriamente abolida era anteriormente vigente. Es decir, estaba presente como símbolo pleno cuando había luz y el marido entonces despierto podía percibirla siquiera subliminalmente. La albura de las ropas es símbolo de pureza o virginidad. La narradora no puede tener la garantía de que el símbolo haya alcanzado su significado en la corriente de atención del marido. La experiencia interna de la protagonista no puede ser la misma experiencia interna del marido. Por ello se afirma:

Algún instante quizá alcanzó a consumir su significado bajo la luz y bajo la mirada de esos ojos que ahora están vencidos por la fatiga. La búsqueda de identidad ante el "espejo" implica otro "espejo", es decir, otra búsqueda de identidad distinta de la identidad de la propia narradora. Esta otra búsqueda es la búsqueda del marido. La diferencia entre ambas búsquedas es que la narradora complica su propio drama ante el espejo porque requiere de la imagen de otro espejo (el del marido) ante su espejo. Lo anterior pareciera implicar la categoría sartreana de "ser-para-otro", por lo menos en la interpretación que hace Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo*. Simone de Beauvoir lo resume así:

Desde que el sujeto busca afirmarse, el Otro que lo limita y lo niega le es necesario, sin embargo, pues no se alcanza sino a través de esa realidad, que no es él.¹⁷

Si se entiende la búsqueda de identidad por parte de la protagonista como un juego del lenguaje, al cual se le pretendería tomar como espejo, ¿qué consecuencias traería esta interpretación? ¿Qué consecuencias, sobre todo si se considera que puede estar implícita la categoría de ser-para-otro? Habría una situación más compleja si la ilusión de identidad depende de la imagen que pueda ofrecerse

¹⁷ S. de Beauvoir (:181).

en el espejo, en el cual aparecería otro espejo imaginario (el espejo ante el cual busca su identidad el marido) con una imagen, que es, a su vez, la que se desea. Se puede inferir que esta última imagen se ha considerado así: **Unos párpados que se cierran** (los del marido, la posible imagen que se desea en su espejo) **y he aquí, de nuevo el exilio**. El exilio al que aquí se refiere, sería la separación o ausencia de la imagen de la narradora que reside en el "espejo" (llámese espejo número 2 o del marido) que se le ofrece ante su "espejo" (espejo número 1 o de la protagonista). Si la imagen de la protagonista desaparece ante el espejo número 2, y si esa es la única posibilidad de obtener una imagen de sí, es decir, la imagen que el marido le proporcionaría, ¿acaso se quedaría sin imagen de sí? Aquí radica el por qué de la incesante búsqueda de identidad por parte de la protagonista.

Otra línea isotópica es la que corresponde a las dualidades que se suscitan en la protagonista y que se manifiestan en constantes oposiciones: hay que ser auténtica o asumir el papel tradicional de la mujer. Se inclina por lo primero, pero al no tener ningún apoyo, sabe que terminará por elegir lo segundo. Le ha costado mucho esfuerzo llegar al matrimonio, tener a su lado un hombre, su marido, que representa el futuro, su futuro. Esto le

permitirá -socialmente- ser. **¿Pero quién soy yo? Tu esposa claro [...] Llevo una marca de propiedad...**

Hay una dualidad trágica en lo anterior, la protagonista quiere ser y quiere no ser, ama o cree amar a su marido y lo que éste representa: matrimonio, hogar, protección, compañía, hijos. Por otra parte, el sacrificio es mucho y generalmente estéril, porque no le permite, entre otras cosas, compaginar sus quehaceres intelectuales -que debe olvidar para asumir otros-. Porque ya lo dice el refrán: Mujer que sabe latín, ni tiene marido ni tiene buen fin. El precio por no estar sola es alto, aunque el matrimonio represente otro tipo de soledad.

Bajo la perspectiva de la búsqueda de identidad por parte de la protagonista, aparecen en el relato otras líneas temáticas, que además refuerzan la isotopía de las dualidades. Estas líneas son representadas por la carne y por las transformaciones que sufre, transformaciones que se reflejan en la propia protagonista. La carne y su relación con la cocina, pues es en la cocina donde será asada, y es la cocina el lugar que le corresponde a la protagonista. Las dualidades corresponderían, así, a las siguientes dicotomías: carne-cocina, carne-cocinera, cocina-protagonista.

En la dualidad carne-cocina no hay oposición, porque está integrada por objetos que se

complementan, pero en el proceso del guiso se deja entrever todo un ambiente, todo un mundo prejuiciado por siglos y siglos de tradición.

