



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

**ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES OMINOSAS DE LA COMIDA EN
CUATRO CUENTOS. EL ALIMENTO COMO METÁFORA DE LOS
CAUTIVERIOS DE LA MUJER EN LITERATURA MEXICANA Y JAPONESA
ESCRITA POR AUTORAS DEL SIGLO XX**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADA EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA

MARÍA JOSÉ JEAN JUÁREZ

DIRECTORA: DRA. ISaura CECILIA GARCÍA LÓPEZ

CO-DIRECTOR: DR. MIGUEL ÁNGEL MARTÍNEZ BARRADAS

PUEBLA, PUE.

ABRIL 2024



DEDICATORIA

Este trabajo va dedicado a las personas que me han acompañado en este *largo trayecto de abandonos* de múltiples protocolos y proyectos de tesis no concretados:

Empezando por mis papás, que nunca me han exigido un matrimonio, pero sí seguir mis sueños y mis metas académicas. Que nunca han dudado de mis capacidades y que me han enseñado de la perseverancia y la honestidad. Los amo siempre.

A mis mejores amigos de la vida y del COLLHI: Majo, Abel, Jorge y Dieguito. Sin ustedes, no estaría donde estoy. Me he sabido amada por ustedes durante todos estos años de la carrera, a pesar de todas las peripecias que hemos vivido juntos. Los amo siempre.

A todas las mujeres que amo y que llegaron a mi vida en diversos contextos, tan variados, y que son las que me hacen [querer] vivir: Karen, te amo; Bety, gracias por existir, y Marilú y Marianita, por su amistad; doña Valeria, por lo mucho que la amo y todo lo que he aprendido en todos estos años de conocernos (viva Pululahua); Abril, por todo el amor, comida, música y compañía; Dianita, por enseñarme de la libertad; Aura, por acompañar mi sensibilidad; Marianita, Jazmín y Naomi, por vivir juntas el Japón; Paola, Karlita, Soco y Ammi, por estar desde siempre; Yos, mi hermana mayor del COLLHI; a todas mis alumnas y maestras, que me inspiran a querer aprender más... En fin, a todas las mujeres con las que he compartido un poco de amor por Japón, por las mujeres, por la comida, por la literatura, por los sueños, por un ideal, por buscar ese *otro modo de ser*. Las amo siempre.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer con toda mi alma e intelecto a Gabriela Licausi. Sin todas sus enseñanzas compartidas, esta investigación no sería posible. Ha sido una gran maestra para mí y para muchas durante ya varios años, y su pasión y conocimiento por la literatura japonesa escrita por mujeres ha sido un parte aguas en mi vida. Gracias a ella, se han aperturado muchas discusiones interesantes sobre la obra de diversas autoras, y ha creado múltiples espacios de reflexión, principalmente entre mujeres, algo muy necesario hoy y siempre. Además, quiero agradecer también a todas mis demás amigas y compañeras que conocí gracias a Gaby: Natalia, Ati, Gaby, Ale, Tere, Nelly, Liliana, y las demás colegas que he conocido. Gracias a todas por compartir su ser conmigo.

También quisiera agradecer a Carlos Jurado, mi *sensei*, que siempre ha confiado en mí. Gracias, gracias, gracias.

Gracias a la Dra. Isaura, por confiar en este proyecto, por presionarme, aconsejarme, motivarme y hacerme sentir capaz de realizar esta investigación. Gracias.

Gracias al Dr. Miguel Ángel, por siempre apoyar mis temas de investigación y por todas sus enseñanzas a lo largo de mi carrera. Gracias por estar.

Gracias a Calabacita y a Tobetita, mis perritas. Las amo.

Por último, gracias a mí misma. Gracias, gracias, gracias.

Contenido

Introducción.....	4
Capítulo 1. Hermenéutica analógica y el símbolo.....	8
Capítulo 2. Sobre lo ominoso y la comida.....	17
2.1 La comida y la cultura.....	18
2.2 La comida como símbolo en la literatura.....	21
2.3 Relación de la comida con lo ominoso.....	23
Capítulo 3. La mujer y el cuerpo como objeto de consumo.....	27
3.1 La mujer y sus cautiverios.....	27
3.2 Sobre lo abyecto.....	35
3.3 El cuerpo de la mujer visto como un objeto de consumo.....	36
Capítulo 4. Análisis de los cuentos, la comida símbolo y el género.....	39
4.1 Lección de cocina.....	40
4.1.1 Contexto histórico de la autora.....	40
4.1.2 Análisis del cuento Lección de cocina.....	43
4.2 Alta cocina.....	49
4.2.1 Contexto histórico de la autora.....	49
4.2.2 Análisis del cuento Alta cocina.....	50
4.3 Sushi.....	56
4.3.1 Contexto histórico de la autora.....	56
4.3.2 Análisis del cuento Sushi.....	61
4.4 Conejos.....	68
4.4.1 Contexto histórico de la autora.....	68
4.4.2 Análisis del cuento Conejos.....	71
Conclusiones.....	81
Referencias bibliográficas.....	84
Anexos.....	88
Lección de Cocina.....	88
Alta cocina.....	99
Sushi (resumen).....	101
Rabbits.....	104

INTRODUCCIÓN

El cautiverio de las mujeres se expresa en la falta de libertad, concebida esta última como el protagonismo de los sujetos sociales en la historia, y de los particulares en la sociedad y en la cultura. En tanto cautiva, la mujer se encuentra privada de libertad.

Marcela Lagarde.

Pensar en la mujer es pensar también en sus limitantes. Nos limitamos en tanto lo que comemos, los temas sobre los que hablamos, la manera en la que escribimos, los lugares que habitamos, la manera en la que pensamos... Así, nosotras como mujeres estamos insertas en una serie de dinámicas impuestas por el heteropatriarcado. Pero, a través del arte, la literatura y la lucha del día a día, buscamos el cuestionamiento de nuestra propia manera de existir, aquel otro modo de ser que alguna vez se planteó Rosario Castellanos.

Marcela Lagarde de los Ríos, antropóloga y docente mexicana, propone en su obra *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas* (1990) que la mujer vive inserta en una serie de cautiverios, los cuales, tal y como su nombre lo indica, delimitan el cómo debe vivir la mujer. Una de sus principales tesis, es que la mujer es vista como un ser-para-otros y como un ser-de-otros. Así, el cuerpo de la mujer está destinado a entregarse a los demás, sea mediante la erotización, la maternidad, el cuidado, o el servicio. Resalta, entonces, que el cuerpo de la mujer es una extensión del mismo alimento que provee a los demás. Por esa razón, es que la mujer y la comida suelen ser ideas relacionadas, a pesar de que la mujer siempre se ve limitada en tanto a lo que consume. Retomando la idea de la comida, resulta interesante entenderla en todas sus dimensiones, no solo en la nutricional, sino, también, en la social, así como la cultural y la antropológica.

Ahora, aunado a estos dos elementos ya mencionados, la mujer y la comida, las maneras de hacer una crítica referente a ellos pueden partir de diversas formas. Usar la

literatura para juzgarse a sí misma, y en ella, las imposiciones de género. Pero, ¿de qué manera se logra esto? Puede ser a través de la burla, de las sátiras, de manifiestos, o en el caso de la presente investigación: la crítica de los cautiverios de la mujer a través de lo ominoso. Este concepto, también conocido como lo siniestro, tiene sus orígenes en el psicoanálisis durante los inicios del siglo XX y fue propuesto por Sigmund Freud en su ensayo *Sobre lo siniestro*. Se refiere a todos esos elementos que resultan familiares pero que permanecen ocultos (*umheimlich*), pues tienen una connotación oscura. Así, lo ominoso es aquello que sabemos que está pero que queremos ignorar, fingir que no existe por un bien común.

Debido a lo anterior, en esta investigación se analizan los elementos relacionados con la cultura alimentaria en cuatro cuentos escritos por autoras del Siglo XX y su relación con lo ominoso como una manera de criticar los cautiverios de las mujeres propuestos por Marcela Lagarde. Las escritoras que conforman mi corpus son Amparo Dávila, con su texto *Alta cocina* (1959); Rosario Castellanos, con *Lección de cocina* (1971); Kanoko Okamoto, con *Sushi* (1939); y por último, Kanai Mieko con su texto titulado *Conejos* (1972). El corpus está conformado de manera intencional por dos autoras mexicanas y dos autoras japonesas, pues también me interesa ver si en ambas culturas se puede apreciar el mismo tipo de discurso ligado a lo ominoso en la comida como crítica a las imposiciones de la mujer. Por último, y como ya se mencionó con anterioridad, todos los textos fueron escritos en el Siglo XX, lo cual nos puede dar un acercamiento al pensamiento crítico de las voces de las mujeres de esa época.

El interés por llevar a cabo esta investigación se centra en establecer relaciones entre dos tipos de literatura aparentemente distantes, la mexicana y la japonesa, pero que convergen en la escritura de mujeres. Considero importante analizar obras escritas por autoras para demostrar que su contenido va más allá de la idealización de “aquello que escriben las mujeres”, viendo así que las obras pueden contener un fuerte discurso de crítica hacia las imposiciones de género, además de la complejidad de diversos temas que pueden abarcar. Los estudios y análisis comparativos o relacionales que se han hecho entre estas dos literaturas es relativamente escaso (Ramos, 2015; Ruvalcaba, 2016), y todavía más escaso el estudio de literatura de mujeres o de autores fuera del canon. Si bien, la obra de las escritoras sobre las que voy a trabajar son consideradas

parte del canon, continuar con los estudios sobre literatura escrita por mujeres es un acto de lucha y resistencia. Conforme avance la investigación, iremos dando cuenta de estas diferencias temporales e ideológicas de las autoras. Sin embargo, también lograremos encontrar las muchas similitudes que se encuentran en sus textos.

Otro punto por el cual quiero desarrollar esta investigación es para conferir mayor trascendencia a la comida como símbolo dentro de la literatura. Varios autores centrados en analizar la comida en la literatura han afirmado que, aunque esta pareciera ser un elemento meramente ornamental o superficial, centrarnos en estos nos ayuda a ver o a leer los textos desde perspectivas distintas (Aoyama, 2008). Por último, el interés de trabajar con literatura japonesa surge a partir de mi inclinación hacia los estudios sobre esta cultura; interés reforzado a partir del intercambio académico a la Universidad Prefectural de Aichi que realicé durante el 2019 y el 2020.

Ahora, la hipótesis que se busca demostrar a lo largo de esta investigación es que los elementos culinarios en las obras de *Alta cocina*, *Lección de cocina*, *Sushi* y *Conejos* se representan de manera ominosa con el fin de hacer una crítica a los cautiverios de la mujer y a la premisa de que su cuerpo es visto como un ser-para-otros, analizándolos a partir de la hermenéutica que permite comprender en su contexto dichos elementos. De esa manera, llegamos a la siguiente pregunta de investigación: ¿La comida representada de manera ominosa en las obras a analizar tiene una finalidad crítica ante los cautiverios de la mujer a través del símbolo y la metáfora? Para responder dicha pregunta, se empleó la hermenéutica analógica propuesta por Mauricio Beuchot para analizar el carácter simbólico de la comida.

Por último, cabe mencionar que los capítulos de la investigación se dividen de la siguiente manera:

1. **Hermenéutica analógica y el símbolo:** En este primer capítulo, describo la metodología que empleé para la interpretación de los símbolos, a partir de la Hermenéutica analógica propuesta por Mauricio Beuchot. Además de eso, se definen los conceptos de metáfora y símbolo, así como la relevancia para la cultura.

2. **Sobre lo ominoso y la comida:** En el segundo capítulo, explico de dónde surge el término de lo siniestro. Posteriormente, trato la relevancia de la comida desde una perspectiva cultural y el cómo surge la antropología alimenticia, destacando las cualidades simbólicas de la comida y su relación con lo ominoso.
3. **La mujer y el cuerpo como objeto de consumo:** En este apartado, se abordan los postulados teóricos de Marcela Lagarde sobre los cautiverios de las mujeres, así como una breve perspectiva teórica de cómo se ha concebido el cuerpo de la mujer como objeto de consumo, y también las nociones de lo abyecto de Julia Kristeva. De esa manera, se hace una relación entre estos conceptos y los personajes femeninos que aparecen en las obras literarias a analizar.
4. **Análisis:** En este capítulo, se da un panorama general del contexto externo de las obras, así como de la biografía de las autoras, resaltando y destacando sus posturas ante el feminismo. Además, se hace el análisis de cada uno de los cuentos que conforman el corpus de la investigación.

CAPÍTULO 1. HERMENÉUTICA ANALÓGICA Y EL SÍMBOLO

La cualidad que hace al ser humano *ser* como tal, es, precisamente, su capacidad de otorgar significado y de significarse a sí mismo. Ser capaz de cuestionar, interpretar y analizar todo aquello que existe, incluso sin alguna razón aparente. El hecho de que las cosas tengan significado nos hace preguntarnos sobre la posible existencia de múltiples interpretaciones, de que las cosas sean polisémicas. Incluso la misma historia del hombre está permeada de estas interpretaciones, pues en palabras de Mauricio Beuchot “Los individuos y las familias, antes que historia, tienen mitos” (2016, p. 56), siendo así que la memoria también se ha construido a partir de símbolos.

Este proceso de la interpretación lo podemos ver en textos bíblicos, literarios e históricos, y con el tiempo ha ido evolucionando la forma de realizar dichas lecturas. De esa manera, todo texto puede ser interpretado más allá del enunciado en sí. El texto, a su vez, puede ser entendido no sólo como palabra, sino también como imagen o sonido, pues son agentes polisémicos. Ahora, más allá de lo evidente, de lo textual y de la ambigua intención del autor, ¿qué podemos encontrar en un texto? Ese es el lugar de la hermenéutica.

La hermenéutica puede entenderse como el arte —por sus cualidades aplicativas—, o la ciencia —por sus cualidades teóricas— de la interpretación. Como se ha mencionado previamente, esta ha existido desde las antiguas civilizaciones y se ha usado para comprender textos, entendiéndose estos como cualquier tipo de discurso (o de *diálogos*, como lo nombraría Gadamer). Retomando a Mauricio Beuchot, menciona que son tres los participantes del acontecimiento hermenéutico: texto, autor e intérprete (2016, p. 11). Además de eso, existe la presencia de un código, es decir, el medio por el cual se transmite el texto, ya sea oral, escrito o visual. Todo esto está permeado por un contexto, sin el cual sería imposible realizar una interpretación, “La hermenéutica, pues, en cierta manera, descontextualiza para recontextualizar, llega a la contextualización después de una labor de elucidación y hasta de análisis” (Beuchot, 2016, p. 11).

Se puede dividir a los tipos de hermenéutica en tres grandes clases: la comprensiva, la reproductiva y la aplicativa (Beuchot, 2016, p. 12). Dependiendo de la naturaleza del texto y de la finalidad de la interpretación, es que se optara por una u otra. También influirá si se busca encontrar el significado alegórico que cargan los símbolos o dar lecturas más bien literales a los textos.

Ahora, uno de los principales retos acerca de la hermenéutica es cómo evitar caer en la mera subjetividad al interpretar un texto. Una alternativa es ir al otro extremo, a una interpretación totalmente positivista sin margen de error. Eso es lo que busca Mauricio Beuchot al desarrollar su metodología de la hermenéutica analógica, la cual busca, retomando los principios griegos de la virtud, que las interpretaciones sean proporcionales. Si bien estas se pueden centrar más en las diferencias de lo equívoco, también permiten delimitar las maneras de leer algún texto, tomando un tanto así la parte unívoca del positivismo.

Esta propuesta de Beuchot elimina la limitante de centrarse totalmente en las intenciones del autor, permitiendo una interpretación equívoca que tenga presente el contexto cultural del lector. A pesar de ello, busca tener un rigor que lo posmoderno a veces pareciese olvidar, así “El término análogo es el que significa de manera en parte igual y en parte distinta, como «ente» y «causa», que tienen modos diversos” (Beuchot, 2016, p. 25). Una cualidad importante de la analogía que menciona el autor retomando a Jakobson, es que “la analogía tiene como dos caras, la metáfora y la metonimia” (Beuchot, 2016, p. 25).

La analogía se puede entender como una construcción a partir de tres elementos: el nombre en común que se les atribuyen a varios conceptos, el concepto significado por su nombre, y las relaciones que tienen las cosas análogas con dicho significado.

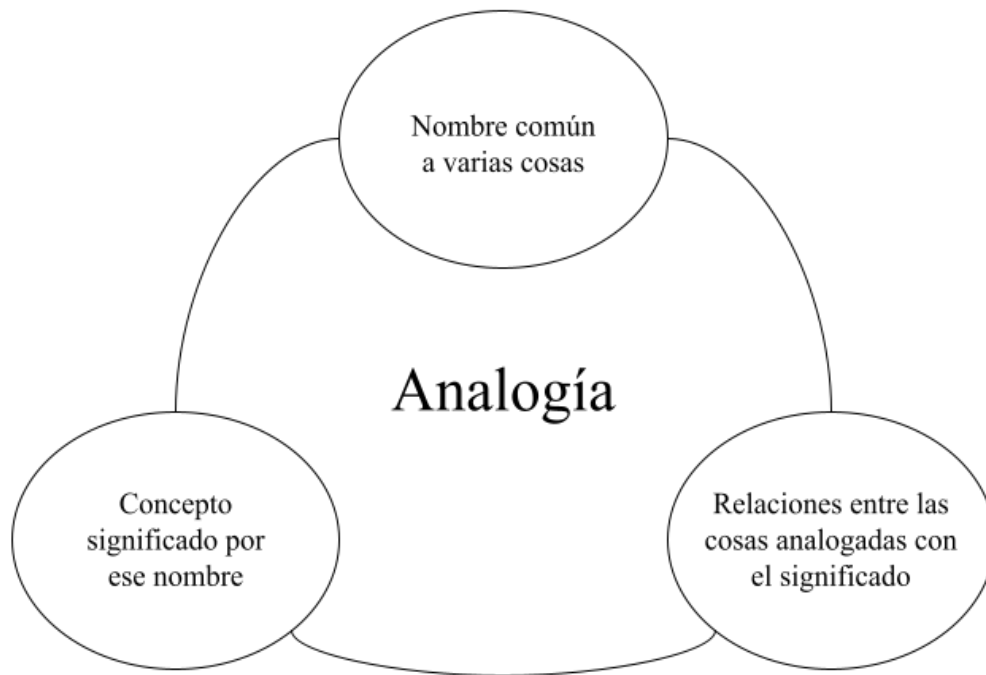


Figura 1. Elementos que componen a la analogía.

Una de las grandes virtudes de la analogía es la versatilidad con la que nos permite interpretar los textos desde una mirada más amplia, pues esta comprende los matices de interpretación que dependen según la cultura. De esa manera, en palabras de Beuchot, la hermenéutica analógica:

[...] ayuda a interpretar los fenómenos culturales y a realizar el diálogo intercultural. Comprende el multiculturalismo y lleva a cabo la interculturalidad, pues enseña a traducir sin plena adecuación (univocidad), pero también sin completa inadecuación (equivocidad), sino con la suficiente comprensión como para poder interactuar con la otra cultura (Beuchot, 2016, p. 34).

Por esas cualidades tanto multiculturales como interculturales, es que esta teoría toma relevancia para el análisis en la presente investigación, pues, como ya se mencionó anteriormente, se van a retomar dos literaturas distintas: la mexicana y la japonesa.

Dicho lo anterior, es importante entender qué es el símbolo y su relevancia para la hermenéutica, pues es el que exige mayor habilidad de interpretación por su propia cualidad de ser el mediador entre el hombre como algo particular y el mundo como algo general (Beuchot, 2016, p. 43). Además de esto, el símbolo delimita un sentido de identidad cultural, un imaginario social. También es en donde más se puede ver aplicado el ejercicio de la interpretación, precisamente por estas características polisémicas que ya he mencionado.

Como se señaló con anterioridad, algo propio del ser humano es su capacidad de cuestionar su existencia, y la construcción de la identidad se va a dar en gran medida a partir de la presencia de los símbolos. En palabras de la Dra. Salomé Sola-Morales, “Nacemos, por tanto, en un marco de referencia desde el que nos situamos, definimos y comunicamos y compartimos símbolos con los demás miembros de nuestra cultura desde el nacimiento hasta la muerte” (2014, p. 13). Es gracias al símbolo que una cultura puede desarrollar un sentimiento de pertenencia y de colectividad, pues comparten creencias incluso antes de poder articular palabra alguna. Por eso, podemos comprender una cultura a través de sus símbolos y, en palabras de Beuchot, “en medida que el símbolo conecta, universaliza” (2016, p. 154).

El interés por el estudio del símbolo no es algo nuevo, pero uno de los principales teóricos relevantes del siglo XX fue Carl Gustav Jung, sucesor de Freud dentro del área del psicoanálisis. Si bien Freud ahondó en toda la parte del inconsciente, Jung analizó y teorizó con mayor profundidad la importancia del símbolo, para posteriormente elaborar su propuesta sobre los arquetipos y el inconsciente colectivo. Ahora, para Jung, el símbolo no es un elemento irracional, aunque su comprensión va más allá de la razón. Esto tiene mucho que ver con lo que se ha mencionado antes: el ser humano busca explicarse a sí mismo, pero, cuando no lo logra, “como hay innumerables cosas más allá del entendimiento humano, usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo” (Jung, 1976, p. 21). De esa manera es que Jung emplea el símbolo dentro de los sueños para poder entender al inconsciente.

Además de eso, el símbolo juega un papel importante dentro de lo analógico, pues se puede comprender como un concepto formado por dos partes: aquella a la que sí conocemos, lo que sería su sentido más literal; y ese otro ente más abstracto a descifrar e interpretar. De esa manera, “la parte del símbolo que poseemos nos hace conocer por analogía, analógicamente, la otra parte, que es la superior o trascendente, o trascendental, la que supera lo empírico” (2004, Beuchot, p. 144). Razón por la cual el símbolo también puede ser entendido como dualidad, como un lazo entre dos conceptos o dos entidades, lo evidente y lo oculto, pues “el símbolo no es ‘lo uno o lo otro’ sino que representa ‘lo uno en lo otro’ y ‘lo otro en lo uno’” (Sola-Morales, 2014, p.18).

Es importante recalcar que las interpretaciones que se hagan del símbolo van a estar contextualizadas según la cultura a la que estén adscritos, pero por las mismas cualidades de este, es posible que aquello que representen cambie. Por eso, algunos autores como Carles Mèlich afirman que no puede haber una hermenéutica absoluta del símbolo, pues este siempre va a estar en constante evolución. Así, es que optar por la hermenéutica analógica resulta una gran alternativa para interpretar el símbolo, pues está abierta a la equívocidad.

Ahora, el símbolo también va a estar presente en las metáforas, pues estas van a hacer uso de su polisemia para formar significados diversos. En palabras de George Lakoff “La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra” (2009, p. 41), al igual que en el símbolo, la metáfora va a representar a través del significado inmediato y más superficial de alguna idea otra más profunda. En ese sentido, la metáfora y el símbolo van muy de la mano.

Otro aspecto interesante de la metáfora es que esta no solo habita el lenguaje, sino también la manera en la que nos relacionamos en el mundo y la manera en la que nos construimos, pues Lakoff afirma que “Nuestros conceptos estructuran lo que percibimos, cómo nos movemos en el mundo, la manera en que nos relacionamos con otras personas” (2009, p. 39). Entender esta magnitud simbólica de la metáfora, por la cual estructuramos nuestra forma de significarnos, permitirá comprender los textos a analizar de una manera todavía más profunda, pues en gran medida los elementos a

analizar para esta investigación son símbolos (que a su vez traen una gran carga metafórica) de cómo los personajes de dichas obras se perciben a sí mismas.

Una distinción importante que hace Lakoff acerca de las metáforas es que se dividen en estructurales y orientacionales. Las primeras son en las que un concepto se va a estructurar a partir de su relación con otro término. Mientras que las orientacionales, “organiza un sistema global de conceptos con relación a otro” (Lakoff, 2009, p. 50). Así, estas últimas se centrarán en cuestiones referenciales, principalmente en el espacio. Un ejemplo de ellas podría ser “estoy vibrando alto”, que se refiere a que nuestro estado de ánimo y las “vibras” que transmitimos son positivas, por lo tanto, altas, pues se asocian muchas veces estas cuestiones espaciales con otros términos polarizantes, tales como bueno-malo. Otro ejemplo similar: “estoy bajoneado”; en donde la tristeza o la carencia de ánimos se relaciona con lo que está abajo y no arriba.

Algo muy interesante que se menciona en este apartado, es que esto también va a variar según la cultura en la que se esté adscrita. Por ejemplo, en español y la mayoría de las lenguas que tienen raíces indoeuropeas, relacionan al futuro con lo que viene de adelante y, por el otro lado, al pasado con lo que está detrás. Frases tales como “enfrenta al futuro” o “no huyas del pasado” (como si este te estuviera persiguiendo por detrás), ejemplifican estas asociaciones. Pero eso no aplica en todas las lenguas, pues justo es en el idioma japonés donde podemos encontrar cómo el pasado está relacionado con lo que está enfrente. Desde el mismo ideograma 前 (*mae*), que significa tanto antes como enfrente, podemos comprender que el pasado no necesariamente está atrás de nosotros, y que esto cambiará dependiendo la lengua. Si bien el ejemplo anterior no quiere decir que “la lengua moldea nuestro mundo”, sí es cierto que va a moldear nuestra asociación metafórica y orientacional de varios conceptos dependiendo de nuestra cultura y la lengua en la que se esté inserto. Así, el autor concluye con que “Las metáforas espacializadoras tienen sus raíces en la experiencia física y cultural; no son asignadas de manera arbitraria. Una metáfora puede servir como vehículo para entender un concepto solamente en virtud de sus bases experienciales” (Lakoff, 2009, p. 54).

Además de las metáforas orientacionales, Lakoff propone otra categorización: las metáforas ontológicas. Estas van a ir ligadas a la asociación que se otorga a los

objetos o a las sustancias, así “Entender nuestras experiencias en términos de objetos y sustancias nos permite elegir partes de nuestra experiencia y tratarlas como entidades discretas o sustancias de un tipo uniforme” (Lakoff, 2009, p. 61). Este concepto será fundamental para el análisis, puesto que de ahí se deriva otro subtipo de metáfora ontológica: la de recipiente. Esto se verá muy ligado con lo que se abordará más adelante respecto al cuerpo.

Otro de los conceptos sugeridos por Lakoff necesarios es el de la metonimia. Su principal cualidad es la de emplear “una entidad para referirnos a otra que está relacionada con ella” (Lakoff, 2009, p. 73). Un ejemplo podría ser “la *análoga* otra vez está de moda”, refiriéndose a que la fotografía analógica está teniendo un gran auge en la actualidad. Por tanto, resulta importante distinguir entre la metáfora y la metonimia, puesto que la primera se centra en comprender una cosa en términos de otra; mientras que la segunda es más bien un proceso referencial.

Dicho lo anterior, respecto al vivir en una constante maraña de asociaciones simbólicas y metafóricas, ¿cuál es la manera o el medio por el cual nos sabemos inmersos en este mundo? El cuerpo es un elemento fundamental para analizar en esta investigación, pues su representación y significado presentan una gran carga metafórica. Por un lado, el cuerpo puede ser visto como un espacio al que habitar, ya sea un hogar o una prisión. Muchas son las comparaciones que se hacen del cuerpo como, por ejemplo, compararlo con un templo, desde una perspectiva religiosa.

Lakoff menciona que “Somos seres físicos, limitados y separados del resto del mundo por la superficie de nuestra piel, y experimentamos el resto del mundo como algo fuera de nosotros” (2009, p.67), lo cual nos hace comprender, precisamente, en qué consiste esta idea de las metáforas de recipiente. Por eso mismo es que necesitamos aclarar, precisamente, qué es una metáfora, pues incluso nuestro mismo cuerpo, lo que nos representa en este espacio terrenal, puede ser entendido metafóricamente. Justo por eso, la relación entre cuerpo y lugar es fundamental, pues como menciona Abilio Vergara en su texto *Etnografía de los lugares* (2013):

Al constituirse el lugar como el marco fundamental de la copresencia relacional, el cuerpo adquiere un protagonismo central: es la forma en que el actor, sujeto o lugareño define y expresa su ser, en consonancia con su fachada personal y el medio que él mismo y el lugar producen-proveen. (p. 51)

Ahora, contextualizando lo dicho anteriormente en los cuatro cuentos que analizaré en la siguiente investigación, son varios los elementos que contienen estas cualidades simbólicas que pueden aportar un significado interpretativo para sustentar la hipótesis. Haré una breve mención de estos:

1. En el cuento de *Lección de cocina* de Rosario Castellanos, los símbolos en los que me centraré a analizar son la cocina en relación con el lugar de pertenencia de la mujer y la carne como metáfora de la mujer y crítica al matrimonio.
2. En el cuento de *Alta cocina* de Amparo Dávila, me centraré en el ingrediente sin nombre con el que se prepara el platillo especial, y en la figura de la cocinera.
3. En la obra de *Conejos* de Kanai Mieko, analizaré la metamorfosis de Kosayuri y la relación con su padre, los conejos como alimento y la aversión que desarrollan los personajes hacia la protagonista.
4. Por último, en *Sushi* de Kanoko Okamoto, se analizará la relación que tiene el personaje de Minato con su madre y Tomoyo, en donde la maternidad y el platillo del *sushi* se ven entrelazados.

