

## LAS NUEVAS PENÉLOPES CENTROAMERICANAS: OTRAS VERSIONES DEL FOGÓN DOMÉSTICO EN VALLBONA Y EN ESCUDOS

Jorge Chen Sham

### RESUMEN

En los relatos “Penélope en sus bodas de plata”, de Rima de Vallbona, y “Dos cavernas unidas, ¿hacen un beso o forman un túnel?”, de Jacinta Escudos, la cocina y las sensaciones olfativas y gustativas que provoca sirven para crear una atmósfera necesaria a la intriga y al desarrollo posterior de los acontecimientos. El malestar y las náuseas, que sienten los personajes a raíz de los platos y los otros alimentos, “preparan” al lector, en el plano de lo intuitivo, para que éste se pregunte y juzgue que algo extraño o insólito está por suceder y lo introduzca en el juego del enigma, porque es necesario descubrir que se “cocina” algo en los textos. Vallbona y Escudos saben sacar provecho de lo sensorial e intuitivo, ligado al cuerpo y al fogón doméstico, elementos que desarrollan el mito de Penélope.

Palabras clave: Penélope, mito, espacio de la cocina, Rima de Vallbona, Jacinta Escudos.

### ABSTRACT

In the narratives “Penélope en sus bodas de plata” of Rima de Vallbona and “Dos cavernas unidas, ¿hacen un beso o forman un túnel?” of Jacinta Escudos, the cookery and the smelling and tasting feelings that it produces, help to create an atmosphere necessary to the intrigue and the subsequent development of events. The malaise and nausea felt by the characters due to the dishes and other foods, “prepare” the reader, on the intuitive level, so he can ask himself and judge that something strange or unusual is going to happen and introduce him in the riddle play, because it is necessary to discover that something is “cooked” in the texts. Vallbona and Escudos know how to take advantage of the sensorial and intuitive, bound to the body and to the domestic stove, elements that develop the Penelope myth.

Key words: Penélope, myth, cooking space, Rima de Vallbona, Jacinta Escudos.

Si el mito grecolatino es uno de esos relatos familiares de la tradición occidental que promueven la perpetuación del sistema patriarcal, el mérito de las escritoras latinoamericanas es cuestionar su transmisión intacta y ellas nos llaman la atención sobre las consecuencias nefastas para quienes siguen creyendo en su verdad a secas; señala al respecto Mayela Vallejos que la reinterpretación/reescritura de estos mitos “se vuelve algo fundamental para la mujer actual, porque de esta manera pone en tela de juicio la veracidad de los mismos” (135). Rima de Vallbona y Jacinta Escudos son la prueba de esta afirmación, por cuanto cuestionan el mito de la Penélope clásica en la que la posición subordinada de la mujer, reclusa en el espacio doméstico y alejada de cualquier actividad importante de la polis;<sup>2</sup> se agrieta y deja proyectar al otro victimario, cómplice de la sujeción de la mujer y ángel exterminador que provoca su muerte.

No cabe duda de que el mito de Penélope, al estar relacionado con la casa, permite otras realizaciones metafóricas interesantes como las nociones de cuerpo, de fogón y de telar. La pasividad de la mujer se concreta en la perpetua espera en la que permanece la Penélope clásica, quien guarda intacta la castidad del cuerpo para su marido, mientras ejerce el oficio de tejer su existencia una y otra vez. La espera de la esposa/ amada se convierte en el mito estructural de las distintas versiones del mito; sin embargo, a diferencia del mito grecolatino, aparece otro eje semántico en Vallbona y Escudos, que la metaforización de la casa hace surgir. Ya Laura Esquivel, en *Como agua para chocolate* (1990), nos hizo comprender la importancia de lo culinario como estrategia ficcional en la literatura de las últimas escritoras latinoamericanas, ya que Tita, su protago-

nista, aprende a liberarse y se transforma en sujeto a partir de una cocina en donde invierte simbólicamente hablando su subjetividad.<sup>3</sup> Se trata de reivindicar el elemento más característico del espacio doméstico y, por lo tanto, retomar el elemento que inevitablemente apela a la sujeción/ condena de la mujer, porque, como ha explicado tan sugestivamente Lucía Guerra,

la territorialización de la actividad femenina, circunscrita a la casa, pone de manifiesto una delimitación en la cual el hacer doméstico se postula como trabajo arduo [...] carente de todo valor sagrado o trascendental. (15)

