

La cocina hispanoamericana: transculturación, resistencia y memoria

Felipe Oliver

Universidad Católica de Chile

La cebolla tiene que estar finamente picada. Les sugiero ponerse un pequeño trozo de cebolla en la mollera con el fin de evitar el molesto lagrimeo que se produce cuando uno la está cortando. Lo malo de llorar cuando uno pica cebolla no es el simple hecho de llorar, sino que a veces uno empieza, como quien dice, se pica, y ya no puede parar. No sé si a ustedes les ha pasado pero a mí, la mera verdad, sí. Infinidad de veces. Mamá decía que era porque soy igual de sensible que Tita, mi tía abuela. (Esquivel 9)

Así comienza la novela de la mexicana Laura Esquivel, *Como agua para chocolate* (1889), todo un éxito editorial a lo largo de la década de los noventa. Nótese como las dos primeras oraciones son una instrucción culinaria. No es sino hasta la tercera línea cuando aparece, o más bien prevalece, la función poética. El acto de narrar una historia, lo literario, se subordina al recetario. La mujer está cocinando y mientras tanto cuenta la historia de su familia. Esta imbricación entre ambos enunciados performativos, el acto de cocinar y el acto de narrar, es mucho más fácil de percibir en la película del mismo nombre. En efecto, en la primera escena de la cinta aparece la narradora en la cocina de una hacienda mexicana, picando cebolla con un trozo en la cabeza para evitar el lagrimeo, mientras de fondo el espectador puede distinguir unas ollas ardiendo sobre las brazas. De igual modo, y regresando a la novela, los segmentos que componen el texto son precedidos por una lista de ingredientes y se presentan como recetas, no como capítulos. *Como agua para chocolate* es una novela que también puede ser leída como recetario y viceversa. Sin embargo, y como pretendo demostrar a lo largo de estas líneas, Laura Esquivel no hace sino reproducir una costumbre al parecer inherente en la mujer: hablar *en y desde* la cocina.

Transcribamos ahora las primeras líneas de un trabajo de Elena Garro, “Una mujer sin cocina” (1980):

Era un veintiocho de junio y la tarde aplastaba a la ciudad con su aire sofocante; la inminencia del calor terrible como un incendio seco y sin llamas, amenazaban a Lelinca, sensible a los vapores hirvientes que escapaban de los automóviles y de las fachadas de las casas. No tenía ningún lugar a donde ir, nadie la conocía, y ella no conocía a nadie. Había aprendido a ser fantasma recorriendo avenidas y cuartos amueblados. Vagamente recordaba que alguna vez había existido. Recordaba con precisión a sus padres y trataba de alcanzarlos y llegar a los jardines en donde jugaba y en los que existían fuentes alborozadas, jacarandas tendidas como sombrillas moradas y tulipanes rojas.

Por las noches la cocina brillaba con el fogón encendido y las criadas movían platos, abrían alacenas olorosas a frijól, a maíz, [...] y al milagro de “los peces y de los panes” como les contaba Tefa mientras calentaba las tortillas. Ellas, sentadas en la mesa enorme escuchaban sus relatos de hechos históricos, y las vísperas de las fiestas contemplaban ansiosas los trajes de estreno. (211)

El contraste no puede ser más evidente; mientras el primer párrafo habla de caos y desorden, de angustia y llanto en la calle, en el segundo las mujeres conversan cálidamente en la cocina, estimuladas por olores sugerentes y por el relato de Tefa. Pero hay más: mientras la primera imagen presenta a Lelinca disociada de su entorno como un “fantasma”, carente de un espacio, destino u hogar, en el segundo cuadro cada una de las criadas se apropia (casi diríamos conquista) de un sitio en la “mesa enorme” mientras Tefa hace lo propio con el fogón. El énfasis recae sobre Tefa pues es la más activa de todas, y precisamente por eso la única designada por su nombre. Al igual que en la novela de Laura Esquivel, en el texto de

Garro para llevar la voz de mando es necesario también adueñarse de los instrumentos culinarios, la preparación de los alimentos es inseparable de la locución, ambas actividades están tan imbricadas que la una parece imposible sin la otra. Tefa habla en la cocina mientras cocina.

Ahora, Lelinca es tan fantasma en la calle como en las habitaciones amuebladas de la casa. La dicotomía no es el espacio privado frente al espacio público. La dicotomía es la cocina versus el resto de la casa, de la avenida, de la ciudad y del mundo. A no ser que se exceptué el jardín de la infancia “en los que existían fuentes alborozadas, jacarandas tendidas como sombrillas moradas y tulipanes rojas”, la cocina es el único sitio que le pertenece más allá de toda duda lo mismo a Lelinca que a Tefa y al resto de las criadas. Provisionalmente podemos concluir que el factor clave es el sexo, no la raza o la condición económica. Es decir, el que las criadas se hayan adueñado de la cocina no significa que una indígena mexicana sólo pueda aspirar a emplearse como criada de una familia rica en una sociedad que ha discriminado a su raza, recluyéndola en un sitio y una práctica netamente de servicio, aún cuando esta sea la realidad diaria de miles de indígenas mexicanas. La propia Lelinca es hija de un matrimonio blanco, con dinero e influencia política, y la cocina es el único espacio en el que se siente verdaderamente “en casa”. Por algo el texto se titula “Una mujer sin cocina”, cuando Lelinca se extravía del hogar paterno lo que echa de menos es el fogón, la comida y las historias de Tefa, y no su alcoba, el *living* o el ático, por ejemplo. Para Elena Garro la cocina como espacio y como práctica, o sea el sitio en el que se preparan los alimentos y la elaboración en sí de los mismos, es el elemento común a todas las mujeres, sin importar la edad, raza, nacionalidad o situación monetaria¹.