Retomando lo ya dicho sobre el símbolo y la hermenéutica analógica respecto a su relación con la metáfora, es necesario aclarar cómo será la parte metodológica de la presente investigación. Se ha enfatizado de la gran relación que tiene el símbolo con la cultura, y para comprenderlos a profundidad, se emplearán los textos del *Diccionario de los símbolos* (1988) de Jean Chevalier y también el de Juan Eduardo Cirlot (1969). Estos textos recopilan una gran cantidad de símbolos que pueden aparecer en el corpus a analizar, además de que vienen contextualizados a partir de diferentes culturas. Por decir algo, los colores pueden representar conceptos distintos según desde la perspectiva en la que se analice. Posteriormente, después de identificar y entender los simbolismos de manera particular, se buscará entablar una relación de dichos elementos con la trama

de cada una de las narraciones, para así analizar la crítica a través de la metáfora que se está desarrollando en los cuentos.

Para concluir este primer capítulo, considero importante recalcar que la comida puede ser justamente un símbolo el cual a analizar; y siguiendo la propuesta de esta investigación, será la comida aquella que represente de manera metafórica al cuerpo de la mujer. Más adelante, en el capítulo dos, se profundizará respecto a la comida como un elemento de análisis en diversos discursos, no sólo en la literatura. Entender la naturaleza del símbolo, así como la manera en que se puede interpretar a partir de la hermenéutica analógica, es fundamental para desarrollar esta investigación. Asimismo, relacionar esta semejanza entre el valor cultural tanto del símbolo como de la metáfora permitirá comprender con mayor profundidad aquellos detalles de las obras, inadvertidos al lector, si no se tiene en cuenta el contexto sociocultural en el que están inmersas.

CAPÍTULO 2. SOBRE LO OMINOSO Y LA COMIDA

El objetivo de este segundo capítulo es explorar la manera en la que se ha estudiado la comida y su carga tanto social como cultural. Posteriormente, se relacionarán el valor simbólico de la comida con el concepto de lo ominoso.

El consumo de los alimentos está muy ligado no sólo a cuestiones biológicas o de supervivencia, sino que este también trae consigo un valor social, cultural, histórico, ideológico y geográfico. El cómo se concibe la comida puede estar permeado por una serie de oposiciones binarias, y estas van a depender totalmente del contexto en el que se esté inmerso. Por ejemplo, si un alimento es adecuado para elaborar platillos salados o dulces, si es caro o barato, si es sofisticado o no, etc.

Antes bien, ¿cómo se determina? La respuesta se relaciona con sus factores, por ejemplo, en el ideológico y cultural, podemos pensar en la carne. En ciertos contextos, la carne parecería ser algo “normal” o cotidiano, algo hasta necesario para el día a día.

Al respecto se subrayan algunos casos: para el hinduismo, la carne de res está prohibida por cuestiones religiosas y la vaca es sagrada, inclusive considerada como una madre. En el cristianismo, se evita comer carne durante la cuaresma y se sugiere el ayuno, pues podría conllevar una sanción moral. Entre los judíos, se prohíbe el consumo de cerdo. Desde una perspectiva más allá de la religiosa, tenemos el discurso anti especista, en donde el ingerir carne presenta otras connotaciones más bien negativas. Si pensamos en términos geográficos, el tipo de proteína que se consume también va a variar: así como en los países andinos tales como Perú, Colombia y Ecuador, lugares donde un roedor el *cuy* asado es un platillo tradicional, en otros lugares puede verse como algo perverso. Respecto al consumo de la carne, Marvin Harris en su texto titulado *Bueno para comer* (1985) expone las distintas prácticas en torno a estos alimentos, con base en el materialismo cultural, entendiendo cómo el alimento se valora como tabú o sagrado y cómo varía su consumo, considerando también cuestiones medioambientales o ecológicas.

Un ejemplo muy mediático de cómo lo cultural permea los discursos alrededor de la comida, fue el caso de la mujer migrante hondureña que se hizo viral en el 2018 al rechazar los frijoles que le ofrecieron los habitantes mexicanos, pues en palabras de ella “Mira lo que están dando: puros frijoles molidos, como si le estuvieran dando de comer a los chanchos”. Dicho comentario fue bastante polémico, pues el mismo desconocimiento de las costumbres al comer en cada país es lo que generó una ola de indignación por ambas partes, pues el mismo frijol que en México se podría considerar como un *cultural superfood* (término propuesto por Derrick Jellife en el que se profundizará más adelante), para otros países es visto como alimento para cerdos. Entonces, para entender qué es lo que hace que una comida sea comestible o no, adecuada o no, y todos los discursos que giran en torno a la comida más allá de una perspectiva nutricional, tenemos que partir de la misma antropología.

2.1 La comida y la cultura

Como lo mencionamos en el apartado anterior, el estudio de la comida se puede dar a partir de distintos campos, aunque es cierto que aquel que ha predominado en su casi totalidad es el de la perspectiva nutricional, pues este busca establecer bases científicas y universales, centrándose en cuestiones meramente biológicas antes que culturales o preferenciales. Aunque bien hemos ya dicho con anterioridad que la manera de entender a la comida va todavía más allá, pues con la llegada del funcionalismo y el estructuralismo, surgieron nuevas maneras de acercarse a su estudio, así entendiendo a ésta como si sus prácticas y hábitos fueran textos lingüísticos con reglas inherentes a exponer (Lupton, 1998, p. 8). De esa manera, fue que el paradigma del estudio de la comida se complejiza al entender la relevancia social y cultural en esta y dejando a un lado todo lo biológico y nutricional, pero al mismo tiempo relacionando todas esas perspectivas.

Parte del estudio de la comida y los alimentos desde una mirada antropológica se lo debemos a Audrey Isabel Richards, antropóloga británica de la escuela funcionalista propuesta por B. Malinowski que hizo varias investigaciones sobre la alimentación y la nutrición. Posteriormente, autores como Igor de Garine empiezan a

reflexionar sobre qué representa la alimentación desde una perspectiva cultural. Así, en su ensayo *Antropología de la alimentación: entre naturaleza y cultura*, afirma que “la alimentación constituye uno de los pocos terrenos en el que un fenómeno, a la vez relevante para las ciencias biológicas y para las humanas, concierne tanto a la naturaleza como a la cultura” (Garine, 2016, p. 92). De esa manera, el acercamiento al estudio de la alimentación se empieza a ver desde una perspectiva no solo biológica o nutricional, sino también toda la carga cultural y simbólica que esta pueda representar.

En capítulos anteriores se mencionaron las propuestas de Derrick Jelliffe (1967) donde enfatizó que, culturalmente, algunos alimentos tienen mayor valor simbólico que otros, siendo que cada cultura desarrolló su sistema y cultura alimentaria, asimismo determinan los platillos que representan su identidad cultural, siendo estos denominados *cultural superfoods*, que representan y delimitan el concepto o imaginario de la comida de otros contextos. El qué comer, y a su vez el qué no comer, no viene sólo delimitado por cuestiones de salud, sino también por una perspectiva cultural e histórica. Al final, y retomando a Garine una vez más, la labor de la antropología alimentaria es entender cuáles son los criterios para seleccionar qué alimentos son concebidos como tal, como alimentos, según los diversos parámetros que cada cultura tenga (2016, p. 103).

Algunos otros autores que destacaron dentro de este paradigma fueron Lévi-Strauss con su texto *Lo crudo y lo cocido* (1964), en donde reflexiona sobre la distinción entre la cultura, entendida como las prácticas de un grupo que hacen que lo distinguen de otros, y la naturaleza, y cómo un puente entre estas dos es la comida. Otra autora relevante dentro de esta corriente fue Mary Douglas, específicamente con su obra *Pureza y peligro* (1966), en donde reflexiona sobre los orígenes de lo puro y su contraposición con lo impuro. A pesar de la importancia de estas importaciones, es cierto que muchas veces la escuela funcionalista-estructuralista puede quedarse en plano esencialistas y no profundiza en cuestiones más complejas como lo social. Además de que, muchas veces, el discurso que manejan acerca de la comida era que lo “estándar” era lo occidental, así exotizando un tanto las costumbres de otras culturas distintas a las suyas. Por eso mismo, muchos autores que, si bien partieron del estructuralismo, incluyeron una perspectiva más crítica en cuestión de las desigualdades sociales a partir de las propuestas marxistas, tal como es el caso de la obra de Robin Jenkins, *Food for*

wealth or health?: Towards equality on health (1991). De esa manera, esta escuela teórica dejaba atrás el foco de los acuerdos sociales respecto a la comida. Proponían, más bien, que la clase social y la economía eran las que influiría de mayor manera en las prácticas del comer.

Otra autora que destaca y que es una base fundamental para esta investigación es Carol Adams, pero se profundizará en sus postulados en el tercer capítulo.

La comida es un lazo a nuestra cultura, a la parte colectiva, pero también es una manera de materializar todo aquello lo sensible, pues en palabras de Deborah Lupton:

Food, of course, has a supremely physical presence, and we interact with this presence through our senses: we smell, taste, see and touch food, and sometimes hear it (for example, the sizzling of frying food). We do not necessarily need language and discourse to experience food. However language and discourse are integral to the meanings we construct around food - how we interpret and convey to others our sensual experiences in preparing, touching and eating food - which in turn shape our sensual responses¹. (1998, p. 13)

Es importante enfatizar este aspecto, pues podemos entender a la comida entonces como un lazo entre lo sensible, lo material y lo tangible, aquello que pone en marcha todos nuestros sentidos, además de nuestra misma identidad cultural. La comida y la lengua son dos factores fundamentales para delimitar lo que engloba una cultura y otra, “Food and culinary practices hold an extraordinary power in defining the boundaries between 'us and 'them'”² (Lupton, 1998, p. 26).

Con base en estas propuestas, es que la antropología de la alimentación tiene relevancia para esta investigación, pues nos permite entender la representación

¹ [La comida, por su puesto, tiene una presencia física suprema, e interactuamos con esta presencia a través de nuestros sentidos: olemos, probamos, vemos y tocamos comida, y algunas veces, la escuchamos (por ejemplo, el chisporroteo al freír comida). No necesitamos forzosamente un lenguaje o discurso para experimentar la comida. Sin embargo, el lenguaje y el discurso son integrales para los significados que construimos alrededor de la comida -cómo interpretamos y cómo transmitimos a otros nuestras experiencias sensoriales al preparar, tocar y comer la comida- que a su vez moldean nuestras respuestas sensoriales.]

² [La comida y las prácticas culinarias sostienen un poder extraordinario en delimitar los lazos entre “ellos” y “nosotros”]

simbólica y metafórica de la comida en cada uno de los cuentos a analizar según la cultura a la que se adscriben. Así, podemos delimitar la distinción de lo comestible según lo biológico y lo cultural, teniendo que “si no consumimos todo lo que es biológicamente comestible, se debe a que todo lo que es biológicamente comible no es culturalmente comestible” (Fischler, 1990, p.33).

La línea entre lo que es comestible y no-comestible es bastante difusa, pues al fin y al cabo está basada en percepciones subjetivas culturales. El qué comer o no, y el cómo lo hacemos, es lo que nos permitirá distinguir entre los cuerpos civilizados y los cuerpos considerados grotescos. Entonces, el hecho de comer algo mal visto, algo que rompa la norma, algo que transgrede, es lo que va a generar el efecto de lo grotesco, de la incompreensión, de lo ominoso.

2.2 La comida como símbolo en la literatura

Antes de señalar de manera más profunda sobre el concepto de lo ominoso, se delimitará el cómo la comida puede fungir como un símbolo dentro de la literatura. En el capítulo anterior, ya se explicó en qué consiste un símbolo: en esta asociación de conceptos intangibles con objetos materiales de la realidad más próxima. También, ya se señaló cómo la comida tiene una gran carga cultural, que, incluso, llega a sobrepasar su valor nutricional. Ahora, ¿cómo esto influye en la literatura?

Al mismo tiempo, que se considera para comprender con mayor profundidad a una cultura, es necesario conocer su lengua y su cultura culinaria. Precisamente Claude Lévi-Strauss hizo la analogía entre la lengua y la cocina, “todos los humanos hablan una lengua, pero existe un gran número de lenguas diferentes; todos los humanos comen una comida cocida, pero existe un gran número de cocinas diferentes. La cocina es universal; las cocinas son diversas” (Lévi-Strauss en Fischler, 1990, p. 34). Así, la literatura es el medio por el cual nos podemos familiarizar con la lengua, mientras que la cultura alimentaria se relaciona con las tradiciones culinarias que existen. En ambas, lengua y cocina, habitará todo un sistema de creencias y valores de una cultura. Por eso mismo, el hecho de que también a través de la lengua se pueda manifestar la comida, es

bastante pertinente para comprender dichos textos. De la misma manera, Deborah Lupton hace otra analogía entre la lengua y la comida, afirmando que:

The mouth is therefore a potent symbol of both consumption and its control, combining in the one site sensuality/nature (the tongue and the tastebuds) with rationality/culture (the organ of speech). As Biasin (1993: 3) has remarked: 'the human mouth is the ambiguous locus of two oralities: one articulates the voice, language; the other satisfies a need, the ingestion of food for survival first of all, but also for a pleasure that becomes juxtaposed with the value of nourishment'.³ (Lupton, 1998, p. 18)

Ahora, el estudio de la comida en la literatura nos permite analizarlo desde múltiples corrientes literarias. Por eso mismo, es que la comida como símbolo puede llegar a ser polivalente, pues “Food is sometimes present simply as what gets eaten but more often (like Charles’s pineapple) it functions as a conduit for something else, signaling wealth or poverty, cultural difference or a sense of belonging, status and identity in terms of rank, gender and moral standing, and sometimes (but never simply) fashion”⁴ (Boyce & Fitzpatrick, 2017, p. 3). De esa manera, es que no podemos dejar pasar fortuitamente el estudio de la comida en la literatura como solo un adorno más, como algo arbitrario, ya que sí tiene una razón específica de ser, existir y ser apalabrada en los textos, de esa manera “The use of food in novels, plays, poems and other works of literature can help explain the complex relationship between the body, subjectivity and social structures regulating consumption”⁵ (Boyce & Fitzpatrick, 2017, p. 3).

³ [La boca es, por lo tanto, es símbolo potente como para el consumo y su control, combinando por un lado lo sensorial con la naturaleza (la lengua y las papilas gustativas) con lo racional y lo cultural (el órgano del habla). Como Biasin lo recalcó (1993: 3): la boca humana es el espacio ambiguo de dos oralidades: una articula con la voz, la lengua; la otra satisface una necesidad, la ingesta de comida por supervivencia principalmente, pero también para el placer que se yuxtapone con el valor del nutrirse]

⁴ [A veces la comida se presenta simplemente como aquello que es comido, pero en otros casos más recurrentes (como el caso de la piña de Rey Carlos), funciona como un conducto a algo más, indicado riqueza o pobreza, diferencias culturales o un sentido de pertenencia, estatus e identidad, así como cuestiones de género o de moral, y, a veces, pero no solamente, cuestiones de moda.]

⁵ [El uso de la comida en novelas, obras dramáticas, poemas y otros textos literarios, puede ayudar a explicar la compleja relación entre el cuerpo, la subjetividad y las estructuras sociales que regulan el consumo.]

Para concluir este apartado, enfatizo una vez más en la relevancia de la comida en la cultura: nos permite entender cómo se configuran los discursos a partir de esta, y por eso, el analizar su relevancia en las diversas formas literarias en las que se presenta, nos permitirá entender mejor a un personaje, la trama de la obra misma, las relaciones de poder que se manejan, etc.

2.3 Relación de la comida con lo ominoso

La comida, en palabras de Piatti-Farnell es “the most necessary and unavoidable aspect of life, becomes a metaphorical embodiment of destruction”⁶ (2017, p. 3). El comer parecería una acción bastante ambivalente, pues, según lo que se consume, las consecuencias pueden ser distintas. El comer por obligación, el comer por desesperación, el comer por depresión, son algunos ejemplos de que esto no siempre es por mera supervivencia o instinto humano. Eso nos permite ver la complejidad de la relación del hombre con la comida. Y justo es en esa complejidad en donde algunos autores, tal como en el caso de Lorna Piatti-Farnell, que se cuestionan cómo son las representaciones ominosas de la comida, o el efecto de horror que puede generar, en los distintos discursos, tales como en la literatura y el cine.

Respecto a lo siniestro, o también traducido como ominoso, es importante entender de dónde surge dicho término, que se da a partir del psicoanálisis. Esta es una corriente de la psicología que surge durante el siglo XX a la par del Estructuralismo y el Funcionalismo. Si bien estas dos se centran en las conductas tangibles del ser humano, el psicoanálisis va más allá de eso: la vida interior de la persona, lo inconsciente y lo irracional (Viñas, 2002, p. 541). Fueron varios los teóricos que incursionaron en esta corriente, tales como Carl Jung o Lacan, pero siempre se atribuye a Sigmund Freud como el padre de ésta por sus múltiples aportaciones, como son el Complejo de Edipo o el aparato psíquico conformado por el *yo*, el *ello* y el *superyó*. A pesar de eso y como lo mencioné anteriormente, me centraré en desarrollar el concepto de lo ominoso.

⁶ [El aspecto más necesario e inevitable de la vida, se convierte en una encarnación metafórica de la destrucción].

Dicho término fue desarrollado por Freud en un ensayo titulado de manera homónima, *Lo ominoso*, escrito en el año de 1919. Al inicio de este texto, el autor empieza a reflexionar sobre la estética y cómo ésta va más allá de todo lo bello, pues él la entiende como la “ciencia de las cualidades de nuestra sensibilidad” (Freud, 1919, p. 1). Así, advirtió que casi siempre se estudian estas cualidades de grandeza y admiración, pero casi nunca de todo aquello que causa repulsión, teniendo así el término de *unheimlich*, que es aquello de donde partirá para distinguir lo siniestro de lo simplemente angustiante. De esa manera, a través del análisis etimológico del concepto y del análisis del cuento *El hombre de arena* de E.T. A. Hoffman, menciona que lo ominoso “sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Freud, 1919, p. 2). Además de eso, el autor señaló que todo aquello considerado ominoso es lo que debería de permanecer oculto, pero por alguna u otra razón, ha salido a la luz. Siendo así que, lo *unheimlich*, no sólo abarca lo novedoso, sino también, lo conocido que se prefiere ignorar u ocultar. Por eso mismo, es que la comida podría causar o generar una sensación de horror ante las personas, pues pareciera ser lo más cotidiano, pero también envuelve sus propios secretos, y retomando a Deborah Lupton “Food is a metonym of the mortality of human flesh, the inevitable entropy of living matter. Food is therefore a source of great ambivalence: it forever threatens contamination and bodily impurity but is necessary for survival and is the source of great pleasure and contentment”⁷ (1998, p. 3).

Tomando en cuenta el concepto de lo ominoso, podríamos creer que es necesaria la existencia de la sangre o miembros mutilados para que se provocara una sensación de horror, pero esto puede no ser así, con la comida basta. Por ejemplo, está el caso de la película animada de *El viaje de Chihiro* (2001) de Hayo Miyazaki, donde sus padres no sólo comen, sino que también devoran los alimentos preparados para los dioses del pueblo -que también puede ser estudiado por las propuestas de Mary Douglas en *Pureza y peligro* que se citaron previamente-. El cómo ingieren una gran cantidad de alimentos desconocidos de manera violenta, perdiendo cualquier atisbo de razón humana, entre platos grasientos y de formas extrañas, hacen que los padres de Chihiro se vuelvan,

⁷ [La comida es una metonimia de la mortalidad de la carne humana, la inevitable entropía de la materia viva. La comida es, por lo tanto, una fuente de gran ambivalencia: siempre amenazará con la contaminación y la impureza corporal, pero es necesaria para la supervivencia, además de que es la fuente de un gran placer y alegría.]

literalmente, un par de cerdos. El efecto que causa tanto en Chihiro como en el espectador podría ser el mismo: horror. Horror ante ingerir algo desconocido, algo que no entra en nuestro imaginario cultural.



Figura 2. Miyazaki, H. (2001) *El viaje de Chihiro* [película]. Studios Ghibli.

Es así, que la comida representa una otredad que, al ingerirla, se vuelve parte de nosotros, tal y como lo indica Piatti-Farnell:

Food, an external, foreign matter, enters our bodies. In order to gather nourishment, we must process it, assimilate it: in short, we must make it part of ourselves. While eating is commonplace, and foods can be either known or unknown, there is a layer of unfamiliarity that is intrinsic to consumption: when food is outside of our bodies, it is inevitably ‘not us’, it is something that – conceptually and physically – does not belong to us (2017, p. 4).⁸

⁸ [La comida, una materia externa y foránea, entra a nuestros cuerpos. Para poder obtener los nutrientes, tenemos que procesarla, asimilarla: en resumen, tenemos que hacerla parte de nosotros mismos. Si bien el comer es un lugar común, y los alimentos pueden ser conocidos o desconocidos, hay una capa de desconocimiento que es intrínseca al consumo: cuando la comida está fuera de nuestros cuerpos, es, inevitablemente, un otro, es algo que, de manera conceptual y física, no nos pertenece.]

La comida puede entenderse como un ente ajeno a nosotros que termina por ser introducido a nuestro cuerpo: una otredad de la que dependemos. Tal vez, más allá de la comida, es el ingerir lo que nos ocasiona esta sensación de horror. El introducir en nuestro organismo algo que no nos pertenece, un otro que absorbemos de manera literal, puede ser un proceso violento. Además de esto, el cocinar “is a moral process, transferring raw matter from 'nature to the state of 'culture', and thereby taming and domesticating it”⁹ (Lupton, 1998, p.2). Viéndolo desde esta perspectiva, tanto cocinar, como consumir y apropiarse de un alimento lleva consigo prácticas que pueden ser vistas como negativas. Tomamos otras vidas, destazamos, sazonomos, ingerimos, digerimos: nos apropiamos del alimento y este pasa a ser parte de nosotros, ejercemos una dominación ante lo consumido.

En el caso de las obras a analizar, podemos observar que el elemento de la comida es algo muy recurrente y que todos giran alrededor de ella. Primero, en *Alta cocina* de Amparo Dávila, se nos menciona este platillo elaborado a partir de un ingrediente del cual no tenemos mucha información, pero que sí es descrito con cualidades no tan positivas, pues se narra cómo “Chillaban a veces como niños recién nacidos, como ratones aplastados, como murciélagos, como gatos estrangulados, como mujeres histéricas...” (Dávila, 1996, p. 57). Por otro lado, en *Lección de cocina* de Rosario Castellanos, la comida está presente durante todo el monólogo interno, pues la misma protagonista se va cuestionando el concepto del matrimonio mientras prepara la comida para su esposo. En el cuento de *Sushi* de Kanoko Okamoto, la comida está presente en cuanto a la relación del señor Minato con su madre, y cómo el sushi preparado por esta era lo único que él estaba dispuesto a ingerir. Y, por último, en el cuento de *Conejos* de Kanai Mieko, son los mismos conejos y la gran aversión que generan, en los que me detendré para analizar.

Para concluir este capítulo, quiero enfatizar el valor simbólico que tiene la comida por sí misma, pues esta es una figura representativa de las culturas. El que un alimento se conciba o no como comida, justamente dependerá de esto, y el horror o la aversión que se generen será por la transgresión de las normas impuestas. La comida

⁹ [Es un proceso moral, transfiriendo materia cruda desde la naturaleza a algo cultural, por ende domándola y domesticándola.]

puede ser ominosa, la comida genera horror, y justo, como la figura de la mujer, también puede ser abyecta. Eso será en lo que me detendré en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3. LA MUJER Y EL CUERPO COMO OBJETO DE CONSUMO

El objetivo de este capítulo es ahondar en varias teorías en donde se aborde la privación de la libertad de la mujer, relacionándola con los cuerpos como objeto de consumo. En un primer momento, se analizará la propuesta de Marcela Lagarde respecto a los distintos cautiverios que vive la mujer por su condición biológica y cómo cada uno de los personajes de la obra a analizar los experimentan. Después, se desarrollará el concepto de la abyección y cómo este se relaciona con la mujer y el rechazo en la sociedad.

3.1 La mujer y sus cautiverios

Para comprender desde una perspectiva antropológica la vivencia de la mujer privada de autonomía y vista más bien como un objeto a poseer y consumir, retomaré a Marcela Lagarde, antropóloga feminista mexicana, la cual menciona en su texto *Los cautiverios de las mujeres* que, históricamente, la mujer ha pasado por diversos cautiverios. Estos cautiverios los podemos entender como la condición genérica de las mujeres que las limita dentro del mundo patriarcal (2011, p. 60).

Lo que los cautiverios generan en las mujeres es la “subordinación al poder, su dependencia vital, el gobierno y la ocupación de sus vidas por las instituciones y los particulares, y por la obligación de cumplir con el deber ser femenino de su grupo de adscripción, concretado en vidas estereotipadas y sin alternativas” (2011, p. 61). Es importante enfatizar que los cautiverios se mueven en diversas esferas, niveles y grupos. De esa manera, a lo largo de los cuentos a analizar podemos ver cómo dichos cautiverios afectan a los personajes femeninos de las narraciones.

La autora propone cinco cautiverios que, si bien una mujer puede coexistir en más de uno, representan una serie de cualidades que oprimen a la mujer. Primero, menciona el de la madresposa, el cual se centra en el servir al otro y la negación del erotismo a partir de la procreación. Por otro lado, el cautiverio de las putas se refiere a

la mujer que vive el erotismo que se le ha negado a las Madresposas, pero que sigue siendo un erotismo para el otro y no para una misma. En el caso de las monjas, representan una negación de lo corpóreo y lo erótico a partir de su dedicación absoluta a una figura de poder, ya sea religiosa o de otra índole, que siempre es masculina. Las presas son la privación total de lo material como de lo subjetivo, pero que también simboliza la transgresión de las mujeres de una manera ejemplar. (Lagarde, 2011, p. 62-63). Por último, las locas “enloquecen de tan mujeres que son, y enloquecen también porque no pueden serlo plenamente, o para no serlo” (Lagarde, 2011, p. 63), pues todo aquello que representa “lo normal”, va ligado con un discurso totalmente masculino y ajeno a nosotras.

A través de estos cautiverios, es que “todas las mujeres están cautivas de su cuerpo-para-otros, procreador o erótico, y de su ser-de-otros, vivido como su necesidad de establecer relaciones de dependencia vital y de sometimiento y al poder de otros” (Lagarde, 2011, p. 63). Cabe destacar que los cautiverios pueden darse en diversas medidas, según factores sociales y culturales, y, como ya se mencionó previamente, una mujer puede habitar varios. Aunado a lo anterior, Lagarde afirma que también hay una división de los espacios en los que se desenvuelve cada cautiverio: la casa relacionada a la madresposa, el convento con la monja, el burdel con la puta, la prisión con la presa y el manicomio con la loca.

Es necesario enfatizar que una mujer puede desenvolverse en diferentes medidas en cada uno de los cautiverios, pero considero que Lagarde, dentro del apartado de las Madresposas, indica cómo los personajes femeninos de mi corpus se pueden desenvolver en ese cautiverio a través de la siguiente afirmación:

La mujer que cocina se desprende de una parte de sí, y la comida es un producto de su cuerpo tanto para ella como para los destinatarios [...]. El cuerpo de la mujer, por otra parte, no se agota en sus límites materiales, se extiende simbólicamente a las cazuelas, a los alimentos, a la cocina, a la casa. Es un espacio siempre dispuesto a cargar, y a recibir a *otro* (Lagarde, 2011, p. 298).

Pero, ¿de qué otras maneras pueden afectar los cautiverios a estos personajes femeninos? No todas ellas se quedan dentro de la misma opresión del cautiverio por ser Madresposa, pues pueden coexistir otros más en sus vivencias.

