

LECCIONES DE COCINA PARA CONCIENTIZAR: HACIA UNA ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA EN LOS TRABAJOS DE ROSARIO CASTELLANOS, FERNANDA MELCHOR Y NADIA VILLANUEVA

Ericka H. Parra Téllez
Valdosta State University, EE.UU.

Introducción sobre la violencia de género

En México, las mujeres son protagonistas de la violencia en varios momentos históricos y espacios geográficos del país. Entre siglos (XX y XXI), la violencia más que un tema de denuncia y crítica se retoma como estética literaria. Además de los años de violencia en la revolución mexicana (1910), el movimiento estudiantil de 1968 visibiliza la violencia física en el espacio público. No obstante, hay censura a la libertad de expresión, las representaciones estéticas, en el poema “Memorial de Tlatelolco” (1971), de Rosario Castellanos, en la película *Rojo amanecer* (1989), del director Jorge Fons y en la colección de testimonios *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral* (1971), de la escritora Elena Poniatowska, compilan diferentes versiones que relatan los actos de violencia estatal: policial y militar. A falta de voz, las historias censuradas en las noticias también se reconfiguran en una estética narrativa literaria.

Los actos de violencia de género se informan desde el lenguaje simbólico. Violencia comprende “cualquier acto físico, visual, verbal o sexual” (Radford 33) que experimentan niñas, jóvenes o mujeres. En el trato personal, las mujeres mueren en manos de la pareja ya sea que estén casados o sean una pareja. La relación de poder se explica como una manifestación del poder patriarcal, “entendido como un sistema de dominación masculina que determina la opresión y subordinación de las mujeres” (Sendón de León 57). Es decir que el poder patriarcal es un discurso de poder en el cual mujeres y hombres participamos. Mas con la categoría de género se identifican los roles de las mujeres y sus representaciones. En las relaciones de género se discuten las relaciones de poder “asimétricas, definidas por la desigualdad y la dominación masculina” (Schmidt 13). Si bien las diversas corrientes de feminismos coinciden con la desigual participación de las mujeres en las sociedades patriarcales tanto en el espacio público como en el privado, en la literatura se rescatan las representaciones de mujeres como “agentes creadoras de conocimiento, de saberes y de la cultura, y no como ausentes o víctimas pasivas” (15). Por lo cual, el conflicto que conlleva a la violencia se ilustra en la creación narrativa literaria.

Históricamente, los roles sociales de las mujeres son invisibles ya que se perciben como una forma de vida determinada a partir de los roles sexuales al interior del hogar y en ciertos oficios. Es decir, se recrea una asimetría social que en la obra de estas escritoras se reconfigura en el espacio del hogar con actos de violencia simbólica, verbal y física. La desigualdad a partir de las relaciones de poder conlleva a la violencia de género y en consecuencia al feminicidio. El tema de la violencia de género se inserta en la discusión de feminicidio, término propuesto para el caso mexicano a partir de las mujeres desaparecidas y asesinadas en Ciudad Juárez, cuyos casos se registran a partir de 1993. El debate continuo en los recientes ataques a mujeres, feminicidios o genofemicidios, crímenes en situaciones bélicas contra las mujeres, se enmarca en la discusión de género. Estos tipos de violencia ocurren tanto en el espacio del hogar como el público, afectando indistintamente a las mujeres o las representaciones de mujeres.

Por lo cual, en el contexto de la reciente celebración del aniversario del movimiento del 68 en 2018, cabe seguir concientizando que la violencia de género sigue siendo de conflicto y de censura: son tiempos de *huracanes*. Tal expresión recuerda la novela *Tiempo de huracanes* (2017) de la periodista y escritora mexicana Fernanda Melchor.¹ La novela retoma una noticia periodística sobre un cuerpo de mujer que yace a la orilla de un río. El hallazgo de un cuerpo, estéticamente descrito al inicio de la novela, se contrapone al penúltimo capítulo que describe una escena en que varios cuerpos sin identidad son trasladados al cementerio. Mas, ¿cómo hacer una crítica social desde la representación estética de un cuerpo calcinado, inerte y pasivo?