De manera que por desplazamiento sinecdótico, lo doméstico hace emerger el espacio de la cocina como lugar determinado socialmente para las mujeres y es lo que primero destacan estos dos relatos de Vallbona y Escudos, estudiados a continuación. Ello no quiere decir que la isotopía clásica del tejer no sea importante, sino que está subordinada a las sensaciones suscitadas por la comida y los alimentos, así como la respuesta que se produce en el cuerpo humano. Por lo anterior, si la presencia de lo culinario significa que la mujer esté confinada al fogón del hogar, habría que preguntarse las razones por las cuales reaparece ligado a la reclusión doméstica de estas nuevas versiones de Penélope en Vallbona y en Escudos. No se trata de la simple oposición.

Siguiendo los trabajos de Claude Lévi-Strauss, Alexandra Carter observa la importancia de los comportamientos humanos que suscita el espacio culinario, pues la alimentación humana es también lenguaje cultural (97) y observa cómo, en novelistas inglesas del siglo XX, existe una tendencia a poner protagonistas que “desnaturalizan —esto es, extraen de la naturaleza y de los instintos puramente

animales— al hombre” (98). Lo culinario permite describir, plantea Carter, la atracción sexual y los deseos reprimidos por la cultura. Así, lo somático, es decir, las sensaciones experimentadas a través del cuerpo se imponen y la cocina, con sus olores y sonidos, se transforma en un vehículo posible de una semiótica de lo femenino, una manera de sentir y de transmitir las pulsiones del cuerpo como muy bien demostró Laura Esquivel en la mencionada novela. Es decir, aquello que ha supuesto la sujeción histórica de la mujer al dominio masculino, sirve para captar con otra lógica diferencial el acervo femenino con preeminencia a lo intuitivo y al mundo sensorial. Por ejemplo, Rima de Vallbona inicia su relato “Penélope en sus bodas de plata”, perteneciente al libro *Mujeres y agonías* (1986), con los preparativos de la fiesta en celebración de las bodas de plata de los padres del narrador. Entre los detalles que subraya primeramente Abelardo, el narrador, están los olores fuertes y nauseabundos que provocan tanto la limpieza excesiva de la casa como el que generan los alimentos que se preparan en la cocina; Abelardo se detiene en estos últimos como posible causa de su malestar físico:

Ese insoportable olor a ajo y fritangas impregna además el ambiente; se me ha metido ya hasta los tuétanos y me tiene descoyuntado con unas náuseas del demonio que no sé si son de la comida o, bueno, de lo que va a pasar hoy. (12)

Llama la atención la contigüidad entre las reacciones bioquímicas del cuerpo de Abelardo a tanto “preparativos” en la casa y la sensación de incertidumbre, de espera insegura de lo que sucederá ese día en la fiesta, que advertimos en sus palabras. Está inquieto porque el “ambiente es de zozobra entre los habitantes de la casa” (11), indica el mismo Abelardo al

inicio del relato. Si la relación casa—cuerpo ofrece grandes posibilidades de análisis en lo que se refiere a la psicología del espacio, no podemos evitar otro tipo de correlaciones simbólicas como prolongación del par cuarto—conciencia; ello quiere decir que simbólicamente la casa se parece y se asimila también a sus ocupantes. Por lo tanto, los preparativos no son sólo las decoraciones o las viandas para el festín que se hará en casa de los padres de Abelardo, sino que desde un punto emotivo y familiar, cada uno de ellos se prepara para el evento. Pero aquí no terminan las significaciones que proporcionan estos “preparativos”. El diccionario da otras acepciones al verbo “preparar” que debemos tomar en cuenta; una cosa está por suceder en esa casa que cambiará radicalmente las vidas de sus habitantes y todo está dispuesto para que suceda lo irremediable. Entonces, algo más se está cocinando en esa casa, además de los alimentos. Por eso, toda la atmósfera, que suscitan los alimentos con su apelación a lo olfativo y gustativo, es una preparación para que suceda lo inevitable según Abelardo y que él aguarda sin darse cuenta. Quien espera el resultado de lo que se está cocinando (se está tejiendo y ultimando en su casa) es Abelardo. Insiste de nuevo en tal tipo de asociaciones; veamos:

Esos ruidos, esos olores culinarios, mezclados con el aroma penetrante de jazmines, perfumes—de—tierra, rosas y gardenias, subiéndome desde el estómago en una bola de náusea, me van abriendo distancias entre las cosas que antes siempre manipulé sin reserva, casi con desdén. Es como si las cosas se fueran haciendo poco a poco sagradas y yo las estuviera profanando. (12)

Los olores y sabores de la cocina y de las fragancias hacen que surja lo reprimido; esas sensaciones entre mezcla de placer y de náuseas permiten que Abelardo

se abandone a sus sentidos y deje escapar lo que ha tenido guardado por mucho tiempo, tal vez a causa de las interdicciones que la Cultura le procura a los seres humanos. Es lo que denomina James Mandrell como la posibilidad de la *jouissance* (148), de manera que, en “Penélope en sus bodas de plata”, Abelardo también se libera de las ataduras de la ley y, adormecido por esa levedad del ser que procura el placer de los sentidos, deja que los efluvios de la cocina y de las flores lo envuelvan en una atmósfera en la que las ataduras y las prohibiciones se disipan. Sus primeros escarceos eróticos con sus primas, Charito y Laura, la mirada de quien explora su sexualidad a través de sus cuerpos femeninos en un juego de gratificaciones se mezclan con las noches de sueños mojados y posibles masturbaciones juveniles (13).<sup>4</sup> Para Abelardo, su madre no puede comprender las necesidades fisiológicas de los hombres ni su interés por el sexo opuesto; por ello desprecia su capacidades humanas y afectivas y la desvaloriza asociándola con lo doméstico:

Desde que la oí hablar y entendí sus palabras, sólo dijo eso, pecado, penas del infierno, malo...y después, como si ella nunca hubiera entrado en el círculo mágico de la carne preñada de placeres, pronunciaba únicamente palabras cotidianas: chorizo, picadillo, tamal, frijoles, limpieza, hacer la colada, regar las vincapervincas y los claveles, tejer. (14)

En la óptica de Abelardo, lo que hace su madre carece de valor trascendental; el trabajo del hogar es catalogado como algo de poco valor; observemos por ello que en la enumeración de labores destacan platos de cocina que se asocian con un contexto costarricense y latinoamericano. Por otra parte, ligado a las labores domésticas aparece el oficio del tejer. Abelardo se pregunta por qué su madre

se ha pasado su vida tejiendo; la correlación, que el mito de Penélope determina, desemboca en el símbolo de la “ventana”<sup>5</sup> por la que mira hacia el espacio exterior:

Para ella, el sillón junto a la ventana y las dos agujas que no se cansan tejiendo, tejiendo, tejiendo, siempre tejiendo. Espera algo. Yo sé que espera algo. Cada movimiento de su aguja, rápido, nervioso, dice que espera algo. ¡Pero lleva tanto esperando! (13)

La perífrasis durativa adquiere todo su valor en un texto que asocia la rutina del matrimonio con una existencia insulsa e intrascendente. La espera es doble; la madre de Abelardo lleva toda su vida con el presentimiento de que “algo” vendrá a romper con esa monotonía que la ha condenado a un matrimonio-prisión. No nos extrañe que, de nuevo en la yuxtaposición, debamos asociar la “espera” de la madre con los “preparativos” de la celebración de matrimonio. El texto nos obliga a descodificar que la anulación de esta Penélope<sup>6</sup> moderna se debe a su confinamiento obligado al “fogón doméstico” (Guerra 16) con todas las connotaciones de jerarquía y subordinación que ello implica. La superioridad del mundo masculino sale a relucir cuando Abelardo concibe a su madre sin capacidad de discernimiento y de visión especulativa; su naturaleza de mujer le impone que pueda hablar de cosas ligadas a la casa:

Mientras no[s] <sup>7</sup> habla de todo eso cotidiano (“traé la ensalada de papas, Jacinta”), se diría una figura imperial salida de un lienzo de museo. Pero al ir pronunciando las cosas de cada día con su voz simple (“el pozol salió sabroso”) [...] su piel se vuelve vil, despreciable, dan ganas de amordazarla y esconderla en un rincón [...]. ¿Por qué diantres no sale de su plátano, repollo, picadillo, verdolaga...? (15)