Empezando por el texto de *Alta cocina*, podemos decir que el único personaje femenino que se menciona, la cocinera, descrita como “gorda, despiadada” (Dávila, 1996, p. 57), un ser casi inhumano, que no se conmueve ante lo más cruel y grotesco, cualidades que no están asociadas desde la mirada masculina a la mujer. La incompreensión de esta mujer, causada por no cumplir con lo que se espera por parte de la norma, a partir de un narrador masculino provoca que no sea sexualizada, ni tampoco se le atribuye la función de la procreación, precisamente por la aversión que genera.

Como se observa, es una mujer que transgrede con las normas sociales impuestas, es parte de “los sujetos que no internalizan el consenso de acuerdo con su lugar en la sociedad y la cultura, y actúan fuera de la norma” (Lagarde, 2011, p. 477). No es deseada, pues es repulsiva, y entra en todo aquello considerado abyecto. Dentro del cautiverio de las locas, podemos encontrar a las brujas, aquellas que representan las cualidades de una malamujer, además de poseer el conocimiento de elementos prohibidos y satanizados.

Así, la preparación del platillo que se señaló en el cuento es descrito ambiguamente desde la incompreensión, pues al ser preparado por una mujer “implacable ante el dolor”, se concibe como algo que merece estar oculto. Más adelante ahondaremos en la función de la comida en esta obra, pero me parece relevante hacer esta asociación en donde ni la comida ni la mujer son objetos de consumo para el hombre de manera voluntaria, pues sus cualidades ominosas y/o abyectas y fuera de la norma hegemónica generan ese sentimiento de rechazo constante, por lo tanto, se le castiga a través del desprecio que se les tiene.

En el texto de *Lección de cocina*, el cautiverio de la madresposa se representa en la narradora, aunque si bien Lagarde menciona que “Todas las mujeres por el solo hecho de serlo son madres y esposas” (2011, p. 285), en esta obra es el que más se destaca. Ser madresposa también consiste en “tener relaciones de servidumbre voluntaria, tanto con el deber encarnado en los otros, como con el poder en sus más variadas

manifestaciones” (Lagarde, 2011, p. 285), pues la misma narradora de *Lección de cocina* afirma respecto a la cocina que “Mi lugar está aquí. Desde el principio de los tiempos ha estado aquí” (Castellanos, 2008, p. 15), aquel lugar donde ella pertenece, donde ella sirve al otro de manera voluntaria y donde no hay nada, pues su valor viene determinado a partir de la comida que esta es capaz de preparar.

Como se ha mencionado con anterioridad, dicho personaje femenino está en una relación conyugal, por lo cual viene muy encasillada a la madresposa. La idea del amor heterosexual que se maneja en el cuento lo podemos analizar bajo la perspectiva de la misma Lagarde, pues menciona que “Por el amor las mujeres disponen su vida para *los otros*. [...] Para la mujer amor es renuncia y entrega, tiene el significado casi exclusivo de ser-de-otros; para el hombre, por el contrario, es posesión y uso de otros” (Lagarde, 2011, p. 147). Las mismas relaciones sexuales que van ligadas a la erotización de una misma para satisfacer al otro se ve representada en el monólogo cuando se menciona que “Boca arriba soportaba no sólo mi propio peso sino el de él encima del mío. La postura clásica para hacer el amor. Y gemía, de desgarramiento, de placer. El gemido clásico. Mitos, mitos” (Castellanos, 2008, p. 17), advierte acerca de soportar el peso de un otro, del marido, sobre la mujer.

Otro aspecto interesante que se puede apreciar respecto al cautiverio de la madresposa con esta obra, es que Lagarde menciona que las mujeres parecieran no existir sin un hombre, y no es hasta que ellos llegan a nuestras vidas que realmente somos alguien, tenemos la opción de ser “libres” (que de igual manera, la libertad es un constructo heteronormado y patriarcal), y eso mismo es lo que se cuestiona la narradora, pues en sus divagaciones y reflexiones, agradece a su esposo por llegar a su vida “Gracias 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” (p. 19).

Posteriormente, se vuelve a poner el énfasis en ello “Gimes inarticuladamente y quisiera susurrarte al oído mi nombre para que recuerdes quién es a la que posees. Soy yo. ¿Pero quién soy yo? Tu esposa, claro” (Castellanos, 2008, p. 20). Esto último está cargado de una gran ironía, así como el resto del texto, pues bien la mujer es consciente de que la promesa del matrimonio como la finalidad en la vida de la mujer es una total

farsa, que no nos conduce a ninguna autonomía; pero al mismo tiempo está consciente de que su identidad depende de ser la otredad de un hombre. Conforme avanza el texto, va siendo más notoria la crítica que se hace hacia este rol de la mujer de una manera irónica, pero eso se profundizará en el capítulo siguiente.

En el cuento de *Conejos*, me voy a centrar en el personaje de Kosayuri. Antes de ahondar en esto, cabe destacar que uno de los aspectos interesantes de la obra es la ambigüedad de la voz narrativa, pues por la propia morfología del japonés, al no tener género morfológico, se crea una ambigüedad sobre quién está narrando. Sobre esto, Knighton menciona que “The reader is never told the gender of the writer, whose dialogue remains free of either masculine or feminine linguistic markers” (Knighton, p. 61). Esto es relevante porque, al no saber desde un inicio quién narra, si un hombre o una mujer, la perspectiva que se tenga de Kosayuri va a ser desde la otredad masculina o desde una empatía por parte de otra mujer. A pesar de eso, en la traducción que se emplea para esta investigación, se opta por darle una voz femenina a la narradora.

Ahora bien, Kosayuri es un personaje bastante complejo, pues a lo largo de la narración, es descrita como una joven bastante ingenua, pues ella no entiende las reacciones de las demás personas hacia su persona, “— Me he estado devanando los sesos durante algún tiempo. Debe haber una razón lógica por la que he terminado así. Pero nunca he podido entenderlo del todo” (Mieko, p.), resaltando así la incomprensión que abunda a lo largo del relato y, sobre todo, en la narración de su propia vida. Esto también lo vemos cuando no entiende por qué su mamá y su hermano rechazan la idea de comer conejos, por qué deciden abandonarla a ella y a su papá, y por qué su padre reacciona de esa manera cuando ella se viste de conejo.

Marcela Lagarde mencionó sobre las putas que “es un concepto genérico que designa a las mujeres definidas por el erotismo, en una cultura que lo ha construido como tabú para ellas” (Lagarde, 2011, p. 420). Vemos que, desde su misma definición, la idea del tabú está presente, y es justo el mismo tabú el que va a generar esa cualidad ominosa en el texto: tabú por comer carne de conejo, tabú por la erotización del cuerpo de la hija. Es una joven que no entiende su mundo, y justamente porque la ignoran, no es vista, asumiendo que es mala, así como también perversa y seductora. Además de

eso, la relación que tiene Kosayuri con su padre es bastante compleja, pues desde un inicio ella menciona que, a diferencia de su hermano y su madre, “amaba más a mi padre, que jadeaba por los dulces y encantadores placeres de comer en exceso y dormir, y la ondulación de su estómago gordo” (Mieko, p.). Es un personaje que vive su erotismo desde el tabú.

Por último, en el cuento *Sushi* se narra sobre los clientes que iban a comer al restaurante llamado Fukuzushi, propiedad de los padres de Tomoyo. Los clientes de dicho restaurante, si bien eran muy diversos entre sí, formaban una especie de hermandad o comunidad al ir a degustar *sushi* en ese lugar “El *sushi* era un alimento que fomentaba la formación de una atmósfera sincera” (Okamoto, 2015, p. 144). Entre esos clientes, destaca Minato, un sujeto melancólico de más de 50 años de edad, que entabla una especie de amistad con Tomoyo. Mientras avanza la narración, se puede observar como Tomoyo también funge el rol de la esposa con Minato, a pesar de que esta es una jovencita:

-Tanto que dices que es malo tomar sake, pero tú sigues haciéndolo. Déjalo ya.

Después de decir esto, tomó la botella de sake que tenía Minato en su mano, y sirvió en silencio a los otros en su lugar. No significaba que ella estuviera preocupada por la salud de Minato, en realidad se trataba de que algo provocaba celos en ella.

-Pequeña Tomo eres toda una devota esposa le dijo el otro cliente (Okamoto, 2015, p. 154).

A partir de esa relación y cercanía que empezaron a desarrollar ambos personajes, es que Minato comienza a narrarle algunos aspectos de su vida a Tomoyo. Menciona que, cuando era niño, “él tenía una manía extrema al comer. Odiaba los pescados. No le gustaban muchas verduras. Y jamás se acercaba a la carne” (Okamoto, 2015, p. 158). Además de eso, tenía una obsesión con una figura materna imaginaria, a la que llamaba o trataba de invocar cada que sentía que desfallecería por hambre:

A quién había llamado el niño no era a la madre que lo había criado. De toda su familia, a quien él más quería era a esta señora. No obstante, había otra mujer a la que el niño le decía «mamá» y pensaba que estaba en algún lugar. Si él la invocaba ahora, si en ese mismísimo instante esa mujer imaginaria aparecía frente a sus ojos diciéndole <sí>, probablemente se espantaría tanto que se desmayaría. Pero, esa forma triste de llamarla le generaba placer (Okamoto, 2015, p. 159).

Justo la compleja relación con la figura materna que tiene Minato es lo que conlleva que sienta un rechazo hacia la comida, principalmente a la que no es preparada por su madre. Sobre eso, Marcela Lagarde afirma que “El cuerpo femenino es el espacio de vida antes y después del nacimiento, es un territorio propio del infante, no sólo no le es ajeno, sino que le pertenece, irrumpe en él cuando lo desea, y lo usa” (Lagarde, 2011, p. 298), y eso se ve cada vez que la madre de Minato tiene que mostrarle la manera en la que prepara los alimentos, para que acceda a consumirlos.

Igualmente, se observa que existe una especie de erotización a la madre cuando Minato ingiere la comida preparada por ella, pues en una parte se menciona que “Nada más probarlo, sintió que eran deliciosos, tanto, que quería acercarse al cuerpo de su madre; un amor tan cálido como el agua caliente aromática bañaba todo el cuerpo del niño” (Okamoto, 2015, p. 163).

Así, vemos que la madre de Minato dentro del cuento está inserta dentro del cautiverio de las Madresposas, pues “Al mismo tiempo que la mujer gesta, cuida, limpia (purifica de inmundicias), produce con su cuerpo la comida como su propia extensión: cría. Es una totalidad de vida, de tiempo, de atmósferas, de la puesta a disposición de los otros” (Lagarde, 2011, p. 299).

Sumado a que no es la única que está en ese cautiverio, pues la misma Tomoyo tenía ciertas actitudes ligadas a lo maternal, como “objeto sexual procreador, nutricio, dador de vida, de afecto de protección, de cuidados” (Lagarde, 2011, p. 311), lo cual la hacían sentir validada como mujer ante Minato. También en el final del cuento, cuando Minato deja de ir a Fukuzushi y Tomoyo lo busca sin éxito, esta enuncia: “Maestro, ¿a dónde te has mudado? ¿Estarás yendo a otro mesón de *sushi*? Yo creo que sí, en todas

partes hay mesones de *sushi*” (Okamoto, 2015, p. 169), pudiendo interpretarse como que ahora está cerca de otra figura maternal la cual le pueda brindar *sushi*: ese elemento ligado con su madre.

Como se ha visto en este apartado, cada uno de los personajes femeninos de las obras a analizar, se encuentra inserta en la propuesta de los cautiverios de Marcela Lagarde. Cada una lo experimenta de manera distinta, por lo cual, se resumirá en la tabla que se encuentra a continuación.

Obra	¿Cómo experimentan sus cautiverios los personajes femeninos de cada obra?	
<i>Alta cocina</i>	Cocinera Madresposa: Tiene la obligación de cocinar, de alimentar al otro. Loca: Rompe los estigmas impuestos por la sociedad, por lo cual, se le recluye de esta misma.	
<i>Lección de cocina</i>	Narradora Madresposa: Tiene la obligación de cocinar, de alimentar al otro. Además de eso, debe cuidar y criar a su marido.	
<i>Conejos</i>	Kosayuri Madresposa: Tiene la obligación de cocinar, de alimentar al otro. Además de eso, se siente con la responsabilidad de cuidar a su padre, ser una esposa para él más allá de ser su propia hija. Loca: Rompe los estigmas impuestos por la sociedad, por lo cual, se le recluye de esta misma.	
<i>Sushi</i>	Madre de Minato Madresposa: Tiene la obligación de cocinar, alimentar, criar y procurar a Minato. Darse corporalmente	Tomoyo Madresposa: Cuida a Minato, lo materna indicando las acciones que están mal realizar, y tiene esa responsabilidad moral de proveer

	a su propio hijo.	alimento.
--	-------------------	-----------

3.2 Sobre lo abyecto

Como ya se mencionó previamente, uno de los términos que fundamentan esta investigación es el de lo abyecto, propuesto por Julia Kristeva en su texto *Los poderes de la perversión* (1980). Este término, más allá de representar un objeto en sí, se refiere a la cualidad de repulsión combinada con cierto morbo en algo. Lo abyecto también viene delimitado por una serie de factores culturales y simbólicos, pues es “La protesta muda del síntoma, violencia estrepitosa de una convulsión, inscrita por cierto en un sistema simbólico” (Kristeva, 1988, p. 9).

Lo abyecto tampoco representa algo necesariamente insalubre, si no, más bien, algo que rompe la norma, la identidad o un sistema en sí. Deteniéndome en este punto respecto a la suciedad, considero relevante también mencionar a Mary Douglas y su texto de *Pureza y peligro*, en donde reflexiona sobre los orígenes de lo puro y su contraposición con lo impuro. Siendo así que la idea de lo sucio “consiste esencialmente en desorden” (Douglas, 2007, p. 14), y este mismo desorden, todo aquello que sale de las convenciones sociales y el cuidado de la higiene, puede llevarnos al terror. El orden, lo limpio, lo sacro, todo eso se ve profanado por lo impuro, por lo abyecto, incluso en la cotidianidad.

El tema o la cualidad de lo abyecto, es algo que sí tiene injerencia en la comida misma, pues regresando a Kristeva, “Quizá el asco por la comida es la forma más elemental y arcaica de la abyección” (Kristeva, 1988, p. 9). Pero surge entonces una pregunta, ¿la comida es ominosa o es abyecta? ¿Genera el mismo impacto en las obras a analizar? ¿Cómo distinguimos lo abyecto de lo ominoso? Si bien Kristeva parte de las propuestas de Freud, ella misma hace la aclaración de que lo abyecto y lo ominoso no son lo mismo, pues lo abyecto conlleva una carga de desconocimiento, de lo no familiar, de lo ajeno que podemos ser para nosotras mismas (Kristeva, 1988, p. 13).

Lo anterior, puede hacernos pensar que en los cuentos a analizar, lo ominoso es la comida, pero lo abyecto es la mujer misma. La comida está presente, es familiar, se advierte en los textos, pero la misma mujer está como un algo que no solo se ignora, sino que se desconoce en sí. La comida no es la que rompe los sistemas, la mujer sí. Una vez que se hace la distinción entre el objeto a consumir y la misma mujer, se genera esta sensación de rechazo, de abyección. La mujer es, entonces, “algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos” (Kristeva, 1988, p. 11). Así, vemos que lo abyecto tiene un fuerte poder transgresor y disruptivo, pues posee la cualidad de destruir el orden “natural” (o impuesto) de las cosas.

A lo largo de los cuatro cuentos, veremos cómo cada una de las mujeres presenta esta cualidad de ser abyectas en alguna medida, sobre todo en *Lección de cocina* y *Conejos*.

3.3 El cuerpo de la mujer visto como un objeto de consumo

En los apartados anteriores, se ha explorado el cómo las mujeres viven dentro de los cautiverios impuestos por la sociedad heteropatriarcal. A partir de esto, es necesario profundizar en cómo no sólo la mujer, sino también su cuerpo ha sido concebido como un objeto de consumo a lo largo de la historia.

Carol J. Adams en su texto *La política sexual de la carne* elaboró un recorrido histórico y antropológico sobre cómo el consumir carne ha estado muy ligado a la virilidad y a la cultura masculina. Aquel hombre que comía mucha carne era respetado, mientras que las mujeres se restringían a sí mismas de comer estos alimentos, pues preferían proveer al otro antes que satisfacer sus propias necesidades.

Una de sus propuestas, es que la carne tiene una política racial, en la que “si el suministro de carne se ve limitado, las personas blancas deberán quedarse con ella; pero si hay carne en abundancia todos deben comer. [...] La jerarquía de la proteína cárnica refuerza una jerarquía de raza, clase y sexo” (Adams, 2016, p. 40), lo cual es relevante

para reforzar el valor simbólico y cultural de la comida, ya que no sólo refuerza discursos de discriminación por el sexo, sino también por la raza. Por esa misma razón, los discursos sobre la superioridad intelectual y evolutiva de las personas que consumían carne fueron muy recurrentes durante el siglo XIX y XX.

El consumo de carne es algo que representa poder y superioridad en varias culturas, sobre todo aquellas que su principal fuente de alimento es cárnica. Pero, como ya lo mencionamos en el párrafo anterior, está ligado al hombre principalmente, pues este es el que ejerce el poder ante los demás: las mujeres y el resto de los animales:

La carne es el rey: este sustantivo que describe a la carne es un nombre que denota poder masculino. Verduras, un término genérico que quienes comen carne utilizan para todos los alimentos que no son carne, se ha convertido en algo tan asociado con las mujeres como la carne lo está con los hombres, recordando en un nivel subconsciente los días de la mujer recolectora. (Adams, 2016, p. 43).

A pesar de eso, la autora critica ciertos discursos feministas radicales que replican actitudes machistas en tanto al consumo de carne: que una mujer equipare una violación con el cómo se trata a los animales en el matadero, sigue siendo opresor. Aunque eso es una discusión para otro texto. De esta autora, lo que nos interesa retomar es justamente cómo el hombre y el discurso ligado a lo masculino también tiene ciertas implicaciones respecto a la alimentación y al comer carne, así como la dominancia que ejercen al consumir a una otredad.

Ahora, pasando al cuerpo de la mujer visto como objeto de consumo, retomo las propuestas de Silvia Federici en *Calibán y la bruja*. En el texto, la autora afirma que con la llegada del capitalismo, se reconfiguraron los roles productivos y reproductivos de los hombres y de las mujeres, aumentando el control que se tenía en el cuerpo de estas. De esa manera, “los cuerpos de las mujeres han constituido los principales objetivos —lugares privilegiados— para el despliegue de las técnicas de poder y de las relaciones de poder” (Federici, 2010, p. 27). Así, el cuerpo de las mujeres, más allá de ser deseados, buscan ser poseídos por sus fuerzas reproductivas, en donde este, además de ser visto como un objeto a ser consumido, puede ser pensado como “el principal

terreno de su explotación y resistencia” (Federici, 2010, p. 29). Además de eso, con el fin del feudalismo, la mujer pasó a representar todas aquellas tierras que los campesinos perdieron, un bien común del cual el hombre se podía aprovechar gracias a su capacidad reproductiva. En resumen, la autora enfatiza que:

En la Europa precapitalista la subordinación de las mujeres a los hombres había estado atenuada por el hecho de que tenían acceso a las tierras comunes y otros bienes comunales, mientras que en el nuevo régimen capitalista *las mujeres mismas se convirtieron en bienes comunes*, ya que su trabajo fue definido como un recurso natural, que quedaba fuera de la esfera de las relaciones de mercado. (Federici, 2010, p. 149).

Dicho lo anterior, podemos ver cómo de manera histórica la mujer ha sido concebida, no como un ser independiente, sino como un objeto el cual se puede poseer, así como también consumir. Pues, al hacer uso de esta, e incluso al ser visto como un recurso “natural”, la mujer poco a poco se va agotando, como algo desechable, tanto en espíritu como en cuerpo. Además de eso, son evidentes todos los discursos relacionados con el poder y la opresión, en donde el hombre demuestra su superioridad a partir de las grandes cantidades de carne que puede consumir (literal o metafóricamente) y de poseer, como las tierras.

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS DE LOS CUENTOS

En el siguiente capítulo, se presenta el análisis de la comida signficada de manera ominosa como un símbolo que critica las imposiciones de género. Como se mencionó en capítulos anteriores el estudio se realizó con base en los principios de la hermenéutica analógica, además del importante apoyo en materia de símbolos que oferta el *Diccionario de Símbolos* de Juan Carlos Cirlot y también en el de Jean Chevalier para entender el trasfondo de dichos símbolos.

Cada cuento se analizó de manera independiente. Al inicio de cada uno de los apartados, se escribió un breve contexto de la vida de las autoras, así como del periodo histórico en el que escribieron su obra literaria. En este sentido, se considera necesario comprender el contexto externo de las obras, pues todas estas son una denuncia a una problemática que sigue existiendo: la misma opresión sistémica de la mujer mediante los mismos cautiverios que propuso Lagarde.

De esa manera, se advierte cómo la vida de las cuatro autoras, si bien fue en circunstancias, lugares y periodos históricos diferentes (específicamente en el caso de Kanoko Okamoto), la mera condición de ser mujer fue la que les orilló a cuestionarse a sí mismas la vida que “merecemos” vivir a través de su escritura. En este orden de ideas, se considera que la literatura no puede ser separada o incluso leída sin tener en cuenta el momento histórico en donde se produjo, pues en palabras de Francesca Gargallo:

El arte es siempre histórico. Lo atraviesa una voluntad que se despliega en el tiempo y en los cambios y permanencias de las perspectivas en las relaciones entre los géneros sexuales, de lo que es una sociedad y su proyección económica, de la justicia y la buena vida. Así el arte se teje a sí mismo en un entramado de relaciones interpersonales, siempre políticas, sea para la inclusión sea para la exclusión. (Gargallo, 2014, p. 12)

4.1 *Lección de cocina*

4.1.1 Contexto histórico de la autora

Rosario Castellanos nació en 1925 en la Ciudad de México, aunque gran parte de su niñez la pasó en Chiapas. Su infancia y juventud estuvieron permeadas por el abandono y la muerte, perdiendo a temprana edad a sus dos hermanos, y en 1948 a sus padres. A raíz de eso, sintió una gran necesidad por expresar su sentir a través de la escritura.

Cuando vivía en Chiapas con sus padres, comenzó a ser consciente de las injusticias que sufrían los indígenas de esas zonas al ser denigrados y despojados de sus propias tierras. Algunos la consideraban como una escritora indigenista, pero ella no estaba de acuerdo, pues consideraba que:

Uno de los defectos principales (de la corriente indigenista) reside en considerar el mundo indígena como un mundo exótico en el que los personajes, por ser las víctimas, son poéticos y buenos. Esta simplicidad me causa risa. Los indios son seres humanos absolutamente iguales a los blancos, sólo que colocados en una circunstancia especial y desfavorable... Los indios no me parecen misteriosos ni poéticos. Lo que ocurre es que viven en una miseria atroz. (Castellanos, 1986)

Eso la llevaría a que más adelante la autora criticara la corriente indigenista que estaba en auge durante esas épocas, y en su obra cumbre, *Balún Canán* (1957), damos cuenta de ello.

Rosario Castellanos estudió su maestría en Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México y en su tesis cuestionó las condiciones sociales de lo que implica ser mujer. Así, en su trabajo titulado *Sobre cultura femenina*, la autora “desmonta eficazmente el pensamiento machista y androcéntrico de diversos filósofos y escritores en torno a lo que han dicho sobre las mujeres” (Lamas, 2017, p. 36), criticando a las voces de sus contemporáneos respecto a estas temáticas.

Es de suma importancia reconocer que los textos que cuestionan a las imposiciones de género de Castellanos son un parteaguas para la concientización sobre el feminismo en la época durante la que lo escribió. De hecho, esta tesis fue escrita en 1950, tres años antes de que las mujeres en México alcanzaran su derecho al voto.

La autora no solamente se cuestionó las imposiciones hacia la mujer en sus obras, sino que también reflexionaba sobre la idea o concepto de mujer que existía en México durante ese tiempo:

En cuanto al discurso identitario de género en suelo mexicano, Rosario Castellanos ha denunciado la concepción esencialista que reduce a las mujeres a un mito (1989, p. 564), en el caso de las mujeres mexicanas, estos mitos han sido los relativos a la Virgen de Guadalupe, la Malinche y sor Juana (Argüelles, 2022).

Lo cual es una contrastación interesante a los discursos que predominaban en esas épocas, pues por el otro lado, teníamos a Octavio Paz con su obra *El laberinto de la soledad*, en donde la maternidad y la figura de la mujer recaen en discursos violentos:

¿Quién es la Chingada? Ante todo, es la Madre. No una Madre de carne y hueso, sino una figura mítica. La Chingada es una de las representaciones mexicanas de la Maternidad, como la Llorona o la "sufrida madre mexicana" que festejamos el diez de mayo. La Chingada es la madre que ha sufrido, metafórica o realmente, la acción corrosiva e infamante implícita en el verbo que le da nombre. (Paz, 1992, p. 31)

Regresando a la vida de Castellanos, la autora se casó en 1958 con Ricardo Tejeda, un diplomático y filósofo mexicano. Posteriormente, se divorciaron en 1971. En varios de sus textos, podemos ver críticas hacia el matrimonio, como es en el caso de *Lección de cocina*.

Al tiempo, el matrimonio tuvo un hijo llamado Gabriel, y el tema de la maternidad desde esta vivencia también fue cuestionada por Castellanos. Por ejemplo, en su poema titulado *Autorretrato*, se advierte que en los versos citados a continuación,

la autora es consciente de que, eventualmente, su hijo replicará ciertos discursos y actitudes a partir de su socialización en un contexto heteropatriarcal y que no por ser su hijo, dejará de ser hombre:

Soy madre de Gabriel: ya usted sabe, ese niño
que un día se erigirá en juez inapelable
y que acaso, además, ejerza de verdugo.
Mientras tanto lo amo
(Castellanos, 2009, p. 25).

Castellanos en sus escritos también fue bastante crítica con el mismo feminismo que se estaba viviendo en México en esos tiempos, así como también hacia las mismas mujeres. En su nota publicada en el periódico Excelsior en 1963, titulado *Feminismo a la mexicana*, la autora confronta al resto de las mujeres acerca de cómo se manifiestan en el activismo feminista:

Todavía los “hombres necios que acusáis” de Sor Juana sigue siendo nuestra protesta más audaz. Habría que preguntarse por qué el feminismo, que en tantos otros países ha tenido sus mártires y sus muy respetadas teóricas, en México no ha pasado de una actitud larvaria y vergonzante. ¿Es masoquismo? ¿Es temor al ridículo? (Castellanos citada en Lamas, 2017, p. 38).

La autora era consciente del impacto que tenía con sus letras y, como se ha visto, no solo a través de sus poemas o novelas, sino también desde su labor periodística. Por esa razón, es que Castellanos tenía bastante renombre en su época, incluso en los ámbitos políticos, y posteriormente fue nombrada Embajadora de Israel.

Posteriormente, en 1971 durante el día de la mujer, Castellanos da un discurso respecto a la abnegación titulado *La abnegación: una virtud loca*, en donde afirma que esta supuesta virtud, no es equitativa ni legítima al ser la mujer la que tiene que dejarse a un lado, incluso ignorarse, para cumplir con los requisitos impuestos por la misma sociedad. Además de que enfatiza que no sólo son los hijos los que llevan a la mujer a

esta abnegación, sino también los maridos o los mismos padres. Así, su obra sí cuestionaba y criticaba las imposiciones de género que traían consigo la maternidad y el matrimonio: el ser-de-otros y el ser-para-otros.

Cabe agregar que, más allá del contenido de sus obras, Castellanos fue transgresora por su misma forma de escribir, pues ciertos recursos estilísticos que empleaba recurrentemente, tales como la ironía y el sarcasmo, en su momento rompían con la idea de lo que implicaba una “escritura femenina”. Por lo tanto, la autora no escribía “cosas de mujeres”, ni escribía “como una mujer”.

Castellanos muere tres años más tarde del discurso sobre la abnegación. Con el tiempo, ha habido mucha especulación acerca de cómo se terminó su vida: si fue un accidente, un suicidio o algo llevado a cabo por un tercero. Todavía no se ha llegado a una versión definitiva sobre este suceso, pero a pesar de ello, la autora es recordada más allá por el misterio de su muerte.

Rosario Castellanos fue una autora que vivió en una época crucial para las mujeres mexicanas, que no tenía miedo de criticar o cuestionar a quien fuese meritorio: tanto sus colegas literarios, como al patriarcado y al feminismo, e incluso a las mujeres en general.

La obra y el pensamiento de Castellanos se sigue leyendo como si fuese escrito hoy, pues la profundidad de sus posturas y preocupaciones se centran en cuestiones fundamentales para la vida de la mujer.