En este ensayo proponemos discutir las representaciones del tema de violencia de género en los cuentos “Lección de cocina” y “Modesta Gómez”, de Rosario Castellanos (1926-1973),² *En tiempo de huracanes* (2017), de Fernanda Melchor (1982), y *Por el lado salvaje* (2011), de Nadia Villafuerte (1972), cuyas representaciones estéticas de la violencia cruzan las fronteras del tiempo y varios espacios para subvertir la lectura, la escritura, la cultura y los espacios del hogar y la sociedad. La violencia de género, en particular, se representa en personajes femeninos jóvenes que demandan ser escuchadas en una polifonía de voces. La denuncia y la crítica social se dirige a la representación de la violencia en el hogar y tiene continuidad en el espacio público. Al dar voz a los personajes femeninos en varias formas narrativas que experimentan diferentes tipos de violencia, se hace eco a la denuncia y la crítica con ironía.

Desde la cocina al espacio público, ¿cuál es la lección?

A manera de antecedentes, el espacio cerrado tradicionalmente se ha delegado a las mujeres ya sea en la práctica culinaria o en la organización y manejo de una cocina. Sor Juana Inés de la Cruz en *Respuesta a sor Filotea*³ converge el mensaje de que las mujeres, asimismo, intercambian ideas filosóficas desde la cocina. Por ejemplo, cuando la monja observa cómo un huevo se une y se fríe en la manteca aun cuando sus propiedades físicas son contrarias. Después, propone el siguiente problema: “¿Qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina?”. Y, justifica esta interrogante con las palabras del poeta español Lupercio Leonardo (1559-1613) quien anotó, “que bien se puede filosofar y aderezar la cena” (54). Así, propone la hipótesis de que “si Aristóteles hubiera guisado mucho más hubiera escrito” (54). Para concluir que los médicos le han prohibido el estudio, irónicamente, se refiere al contexto de la censura a las lecturas prohibidas por la Inquisición.

Varios siglos después, siguiendo un tono irónico en la narrativa, Rosario Castellanos representa la disyuntiva que ocurre en el espacio privado. En el cuento “Lección de cocina” en *Álbum de familia*

¹ La escritora mexicana Fernanda Melchor propone en sus crónicas y relatos una relectura al tema de la violencia de género, que asimismo es un tema político. Con la novela *Tiempo de huracanes* (2017), la autora ingresa al nuevo *boom* femenino latinoamericano por transportar a los lectores a una realidad de extrema violencia con el uso estético de un lenguaje diario y el misterio de una Bruja. Según el crítico literario Ulises Hernández, la escritora forma parte de la “Generación inexistente” y al igual que otros escritores como Antonio Ortuño utilizan el *leitmotiv* de la violencia (Hernández). En 1993, la revista mexicana *Generación* ofrece un espacio a la “otra” juventud, aquella que no aparece en los medios masivos ni en el cliché. El intento es debatir literatura y política.

² Los actos de violencia física se registran en el espacio público. En la novela *Balún Canán* (1957) pinta rasgos autobiográficos en cuanto la pérdida de tierras con la expropiación hecha por Lázaro Cárdenas a la hacienda de sus padres (Tapia y Zamudio). En el poema “Memorial de Tlatelolco”, los ecos del pasado se recordaron en el 2018, en el contexto del quincuagésimo aniversario del movimiento estudiantil de 1968. En los ensayos “Sobre cultura femenina” (1950), “Mujer que sabe latín” (1973) y “Declaración de fe. Reflexiones sobre la situación de la mujer en México (1997), “Y las madres que opinan” (1965) Rosario Castellanos hace una crítica al constructo cultural de los roles de las mujeres y, específicamente, de la mexicana. En sus ensayos, hace una crítica al patriarcado en el rubro económico, social y cultural.

³ Sor Juana escribe *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* en 1691, tres meses después de la publicación de la *Carta atenagórica*. Sin embargo, se publica en 1700 como obra póstuma. Forma parte de la Primera Edición del volumen VIII (Madrid) Fama y obras póstumas. El jesuita Diego Calleja apoya la publicación (Paz 90). *Respuesta a Sor Filotea* está dirigida a su confesor en esos momentos, el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, oponente de Núñez de Miranda.