Y no se equivoca. Del otro lado del continente, Sonia Montecino en *La olla deleitosa* (2005), explica la hibridez de la gastronomía chilena; es decir, la utilización de técnicas,

¹ Marta Umanzor escribió un extenso trabajo sobre la mujer en la narrativa de Elena Garro. Véase la bibliografía para mayores referencias.

procesos e ingredientes criollos, indígenas o europeos en un mismo platillo, como el resultado de la presencia común en el espacio común de mujeres de diferente origen. La mujer, lo mismo indígena que europea en situación de desigualdad con relación al varón, compartía la obligación de alimentar a su pareja. La cocina en la que rara vez entraba el hombre era el espacio y vínculo común del bello sexo. La comunicación entre culturas disímiles comenzó a gestarse en este escenario; en ese otro gran espacio, la calle, el hombre se comunicaba, si no de forma exclusiva, sí preferentemente con sus pares. El maridaje entre culturas en la cocina avanzaba a pasos agigantados, intercambiando los diferentes vocablos con los que una y otra (indígena y europea) llamaban al mismo fruto o alimento, o bien combinando recetas o enseñando y aprendiendo técnicas culinarias nuevas, pero marchaba más lento en la calle. En palabras de otra chilena, Mercedes Valdivieso,

Ollas y frutos de la tierra mediaron entre indígenas y españolas, guisado a guisado pudieron entenderse y entraron en una complicidad de sabores y conocimientos [...]

El amo comía en una mesa en la que muy pocas veces su propia mujer se sentaba, nativas y extranjeras se disponían nada más que a servirlo. A espaldas suyas la mutua dependencia entre sirvientas y dueñas iba creando así su propio espacio femenino.

(25)

Tomando en cuenta estas palabras, y no veo por qué no habríamos de hacerlo, más que una transculturación culinaria las mujeres en y desde la cocina produjeron una Transculturación Cultural con mayúsculas, y pido disculpas por la reiteración. Literalmente, nuestra actual cultura mestiza se cocinó y sigue cocinándose en la cocina. Volviendo a la literatura, quisiera ahora transcribir un nuevo fragmento del cuento de Elena Garro que ahora nos ocupa, “Una mujer sin cocina”:

[A Lelínca] le gustaban mucho las cocinas. En ellas sucedía lo mejor del mundo: los postres, los hechos históricos, las hadas, los enanos y las brujas que

salían de las bocas de las criadas. Era curioso que las criadas siempre le daban la espalda; hablaban sin mirarla mientras producían rabanitos, lechuga, orégano y chalupitas. Sus trenzas negras se mecían al compás de sus palabras misteriosas. Lelinca columpiaba los pies en la silla de tule y esperaba a los dragones, a los nahuales, a las cenizas y a las lenguas del fuego, anuncio del fin del mundo. Las criadas eran adivinas y pitonisas, y estaban en su casa para avisar de los peligros y que ésta no cayera en el pozo de todos ignorado. Eran muy amables y de espaldas le enseñaban el camino de las rosas que conducían al infierno y el camino de las espinas que llevaba al cielo. Lo sabían todo, porque estaban allí desde mucho antes de la llegada de los españoles. (220)

Antes de comentar este pasaje quisiera convocar nuevamente a Chile. Concretamente, quisiera citar un fragmento del conocido cuento de María Luisa Bombal titulado “El árbol” (2001):

Brígida era la menor de seis niñas, todas diferentes de carácter. Cuando el padre llegaba por fin a su sexta hija, lo hacía tan perplejo y agotado por las cinco primeras que prefería simplificarse el día declarándola retardada. “No voy a luchar más, es inútil. Déjenla. Si no quiere estudiar, que no estudie. Si le gusta pasarse en la cocina, oyendo cuentos de ánimas, allá ella. Si le gustan las muñecas a los dieciséis años, que juegue”. Y Brígida había conservado sus muñecas y permaneció totalmente ignorante. (136)

Lejos de significar un simple espacio en donde se practica una actividad doméstica, la cocina ante todo es el sitio donde convergen la “realidad” y el mito, la experiencia de los vencedores y la de los vencidos, la Historia con mayúsculas; o sea, aquella que pertenece a la cultura letrada y que ha sido escrita por los ganadores, y las historias con minúsculas asociadas más a la cultura oral, al “dicen”, a los vencidos, y como tal desvaloradas y

trivializadas por la cultura legitimada del poder patriarcal. En el cuento de Garro este fenómeno se evidencia en la coincidencia de los mitos prehispánicos como el nahual con la religión europea e imperial que habla del cielo y del infierno. En el caso de Bombal, las historias de ánimas que la protagonista escucha en la cocina sustituyen las lecciones de música y aritmética que reciben las hermanas. La cocina, ¿por qué no?, a través de los relatos orales que día a día las criadas actualizan es también un espacio de formación. No en el sentido institucional del término, pues en ella nadie redacta programas de estudio ni elabora exámenes que otros habrán de aprobar. El choque cultural entre el criollismo como una extensión del modelo occidental y las culturas indígenas, entre las materias de estudio consideradas como convenientes según la ideología burguesa, música, aritmética y arte, versus los relatos de ánimas, se expresa no a través de una dicotomía arriba y abajo, los relatos ilegítimos que subyacen al gran relato impuesto, sino a través de la espalda y el frente (Mercedes Valdivieso en la cita transcrita más arriba igualmente señaló que el mestizaje cultural surgió a espaldas del amo).

El cuento de Bombal al que ya nos hemos referido, “El árbol”, es más que significativo en tanto que la protagonista es la única entre sus hermanas que logra romper con el modelo patriarcal al abandonar a su marido/padre. Así, cabe suponer que la exclusión educativa de la que fue objeto durante su infancia al final significó un beneficio en tanto que le permitió resistir al orden social establecido y como tal considerado como el único legítimo. Maria Luisa Bombal, asimismo, retoma la idea romántica de la mujer como un ser bastante más apegado a la naturaleza que el varón, lo que implícitamente conlleva a reconocer en el sexo femenino cierto instinto pero poca o nula racionalidad. Sin embargo, en el caso de Brígida el haber permanecido salvaje, es decir, al no haber sido domesticada por el cansancio del padre viudo, pudo liberarse del destino “natural” de la mujer criolla: un lúgubre e infeliz matrimonio. Bombal acepta la naturalidad --de naturaleza-- de la mujer como una solución

para romper con un orden social lo suficientemente arraigado en la cultura como para ser catalogado como “natural”.