4.1.2 Análisis del cuento *Lección de cocina*

El cuento *Lección de cocina* comienza a partir de un monólogo interno, en el que la narradora va fluctuando entre la preparación de la comida y las divagaciones y recuerdos sobre su matrimonio. Como se ha mencionado previamente, son contundentes las primeras palabras con las que esta mujer se define a sí misma: “Mi lugar está aquí. Desde el principio de los tiempos ha estado aquí” (Castellanos, 2008, p. 15), haciendo evidente el cautiverio de la madresposa que está atada a la cocina como su lugar.

Al inicio, esta mujer empieza por plantearse qué es lo que va a cocinar para su esposo, y es de acuerdo con las características del platillo —si se identifica con este o no— que opta por una comida en particular: la carne. Este es el principal símbolo que va a ser una metáfora a partir de sus analogías entre la comida y la mujer, concretamente su matrimonio.

Como se dijo páginas atrás, acerca de las propuestas de Carol J. Adams en donde menciona que la carne en sí representa esta dominación del uno contra el otro, además de que, cuando es el hombre el que la consume, demuestra su superioridad. Conjuntamente a eso, el conseguir comida implica “the annihilation of other living creatures has often been at the center of our consumption structures”¹⁰ (Piati-Farnell, p. 136), siendo así que el comer carne, mayoritariamente, involucra violencia, dominación y aniquilación, lo que más adelante veremos qué pasa con la mujer del relato.

Sobre su propia vida, la mujer menciona que “Yo continúo viviendo con una vida densa, viscosa, turbia, aunque el que está a mi lado y el remoto, me ignoren, me olviden, me pospongan, me abandonen, me desamen” (Castellanos, 2008, p. 17). Como también ya se mencionó, la escritura de Castellanos suele ser muy irónica, tal y como lo vemos en el siguiente fragmento “Gracias 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” (Castellanos, 2008, p. 19), en donde, justamente, la narradora enfatiza cómo el matrimonio es planteado como una promesa hacia la libertad, pero solo es pasar de una jaula a otra jaula, incluso, una que podría ser peor que la anterior.

El mismo proceso de la preparación de la carne es la analogía a la evolución de su relación. Primero, cuando la carne está todavía cruda y roja “Rojo, como si estuviera a punto de echarse a sangrar” (Castellanos, 2008, p. 16), evoca lo carnal, primitivo y sangrante de su vínculo. Además, al inicio del relato, la mujer menciona que era virgen, así como la carne cruda. Después, cuando la carne está más cocinada y deja de ser tan roja, se vuelve familiar, a la par que narra cómo conoció a su marido. Al ser condimentada con pimienta, la narradora menciona que pareciera haber encanecido, “Desvanezco este signo de vejez frotando como si quisiera traspasar la superficie e

¹⁰ [La aniquilación de otras criaturas vivientes constantemente ha sido el centro de nuestras dinámicas de consumo.]

impregnar el espesor con las esencias. Porque perdí mi antiguo nombre y aún no me acostumbro al nuevo, que tampoco es mío” (Castellanos, 2008, p. 18), siendo así que la carne deja de ser esencialmente lo que era cuando se le agregan estas especias, y ella deja de ser sí misma cuando se casa, cuando su nombre deja de ser el propio y pasa a ser parte de una propiedad ajena. Una vez condimentada la carne, la deja reposar, y comienza a cuestionarse sobre las porciones y la insignificancia de su platillo, así como de su mismo matrimonio “No se inicia una vida conyugal de manera tan sórdida. Me temo que no se inicie tampoco con un platillo tan anodino como la carne asada” (Castellanos, 2008, p. 18). Conforme la carne se va cocinando y la mujer sigue con sus divagaciones, se da cuenta de que este filete, que en un inicio parecía ser excesivamente grande, poco a poco se va haciendo más chico, así como ella al estar sometida a cumplir con las exigencias de su vínculo:

¿Qué pasa? La carne se está encogiendo. No, no me hago ilusiones, no me equivoco. Se puede ver la marca de su tamaño original por el contorno que dibujó en la plancha. Era un poco más grande. ¡Qué bueno! Ojalá quede a la medida de nuestro apetito (Castellanos, 2008, p. 21).

Así, es la mujer que también se va achicando, va perdiendo su propio valor para complacer a su pareja. Cuando la carne ya está casi lista, apta para ser consumida, la narradora se cuestiona si será suficiente para ambos. Además de eso, enfatiza que todavía se pueden ser vestigios de la condición original del filete “el color de la carne es ahora mucho más decente. Sólo en algunos puntos se obstina en recordar su crudeza” (Castellanos, 2008, p. 22). La carne cruda no se concibe como apta para ser consumida, tiene que cocinarse, moldearse y adaptarse a lo que la sociedad dicta; así como también las mujeres: no se les concibe como tal hasta que cumplen con ciertos requisitos determinados por el patriarcado. La mujer también se debe moldear y adaptar a estos mismos parámetros para ser concebidas como objeto de consumo. Y, entonces, la mujer del relato, al ver esos vestigios de crudeza en el filete, se reconoce a sí misma en él y todo lo que era antes de ser vista como objeto de consumo.

Posteriormente, la carne comienza a sacar mucho humo, a quemarse, como una metáfora también del deseo sexual reprimido que siente la mujer y esa necesidad de ser

vista como un objeto sexual por otros hombres “Señorita, si usted me permitiera... ¡Señora! Y le advierto que mi marido es muy celoso... Entonces no debería dejarla andar sola. Es usted una tentación para cualquier viandante” (Castellanos, 2008, p. 22). Y dentro de sus mismas fantasías, la mujer reconoce que lo que realmente busca es el divorcio. Pero este pensamiento se ve interrumpido cuando la carne se comienza a quemar, y se empieza a borrar la división entre su identidad individual y la carne como un ente aparte, pues menciona que “A esta carne su mamá no le enseñó que era carne y que debería de comportarse con conducta. Se enrosca igual que una charamusca” (Castellanos, 2008, p. 22). Esto también es una analogía a los comentarios que se usan para juzgar a una mujer cuando se les dice que “así no debería comportarse una señorita”.

Las analogías continúan en el relato cuando se cuestiona así misma “Además yo no sé de dónde puede seguir sacando tanto humo si ya apagué la estufa hace siglos” (Castellanos, 2008, p. 22), siendo esto una metáfora para preguntarse sobre su deseo sexual, a pesar de que este ya se debía haber terminado desde hace tiempo. En todo este fragmento, además, se logra evidenciar la escritura y el estilo irónicos característicos de Castellanos.

La carne es ominosa en el sentido de que se opta por describirla a ella en lugar de hablar en primera persona de los deseos y anhelos de la mujer. La crudeza, la cocción, el hecho de que esté quemada, saque humo y apeste, no se refieren necesariamente a la carne. Se refieren más bien a lo que la mujer sentía, era, pensaba y anhelaba. Así, al usar este símbolo de la carne como metáfora, se reprime y se oculta todo aquello que quería la mujer, pues esto no debe ser expresado. La mujer, al fin de cuentas, se sentía tan reducida e insignificante como ese trozo de cadáver, que se deja moldear para ser apta al consumo.

Cabe destacar que la mujer de esta narración nunca menciona su nombre. Su identidad es básicamente el ser esposa, el ser-de-otros, como ya lo planteó Lagarde, “quisiera susurrarte al oído mi nombre para que recuerdes quién es a la que posees. Soy yo. ¿Pero quién soy yo? Tu esposa, claro” (Castellanos, 2008, p. 19). Ella tampoco tiene voz, pues toda la narración se trata de sus propios pensamientos incommunicados,

sin poder expresarse con nadie ni con libertad “Yo rumiaré, en silencio, mi rencor” (Castellanos, 2008, p. 19). Esta misma idea del silencio se refuerza más adelante con la siguiente cita “La carne yace silenciosamente, fiel a su condición de cadáver” (Castellanos, 2008, p. 21), es pertinente realizar una analogía entre el alimento y ella, en la que se establece esta relación a partir de la cualidad de la mujer de pasividad, represión y falta de voluntad, siendo similar a un cuerpo inerte.

Además de eso, la mujer se queja por las responsabilidades que le son atribuidas, en donde ya no solo se encarga de las tareas domésticas, sino que también debe trabajar para proveer dinero al hogar. Incluso, cuando tiene un tiempo libre, su cuerpo sirve para alimentar a otros “En mis ratos de ocio me transformo en una dama de sociedad que ofrece comidas y cenas a los amigos de su marido” (Castellanos, 2008, p. 20).

La mujer contempla el desechar la carne quemada a la basura “Nosotros examinaríamos la carta del restaurante mientras un miserable pedazo de carne carbonizada yacería, oculto, en el fondo del bote de la basura” (Castellanos, 2008, p. 23). Al permanecer oculto, una vez más nos remite a lo ominoso: todo aquello que debe ser olvidado para no revelar sus cualidades siniestras, tan siniestras como los deseos y pensamientos de la mujer. Aunque también se plantea la otra posibilidad “No abrir la ventana, no conectar el purificador de aire, no tirar la carne a la basura. Y cuando venga mi marido dejar que olfatee [...] y diga que aquí huele, no a carne humana, sino a mujer inútil” (Castellanos, 2008, p. 23).

Este fragmento implica dos cosas fundamentales para la obra: primero, que la revelación de lo ominoso causará incomodidad, horror y asco; y segundo, que la misma narradora es consciente de que está siendo evaluada por sus aptitudes, y que su condición como mujer inútil tiene aún más peso que la de ser un objeto de consumo. Así, tanto la carne como la mujer dejan de ser vistos como objeto de consumo, pues no satisfacen las necesidades o las exigencias del hombre.

Es en este punto cuando la narradora se detiene a darle una secuencia a sus pensamientos:

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 (Castellanos, 2008, p. 23).

El fragmento anterior reafirma lo que se ha trabajado en el análisis, pues se expresa el cómo la mujer se ha ido moldeando hasta casi desaparecer, así como la carne que se cocina hasta llegar al punto de incinerarse. Esta mujer desde un inicio se concibe a sí misma como un trozo de carne, pues ha sido socializada para definirse como un objeto de consumo. De esa forma, la carne implica este referente ausente, la cual es el cadáver de donde se obtiene el alimento.

En los últimos momentos de la narración, la mujer se cuestiona si seguirse rigiendo por esta receta infalible y eficaz de la carne, que a su vez implica el seguir con las mismas imposiciones que implica el matrimonio “Yo lo acepté al casarme y estaba dispuesta a llegar hasta el sacrificio en aras de la armonía conyugal” (Castellanos, 2008, p. 25). Pero, al mismo tiempo, sabe que existe esa otra posibilidad de romper con estos paradigmas de los cuales ella tiene conocimiento. Pero, el monólogo termina simplemente con un “Y, sin embargo...” (Castellanos, 2008, p.25), lo cual podría referirse a que, a pesar de todas estas reflexiones y conclusiones a las que ha llegado esta mujer, decide o se ve imposibilitada de salir de estas dinámicas patriarcales.

Dicho lo anterior, podemos concluir que la mujer del relato, en efecto, se equipara a sí misma como el trozo de carne que va cocinando. A partir de sus pensamientos y el proceso de preparación del alimento, es que se establece esta analogía entre lo que la mujer anhelaba -la libertad de expresarse y de vivir siendo ella misma y no algo “bien cocinado” según la sociedad- con las cualidades ominosas de la carne. Lo ominoso es, justamente, todo aquello que ella desea, y que es mejor desechar a la basura y ocultar, para evitar confrontación alguna con su esposo.

Si bien la descripción de la carne no es precisamente grotesca, los subtextos permiten comprender esta sensación de horror que genera al verse proyectada en ella. Por último, la crítica al cautiverio de la madreposa es evidente a lo largo del relato; por lo cual, la carne sí cumple esta función metafórica de cuestionar las imposiciones de género que la mujer del relato vive.

4.2 *Alta cocina*

4.2.1 Contexto histórico de la autora

La autora mexicana Amparo Dávila nació en Zacatecas en el año de 1928. Desde que era niña, su vida estuvo rodeada de muertes, pues sus tres hermanos murieron a temprana edad. A pesar de no haber estudiado formalmente algo relacionado con las letras, sintió un interés muy profundo por la escritura a temprana edad. Así, comenzó su producción lírica en 1950 con su obra titulada *Salmos bajo la luna*. También fue acreedora de dos de los premios literarios más importantes en México: el Premio Xavier Villaurrutia en 1977 y el Premio Jorge Ibargüengoitia en el año 2020.

Amparo Dávila muchas veces también fue “presentada” como la propiedad o subordinada de un otro, siendo así reconocida por haber sido la secretaria de Alfonso Reyes (el cual influyó para que dejara de un lado la lírica y pasó a escribir cuentos y relatos), o la esposa de Pedro Coronel, un pintor famoso de esa época. Es cierto que Alfonso Reyes impulsó la carrera de Dávila en el mundo literario, pero se sigue repitiendo la misma situación que con otras autoras: antes que su propio nombre, está el de un otro.

En la literatura daviliana, está presente una narrativa que va de lo ominoso al horror mismo. Sus cuentos abordan el miedo en situaciones grotescas, a veces fantásticas. Además, Dávila buscaba los problemas generales del humano en su literatura, más allá de centrarse en una cultura en específico o de algún género en particular, dando así “una imagen de autora preocupada por los problemas relacionales con cualquier ser humano, sin un interés focalizado en determinismos

históricos o sociales concretos” (Argüelles, 2022, p. 113). Esto también se da por las tendencias literarias que predominaban en dicha época, como Carlos Fuentes u otros autores de la Generación del 28, donde se buscaba hacer una escritura más “regional” que cuestionara la esencia del mismo mexicano. Además de eso, Amparo Dávila no se consideraba a sí misma como una escritora feminista, pues en una entrevista afirma que:

No creo ser una escritora feminista, definitivamente no, porque me han gustado mucho los hombres y los he amado mucho... Pero nunca soportaría ver a una mujer humillada, sojuzgada, maltratada. Siempre haría algo, y al escribir también estoy luchando contra eso; pero no por feminismo, sino un poco porque considero que la mujer tiene los mismos derechos y es tan respetable su sentir como el sentir masculino (Dávila, 1996).

A pesar de la postura ante el feminismo de la misma autora, vemos cómo algunos de sus cuentos presentan esta crítica con perspectiva de género que denuncian las violencias y abusos de los hombres a las mujeres. Un ejemplo sería su cuento más famoso, *El huésped* (1959), en donde, a través de la omisión, vemos cómo una mujer es sometida por su esposo a partir de la llegada de un misterioso huésped. Así, en la obra se denuncia la dependencia económica en la que se encuentran muchas mujeres, y que por esa misma razón, deben soportar las múltiples violencias de sus maridos.

Por consiguiente, los mismos posicionamientos ideológicos de la autora que “de forma consciente, busca construir una postura de acuerdo con los principios de la sociedad patriarcal” (Argüelles, 2022, p. 131), sus textos permiten ser analizados desde una perspectiva crítica de las imposiciones de género.

4.2.2 Análisis del cuento *Alta cocina*

Como se ha mencionado en apartados anteriores, *Alta cocina* es un texto en donde se narra el proceso de preparación de un platillo que es especial y que se les sirve a los invitados en ciertas celebraciones. Esta breve narración comienza con una afirmación “Nacían en tiempo de lluvia, en las huertas. Escondidos en las hojas, adheridos a los

tallos o entre la hierba húmeda” (Dávila, 1996, p. 57), focalizando totalmente aquella incógnita que va a perdurar durante el relato: ¿qué era dicho ingrediente?

Al inicio del texto, se puede creer que el narrador se refiere a una especie de caracoles, pues insinúa que están escondidos dentro del pasto durante los días húmedos. Pero luego, cuando mencionan otras características tales como sus chillidos o sus pares de ojos negros, entra en juego la ambigüedad.

El espacio en donde se prepara ese platillo también conlleva una serie de cualidades que se pueden ligar a lo ominoso: un ambiente sombrío, con cucharas y ollas viejas y descuidadas. Era, además, un lugar en donde se llevaba a cabo un castigo, en donde dicho ingrediente era cocinado sin piedad: “No había misericordia en aquella casa” (Dávila, 1996, p. 57).

La cocina como símbolo tiene un papel importante dentro de las narrativas, sobre todo dependiendo de las características que está presente. Una cocina sucia puede estar ligada también a la tortura, pues “Abandoned and commonly ‘dirty’ and unkempt kitchens – complete with discarded unwashed dishes and pans filled with objectifying food remnants, often of a hauntingly unidentified meaty texture – are employed to signal narratives of torture, murder, and at times, even perversion”¹¹ (Piatti-Farnell, 2017, p. 181), por consiguiente, este espacio desde un inicio va asociado a la violencia y al sufrimiento. Igualmente, la cocina puede ser vista como una especie de prisión por esas mismas cualidades.

Tal como se propuso en apartados anteriores, se puede situar a la cocinera dentro del cautiverio de las presas, teniendo así que:

La prisión es una acción sobre el sujeto, a la vez que es un espacio de vida. La prisión es el ámbito creado por la sociedad para separar del resto y recluir con pares a las malas mujeres. [...] Como espacio concebido desde el poder que recluye, la prisión concentra la maldad, tiene como fin convertir en buenas a las

¹¹ [Las cocinas abandonadas y comúnmente sucias, acompañadas de platos sin lavar y ollas llenas de restos abyectos de comida, casi siempre de una textura carnosa de dudosa procedencia, son empleadas en narrativas como señal de tortura, asesinato, e incluso perversión.]

malas mujeres mediante el castigo y la reeducación, y reparar así los daños que ocasionan (Lagarde, 2011, p. 500).

A la par que se describe la cocina en la narración, también se introduce al personaje femenino relevante para este análisis: la cocinera. Antes de ahondar en su figura, me parece crucial destacar esta división entre lo público y lo privado, que ya se ha mencionado antes.

Primero, el platillo es aplaudido por todos, en donde la madre se luce ante sus invitados por las delicias que sirven en su hogar, sobre todo por la misma ceremoniosidad que conlleva. Todo eso lo perciben los demás, la sociedad, y está bien visto por ellos. Pero, cuando volteamos la mirada a lo privado, nos adentramos a esta cocina oscura, llena de gritos, tortura y una cocinera fea que merece permanecer oculta ante los otros, pues su existencia no es nada plausible, ni tampoco el ingrediente del cual se prefiere no explicar en qué consiste.

Además de eso, tal como se propuso en el párrafo previo, lo privado es la prisión y ahí es donde debe permanecer la cocinera, junto a la ominosidad del ingrediente sin nombre.

Retomando la idea previa sobre la figura de la cocinera, es importante detenernos en la manera en la que es descrita: inmovible, gorda, despiadada. La cocinera hacía aquello que los demás se negaban a hacer. Y esto no era por una convicción propia, sino por obediencia. Aun así, el mismo narrador la ve con recelo “yo la miraba con el desprecio con que se puede mirar al más cruel verdugo, ella fruncía la chata nariz y soplaba desdeñosa” (Dávila, 1996, p. 57).

La familia del narrador es la que la obliga, de cierta manera, a cometer actos desagradables, y, aun así, es juzgada y criticada desde la incompreensión. Además de eso, sus obligaciones no solo consistían en la preparación de los alimentos, sino también de ir a conseguirlos cuando el narrador se negaba “Algunas veces me mandaron a comprarlos; yo siempre regresaba sin ellos asegurando que no había encontrado nada. Un día sospecharon de mí y nunca más fui enviado. Iba entonces la cocinera” (Dávila, 1996, p. 57).

Con base en la descripción que se hace de la cocinera, podemos retomar la propuesta que se abordó en el capítulo 3 sobre su relación con la figura de la bruja. Para Lagarde, la idea de la bruja entra dentro del cautiverio de la Loca, pues conlleva esta cualidad de la incompreensión de un otro, principalmente desde la mirada de un otro hegemónico. De esta manera:

La categoría bruja en nuestra cultura encierra las más diversas matrices culturales, actividades y papeles femeninos, sin embargo, el contenido profundo consiste en la descalificación de la mujer a quien se le dice bruja. El concepto bruja es clasificador: la mujer que es bruja pertenece a lo inaceptable, a la negación, a lo desconocido y todo lo desconocido es malo, pertenece al mal. Su diferencia con las demás mujeres está en su lenguaje, en sus códigos y en sus prácticas diferentes. La primera diferencia consiste en que la bruja posee un saber propio que le da poder. ¿Cómo es posible una mujer sabia y con poder? Si lo tiene es que encierra algo malo (Lagarde, 2011, p. 593).

Al mismo tiempo, a la bruja se le juzga desde una perspectiva patriarcal por no cumplir con las normas o imposiciones que se le adjudican, así “Las brujas (mujeres deformadas o monstruosas a los ojos del mundo patriarcal) se convierten en las caníbales femeninas simbólicas” (Adams, 2016, p. 37). De esa manera, la cocinera experimenta un rechazo desde la mirada masculina, pues se le estigmatiza a partir de las actividades que realiza, pero que le son impuestas. Esto también está relacionado con la misma abyección de Kristeva, donde esta cocinera rompe con lo ceremonioso y bien visto que es el acto de consumir el platillo preparado por ella misma.

Pasando a analizar al ingrediente principal de la comida, el hecho de que no tenga un nombre o no se defina por completo, no es algo fortuito. No se nombra porque es algo ominoso, ya que al develar aquello que es en realidad, conllevaría una reacción bastante fuerte tanto en el lector como en los comensales del cuento que degustan dicho platillo. No se nombra porque, al mostrar su verdadera naturaleza, será relacionado con la abyecta figura de la cocinera y generará asco y rechazo. Como se mencionó al inicio de este apartado, son varias las cualidades que le dan a este elemento: un algo que grita, un algo que llora, un algo que se oculta.

Ahora bien, también se le compara con otros seres: “Chillaban a veces como niños recién nacidos, como ratones aplastados, como murciélagos, como gatos estrangulados, como mujeres histéricas...” (Dávila, 1996, p. 57). Eran comparados con muchos elementos que generan cierta repulsión, tales como los roedores o animales muertos, y a ese mismo nivel se encuentran las mujeres clasificadas de histéricas. Algo interesante es que los niños recién nacidos también están en ese grado, tal vez por el mismo chillido constante de dicho ingrediente.

Las analogías que se hacen entre el ingrediente y esos otros seres tampoco es arbitrario, pues al analizar el significado de sus simbolismos, podemos ver que el murciélago es un animal que está asociado con lo impuro y el miedo. Pero algo que contrasta con esto es que, dentro de la iconografía renacentista, el murciélago estaba ligado a la fecundidad, pues es el “único ser volador que posee mamas” (Chevalier, 1986, p. 737); también puede ser entendido como un “pájaro frustrado”, ligado a la monstruosidad de su aspecto. Por otro lado, los roedores, en general, también vienen asociados con ciertas connotaciones negativas, tales como la miseria y el parasitismo. Incluso durante el medievo, los ratones eran relacionados con lo demoniaco. Los gatos son un símbolo relacionado con las mismas brujas. Así, esta asociación entre el ingrediente, los animales, y las mujeres histéricas, conlleva que la figura de lo femenino sea equiparada con algo desagradable y desgraciado, con algo que molesta y es visto de manera despectiva.

Algo que también resulta llamativo en este texto es el proceso de preparación que implicaba dicho platillo. Primero, se comienza con una serie de cuidados para que dicho ingrediente no salga herido. Después, procedían a encerrarlo en una caja durante un día para que este se alimente de pasto y luego se purgue; después, los bañaban y ya al final los metían en agua hirviendo junto a otros condimentos. ¿Por qué se esmeraban tanto en cuidarlos si al final iban a ser comidos, degustados en un “banquete largo y paladeado”? Se les cuidaba simplemente para que, al momento de ser consumidos o explotados, sean funcionales, así como a la misma cocinera.

De esa manera, es que podemos relacionar a la cocinera con el ingrediente sin nombre del platillo en este cuento, pues lo que se critica es justamente esta explotación

laboral y corporal que ambos sufren. Desde el mismo cautiverio en el que se encuentra la cocinera, la ubicamos en la esfera de lo interno, es decir, las mismas tareas del hogar que debe realizar.

Un hogar que no es el propio, pues ella es parte de la servidumbre. Además de esto, la relación entre estos dos elementos se da a partir del distanciamiento del mismo narrador, que es un personaje masculino de edad no especificada. Entonces, la cocinera, más allá de ser vista como una mujer desde la mirada patriarcal, a partir de sus propias cualidades abyectas, se niega su ser y se vuelve un no-hombre. Algo que, al dejar de verse como objeto a consumir, pierde todo su valor y se vuelve la nada, lo grotesco y lo indeseable.

Tanto el ingrediente, que es descrito de manera ambigua, que no es nombrado, como la cocinera, que se desenvuelve en todo este rechazo, son motivados por la incomprensión de la mirada masculina. Y no solo eso, sino que la misma cocinera es juzgada a partir de las acciones que realiza como cocinar sin misericordia a estos elementos como si ella fuera el peor ser de todos, pero no juzga de la misma manera a todos los comensales que asistían a sus eventos y que sí comían ese platillo.

En conclusión, tanto el ingrediente sin nombre del platillo principal como la cocinera se ven relacionados, uno como extensión del otro, por sus cualidades grotescas que rompen con la norma social o, más bien, patriarcal, de aquello que sí es digno de ser consumido. Al ser vistos además desde una jerarquía de consumidor-objeto consumido, jefe-cocinera, hombre-mujer, es que se fortalece el distanciamiento a partir de un juicio con estos elementos. Así, en este cuento podemos ver que lo ominoso sí tiene esta función de criticar a las imposiciones de la mujer, una mujer que no cocina para sí misma, sino para otros, y, aun así, es juzgada por ese otro.

4.3 *Sushi*

4.3.1 Contexto histórico de la autora

Kanoko Okamoto fue una autora japonesa nacida en 1889, justo durante la Restauración Meiji en Japón. Este periodo fue un parteaguas para la sociedad, ideología y forma de vida japonesas, pues marcó el fin del *shogunato*, el gobierno militarizado del país al que se puede entender como una especie de feudalismo. Con esto, se empezó la “modernización” u occidentalización de Japón, ya que, desde que se estableció la política del *Sakoku* en 1693, que prohibía la entrada de cualquier foráneo al país, se comenzó a aceptar la entrada comercial de otros países. De esta manera, lo extranjero, lo ajeno a lo japonés, empezó a tener un mayor impacto cultural en Japón. Así, las costumbres y la ideología sufrieron un fuerte cambio a diferencia de periodos anteriores.

Regresando a la vida de Okamoto, ella crece en un ambiente privilegiado, pues nace en una familia acomodada en Tokio. Su padre, Torakichi Ohnuki, y su madre, Ai Suzuki, poseyeron desde siempre una gran fortuna, lo cual permitió mantener a sus diez hijos y brindarles una buena educación.

Okamoto sufrió de muchos padecimientos de salud a lo largo de su vida, empezando a la edad de cinco años, en donde le dio escrófula, una enfermedad que afecta a los ganglios linfáticos, lo cual ocasiona que su familia decida mandarla lejos de casa para llevar su tratamiento de la mejor manera. Es entonces que comienza su educación privada y es instruida en las artes tradicionales japonesas, tales como la caligrafía, la danza y la música, además de la literatura clásica, siendo a esa edad su primer acercamiento al *Genji Monogatari*.¹²

Debido a que sus demás hermanos también tuvieron una educación privilegiada, estos pudieron convivir con figuras ilustres del mundo literario japonés de esa época. Así, su hermano Shōsen fue quien conoció a Jun'ichirō Tanizaki (1886-1965), uno de los escritores más importantes del momento y de la literatura japonesa en general. De cierta manera, fue por ese contacto que desarrolló dos intereses: uno, el interés por

¹² Considerada como la primera novela de la historia, escrita por la autora Murasaki Shikibu a inicios del siglo XI, durante el periodo Heian.

incurrir en el mundo literario; y dos, el interés de un amor romántico hacia el autor, aunque este nunca fue concretado.

En este contexto Kanoko Okamoto comenzó a escribir sus primeros poemas haikú y tankas (composiciones líricas tradicionales de Japón) a los 13 años, siendo publicada en varias revistas de literatura de la época. Además del encuentro con Tanizaki que propició su hermano, también este hizo que Kanoko Okamoto conociera a Akiko Yosano (1878-1942), una de las poetas más importantes de todo Japón y referente de la liberación femenina en esos tiempos.