(1971), que se publica en el contexto del año internacional de la mujer, destaca el conflicto que significa al personaje femenino ser relegada al espacio de la cocina. Ella describe los quehaceres del hogar, destacando la acción de cocinar y la relación con su esposo, siendo recién casada. Con el uso de un lenguaje simbólico compara el silencio de la cocción de la carne con una imagen pasiva, inerte y calcinada de la pieza de carne, por ejemplo, indica en la voz del yo que: “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” (Castellanos 11). El personaje continúa pensando en sus relaciones con otras personas, con sus lecturas y con su esposo. Mientras observa que la carne se encoge, al igual que sor Juana observaba la cocción de los huevos, se imagina a sí misma siendo el personaje central de la película cuyos roles solo serían el de “bruja blanca” o “diseñadora”. En otras palabras, la ruptura a los roles tradicionales de las mujeres sería el papel de mujer independiente.

En ese momento se da cuenta que la carne se está quemando a fin de distraer su monólogo. Para resolver el problema de la cena, presenta dos soluciones: comer fuera de casa, simulando que no ha pasado nada, diciéndose: “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” (12). O bien, informarle al marido que la carne se ha quemado. Para lo cual justifica ser recién casada. Recuerda que por ello aún no existe el conflicto con la suegra. No obstante, explica que en las relaciones entre mujeres, la suegra antagonista derrota a la nuera, en apariencia, pues en sus reflexiones sabe que en el fondo se siguen las tradiciones de las antepasadas. La voz poética continúa el juego de palabras en el cual la receta, en vez de lección, “es vieja y su eficacia está comprobada” (13). Incluso, modela que cuando duda, le pregunta a la vecina, otra mujer conocedora de los roles de mujeres en la familia. Es decir, las mujeres participan en diferentes roles según la tradición patriarcal sin ofrecer cambios sociales, pero teniendo conciencia de que existen.

Las acciones en el cuento, descritas desde que empieza a preparar la cena, refieren circunstancias en las cuales se percibe la sumisión de las mujeres. En tanto que la voz del yo en el monólogo convoca a reconocer la participación de las mujeres en el ámbito público. En el cuento “Lección de cocina”, según la crítica Elia Saneleuterio, Castellanos propone lo difícil que es seguir una receta para un matrimonio “arreglado”. Sin embargo, cabe destacar que cuando el personaje femenino observa la cocción de carne hasta quemarse, reflexiona sobre los roles tradicionales. En tono irónico e ingenio verbal desde el principio enuncia paso a paso la forma en que se debe cuestionar, según lo vemos en la siguiente cita: “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?” (7). Demuestra que la mujer ha sido subordinada a un espacio cerrado social e históricamente. Y, en tono retórico apunta la voz en primera persona que, no obstante, aunque se trata de un espacio cerrado y solo se le permite preparar o elegir un menú, la voz narrativa se autoriza a cuestionar su participación en la sociedad y en la historia. La ruptura a la imposición de roles tradicionales de las mujeres comienza con interrogantes y autorreflexiones, creando una narrativa que desde la cocina se vuelve una acción pedagógica al presentar los pasos que sigue desde su una actitud filosófica, así como indica sor Juana.

Asimismo, hay lecciones entre mujeres que se proyectan en el espacio público. En “Modesta Gómez” de la colección *Ciudad Real* (1960), la trama describe las relaciones entre mujeres de diferentes clases sociales, en las cuales incluye a las indígenas y mestizas. Según la crítica literaria, Castellanos como ensayista, poeta, cuentista y dramaturga se vincula a los temas de la posmodernidad mexicana de los años cincuenta, que revela la escisión del sujeto femenino. Las historias fragmentadas recuentan los roles de las mujeres y su marginación en la especificidad del contexto social del sur mexicano. En particular, representa los conflictos de las mujeres que radican en Chiapas, sureste de México. Con el estilo pedagógico, Castellanos continúa con las lecciones en las cuales mexicanas de varias clases sociales participan. La narradora del cuento “Modesta Gómez” menciona la palabra “lección” en otro contexto. En particular, la frase “no aprendió la lección” implica la forma violenta de una sociedad cruda: aun cuando nos posicionamos como parte de un mismo género sexual, las indígenas y las mestizas se ven afectadas por la problemática social.