La sanción moral sobre la madre es contundente. No solo se avergüenza de ella, sino que también desea excluirla de su mundo porque la considera inferior y poca apta para llevar una buena conversación o para hablar de cosas serias. La cocina y el mundo de los alimentos están estigmatizados en la óptica de Abelardo y, por consiguiente, degradados e intrascendentes, como asegura en otro pasaje del relato: “Lana blanca, cocina –náuseas, náuseas– es su mundo, pequeño, ínfimo, del que nunca saldrá. Pobrecilla” (16). Estratégicamente “Penélope en sus bodas de plata” relaciona el tejer, en la metonimia “lana blanca”, y la cocina, a partir de las sensaciones de náusea experimentadas por Abelardo desde el inicio del texto. Ello no es inocente. No se trata solamente de las ganas de vomitar que le podría producir los fuertes olores a viandas y flores; es también la repugnancia que le causa la situación de una madre anulada y desvalorizada. Por ello, cuando ella decide romper el protocolo y su silencio inmemorial, los presentimientos de Abelardo se cumplen y “se destapa la olla” que se había sido preparada lentamente a lo largo del relato. La madre toma la decisión de romper con un matrimonio que ha vivido como una condena y, al desear su liberación, anuncia con determinante energía revitalizadora:

Hoy lo que celebro es mi libertad. ¿Han visto un reo después de cumplir su condena y recuperar la libertad? Ese reo soy yo [...]. Hoy quiero anunciarles que me declaro libre del yugo del matrimonio, libre para disponer de mi tiempo como me dé la gana. [...] Lo mejor de hoy, es poder romper para siempre un silencio de veinticinco años que estaba ya haciéndose gusanera. (18)

De esta manera, a diferencia de la Penélope clásica, la madre de Abelardo transforma la espera pasiva del tejer en

toma de conciencia que la conduce a actuar y a tomar la vida en sus manos, pues “[a] diferencia de la Penélope homérica, ésta ha decidido romper con la monotonía y rutina de su vida” (Vallejos 142). El hecho de que ella reparta entre los invitados las prendas blancas que ha tejido por años muestra su determinación de acabar con ese pasado. Abelardo aduce que esas prendas su madre las ha guardado en una habitación secreta (13); es decir, las ha escondido en el interior de sí misma por cuanto nadie las ha visto.<sup>8</sup> Desde un punto de vista simbólico, la correlación entre conciencia y cuarto interior nos permitiría comprender que la madre ha guardado celosamente su intimidad, sus secretos, en el resguardo interior de su conciencia, de manera que el reparto de las prendas es el acto último de esa liberación ansiada.

Por su parte, Jacinta Escudos<sup>9</sup> presenta en la escena inicial del relato “Dos cavernas unidas, ¿hacen un beso o forman un túnel?”, perteneciente al libro *Cuentos sucios* (1997), a una mujer de nombre Penélope cuyos problemas gástricos son evidentes; lo culinario no sólo cobra de nuevo relevancia, sino que instaura cierta atmósfera proclive a mostrar la rutina y la monotonía del personaje a la espera de que algo suceda, tal y como sucede en “Penélope en sus bodas de plata”:

Tres de septiembre, el estómago caliente por dentro como si se cocinara algo, el no deseo de comer, tener miedo de que cualquier alimento pueda caerle mal, repulsión a lo ácido, a lo graso, a todo en general, apenas el antojo instintivo de comer papas hervidas con un poco de margarina y dejar pasar el día en la más refinada pereza [...]. (19)

Al igual que Abelardo, el personaje de Escudos tiene también náuseas; cualquier alimento le produce molestias estomacales. Sin embargo, lo importante en

el texto es la sinécdoque “el estómago caliente por dentro como si se cocinara algo”. Alude, por supuesto, a las funciones digestivas pero también a la posibilidad de que algún acontecimiento esté por suceder en el apartamento de Penélope y también en su propia existencia. Al analizar las relaciones entre espacio y personaje, René Wellek y Austin Warren afirman que “[e]l marco escénico es medio ambiente, y los ambientes, especialmente los interiores de las casas, pueden considerarse como expresiones metonímicas o metafóricas del personaje” (265). Una acotación posterior del narrador confirma nuestras sospechas; se trata de otra coincidencia ya que el apartamento de Penélope lo compone una sola pieza; es entonces estrecho e incómodo.<sup>10</sup> Más adelante el narrador omnisciente señala que, para entretenerse y dejar de pensar en sus problemas estomacales, ella se pone a hojear un libro que está en su mesita de noche y agrega lo siguiente: “[era] para no tener el pensamiento y la lucidez comprometidos con el malestar en el abdomen” (19). Esa sensación de encontrarse mal físicamente persigue al personaje y es prueba del malestar general que invade ambos relatos; crean la atmósfera pero también son el signo de que algo ocurrirá.

