

Festines neobarrocos. El menú literario entre el exceso y el populismo (José Lezama - Laura Esquivel - Juan José Saer)

Dieter INGENSCHAY

Universidad Humboldt de Berlín

RESUMEN

Este trabajo analiza tres novelas latinoamericanas (de José Lezama Lima, Laura Esquivel y Juan José Saer) publicadas en los años 1970/80 en el marco del post-boom, bajo el signo de una escritura 'neobarroca', y relacionadas con sendos festines gastronómicos.

Palabras clave: Literatura hispanoamericana, José Lezama Lima, Laura Esquivel, Juan José Saer, literatura y gastronomía.

ABSTRACT

This work analyses three Latin American novels (by José Lezama Lima, Laura Esquivel and Juan José Saer), published in the 70's and 80's in a 'neo-baroque' style, that contain several gastronomic events.

Key words: Latin American Literature, José Lezama Lima, Laura Esquivel, Juan José Saer, Literature and Gastronomy.

1. OBSERVACIONES PREVIAS

La temática de la comida ha sido analizada con gran frecuencia—desde la Biblia hasta los textos postmodernos—, pero el banquete excesivo se puso definitivamente en boga en 1973, con la película *La grande bouffe* del director Marco Ferreri (con Marcelo Mastroianni y Michel Piccoli). Una década y media más tarde, el tema llegó al templo del saber crítico y cultural: en 1989 la *Modern Language Association* estadounidense dedicó un volumen especial a la receta literaria, lo que

provocó un comentario escéptico del hispanista John Kronik, editor del mismo número¹.

Paso por alto el gran número de investigaciones dedicadas a las “Representaciones culturales de la comida” (tal el título de un número especial de *Modern Language Notes* en 1991) y también los logros de la importante escuela ‘antropologizante’ francesa alrededor de Alain Montandon. Mi contexto es muy concreto: analizaré tres novelas latinoamericanas escritas en los años 1970/80 en el marco del post-boom y bajo el signo de una escritura que propongo llamar ‘neobarroca’ y que considero central entre las formas novedosas de la narrativa latinoamericana (cf. Ingenschay 1999).

Se trata, en el orden que voy a seguir en las reflexiones siguientes, de estas tres novelas:

- *Paradiso*, del cubano José Lezama Lima (1974);
- *Como agua para chocolate*, de la mexicana Laura Esquivel (1989), y
- *El entenado*, del argentino Juan José Saer (1988).

Al elegir el concepto del neobarroco como denominador común de estas obras bastante diferentes en cuanto al resto, me veo obligado a esbozar brevemente el contexto teórico del mismo.

Ya en la primera etapa de la discusión ‘filológica’ alrededor del ‘barroco’ –entre Wölfflin y Eugeni d’Ors– ‘barroco’ apareció, por un lado, como concepto de época (designando, en la historia cultural hispánica, algo así como ‘cultura aurea’) y, por el otro, como concepto sistemático y transhistórico (en el sentido de un arte ni renacentista ni clásico). Deleuze, al considerar el barroco como ‘función operatoria’ que carece de carácter esencial, abre un nuevo camino², y en seguida nuevas discusiones sobre una concepción post-deleuziana del barroco intentan situarlo entre la descentralización y la recentralización del mundo³. Entre ellas destaca un artículo de Bernhard Teuber (Teuber 2000) en el que despliega el papel del éxtasis (en particular del éxtasis místico) como elemento clave de la experiencia corporal barroca, especificando así la idea definitoria del barroco como transgresión del orden renacentista, tal como lo habían planteado los críticos decimonónicos (Wölfflin, Burckhardt) y como Werner Weisbach, contemporáneo de d’Ors, siguió investigándolo en la década de 1920. Dentro de sus cuatro categorías (mística, erótica, ascética y crueldad), Weisbach considera el encantamiento extático (“die Verzückung”) como criterio decisivo del arte barroco (cf. Teuber 2000: 624). El título del libro de Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (Berlín 1921) anticipa la idea del mismo Lezama Lima, en cuanto a que el barroquismo europeo, según Lezama, ha sido una expresión contrarreformativa, mientras que el americano es un movimiento estratégico de la contraconquista (cf. Lezama Lima “La curiosidad barroca”, en Lezama Lima 1993: 79-106).

¹ “Recipes in *PMLA*! How will readers take to that?” (*PMLA* 104, 1989: 277).

² “Le baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire” (Deleuze, 1988: 5).

