

Técnica e ideología en un cuento de Rosario Castellanos

I. INTRODUCCIÓN

Los críticos literarios han examinado a fondo los temas principales en la obra de Rosario Castellanos: el indigenismo; el conflicto amo/siervo u hombre/mujer; y el papel de la mujer, uno que le ha sido impuesto por la sociedad y los hombres. Varios estudiosos han enfocado específicamente el significado del cuento que nos concierne ahora —*Lección de cocina*¹—, pero hace falta, a mi parecer, una consideración de la técnica narrativa (estructura y estilo) de este cuento, como también una determinación de la ideología que dicha técnica implica.

Para resumir brevemente, *Lección de cocina* sigue a una señora y sus reflexiones mientras va preparando la carne para la cena. Entre los temas importantes de este relato se incluyen el tiempo, la realidad/irrealidad, la escritura, el lenguaje, la religión, el sexo y el conflicto sexual, la soledad, la incomunicación y la alienación. Este último, junto con el papel de la mujer y su identidad, constituyen el tema principal. El cuento se concentra en la protagonista: en su estado de recién casada, con su doble índole de mujer y de mexicana («abnegada mujercita mexicana», p. 9)²; de esta forma se establece un nivel significativo individual y otro nivel nacional. Existe también un tercer plano, el universal, que abarca a toda mujer, cual-

¹ ROSARIO CASTELLANOS, *Album de familia* (México, Joaquín Mortiz, 1971), pp. 7-22. Todas las citas serán de esta edición y la paginación aparecerá dentro del texto de mi estudio.

Tres estudios que en particular me parecen valiosos son: BETH MILLER, «Female Characterization and Contexts in Rosario Castellanos', *Album de familia*», *The American Hispanist*, 4, núms. 32/33 (Jan-Feb, 1979), pp. 26-30; ALFONSO GONZÁLEZ, «La soledad y los patrones del dominio en la cuentística de Rosario Castellanos», *La Semana de Bellas Artes* (México), núm. 83, 4 de julio de 1979, pp. 2-5; MARTHA PALEY FRANCESCATO, «Transgresión y aperturas en los cuentos de Rosario Castellanos», en Maureen Ahern y Mary Seale Vásquez, eds., *Homenaje a Rosario Castellanos* (Valencia, Albatros Hispanófila, 1980), pp. 115-120. Toda referencia a estos críticos se alude a estos artículos. [El artículo de González también aparece en el *Homenaje...*, pp. 107-113.]

² Véase JOSÉ EMILIO PACHECO, «Inventario», *Diorama de la Cultura* (supl. cult. de *Excelsior*), 11 de agosto de 1974, p. 16.

quiera que sea su sociedad. Para infundirle al cuento este aspecto universal, Castellanos hace referencia a los comienzos del tiempo (así evocando a Eva), y emplea una cita en alemán, la cual define el papel tradicional de la mujer: «Küche, Kinder, Kirche» (p. 7). Este patrón también requiere que ella sea simple, sumisa, agradecida, perdonadora; es nada más que un objeto sexual, una posesión. Todo esto resulta en la pérdida de su identidad auténtica y en la enajenación. Estas ideas se han visto ya en otras obras de Castellanos; lo que le da valor especial a este cuento es la *posible rebelión* de la protagonista³. Se nota en este relato una clara toma de conciencia por parte de ella de su papel inveterado y de algunas posibilidades nuevas que están a su alcance. Si se realizará o no la rebelión, sin embargo, queda ambiguo⁴.

Pasemos ahora a una consideración de algunos elementos formales (estructurales y estilísticos) para ver cómo funcionan en el desarrollo de este cuento.

II. ESTRUCTURA Y ESTILÍSTICA

Lección de cocina se narra en primera persona, en forma de monólogo interior, enfocando a la narradora y dirigiéndose a ella. Esta narración sirve para revelar más a fondo a la protagonista —tanto a ella misma como al lector— y para destacar su problema metafísico. Ella no es una mujer tradicional, lo cual establece una tensión de importancia estructural y temática entre esta mujer y el modelo esperado. La conocemos de forma abierta, directa: es compleja, crítica, seria y razonadora; no sabe, ni le gusta cocinar, y por eso sigue una receta (inexacta) al preparar la carne; no se acostumbra al nuevo apellido que «tampoco es mío» (p. 11); le faltan la sensibilidad y las emociones amorosas («rigidez», «carezco de la soltura», «me petrifica», p. 13), y la maternidad es para ella un «riesgo» (p. 15), palabra que lleva connotaciones negativas. De forma indirecta se sugiere que ella es intelectual, una escritora⁵. Por ejemplo, ha asistido a con-

³ Estoy de acuerdo con Francescato, quien afirma que «*Album de familia* es de suma importancia por presentarse como ciertas posibilidades de apertura» (p. 116).