Como Penélope está en cama a causa de sus problemas gástricos y no desea levantarse, podríamos pensar que está a la espera de que algo suceda y la saque de su monotonía de una vez por todas. Algo debe ocurrir para que ella salga de la pereza y la modorra que le producen su rutina diaria. Sin que lo haya invitado, llega sorpresivamente su amante en el apartamento; su nombre es Dante y él la saca de la pasividad e inercia que experimenta esa mañana. Rápidamente Penélope intuye que Dante está sufriendo una crisis de nervios, pues éste da vueltas por el

diminuto apartamento y mira hacia todos lados en forma distraída; tal escena crispa los nervios de Penélope, y como buena psicóloga lo manda a sentarse para escucharlo. Coincidencias con lo que le sucede a Abelardo en “Penélope en sus bodas de plata”, lo importante aquí es también la reacción del personaje al comportamiento errático de Dante; veamos:

Y cuando ella se harta de verlo de un lado para otro, cuando ya siente que el calor del estómago está revolviéndole mareas de náusea en el pecho, le pide que se tranquilice, que le diga qué le pasa [...]. (20)

El cuerpo de Penélope reacciona ya no tanto a sus problemas estomacales, me parece, como a la tensión y al nerviosismo que le suscita Dante en este ambiente de cuarto cerrado. A las palabras de Penélope, Dante le confiesa sus preocupaciones y temores; siente que lo están persiguiendo y el miedo se apodera del personaje, quien mira buscando en el vacío sin encontrar respuesta a lo que le preocupaba tanto. Lo atormenta un secreto que reprime; pero el narrador omnisciente lo sugiere cuando habla de su “mala conciencia, malos pasos en alguna parte” (21). Ello apunta hacia la responsabilidad moral de nuestros actos y hacia el sentimiento de culpabilidad que embarga a Dante y que termina solamente por revelarse al final del relato. Penélope lo tranquiliza, mientras que él se acuesta junto a ella en la cama. Las palabras y las miradas dan paso a la relación amorosa; el narrador describe prolijamente la escena que se inicia con besos y caricias que unen bocas y cuerpos al unísono; de ahí el título del relato, cuando alude a la conjunción de los amantes y presenta la posibilidad de unión a partir del encuentro de dos bocas y el intercambio que de ello resulta, el beso: “Dos

cavernas unidas, ¿hacen un beso o forman un túnel?”. Penélope se abandona a sus deseos y el texto proyecta el cúmulo de sensaciones de placer que le provocan los besos de Dante; lo mismo piensa Dante de los besos de Penélope. Podría interpretarse eso como la posibilidad de fusión/alternancia en dos vías que aduce el título del relato, desde el momento en que los besos transforman los dos cuerpos en uno solo; sin embargo, ello es imposible si analizamos el final del relato. Así, desde el punto de vista del mito clásico, surge una evocación que confirma la primacía en este relato también de una perspectiva masculina que Escudos intenta destruir. Para Dante, Penélope es una deliciosa amante, presta y solícita:

Dante tampoco sabía que ella, la dulce Penélope, siempre exacta, fiel, leal, amiga Penélope, escondía en su boca besos de esa calidad, y si los labios besan así, ¿cómo será el resto del cuerpo? [...]. (23)