³ Tal el subtítulo del volumen colectivo de Küpper / Wolfzettel, 2000.

Entre los críticos latinoamericanos que identifican el arte latinoamericano con el barroco destacan Alejo Carpentier y Lezama Lima. Aunque Carpentier es más ‘radical’ en su método de equiparación (“Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombiana y el de los códices, hasta la mejor novelística actual”, Carpentier 1966: 32s.), prefiero más bien referirme, para explicar y legitimar el marco neobarroco de las novelas aquí presentadas, a los conceptos más sutiles de sus compatriotas Lezama Lima y Sarduy. Veo la transición de un estilo ‘barroco’ ya ahistórico a un estilo ‘neobarroco’ (y posmoderno) –con la crítica brasileña Irlemar Chiampi, editora también de *La expresión americana*– en la obra crítica y literaria de Lezama⁴. Mientras que para Lezama el arte barroco en general se expresa en un “estilo excesivo, rizado, formalista, carente de esencias verdaderas y profundas” (Lezama Lima 1993: 80.), su forma latinoamericana se caracteriza además por el aspecto anticolonial (por la formación de la ideología de lo que Lezama llama “el señor americano” y por el sincretismo ‘híbrido’ entre formas precolombinas y coloniales). Según Teuber, el sujeto renacentista dispone de un cuerpo claramente distinguible, mientras que el sujeto barroco se percibe de manera oscura y confusa (cf. Teuber 2000: 623 s.). Severo Sarduy por su parte va más lejos: en sus extensas reflexiones sobre la descentralización barroca postula –seguramente bajo la influencia de la teoría francesa alrededor de *Tel Quel*– que la erótica perversa y el exceso libidinal forman parte constituyente de la tradición del barroco latinoamericano y más aún del ‘neobarroco’ actual que se caracteriza justamente por la puesta en escena del exceso. El autor y crítico cubano siguió considerándose durante sus largos años de exilio en Francia como autor latinoamericano, pero su teoría del exceso como rasgo prototípico del neobarroco y su concepción de América como una esfera de ‘existencia heterogénea’ debe mucho más a Bataille que al contexto americano. Como en Bataille, la subjetividad irracional del sujeto de Sarduy busca sus escenarios de derroche, entre ellos el arte, el lujo, el luto, la sexualidad no reproductiva, la gula....

2. EL FESTÍN CRIOLLO DE LEZAMA LIMA: *PARADISO*

Leer a Lezama con Sarduy es una propuesta obvia: En su artículo “La escritura sin límites” al final de los *Escritos sobre un cuerpo*, Sarduy intenta definir la obra lezamiana: “*Paradiso* sería, por orden de adjetivos, una novela *barroca, cubana, -----, -----, y homosexual*. Encontrar esos términos. Llenar los blancos” (Sarduy 1987: 281). El motivo principal de la admiración con la que Sarduy se acerca a *Paradiso* no es ni la furia ornamental de su estilo exuberante ni, como lo fue para Juan Goytisolo, el poder de la metáfora erótica (cf. “La metáfora erótica” en Goytisolo 1992: 313-352) sino –muy concretamente– el despliegue de una homosexualidad desbordante a través de procedimientos (neo-)barrocos⁵. Poco

⁴ Cf. Chiampi, 2000.

⁵ Sobre la relación entre el deseo homosexual y la expresión neobarroca, cf. Ingenschay, 2000.

después de ser incorporado a los estantes de las bibliotecas públicas, ciertas páginas del capítulo octavo desaparecieron de los volúmenes rojos de la primera edición de *Paradiso*. Aficionados se habían apropiado de los pasajes hiperbólicamente ‘eróticos’. La novela lezaminana es, como ningún otro, el texto prototípico de la exuberancia y de la transgresión sexuales (pensemos en los diferentes pasajes donde se celebran todo tipo de perversidades). No es gratuito que en *Paradiso* aparezca, antes del primer ‘exceso sexual’, el ‘barroquismo alimentario’; lo encontramos en una posición casi inicial de la novela, cuando –después del ataque asmático del joven José Cemí– el texto cambia de repente a un tema completamente diferente, a la actividad y en seguida la dimisión transitoria del cocinero Juan Izquierdo.