La cocina, al condensar ritos, mitos y, en síntesis, culturas diferentes, produce un emplazamiento de tiempos disímiles coexistiendo simultáneamente. El discurso del multicitado cuento de Garro “Una mujer sin cocina” se estructura como una sucesión confusa de cuadros espaciales y temporales diversos en donde la presencia de Lelinca, moviéndose siempre en pos de su hogar, o más precisamente de la cocina de la casa familiar, es la única constante. No es sino hasta las últimas líneas del relato que el caos se ordena:

Desobedeciste a tus padres. Te fuiste corriendo ese domingo. Anduviste en parajes lejanos, abandonada de tus padres y contaminada por extraños, por eso me quedé yo a esperarte en la cocina. Así se lo prometí a tu madre [...] Primero iremos al Camposanto, para que les rindas cuentas a tus padres, que durante años te estuvieron esperando y derramaron lágrimas de pena. Después, iremos a buscar las ramas de piró y luego, limpia, llamaremos humildemente a las Puertas de Oro y Plata de la Gloria. Si no te permiten entrar, volveremos aquí, a esta cocina oscura, en donde te expliqué los dos caminos, el de las rosas y el de las espinas y que tú no quisiste escuchar y sembraste la desdicha de tu familia [...] Dijo la voz de Tefa, que va guiando a Lelinca entre las sombras. (227-28)

Este párrafo supone, además de la conclusión del relato, el fin de la búsqueda-espera de Lelinca y Tefa respectivamente, y de paso del desconcierto del lector, quien ahora puede explicar la ambigüedad del texto a partir de la superposición de escenas comprendidas en dos planos diferentes, el de la vida y la muerte. Las últimas líneas del relato cierran un ciclo que inició varios años antes cuando, siguiendo el impulso de una travesura infantil, Lelinca se escapó del hogar hasta perderse en la inmensidad de la ciudad de México y finiquitado en el

encuentro post-mortem con Tefa, pero abre también una nueva búsqueda a la Gloria. Ese viaje, desde luego, está más allá del texto, pero llama la atención que la odisea comprenda una serie de ritos disímiles entre sí, como la visita al Camposanto cristiano y la “pagana” limpia con ramas de pirú. Una vez más, la cultura hispanoamericana se distingue por su carácter híbrido.

En la narrativa garricana el emplazamiento de tiempos disímiles en ningún texto se expresa mejor que “La culpa es de los tlaxcaltecas” (1976). En este trabajo el lector asiste a una confesión entre Laurita (mestiza) y Nacha (indígena) en donde emerge la tensión entre tradición y modernidad que marcó el pensamiento mexicano durante las décadas del cincuenta y sesenta, como lo atestiguan textos canónicos como *Los días terrenales* de José Revuelta, *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y “Chac mool” (1954) de Carlos Fuentes. En el texto de Garro, Laurita vive simultáneamente dos biografías distintas. En una de ellas es una indígena durante la caída de Tenochtitlán mientras que en la segunda es la esposa blanca de un político del siglo XX obsesionado con la modernización del país. La confesión entre ambas mujeres, gracias a la cual se expresa la contradicción violenta de un México que pretende reformarse sin antes hacerse cargo de su pasado, ocurre en la cocina, mientras preparan y beben café, juegan con el azúcar y chupan granitos de sal. Este hecho, o sea el que la conversación se sitúe en la cocina, es fundamental ya que al tratarse del espacio común femenino no anula pero sí disminuye la relación jerárquica dueña de casa--criada, permitiendo así la intimidad tan necesaria para que el desahogo sentimental pueda realizarle: “Nacha reflexionó unos instantes, se volvió a mirar el agua que empezaba a hervir con estrépito, la sirvió sobre el café y el aroma caliente la hizo sentirse a gusto cerca de su patrona”(12).

El relato se estructura como una compleja superposición de cronotopos, es decir, de conexiones temporales y espaciales, que en cuestión de segundos transforman la ciudad de

México contemporánea en la otrora capital del imperio azteca. Esta técnica de montaje, que por cierto recuerda a *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares, supone también un choque de percepciones con respecto al tiempo mismo. Es decir, no es sólo la ciudad de México la que físicamente se transforma, sino también la apreciación subjetiva pero históricamente determinada que los habitantes de la capital mexicana comparten con relación al tiempo-espacio. Al comparar a su marido prehispánico con su cónyuge del siglo XX, Laurita concluye con desgano “Este marido nuevo (Pablo Aldama), no tiene memoria y no sabe más que las cosas de cada día.”(17). Es evidente que nos enfrentamos a un personaje del todo occidentalizado, siempre proyectándose hacia el futuro, con una percepción lineal del tiempo en donde el presente importa mucho más como un estado preliminar del destino al que anhelamos llegar que como el resultado de lo que fuimos o hemos dejado de ser en el pasado.

En contraste, la obsesión del marido primo azteca de Laurita consiste en permanecer al lado de la heroína “para que se acabe el tiempo y seamos uno solo [...] en el tiempo verdadero” (15). Para el bravo guerrero prehispánico la caída de Tenochtitlán supone el fin de un ciclo, de una era circular que inició con el peregrinaje de los aztecas desde las lejanas tierras de Aztlán hasta la actual ciudad capital de México, y que a su vez dará origen a un nuevo ciclo perecedero. Para Elena Garro, la imposibilidad de compatibilizar la cosmovisión precolombina con la occidental, simbolizada en la novela a partir del triangulo amoroso [marido primo-Laurita- Pablo Aldama](#), es en sí el drama contemporáneo de México.