Modesta Gómez es el personaje del cuento de su mismo nombre. Ella al parecer es mestiza. Trabaja como sirvienta en la casa de Jorgito, nombre que se menciona, por ser hombre y quien al abusar sexualmente de Modesta la deja embarazada. La voz narrativa la nombra objeto de la acción de la violación sexual: al decir, “Gracias a la violación de Modesta, Jorgito pudo alardear de hombre hecho y derecho” (73). La escena del caso de violación a Modesta describe la fragilidad económica en que se encuentran las mujeres y el poder de Jorge tanto económico como social.

El esposo de Modesta la apoya con el hijo ilegítimo de Jorgito, hijo de la familia donde servía desde que era niña y donde aprendió a obedecer a los patrones. En su matrimonio, Modesta tolera la violencia doméstica ya que es respetada por tener un marido. Cuando muere, la comunidad la juzga: Modesta es una mujer sin marido y sin trabajo. Después de perder su trabajo como sirvienta y quedar viuda, la única opción que le queda es ser “atajadora”. Es decir, impedir que las tzotziles lleguen con sus mercancías a la Ciudad Real. La narradora describe la escena de su primer día de trabajo como atajadora:

De modo automático, lo mismo que un animal mucho tiempo adiestrado a la persecución. Modesta se lanzó hacia la fugitiva. Al darle alcance la asió de la falda y ambas rodaron por la tierra. Modesta luchó hasta quedar encima de la otra. Le jaló las trenzas, le golpeó las mejillas, le clavó las uñas en las orejas. ¡Más fuerte! ¡Más fuerte!
—¡India desgraciada, me lo tenés que pagar todo junto! (79)

Así, Modesta violentamente detiene a las mujeres y las subordina. En la división sexual del trabajo y división internacional del trabajo hay una relación de poder en la que los hombres han sido cómplices del disciplinamiento de las mujeres (Federici 173). En una de las varias formas de disciplinar a las mujeres en diferentes contextos, Modesta participa en disciplinar a las indígenas con violencia. A la vez, otra atajadora subordina a Modesta, dándole un bajo salario por no haber robado todos los productos de los indígenas, y le recuerda: “para que te sirva de lección, le dijo la atajadora, yo me quedo con el chamorro, puesto que yo lo pagué. Tal vez mañana tengas mejor suerte” (80). Modesta acepta contenta: tiene la esperanza de haber conseguido trabajo, aunque le pagaran poco. En conclusión, Modesta no es modesta sino una manifestación de disciplinamiento laboral. Y Castellanos representa con ironía los diferentes espacios donde surge la violencia sin respeto a la condición de las mujeres, siendo causas de la sumisión la subordinación a una clase social y a un sistema económico que ha relegado a las comunidades originarias, en este caso tzotziles, de poder. No obstante, diferentes espacios, la lección desde el convento, la cocina y el trabajo ilustra a las mujeres reclamando poder a la subordinación de su intelecto y su cuerpo.

Las normas se rompen en *Tiempo de huracanes*

Al igual que Modesta, el personaje Norma en *Tiempo de huracanes*, de Fernanda Melchor, queda embarazada. En ambos casos hay una violación sexual, que se desconoce como delito. En el caso de Modesta, es un triunfo para Jorgito, por ser su iniciación. En el caso de Norma, ella en un principio, asume su participación de manera irónica en la seducción del padrastro desde que era una joven menor de edad. Después, decide emigrar de su pueblo para suicidarse pues quedó embarazada: salió con su domingo siete. Es decir, rompió las reglas sociales.