⁴ No estoy de acuerdo con los críticos que insisten en una interpretación pesimista. Estoy mejor inclinada a aceptar la afirmación de Francescato de que no hay un solo modo de interpretar el fin de este cuento (p. 117), aunque si tuviera que elegir preferiría una visión optimista en cuanto a la rebelión, como explicaré más adelante.

⁵ A través de este mismo estilo indirecto se sugiere que su esposo es celoso y la vigila, como vemos en este imaginado encuentro con un desconocido: «El hombre maduro me sigue a prudente distancia. Más le vale. Más me vale a mí porque en la esquina ¡zas! Mi marido, que me espía, que no me deja ni a sol ni a sombra, que sospecha de todo y de todos...» (p. 18).

ferencias, al cine-club, a exposiciones (p. 10). Sus dedos no son sensibles «por el prolongado contacto con las teclas de la máquina de escribir» (p. 9). Su vocabulario demuestra una riqueza extraordinaria, hace varias referencias a distintas obras de literatura y entiende las reglas literarias (p. 20)⁶. Todas estas características personales y el autoconocimiento que resulta de sus reflexiones llevan inevitablemente al conflicto final, el enfrentamiento con la posible rebelión.

El estilo narrativo permite la incorporación de algunas otras técnicas que reflejan la complejidad y la naturaleza del proceso mental, al mismo tiempo que adelantan el desarrollo de los temas y ayudan a sugerir la rebelión. Por ejemplo, encontramos la pregunta retórica —«¿He de acogermé a cualquiera de ellas y ceñirme a sus términos sólo porque es un lugar común aceptado por la mayoría y comprensible para todos?» (p. 22). Encontramos también las frases incompletas —«Seductora, aturdida, profundamente reservada, hipócrita» (p. 21)— y los puntos suspensivos —«Y, sin embargo...», (p. 22). (Esta última cita cierra el texto, y justamente debido a sus puntos suspensivos ayuda a crear la ambigüedad respecto a la realización de la rebelión.) De cuando en cuando el monólogo interior se transforma en «diálogo»: diálogo inventado, recordado o imaginado⁷; diálogo con la simbólica «ama de casa» (usa «usted» con ella, para mostrar su alienación) y con su esposo u otro hombre. Y, finalmente, el monólogo interior se aproxima al fluir de conciencia, usando saltos temporales y espaciales y la asociación libre para elaborar una compleja estructura temporal.

El tiempo incorpora un momento presente (los minutos en que ella va preparando la carne, quizá unos treinta minutos), un pasado «reciente» (la luna de miel y la relación con su esposo), un pasado «alejado» (los primeros encuentros con su futuro marido y su estado de soltera) y un futuro desconocido (su relación con su esposo o con otros hombres, y la posible rebelión). El eje del cuento es el presente, pero existe un constante vaivén entre presente y pasado, y entre presente y futuro. Se llega al pasado o al futuro en los pensamientos y recuerdos de la protagonista, mediante tales trucos como los *flashbacks* y la asociación libre. El rojo de la carne, por ejemplo, ocasiona un *flashback* que enfoca su luna de miel en Acapulco, marcada por la espalda quemada, roja. A veces el cambio en el

⁶ Es aquí donde encuentro el tema literario, uno que otros críticos no parecen haber percibido: «Ah, no, no voy a caer en esa trampa: la del personaje inventado y el narrador inventado y la anécdota inventada» (p. 20).

⁷ Por diálogo inventado quiero decir lo imaginario; por diálogo imaginado quiero decir el que habría ocurrido si hubiera tenido lugar la conversación.

tiempo es sutil, ambiguo, y el lector no está seguro por unos segundos en qué momento temporal se encuentra. Por ejemplo: «es su mano la que oprime mi hombro... Habrá que dejarla reposar así» (p. 12). Aunque la palabra «la» (de «dejarla») parece referirse a la mano que le oprime el hombro, resulta aludir a la carne que ella cocina, devolviéndonos al presente. Otras veces el cambio en el tiempo es más abrupto, en particular una vez establecido el patrón de alternación temporal:

Bajo el breve diluvio de pimienta la carne parece haber encanecido. Desvanezco este signo de vejez frotando como si quisiera traspasar la superficie e impregnar el espesor con las esencias. Porque perdí mi antiguo nombre... (p. 11).