La Penélope de “Dos cavernas unidas, ¿hacen un beso o forman un túnel?” se limita a ser la mujer abnegada y complaciente al servicio de los deseos masculinos. El mismo texto aclara que la iniciativa amorosa la posee el hombre y, cuando Dante empieza a besarla, se impone un punto de vista masculino, de manera que ella solamente obedece a ese impulso del hombre: “[...] ya sabe que de todos modos a Dante no le importa nada de lo que ella tenga que decir, pensar” (23). Para contrarrestar la imposición del “macho”, se presenta aquí una focalización femenina, ya que el relato describe con mayor amplitud el placer de Penélope, al contacto de unas manos y una boca que saben sacar lo mejor de ella; su cuerpo responde al contacto y a las caricias en un acto de entrega y de comunicación que ella compara con los peces. Así, el

narrador reproduce lo que piensa absorta Penélope: “¿no has visto a los peces besadores, esos de color rosado que se besan en los acuarios con sus labios gruesos. O profunda, absoluta, exacta, boca contra boca?” (23).<sup>11</sup> En cuanto clímax del relato, la imagen de los peces viene a completar el erotismo que expone todo este pasaje y que permite a la mujer “desempeñar el papel de sujeto del deseo” (Cortez 111). Al aludir a los peces que se besan, se proyecta el signo del horóscopo, piscis, el de la conjunción y armonioso acoplamiento de la pareja, “de envolvimiento y de fusión de las partes en una totalidad” (Chevalier 839).<sup>12</sup> Sin embargo, el desenlace es sorpresivo y tenebroso. Cuando Penélope abre los ojos porque siente en su rostro receptivo a los besos la hoja de un cuchillo que la quema, descubre que Dante se ha convertido en un desequilibrado mental, de amante experto y complaciente en monstruo victimario:

[Penélope] abre los ojos para descubrir el filo de un cuchillo a milímetros de su nariz, el acero brillante pringado de sangre y una mueca torcida en la boca de Dante, una mueca que parece sonrisa, y la lengua del hombre rozándole la mejilla, lamándole la sangre, flotando desde el aire de su boca como un atrofiado tentáculo de pulpo. (24)

El final del relato es de “cuento de horror”. Para comprender este desenlace sorpresivo, es necesario re-evaluar una información suministrada anteriormente por el narrador, cuando agregaba que para Dante era casi imposible confesarle a alguien “todas las verdades, todas sus pequeñas, sucias miserias” (21). Este gran secreto sobre su vida debe interpretarse en una cadena de implicaciones que el lector requiere evidenciar ahora. Cuando Dante le explica a Penélope que su angustia provenía de que se sentía perseguido por la represión del Estado,

dice lo siguiente: “La policía secreta anda suelta por toda la ciudad y están desfigurando el rostro de todos los que trabajaron con ellos, a cuchilladas [...]” (21). Dante pertenece o ha sido colaborador del régimen; ha utilizado la tortura y la violencia en contra de los más desvalidos y de los opositores al Gobierno, eso lo sabíamos ya. Sin embargo, en esta lógica en la que la violencia se devuelve contra aquellos que la producen, la responsabilidad moral y los subterfugios de la conciencia ya no sirven, demostrando que Dante ya no puede ocultar más aquello que lo atormenta y lo persigue. Como victimario que ha sido, el relato nos hace comprender que el ciclo de violencia continúa en la búsqueda de otras víctimas inocentes con las cuales satisfacer la pulsión de muerte, ahí en donde el autoengaño de Dante no funciona y no hay escapatoria posible para la culpa (Chen 214).

En primer lugar, Penélope muere como se narraba por anticipado: Dante desfigura su cara con un cuchillo. Contigüidad obliga, el desplazamiento metafórico produce dos cadenas significantes que llaman poderosamente la atención: la primera es besos–rostro–cuchillo, que evoca la célebre metáfora de Vicente Aleixandre: “espadas como labios”, en donde la comparación entre espada y labios se produce para enfatizar que el beso de los amantes es purificante y con propiedades ígneas,<sup>13</sup> es decir, que quema como el frío del metal sobre la cara de Penélope. La segunda cadena, rostro–boca–sangre, permite la emergencia de lo siniestro. Dante es ahora un vampiro que chupa la sangre de su víctima. Por lo tanto, la transformación del escenario es total; la lengua y la boca ya no sirven para dar besos; ahora son instrumentos de tormento para

quien mira impávida y horrorizada a su amante. También el agua de la pecera se transforma aquí, es la sangre que bulle de la herida perpetrada por el siniestro amante. Ahora bien, ¿de qué le valió a Penélope ser “la dulce Penélope”? (21); no es inocente que este epíteto se le otorgara una vez más en una lexía que nos recordaba la figura clásica del mito: “la dulce Penélope, siempre exacta, fiel, leal, amiga [...]” (23). La ironía del relato surge para destacar cómo la siempre fiel, atenta y graciosa Penélope es víctima de su propio amante.