Lo más interesante de “La culpa es de los tlaxcaltecas” radica, no en la conversación entre ambas mujeres, sino en todo lo que queda fuera de ella; es decir, en los silencios, en todo lo que no se dice y, sobre todo, en quién no lo dice. Laurita, ha sido ya mencionado, simultáneamente coexiste en el siglo XV con un indígena prehispánico al que se refiere como su “marido primo”, y con Pablo Aldama, un político arribista del PRI durante el siglo XX. El

lugar jerárquico que le corresponde a cada uno de ellos puede intuirse confrontando al anonimato del primero versus el pomposo nombre del segundo. Pero hay más: mientras el político contemporáneo domina el espacio público y comparte con el presidente López Mateos con cierta frecuencia, el marido primo es un simple indio al que todos perciben como una amenaza, un prófugo que hostiga a Laurita y mancilla el honor de la familia Aldama. En síntesis, como indígena no posee un lugar en el mundo, ni siquiera una voz. Desde la caída de Tenochtitlán dejó de ser un valiente guerrero para convertirse en un ser errabundo, sin nombre, que necesita que alguien defina su posición en la estructura social cosificándolo como marido y/o primo *de*. Los silencios largos e incómodos que dominan la conversación entre Nacha y Laura se erigen como una “reconstrucción de vidas olvidadas, la reautorización de voces acalladas, la narración de fracasos y desdichas” (Melgar 316). Es decir, silencios llenos de formas, de experiencias históricas que no cancelan al gran relato impuesto sino que más bien lo complementan.

Dentro de la obra narrativa de Elena Garro, no todas las mujeres ocupan el mismo lugar dentro de la casa, ni mucho menos el mismo rol social. Incluso entre la servidumbre es posible detectar jerarquías, como es el caso de Tefa y Nachita, líderes incuestionables de la cocina. Sin embargo, el micro poder de ambas parece agotarse ahí. Sus voces no llegan más allá de la cocina, y un acto de rebelión como el de Laurita, o incluso el de Brígida en el cuento de Bombal, en ellas se antoja imposible. Así, para la escritora mexicana, el sitio que ocupa la mujer de clase media en el siglo XX dentro de la dinámica social es justamente el intermedio: detrás del hombre blanco o, a lo sumo, mestizo, habrá que añadir, pero adelante de *los* y *las* campesinos(as) e indígenas. En efecto, esta singular posición le permite comprender mejor la estructura social pues su mirada cubre el frente y la espalda, y, por lo tanto, su misión simbólica es la de hablar por ella pero, sobre todo, por aquellos que no poseen todavía una voz, un lugar. Este hecho nos permite reclamar para Elena Garro el

concepto de polifonía. En primer término, siguiendo desde luego *Los problemas de la poética de Dostoievski* (2003) de Mijaíl Bajtín, las heroínas garrianas no sólo absorben diferentes discursos, sino que configuran el mundo a partir de ideologías discordantes que sin embargo encuentran en el personaje un lugar. Al igual que Dostoievski, a Elena Garro “no le importa qué es lo que el héroe representa para el mundo, sino, ante todo, qué es lo que representa el mundo para él y qué es lo que viene a ser para sí mismo” (*Problemas* 73). De ahí que las mujeres garrianas reclamen con el mismo derecho el relato imperial, el catolicismo, que los ritos prehispánicos. Esta actitud, desde luego, genera un conflicto en el resto de los personajes. El caso de Pablo Aldama en “La culpa es de los tlaxcaltecas” es el más claro ejemplo, más no para Laurita, Chofa o Lelinca, para quienes el mundo es un espacio múltiple más no contradictorio, en tanto que la congruencia sólo puede ser reclamada, precisamente, desde la polifonía discursiva. En otras palabras, para las heroínas garrianas el mundo sólo adquiere sentido en la medida en que se acepta la diversidad de experiencias que lejos de contradecirse se complementan.

La novela de 1995 *Dulce compañía*, de la colombiana Laura Restrepo, reproduce códigos similares a los que acabamos de describir en la mexicana Elena Garro. Esta obra narra las peripecias de una reportera de frivolidades, Monita, en los arrabales colombianos. Su objetivo inicial es cubrir la aparición de un “ángel” en los márgenes de Bogotá, aunque pronto experimentará una creciente atracción amorosa hacia el enigmático joven, más epiléptico que divino, al que toda la barriada venera. Ahora, la principal dificultad que encuentra Monita radica en el misterio que rodea la biografía de pseudo-ángel, pues después de haber sido abandonado por el abuelo en la infancia reapareció un día en el arrabal convertido ya en un adulto. Desde luego, el joven es incapaz de esclarecer su pasado gracias a los problemas médicos que le impidieron desarrollar el habla, por no hablar ya de su mente trastornada que lo mantiene del todo enajenado de la realidad. Así, justo cuando los

obstáculos parecen insalvables, Orlando sugiere a Monita la ayuda de las Muñís, unas hermanas que “saben todo, pero todo lo que pasa en este barrio, ¿no ve que son adivinas?” (166). “Para eso no tienen que ser adivinas, basta con que sean chismosas” (166), responde la heroína.

Un dato no menor que inmediatamente advierte la reportera enamorada es que “las Muñís, Chofa y Rufa, no vivían en Barrio Bajo, sino en lo fino de Galilea, a dos cuadras de la iglesia” (168). Esto quiere decir que nos enfrentamos, no a una pareja de hermanas pudientes, pero sí con cierto poder adquisitivo, en todo caso mayor al del resto de los vecinos. Pero vayamos a los pormenores de la entrevista:

Las Muñís estaban entregadas a la fabricación masiva de cascotes de limón en almíbar, entre pailas de cobre, sobre la estufa de carbón. Era toda una industria la que tenían montada en su cocina, en medio de hervores y olores, con fruta fresca almacenada, frascos de segunda a los que había que rasparle la etiqueta del producto original, frascos ya hervidos y listos para envasar [...] No veía yo icacos desde la casa de Mamá Noa, mi abuela, donde a cada nieto le servían su ración en una coca de porcelana inglesa, cinco o seis icacos, algodónados, redondos, lilas [...] Las Muñís, que se percataron de mi estado de trance ante los icacos, me preguntaron si quería probarlos, y antes de llevarme el primero a la boca volvió neto a mi memoria ese dulzor suyo, medio desteñido, que resumía toda mi niñez. Después de los icacos nos sirvieron brevas, y moras, y albaricoques, y una cucharadita de arequipe casero [...] Mientras tanto conversamos. Para que Chofa contara lo que sabía de la historia de mi amor el ángel, no hizo falta sino preguntárselo. (168-70)