Por lo que respecta a la dualidad carne-cocinera, el antagonismo se manifiesta desde el principio, hay un rechazo por su color: **rojo como la sangre**, porque no representa ninguna **antinomia**, ninguna **aporía**, ningún esfuerzo intelectual. El esfuerzo es de otro tipo, manual; algo a lo que la cocinera no está acostumbrada. Esta inexperiencia se refleja en el fracaso del guiso: la carne se quema. La protagonista cocinera también **se quema**, también se transforma como la carne. **Así voy a quemarme yo en los apretados infiernos por mi culpa, por mi culpa, por mi grandísima culpa.**

Pero si es necesaria una definición para el papel de identidad, apunte que soy mujer de buenas intenciones y que he pavimentado un camino directo y fácil al infierno¹⁸

La dualidad carne-cocinera como línea isotópica es recurrente en todo el relato, dándole coherencia y significado al mismo. Además, como se señaló anteriormente, estas líneas isotópicas giran en torno a la temática central: la búsqueda de identidad de la protagonista de *Lección de cocina*, que permanece como el eje, el impulsor de todas y cada una de las acciones que la protagonista

¹⁸ R. Castellanos b) (:325).

emprende; giran en derredor de esa búsqueda que le permita encontrarse y valorarse como mujer y ser humano.

Porque si tú existieras
tendría que existir yo también. Y eso es mentira.

Nada hay más que nosotros: la pareja,
los sexos conciliados en un hijo,
las dos cabezas juntas, pero no contemplándose
(para no convertir a nadie en un espejo)
sino mirando frente a sí, hacia el otro.
El otro: mediador, juez, equilibrio
entre opuestos, testigo,
nudo en el que se anuda lo que se había roto.
El otro, la mudez que pide voz
al que tiene la voz
y reclama el oído del que escucha.

El otro. Con el otro
la humanidad, el diálogo, la poesía, comienzan.¹⁹

¹⁹ *Id.* (:301-2).

Para los teóricos literarios el término ironía es un término polisémico. Siguiendo a Wayne C. Booth nos preguntamos: "¿Qué significa ironía?" y ante la posible respuesta otras preguntas: "¿Cómo lo sabemos? ¿Cómo decidimos?"¹

La ironía es un fenómeno polifacético. Por ello se necesita un enfoque que integre sus diversos aspectos. Con base en un conjunto de nociones he aquí un intento de definición: la ironía es 1) una actitud que se expresa en el discurso cuando éste 2) contradice los significados del lenguaje que utiliza, 3) con determinadas intenciones que el lector u oyente interpreta con base en pistas.

¹ Vid: Wayne C. Booth (:15-6).

Este enfoque tiene -hasta donde se puede advertir- seis nociones primarias. Las nociones en cuestión son las siguientes: 1) lenguaje, 2) discurso, 3) figura retórica, 4) pista, 5) intención y 6) actitud. Las nociones se usan en diferentes áreas o disciplinas. Las nociones de lenguaje, discurso y figura retórica se tomaron de Helena Beristáin²; la noción de pista pertenece a Wayne C. Booth³; las nociones de actitud⁴ e

² Desde el punto de vista retórico entendemos por ironía -siguiendo a Helena Beristáin-: "Figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria". (H. Beristáin b) (:277). La ironía entendida como figura retórica, debe ser explicada tanto en los niveles de la lengua como en las estructuras del relato. Cf. H. Beristáin a) (:23).

³ Wayne C. Booth (:85) afirma: "Considerando todo lo que se ha escrito sobre la ironía, resulta sorprendente lo poco que encontramos sobre la forma de entenderla. El primer problema es cómo darnos cuenta de que debemos comenzar la reconstrucción". Ahora bien, para Booth las pistas para la ironía una vez que se inicia la reconstrucción para interpretarla son cinco: 1) Advertencias claras en la voz del propio autor, 2) Proclamación del error conocido, 3) Conflictos entre hechos dentro de la obra, 4) Contrastes de estilo y 5) Conflicto de creencias. Vid: Capítulo 3 ¿Es irónico?

⁴ El concepto de actitud se tomó de Nicola Abbagnano (:32-3): "Término ampliamente usado en la filosofía, en la sociología y en la psicología contemporáneas para indicar la orientación selectiva y activa del hombre en general, en relación con una situación o un problema cualquiera. [...] Con mayor precisión, se puede definir la Actitud como el proyecto de elecciones para enfrentar cierto tipo de situaciones (o de problemas); o como un proyecto de comportamiento que permita efectuar elecciones de un valor constante frente a una determinada situación. En este caso diremos, por ejemplo, que 'x tiene una Actitud contraria al matrimonio', lo que significa decir que x proyecta no casarse; por lo tanto, en

intención⁵ son utilizadas en sociología, psicología y filosofía.

Es considerada la ironía como un fenómeno que necesita ser percibido, es decir, la ironía puede presentarse en un texto o en la realidad y sólo los lectores u observadores competentes son capaces de darle estatuto de realidad. Acerca de lo anterior Wayne C. Booth dice lo siguiente: "... algunas ironías se escriben para ser entendidas, y [...] la mayoría de los lectores lo lamentarán cuando no consigan entenderlas."⁶

Por otra parte es importante señalar que la ironía debe distinguirse de otras expresiones con las que comparte algunas características: "Humor, humorismo, sátira, burla, causticidad, parodia,

general, la Actitud de x para S es un proyecto de x con referencia al comportamiento a tener en relación con situaciones en las cuales S es posible".