El cocinero mulato “maneja el estilo de comer de cinco países” (Lezama Lima 1993:121), y por esta ‘hibridez’ está en oposición abierta a las señoras criollas de la casa, a Rialta y su madre, quienes provocan su dimisión. Pero antes, el texto nos informa sobre el orgullo de Doña Augusta como dulcera:

José Cemí recordaba como días aladinescos cuando al levantarse la Abuela decía: “Hoy tengo ganas de hacer una natilla, no como las que se comen hoy, que parecen de fonda, sino las que tienen algo de flan, algo de pudín”. Entonces la casa entera se ponía a disposición de la anciana, aun el Coronel la obedecía y obligaba a la religiosa sumisión, como esas reinas que antaño fueron regentes, pero que mucho más tarde, por tener el rey que visitar las armerías de Amsterdam o de Liverpool, volvían a ocupar sus antiguas prerrogativas y a oír de nuevo el susurro halagador de sus servidores retirados. Preguntaba qué barco había traído la canela, la suspendía largo tiempo delante de su nariz, recorría con la yema de los dedos su superficie, como quien comprueba la antigüedad de un pergamino, no por la fecha de la obra que ocultaba, sino por su anchura, por los atrevimientos del diente de jabalí que había laminado aquella superficie. Con la vainilla se demoraba aún más, no la abría directamente en el frasco, sino la dejaba gotear en su pañuelo, y después por ciclos irreversibles de tiempo que ella medía, iba oliendo de nuevo, hasta que los envíos de aquella esencia mareante se fueron extinguiendo, y era entonces cuando dictaminaba sobre si era una esencia sabia, que podía participar en la mezcla de un dulce de su elaboración, o tiraba el frasquito abierto entre la yerba de jardín, declarándolo tosco e inservible. Creo que al lanzar el frasco destapado obedecía a su secreto principio de que lo deficiente e incumplido debía destruirse, para que los que se contentan con poco, no volvieran sobre lo deleznable y se lo incrustaran. Se volvía con un imperio cariñoso, nota cuya fineza última parecía ser su acorde más manifestado, y le decía al Coronel: –Prepara las planchas para quemar el merengue, que ya falta poco para pintarle bigotes al Mont Blanc– decían riéndose casi invisiblemente, pero entreabriendo que hacer un dulce era llevar la casa hacia la suprema esencia–, no vayan a batir los huevos mezclados con la leche, sino aparte, hay que unirlos los dos batidos por separado, para que crezcan cada uno por su parte, y después unir eso que de los dos ha crecido. Después se sometía la suma de tantas delicias al fuego, viendo la señora Augusta cómo comenzaba a hervir, cómo se iba empastando hasta formar las piezas amarillas de cerámica, que se servían en platos de un fondo rojo, oscuro, rojo surgido de noche. La Abuela pasaba entonces de sus nerviosas órdenes a una indiferencia inalterable. (Lezama Lima 1993: 120)

La descripción da testimonio –detrás de la exuberancia estilística– de la glotonería característica de la familia. ¿Pero qué caracteriza la misma? No es la glotonería decadente de los festines literarios finiseculares, sino un elemento cardinal de la autodefinición de esta familia burguesa, de militares en este caso, con su conciencia aguda de formar parte de una capa social (tardio colonial) de criollos orgullosos. Esto se hace tanto más evidente en la pelea con Juan Izquierdo y sus concepciones de una cocina internacionalizada (que hoy no dudaríamos en llamar “fusion cuisine”). En sus ‘monólogos shakespearianos’, como reza el texto, despliega su ideología y las quejas de la falta de estima por parte de sus amos

—Que un cocinero de mi estirpe, que maneja el estilo de comer de cinco países, sea un soldado en comisión en casa del Jefe... Bueno, después de todo es un Jefe que según los técnicos militares de West Point, él es el único cubano que puede mandar cien mil hombres. Pero también yo puedo tratar el carnero estofado de cinco maneras más que Campos, cocinero que fue de María Cristina. Que rodeado de carbón húmedo y pajizo, con mi chaleco manchado de manteca, teniendo mis sobresaltos económicos que ser colmados por el sobrino del Jefe, habiendo aprendido mi arte con el altivo chino Luis Leng, que al conocimiento de la cocina milenaria y refinada, unía el señorío de la *confiture*, donde se refugiaba su pereza en la Embajada de Cuba en París, y después había servido en North Carolina, mucho pastel y pechuga de pavipollo, y a esa tradición añado yo, decía con sílabas que se deshacían bajo los abanicazos del alcohol que portaba, la arrogancia de la cocina española y la voluptuosidad y las sorpresas de la cubana, que parece española pero que se rebela en 1868. Que un hombre de mi calidad tenga que servir, tenga que ser soldado en comisión, tenga que servir. Al musitar las palabras finales de ese monólogo, cortaba con el francés unos cebollinos tiernos para el aperitivo; parecía que cortaba telas con una somnolencia que hacía que se le quedara largo rato la mano en alto. (Lezama Lima 1993: 121)