Quisiera señalar en primer término que gracias a los icacos la narradora redescubre su infancia. Y en un plano menos intenso, aunque igualmente significativo, establece un vínculo

inmediato con las singulares hermanas. El encuentro con el icaco inmediatamente gatilla un viaje proustiano. De ahí que para conocer los pormenores del pasado del ángel no haga falta ya nada. Las distancias espacio-temporales tanto como las distancias geoculturales entre los personajes se han borrado en cuestión de segundos. A diferencia de los textos de Elena Garro donde el espacio físicamente sufre una metamorfosis, aquí la fusión de tiempos divergentes ocurre en un plano simbólico.

Lo más importante de esta escena es que en ella Monita finalmente dilucida los secretos del joven gracias al puntual relato de Chofa. Adivinas o chismosas, Las Muñís, notables cocineras de Galilea, conocen todas las historias de los habitantes del barrio, hablan por ellos, prestan su voz a aquellos que no pueden representarse a sí mismos. Y en el proceso, la elaboración y consumo de los alimentos es parte central del rito de la conversación. Tal pareciera que sin la cocina de por medio, y enfatizo que por cocina me refiero lo mismo al espacio que al verbo, es decir, el lugar donde se preparan los alimentos y la elaboración en sí de los mismos, no puede reproducirse la oralidad tan necesaria para que las historias no oficiales, subalternas, fracasadas, encuentren su lugar en el mundo. Aquí no podemos hablar de polifonía ya que el espacio social, a diferencia de lo que ocurre en Elena Garro, no encuentra congruencia en la diferencia. Al contrario, el universo se convierte en un espacio paradójico gracias a las distancias económicas que escinden el espacio social.

Resumiendo las conclusiones parciales que hasta el momento han ido apareciendo, la cocina es un espacio de poder en dos direcciones. Primero, porque ahí todavía se relata la historia de los vencidos; es el único espacio social en donde las “otras” historias, aquellas que pertenecen a figuras marginales o subalternas, son también contadas y por tanto valoradas. Pero en un segundo orden de ideas, la mujer relata, refiere, describe, codifica, objetiva, se inserta, *hace suyo* el mundo *en y desde* la cocina. Por el ejercicio del poder la mujer fue recluida en la cocina, pero se adueñó de este espacio para contestarle; en otras palabras,

convirtió su debilidad en fortaleza, y a través de su pequeño universo pudo devolver la mirada mostrando la arbitrariedad del poder que ha silenciado, ya sea por raza, género o economía a diversos agentes sociales. Es, desde luego, un espacio de reacción y respuesta femenina, pero la experiencia no se agota únicamente en un problema de desigualdad de género ya que a través de la mujer hablan también quienes son y han sido oprimidos a raíz de procesos, militares, políticos y económicos traumáticos: indígenas, campesinos, obreros, indigentes.

De esta síntesis de propiedades simbólicas concentradas en la cocina, el término de heterotopía se desprende por sí mismo. Ahondemos el análisis en esta dirección. El concepto de heterotopía fue propuesto por el filósofo francés Michel Foucault como una respuesta, una contraposición, de la utopía. En efecto, si la segunda se define como un emplazamiento de atributos, códigos, relaciones, etc, desplegadas en un espacio irreal, un modelo de sociedad ideal, o bien su antítesis, pero en esencia virtual; la heterotopía existe efectivamente, es real, forma parte del acervo de espacios físicos y localizables de cualquier cultura. La heterotopía, asimismo, es un espacio que simbólicamente condensa *todos* los espacios en donde los diferentes emplazamientos sociales y hasta temporales, incluso aquellos al parecer irreconciliables, se yuxtaponen de modo que el individuo, como si estuviera frente a un espejo, puede ver no sólo la totalidad del entorno sino, más importante, el lugar que ocupa en él con relación al espacio-tiempo.

Foucault distingue entre dos tipos de heterotopías, de crisis y desviación. La primera, su mismo nombre lo sugiere, cumple la función social de desplazar al individuo a otro espacio a fin de que ejecute o deje de ejecutar una actividad, digamos incómoda, pero después de todo, natural. El internado o el cuartel militar donde el adolescente es recluido apenas comienza a manifestarse la libido, o el viaje de novios, por ejemplo, cumplen la función de deportar la sexualidad a *otro* lugar, lejos del hogar familiar. La heterotopía de

desviación, por su parte, concentra a aquellos individuos que se han alejado de la norma, de lo socialmente considerado como aceptable: la prisión, el hospital psiquiátrico, hasta cierto punto el geriátrico.

La cocina, si bien es cierto que logra emplazamientos al parecer imposibles, criollas e indígenas relatando alternativamente pasajes de la Biblia y cuentos de ánimas, sirvientas y adineradas dueñas de casa compartiendo la mesa, el tiempo circular de las culturas no occidentales coexistiendo con el cronos lineal de occidente, no responde a las categorías de desviación o crisis. Al contrario, en el modelo patriarcal occidental si una mujer se alejara de la cocina, del trabajo doméstico, del discurso de la casa, estaría *desviándose* de la norma probablemente como consecuencia de una *crisis*. Lo anterior, desde luego, posesionándonos de la ideología del poder.