⁵ Según Nicola Abbagnano (:679) 'Intención': "En sentido estricto, la intencionalidad en el dominio práctico, esto es, la referencia de una actividad práctica (deseo, aspiración, voluntad) a su propio objeto". El mismo autor en relación con 'Intencionalidad', p. 680 dice: "La referencia de cualquier acto humano a un objeto diferente de sí: por ejemplo, de una idea o representación a la cosa pensada o representada, de un acto de voluntad o de amor a la cosa querida o amada, etc." En esta investigación se considera que la producción de un texto que contiene ironías, tiene una determinada intención por parte del autor. Por ello, siguiendo a Booth, también se puede afirmar: "Si el autor no buscaba la ironía, sería extraño, o extravagante, o estúpido por su parte hacer las cosas así". Wayne C. Booth (:90)

⁶ W. Booth. (:16)

broma, retintín, sarcasmo",⁷ cinismo, fanatismo ⁸ y risa.

El concepto de ironía que propone Helena Beristáin es compatible y complementario con el enfoque de la ironía entendida como actitud. La ironía entendida como actitud -según José Ferrater Mora- puede tener diversos matices.⁹ La actitud irónica puede cumplir la función de llenar un "vacío" en la vida humana cuando se produce una crisis individual o colectiva. También la actitud irónica puede aspirar a ser deformadora o reveladora de la realidad.¹⁰

Para Booth hay dos tipos de ironía, la estable y la inestable.

La ironía estable es a) intencional, b) oculta, c) 'reconstruida' por el lector como un significado más interesante que el que le han presentado, d) fija (una vez que el lector ha establecido el significado irónico 'no se le invita a socavarlo con nuevas demoliciones y reconstrucciones') y e) finita en su aplicación (sólo se refiere a los enunciados que se han hecho realmente). Las ironías inestables ocurren cuando 'el

⁷ Martín Alonso (:569).

⁸ Según José Ferrater Mora (:1761) "En nuestra opinión, la ironía puede ser descrita como 'actitud' de tipo semejante en su forma, aunque distinta en su contenido, a otras actitudes tales como la cínica, la fanática, etc."

⁹ J. Ferrater Mora, *Ibidem*: "...hay muchas formas posibles de ironía; por ejemplo, se puede hablar de ironía conceptuosa y amarga (Quevedo), de ironía piadosa (Cervantes), de la ironía intelectual (Gracián), para limitarnos a ejemplos de escritores españoles clásicos."

¹⁰ *Ibidem*.

autor -en la medida que podemos descubrirle, y a menudo está pero que muy distante- se niega a declararse, por muy poco que sea, a favor de cualquier proposición estable'.¹¹

Con base en las nociones anteriormente señaladas y otras más que se indicarán en su momento, se realizará un análisis que permita captar y saborear el guiso de ironías que nos preparó Rosario Castellanos en su cuento *Lección de cocina*.

Guiso de ironías: *Lección de cocina*. El título mismo es una ironía, porque lo que menos se aprende en este cuento es a cocinar.

La autora hace que la protagonista-narradora juegue irónicamente con los lectores, sobre todo con los lectores poco avezados que si esperaban una auténtica lección para cocinar quedarán defraudados en virtud del fracaso rotundo de la narradora y de la consecuente ausencia de lección.

Los lectores más agudos y conocedores de algunas características generales de la obra de la autora serán más cautelosos en su lectura. Esta cautela, sin embargo, no evita disfrutar el cuento y advertir que desde el título -como se señaló antes- empieza la ironía, empieza la sonrisa del lector, que en algunas partes del texto culmina en carcajadas.

¹¹ Apud: Seymour Chatman (:246).

Se tratará de reconstruir primeramente algunas expresiones del cuento que pueden percibirse más claramente como irónicas. Después se analizarán otras expresiones que presentan un grado mayor de dificultad para apreciar su carácter irónico, luego se revisarán algunos ejemplos de ironías donde hay una transición entre la ironía y otro tipo de expresiones (la burla, el sarcasmo, la risa).

Aparte del título mismo, primera lexía del texto, en otra parte del cuento nos encontramos con una ironía estable, en el sentido que la menciona Booth. El fragmento es el siguiente:

Gracias, murmuro, mientras me limpio los labios con la punta de la servilleta. Gracias por la copa transparente, por la aceituna sumergida. Gracias por haberme abierto la jaula de una rutina estéril para cerrarme la jaula de otra rutina que, según todos los propósitos y las posibilidades, ha de ser fecunda. Gracias por darme la oportunidad de lucir un traje largo y caudaloso, por ayudarme a avanzar en el interior del templo, exaltada por la música del órgano. Gracias por...