La frase trunca aquí («Porque perdí mi antiguo nombre»), retorna a sus pensamientos del párrafo previo, que formaba parte de un *flashback*.

Estas alternaciones también se organizan a base de un juego con el tiempo verbal. El momento presente se narra en el presente. El primer *flashback*, que trata el episodio de la luna de miel, comienza utilizando el pasado. Sin embargo, hacia su final cambia ligeramente al tiempo verbal del presente («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», p. 10; el énfasis es mío). Esto le da más inmediatez y un impacto más fuerte al pasado. Los demás *flashbacks* que tratan la luna de miel y la siguiente relación con su marido emplean el tiempo verbal del presente; para describir su vida anterior a su casamiento, se vale del pasado, y para referirse al futuro, utiliza el futuro.

Estos cambios temporales permiten los saltos espaciales entre Acapulco, la ciudad y la cocina (ésta es el eje espacial, y es destacada por la cita en alemán ya mencionada). Las oposiciones estilístico-estructurales de tiempo y espacio forman parte de una tensión que sirve de base para este cuento. Ya mencioné la tensión en el carácter femenino. También se encuentra una larga serie de polaridades temáticas —antes/ahora, ahora/después, simple/complejo, hombre/mujer, soltera/casada, casada/¿qué?, vida/muerte, realidad/irrealidad, identidad/no identidad, cotidiano/metafísico, pasividad/posible rebelión. Otros elementos estilístico-estructurales que reflejan la tensión son el carácter dialéctico de la narración, sus construcciones paralelas y las repeticiones y variaciones alrededor de una o dos palabras claves. Por ejemplo:

Gracias por haberme abierto la jaula de una rutina estéril para cerrarme la jaula de otra rutina que... ha de ser fecunda (p. 12).

Aquí se puede apuntar una variedad de oposiciones: abrir/cerrar, es-

clavitud/libertad, estéril/fecundo, antes/ahora, rutina₁/rutina₂, jaula₁/jaula₂. Un segundo ejemplo:

Soy yo. ¿Pero quién soy yo? Tu esposa, claro... No estoy tejiendo una red para prenderte. No soy una mantis religiosa (p. 14).

En esta cita, la protagonista vacila entre afirmaciones positivas, el cuestionamiento y las afirmaciones de lo que *no* es. Esto último funciona a pesar de (o quizá debido a) un juego gramatical que elabora una falsa construcción paralela («No estoy tejiendo... No soy...»). Finalmente:

Yo seré, de hoy en adelante, lo que elija... Yo impondré... las reglas del juego. Mi marido resentirá la impronta de mi dominio... Forcejeará por prevalecer y si cede yo le corresponderé con el desprecio y si no cede yo no seré capaz de perdonarlo.

Si asumo la otra actitud... (p. 21).

En esta última cita la narradora vacila entre rebelarse y no rebelarse y las posibles consecuencias de cada acción. Como dije ya en otra parte, es ambigua su decisión, lo cual justifica las apuntadas tensiones.

El lenguaje es otro elemento estilístico que desarrolla los temas y lleva hacia la ambigüedad de la sugerida rebelión. Coloquial y conversacional debido a la forma y la naturaleza dialéctica de la narración, tiende al humor irónico —«¿Qué me aconseja usted..., experimentada ama de casa, inspiración...?» (p. 7). También se nota el enojo —«Esta maldita carne» (p. 18); «Pero, ¿a quién supone usted que se está dirigiendo? Si yo supiera lo que es estragón y ananá no estaría consultando este libro» (p. 8). Además, encontramos expresiones negativas —«desperdiciada», «colaboración» (p. 7); «sórdida», «colisión» (p. 12); «rencor», «riesgo» (p. 15)—. Se recurre a la paradoja («concilian... contradicciones» (p. 7) y al juego de palabras. Por ejemplo, elegir el menú es «improba» (p. 7), lo cual significa «difícil» y además «deshonesto». La protagonista no está en este «ajo» (p. 8), término que se relaciona con una planta usada para cocinar, pero que también significa «asunto secreto». De valor especial son las imágenes y asociaciones verbales, de las cuales menciono sólo unas cuantas aquí (de verdad merecen un estudio aparte): por ejemplo, lo blanco (que simboliza la pureza); la muerte (al asociarse cocina y sexo con esta imagen —pp. 7, 14— se destruye cualquier valor positivo que pudieran tener); los pájaros (símbolo de la libertad); la metamorfosis (que tiene que ver con su carácter y con el papel femenino); y la carne.