Aunque Foucault reconoce que las heterotopías pueden funcionar de forma diferente en el curso de la historia, pues los individuos por naturaleza interactúan en una sincronía espacio-temporal concreta, su tipología no da cuenta de un tercer arquetipo que podríamos denominar de resistencia. En efecto, existen espacios que condensan diferentes emplazamientos sociales, políticos, económicos, etcétera, que reproducen los códigos de dominación y subordinación preexistentes, pero en donde se verifica también un esfuerzo por revertir ese orden. Margaret Kohn en un texto titulado “The House of the People as Counterpublic” (2001), describe la casa de los obreros socialistas como el modelo idóneo de la heterotopía de resistencia. Mucho más que simples unidades habitacionales, en los últimos años del siglo XIX y principios del XX, la casa del obrero funcionaba también como instituto de enseñanza, centro de debates, teatro y otras actividades culturales Ad hoc para crear una conciencia política entre el proletariado. En el caso de la cocina, este espacio no ha perdido su función habitual pero sí ha extendido su micro-poder a otros espacios sociales. En las próximas líneas quiera profundizar en esta dirección.

A mi modo de ver lo más interesante de la cocina como un ejercicio de legitimación y hasta de poder reside en el hecho de que esta estrategia tan común en la literatura ha superado la ficción para ingresar en la no ficción. Un ejemplo de ello es el famoso testimonio de 1982 *Me llamó Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Del texto en cuestión me interesa sobre todo el prólogo de Elizabeth Burgos Debray. Esta última, recordando, fue quien articuló el texto a partir de una serie de conversaciones que sostuvo con la indígena guatemalteca. Naturalmente, las distancias geopolíticas entre ambas son al parecer irreconciliables. ¿Cómo o a partir de qué puede surgir un vínculo entre una intelectual venezolana radicada en París y una indígena maya que aprendió a hablar el castellano en la edad adulta? Este choque es puntualmente descrito por Elizabeth Burgos:

Llegó a mi casa una tarde de enero de 1982. Llevaba su vestido tradicional: un huipil multicolor con bordados gruesos y diversos; las formas de que constaba no se repetían simétricamente en ambos lados, y podía creerse que la elección de los bordados se había hecho al azar. Una falda multicolor, de tela espesa, visiblemente tejida a mano, le caía hasta los tobillos [...] Me acuerdo que era una noche particularmente fría: creo que incluso nevaba. Rigoberta no llevaba ni medias ni abrigo. Sus brazos asomaban desnudos de su huipil. (12)

Las distancias son evidentes, la falta de pertenencia al mismo universo se patentiza en cada detalle. La ropa de Menchú es única, asimétrica y en su elaboración al parecer intervino el azar, lo que nada tiene que ver con la simetría y la producción en serie tan propia de la moda en occidente. Y lo que es aun más evidente, la ropa de Rigoberta no fue elaborada para enfrentar el invierno parisino. Sin embargo, la distancia pronto comenzara a diluirse hasta permitir una comunión entre ambas gracias a la comida:

Una amiga me había traído de Venezuela harina de maíz para hacer pan y judías negras: estos dos elementos constituyen la base de la alimentación

popular venezolana, pero también guatemalteca. No podría describir la felicidad de Rigoberta. La mía también era grande, pues el aroma de las tortillas mientras se cocían y de las judías recalentadas me devolvieron a mi infancia venezolana, cuando las mujeres se levantaban para cocer las arepas del desayuno(...) Verla trabajar me producía un placer inmenso. Como por milagro, en unos segundos salían de sus manos tortillas tan delgadas como una tela y perfectamente redondas [...] El puchero de judías negras, que nos duró varios días, completaba nuestro menú diario. Por suerte, yo había preparado hacía algún tiempo pimientos de cayena conservados en aceite. Rigoberta rociaba con este aceite las judías que se convertían en fuego dentro de la boca. “Nosotros no confiamos más que en los que comen lo mismo de nosotros”, me dijo un día en que trataba de explicarme las relaciones de las comunidades indias con miembros de la guerrilla. Entonces comprendí que me había ganado su confianza. (13-14)

Ahí donde la comunicación parece imposible, Burgos y Menchú construyen un puente culinario. Después de todo, y al igual que la heroína enamorada de *Dulce Compañía* (2006) ante Las Muñis décadas después, gracias al alimento común Burgos (re)descubre su pasado autóctono:

Existen espacios de entendimiento y de correspondencia entre los indios blancos o mestizos: las tortillas y judías negras nos habían acercado, ya que estos alimentos despertaban el mismo placer en nosotras, movilizaban las mismas pulsaciones. En la relación entre indios y ladinos sería injusto negar que los segundos no hayan tomado prestados rasgos culturales de los autóctonos. (14)

Analizando las coincidencias entre ambos procedimientos de identificación, lejos de plantear una intertextualidad entre el testimonio sobre Rigoberta y la novela de Restrepo, emerge la existencia de una serie de códigos, atributos, relaciones, etc., comunes y vinculados al ideario femenino. Es decir, los códigos en los que Burgos se apoya para dar coherencia a su acercamiento con Rigoberta en el marco de un texto testimonial son reactualizados por Restrepo veinte años después en un contexto muy diferente, pues su obra, ante todo, es una ficción que no pretende, al menos de forma explícita, apoyar ni sumarse a un movimiento político más amplio, lo que efectivamente distingue al texto firmado por la dupla Burgos-Menchú. La rearticulación de estos códigos ancestrales tan vinculados a lo femenino, los alimentos, el gusto, la cocina, permiten a Elizabeth Burgos identificarse con Menchú, primero en su condición de mujer, pues de otra forma no podría conmovérle tanto la habilidad de esta para transformar la masa en tortillas perfectamente redondas, y después en su condición de mestiza, ampliando así el puente a todos los indígenas en tanto que ella también posee un inconsciente étnico autóctono. Prueba de ello es que se alimenta con maíz y picantes. La cocina, una vez más, se convierte en lugar de enunciación, estrategia de legitimación y ejercicio de poder femenino en particular, y de todos aquellos que no tienen voz en general. La propia Elizabeth Burgos señala en las primeras líneas del prólogo que a través de Rigoberto hablan *todos* los vencidos. Reclama, sin conseguirlo, una polifonía pues aquí nuevamente el espacio social es incongruente en sus diferencias.