La palabra *gracias* aparece cinco veces en el párrafo. En cuatro ocasiones después de un punto y para iniciar una oración. En la quinta y última aparición la oración queda truncada por los puntos suspensivos. La frecuencia de la palabra *gracias* y el hecho de que el párrafo finalice con "Gracias por ..." es un indicio de la importancia que se le

atribuye al gesto de la gratitud. El destinatario de las gracias es el marido ausente a quien la narradora le agradece varios detalles. La primera vez que el personaje dice *gracias* se refiere al modo actualizado del agradecimiento y constituye una autodescripción equívoca. Mientras la protagonista murmura *gracias* se limpia los labios con la punta de la servilleta. Este acto provoca que el decir *gracias* quede -en tanto expresión- disminuido por el hecho de ser murmurado; es decir, dicho de manera atenuada por el tono y por la acción de limpiar simultáneamente los labios con la punta de la servilleta. Esto envía una señal a los posibles lectores. Se trata de un *gracias* tan trivial como aquellos *gracias* que se suelen dar para expresar el agradecimiento por la alimentación, pues la cocinera se limpia los labios como si hubiera terminado de saborear un banquete. El segundo de los *gracias* está relacionado con detalles del brindis de la boda. El tercero de los *gracias* es más revelador que los anteriores: "Gracias por haberme abierto la jaula de una rutina estéril"; la rutina estéril a que se refiere aquí es la rutina que vivía la protagonista antes de casarse; la rutina de la mujer soltera que, se afirma aquí, es "estéril". Salir de la rutina estéril de la mujer soltera, es algo que agradece al marido. Hasta aquí la acción de dar las *gracias*

es algo transparente, pues lo que específicamente se agradece es la posibilidad de "haberme abierto la jaula." La apertura de "la jaula" que representaba la soltería equivale a la libertad que en contraste representaría el matrimonio. Las ecuaciones que representan la situación son dos. La primera sería: soltería = encierro en la jaula; la segunda situación que correspondería lógicamente al agradecimiento sería: matrimonio = libertad.

Sin embargo en la misma oración empieza a operar un significado que rompe con el significado explícito del lenguaje anterior, el significado de ruptura con la segunda ecuación anteriormente señalada es: "para cerrarme la jaula de otra rutina". Aquí queda claro que el salir de la jaula de la soltería no fue para alcanzar la libertad en el matrimonio, sino para pasar de una prisión a otra. En otras palabras, la libertad es aquello que la protagonista no encontró en su matrimonio. Es por ello que las *gracias* que da el personaje corresponden no a la libertad sino al cambio de escenografía. Por otra parte, en la misma oración aparece una ambivalencia hacia el final de la misma. En efecto, refiriéndose a su nueva jaula en el matrimonio la protagonista termina afirmando: "según todos los propósitos y las posibilidades, ha de ser fecunda". Aquí se contraponen los significados: "estéril" con "fecunda". El tono del

párrafo hasta este punto es de naturalidad, es decir, no aparecen en el lenguaje significados de amargura o reproche explícitos. Hacia el final del párrafo se introduce un tono más comprometido emocionalmente, el cual trae consigo resonancias un tanto míticas: Agradece la protagonista haber sido conducida con su vestido blanco durante la ceremonia en el templo, y haberse encontrado "exaltada por la música del órgano". El agradecimiento corresponde aquí a la satisfacción que ella tuvo -por parte del marido- de una serie de expectativas y exigencias sociales, culturales y religiosas. En esta última parte del párrafo parece que el tono es solemne y muy serio. No obstante, aparece una desilusión de los significados anteriores, cuando en el remate del párrafo los puntos suspensivos relativizan la evocación de lo sagrado. Este abandono de lo sagrado es para asumir lo cotidianamente profano -como queda claro-, cuando al inicio del siguiente párrafo vuelve a preocuparse por el guiso de la carne. Los puntos suspensivos al final del párrafo, después de decir "Gracias por..." envían una señal que sugiere reticencia por parte de quien la afirma; da a entender el sentido de lo que no se dice y calla. Lo que tal vez se calla es el sufrimiento y desesperación que pueden producir el quehacer doméstico impuesto -en este caso cocinar- por los

otros, y sobre todo, autoimpuesto, a sabiendas de que dicho quehacer es un callejón sin salida.