Por lo tanto, en ambos relatos la cocina y las sensaciones olfativas y gustativas que provocan sirven para crear una atmósfera necesaria a la intriga y al desarrollo posterior de los acontecimientos. El malestar y las náuseas, que sienten los personajes a raíz de los platos y los otros alimentos, “preparan” al lector, en el plano de lo intuitivo, para que se pregunte y juzgue que algo extraño o insólito está por suceder y lo introduzca en el juego del enigma, porque es necesario descubrir que se “cocina” algo en el texto. Vallbona y Escudos saben sacar provecho de lo sensorial e intuitivo, ligado al cuerpo y al fogón doméstico. Por lo tanto, es cierto que la cocina representa en “Penélope en sus bodas de plata” el ligamen que hace posible la sujeción histórica de la mujer al dominio masculino, pero Rima de Vallbona se vale de ello para anunciar lo que está por ocurrir en la celebración de las bodas de plata, como signos de la liberación de la madre de Abelardo; lo somático está al servicio de que sea el cuerpo, léase los sentimientos y las pasiones, lo que primero sea “destapado”.<sup>14</sup> De igual manera, en “Dos cavernas unidas, ¿hacen un beso o forman un túnel?”, la conjunción entre alimentos y problemas gástricos de Penélope permite captar la preeminencia de

lo sensorial y lo pulsional como respuesta del cuerpo a las contingencias de la extraña y espeluznante visita de Dante; la Penélope de Escudos paga caro, con su vida misma, su ajuste al papel de amante que espera y, sobre todo, a un hacer femenino caracterizado en su reclusión al espacio doméstico. Ello provoca una lectura muy interesante de ambos relatos que podríamos interpretar en diapasón feminista: o se liberan las Penélopes modernas de su condición subalterna o siguen manteniendo su papel ancilar, pasivo y devaluado históricamente por las luchas actuales de las mujeres.

## Notas

1. Este artículo surgió del seminario “El sujeto femenino en el relato de escritoras centroamericanas”, que dicté en la Justus Liebig Universität Giessen, durante enero y febrero del 2003. Agradezco al Servicio Alemán de Intercambio Académico la beca que me otorgó durante ese periodo, la cual hizo posible escribir este trabajo.
2. Véase al respecto lo que dice Lucía Guerra en cuanto a la diferenciación entre los espacios públicos y privados en la cultura occidental. La casa (el interior) frente a la ciudad (exterior) implicaba que el hombre era apto para gobernar y hacer la guerra frente a la mujer, confinada al espacio de la casa o del gineceo, es decir, a las labores del hogar (Guerra 15).
3. No me extendo en otros comentarios en *Como agua para chocolate*, pues ya la mayoría de los críticos han explicado tales relaciones. Véase, por ejemplo, el trabajo de Cristina Ortiz, en donde se expone un resumen del mismo.
4. Véase el siguiente ejemplo del texto: “Sus cuerpitos púberes se agitaban henchidos de placer en las ondas del río. Yo cerraba los ojos y me dejaba ir, me dejaba ir, me dejaba ir... Ellas me permitían penetrar en el ámbito que cerraban sus juveniles brazos y piernas alrededor de mi cuerpo como una red carnosa y allí me entregaba yo a la magia de los alivios de noches largas tratando de calmar el duro dolor entre las piernas, ese dolor que me daba mucha vergüenza. El infierno eran las noches que endurecían mi cama y tenía que aguantar con miedo la hinchazón del pecado” (13).
5. La apertura de una ventana es también un símbolo que reutiliza Rima de Vallbona en el cierre estratégico de su novela *Mundo, demonio y mujer* (1991); al comentar esta ventana, María Amoretí explica que hace surgir “un espacio interior que si bien es refugio, no es un ámbito libertario; se trata más bien de una ruptura con el mundo y de una muerte para el mundo” (280).
6. Recordemos que la madre de Abelardo no recibe nombre. Julia G. Cruz hizo la misma observación; ella habla de una anonimía en este personaje de “Penélope en sus bodas de plata” (133). Ello me parece pertinente en la medida en que la anonimía permite la identificación testimonial entre esta madre que se libera de un matrimonio infeliz y todos aquellos casos de mujeres que toman conciencia de lo mismo.
7. Corrijo lo que me parece una errata del texto.
8. James Mandrell concluye en forma diferente su explicación sobre las prendas, el tejer y la lana blanca; para él son símbolos “de la sexualidad postergada y deseada, o sea, como símbolo de una Penélope” (151) bajo el escrutinio y los deseos incestuosos de su hijo Abelardo.
9. Jacinta Escudos es el pseudónimo adoptado por esta escritora salvadoreña, quien se inventa una nueva identidad ficticia como escritora y desea que se le reconozca con ella. *Cuentos sucios* es su segunda colección de relatos.
10. “[...] el apartamento tan estrecho, un solo cuarto donde uno tropieza con los muebles [...]” (20).
11. La cursiva es del texto y se utiliza para marcar el cambio de nivel producido en el relato, ya que corresponde a los pensamientos de Penélope.
12. Por otra parte, en el horóscopo dos de los atributos más importantes de los que nacen bajo el signo de piscis son la sensibilidad y la emotividad; “reina un impresionismo que favorece la permeabilidad, el abandono, la dilatación y la inflación emotiva, por las cuales el ser se desborda a sí mismo [...]” (Chevalier 839). Ello sucede efectivamente en Penélope.
13. Véase por ejemplo el poema “X (Muerte)” de Espadas como labios: “He acudido. Dos clavos están solos/ punta a punta. Caricia yo te amo/ Bajo la tierra los besos no esperados/ ese silencio que es