En el prólogo aparece también el viaje simbólico al pasado que anula las distancias geoculturales presentes. Cabe preguntar cómo y por qué el viaje hacia la infancia es tan importante. Dicho de otra manera, ¿a partir de qué o cuál “mágica virtud” Elizabeth Burgos puede abrir y abrirse a Rigoberta tal como Monita ante Las Muñis en *Dulce compañía*? La famosa *Poética del espacio* (2008) de Gaston Bachelard quizá ofrezca una respuesta. Es significativo que en ambos textos el viaje al pasado se sitúe en una casa. Mientras Monita

alude específicamente a la casa de Mamá Noa, Burgos apenas deja entrever la morada familiar al referir que en su infancia venezolana “las mujeres se levantaban para cocer las arepas del desayuno”. Todo parece indicar que nos enfrentamos no a una casa cualquiera, sino acaso la más importante en la biografía de una persona: el nido o madriguera familiar, aquella donde se sitúan los primeros recuerdos de una persona. Y la casa familiar, en palabras de Bachelard, ante todo “es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad” (48). A la descripción existencialista tradicional del hombre como un ser que ha sido abruptamente arrojado a la nada, Bachelard antepone la casa natal como una especie de red que amortigua su caída. Después de todo ahí convive la familia y por ende las relaciones obedecen a una pauta del cariño y respeto. Al cerrar la puerta, por decirlo de algún modo, la hostilidad exterior *se queda en el exterior*. El drama de la existencia empieza, en todo caso, cuando el individuo abandona su guarida.

El alimento común no sólo genera una zona de entendimiento entre la dupla Burgos – Rigoberta, y Monita –Las Muñís, sino que al remitir a la madriguera familiar genera la sensación de seguridad, confort, estabilidad. Una vez dentro del espacio doméstico, el alimento a su vez traslada la memoria a un ambiente en particular: la cocina. De esta manera, con la “red de seguridad” instalada en la memoria, es posible enfrentarse al otro sin sentir miedo o extrañaza ante su otredad. Para Elizabeth Burgos, la presencia de una indígena americana en huipil sin medias ni abrigo en pleno invierno, “invadiendo” su espacio parisino, ya no produce esa confusa mezcla de embeleso y terror que podríamos denominar como shock. Al contrario, ahora que el alimento le ha recordado la guarida primigenia, Rigoberta es una invitada y no una invasora. En el caso de Monita ante Las Muñís ocurre exactamente lo contrario en tanto que la reportera es quien penetra o invade un escenario desconocido. Sin embargo, gracias al icaco, ese otro espacio simbólicamente se convierte en la cocina de la abuela permitiendo así la comunión.

Ahora, escribir en este contexto sobre el libro *Me llamó Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, al margen de la polémica que desencadenó después de su publicación no es conveniente. Resumiendo, Elizabeth Burgos, de acuerdo con sus propias palabras, limitó su papel como representante de Rigoberta a un largo pero necesario proceso de transcripción, clasificación y finalmente articulación del discurso de la premio Nobel contenido en veinticinco horas de grabación de audio. Algunos años después y siendo ya la indígena guatemalteca una celebridad mundial, el sociólogo estadounidense David Stoll publicó un trabajo titulado *Rigoberta Menchu and the Story of All Poor Guatemalans* (1999) en el que cuestionaba la veracidad de algunas de las afirmaciones contenidas en el libro de Burgos-Menchú. De acuerdo con Stoll, si bien es cierto que las violaciones a los derechos humanos y los excesos del ejército durante la guerrilla en contra de los indígenas ciertamente han empañado la historia de Guatemala, muchos de los datos y hechos contenidos en *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1994) fueron tergiversados. La responsabilidad por esta malversación de la información dio lugar a un partido de ping pong entre académicos y especialistas, en donde lo mismo se culpaba de deshonestidad y/o falta de profesionalismo a Elizabeth Burgos que a Rigoberta de un afán de protagonismo, o bien se justificaba a las dos implicadas apelando a una necesidad urgente por movilizar una respuesta política a favor de los indígenas afectados. Entre Burgos y Menchú, además, hubo un distanciamiento que enturbió aún más la posibilidad de aclarar el grado de intervención real de cada una de ellas en la construcción final del libro. Y por si lo anterior no fuera suficiente, la propia Rigoberta Menchú ha sido inconsistente en sus declaraciones en contra de Burgos.

Lejos de pronunciarme en esta polémica me limito a remitir al lector a las fuentes para que forme su propia conclusión². Desde mi ángulo de estudio, el que la perfecta comunión

² Además del texto de Burgos-Menchú, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, y el de David Stoll, *Rigoberta Menchu and the Story of All Poor Guatemalans*, véase también: Taracena, Arturo. "Arturo Taracena rompe el silencio: Entrevista a Arturo Taracena sobre Rigoberta Menchú". *El acordeón*. (Suplemento cultural de *El periódico*). Guatemala, 10 de enero, 1999.

entre Elizabeth Burgos y Rigoberta Menchú quizá se trate de sólo una farsa o, si se prefiere, de una estrategia discursiva, no anula el hecho de que en su prólogo la venezolana se esfuerza en anular las distancias entre ambas para así validar su apoyo *desde la casa* al discurso político de la calle del que Rigoberta es partícipe. Y uso cursivas para resaltar la importancia de lo doméstico, primero como vínculo común entre ambas implicadas, y en segundo lugar como una estrategia de legitimación femenina para extender el discurso de la casa al ámbito público de la calle. La mujer como generadora de un texto, lo mismo en la ficción que en la no-ficción, y entendiendo por texto un mensaje oral, escrito, cinético, auditivo, etcétera, necesita todavía afirmarse en los roles socialmente aceptables para su género (los mismos que surgieron a partir de una distribución de papeles históricamente determinada y no a una condición biológica) para proyectar desde ahí su discurso en cualquier marco social dado.