Si la ironía contradice en el discurso los significados del lenguaje utilizado, está presente entonces -en el párrafo analizado- una ironía. La ironía no es muy fina porque hay un indicio muy fuerte ("para cerrarme la jaula de otra rutina") que introduce un significado explícitamente contradictorio con un significado anterior ("por haberme abierto la jaula de una rutina estéril"). El dar las gracias se vuelve una contradicción cuando en una ocasión es por **abrir**, y en otra es por **cerrar** la jaula al mismo personaje. El discurso pone las cartas sobre la mesa una junto a otra. La ironía no es fina porque los sentidos contrapuestos están en el lenguaje utilizado y aparecen uno inmediatamente después del otro. La ironía se transparenta fácilmente porque la contradicción de los significados del lenguaje es explícita y está a la vista. Se trata, así, de una ironía fácil de captar porque ha sido puesta, por decirlo de alguna manera, en bandeja. La protagonista expresa en este párrafo actitudes irónicas tanto hacia la soltería como hacia el matrimonio. Las actitudes irónicas en este caso consisten en no tomar en serio ni la soltería ni el matrimonio. Si se los tomara en serio no los compararía con una jaula. El común denominador de las dos actitudes es no tomar en

serio el estado civil de la mujer, tal vez porque ninguno de los dos estados constituye por sí mismo la situación óptima para ella, ya que, en ninguno de los dos -en las condiciones presentes- están ausentes el machismo y las visiones míticas de la mujer.

La facilidad con la cual la autora nos dio a probar esta ironía, cumple a la vez dos funciones, una reveladora y otra didáctica. La función reveladora de esta ironía consiste en mostrar que el sentido de la libertad está ausente cuando se pasa de una jaula a otra. La función didáctica consiste en presentar los elementos para captar la ironía de una manera muy sencilla. Por ello no es necesario para quienes leen detenerse demasiado para reconstruir esta ironía.

La ironía es estable en el sentido que señala Booth porque satisface las siguientes características: a) es intencional si consideramos el siguiente indicio: que la autora produjo un texto donde el personaje agradece por igual que le abran o cierren jaulas; b) la intención de la autora es oculta porque explícitamente nada afirma que indique la contradicción de sentidos; c) la reconstrucción que los lectores pueden hacer de esta ironía es una alternativa de lectura más "sabrosa" que una lectura ingenua que se detenga en una comprensión superficial y anodina; d) una vez

percibida o interpretada, la ironía no es modificada o replanteada por los significados de nuevas oraciones; y e) la ironía es finita en su aplicación porque está restringida sólo a los casos o situaciones que señala para agradecerlos.

De cualquier forma esta ironía -aunque sencilla- se goza por la gracia y naturalidad con que se ofrece.

En seguida se analizará un fragmento que presenta un grado mayor de dificultad para apreciar su carácter irónico:

Recapitulemos. Aparece, primero el trozo de carne con un color, una forma, un tamaño. Luego cambia y se pone más bonita y se siente una muy contenta. Luego vuelve a cambiar y ya no está tan bonita. Y sigue cambiando y cambiando y cambiando y lo que uno no atina es cuándo pararle el alto. Porque si yo dejo este trozo de carne indefinidamente al fuego, se consume hasta que no queden ni rastros de él. Y el trozo de carne que daba la impresión de ser algo tan sólido, tan real, ya no existe. ¿Entonces? Mi marido también da la impresión de solidez y de realidad cuando estamos juntos, cuando lo toco, cuando lo veo. Seguramente cambia, y cambio yo también, aunque de manera tan lenta, tan morosa que ninguno de los dos lo advierte. Después se va y bruscamente se convierte en recuerdo y... Ah, no, no voy a caer en esa trampa: la del personaje inventado y el narrador inventado y la anécdota inventada. Además, no es la consecuencia que se deriva lícitamente del episodio de la carne.

La narradora invita a recordar lo sucedido empleando una sutil ironía, utilizando como recurso discursivo un efecto metapoético, en un lenguaje lleno de perspicacia y humor.

El ingenioso razonamiento entra en juego así: la protagonista llama la atención hacia las transformaciones que sufrió la carne (carbonizada) hasta desaparecer. Luego hace una analogía de la transformación de la carne con las transformaciones que ella y su marido también tienen. En seguida la narradora (sin dejar de ser ficción) protesta: a) que ella sea considerada **narrador inventado**, b) que su esposo al ser recordado por ella cuando está ausente sea **personaje inventado**, c) que eso que está afirmando ella sea una **anécdota inventada**. Finge el texto que no es narración sino testimonio. La protagonista ficcionalizada exige que no le sea escamoteado su esposo "real": **Ah, no, no voy a caer en esa trampa.**

La ironía consiste en que tiene razón cuando advierte: **Además, no es la consecuencia que se deriva lícitamente de la carne.** Efectivamente, es cierta la advertencia anterior. Sin embargo los lectores poco atentos pueden caer en la trampa. Astutamente la ironía hace creer que (sólo) se está refiriendo en la advertencia al esposo escamoteado. No, la advertencia es (también) una secreta e

ingeniosa confesión de su sofisma:¹² la protagonista ficcionalizada se rehúsa a que categoricen a ella y al marido (también ficcionalizado), como personajes inventados y ¿qué son dentro del relato, sino eso? Se presenta ante los ojos del lector una ironía inestable, ya que la autora parece -a través de la protagonista- manifestarse jugueteando un poco con los lectores y con las vacilaciones de la propia protagonista.

Otro fragmento del relato que desarrolla una ironía inestable y que termina perfilándose en burla, es el siguiente:

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'.