carbón, no llama./ Arder como una gruta entre las manos [...]” (49).

14. Al respecto dice Guerra: “De esta manera, el alimento que se transforma para ser consumido no es simplemente aquello que se cuece, se corta, se pudre y se evapora sino también la materia que transmuta a la mujer, sacándola de su papel pasivo y subordinado” (177).

## Bibliografía

- Aleixandre, Vicente. *Espadas como labios —La destrucción o el Amor*. 4a. edición. Madrid: Editorial Castalia, 1989.
- Amoretti Hurtado, María. “La morada interior y sus espectros”. En Arancibia, Juana y Luis Jiménez (Eds.). *Protestas, Interrogantes y Agonías en la obra de Rima de Vallbona*. San José: Instituto Literario y Cultural Hispánico-Ediciones de Perro Azul, 1997: 275-300.
- Carter, Alexandra. “Aspectos antropológicos de la alimentación humana en la literatura”. *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica* 8.1-2 (1984): 97-101.
- Chen Sham, Jorge. “Culpa y responsabilidad moral en dos cuentos de Mario Benedetti”. *Letras de Deusto* 31.92 (2001): 205-16.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. 5a. edición. Barcelona: Editorial Herder, 1995.
- Cortez, Beatriz. “Los Cuentos sucios de Jacinta Escudos: La construcción de la mujer como sujeto de deseo”. *Afrodita en el Trópico: Erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*. Oralia Preble-Niemi (Ed.). Potomac: Scripta Humanistica, 1999: 111-22.
- Cruz, Julia. “La anonimidad en algunos relatos de Rima de Vallbona”. *Diáspora* 11 (2001):133-7
- Escudos, Jacinta. *Cuentos sucios*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 1997.
- Guerra, Lucía. *La mujer fragmentada: Historias de un signo*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas/ Colcultura, 1994.
- Mandrell, James. “En búsqueda del párrafo perfecto o el placer de la lectura”. *Nuevos acercamientos a la obra de Rima de Vallbona (Actas del Simposio-homenaje)*. Jorge Chen Sham (Ed.). San José: University of Saint Thomas/ Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000: 147-54.
- Ortiz, Cristina. “Como agua para chocolate: Manera de hacerse”. *Letras Femeninas* 22.1-2 (1996):121-30.
- Vallbona, Rima de. *Mujeres y agonías*. 3a. edición. Houston: Arte Público Press, 1994.
- Vallejos, Mayela. “El uso de la parodia como elemento desmitificador en ‘Penélope en sus bodas de plata’”. *Nuevos acercamientos a la obra de Rima de Vallbona (Actas del Simposio-homenaje)*. Jorge Chen Sham (Ed.). San José: University of Saint Thomas/ Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000: 135-46.
- Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*. 3a. reimpresión. Madrid: Editorial Gredos, 1979.