La escritora Fernanda Melchor, da continuidad al tema de la violencia de género y sus expresiones. *Temporada de huracanes*, novela de crimen y habladurías, empieza con la aparición de un cuerpo exánime de mujer y termina con varios cadáveres que se trasladan al cementerio. El primero de los ocho capítulos describe el origen del pueblo La Matosa, Veracruz, México, y sus habitantes. Entre ellos la Bruja, una curandera que hacía maleficios para atrapar a los hombres y ayudar a las mujeres con el aborto. Por eso Norma la conoce. Y por tal motivo, el destino de Norma cambia cuando se relaciona con Luismi —el acusado del crimen de la Bruja chica—. Los personajes en conflicto son la Bruja (víctima), Norma (motivo), Luismi (supuesto acusado y cómplice) y Brandon (culpable, enamorado de Luismi y con temor a identificar su homosexualidad). Cada uno ofrece su versión de los

hechos por lo cual la historia tiene diferentes puntos de vista con respecto a la muerte de la víctima. El motivo del crimen para Luismi tiene que ver con que la Bruja le ha facilitado hierbas a Norma, su pareja, para abortar.

En la búsqueda por encontrar al asesino se reconstruyen varias formas de violencia: la doméstica y la estatal. Así, se recrea una estética para denunciar la violencia de género en los espacios de la familia y el pueblo que bien podría ser la metonimia de un estado y de un país. La advertencia a los lectores desde la viñeta tomada de la novela *Las muertas* (1977) de Jorge Ibarguengoitia subraya la veracidad de los acontecimientos y la ficción de los personajes al citar: “Algunos de los acontecimientos que aquí se narran son reales. Todos los personajes son imaginarios”. De este modo, también se recuerda que la violencia es un tema añejo.

El sospechoso es Luismi. En la búsqueda de evidencia para culparlo, se aprende sobre la violencia en el ámbito doméstico. En la familia, la violencia de género se dirige hacia las mujeres desde que son niñas. La violencia hacia las niñas persiste desde lo simbólico de la palabra hasta lo físico. La abuela, por ejemplo, aunque se hace cargo de sus nietas, hijas de la Negra y la Balbi –sus hijas; y de Luismi, hijo de Maurilio– su hijo, constantemente insulta y golpea a las nietas abandonadas por sus madres, pero no al nieto. Ellas tienen sobrenombres. Las llama la Bola, la Picapiedra y la Baraja. Cuando la abuela le pegaba a una, todas ellas recibían el mismo castigo. En este sentido, el joven personaje masculino solo es espectador del disciplinamiento de las niñas, según lo describe la narradora, “Luismi, nomás se quedaba parado viendo cómo la vieja les pegaba y las llamaba arrimadas, arrastradas, inútiles, peor que animales, hubiera sido mejor que las putas de sus madres se las llevaran, o que las regalaran en la calle para que terminaran en el reformatorio, donde las lesbianas violan a las niñas con palos de escoba, pinches cabronas, son unas busconas, les gritaba ...” (44). Este personaje más que sospechoso es espectador por lo cual su prima Yesenia lo señala como culpable de la muerte de la Bruja.

Por el contrario, Norma, la pareja de Luismi, recibe otro tipo de lecciones. La madre le prohíbe maquillarse para impedir la atención de los hombres y le advierte que debe cuidarse de ellos. Sin embargo, la madre desconoce que Norma tiene relaciones lúdico-sexuales desde que tiene doce años con el padrastro. Norma, aunque acepta sus circunstancias, sufre una violación sexual, pues Pepe la aleccionaba: “no pienses”. Así, mientras él seduce a la hijastra, ella queda inmóvil, dejando que Pepe dirija el acto. Para ella se trataba de “no pensar en nada cuando Pepe se montaba encima de ella” (133). La narradora describe la perspectiva de Pepe: “Educarla, enseñarla, irla acostumbrando de poco a poco para no lastimarla; si él no era ningún bestia, al contrario; él sólo le daba lo que ella pedía” (134). En tanto, Norma “al final siempre terminaba sintiendo asco de sí misma, un odio por estar arruinando la última oportunidad que su madre tenía de ser feliz con un hombre” (135). De este modo, lo que en un principio es un juego, pasa a ser una relación forzada. Ella rompe la regla de “no salgas con tu domingo siete” y de “no pienses”. Es decir, queda embarazada a temprana edad. Según Norma, fue su propia voluntad tener relaciones con el padrastro y traicionar a su madre, por lo cual decide suicidarse y salir de su pueblo hacia el mar.