Investigadores como Javier Camacho Cruz (2018), señalan que el primer gran momento literario de Okamoto fue de 1907 a 1929, en donde se centraba específicamente en la lírica, influida por Akiko Yosano, como ya se mencionó con anterioridad, y Tekkan Yosano. Así, fue que publicó sus cuatro antologías poéticas: “*Karokinetami (Ligeros celos, 1912)*, *Ai no nayami (Sufrir por amor, 1918)*, *Ukimi (Ablución, 1925)* y *Waga saishu kashū (Mi última antología poética, 1929)*” (Camacho, 2018).

Posteriormente a este periodo poético en su historia, se da otro acontecimiento que la encasillaría para siempre: el matrimonio con Ippei Okamoto, un mangaka muy famoso de inicios del siglo XX, del cual toma su apellido como nombre de casada. Sobre el nombre de Kanoko también ha habido mucha controversia, pues tuvo múltiples nombres y seudónimos a lo largo de su vida (así como también el famoso pintor Katsushika Hokusai). Pero, una vez casada, se le empezó a nombrar simplemente como “la esposa de Ippei Okamoto” o, al poco tiempo después, como la madre de Okamoto Taro, un artista y escultor muy famoso influenciado por las vanguardias de su época. Desde ese mismo momento, la autora viene justamente delimitada a su ser-de-otros y su ser-para-otros. No es poco común ver eso en la vida de otras autoras, tal como fue el caso de Elena Garro -conocida siempre por ser la esposa de Octavio Paz-, o dentro de la misma literatura japonesa, a Tsushima Yūko por ser hija de Osamu Dazai (el cual se suicidó cuando ella tenía apenas un año). Así se advierte las pocas veces que el lector se centra en la obra de la autora y sus ideales *per se*, y nos fijamos más en las “influencias de figuras masculinas” que tuvo.

Estos elementos de la maternidad y la conyugalidad van a ser latentes en su época posterior como narradora, pues fueron temas complejos dentro de la vida de la misma autora. Cabe mencionar que esto también viene muy marcado por la ideología bajo la que fue educada y que era imperante en esa época, la del *Ryōsai Kenbo*, concepto que se puede traducir literalmente a “Buena esposa, sabia madre”. Anteriormente, se advirtió sobre el cambio ideológico que hubo en Japón a partir de la Restauración Meiji, y esto no fue algo que pasara desapercibido en la concepción de los roles de la mujer en esa época. Respecto a esto, Shiori Nomusa enfatiza que:

It has been said that before the middle of the 19th century, the gender hierarchy of the former samurai (warrior clan) class placed women in a secondary position— one in which they were completely dependent upon their fathers, husbands and sons. [...] The common depiction of women in these textbooks implied that they were weak, foolish people who needed men’s strict control and instruction; therefore, women had to be obedient to men’s guidance and always under their supervision (Nomusa, 2019, p. 91).¹³

De esa manera, con la llegada de las nuevas ideologías occidentales, se le dio una mayor importancia al valor que debía tener la familia, el matrimonio y la maternidad. Siendo así que las mujeres: “were expected to contribute to the blossoming of Japan through their reproductive work at home—that of bearing, raising, and educating children—and by doing domestic work”¹⁴ (Nomusa, 2019, p. 93).

La maternidad y el matrimonio eran vistos también como una manera de contribuir, a través de su trabajo como esposas y madres, al desarrollo económico y social de Japón. Esto también lo podemos explicar desde las propuestas de la filósofa Hannah Arendt, en donde hace la distinción entre las esferas de lo público y de lo privado. Lo público se refiere a aquellos espacios en donde se posibilita la participación

¹³ [Se ha mencionado previamente que, antes de la mitad del siglo XIX, la jerarquía de género de los antiguos samuráis puso a las mujeres en un segundo lugar, en el que eran totalmente dependientes de sus padres, esposos e hijos. [...] La representación común de la mujer en los libros de texto implicaban que estas fueran personas débiles y tontas que necesitaban el orden e instrucción estrictos de los hombres. Por lo tanto, las mujeres tenían que ser obedientes a la guía de los hombres y siempre bajo su supervisión.]

¹⁴ [Tenían la expectativa de contribuir al florecimiento de Japón a partir de su trabajo reproductivo en casa, que consistía en soportar, criar y educar a los niños; y a través de su trabajo doméstico.]

política y social, tomando decisiones en conjunto con un otro. Por el otro lado, la esfera privada, se refiere a todo aquello que tiene que ver con lo íntimo, lo ligado al hogar, a la familia y al cuidado de esta. Esto lleva a que “mientras la esfera pública, es el espacio de la libertad y de los iguales, la esfera privada es el espacio de la desigualdad y de la dominación, donde había el derecho de aplicar sanciones” (Villarreal, 2019), teniendo así que los hombres se puedan desenvolver libremente en lo público y las mujeres se queden resguardadas en lo privado.

Estas mismas limitaciones o imposiciones hacia la mujer que se enseñaban a través del *Ryōsai Kenbo*, fueron las que generarían un conflicto en las relaciones que mantenía Kanoko Okamoto. Es importante recalcar que, al ser una mujer que vivía embelesada por el hedonismo que reinaba en esa época, el matrimonio y la maternidad fueron experiencias tortuosas y contradictorias para ella. Okamoto tenía una especie de idealización de sí misma respecto a cómo debía ser como madre, pues “ella fue un sujeto atrapado en la intimidad del yo como resultado de la contradicción existente entre su acomodada educación, su naturaleza pueril y una realidad social que se encontraba inmersa en profundas revoluciones sociales” (Camacho, 2018, p. 37).

Así, su manera de vivir hizo que el matrimonio con Ippei Okamoto fuera un tanto complejo, pues más allá de ser esposos, formaron una relación padre e hija; sin tomar en cuenta la cantidad de amantes jóvenes que tuvo la autora -de manera consensuada- a lo largo de su matrimonio. Incluso la misma Kanoko afirmó que “yo no soy la Kanoko que nació de mis padres, soy la Kanoko que nació de Ippei y yo” (Okamoto, citada en Camacho, 2018, p. 28).

Por el otro lado, el vínculo que tuvo con Taro también fue difícil, pues cuando él nació, sus padres estaban pasando por uno de sus tantos momentos turbios maritales, lo cual disminuyó la atención y el cuidado que debían proporcionarle. De hecho, el mismo artista afirma que:

Nunca la vi como una madre. Sobre su imagen maternal, tengo algún vago recuerdo de cuando tenía unos cuatro años, o incluso antes, de cuando aún me amamantaba. No obstante, es algo, más bien, oscuramente caótico. Por lo

menos, ella nunca me lo pareció desde que tuve uso de razón. Jamás me trató como a un hijo (Okamoto en Camacho, 2018, p. 21).

Además de eso, no solamente había esta incongruencia entre su idealización de la maternidad y de su estilo de vida, sino que su literatura, al centrarse totalmente en la belleza, no cuadraba con los latentes discursos marxistas que manejaban los escritores japoneses contemporáneos a ella. Por las razones mencionadas anteriormente, es que Kanoko Okamoto fue una figura bastante polémica para el mundo literario de esos tiempos, así sufriendo una serie de rechazos y comentarios hirientes de sus colegas contemporáneos, como fue el caso del mismo Junichiro Tanizaki, que la despreciaba públicamente. No obstante, la autora mantuvo una relación o una conexión muy profunda con dos escritores: Ryunosuke Akutagawa (1892-1927) y Yasunari Kawabata (1899-1972).

Particularmente, la relación con Akutagawa fue un tanto compleja, elemento que será explicado más adelante, y el suicidio del autor en 1927 causó una gran conmoción en Kanoko Okamoto. Así, atormentada por sus problemas familiares como personales, fue que la autora buscó refugio en el budismo, y comenzó a escribir ensayos con tintes filosóficos. De esa manera, comenzó su segunda etapa literaria, que duró de 1928-1936.

Más adelante, la autora viaja a Europa y en su regreso a Japón, es que surge la necesidad de explorar otras áreas de la literatura, siendo así que desarrolló su tercera etapa literaria: la narrativa (1936-1939). Apoyada por Yasunari Kawabata, la autora comienza a participar en revistas importantes de la época, como la *Bungakukai*. Es en 1936 donde escribe una de sus obras fundamentales: *La grulla doliente*. En esta novela, relata su relación con el ya mencionado Ryunosuke Akutagawa, el cómo se conocieron, sus charlas y el último encuentro que tuvieron antes que el autor se suicidara. A partir de eso, su carrera toma un nuevo rumbo y logra escribir más de una decena de novelas y relatos, entre las que se encuentra la obra a analizar: *Sushi*. Cabe destacar que, de entre sus obras, esta no es la única que aborda la maternidad, pues también escribió la novela *Lirismo maternofilial* en 1937, en donde se cuestiona la maternidad desde una perspectiva erótica.

Kanoko Okamoto murió a la temprana edad de 49 años en 1939, pero es incuestionable la gran trayectoria literaria que tuvo a lo largo de su breve vida, que por mucho tiempo fue olvidada o rechazada debido a los discursos que existieron incluso después de su muerte. A pesar de toda la polémica que hay en torno a su figura, fue una mujer a la que no le importó ser incómoda para los demás, que no temió reexperimentarse a partir de los géneros literarios desde donde escribió. Y aunque no se reconociera en sí como una escritora feminista, es indiscutible que sus textos sí criticaban todas estas cuestiones que le fueron impuestas, pero que al leerlas desde esta perspectiva teórica e ideológica, “the transgressive nature of her 'narcissistic imagination' becomes evident. By recreating women as powerful, shameless, self-delighting, and self-sufficient, she challenged the discourses on femininity that devalued women, extolled their silent endurance, or lamented their victimization”¹⁵ (Mori, 1995, p.68).

4.3.2 Análisis del cuento *Sushi*

Como se comentó en apartados anteriores, el cuento de *Sushi* relata la cotidianidad del restaurante llamado Fukuzushi, atendido por una jovencita llamada Tomoyo, y su amistad con Minato, un señor ya mayor. La comida cumple un papel fundamental en esta obra, pues alrededor de ella es que se va detallando en profundidad las memorias de Minato.

Previamente, ya se ha hecho un análisis sobre el cautiverio que cumplen las mujeres en este cuento. Por un lado, Tomoyo era una figura materna para Minato, pues así como su madre, proveía de alimento al hombre. Por el otro, la mamá de Minato era vista como comida a partir de la extensión de su cuerpo. En este apartado, me centraré de manera concreta en ahondar en la representación de la comida de manera ominosa, ligándolo con la figura materna ya abordada.

¹⁵ [La naturaleza transgresora de su imaginación narcisista se vuelve evidente al recrear a las mujeres como poderosas, desvergonzadas, autoplacenteras y autosuficientes. De esa manera, ella reta los discursos sobre la feminidad en donde se devaluaban a las mujeres, exaltando su resistencia silente o lamentando su victimización.]

Al empezar la narración, se explica cuál era el ambiente y las dinámicas que se vivían día a día en Fukuzushi. Ahí se enfatiza el valor que tenía el *sushi* para los comensales de dicho restaurante, pues este generaba una especie de fraternidad entre todos ellos, “El sushi era un alimento que fomentaba la formación de una atmósfera sincera. No importaba si una persona hacía cosas raras durante esa comida, su existencia no se iba a perder por hacerlo. Todo pasaba con tranquilidad allí [...]” (Okamoto, 2015, p. 114). En este punto, la narración todavía no se centra en ningún personaje de manera particular, por lo cual, todavía no se genera esta subjetividad siniestra ante la comida.

Posteriormente, la narración pasa a detallar de manera más profunda cómo era la personalidad de Tomoyo, definiéndola como una chica un tanto solitaria. Esto a raíz de que trabajaba como mesera en el restaurante de sus padres, pero se sentía avergonzada por ello; además de que, muchas veces, los clientes la molestaban con insinuaciones amorosas. Por eso, es que ella prefería usar ropa que disimulara su figura femenina. Con el único cliente que sentía cierta afinidad, era con Minato, por lo que trataba de llamar su atención hasta que logró ganarse su confianza. Pero conforme avanza la narración, podemos observar que Tomoyo tomaba ciertas responsabilidades maternas ante Minato, a pesar de que este era muchos años mayor que ella:

Después de decir esto, tomó la botella de sake que tenía Minato en su mano, y sirvió en silencio a los otros en su lugar. No significaba que ella estuviera preocupada por la salud de Minato, en realidad se trataba de que algo provocaba celos en ella.

-Pequeña Tomo eres toda una devota esposa- le dijo el otro cliente. (Okamoto, 2015, p. 154).

El inicio de este vínculo hace que el foco de la narración pase a ser la historia de Minato y la relación del sushi con la figura de su madre. Así, Minato comienza narrando que, desde niño, sentía cierto desprecio por la comida dulce, por lo que solamente consumía *senbei*, una especie de galleta tradicional japonesa hecha con harina de arroz. Desde este punto de la historia, se puede observar cómo Minato tenía ciertas peculiaridades al consumir alimentos, pues todo parecía una especie de ritual mecanizado:

Cuando comía, alineaba con cuidado los dientes superiores e inferiores y masticaba correctamente aquellos redondos *senbei*. Si estos no estaban muy húmedos, crujían haciendo un agradable sonido. Los masticaba con cuidado y se los tragaba cuando estaban bien triturados. Hasta que no hacía eso, no mordía otro pedazo (Okamoto, 2015, p. 157).

Una vez terminado de consumir los *senbei*, a Minato se le humedecían los ojos. Esto toma relevancia más adelante, pues tiene que ver con la misma aversión que sentía hacia la comida. Aunado a esto, no solo eran las cosas dulces las que repudiaba, sino también el pescado, las verduras y la carne. Eso llevó a que los padres de Minato sintieran una gran preocupación por la salud de su hijo, no sin un aire también de extrañeza y juicio hasta este. De esa manera, el narrador omnisciente enfatiza que “Para ese niño, comer realmente era un sufrimiento. Sentía que meter pedazos de color, de aroma y de sabor en su cuerpo significaba contaminarlo” (Okamoto, 2015, p. 158). Respecto a este punto Deborah Lupton afirma que:

However, from earliest infancy, the experience of eating is intertwined with their experience of close human contact with the provider of the food - the bodily warmth, the touch of the other's flesh, their smell, the sounds they make - and the emotions and sensations aroused by this experience¹⁶ (Lupton, 1998, p. 7).

Asimismo, podemos entender lo que ocasionaba esa aversión del niño Minato hacia la comida: el horror que le generaba ingerir algo ajeno a él, ese miedo a la otredad. En este punto de la vida de Minato, la otredad no era más que su madre, una fijación edípica de esta figura materna. Por eso, al imaginarse que la otredad va más allá de su figura materna, se genera este rechazo y asco.

Retomando lo anterior, es interesante que el niño Minato tuviera una especie de madre idealizada o que fungiera como una sustituta a su madre real. Por eso, cada que este sentía que iba a desfallecer de hambre, llamaba a esa mamá imaginaria, pero cuando le respondía su verdadera madre, sentía una especie de extrañeza. Además,

¹⁶ [Sin embargo, desde la primera infancia, la experiencia de comer está entrelazada con la experiencia del contacto humano con su proveedor alimenticio: su calidez corporal, el roce con la carne de un otro, su olor, sus sonidos, y las emociones generadas a partir de esta experiencia.]

conforme avanza la trama y Minato narra cómo poco a poco se iba deteriorando su salud, y menciona que su madre le ruega que comiera, pues si no lo hacía, ella tendría problemas con su padre. Al ver a su madre tan vulnerable, decidió obedecerla para no causarle más infelicidad, pero esto llevó a que él mismo se sacrificara:

Está bien, comeré cualquier cosa. Voy a hacer que mi cuerpo se eche a perder comiendo todo aquello que no he probado. Vomitaré. No habrá problema si mi cuerpo se pudre o se echa a perder, no importa que me muera. Mientras siga vivo, seguiré siendo caprichoso con la comida, evitaré lo que no me gusta. Eso será mejor que atormentarme o hacer sentir mal a otras personas. Es lo que debo hacer, ¿no?»», pensó (Okamoto, 2015, p. 161).

Así, lo que implica el acto de comer está representado de una manera bastante grotesca y ominosa, pues en ningún momento se habla del gozo por la comida, si no, más bien, un acto casi suicida, en donde uno se siente enfermo, a punto de morir, en donde el cuerpo se va descomponiendo por ese mismo rechazo. Por eso es por lo que, más adelante, el mismo Minato al imaginar que otra mujer que no era su madre preparaba o tocaba sus alimentos, continúa con el vómito:

Le asaltó el pensamiento de que otra mujer distinta a su madre la había tocado y sintió que se le revolvía el estómago y que algo lo aprisionaba... Tuvo la sensación de que a una de las sirvientas se le caía la ropa interior roja por debajo del dobladillo del kimono, incluso le vino la imagen de la anciana cocinera, con la cara cubierta de cabello negro. Aquello le provocó más náuseas (Okamoto, 2015, p. 162).

Como se observa, son muy interesantes los simbolismos que aparecen en este fragmento, pues acá se ve claramente la analogía entre la comida y el cuerpo de la mujer visto con una perspectiva sexualizada al mencionar la ropa interior de la mujer. La cual, además, es descrita de color rojo, que desde la perspectiva jungiana, se relaciona a la sangre, lo pasional y lo sentimental (Chevalier, 1986, p. 162).

Igualmente, la imagen de la cocinera vieja está ligada a cierto tipo de máscaras del teatro Noh que representan a mujeres furiosas, caníbales y vengativas, que, además,

están cubiertas por el cabello negro y alborotado, tales como la *Yase-onna* (imagen 3) o a la *Yamanba* (bruja de la montaña, recurrente en leyendas folclóricas japonesas). De esa manera, podemos apreciar que, además de consumir alimentos ajenos a la madre, el hecho de que estos estuvieran preparados por otra mujer también generaba aversión por parte de Minato. Este último punto también lo explica Deborah Lupton, asociándolo con el amamantamiento:

The consumption by infants of their own mothers' breast milk is considered highly appropriate (and indeed is actively encouraged by medical authorities), but infants consumption of another woman's milk or allowing an older child to suckle at the breast are considered abominable by many people (Lupton, 1998, p. 29).¹⁷



Imagen 3. Máscara de *Yase-onna*, la cual representa a una mujer miserable. Fuente:

https://hannya-soul.com/1238-thickbox_default/yase-onna.jpg

¹⁷ [El consumo por parte de los infantes de la leche materna de sus propias madres es considerado altamente apropiado (además de ser muy sugerido por las autoridades médicas), pero el consumo de los infantes de la leche materna de otras mujeres o el permitir a un niño más grande a succionar el seno materno son considerados abominables para muchas personas].

Continuando con la narración, Minato relata que los vómitos que tenía causaban problemas en la relación de sus padres, por lo cual, su mamá comenzó a cocinar enfrente de él para que viera que la comida no estaba contaminada. Una vez más, el comer es un ritual, pero en este caso es preformado por su madre y el cómo cocinaba los alimentos. Se enfatiza mucho en el movimiento de las manos “Se remangó la ropa y, como en un acto de magia, orientó hacia él unas manos que parecían como el color de una rosa. Le mostró ambos lados. Luego, junto con unas palabras, comenzó a frotar sus manos” (Okamoto, 2015, p. 162), lo que también nos rememora al teatro Noh, resaltando este arduo y meticuloso proceso de la preparación de los alimentos aptos para ser comidos.

Las comidas que consumía sin sentir rechazo o asco, se centraban en *irirtamago* y *asakusanori*. Los primeros son una especie de huevos revueltos, mientras que el *asakusanori* consiste en alga deshidratada, destacando este tipo de alga por su suavidad en comparación con otras. Ambos platillos están caracterizados por no tener tantos condimentos, una preparación sencilla, y una textura suave y no tan invasiva como otros alimentos. Esto podría rememorar a la misma leche materna, que no tiene ni un sabor muy fuerte, ni una textura compleja. De igual manera, más adelante se menciona que cuando Minato se sentía triste, le daba por comer albaricoques verdes, debido a su sabor agrio y textura blanda, cualidades que también rememoran a la leche de la madre o a su mismo seno. Entre otros de los platillos que su madre le preparaba, destaca el *tamagoyaki*, que por su sabor, generaba una urgencia en Minato para acercarse a ella:

El arroz y la dulzura del huevo se mezclaban por su lengua de una manera completamente melodiosa... Nada más probarlo, sintió que eran deliciosos, tanto, que quería acercarse al cuerpo de su madre; un amor tan cálido como el agua caliente y aromática bañaba todo el cuerpo del niño. (Okamoto, 2015, p. 163).

Una vez que hay una reconciliación con la comida y Minato logra separar la idea del alimento con el cuerpo de la madre, es que su vida comienza a prosperar. Además de eso, también se unificó el concepto de la madre, tomando a la versión idealizada y a la mujer real como una misma. Es así como podemos hacer esta analogía entre la madre

real con el rechazo de la comida, pues al ser “otra mujer” la que alimentaba a Minato, es que desarrollaba aversión y asco.

La narración de Minato concluye en este punto y es cuando Tomoyo le pregunta si verdaderamente le gusta como tal el comer *sushi*, a lo que él responde: “No, cuando me hice adulto, ya no me gustaba tanto, pero últimamente pienso mucho en mi madre, no sé si será por la edad. Por eso me ha dado mucha nostalgia comer sushi” (Okamoto, 2015, p. 168). Así, podemos concluir que el sushi como tal sí representa esta metáfora hacia el cuerpo de la madre y, la añoranza que implica el desprenderse de este, lo que conlleva buscar a una figura materna incluso de manera inconsciente, pues como ya se mencionó, en su relación con Tomoyo y su servicio dentro de Fukuzushi es que logra encontrar esa familiaridad con el consumo del cuerpo de la mujer.¹⁸

4.4 Conejos

4.4.1 Contexto histórico de la autora

Kanai Mieko nació en la prefectura de Gunma en el año de 1947. En sus inicios, escribió poesía, pero dio el gran salto al mundo literario en 1966 cuando su novela titulada *Ai no seikatsu* fue nominada al Premio Osamu Dazai. Más adelante, su novela *Yume no jikan*, fue nominada al Premio Akutagawa en 1970, siendo considerada en los dos premios literarios más importantes de Japón. Además de eso, incursionó en otros géneros, como la crítica literaria y el ensayo. La obra de la autora se ubica en el periodo literario posterior a la posguerra, teniendo una fuerte influencia del psicoanálisis y del vanguardismo latente en esa época. Cabe señalar que, a pesar de su vasta producción literaria, esta no ha sido muy estudiada en países de habla hispana, pues hay una prácticamente nula traducción de sus textos al español.

¹⁸ [Cabe destacar que, de entre todos los cuentos analizados, este es el único que tiene un cierre no tan trágico u ominoso, pues Minato se llega a reconciliar con la figura de la madre y desaparece totalmente de la vida de Tomoyo. Esto no se profundiza en el análisis porque no es precisamente relevante para entender el elemento de la comida como metáfora.]

Un aspecto importante a tomar en cuenta para analizar su obra es su postura ante el feminismo, y para eso es necesario ahondar en cómo era el movimiento en Japón en esos años. Así, durante los 60 y 70, se desarrolló el movimiento feminista *ūman ribu*, gracias a la influencia del Movimiento Liberal de las Mujeres en Estados Unidos.

Sumado a la anterior, se dio el Milagro económico japonés, fenómeno en donde la economía del país creció abruptamente a pesar de los estragos vividos durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Dicho fenómeno influyó en que se reforzara la brecha laboral entre hombres y mujeres, lo que llevó a que el movimiento *ūman ribu* surgiera como “a historical, social, and cultural necessity for Japanese women, who were sometimes encouraged by women’s movements in the United States and other countries to confront Japanese gender problems using their own voices”¹⁹ (Yanagiwara, 2018, p. 5). Cabe enfatizar que, una de las principales diferencias entre el movimiento estadounidense y el japonés, es que el *ūman ribu* tenía una organización horizontal, en donde no era encabezado por una figura en específico, así criticando las estructuras jerárquicas patriarcales.

De este movimiento, fueron cuatro los principales aspectos que buscaban criticar:

1. Los roles de género que se establecían dentro de los dos movimientos centrados en la mujer en Japón previo a esos periodos: el Movimiento de las madres (*hahaoya undō*) y el Movimiento de las esposas (*shufu undō*).
2. Los derechos reproductivos y sexuales de la mujer, que eran vistos como un tema tabú dominado además por los hombres.
3. La falta de historicidad de las mujeres, que habían sido concebidas como productos hechos por una sociedad masculina.
4. El materialismo centrado en los valores de producción de acuerdo a los roles de género (Yanagiwara, 2018).

¹⁹ [Una necesidad histórica, social y cultural de las mujeres japonesas, las cuales fueron motivadas en cierta medida por los movimientos de la mujer en Estados Unidos y otros países para confrontar los problemas relacionados con el género usando sus propias voces].

Conjuntamente, el mismo movimiento buscaba resignificar el concepto de *mujer*, pues previamente, la palabra *onna* (que significa mujer) tenía una connotación más bien sexual. Por eso, en periodos previos, se prefería emplear los términos de *haha* (madre), *shufu* (esposa), o *fujin* (mujer casada y honorable). De esa manera, lo que se concebía como mujer y feminidad estaba limitado a ese valor que se les dio a partir del *Ryosai Kenbo* mencionado anteriormente: concebir a la mujer simplemente como esposa y madre, privándolas de su sexualización y libertad más allá de esos roles. No obstante, las mismas mujeres del *ūman ribu* enfatizaban en la responsabilidad que tenían ante otras mujeres no tan privilegiadas, sobre todo durante la Segunda Guerra Mundial, pues reconocían a las mujeres japonesas como “oppressors of Asian women under an economic penetration that accompanied the sexual exploitation of Asian women, which reappeared in the form of sex tourism for Japanese businessmen” (Yanagiwara, 2018, p.7).

Dicho lo anterior, Kanai Mieko constantemente se cuestionó la teoría de ese periodo, pues en uno de sus ensayos publicados en 1972, *¿Qué es una mujer para una mujer?* (*Onna ni totte onna to wa nani ka?*), señaló que “in separate ways, both feminists and women writers were perpetuating, rather than interrogating, discrimination and gender division through their discursive constructions of woman”²⁰ (Tamura, 2015, p. 16). En resumen, la crítica por parte de Mieko hacia el movimiento de *ūman ribu* consistía en que:

the second wave feminist movement was, in Kanai’s view, setting itself up as a category that defined itself through competition with, and in adversity to, an ‘other’, and it thereby (re)produced a discourse that ultimately could only serve to maintain the very differences and inequalities that they wished to dismantle.²¹ (Tamura, 2015, p. 21).

²⁰ [De maneras distintas, tanto las feministas como las mujeres escritoras estaban perpetuando, más allá de interrogar, la discriminación y la división de género a partir de sus discursos sobre la construcción de la mujer].

²¹ [La segunda ola del feminismo, desde la perspectiva de Kanai, se estableció a sí mismo como una categoría que se definía a través de la competencia, y ante la adversidad de, un “otro”. De esa manera, reproducía un discurso que solamente podía servir para mantener las diferencias y desigualdades que ellas buscaban dismantelar.]

De esa manera, critica lo que sus contemporáneas afirmaban o negaban sobre lo que implicaba ser mujer o ser feminista. Además de eso, desde inicios del siglo XX, varios círculos de estudiosos japoneses como el *Shinchō* se reunían para discutir sobre la figura de la mujer escritora, la cual también debía cumplir con ese carácter de “instruir” a la sociedad. Así, el valor de la literatura escrita por las mujeres no se centraba en su contenido, sino en el cumplimiento de estas idealizaciones banales de lo que se supone que debían escribir, en favor de la familia y el matrimonio, y no desde una crítica a la sociedad o algo más experimental. A razón de esto, varias autoras decidieron “negar” hasta cierto punto su condición de mujer, para que así se les pudiese tomar en serio dentro del mundo literario, como fue el caso de Takahashi Takako.

Así, los cuestionamientos de lo que significaba ser mujer y de lo que debía escribir una mujer, tanto desde una perspectiva tanto feminista como patriarcal, llevaron a Kanai Mieko a escribir una literatura más allá de esas dos nociones. Es en obras como *Funiku*²² (1972) o en la misma obra a analizar en esta investigación, *Conejos*, que la autora busca explorar la corporalidad y la sexualidad desde una perspectiva ajena y transgresora.

No obstante, Kanai Mieko se identificaba más con las posturas del psicoanálisis, pero a través de la voz de varias filósofas francesas, tales como Hélène Cixous, Luce Irigaray y Monique Wittig. Así, es que la obra de Mieko le da más peso al uso de los símbolos que a la tendencia discursiva feminista de la época.

Sobre el texto de *Conejos*, cabe señalar que este está influido por la obra de *Alicia del país de las maravillas* de Lewis Carrol. Esto se dio a partir de un *boom* por dicha novela que surgió en Japón en 1970. Además, la intertextualidad en la producción literaria de la autora es algo recurrente, pues también se da en la novela *Uwasa no musume* (2002).