Esta última es la imagen central. Sirve como motivo de la «acción» y funciona como base estructural. Representa —según mi modo de ver— a

la protagonista. Por ejemplo, como ya mencioné, la carne es roja, igual que la espalda de la recién casada. Al principio es irreconocible bajo su capa de hielo (p. 8), descripción que también se podría aplicar a la narradora, una mujer rígida, fría. McMurray cree que la carne cocida simboliza la destrucción de la pareja, y Miller afirma que al final la carne achicada simboliza las disminuidas y quemadas esperanzas de la protagonista⁸. Más bien, lo que se tiene hacia el fin del cuento es la esencia expuesta, tanto de carne como de mujer, mediante el proceso cocinar-autoconocimiento:

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

...

La carne no ha dejado de existir. Ha sufrido una serie de metamorfosis. Y el hecho de que cese de ser perceptible para los sentidos no significa que se haya concluido el ciclo sino que ha dado el salto cualitativo. Continuará operando en otros niveles. En el de mi conciencia, en el de mi memoria, en el de mi voluntad, modificándome, determinándome, estableciendo la dirección de mi futuro (pp. 20-21).

Sólo por haber llegado a esta esencia resulta posible la futura rebelión. La imagen de la metamorfosis sugiere que la rebelión sí va a ocurrir, pero la ambigüedad del contenido y de la forma en el cuento entero la limitan a mera posibilidad. Sin embargo, esto no es de poca consecuencia, pues por primera vez se encuentra una vía optimista para la mujer en la narrativa de Castellanos⁹.

⁸ GEORGE MCMURRAY, «Rosario Castellanos. *Album de familia*», *Books Abroad*, núm. 46 (1972); Miller, p. 26.

⁹ En su obra teatral posterior a *Lección de cocina —El eterno femenino* (México, FCE, 1975)— Rosario Castellanos alude al mismo problema de autoconocimiento-esencia-rebelión (acción):

Señora 4: La tercera vía tiene que llegar hasta el fondo último del problema. No basta adaptarnos a una sociedad que cambia en la superficie y permanece idéntica en la raíz. No basta imitar los modelos que se nos proponen y que son la respuesta a otras circunstancias que las nuestras. No basta siquiera descubrir lo que somos. Hay que inventarnos (p. 194).

III. CONCLUSIÓN

Todos los apuntados elementos estilístico-estructurales en este cuento —narración en primera persona, monólogo interior, asociación libre, saltos temporales y espaciales, lenguaje, tensión— caracterizan la «nueva narrativa», que surgió de la Revolución cubana buscando un nuevo rumbo —auténtico, no tradicional, radicalmente diferente— para la literatura latinoamericana. En *Lección de cocina*, la autora se sirve bien de estas técnicas nuevas para reflejar temas y una ideología que caben dentro de este esquema revolucionario: la búsqueda de la mujer auténtica, la rebelión de la mujer ante el papel tradicional que le ha sido impuesto. En una entrevista, Rosario Castellanos comentó que el cuento (como género literario) intenta describir un solo instante que «debe ser lo suficientemente significativo para que valga la pena captarlo»¹⁰. Creo que en este caso ella sí se ha dedicado, hábilmente, integrando fondo y forma revolucionarios, a tal momento: o sea, el autoconocimiento que sugiere rebelión y emancipación para la mujer¹¹.

EILEEN M. ZEITZ

Universidad de Minnesota. Duluth - 1982-1983

¹⁰ EMMANUEL CARBALLO, «Rosario Castellanos», en su *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX* (México, Empresas Editoriales, 1965), pp. 411-424 (p. 422).

¹¹ En otra parte examino un antecedente cuentístico de *Lección de cocina* —«Días dorados de la señora Pieldediamante», de la uruguaya SYLVIA LAGO— y los puntos de coincidencia entre los dos relatos: «La alienación femenina en dos cuentos hispanoamericana», que aparecerá en *Romanistisches Jahrbuch*.