En la violencia de género, las mujeres en la novela *Tiempo de huracanes* se ven más afectadas. Los personajes femeninos representan los roles de varias generaciones de mujeres. En algunos casos, las mujeres dejan de ser “Reina(s), esclava(s) o mujer(es)”, según la canción que es *leitmotiv* en la novela, para convertirse en la mujer fatal cuyo castigo es la violencia verbal o física. Los personajes femeninos se apropian del lenguaje vulgar y toman responsabilidad en lo que se muestra como incesto en la relación erótica entre el padrastro y Norma. La decisión de Norma para abortar se contrapone a la idea de “no pensar” y no tomar acción sobre su propio cuerpo. En suma, el crimen pasional de un travestí, que se cuenta desde una pluralidad de voces, denuncia, reflexiona y critica las diferentes formas de violencia que viven las jóvenes por trasgredir el poder del patriarcado o machismo. Al final Norma rompió la norma y yace en un hospital sin ser identificada. La innovación del relato reproduce las habladurías en torno un crimen pasional con un lenguaje coloquial y repetitivo. Esta técnica reproduce las versiones de un grupo de personajes involucrados con la muerte de la Bruja. Asimismo,

se describen diferentes formas de violencia que afectan la “experiencia transformadora” de cada uno de los testigos protagonistas.

Lía: nació para ser sujeto migrante

Por último, las representaciones de la violencia se insertan en la cartografía mundial. Una posible hipótesis sería destacar el rol importante que tiene la imagen del sujeto migrante a nivel global. Nadia Villafuerte se une a la producción novelística de escritoras mexicanas sobre la violencia de género. Identificamos en la novela *Por el lado salvaje* a los personajes a través del uso de una cámara fotográfica. El estilo narrativo se hace como si fueran *tomas* o postales de varias escenas con respecto al trato del cuerpo del sujeto migrante femenino. Se muestran varias imágenes y circunstancias de jóvenes en el cruce de fronteras desde un pueblo llamado Paredón, situado en el sur de Chiapas, hacia las fronteras sur y norte de México. El personaje principal Lía, una joven sin edad exacta, sin un origen exacto y sin brazo, simboliza paso a paso la forma en que el sujeto migrante femenino afronta la violencia física y la violación al cruzar las fronteras. No obstante, aun cuando existen limitaciones físicas, Lía, así como otras inmigrantes, toma responsabilidad de sus acciones al ser desterritorializadas de su país como una mercancía.

Según Schmidt en “Introducción” a la compilación crítica a *Antonio Polar y los estudios latinoamericanos* (2002) discute la territorialidad como lugar desde el cual la crítica literaria construye conceptos teóricos. En particular, se enfoca en la desterritorialización de los sujetos y la reconfiguración de los estudios culturales latinoamericanos a causa de la migración y de la globalización. Lía, en sus viajes forzados a Guatemala y Honduras, los lectores aprenden sobre la posguerra en Nicaragua en 1996, cuando se firma el acuerdo de paz en la región centroamericana que rechaza todo tipo de violencia.⁵ La historia de Lía simboliza que queda pendiente hacer justicia a la violencia contra el cuerpo de la mujer. El personaje femenino mutilado se reconfigura a partir de las imágenes de tomas fotográficas, descritas para contar una versión entre recovecos de los hechos violentos ocurridos en dichas fronteras en donde las jóvenes no actúan como víctimas.

Más allá de los clichés fronterizos, los personajes masculinos: un periodista y un fotógrafo, son partícipes de las historias fragmentadas contadas con el formato de la entrevista y tomas fotográficas que se compilan en diez capítulos. En este viaje migratorio se destacan tres tomas fotográficas del mundo globalizado: 1) la territorialidad desterritorializada, 2) Lía capturada en la Honduras turística y 3) sin identidad en la frontera norte.