Para concluir este apartado, es necesario tener en cuenta que, si bien las posturas ideológicas de la autora han cambiado respecto al feminismo en los últimos años, conocer los ideales e influencias teóricas y literarias de la autora cuando escribió la obra

²² *Carne podrida*

nos permitirán analizar la obra de una manera más profunda. Además, los cuentos y ensayos que escribió aun cuando Kanai Mieko no se nombraba a sí misma como feminista, aportan a los debates en función de las críticas a las imposiciones de género.

4.4.2 Análisis del cuento *Conejos*

Al inicio, la narración tiene tintes oníricos, como si todo se tratase de un sueño, pues se menciona la presencia de una sensación rara, somnolienta e ilusoria que predominaba en el ambiente. Esto, además, acompañado por un olor extraño:

Con el olor, cuyo origen exacto seguía siendo un enigma, llegó también una sensación de náuseas. Sin embargo, quiero dejar en claro que el olor vino de un lugar profundo dentro de mí y no causó las náuseas, ni las náuseas me llevaron al olor. (Mieko, p.1).

Como si se estuviera en un laberinto para descifrar el origen del olor, la narradora continúa su caminata hasta perderse en las profundidades de un bosque y llegar a una casa abandonada con un jardín. En ese momento, es cuando tiene su primer encuentro con Kosayuri, la chica conejo. El gran tamaño del supuesto animal le llama la atención, por lo que decide seguirlo hasta que cae en un agujero (siendo esto una clara referencia a *Alicia en el País de las Maravillas*) y se desmaya. Una vez que la narradora recobra la conciencia, empieza a hablar con Kosayuri y esta le cuenta la historia de cómo terminó “volviéndose” un conejo.

Todo lo anterior se da dentro de la casa de Kosayuri, la cual estaba recubierta con pieles de conejo, tanto paredes como el suelo. Además de eso, un olor penetrante y asqueroso predominaba en el ambiente. Es interesante pensar en la relevancia simbólica que tiene la casa para la obra, pues en palabras de Bachelard, “la casa es nuestro rincón del mundo. Es [...] nuestro primer universo” (2000, p. 28). Anteriormente, se había mencionado que la narradora percibía un olor que venía de su interior, y, después, también percibe el olor de la casa de Kosayuri. De esta manera, podríamos pensar que parte de la aversión del entorno se ve representada a partir de estos lugares que

delimitan al yo frente a la otredad: el cuerpo y la casa, los dos principales espacios que habitamos.

Como se mencionó en apartados anteriores, Kosayuri no era muy consciente de lo que pasaba alrededor de ella, pues al comenzar su relato, menciona que seguía sin entender aquello que había pasado. Al narrar sus recuerdos desordenados, menciona los elementos que conformaban su cotidianidad: la leche hirviendo, la crema para afeitar en el baño, el jugo de naranja servido. Pero no había nada en ese espacio, en su cosmos que era el hogar.

La comida que se menciona al inicio no presenta ninguna particularidad o característica desconcertante, y es mencionada sin mayor trascendencia: “Yo desayunaba tostadas, tocino, huevos y té mientras mi padre comentaba continuamente los artículos del periódico” (Mieko, 2020, p. 4). No sólo para Kosayuri eran irrelevantes los alimentos, sino también para su papá, que es un personaje importante en la trama: “Mi padre permanecía completamente ajeno a los trozos de yema y las gotas de té que se le había pegado al bigote rizado. Mientras bebía con avidez su segunda ración de tocino, huevos y tostadas, repetía las mismas cosas” (Mieko, 2020, p. 4).

Justo es la relación que tenían Kosayuri y su papá con la comida, lo que los hacía diferentes a su madre y hermanos, forjando una especie de relación edípica entre el padre y la hija. Lo anterior debido a que compartían ciertas dinámicas del consumo de alimentos un tanto peculiares, pues comían hasta quedarse dormidos, y si todavía querían seguir comiendo, tomaban laxantes y se ocasionaban el vómito “a la manera de la barbarie de los aristócratas romanos” (Mieko, 2020, p. 5). Entre esa afinidad con su padre, Kosayuri tenía cierta rivalidad con su madre al comparar el amor que sentían hacia él. Respecto a la complejidad de la dinámica entre la madre y la hija, Lagarde menciona que:

La competencia entre las mujeres se inicia aquí, con la competencia entre la madre y la hija. Pareciera que por compartir un solo hombre, la conyugalidad de una interfiere con la filialidad de la otra. El cónyuge de una es el padre de la otra, en un sistema de propiedad privada individual de las personas, en el cual compartir es algo muy complejo. La rivalidad histórica de las mujeres está

marcada por este desencuentro entre homólogas genéricas, que expresa la desagregación de la mujer en buena y mala, en madre e hija (Lagarde, 2011, p. 331).

Posteriormente, Kosayuri se detiene a explicar el aspecto más importante de la obra: el consumo de conejos. Similar al cuento de *Sushi*, el consumo y la preparación de este alimento parecieran ser más bien un ritual. En el caso de los conejos, al inicio sólo los consumían el primer y quinceavo días del mes, como si se tratase de una comida más bien sagrada. Subsiguientemente, la descripción del proceso de matar a los conejos es bastante detallada, enfatizando en los “dedos gruesos y ensangrentados” del padre, así como en la incertidumbre de los conejos ante su asesinato. Con la carne que se obtenía del cadáver, se preparaban una serie de platillos gourmet, siendo así un festín.

Es en este punto cuando se expresa el rechazo por parte de la madre y el hermano de Kosayuri hacia su gusto por el consumo de la carne de conejo:

Era despreciable y vergonzoso, dijeron, preparar al animal para el desollado. Como si eso fuera poco, la mera visión de nosotros consumiendo a los conejos era una abominación que les daba náuseas (Mieko, 2020, p. 6).

Esta aversión por los conejos se da en dos niveles: primero, el consumir algo que no se es concebido como alimento de acuerdo con la cultura en la que uno se encuentra, que, en palabras de Lupton, “When these norms are transgressed, the action is often responded to emotively, at an unarticulated visceral level, particularly with such emotions as disgust and revulsion”²³ (1996, p. 29). Por otro lado, el rechazo se da por la crueldad que involucraba el destazar a estos animales indefensos. Cabe destacar, además, que los conejos no eran lo único que consumían con cualidades ominosas, sino también las bebidas, como el cacao con ron de jamaica, la cual por su color y textura simula la sangre; y también los platillos hechos con palomas, símbolo también de la pureza.

²³ [Cuando estas normas son transgredidas, a menudo se responde a la acción de manera emotiva, en un nivel visceral no articulado, particularmente con emociones como el disgusto y la repulsión.]

Por otro lado, destaca la idea de que la madre prefería quedarse callada observando y permitiendo que su esposo cometiera estos actos vistos como ilícitos, a que este tuviera una amante. Era una especie de permisión sexual, a un fetiche que ella no podía cubrir, pero su hija sí:

Mi madre no tuvo más remedio que observar todos estos acontecimientos en silencio (tal vez pensó que eso era mejor a que mi padre hubiera tenido una amante y, por lo tanto, hubiera causado estragos en la dinámica familiar), pero se oponía absolutamente a preparar la cena del conejo en su cocina (Mieko, 2020, p. 6).

Los conejos pueden ser un símbolo que represente, por un lado, la fertilidad, y por el otro, la inocencia. Estas dos cualidades son propias a Kosayuri, pues como se mencionó en un inicio, toda la narración se da con esta incompreensión de lo que sucede a su alrededor. Ella no veía la perversión de sus propias acciones, mucho menos las de su padre; así como los conejos que no entienden que son criados para, posteriormente, ser devorados. Además, Kosayuri, al ser una mujer joven, es vista como poseedora de la fertilidad.

La misma historia va narrando cómo es que Kosayuri comienza esta transición de ser una niña a ser vista como un objeto sexual, pues también se habla de su primera menstruación: el ser consciente de que somos seres sangrantes, y, desde la mirada masculina, seres o, más bien, objetos sexuales. Esto se desarrolla cuando Kosayuri comienza a relatar cómo fue la mañana que vio que su madre y su hermano habían desaparecido. Tanto su padre como ella lo celebran, pues ya podrían “comer” sin prejuicio alguno. Por eso mismo, es que Kosayuri decide que deberían consumir alimentos rojos “Quería cocinar algo como *sekihan*²⁴ que sería apropiado para un desayuno especial y me di cuenta de que el color sería una analogía crucial para nuestra nueva vida. Tendríamos que comer algo rojo” (Mieko, 2020, p. 8). Respecto a esto, Knighton hace una observación interesante del mismo valor simbólico que tiene este platillo:

²⁴ Arroz con judías rojas *azuki*.

Cute, heart-shaped, and sweet, strawberries are often associated with young girls in Japan. Osekihan, too, is a sweeter rice made with red azuki beans, and often prepared at times of celebration; significantly, osekihan is also made when a girl has her first menstrual period, to celebrate her becoming a woman (Knighton, p. 70).

Retomando la cita anterior, destaca la descripción del delantal manchado de rojo de Kosayuri, pues esto termina de reforzar la metáfora de que, una vez que tuvo su primera menstruación, una vez que su familia hubiera desaparecido, ya era apta para ser consumida.

Posteriormente, se explica que el padre de Kosayuri la interrogaba acerca de sus relaciones con otros hombres: “De vez en cuando, hablábamos, mi padre solía preguntarme sobre mis relaciones con otras personas. “¿Qué está pasando? ¿Tienes novio? ¿Conociste a algún chico agradable en la escuela?” (Mieko, 2020, p. 7).

En relación con lo anterior, se puede observar cómo es que las intenciones del padre tenían un trasfondo incestuoso, donde Kosayuri sólo podía pertenecerle a él y no a otro hombre. En este punto, Lagarde menciona el término de las niñas-madres, las cuales son “madres en la infancia, y son madres porque cumplen funciones y porque se relacionan de manera maternal con niños menores, los cuales están a su cargo, en mayor o menor medida” (2011, p. 312), y, si bien se enfatiza en que las niñas-madres se hacen cargo de menores, las acciones que tiene el padre y que busca que Kosayuri desempeñe, son las que se le atribuyen a la madre: cuidado, alimentación, reproducción y sexualidad.

Conforme sigue la historia, se puede hacer esta analogía entre el consumo de los conejos con la relación sexual incestuosa: no está bien visto consumir conejos/no está bien visto tener relaciones con una infante, menos si es tu hija. Incluso se explica que, al terminar de comer los conejos, el padre fumaba un puro, esta especie de acción cliché que se realiza al finalizar el coito.

Kosayuri deja de ir a la escuela y se queda en casa con su padre todo el tiempo, “Todo lo que podía hacer era callarme y obedecer a mi padre” (Mieko, 2020, p. 9),

siendo así privada de todo lo exterior, pero por su misma ingenuidad, ella parecía estar feliz. Pero también es aquí cuando comienza la misma deshumanización de Kosayuri al empezar a ser ella la que se encargaba de matar a los conejos, desarrollando deseo y placer sexual:

Al principio estaba un poco disgustada con el trabajo, pero pronto comprendí que incluso poder matar era un gran placer y me alegré cuando metí la mano en el vientre todavía caliente del conejo y saqué su vísceras. Me quedaba tan absorta en ese trabajo que sentía que hundía mi mano en dulces rosas de carne (Mieko, 2020, p. 9).

El consumo de los conejos toma mayor relevancia cuando se torna en un acto sexual por Kosayuri al matarlos con las piernas desnudas, sintiendo el roce de estos con su piel. Poco a poco, crece la insatisfacción de Kosayuri y comienza a hacer más sádico el proceso de destazar conejos. Cubre de manera meticulosa su cuerpo desnudo con sangre de conejo y, con la piel, se hace su disfraz de conejo, el mismo que usa cuando se encuentra a la chica del inicio de la narración. Esta deshumanización parte de lo que menciona Deborah Lupton, en el que “Those who eat strikingly different foods or similar foods in different ways may sometimes even be thought to be less human”²⁵ (1998, p. 35). Así, Kosayuri al consumir conejos y al estar inmiscuida en la dinámica de abuso incestuoso, deja de ser humana.

A partir de esa nueva dinámica entre el padre de Kosayuri y ella, de no salir de la casa, no relacionarse con nadie más y dedicarse única y exclusivamente a comer, es que este desarrolla ciertas deficiencias cardíacas, además de una obesidad mórbida. Y es por eso que Kosayuri se toma más en serio su rol de cuidarlo. Ella era consciente de que su padre estaba pronto a fallecer, por lo que decide sorprenderlo con su traje de conejo:

Quería divertirlo un poco y pensé que seguramente se alegraría de verme. Me puse un cartel que decía: "Relléname y cómeme, por favor" y me puse una gran cinta rosada alrededor del cuello como un conejito de Pascua. Ese día era el

²⁵ [Aquellos que consumen de manera llamativa comidas diferentes, o comidas similares, pero preparadas de otras formas, pueden ser considerados menos humanos que los demás].

cumpleaños de mi padre y me emocionaba la feliz idea de entregarme a él como regalo de cumpleaños (Mieko, 2020, p. 11).

En este fragmento, no resalta una idea de canibalismo en sí, sino, más bien, la inocencia de Kosayuri, pues ella no veía sus acciones con connotaciones sexuales. Pero, el mismo texto del cartel, “Relléneme y cómeme, por favor”, trae consigo esa idea del coito en sí. Además, se borra totalmente el límite entre el alimento y el cuerpo de la mujer: ambos son objetos de consumo, pero este segundo genera aversión hacia el padre. Lo ominoso sale a luz y genera horror: todo el tiempo fue una relación incestuosa cubierta por comer carne de conejo, por no asimilar que, lo que en realidad se consumía, era a su propia hija. Así, se puede ver claramente cómo el mismo cuerpo de Kosayuri era una extensión del alimento y viceversa.

Ulteriormente, Kosayuri expresa cómo era la expectativa de la reacción de su padre sobre su “sorpresa”, destacando, una vez más, las connotaciones sexuales que conllevaba el acto de destazar y consumir conejos:

Por supuesto, yo tendría que ser debidamente sumisa cuando mi padre cerrara las manos alrededor de mi cuello y pretendiera retorcerlo, me agitaría un poco y, al final, luego de simular un espasmo, pondría el cuerpo rígido y haciéndome la muerta. Después de eso vendría el clímax del ritual de desollado (Mieko, 2020, p. 11).

Pero, la reacción del padre fue todo lo contrario: acusó a Kosayuri de ser una bruja y comenzó a atacarla. Acá la traducción, tanto del texto en español como en inglés, resultan atractivas al emplear la palabra de “bruja”, lo cual, desde una perspectiva occidental, nos puede remitir a la idea de las brujas de sombrero y escoba. Pero, desde el imaginario japonés, las brujas estaban más bien ligadas a la figura de la *Yamanba*, bruja o anciana de la montaña, la cual se caracteriza por su canibalismo.

Regresando a la narración, el padre de Kosayuri comienza a atacarla y a lanzarle todos los objetos que estuvieran a su alcance. De esa manera, rompe uno de los cristales del disfraz de Kosayuri y le atraviesa el ojo izquierdo. Esto es realmente simbólico, pues el mismo Freud afirma que “la experiencia psicoanalítica nos recuerda que herirse

los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil” (Freud, p. 7), donde, además, enfatiza que la pérdida de los ojos es una metáfora a la castración, mencionando también el castigo que se impuso Edipo a sí mismo después de su anagnórisis.

En este punto de la historia, Kosayuri deja de verse a sí misma como una humana y se reconoce más bien como un conejo desangrado, igual a los que ella y su padre solían asesinar. Así, esta pierde su identidad y termina su transformación en un objeto de consumo, tanto literal como metafóricamente: “Mirando hacia atrás, veo que viví como un ser humano normal hasta el catorce de ese mes hace varios años. [...] Ahora soy completamente un conejo” (Mieko, 2020, p. 13). Casi al finalizar su anécdota, Kosayuri menciona que su padre muere de un infarto debido al horror que esta generó en él.

De esa manera, es que Kosayuri termina viviendo sola en su casa en medio del bosque y rodeada por todos los conejos que se seguían reproduciendo. Una vez más, el símbolo del ojo se hace presente, pues menciona que “También el momento en que me miré en el espejo y vi el fragmento afilado de vidrio rosa clavándome en el ojo (el ojo del conejo había atravesado el mío) fue bastante terrible, sin duda, pero también hermoso” (Mieko, 2020, p. 13). Una vez que Kosayuri pierde su ojo, pierde parcialmente la cualidad de ver a los otros, pero, al mismo tiempo, comienza a verse así misma. Así, es que logra reconocerse hermosa dentro de la violencia, la pérdida y lo abyecto. El ojo es una metáfora del espejo, y viceversa, pues ambos se reflejan entre sí. Por eso, entre todos los fragmentos del vidrio que estaban dispersos, vidrios de aquello que simulaban ser ojos de conejo, se visualiza la nueva realidad de Kosayuri: ya no era lo que los demás esperaban que fuera, todo lo censurado, todo lo que era visto como un tabú, se vuelve parte de su yo. Por esa misma razón, es que decide sacarle los ojos a todos los demás conejos, pues al hacerlo, podía verse reflejada en ellos, además de que se encontraba en las mismas condiciones que ellos a partir de la parcial o total ceguera. Así es como Kosayuri finaliza su relato sobre cómo terminó de esa manera.

Al final del cuento, la narradora original se encuentra a Kosayuri muerta en medio de su casa después de buscarla por mucho tiempo. Esta le quita el traje de conejo

y se lo pone a sí misma, y se queda contemplando junto con el resto de los conejos ciegos al vacío.

Kosayuri rompe con todas las normas establecidas de lo que significa ser mujer al presentarse con su traje de conejo y también las imposiciones culturales de lo que es apto para ser consumido. Por esas razones, es que Kosayuri entre en la abyección, así como en el cautiverio de la loca que, en palabras de Lagarde: “las diversas locuras surgen como producto de las dificultades de los sujetos para vivir a partir de contradicciones no reconocidas como tales, y que los desbordan” (2011, p. 518), teniendo así que Kosayuri no es consciente de que está mal consumir conejos, así como tampoco es consciente de que la relación con su padre no es apropiada. Además, mucho de lo que se concibe como parte de la locura está determinado por la misma sociedad, y, por esa misma razón, la loca se concibe como una mujer fallida a los ojos de esta, conllevando así al “caos, trastocamiento del orden cósmico y social” (Lagarde, 2011, p. 522).

También, al inicio de la narración, Kosayuri desempeña las funciones de una madresposa, pero conforme avanza la trama y ella empieza a desarrollar esta fijación por los conejos, se vuelve una mujer fallida y pasa a ser encasillada dentro de la locura, viviendo ajena a la sociedad. Por otro lado, lo ominoso, entonces, es precisamente el momento en el que se observa con atención las dinámicas que tenía Kosayuri con su padre, ya que era una verdad que se mantenía oculta, un “secreto familiar” que se ignoraba: el problema no era comer conejos, sino la fetichización de la relación padre-hija que se daba a través de estas dinámicas que compartían. Pero, justamente, los conejos son esta metáfora a la inocencia de Kosayuri, que poco a poco iba siendo manipulada y devorada por su padre.

CONCLUSIONES

Nacemos de la mujer y sobrevivimos a partir del alimento. Además, estamos familiarizados con estos dos “elementos” a partir de los constructos impuestos social y culturalmente: la mujer tiene que seguir ciertos roles, comportarse de tal manera y actuar de forma adecuada. Así mismo, la comida debe de proceder de cierta fuente en específico (hablando concretamente de la carne), y también debe estar cocinada y condimentada de acuerdo con parámetros ya establecidos. Pero, una vez que esas normas o acuerdos se rompen, que lo familiar y lo moral se ve amenazado o destruido, es que se puede caer en el horror o la abyección.

Como se ha visto a lo largo de esta investigación, la mujer es a la que se le atribuye esta responsabilidad de alimentar al otro. Ya sea mediante su cuerpo o a través de la cocina. Pero, además, el cuerpo de la mujer ha sido visto como un bien material, históricamente hablando. Así, el que más carne consume, o el que más mujeres posee, se le verá con mayor poder o más autoridad. Y esto lleva a que se den esas imposiciones culturales y sociales mencionadas en el párrafo anterior.

Los cuentos abordados en esta investigación vienen de contextos históricos e ideológicos muy distintos entre sí. Tenemos, además, literatura de dos países totalmente diferentes. Y, tal vez, ninguna de las autoras haya estado de acuerdo con las posturas ideológicas respecto a las imposiciones de la mujer de las otras. Dávila, más bien reservada ante el tema. Castellanos, crítica y punitiva. Okamoto, obsesionada con cumplir su papel de buena madre y esposa. Y, Mieko, analítica frente a sus contemporáneas. Pero, a pesar de eso, sus cuentos, de manera voluntaria o no, más allá de las brechas geográficas, ideológicas o culturales, sí critican los cautiverios impuestos a cada una de sus figuras femeninas y se apropian de lo que les fue negado: la voz y el cuerpo. Todo a través de la comida como metáfora.

En *Alta cocina*, se ignora el nombre del ingrediente con el que se prepara el platillo debido a que este representa la opresión hacia la servidumbre y a la otredad. Por eso, es que se describe a partir de todas sus cualidades negativas u ominosas, tales como los chillidos que esos seres emiten. Sirven como metáfora del mismo rechazo hacia la cocinera, pero, a pesar de este asco que genera, puede crear cosas buenas a partir de sus

habilidades en la cocina. Además, la misma cocinera representa lo abyecto, al no entrar dentro de los parámetros hegemónicos impuestos a las mujeres.

Por otro lado, en *Lección de cocina*, la carne es una metáfora a la mujer misma: moldeable para ser apta al consumo. El proceso de preparación de este platillo es una crítica al matrimonio, y a las dinámicas que este conlleva. Además, lo ominoso está presente en tanto la carne es descrita como roja, sangrante, silenciosa cual cadáver. Así, en este cuento se critican los roles que conllevan el matrimonio, como el mismo cautiverio de la madresposa, teniendo entonces a la mujer como objeto sin voz, sin agencialidad, como un trozo de carne en espera a ser moldeado para su consumo.

Después, en *Sushi*, la comida es ominosa en tanto el asco que genera en Minato al introducir un ente ajeno, que a su vez es familiar, a su organismo y fusionarse con él. El desprenderse o saberse ajeno al cuerpo de su madre es lo que lleva a que se desarrolle esta aversión. Por eso mismo, busca quedarse en el confort, en lo familiar, atribuyéndole ciertas responsabilidades a Tomoyo, las cuales no le corresponden al ser una mujer menor. Una vez más, se destaca la idea de la madresposa, aquella figura femenina de la que queremos ser alimentados, principalmente a través de su cuerpo.

En el último de los cuentos analizados, *Conejos*, es donde el horror y lo grotesco se hacen más presentes al consumir carne de conejo no es bien visto para la sociedad japonesa. Mediante ese elemento, se desarrollan otros temas que pueden caer en el tabú, tales como la erotización de la mujer, las relaciones incestuosas y el abuso a menores. La misma deshumanización que sufre Kosayuri a lo largo del relato también critica a sanción que pueden caer las mujeres una vez que rompen con lo impuesto. Dejan de ser vistas como mujeres al ya no ser aptas para el consumo, por lo cual, se les castiga como monstruos.

Algo que destaca en estos análisis es que, en los textos escritos por autoras japonesas coincide la figura de la mujer joven como madresposa, tanto Tomoyo como Kosayuri tenían que cuidar y maternar a hombres mucho más grandes que ellas. Esto puede deberse a la ideología del *Ryosai Kenbo*, que si bien hoy en día ya no tiene la misma fuerza que tenía a inicios de siglo, se sigue viendo presente en ciertas dinámicas. Por eso mismo parte del valor de dichos cuentos es la crítica implícita que contienen.

Al terminar los análisis de cada uno de los cuatro cuentos, puedo decir que la comida sí tiene esta función metafórica para hacer una crítica a los cautiverios de la mujer, y que estos son representados de manera ominosa justamente porque la comida es un elemento que resulta familiar, pero, cuando tienen esas cualidades grotescas, generan la sensación de horror. En todos los cuentos, las figuras femeninas se encuentran insertas en los cautiverios de la mujer, y también estas representan lo abyecto. El analizar los símbolos a partir de un acercamiento analógico permitió que se lograra llegar la hipótesis planteada, pues se buscó contextualizar los símbolos en sus respectivas culturas a las que pertenecían los cuentos. Así mismo, respondiendo a la pregunta de investigación planteada al inicio de este trabajo, puedo decir que sí, la comida representada de manera ominosa en las obras sí tiene una finalidad crítica ante los cautiverios de la mujer a través del símbolo y la metáfora.

Por último, resulta interesante que, a pesar de que sean literaturas de países diferentes, estas presenten ciertas similitudes en sus metáforas y recursos estilísticos, pero, sobre todo, en la necesidad de hacer de la literatura una herramienta para criticar, cuestionar y reflexionar sobre las condiciones en las que vivimos las mujeres. Por eso mismo es que me resulta necesario seguir desarrollando investigaciones con perspectiva de género, pues sirven de parte aguas a múltiples discusiones; así como también estudios de literatura comparada, pues nos permite entablar diálogos independientemente de la ideología o contextos de producción de las obras. Y, finalmente, reparar en la importancia cultural y la simbólica que tiene la comida como objeto de estudio en la literatura y diversos discursos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adams, C. (2016) *La política sexual de la carne. Una teoría crítica feminista vegetariana*. Ochodoscuatro Ediciones
- Aoyama, T. (2008) *Reading food in modern japanese literature*. University of Hawaii Press.
- Argüelles, E. (2022) *La tensión autoral en Amparo Dávila: un estudio de la postura feminista de la escritora*. Lit. mex vol.33 no.2 (jul./dic. 2022)
- Bachelard, G. (2000) *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Beuchot, M. (2004) *Hermenéutica, analogía y símbolo*. Editorial Herder.
- Beuchot, M. (2015) *Los procesos de la interpretación*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Birnbaum, P. (1982) *Rabbits, Crabs, Etc: Stories by Japanese Women*. University of Hawaii Press.
- Boyce, C. & Fitzpatrick, J. (2017) *A History of Food in Literature. From the Fourteenth Century to the Present*. Routledge.
- Castellanos, R. (2008) *Material de lectura UNAM*. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de: <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf3/rosario-castellanos.pdf>
- Castellanos, R. (2009) *Material de lectura UNAM*. Serie Poesía Moderna núm. 53. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de: <https://materialdelectura.unam.mx/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/123-053-rosario-castellanos>
- Chevalier, J. (1969) *Diccionario de símbolos*. Editorial Titivillus.
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor.
- Colanzi, L. (2021) *Alta cocina, es Festín del horror: la comida siniestra en «Alta cocina»*. Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico. Vol. IX, n.º 1 (primavera 2021), pp. 21-31, ISSN: 2014-7910. Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/brumal/brumal_a2021v9n1/brumal_a2021v9n1p21.pdf
- Dávila, A. (2009) *Cuentos reunidos*. Fondo de Cultura Económica.
- Dávila, A. *Alta costura*. <http://bvirtual.ucol.mx/consultaxcategoria.php?categoria=1&id=6792>

- Douglas, M. (1973) *Pureza y Peligro*. Siglo XXI Editores.
- Federici, S. (2010) *Talibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños.
- Fischler, C. (1990) *El (h)omnívoro*. ePub Libre.
- Freud, S. (1919) *Lo ominoso*. Librodot. Recuperado de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>
- Gargallo, F. (2014) *Historia, estética y resistencia. Cultura y arte de cara al terror de estado*. Visualidades. Vol. I, nº12. pp. 9-25.
- Garine, I. (2016). *Antropología de la alimentación*. Universidad de Guadalajara.
- Harris, M. (1985). *Bueno para comer. Enigmas de alimentación y cultura*. Alianza Editorial.
- Jenkis, R. (1991). *Food for wealth or health?: Towards equality on health*. Socialist Health Association.
- Jung, C. (1976) *El hombre y sus símbolos*. Ed. Carlat.
- Knighton, M. (2011) *Down the Rabbit Hole: In Pursuit of Shōjo Alices, from Lewis Carroll to Kanai Mieko*. U.S.-Japan Women's Journal. No. 40 (2011), pp. 49-89. University of Hawai'i Press
- Kristeva, J. (1988) *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores.
- Lagarde, M. (2011) *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Siglo Veintiuno Editores.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1998) *Metáforas de la vida cotidiana*. Ediciones Cátedra.
- Lamas, M. (2017) *Rosario Castellanos, feminista a partir de sus propias palabras*. Revista LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos, vol. XV, núm. 2, julio-diciembre de 2017, pp. 35-47.
- Lévi-Strauss, C. (2019) *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica.
- Licausi, G. (2017) *La escritura femenina, la auto-representación y el cuerpo en los textos autobiográficos del periodo Heian (794-1185): Michitsuna no Haha, Sei shonagon e Izumi shikibu* [Tesis de maestría] Colegio de México.
- Licausi, G. (2020) *Conejos*. Traducción del cuento de Kanai Mieko.