Un ejemplo no literario del fenómeno que aquí he presentado fue la famosa marcha de las cacerolas protagonizada por las madres chilenas durante el proyecto político de Salvador Allende. Recapitulando los principales eventos, después del triunfo electoral del partido popular chileno durante la década de los setenta, miles de mujeres de derecha salieron a las calles de Santiago y otras ciudades andinas a protestar contra la amenaza comunista golpeando ollas y sartenes. Se trata, puede ya intuirse, de una insurrección extraña si consideramos que históricamente la palabra revolución se ha relacionado con los movimientos de izquierda. De igual modo, la revolución pretende por lo general subvertir el orden social, político y económico preexistente, y en este caso en particular la protesta de las chilenas abogaba más bien por la preservación del orden. Lo anterior, sin embargo, no anula la importancia del gesto en tanto que implica la usurpación masiva del escenario público por parte de un grupo social que en principio carecía de espacio público. En palabras de Sonia Montecino:

La expresión política de las mujeres arranca desde el hogar, desde el espacio ocupado por la madre, que se derrama hacia la calle, con el uso de utensilios del espacio doméstico trasladados al orden público. La noción de “ruido”, es decir de sonido inarticulado y confuso, será la manifestación viva de un lenguaje que, al no estar anclado en el discurso sistemático y político, se desborda, articulándose, en una retórica trascendente [...] La imagen de la ciudad de Santiago como una “enorme cacerola rugiente” evoca la fuerza y el dominio de lo femenino maternal: el poder de la cocina, del lugar clave de la reproducción, el núcleo primario de la fabricación de los alimentos. (*Madres* 107- 08)

Analizando la semiótica de la protesta, la presencia de utensilios domésticos fuera del hogar, podemos hablar de una estrategia basada en la descontextualización. Es decir, las chilenas primero se afirmaron en la cocina para después disociar de su entorno habitual las propiedades simbólicas del espacio legitimado, la casa, a fin de introducir las en un nuevo orden no del todo legitimado, la calle. El objetivo final, ya ha sido mencionado, no es otro que el de revelar que el orden “natural” de la sociedad, fundado en la familia como la primera y principal estructura social, en la madre como proveedora lo mismo de alimentos que de las enseñanzas morales para formar individuos seguros que más adelante no plantearan conflictos, corre peligro.

Muchos años han transcurrido ya desde entonces, pero este singular modo de protesta no ha cesado de repetirse en las sociedades hispanoamericanas. En el caso de Chile, después del golpe de estado y la subsiguiente dictadura, las mujeres siguieron manifestando su disconformidad mediante el ruido. Esta vez el objeto de la protesta no era la amenaza comunista sino el régimen militar, pero los sonidos estridentes igualmente provenían de la cocina. En Brasil, asimismo, en el año 2000 durante la Marcha Mundial de las Mujeres, las brasileñas golpearon sus cacerolas frente al edificio de la Bolsa de San Pablo para denunciar la precariedad económica. Aquí resultó especialmente significativo el hecho de que las

cacerolas estuvieran vacías; ¿qué más elocuente que una olla vacía para hacer evidente la escasez de alimentos en el hogar? Por último, en la Argentina, durante la crisis política y económica de los años 2001-2002, el cacerolazo, las movilizaciones femeninas y los saqueos a los supermercados se volvieron muy populares. El cacerolazo como significante permanece, pero el significado varía.

Analizando estos hechos en su conjunto la conclusión que se desprende es más o menos obvia: aun cuando hoy día la política ya no es un ejercicio, un discurso, exclusivamente masculino, nadie podrá negar que las mujeres con altos puestos públicos siguen siendo una minoría. De ahí que el acto de salir a la calle a extender una queja, un argumento, de carácter político todavía requiera una estrategia de legitimación. Afirmarse en los roles tradicionales, la madre, la maestra, la dueña de casa, para desde ahí extender el discurso al *otro* espacio sigue siendo una necesidad antes que una opción.

Obras citadas

- Bajtin, Mijail M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de la Cultura Económica, 2003.
- Bombal, María Luisa. “El árbol”. *La amortajada*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 2001.
- Burgos Debray, Elizabeth. “Prólogo”. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia*. México: Siglo XXI, 1994. 9-19.
- Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate*. Venezuela: Grijalbo, 1993.
- Foucault, Michel. “Des espaces autres”. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984)
- Garro, Elena. “Una mujer sin cocina”. *Andamos huyendo de Lola*. México: Joaquín Mortiz, 1980. 211-29.
- . “La culpa es de los Tlaxcaltecas”. *La culpa es de los Tlaxcaltecas*. México: Grijalbo, 1976. 11-31.
- Kohn, Margaret. “The Power of Place: The House of the People as Counterpublic”, *Polity* 33.4 (verano 2001): 503-26.
- Melgar, Lucía. “La obra de Elena Garro: testimonio y recreación de nuestro tiempo”. *Reflexiones. Ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas*. Ed. Priscilla Gac-Artigas. New Jersey: Nuevo Espacio, 2002. 315-25.
- Montecino, Sonia. “Trazando claves y conceptos”. *La olla deleitosa*. Santiago de Chile: Catalonia, 2005. 19-41.
- . “La política maternal”. *Madres y Huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2001. 103-18.
- Pizarro, Ana, “La casa y la calle: mujer y cultura en América Latina y el Caribe”. *Más allá de la ciudad letrada. Escritoras de nuestra América*. Ed. Eliana Ortega. Santiago: Ediciones de las mujeres 31 (2001): 144-55.

Restrepo, Laura. *Dulce compañía*. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.

Stoll, David. *Rigoberta Menchu and the Story of All Poor Guatemalans*. Colorado: Westview Press, 1999.

Taracena, Arturo. "Arturo Taracena rompe el silencio: Entrevista a Arturo Taracena sobre Rigoberta Menchú". *El acordeón*. (Suplemento cultural de *El periódico*). Guatemala, 10 de enero, 1999.

Umanzor, Marta A. *La visión de la mujer en la obra de Elena Garro*. Miami: Ediciones Universal, 1996.

Valdivieso, Mercedes. *Los secretos del gusto. La cocina*. Santiago de Chile: SERNAM, 1993.