Lía ha sido una de tantas niñas robadas. Esta vez por una madre del sur de Chiapas. Lía nota las diferencias entre ella y su madre. Físicamente son incompatibles y nos dice: “Mi madre es negra, de un negro azulado con el que una creía mancharse si la tocaba; el mío es claro” (15). Mas las cualidades físicas tienen menos importancia que la actitud. La madre duda que Lía tenga un destino diferente al de ella. Una constante es la falta de confianza de la madre en que ella se gradúe del secundario. Para la madre, la actitud de servicio prevalece, según Lía, “Ella es criada. Y las criadas reproducen su especie. No se trata sólo de un oficio sino de una actitud” (22).

Sale de Paredón hacia Centroamérica sin documentos. Gelda o Genaro la lleva a Honduras y la tiene presa en su casa. De modo reflexivo, Genaro se pregunta en voz del *yo* como si fuera un interrogatorio: “¿Si no tuve problemas por explotar a una ilegal? (47). El narrador omnisciente explica en la voz del *nosotros*:

Para eso nos tenemos unos a otros. Nadie se da cuenta de los delitos domésticos. [...] Pero la vuelta de las criadas es la vuelta del perro capitalismo de medio pelo, la manera desenfadada de los pobres: no tenemos milicos aunque tampoco prosperidad; los *resorts* a la orilla de la playa (esos complejos residenciales de comodidad trasplantada que tienen todo, incluidos los turistas sexuales) no son nuestros (nunca lo han sido), el insectario donde he trabajado tuvo desde su origen presupuesto canadiense, etcétera Y no obstante, criaditas de otro tipo, como yo, pudimos disfrutar de una, cosa que está bien, mientras se pueda. (47)

La explotación sexual se cubre en la promoción del turismo, promovido por compañías extranjeras, y según este párrafo, no solo se trata de la fábrica sin chimenea, sino que la globalización económica y el capital extranjero se encuentran en todos los niveles y posee todos los medios de producción. Desde varias perspectivas y voces, el tema de violencia a las mujeres de diferentes grupos sociales tiene su origen en una crisis económica.

En la novela, los capítulos “Date una vuelta por el lado salvaje”, “Las fotografías de Bardem” y “Cinco retratos para una exposición. (Las postales de Bonnie)” evidencian las acciones de Lía en el proceso de desterritorialización, ocurrido en ambas fronteras. Al final, Lía se reterritorializa. Ella cambia su nombre, tiñe su cabello, y obtiene una identidad falsa por lo que es obligada a la prostitución para pagar su viaje desde Honduras. Sin importar el lugar: ella es una promiscua, tal como lo predice su madre y tal como ella lo supuso: “Si alguien me hubiese preguntado *¿Qué quieres ser cuando crezcas?*, habría dicho: “voy a ser promiscua”, con orgullo” (16). Lía, paradójicamente, parece haber aprendido la lección de la madre por voluntad propia a diferencia de Modesta, quien se somete a la familia que sirve, o Norma, quien asume su participación, pero decide suicidarse por romper la regla del domingo siete.

Conclusión: lecciones para informar, denunciar, criticar

En suma, cabe retomar la pregunta, ¿cómo hacer una crítica social desde la representación estética de un cuerpo calcinado, inerte y pasivo? Modesta Gómez, Norma y Lía representan, denuncian y critican que todos somos responsables del tema de la violencia de género. Así nos recuerda la voz del yo en el monólogo de “Lección de cocina” cuando plantea que las lecciones son una herencia de las antepasadas. No obstante, aun notamos que las relaciones de poder entre mujeres se ven influenciadas por el patriarcado.