- López, H. (2016). *Pedagogía, feminismo y emociones: una lectura de “Lección de cocina” de Rosario Castellanos*. La Palabra, (29),79-88. ISSN: 0121-8530. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=451549160005>
- Luongo, G. (2001). *Lección de Cocina de Rosario Castellanos: Lo Crudo y lo Cocido en el Ejercicio Familiar/Extraño del Devenir Sujeto Femenino*. Cyber Humanitatis, (17). Recuperado de: <https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/8965>
- Lupton, D. (1998). *Food, the Body, and the Self*. Sage Publications.
- Mediana, Y. (2009) *Tiempo Destrozado de Amparo Dávila: una fractura del tiempo por donde se cuelan el mito y/o la fantasía*. Universidad Iberoamericana. Recuperado de <https://ri.ibero.mx/bitstream/handle/ibero/582/015061s.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Mieko, K. (2020) *Conejos*. Traducción de Gabriela Licausi.
- Mori, M. (1995) *The Splendor of Self-Exaltation. The Life and Fiction of Okamoto Kanoko*. Monumenta Nipponica. Vol. 50, núm. I, pp. 67-102. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/2385280>
- Nomusa, S. (2019) *Japanese Women in the U.S. and the Formation of Japanese Gender Discourses: Depictions of Ryōsai-Kenbo (Good Wife and Wise Mother) in Japanese Women’s Magazines*. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/229786213.pdf>
- Okamoto, K. (2015) *Doce cuentos caponeses. Un gran descubrimiento*. Editorial Quaterni.
- Okamoto, K. (2018) *La grulla doliente*. Editorial Quaterni.
- Paz, O. (1992). *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.
- Piatti-Farnell, L. (2007) *Consuming gothic: food and horror in film*. Palgrave Macmillan.
- Ramos, B. (2015) *Vínculos y evidencia estética entre la novela japonesa y la mexicana: El jardín de la señora Murakami de Mario Bellatin, “Bonsái” de Guadalupe Nettel y Bonsái de Alejandro Zambra*. [Tesis para optar por el grado de Maestra en Literatura Mexicana]. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Recuperado de <https://repositorioinstitucional.buap.mx/bitstream/handle/20.500.12371/9300/445115T.pdf?sequence=1>
- Romero, I. (2015). *Sushi* [traducción]. *Un gran descubrimiento. Doce cuentos japoneses*. Editorial Quaterni.

- Ruvalcaba, M. (2017) *La representación de la muerte en la obra de Ōe Kenzaburō y Juan Rulfo*. [Tesis para optar al grado de Maestría en Estudios de Asia y África]. Colegio de México. Recuperado de <https://repositorio.colmex.mx/concern/theses/8049g542w?locale=es>
- Solá, S. (2014) *Hacia una epistemología del concepto de símbolo*. Cinta moebio 49: 11-21. doi: 10.4067/S0717-554X2014000100002
- Tamura, H. (2015) *Gender, love and text in the early writings of Kanai Mieko*. The University of Leeds. Recuperado de <https://etheses.whiterose.ac.uk/9721/1/Hannah%20Tamura%20Doctoral%20Thesis.pdf>
- Vergara, A. (2013) *Etnografía de los lugares*. Ediciones Navarra.
- Villarreal, Norma (2019) *Acercamiento a Hannah Arendt desde la teoría feminista del Género*. Recuperado de: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/75355>
- Viñas, D. (2002) *Historia de la crítica literaria*. Editorial Ariel.
- Yanagiwara, M. (2018) *Feminism in Post-War Japan: An Overview Focusing on the Ūman Ribū (Women's Lib) Movement in the late 1960s and 1970s*. Documentos de Trabajo en Estudios Asiáticos Vol. 1 No. 19.

ANEXOS

A continuación, se anexan los cuentos que se emplearon para mi investigación. Esto permitirá ilustrar de mejor manera mis argumentos para aquellos que se acerquen a leer este trabajo. Únicamente en el cuento de *Sushi* opté por poner un resumen, puesto que el texto es más largo que los anteriores.

Lección de Cocina

Por: Rosario Castellanos

La cocina resplandece de blancura. Es una lástima tener que mancillarla con el uso. Habría que sentarse a contemplarla, a describirla, a cerrar los ojos, a evocarla. Fijándose bien esta nitidez, esta pulcritud carece del exceso deslumbrador que produce escalofríos en los sanatorios. ¿O es el halo de desinfectantes, los pasos de goma de las afanadoras, la presencia oculta de la enfermedad y de la muerte? Qué me importa. Mi lugar está aquí. Desde el principio de los tiempos ha estado aquí. En el proverbio alemán la mujer es sinónimo de Küche, Kinder, Kirche. Yo anduve extraviada en aulas, en calles, en oficinas, en cafés; desperdiciada en destrezas que ahora he de olvidar para adquirir otras. Por ejemplo, elegir el menú. ¿Cómo podría llevar al cabo labor tan ímproba sin la colaboración de la sociedad, de la historia entera? En un estante especial, adecuado a mi estatura, se alinean mis espíritus protectores, esas aplaudidas equilibristas que concilian en las páginas de los recetarios las contradicciones más irreductibles: la esbeltez y la gula, el aspecto vistoso y la economía, la celeridad y la succulencia. Con sus combinaciones infinitas: la esbeltez y la economía, la celeridad y el aspecto vistoso, la succulencia y... ¿Qué me aconseja usted para la comida de hoy, experimentada ama de casa, inspiración de las madres ausentes y presentes, voz de la tradición, secreto a voces de los supermercados? Abro un libro al azar y leo: “La cena de don Quijote.” Muy literario pero muy insatisfactorio. Porque don Quijote no tenía fama de gourmet sino de despistado. Aunque un análisis más a fondo del texto nos revela, etc., etc., etc. Uf. Ha corrido más tinta en torno a esa figura que agua debajo de los puentes. “Pajaritos de centro de cara.” Esotérico. ¿La cara de quién? ¿Tiene un centro la cara de algo o de alguien? Si lo tiene no ha de ser apetecible. “Bigos a la rumana.” Pero ¿a quién supone usted que se está dirigiendo? Si yo supiera lo que es estragón y ananá no estaría

consultando este libro porque sabría muchas otras cosas. Si tuviera usted el mínimo sentido de la realidad debería, usted misma o cualquiera de sus colegas, tomarse el trabajo de escribir un diccionario de términos técnicos, redactar unos prolegómenos, idear una propedéutica para hacer accesible al profano el difícil arte culinario. Pero parten del supuesto de que todas estamos en el ajo y se limitan a enunciar. Yo, por lo menos, declaro solemnemente que no estoy, que no he estado nunca ni en este ajo que ustedes comparten ni en ningún otro. 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.

Abro el compartimiento del refrigerador que anuncia “carnes” y extraigo un paquete irreconocible bajo su capa de hielo. La disuelvo en agua caliente y se me revela el título sin el cual no habría identificado jamás su contenido: es carne especial para asar. Magnífico. Un plato sencillo y sano. Como no representa la superación de ninguna antinomia ni el planteamiento de ninguna aporía, no se me antoja.

Y no es sólo el exceso de lógica el que me inhibe el hambre. Es también el aspecto, rígido por el frío; es el color que se manifiesta ahora que he desbaratado el paquete. Rojo, como si estuviera a punto de echarse a sangrar.

Del mismo color teníamos la espalda, mí marido y yo después de las orgiásticas asoleadas en las playas de Acapulco. Él podía darse el lujo de “portarse como quien es” y tenderse boca abajo para que no le rozara la piel dolorida. Pero yo, abnegada mujercita mexicana que nació como la paloma para el nido, sonreía a semejanza de Cuauhtémoc en el suplicio cuando dijo “mi lecho no es de rosas y se volvió a callar”. Boca arriba soportaba no sólo mi propio peso sino el de él encima del mío. La postura clásica para hacer el amor. Y gemía, de desgarramiento, de placer. El gemido clásico. Mitos, mitos.

Lo mejor (para mis quemaduras, al menos) era cuando se quedaba dormido. Bajo la yema de mis dedos —no muy sensibles por el prolongado contacto con las teclas de la máquina de escribir— el nylon de mi camisón de desposada resbalaba en un fraudulento esfuerzo por parecer encaje. Yo jugueteaba con la punta de los botones y esos otros

adornos que hacen parecer tan femenina a quien los usa, en la oscuridad de la alta noche. La albura de mis ropas, deliberada, reiterativa, impúdicamente simbólica, quedaba abolida transitoriamente. 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.

Unos párpados que se cierran y he aquí, de nuevo, el exilio. Una enorme extensión arenosa, sin otro desenlace que el mar cuyo movimiento propone la parálisis; sin otra invitación que la del acantilado al suicidio.

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

Yo también soy una conciencia que puede clausurarse, desamparar a otro y exponerlo al aniquilamiento. Yo... La carne, bajo la rociadura de la sal, ha acallado el escándalo de su rojez y ahora me resulta más tolerable, más familiar. Es el trozo que vi mil veces, sin darme cuenta, cuando me asomaba, de prisa, a decirle a la cocinera que...

No nacimos juntos. Nuestro encuentro se debió a un azar ¿feliz? Es demasiado pronto aún para afirmarlo. Coincidimos en una exposición, en una conferencia, en un cine-club; tropezamos en un elevador; me cedió su asiento en el tranvía; un guardabosques interrumpió nuestra perpleja y hasta entonces, paralela contemplación de la jirafa porque era hora de cerrar el zoológico. Alguien, él o yo, es igual, hizo la pregunta idiota pero indispensable: ¿usted trabaja o estudia? Armonía del interés y de las buenas intenciones, manifestación de propósitos “serios”. Hace un año yo no tenía la menor idea de su existencia y ahora reposo junto a él con los muslos entrelazados, húmedos de sudor y de semen. Podría levantarme sin despertarlo, ir descalza hasta la regadera. ¿Purificarme? No tengo asco. Prefiero creer que lo que me une a él es algo tan fácil de borrar como una secreción y no tan terrible como un sacramento.

Así que permanezco inmóvil, respirando rítmicamente para imitar el sosiego, puliendo mi insomnio, la única joya de soltera que he conservado y que estoy dispuesta a conservar hasta la muerte.

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 y aún no me acostumbro al nuevo, que tampoco es mío. Cuando en el vestíbulo del hotel algún empleado me reclama yo permanezco sorda, con ese vago malestar que es el preludio del reconocimiento. ¿Quién será la persona que no atiende a la llamada? Podría tratarse de algo urgente, grave, definitivo, de vida o muerte. El que llama se desespera, se va sin dejar ningún rastro, ningún mensaje y anula la posibilidad de cualquier nuevo encuentro. ¿Es la angustia la que oprime mi corazón? No, es su mano la que oprime mi hombro. Y sus labios que sonrían con una burla benévola, más que de dueño, de taumaturgo.

Y bien, acepto mientras nos encaminamos al bar (el hombro me arde, está despellejándose), es verdad que en el contacto o colisión con él he sufrido una metamorfosis profunda: no sabía y sé, no sentía y siento, no era y soy.

Habría que dejarla reposar así. Hasta que ascienda a la temperatura ambiente, hasta que se impregne de los sabores de que la he recubierto. Me da la impresión de que no he sabido calcular bien de que he comprado un pedazo excesivo para nosotros dos. Yo, por pereza, no soy carnívora. Él, por estética, guarda la línea. ¡Va a sobrar casi todo! Sí, ya sé que no debo preocuparme: que alguna de las hadas que revolotean en torno mío va a acudir en mi auxilio y a explicarme cómo se aprovechan los desperdicios. Es un paso en falso de todos modos. No se inicia una vida conyugal de manera tan sórdida. Me temo que no se inicie tampoco con un platillo tan anodino como la carne asada.

Gracias, murmuro, mientras me limpio los labios con la punta de la servilleta. Gracias por la copa transparente, por la aceituna sumergida. Gracias 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 el interior del templo, exaltada por la música del órgano. Gracias por...

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

¿Y tú? ¿No tienes nada que agradecerme? 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. Cuando la descubriste yo me sentí como el último dinosaurio en un planeta del que la especie había desaparecido. Ansiaba justificarme, explicar que si llegué hasta ti intacta no fue por virtud ni por orgullo ni por fealdad sino por apego a un estilo. No soy barroca. La pequeña imperfección en la perla me es insoportable. No me queda entonces más alternativa que el neoclásico y su rigidez es incompatible con la espontaneidad para hacer el amor. Yo carezco de la soltura del que rema, del que juega al tenis, del que se desliza bailando. No practico ningún deporte. Cumpló un rito y el ademán de entrega se me petrifica en un gesto estatuario.

¿Acechas mi tránsito a la fluidez, lo esperas, lo necesitas? ¿O te basta este hieratismo que te sacraliza y que tú interpretas como la pasividad que corresponde a mi naturaleza? Y si a la tuya corresponde ser voluble te tranquilizará pensar que no estorbaré tus aventuras. No será indispensable —gracias a mi temperamento— que me cebes, que me ates de pies y manos con los hijos, que me amordaces con la miel espesa de la resignación. Yo permaneceré como permanezco. Quieta. Cuando dejas caer tu cuerpo sobre el mío siento que me cubre una lápida, llena de inscripciones, de nombres ajenos, de fechas memorables. Gimes inarticuladamente y quisiera susurrarte al oído mi nombre para que recuerdes quién es a la que posees.

Soy yo. ¿Pero quién soy yo? Tu esposa, claro. Y ese título basta para distinguirme de los recuerdos del pasado, de los proyectos para el porvenir. Llevo una marca de propiedad y no obstante me miras con desconfianza. No estoy tejiendo una red para prenderte. No soy una mantis religiosa. Te agradezco que creas en semejante hipótesis. Pero es falsa.

Esta carne tiene una dureza y una consistencia que no caracterizan a las reses. Ha de ser de mamut. De esos que se han conservado, desde la prehistoria, en los hielos de Siberia y que los campesinos descongelan y sazonan para la comida. En el aburridísimo documental que exhibieron en la Embajada, tan lleno de detalles superfluos, no se hacía la menor alusión al tiempo que dedicaban a volverlos comestibles. Años, meses. Y yo tengo a mi disposición un plazo de...

¿Es la alondra? ¿Es el ruiseñor? No, nuestro horario no va a regirse por tan aladas criaturas como las que avisaban el advenimiento de la aurora a Romeo y Julieta sino por un estentóreo e inequívoco despertador. Y tú no bajarás al día por la escala de mis trenzas sino por los pasos de una querella minuciosa: se te ha desprendido un botón del saco, el pan está quemado, el café frío.

Yo rumiaré, en silencio, mi rencor. Se me atribuyen las responsabilidades y las tareas de una criada para todo. He de mantener la casa impecable, la ropa lista, el ritmo de la alimentación infalible. Pero no se me paga ningún sueldo, no se me concede un día libre a la semana, no puedo cambiar de amo. Debo, por otra parte, contribuir al sostenimiento del hogar y he de desempeñar con eficacia un trabajo en el que el jefe exige y los compañeros conspiran y los subordinados odian. En mis ratos de ocio me transformo en una dama de sociedad que ofrece comidas y cenas a los amigos de su marido, que asiste a reuniones, que se abona a la ópera, que controla su peso, que renueva su guardarropa, que cuida la lozanía de su cutis, que se conserva atractiva, que está al tanto de los chismes, que se desvela y que madruga, que corre el riesgo mensual de la maternidad, que cree en las juntas nocturnas de ejecutivos, en los viajes de negocios y en la llegada de clientes imprevistos; que padece alucinaciones olfativas cuando percibe la emanación de perfumes franceses (diferentes de los que ella usa) de las camisas, de los pañuelos de su marido; que en sus noches solitarias se niega a pensar por qué o para qué tantos afanes y se prepara una bebida bien cargada y lee una novela policíaca con ese ánimo frágil de los convalecientes.

¿No sería oportuno prender la estufa? Una lumbre muy baja para que se vaya calentando, poco a poco, el asador “que previamente ha de untarse con un poco de grasa

para que la carne no se pegue”. Eso se me ocurre hasta a mí, no había necesidad de gastar en esas recomendaciones las páginas de un libro.

Y yo, soy muy torpe. Ahora se llama torpeza; antes se llamaba inocencia y te encantaba. Pero a mí no me ha encantado nunca. De soltera leía cosas a escondidas. Sudando de emoción y de vergüenza. Nunca me enteré de nada. Me latían las sienes, se me nublaban los ojos, se me contraían los músculos en un espasmo de náuseas.

El aceite está empezando a hervir. Se me pasó la mano, manirrota, y ahora chisporrotea y salta y me quema. Así voy a quemarme yo en los apretados infiernos por mi culpa, por mi grandísima culpa. Pero niñita, tú no eres la única. Todas tus compañeras de colegio hacen lo mismo, o cosas peores, se acusan en el confesionario, cumplen la penitencia, la perdonan y reinciden. Todas. Si yo hubiera seguido frecuentándolas me sujetarían ahora a un interrogatorio. Las casadas para cerciorarse, las solteras para averiguar hasta dónde pueden aventurarse. Imposible defraudarlas. Yo inventaría acrobacias, desfallecimientos sublimes, transportes como se les llama en Las mil y una noches, récords. ¡Si me oyeras entonces no te reconocerías, Casanova!

Dejo caer la carne sobre la plancha e instintivamente retrocedo hasta la pared. ¡Qué estrépito! Ahora ha cesado. La carne yace silenciosamente, fiel a su condición de cadáver. Sigo creyendo que es demasiado grande.

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”.

¿Qué pasa? La carne se está encogiendo. No, no me hago ilusiones, no me equivoco. Se puede ver la marca de su tamaño original por el contorno que dibujó en la plancha. Era un poco más grande. ¡Qué bueno! Ojalá quede a la medida de nuestro apetito.

Para la siguiente película me gustaría que me encargaran otro papel. ¿Bruja blanca en una aldea salvaje? No, hoy no me siento inclinada ni al heroísmo ni al peligro. Más bien

mujer famosa (diseñadora de modas o algo así), independiente y rica que vive sola en un apartamento en Nueva York, París o Londres. Sus affaires ocasionales la divierten pero no la alteran. No es sentimental. Después de una escena de ruptura enciende un cigarrillo y contempla el paisaje urbano al través de los grandes ventanales de su estudio.

Ah, el color de la carne es ahora mucho más decente. Sólo en algunos puntos se obstina en recordar su crudeza. Pero lo demás es dorado y exhala un aroma delicioso. ¿Irá a ser suficiente para los dos? La estoy viendo muy pequeña.

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

¿Qué rayos pasa? Esta maldita carne está empezando a soltar un humo negro y horrible. ¡Tenía yo que haberle dado vuelta! Quemada de un lado. Menos mal que tiene dos.

Señorita, si usted me permitiera... ¡Señora! Y le advierto que mi marido es muy celoso... Entonces no debería dejarla andar sola. Es usted una tentación para cualquier viandante. Nadie en el mundo dice viandante. ¿Transeúnte? Sólo los periódicos cuando hablan de los atropellados. Es usted una tentación para cualquier x. Silencio. Sí-g-ni-fi-ca-ti-vo. Miradas de esfinge. 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, señor juez. Que así no es posible vivir, que yo quiero divorciarme.

¿Y ahora qué? A esta carne su mamá no le enseñó que era carne y que debería de comportarse con conducta. Se enrosca igual que una charamusca. Además yo no sé de dónde puede seguir sacando tanto humo si ya apagué la estufa hace siglos. Claro, claro, doctora Corazón. Lo que procede ahora es abrir la ventana, conectar el purificador de aire para que no huela a nada cuando venga mi marido. Y yo saldría muy mona a recibirlo a la puerta, con mi mejor vestido, mi mejor sonrisa y mi más cordial invitación a comer fuera.

Es una posibilidad. Nosotros examinaríamos la carta del restaurante mientras un miserable pedazo de carne carbonizada, yacería, oculto, en el fondo del bote de la basura. Yo me cuidaría mucho de no mencionar el incidente y sería considerada como una esposa un poco irresponsable, con proclividades a la frivolidad, pero no como una tarada. Ésta es la primera imagen pública que proyecto y he de mantenerme después consecuente con ella, aunque sea inexacta.

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

No, no le va a hacer la menor gracia. Va a decir que me distraje, que es el colmo del descuido. Y, sí, por condescendencia yo voy a aceptar sus acusaciones.

Pero no es verdad, no es verdad. Yo estuve todo el tiempo pendiente de la carne, fijándome en que le sucedían una serie de cosas rarísimas. Con razón Santa Teresa decía que Dios anda en los pucheros. O la materia que es energía o como se llame ahora.

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 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.

¿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 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 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.

Yo seré, de hoy en adelante, lo que elija en este momento. Seductoramente aturdida, profundamente reservada, hipócrita. Yo impondré, desde el principio, y con un poco de impertinencia las reglas del juego. Mi marido resentirá la impronta de mi dominio que irá dilatándose, como los círculos en la superficie del agua sobre la que se ha arrojado una piedra. 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, si soy el caso típico, la femineidad que solicita indulgencia para sus errores, la balanza se inclinará a favor de mi antagonista y yo participaré en la competencia con un handicap que, aparentemente, me destina a la derrota y que, en el fondo, me garantiza el triunfo por la sinuosa vía que recorrieron mis antepasadas, las humildes, las que no abrían los labios sino para asentir, y lograron la obediencia ajena hasta al más irracional de sus caprichos. La receta, pues, es vieja y su eficacia está comprobada. Si todavía lo dudo me basta preguntar a la más próxima de mis vecinas. Ella confirmará mi certidumbre.

Sólo que me repugna actuar así. Esta definición no me es aplicable y tampoco la anterior, ninguna corresponde a mi verdad interna, ninguna salvaguarda mi autenticidad. ¿He de acogerme a cualquiera de ellas y ceñirme a sus términos sólo porque es un lugar común aceptado por la mayoría y comprensible para todos? Y no es que yo sea una rara avis. De mí se puede decir lo que Pfandl dijo de Sor Juana: que pertenezco a la clase de

neuróticos cavilosos. El diagnóstico es muy fácil ¿pero qué consecuencias acarrearía asumirlo?

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

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

Alta cocina

Por: Amparo Dávila

Nacían en tiempo de lluvia, en las huertas. Escondidos entre las hojas, adheridos a los tallos, o entre la hierba húmeda. De allí los arrancaban para venderlos, y los vendían bien caros. A tres por cinco centavos regularmente y, cuando había muchos, a quince centavos la docena. En mi casa se compraban dos pesos cada semana, por ser el platillo obligado de los domingos y, con más frecuencia, si había invitados a comer. Con este guiso mi familia agasajaba a las visitas distinguidas o a las muy apreciadas. “No se pueden comer mejor preparados en ningún otro sitio”, solía decir mi madre, llena de orgullo, cuando elogiaban el platillo.

Recuerdo la sombría cocina y la olla donde los cocinaban, preparada y curtida por un viejo cocinero francés; la cuchara de madera muy oscurecida por el uso y a la cocinera, gorda, despiadada, implacable ante el dolor. Aquellos gritos desgarradores no la conmovían, seguía atizando el fogón, soplando las brasas como si nada pasara. Desde mi cuarto del desván los oía chillar. Siempre llovía. Sus gritos llegaban mezclados con el ruido de la lluvia. No morían pronto. Su agonía se prolongaba interminablemente.

Yo pasaba todo ese tiempo encerrado en mi cuarto con la almohada sobre la cabeza, pero aun así los oía. Cuando despertaba, a medianoche, volvía a escucharlos. Nunca supe si aún estaban vivos, o si sus gritos se habían quedado dentro de mí, en mi cabeza, en mis oídos, fuera y dentro, martillando, desgarrando todo mi ser. A veces veía cientos de pequeños ojos pegados al cristal goteante de las ventanas. Cientos de ojos redondos y negros. Ojos brillantes, húmedos de llanto, que imploraban misericordia. Pero no había misericordia en aquella casa. Nadie se conmovía ante aquella crueldad. Sus ojos y sus gritos me seguían y, me siguen aún, a todas partes. Algunas veces me mandaron a comprarlos; yo siempre regresaba sin ellos asegurando que no había encontrado nada. Un día sospecharon de mí y nunca más fui enviado. Iba entonces la cocinera. Ella volvía con la cubeta llena, yo la miraba con el desprecio con que se puede mirar al más cruel verdugo, ella fruncía la chata nariz y soplaba desdeñosa.

Su preparación resultaba ser una cosa muy complicada y tomaba tiempo. Primero los colocaba en un cajón con pasto y les daban una hierba rara que ellos comían, al parecer con mucho agrado, y que les servía de purgante. Allí pasaban un día. Al siguiente los

bañaban cuidadosamente para no lastimarlos, los secaban y los metían en la olla llena de agua fría, hierbas de olor y especias, vinagre y sal. Cuando el agua se iba calentando empezaban a chillar, a chillar, a chillar... Chillaban a veces como niños recién nacidos, como ratones aplastados, como murciélagos, como gatos estrangulados, como mujeres histéricas... Aquella vez, la última que estuve en mi casa, el banquete fue largo y paladeado.

Sushi (resumen)²⁶

²⁶ Resumen de la traducción de Isami Romero para Quaterni

Por Kanoko Okamoto

Hubo un mesón llamado Fukuzushi dedicado a la preparación de sushi, se encontraba ubicado en un barrio entre la frontera entre la zona de Yamanote y de Shitamachi, lugar lleno de pendientes y acantilados. Este local era un lugar adecuado para ir a descansar y olvidarse del ajetreo. El nuevo dueño del mesón, el padre de Tomoyo, ofrecía una excelente calidad en sus platillos, además de que les otorgaba completa libertad a sus clientes, pues estos podían darse el lujo de realizar las tonterías que ellos quisieran desde desnudarse hasta disfrazarse.

El padre de Tomoyo se acercaba con regularidad a sus clientes más frecuentes y les ofrecía platillos especiales que no venían en el menú, dichos platillos contenían las sobras de los mariscos utilizados para el sushi, pero estaban preparados con las más diestras técnicas. Los comensales no podían pedir esos platillos directamente, pues el dueño solamente los servía sin previo aviso y tenía la idea de que si los ponía en el menú la gente ya no consumiría sushi, además de que no podría vender esos deliciosos platillos al precio real que era elevado. Por tal motivo, los clientes preferían hablar con Tomoyo para que ella les consiguiera alguno de esos platillos.

Tomoyo pensaba, a raíz de las actitudes de los clientes, que la gente no buscaba mayores cosas en la vida, que el mundo era un lugar un poco infantil.

Cuando Tomoyo era colegiala algunas veces sentía vergüenza por ser la hija del dueño del mesón. Ella se encontraba en soledad, por una parte, porque no dejaba que sus amigas se acercaran a su hogar y, por otro lado, la relación de sus padres no era óptima. Como consecuencia de la supervivencia a un problema económico, madre y padre se dedicaron al negocio guardando entre sí un gran silencio que permitía la armonía ante semejante situación. Lo que realmente unía a los padres era su hija, a ella le ofrecieron una buena educación para que pudiera competir en la sociedad y salir adelante. El padre quería un mejor futuro para su hija del que él había alcanzado, ser cocinero.

Tomoyo era una persona respetuosa, reservada y solitaria, sin embargo, era agresiva con los hombres. En el mesón tenía que soportar los chistes amorosos y adulaciones que le hacían, pero cuando se cansaba de ello se retiraba del sitio.

Minato era un cliente, un caballero de más de cincuenta años. Mostraba una especie de resignación provocada por una marcada sabiduría que le hacía obtener una carga amargada. En el mesón le empezaron a llamar “maestro”, pero nadie conocía su profesión.

Tomoyo se acostumbró a las misteriosas conductas del caballero, aunque este siempre tenía los ojos puestos sobre diversos objetos, había ocasiones en las que su vista se cruzaba con la de Tomoyo, y ella sentía que la fuerza que sostenía su cuerpo se podía enfrentar al inminente peligro de perderse. El anciano mostraba simple ternura.

Había algo que a Tomoyo le desagradaba. Cuando a Minato le ofrecían sake, él contestaba que por salud no podía beberlo, sin embargo, para no despreciar el ofrecimiento terminaba aceptando cuantas copas le servían. Para Tomoyo este acto era un comportamiento vulgar. Ella llegó a pensar que esta actitud se producía por una necesidad de Minato de mostrar amor al prójimo.