¹² F. Pizarro (:45): "El término 'falacia' se usa preferentemente en situaciones en que alguien pretende realmente dar un argumento a favor de una conclusión y quiere también que el argumento apoye lógicamente esa conclusión, es decir, pretende, consciente o inconscientemente, que el argumento es válido, cuando en realidad, no lo es, pero tiene "algo" que puede llevar al engaño a una persona poco alerta. [...] A veces se usa la palabra 'sofisma' para hacer referencia a un argumento incorrecto que se presenta a otros como válido con el objeto de confundir o engañar."

El párrafo es uno de los regresos al soliloquio por parte de la protagonista, después de una breve incursión de su atención al proceso del guiso. Para explicar la ironía presente en este párrafo, se dividirá en tres partes: inicio, transición y final. El párrafo se inicia con una interpelación al marido ausente: "Y no es que me hayas defraudado. Yo no esperaba, es cierto, nada en particular." En el texto anterior la afirmación "es cierto" aparece después de "yo no esperaba". Si se le da estatuto de indicio a la frase "es cierto" y no se toma simplemente como elemento trivial sin peso alguno, entonces se puede interpretar que hay una insistencia de la protagonista acerca de la verosimilitud de su afirmación. Se puede conjeturar que el personaje pretende hacerse creer a sí misma y al marido -al que interpela pese a estar ausente- que ella desde soltera no se hizo ilusiones en relación con su matrimonio. La situación parece sencilla: si no hubo esperanzas entonces no hay desilusión. El no tener expectativas parece algo neutro en relación con lo que suceda, porque el resultado puede ser positivo o negativo. Sin embargo se podría dudar que alguien pueda casarse sin esperar nada en particular. La protagonista tal vez sintió la necesidad de disipar esta duda, pero no lo logra y por ello deja lo anteriormente afirmado como una impostura. Aquí termina lo que

sería el inicio del párrafo y se toma nota de una impostura y de lo que parece ser un indicio o señal de ironía, la frase "es cierto". En la parte del párrafo llamada de transición se encuentra lo siguiente: "Poco a poco iremos revelándonos mutuamente, descubriendo nuestros secretos, nuestros pequeños trucos, aprendiendo a complacernos." En esta parte la protagonista muestra que sí tiene una expectativa del desarrollo que puede tomar su relación matrimonial. La posibilidad de coherencia lógica se mantiene todavía porque ella dijo que no esperaba (tiempo copretérito) y ahora (tiempo presente) espera. No obstante cabría una pregunta: ¿si lo que dijo fue sincero, entonces por qué cambió? La lectura en esta parte del párrafo acumula dudas acerca de la verosimilitud de lo explícitamente significado. Cerca del final del párrafo se encuentra que la esperanza negada anteriormente aparece de nuevo: "Y un día tú y yo seremos una pareja de amantes perfectos." Esto, aunque no contradice estrictamente lo anterior, sí afirma algo distinto, por lo menos en cuanto a que el personaje ahora sí acepta que sí espera algo de la relación matrimonial. Si el párrafo hubiera terminado en este punto, hubiera quedado la idea de que la protagonista se habría forjado propósitos muy serios. Se da enseguida un paso hacia la ironía

cuando emerge un sentido de esperanza altamente contrastante con la neutralidad al inicio del párrafo: "y entonces, en la mitad de un abrazo, nos desvaneceremos". La ironía aunque frágil, parecía cercana a estabilizarse. Pero la parte del remate del párrafo perfila en un destello un escenario sorpresivo e imprevisto, como en el cine: "y aparecerá en la pantalla la palabra 'fin'." Con esto último, los lectores son desengañados porque justamente contra lo que se arremete es contra la seriedad. Se hubiera acercado a la ironía (de nuevo) si el párrafo se hubiera detenido antes de la parte citada; pero ya no se está ante una ironía sino ante una burla; o más bien, ante una autoburla de la protagonista que aquí nos hace ver que ni ella misma se cree sus mentiras. Es preciso -en este punto- pese a todo, imaginar escépticamente sana a la cocinera, pues si bien se burla de sus propias expectativas matrimoniales, por lo menos - en este punto- ya no es esclava de ellas. La ironía permite tomar distancia; en cambio, la burla vacuna y sacude.

Si del fragmento citado se consideran todas las partes excepto la última afirmación, entonces se configuraría una ironía inestable, en el sentido de Booth, por las siguientes razones: la autora se niega a declararse a favor de una proposición estable; es así, porque el personaje intenta

convencerse y convencer al lector, al principio, de que no esperaba nada en especial de su matrimonio y, sin embargo, más adelante nos percatamos de que es al contrario.

Como se vio anteriormente, la expresión que parecía ironía terminó perfilándose como burla, merced a la expresión final. En otras palabras, la ironía que parecía fraguarse, fue más allá y terminó en burla, le pasó lo que al bistec: se cocinó demasiado.