Si bien diferentes historias se encubren, las narrativas de las escritoras utilizan una estética para seguir la denuncia –que aunque se silencia, se recrea al filosofar desde la cocina–. Solo queda continuar la autorreflexión a partir de aquellos casos que se exponen en la ficción narrativa. Por otro lado, las escritoras contemporáneas siguen denunciando y criticando los temas de la violencia, y el crimen. La tragedia de víctimas a causa de la violencia económica se representa estéticamente en los relatos y las historias que, en la búsqueda de soluciones, los personajes relatan una y otra vez en diferentes espacios del país mexicano sobre las condiciones de vida de los personajes cuya espera por el trabajo en la costa o en el campo o en la petrolera PEMEX, se hace una eterna espera. De hecho, la técnica de las tomas fotográficas narradas en *Por el lado salvaje* evidencian, en blanco y negro, que las experiencias de violencia emocional y física de las jóvenes las hacen madurar, al igual que Modesta o Norma, radicalmente para enfrentar los avatares que los personajes femeninos enfrentan a consecuencia de desplazamientos en el contexto de una globalización económica.

Las experiencias silenciadas que en ocasiones carecen de veracidad, de evidencia o que se clasifican como una nota roja en cualquier periódico forman parte de la vida cotidiana de los personajes. Así, la crítica social se entrelaza con un lenguaje común y ordinario en forma testimonial, repetitiva, circular, altisonante y humorística en las diferentes lecciones que pasan las antepasadas de generación a generación hasta ser escuchadas.

Bibliografía

- CASTELLANOS, Rosario (2019): “El 68 y su poesía”, en *Confabulario. Suplemento Cultural del Universal*. Ciudad de México, <confabulario.eluniversal.com.mx/poesia-movimiento-estudiantil-1968/>; (29/09/2019).
- (2012): “Lección de cocina”, en *Album de familia*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, pp. 6-14.
- (2018): “Modesta Gómez”, en *Ciudad real*. Ciudad de México: Penguin Random House, pp. 67-80.
- CRUZ, sor Juana de la (1998): *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*. Ciudad de México: Fontamara.
- FEDERICI, Silvia (2010): “La acumulación del trabajo y la degradación de las mujeres. La construcción de la ‘diferencia’ en la ‘transición al capitalismo’”, en *Caliban y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. España: Traficantes de Sueños, pp. 85-179.
- FONS, Jorge (Dir.): *Rojo amanecer*. Ciudad de México: 1989.
- GARRO, Elena (2008): *Inés*. Ciudad de México: Planeta.
- HERNÁNDEZ, Ulises E. (2019): “Reseña. *Aquí no es Miami*”, en *Escritoras Mexicanas*, <www.escriptoras.mx/la-hibridez-de-la-violencia-aqui-no-es-miami-f-melchor/>; (10-12-2019).
- MELCHOR, Fernanda (2018): *Temporada de huracanes*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- PAZ, Octavio (1982): *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- PONIATOWSKA, Elena (1998 [1971]): *La noche de Tlatelolco: Testimonios de historia oral*. Ciudad de México: Era.
- RADFORD, Jill y RUSSELL, Diane (2006): “El feminicidio es tan antiguo como el patriarcado”, en *Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres*. Ciudad de México: CEIICH, pp. 73-76.
- SANELEUTERIO, Elia (2017): “La Subversión de la conciencia en Rosario Castellanos: un acercamiento didáctico a “Lección de cocina”, en *Literatura Mexicana*, <[doi:10.19130/iifl.litmex.28.1.2017.978](https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.28.1.2017.978)>; (10-01-2019).
- SCHMIDT, Aileen (2003): *Mujeres excéntricas: la escritura autobiográfica femenina en Puerto Rico y Cuba*. Colombia: Editoriales Callejón.
- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm (2002): “Introducción: Hacia una crítica heterogénea de las culturales latinoamericanas”, en *Antonio Polar y los estudios latinoamericanos*. Universidad de Pittsburgh: Serie Críticas/ Instituto Internacional de Literatura Iberoamericanas, pp. 5-34.
- SENDÓN DE LEÓN, Victoria (2002): *Marcar las diferencias. Discursos feministas ante un nuevo siglo*. Barcelona: Icaria.
- VILLAFUERTE, Nadia (2011): *Por el lado salvaje*. Ciudad de México: Ediciones B.
- ZAMUDIO R., Luz Elena y TAPIA A., Margarita (eds.) (2006): *Rosario Castellanos. De Comitán a Jerusalén*. México: CONACULTA / Tecnológico de Monterrey.