Un día Tomoyo fue mandada a comprar una Kajika. En la tienda se encontró a Minato y después de realizar su compra lo siguió. Ellos se saludaron y optaron por ir a descansar un rato en un terreno baldío que daba al acantilado. Hablaron del sushi. Minato confesó que el comer sushi era más una necesidad que un gusto. Comerlos lo llenaban de tranquilidad. Minato le platicó sobre el origen de la situación planteada.

Cuando Minato era niño, comer realmente era un sufrimiento. Sentía que meter pedazos de color, de aroma y de sabor en su cuerpo significaba contaminarlo. Al sentir hambre, le daban ganas de comer, pero aun así no quería probar ni un bocado. La madre había identificado que el iritamago y el asakusanori eran los alimentos más compatibles para su hijo. Otros alimentos que él podía comer, era un albaricoque verde o un fruto del tachibana.

El niño al no comer suficiente perdió mucho peso. Las autoridades educativas estaban preocupadas al respecto y hablaban de la situación indicando que los responsables eran los padres. El padre discutió fuertemente con la madre y ella imploró a su hijo que comiera todo lo que estaba a su alcance para subir de peso. La situación estaba llegando al extremo. El niño al darse cuenta que su madre en ese acto de imploración se había

humillado y que realmente la había hecho sentir mal, pensó: “Mientras siga vivo, seguiré siendo caprichoso con la comida, evitaré lo que no me gusta. Eso será mejor que atormentarme o hacer sentir mal a otras personas. Es lo que debo hacer, ¿no?”

En el primer intento de comer, Minato no logró aguantar la náuseas y vomitó. Entonces un día su madre lo sentó a su lado y frente a él empezó a preparar sushi. Primero le mostró que sus manos estaban completamente limpias, le enseñó los ingredientes y le indicó que los utensilios que iba a utilizar eran nuevos. Después de ello empezó a preparar cada pieza y se la ofrecía a su hijo, quien con temor empezó a comer. Al darse cuenta de que era un platillo rico y no era riesgoso para su salud, según sus propias creencias, continuó comiendo. La madre con cuidado excesivo había buscado pescados que no tuvieran color ni un olor penetrante, como el besugo y la platija.

El chico empezó a alimentarse correctamente, creció saludable y apuesto. Los padres se sentían orgullosos de él. Tuvo una buena vida, sin embargo, siempre sintió un vacío que no podía llenar. Se casó dos veces y enviudó esa dos veces. Al llegar a los cincuenta años se dio cuenta que con las inversiones que había realizado podría dejar de trabajar y así lo hizo.

Todo esto se lo contó a Tomoyo, quien afirmó que entonces a él sí le gustaba el sushi, él contestó que antes le gustaba, pero que últimamente comerlo le recordaba a su madre.

Como se había hecho tarde se despidieron. Pero después de ese día Minato no volvió al mesón. Tomoyo no lo volvió a ver y se sintió muy triste por su ausencia. Con regularidad lo pensaba y creía que en algún otro lado se encontraría comiendo sushi, pues, al fin y al cabo, donde sea siempre hay mesones de sushi.

Rabbits²⁷

Por: Kanai Mieko

"Writting (also not writing, since that is part of the whole process) means putting pen to paper and this I can no longer escape. To write would seem to be my fate . . ." I wrote these words in my diary the day I pretty much forced myself to go out for a walk near my new house. The doctor had been telling me how good a little exercise would be for me and so, even though I'm not the sort who takes strolls willingly, I felt obliged to follow his advice. Outside, it was all sky, gray, threatening and looming over the landscape. Such weather did little to increase my interest in my health. But moving myself seemed a far more pleasant alternative than sitting inside and facing my diary, or all those pages of manuscript paper in my depressing room, where the furniture still had to be put in place. I was anyway in quite a foul mood. Even when wide awake, I felt as if I were in the midst of a bad dream. I lived in dread of these gloomy days which would descend upon me always with no rhyme or reason. Something undefinable, something like an illusion—an odor, one might say, for want of a better word—followed me wherever I went; an odor like that of an unseen bird that had flown right past my nose. I was aware of something about the odor I could not quite put my finger on, and was absolutely certain I had experienced that something. But just as an odor drifts away and dissipates without form in the air, so that elusive something would disappear. Then I would feel vaguely deflated and upset, the same as when you're finally able to read a message written in the sand at the same time that a careless breeze comes along and sweeps it all away into a wide, desolate stretch of gray. With the smell, whose exact origin remained a puzzle, came also a sense of nausea. I want to make clear though, that the smell came from a place deep inside me and did not cause the nausea, nor did the nausea lead me to the smell. In the course of my walk, I lost my way and found myself in the garden of a vacant house in the midst of a grove of trees. Tired, I sat down on a rock and rested. Just then a big white rabbit ran by right in front of my eyes. By big, I don't mean big for a rabbit, since it was pretty much my size. But a rabbit without a doubt, nothing else could have had those big, long ears and, for that matter, the rest of

²⁷ Para los anexos, empleo la traducción al inglés hecha por Phyllis Birnbaum que aparece en la antología de cuentos japoneses *Rabbits, Crabs, etc. Stories by Japanese women*, publicada University Hawaiian Press.

its body also looked every bit like a rabbit. Springing up from the rock in an effort to pursue it, I was earnest in my chase until I suddenly fell down into a hole and blacked out. When I came to, the big rabbit was sitting quite close by and was staring at me. "Who are you?" "I was taking a walk and got lost and came here. Are you a rabbit? Or is there a more formal way you want me to address you?" "I look just likv. one, don't I?" the rabbit said, making a happy chuckling noise down in its throat. "But actually, I am a human. Perhaps. These days, I really don't care what I am." "It's amazing, you look just like a rabbit," I said, my voice full of wonder. It was covered by a fluffy white fur coat, and when I observed the creature head on, I saw that it even had pink eyes. Upon further examination, of course, I could immediately make out that the eyes were glass lenses expertly attached to the rabbit mask and hood which it wore on its head. The white fur covering encased the whole body like those pajamas with built-in feet which babies wear. But why had this young girl gone to all this trouble to get herself up like a rabbit? She quickly sensed my question. "You probably want to know why I go around like this, don't you? Well, I'll explain, though this is the first time I have spoken to anyone except myself since my father died. I absolutely must speak to someone. If I don't, I won't ever be able to calm down. So please, come in," she said, inviting me into her rundown house. The girl's name was Lily, which she didn't think particularly bad for a name, though Tiger Lily or Star Lily, she explained, would have pleased her more. "But of course, no one knows my name now and there is no one around who remembers it. So I wonder if you would do me the favor of calling me Star Lily." I have no alternative but to say that the interior of the house was a rabbit hutch. The floor had a wall-to-wall carpet of rabbit fur and on the walls were nailed fresh rabbit pelts with the limbs spread out to make the shape of an X. Pervading the interior was a strange animal smell. Even after I had sat down on the rabbit fur floor, the vile smell made my stomach turn over. The girl appeared unperturbed about my discomfort and kept moving her ears or scratching the back of her ear with her hind leg. Not that she particularly itched there, rather she had done this so many times that by now the reflex rabbit gesture was no doubt second nature to her. "I have been wracking my brains for some time. There must be a logical reason why I have ended up like this. But I never could quite figure it out. The first inkling of what would happen to me occurred, I think, on that morning," she said slowly, as if trying to get her recollections in order. "In the morning, I woke up and

walked around the house, but no one was there. I looked in the kitchen, dining room, living room, bedrooms, closets, bathroom, toilet, and just to make sure, I opened the wardrobe and searched there, but couldn't find anyone. In the kitchen, the milk had been left on the stove with the gas on and the boiling white cream overflowed like meringue from the pot. In the bathroom, there was still soap lather in the cup which my brother used to shave with. In the dining room, the cup of chilled orange juice, apparently just taken out of the refrigerator, still had droplets of condensation along the surface. Also, the newspaper looked as if it had been left on the table by someone who had gotten up for a moment while reading it. "In spite of this, there was no one in the house. I turned off the gas under the milk, drank the orange juice on the table, and while I was reading the paper (that is, I merely passed my eyes over the news items and didn't really read the news about the great happenings announced in large print. In any case, the news, either of foreign wars or the assassination of foreign prime ministers or foreign revolutions, had no connection with my life), I thought that they would not return; and were they never to return, I did not care at all, nor did I try and figure out why they had gone off. As a matter of fact, my family did not come home after that. Even if they had returned, I would have looked at them and almost certainly would have denied knowing who they were. "It is possible that the attitude I took in regard to my family's sudden disappearance was strange, because I wasn't a bit surprised. Every morning, I had drunk a glass of orange juice while the rest of the family sat at the table offering each other opinions about the weather and the relative viscosity of the orange juice. I would eat my breakfast of toast and bacon and eggs and tea while my father gave a running commentary on the newspaper items. Only when my father asked me about my progress at school did I speak. 'What are you studying at school now?' was one of his usual questions. 'Oh, this and that. Physics, chemistry, and math.' "Our conversations would end there. Smacking his lips and cleaning the egg yolk from the plate with a piece of bread, my father would mutter meaningless phrases. 'What you study now will serve you well in the future,' or 'No matter how old people get, they should always have a thirst for knowledge,' or 'There is no easy path to learning,' he would say, sipping his tea from his large cup. My father remained perfectly oblivious to the bits of yolk and drops of tea which had stuck to his curly mustache. Greedily downing his second helping of bacon and eggs and toast, he would repeat the same things over and over in his loud

voice. (My father always spoke in a loud voice and even when he thought he was speaking softly, it always came out as if he were shouting at everyone.) I can hear that booming voice of my father saying, 'Eating a filling meal is sure to make you want to go happily off to sleep. At least any healthy person would feel this way. There is no doubt in my mind that, physiologically speaking, this is perfectly healthy and natural. Yet, the world makes us go out and work. After eating breakfast, I feel like taking a little nap for an hour or two. I feel that way after each of my meals.' "There was no response since everyone took what my father said with some measure of scorn. To the family, my father was a ruddy-faced pig who did nothing but stuff himself and sleep. But I was different. Of them all, I loved my father best, his panting after the sweet, lovely pleasures of overeating and sleep, and the undulating of his fat stomach. At dinner, I sometimes kept my father company eating dishes which the other members of my family would not touch until I was full and could hardly keep my eyes open. We would both burp unashamedly afterwards. When we were so full that we could not eat any more, we did not stick our fingers down our throats in the barbaric manner of the Roman aristocrats, but drank a laxative made from special medicinal plants. Then, totally refreshed, we would commence eating again. "My father raised rabbits for cooking and twice a month, on the first and the fifteenth, he would kill a rabbit and prepare a dish. On the first and the fifteenth, he got up long before breakfast and selected a big fat rabbit from the shed and killed it. The rabbit, who had no idea what was happening, drew up its legs and just waited there with its ears firmly clutched in my father's hairy fat fingers. In its coat of fluffy soft white fur, the animal drew itself in rigidly and got strangled by my father's huge hands. Again and again, from my second-floor bedroom, I had peered down at a dead animal, placed on the ground in front of the shed, its feet sprawled out, its neck broken. After that, my father, working in the garden storage shed, slashed open the rabbit's neck, severed the arteries, and hung it upside down. While the blood drained out completely, my father would slowly eat a bigger breakfast than usual. "After breakfast, my father would slit open the rabbit's belly and remove the innards. Putting the carcass in a wooden bucket totally brown from all the leftover blood, my father would skillfully set about stripping off the skin. When my father's thick bloody fingers moved, pink flesh encased with blood and fat came into view beneath the pure white fur. When the rabbit was neatly skinned, the corpse was

hung from a nail on the wall of the shed. The fur, now completely clean of blood, was stretched out and nailed to the wall of the shed with its limbs spread out in the shape of an X. "In the evening, when my father came home from work, he would prepare a meal of the rabbit in the storage shed. He stuffed the rabbit's belly with a liver, kidney, and raw sausage stuffing, and after adding onions, mushrooms, tomatoes, and various spices, he would simmer it. Sometimes he made stew, but my father and I both preferred spiced stuffed rabbit. "To a certain extent, the rest of the family could accept having the rabbits around as adorable little pets, but they took a high-and-mighty attitude about using the fur or eating the meat. Moreover, they could not bear the thought of killing a pet just so that we could make a gourmet meal from it. They always said they hated the idea of strangling a small defenseless creature to death. It was despicable and shameful, they said, to then prepare the animal for skinning. As if that were not enough, the mere sight of us consuming the rabbits was an abomination that made them sick to their stomachs. My mother had no choice but to watch all these goings-on in silence (she perhaps thought she was better off than if my father had kept a mistress and thus wrought havoc upon the household), but she was absolutely opposed to making the rabbit dinner in her kitchen. 'Do you really expect me to stand by while you smell up the whole kitchen and house with rabbits? No decent household I know of reeks of animal blood and mine certainly won't be the first.' "For these reasons, my father and I ate the twice-monthly supper on the small table in the storage shed. Beautifully browned, fat glistening, and legs still attached, the rabbit was placed on a large oval platter with a blue design of climbing roses. We used a dense assortment of limp tomatoes, onions, and mushrooms to garnish the rabbit. The shed was permeated with the voluptuous odors of cooking vapors, spices, and rabbit's blood, and the jovial air was like that at a banquet of knights in the feudal age. "We also stuffed pigeons (which my father raised as well) with liver pâté and wild grapes, made a wrapping of grape leaves, poured on a bit of kirsch, and then roasted them. There was a pâté in aspic made from the innards and topped with sour cream as well as raw flat clams, round clams, and surf clams sprinkled with lemon, an assortment of chilled fruits in a compote, red and white wine, and ice cream with whipped cream and almonds. The climax of our dessert course demonstrated the heights of our gluttony, for we drank quantities of cocoa with Jamaica rum. During the whole extended period while we were cooking and eating, we did not

attempt to make scintillating conversation. We concentrated only on our eating. Occasionally, we spoke to each other. My father usually asked me about my relationships with other people. 'What's happening? Do you have a boyfriend? Did you meet any nice boys at school?' he would ask timidly in his booming voice. 'School is hardly the place,' I would answer laughing. 'Father, your mind's wandering. There are only girls at my school. It would be pretty hard for me to meet any boys there.' 'Oh, that's right. I completely forgot about that. You really have no boyfriend?' 'No. I'm not interested in boys. I don't like those young kids. Just let one come close to me, and I'll take a bite out of him.' 'But sometime, someplace, you'll meet a boy. Then you'll abandon me and go off with him somewhere. That's for sure.' "We had this kind of conversation over and over again. When we drank our last cocoa with rum, we were both full and very sleepy. My father would smoke a cigar, and while I took the time to slowly savor the taste of the cocoa and rum which was spreading along my tongue, I felt completely satisfied and sleeping seemed a pleasant idea. As I cut across the garden from the storage shed and returned to the house, the slightly cool outside air which brushed against me all the way up to the second-floor bedroom felt wonderful and made the prospect of sleep even more enjoyable. In the shed, the rabbits were all quietly asleep. From their coops, I could hear the pigeons' low voices, which sounded as if they were clearing their throats. The sweet smell of the flowers gently inflated the air. 'Good night,' my father said in a sleepy voice in front of his bedroom. 'Now off I go gently to my death, eh?' It was his usual joke. "Then I remembered that this day was the fifteenth—to be more precise, I read the date in the newspaper—and I thought that my father must be in the storage shed making his usual preparations. But I didn't know what had happened to the rest of the family. I couldn't believe that any of them would have gone out to the storage shed to have a look at the bloody work they despised so much. But I couldn't imagine that they had gone any other place either. I settled on the thought that they had been spirited off somewhere and would not show up again, which was fine with me. Repeatedly, I had the feeling that we had been waiting for this to happen for a long, long time. "After I drank up all the orange juice, I remembered that there was no one to make breakfast and I thought that I should prepare the meal for my father and me. I made ham and eggs, tea with milk, and toast. I wanted to cook something like the ceremonial red rice which would be appropriate for a special breakfast, and the color, I

realized, would be crucial to the analogy. We would have to eat something red. There were radishes and strawberries in the refrigerator and I used those to decorate the table. I was delighted since I knew my father would immediately understand what the radishes and strawberries stood for. "Still wearing the huge bloodstained apron which he used for preparing the rabbits, my father came in through the kitchen door and spoke, laughing and in the very best of spirits, 'Let's have breakfast. From this morning meal, let's make special dishes for each meal. You might as well stay home from school. A female student whose family suddenly disappears without leaving a trace is expected to stay home from school since she is beside herself with worry.' 'So they've really gone off, have they?' I said, growing more and more joyful. "With my father's entrance, a warm animal smell had begun to drift about the kitchen and I inhaled deeply of that smell, thinking that from now on the house would always carry this aroma. From that time on, my father and I were absolutely happy. Every day, we made a different specialty, ate until we were full, and then slept. To our heart's content and without anybody ruining our mood, we experienced what my father always used to describe at every meal, that is, how natural and sweetly pleasant it was to sleep after eating. "I stopped going to school altogether and my father left his work at the office for others to do. Since all he did was eat and sleep, he got fatter and fatter and occasionally would collapse with heart spasms. Even so, we never called for medical help, and when I did try to phone the doctor, my father got furious with me. All I could do was hold my tongue and obey my father. He had become so fat that when he sat down on the dining table chair, it made groaning noises as if it were about to collapse. The slightest exertion caused him to get out of breath, and he panted noisily like a train engine starting up. So before I knew what was happening, the job of killing and cooking the rabbits became mine. I developed a knack for this right away and set about my task with great gusto. "At first I was a bit disgusted by the job, but soon I came to understand that even killing was one of the pleasures of life and I was happy when I stuck my hand into the still-warm belly of the rabbit and drew out the insides. So absorbed was I in my work that I felt I was plunging my hand into sweet roses of flesh. When the palpitations of the beating little heart were transmitted through the tips of my fingers, my heart also beat wildly. Of course, when I held the rabbit and squeezed its neck, I felt a pleasure that differed from that when I plunged my hand into its innards. To intensify the moment, I squeezed the

neck trying various techniques. The rabbit was submissive as I held it up by its ears, and I felt the cruelty of killing this chubby soft white creature with my own hands. But I discovered that, by degrees, my reluctance had changed into a sensuous pleasure replete with a sweet rapture. Because the struggling rabbit would kick and hit me in the stomach when I slowly tightened my grip around its neck, my excitement rose to a fever pitch. Soon my fingers could sense that they had broken the rabbit's neck. At the same time, I would feel against my stomach the violent spasm that wracked the rabbit's body from one end to the other. "At first, I would lay the rabbit on my knees and strangle it there, but I also tried killing it by putting it under my arm and squeezing hard at the neck in a sidearm style. This technique felt moderately good to me, but if I got a bit careless, the rabbit would escape by slipping out from under my arm, so I didn't have much success with this method. In the end, the technique that gave me the greatest satisfaction was to strangle the rabbit while I squeezed it between my thighs. I rather liked this method and continued to use it for some time. Then I got the idea that direct contact with the rabbit's fur on my bare legs would feel even better, so I changed from the blue jeans I always wore when killing and started wearing a skirt. I pulled up my skirt and placed the rabbit between my bare thighs. It did not take long for me to begin performing the mysterious rite of the bloody rabbit slaughter completely naked. "Ever since my father took to bed almost continuously, I killed rabbits for the mere joy of it, not only on the days when we were going to eat them. A pleasure suffused with cruelty makes you greedy for more, and this greed called for more blood from the sacrificial rabbits but would not be satisfied. Next I decided to bathe myself in rabbit blood while the animal was hanging upside down and the blood was dripping out of it. One rabbit's blood would not suffice to bathe my whole body. I would need three or four of them. Using both hands, I did a careful job of rubbing the blood all over my body. Once well soaked with blood, I especially liked to arrange my pubic hair neatly. I also enjoyed twisting my neck around and lapping up the blood from my shoulders, chest, and legs with my tongue. "Ultimately, I stitched together pieces of rabbit fur and lived in a rabbit costume with long ears attached to a hood and a rabbit's mask. The hood was especially well made. For the inner section of the ear, I used a bit of pink satin, with wire and thread to hold it up inside. A length of thick knitting yarn went from the ear section down through the neck and arm of the costume and could be pulled by a ring attached to

the fingers of my left and right hands. The same arrangement worked for the tail, which moved when I pulled the string tied to my fingertips. Since I had mittens made of the rabbit's fur on my hands, no one could tell from the outside that there were rings on my fingers attached to the string. When I moved my fingers in the mittens, the ears moved freely—straight up or lying flat on the back of the head. In the same way, I could freely manipulate the tail. "Of course, it took a long time to sew the rabbit costume together. The untanned skin was encrusted with smooth and very hard red, brown, and violet matter. But I felt that if I tanned the skin, I would not get the real feel of a rabbit, so first I bathed in rabbit blood and with my naked body still wet, I got completely into the rabbit fur and went jumping about rabbit-style. "At about this time, when I had come this far in my quest for rabbithood, my father would mostly only thrust his bloated blue-black face and hands out from the sheets and simply lie there, absolutely still. To be sure, when he was in a good mood, he got up and we did things together. I took care of my father every day, but I had no desire anymore to have him examined by the doctor. In any case, both my father and I were adamantly opposed to having an outsider enter the house. Because I didn't know when my father would have an attack, I had to stay at his side as much as possible. "At that time the house was absolutely full of rabbits, and in every room rabbit dung and rabbit fodder made a mess of things. I no longer had to make the trip all the way out to the storage shed in the garden to entertain myself. Even when my father had his attacks, all I could do was give him some water. I had no other choice but to wait patiently for the seizures to subside. And both my father and I knew that the final fit would end with his death. "Then the time finally came for my father to be released from his attacks. Each time my father had one, he really seemed to be in agony and I felt I was going to die just looking at him. Since the rabbit costume I had stitched together so assiduously was all finished, I intended to put it on and show it to my father. I wanted to give him some fun and thought he would surely enjoy seeing me. I carried a placard which said, 'Stuff me and eat me please,' and I tied a big pink ribbon around my neck like an Easter bunny. That day was my father's birthday and I was excited at the happy thought of giving myself to him as a birthday present. "When I put on the rabbit fur and went into the room (I had thoroughly rehearsed my imitation of a rabbit's jump and gestures), my father was so surprised that he cried out. I had thought that his surprise would immediately turn to amusement and he would set

about using the rabbit, which was actually me, in our rabbit strangling ceremony. Of course, I would have to be properly submissive, but when my father would close his hands around my neck, and pretend to wring it, I would thrash about a little, and at the end, I would send my whole body into a spasm, finally going absolutely rigid and playing dead. After that would come the climax of the skinning ritual. Before putting my fur on, I had bathed my whole body in blood to make it look as if I were really a rabbit with its fur stripped off. It thrilled me to think of the moment when I would feel my father's hand groping around inside me. Unexpectedly, however, my father didn't realize it was me. 'Witch!' my father shouted. 'You witch, go back to where you belong.' 'I was so shocked that I couldn't move. 'Father,' I called out. "My father grew more and more panicky, and, in a rasping voice, he kept shouting, 'Witch, witch!' and threw the cup and pitcher near his bed at me and everything else he could lay his hands on. The large enamelware pitcher struck me squarely in the face and broke the pink glass stuck in the eyepiece of the fur mask. I fell over and lost consciousness from the shock my whole face sustained and from the seering pain that shot from my face to the back of my head after the broken glass had pierced my left eye. "A crimson darkness spread within my eye as if a flaming fire dragon had burst in. An incandescent blaze started to burn in my head and I plummeted into black depths. I don't know for how long I lost consciousness, but when I came to, I was still there, lying on the floor of my father's bedroom. My head and face, covered with the fur hood and mask, were completely soaked in blood. A fierce pain was making my face feverish. I got up slowly, but reeled badly and felt nauseated. "With great difficulty, I walked over to the mirror against the wall to check my injuries. The pink glass had pierced my eyeball at an angle through the eyelid. The left eye seemed utterly destroyed. I took the hood and mask off my face and resolutely picked out the bit of glass that was stuck in my eye. There was such a lot of blood that I wondered whether the eyeball itself had not also come floating out. I looked exactly like a rabbit being drained of its blood. "I took out a towel from a dresser drawer and put it on my left eye, tying it tightly behind my head. But I soon felt faint again and collapsed in front of the dresser. When I came to for the second time, I realized that my father had died in his bed. My father's face in death was, to put it simply, distorted with terror and hideously twisted. A face terrifying to behold, but not because it was the face of a dead man. It was the preservation of the magnitude of the horror which my father

had felt before his final seizure that made the face so frightening. I base the deduction which follows on the way he had shouted 'You witch!' at me (he had, in other words, seen me as a rabbit), but my father must surely have thought that the dead souls of the rabbits he had killed had taken shape before him and the panic had hastened the onset of his last attack. Thus, you could say that I had murdered my own father. "Every day since then I am haunted by the ghosts of the dead rabbits and have behaved like a large, one-eyed rabbit. In short, I have clearly confirmed that I can never again return to the world of human beings. Looking back on it, I see that I had lived like a normal human being until the fourteenth of that month several years back. Up to that time, I had been like any normal school girl and had kept hidden from my classmates everything about my father's strange tastes—that he killed rabbits and cooked them. And I cannot say that I did not feel somewhat guilty about eating the cooked rabbits. If they had known I had calmly eaten the rabbits I myself raised, my classmates would have surely nicknamed me Tiger Lily. They were little better than blind idiots—yes, I still call them this even though I am blind now in one eye—and, just hearing the word 'kill' would make the dull, vapid faces of those donkeys go pale. It went against my nature to care about what people thought of me, but a girl doesn't feel very good when she hears malicious gossip spread about her. Of course, I am completely indifferent to such things now and don't give a hill of beans about people's approval . . . "Yes. Now I am completely a rabbit. Lately, I have noticed that my eyesight in my right eye is growing weaker and pretty soon I'll probably lose my sight in that eye completely. When your eyesight gets weaker, invisible things begin to be visible. The power that makes invisible the things which you could see and that makes visible invisible things develops naturally. I can always see the face of my father in death. I can see that bloated blue-black face with its eyes wide open, the nostrils flaring, and him screaming. Especially when I am in the midst of strangling a rabbit, his face will suddenly appear before me. Then my hands grow limp and I can't go ahead with the strangling. It was a terrible face. It was a terrible experience. Also the time when I looked in the mirror and saw the sharp bit of pink glass piercing my eye (the rabbit's eye had pierced mine) was quite terrible, no doubt of that, but also beautiful. I never had been so startlingly pretty as then—so pretty it sent shivers up my spine. My hair was stuck to my head with blood. The ghastly wound made by the shard of pink glass deeply imbedded in my left eye sparkled brightly in the

light of the lamp. What gorgeous makeup it was! So struck was I that later, when I thought of that moment, the pleasure in killing the rabbits lessened. "You probably have noticed this already, but the reason that all the rabbits here have no eyes is because I have gouged them all out. I do this because when I gouge out the rabbit's eyes, which are like rose-colored glass with a filter of transparent red light, I can see clearly how startlingly beautiful I was then." I met her a second time long afterward. Just about the time I had started to think that strange experience had all been a dream (why? Because no matter how much I searched, I could not find that rundown house in the midst of the grove of trees, and no one knew about a house with lots of rabbits), I went out for a walk one day and suddenly I had immediate recall of the road. With an animal's homing instinct, I walked, following the invisible smell or signal. Then I found the rundown house and entered the room where I had talked with her. She had fallen down in the middle of the room where white fur had been spread wall to wall, and, coming closer, I saw a sharp piece of pink glass stuck in her right eye. Much blood had collected on the white fur beneath her head and a thin film had formed on the surface of the blood. This thin film was glittering and rainbow colored, just like a membrane of gasoline on the top of a puddle left on the road after a rainstorm. This was the first time I had seen her unmasked face and I can't say whether she was beautiful or not. There is no way to describe the left eye except as a black hole hollowed out and pulled awry. From the right eye, which had been pierced with pink glass, the eyeball, hanging down by its muscle, had slipped out, along with quantities of blood. The right eyeball had come to rest like a pink pearl earring under a finely shaped transparent bluish ear. Contradicting my vulgar expectation (that it would be like a rabbit's), the mouth arched into a beautiful curve and was stained with the faded color of blood. I peeled off the white rabbit's fur which had completely enveloped her body. Then I threw off what I had been wearing and got into her costume. I put on the hood and mask which were by her side, held my breath in the animal odor, and waited for a long time crouching there without moving. A group of blind rabbits gathered about us. She and I, along with the rabbits, made no effort to stir and so we remained in that same spot, absolutely still.