En resumen: el guiso de ironías está en todo el texto; la protagonista-cocinera se enfrasca en el intento de preparar una carne asada y no lo consigue; pero sí logra un excelente guiso discursivo para deleite de los lectores.

Hay en el texto, por último, otras ironías además de las analizadas. Por las características de esta investigación -restringida en tiempo y espacio- se circunscribe a aspectos centrales, a sabiendas de la infinitud del texto en relación con la diversidad de posibilidades interpretativas.

En el proceso de esta investigación, se vio la pertinencia de replantear ideas directrices y recursos metódicos. Este trabajo es producto de dichos cambios. Los resultados parciales son estos:

1. *Lección de cocina* es parte del libro: *Álbum de familia*, publicado en 1971, en una época de ascenso del feminismo, y en una etapa en la cual Castellanos asumió en muchos de sus textos una actitud irónica -en el sentido de usar figuras que consisten en dar a entender lo contrario de lo que se dice- ante los problemas feministas.
2. Se eligió un enfoque estructural, con base en el cual se distinguen en el relato diversos elementos y tres niveles. En el primero y en el segundo se sitúan respectivamente las funciones y la red actancial. En el tercer nivel se analiza

con base en las nociones de espacialidad, temporalidad, perspectiva de la narración, estrategias de presentación del discurso, red isotópica y retórica. Se consideró necesario fragmentar el texto en lexías, entendidas como mínimas unidades significantes pues el cuento está constituido por monólogos con problemáticas existenciales. Con base en las lexías se facilita la lectura, análisis e interpretación. Las lexías son útiles para comprender la imaginación existencial -en sentido sartreano- del personaje principal, es decir, la manera como la cocinera percibe sus opciones para elegir su futuro.

3. Se analizó el cuento dividiéndolo en seis secuencias. La red actancial revela que los actores y actantes están definidos desde de la perspectiva del actor protagónico, es decir, la narradora. El marido es el actante objeto del deseo de la protagonista y nunca se "materializa" en la diégesis. La carne es otro actante principal y aparece como adyuvante y a la vez como oponente. Para ejemplificar las relaciones entre los actantes mencionados, se elaboró un diagrama con base en un modelo propuesto por Greimas.
4. Se investigaron diversos usos o significados del término espacialidad y se obtuvo lo siguiente: la representación del espacio en el discurso puede

ser entendida de tres maneras: a) la cocina es un espacio "mítico" en el sentido de que es percibido por la cocinera -en algunos momentos- como si fuera un lugar intemporal, que le sirve de modelo para señalarle su destino o la función principal del conjunto de sus actividades; b) la cocina es el espacio "real" en el cual la protagonista realiza las acciones que constituyen, en los tiempos "reales", el guiso de la carne; c) aparecen en el relato otros espacios "imaginarios" que están subordinados al espacio "real" de la cocina. Considerando que el espacio y el tiempo están íntimamente relacionados, se puede decir que se dan "saltos espacio-temporales" entre los niveles de realidad implícitos en los espacios mencionados.

5. El análisis de la temporalidad dejó el siguiente resultado: el tiempo "real" en el cual se realiza el guiso no coincide con los tiempos "imaginarios" que aparecen en el transcurso del relato. Es decir, mientras el personaje principal guisa el bistec, recuerda hechos del pasado o imagina sucesos posibles del futuro. Con base en este punto y lo dicho anteriormente sobre la espacialidad, se puede concluir lo siguiente: el espacio y tiempo "reales" son una anécdota intrascendente dentro del cuento; en otras palabras, el guiso del bistec es un pretexto que

permite a la narradora dar paso al discurso existencial del personaje principal que es ella misma. El texto presenta así, ante la conciencia de los lectores, temas de reflexión importantes.

6. La perspectiva de la narradora es la de un narrador-personaje que asume la voz del relato desde la primera persona gramatical. La narradora es homodiegética porque narra y participa en los hechos como personaje.
7. La estrategia de presentación del discurso es el soliloquio. La narradora enuncia las acciones en estilo directo.
8. Las líneas isotópicas o temáticas configuran una red, cuyo análisis semántico revela que, el centro o eje en torno al cual giran es la búsqueda de identidad de la protagonista. La protagonista desea encontrarse a sí misma, y elige encontrarse en ese espejo que constituye la mirada del "otro" -en este caso, el marido-. Todos los demás objetos o quehaceres simbólicos que se presentan, coartan la identidad buscada o son fallidos sin el marido. La búsqueda de identidad de la protagonista fracasa, porque el marido ausente no le ha proporcionado la imagen de sí misma que ella anhela en él. La protagonista vive en un mundo fragmentado por contradicciones existenciales: si elige ser auténtica, se queda sola; y si elige la compañía

del marido, debe asumir el papel tradicional de la mujer. La protagonista oscila entre opciones que la escinden.

9. Para identificar la principal figura retórica en el cuento investigado, con base en un conjunto de nociones, se ofreció la siguiente definición: la ironía es 1) una actitud que se expresa en el discurso cuando éste 2) contradice los significados del lenguaje que utiliza, 3) con determinadas intenciones que el lector u oyente interpreta con base en pistas. Por otra parte se asumió la distinción que hace Booth entre dos tipos de ironía, la estable y la inestable. Considerando lo anterior, en el análisis del cuento en cuestión se llegó a los siguientes resultados: a) la ironía es la principal figura retórica en el cuento y puede distinguirse de otras expresiones con las que comparte algunas características; b) se identificaron ironías estables, en los comentarios que hace la narradora acerca de la soltería y el matrimonio; c) se descubrió una ironía inestable en la argumentación que presenta la narradora para protestar y refutar que su marido sea considerado una ficción; por último, se detectó el desarrollo de una figura que parecía encaminarse como ironía inestable pero que termina perfilándose en burla.

10. Las ironías en este cuento cumplen la función de llenar el vacío que deja la crisis existencial de la narradora-protagonista. Las ironías permiten a la conciencia revelar la circunstancia existencial y distanciarse del dolor que ésta produce. Gracias a las ironías, tanto los lectores como la autora encuentran un espacio de lucidez y de goce estético.
11. Quedan para futuras investigaciones, el análisis de otras ironías que aparecen en el cuento. También quedan por investigar otras figuras retóricas afines. La red isotópica no fue explorada exhaustivamente, y hay muchos materiales para futuros análisis semánticos.
12. Se atisbó la complejidad multidimensional del relato literario. Se apreció la relación entre problemas, nociones y procedimientos.
13. Se ha dicho que ningún cuento es perfecto. Considero que el relato investigado tiene algunos errores. Tal vez Rosario Castellanos abusa al mostrar a una protagonista que incurre demasiado en la mala fe, es decir, en el autoengaño. Se puede disculpar esa insistencia si se considera que los relatos crecen de las miserias humanas. Por otra parte, el cuento muestra cómo algunas mujeres son capaces de superar, con las ironías, la identidad imposible en su mundo fragmentado.

- ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. México, FCE, 1974.
- ALONSO, Martín. *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. 2 Vols. Madrid, Aguilar, 1980.
- BARTHES, Roland. a) *Elementos de semiología*. Madrid, Alberto Corazón editor, 1971.
- b) *Crítica y verdad*. México, Siglo XXI, 1996.
- c) *Análisis estructural del relato*. México, Ediciones Coyoacán, 1996.
- d) *Mitologías*. México, Siglo XXI, 1997.
- BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*, 2 Vols. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1985.

- BERISTÁIN, Helena. a) *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM (Instituto de Investigaciones Filológicas), 1984 (Cuadernos del Seminario de Poética, 6).
- b) *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1998.
- BOOTH, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Madrid, Taurus Humanidades, 1989.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, FCE, 1972 (Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis).
- CARBALLO, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Ediciones del Ermitaño-SEP, 1986 (Lecturas Mexicanas 48. Segunda serie).
- CASTELLANOS, Rosario. a) *Álbum de familia*. México, Joaquín Mortiz, 1985 (Serie del volador).
- b) *Poesía no eres tú. Obra poética 1948-1971* México, FCE, 1995 (Letras mexicanas).
- c) *Mujer que sabe latín*. México, FCE-SEP, 1984, (Lecturas mexicanas, 32).
- d) *Juicios sumarios II. Ensayos sobre Literatura*. México, FCE, 1981, (Biblioteca joven).
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. México, Fernández Editores, 1961.
- CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso*, Madrid, Taurus Humanidades, 1990.

- DUMÉZIL, Georges. *Del mito a la novela*. México, FCE, 1973, (Lengua y estudios literarios).
- ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus, 1979.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*, 4 Vols. Madrid, (Alianza diccionarios), 1984.
- FISCAL, María Rosa. *La imagen de la mujer en la narrativa de Rosario Castellanos*. México, UNAM, (Instituto de Investigaciones Filológicas), 1980, (Cuadernos del Centro de Estudios Literarios).
- FRANCO, María Estela. *Rosario Castellanos. Semblanza Psicoanalítica*. México, Plaza y Janés, 1984.
- GREIMAS, A. J. *Semántica Estructural*. Madrid, Gredos, 1976 (Biblioteca Románica Hispánica, 27).
- MEGGED, Nahum. *Rosario Castellanos. Un largo camino a la ironía*. México, El Colegio de México, 1994, (Jornadas, 102).
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México, UNAM-Siglo XXI, 1998.
- PIZARRO, Fina. *Aprender a razonar*. México, Editorial Alhambra, 1987 (Biblioteca de Recursos Didácticos Alhambra).
- PONIATOWSKA, Elena, *¡Ay vida no me mereces!* México, Joaquín Mortiz, 1988.
- ROIG, Rosendo. *Pedagogía para una crítica literaria semiótica*. México, Editorial Jus, 1979.