Izquierdo menciona la fecha de las guerras de independencia como inicio de la emancipación de la cocina cubana de sus modelos foráneos, pero un poco más tarde se revela que él mismo no es el representante de esta nueva cocina insular. Cuando está preparando el quimbombó, plato criollo típico por excelencia, Rialta entra en la cocina, interviene y lo critica por haber mezclado dos tipos de camarones:

¿Cómo Usted hace el disparate de echarle camarones chinos y frescos a ese plato? Izquierdo, hipando y estirando sus narices como un trombón de vara, le contestó: —Señora, el camarón chino es para espesar el sabor de la salsa, mientras que el fresco es como las bolas de plátano o los muslos de pollo que en algunas casas también le echan al quimbombó, que así le van dando cierto sabor de ajíaco exótico. —Tanta refistolería –dijo la señora Rialta– no le viene bien a unos platos criollos—. El mulato, desde lo alto de su cólera concentrada apartó el cuchillo francés de los cebollinos tiernos y lo alzó como picado por una centella. La señora Rita, sin perder el dominio, lo miró fijamente y el mulato se fue a lavar platos y a pelar papas con la cara hinchada y el pelo alborotoso de un contrabajista. (Lezama Lima 1993: 122)

El diálogo demuestra no sólo la superioridad social de esta mujer, sino también los motivos profundos de esta superioridad: la toma de partido en favor de una cocina no “refistolera” (es decir: no vanidosa), una cocina propia, cubana y criolla (a pesar de todo lo vanidoso de las demás recetas que el libro atribuye a esta misma familia y a su clase social). El viejo padre del Coronel, de origen vasco, aprovecha una reunión familiar para recordar los debates de otros tiempos alrededor de la supremacía entre frutas españolas y cubanas (Lezama Lima 1993: 127), cuestión que para Rialta y su generación ya carece de actualidad y de sentido, y que queda sin respuesta ante un largo pasaje descriptivo de una exuberante naturaleza multicolor. Después de los fracasos con diversos cocineros, Juan Izquierdo vuelve al final del primer capítulo a servir a la familia. Pero antes, el lector asiste al “gossá familia” (Lezama Lima 1993: 124) del abuelo y lee la receta de la “pintada a la romana” que –otra vez– se define por la ‘cubanidad’ de sus ingredientes (cf. Lezama Lima 1993: 125).

En *Paradiso*, la función del festín es sobre todo demostrar cómo la vida del ‘señor americano’ –este ser típicamente barroco para Lezama– transcurre en un barroquismo cotidiano que, resultado de fuentes diversas, se entiende por su carácter terminantemente criollo y al que corresponde el estilo furiosamente decorativo de la novela con todas sus exuberancias lingüísticas y proliferaciones narrativas con un sistema de transgresiones que Sarduy describe en “Dispersión. Falsas notas/Homenaje a Lezama”: “Es el superyó del homo faber, el ser-para-el-trabajo, [...], el regodeo, la voluptuosidad del oro, el fasto, la desmesura, el placer” (Sarduy 1987: 210). En las descripciones de alimentos, el discurso lezamiano adquiere a veces una dimensión explícitamente erótica; baste mencionar la escena en la que el coronel abre el melón y saca “la mogolla” antes de dar unas bofetadas a Juan Izquierdo (Lezama Lima 1993: 123).

A pesar de cierto erotismo, Carlos Monsiváis llama la novela lezamiana simplemente un “banquete platónico” (Monsiváis 1994: 308). Más interesante me parece la tesis de Monsiváis que el arte neobarroco en principio es elitista y no puede ser popular. Vamos a pasar al ejemplo siguiente; si Monsiváis tiene razón, esta novela forma aparentemente una excepción de su supuesta regla.

3. EL FESTÍN POPULARIZADO DE LAURA ESQUIVEL, *COMO AGUA PARA CHOCOLATE*

Mientras que la descripción neobarroca de la comida en *Paradiso* aparece sólo en algunos pasajes sueltos del texto, se vuelve el principio determinante en *Como agua para chocolate*, la exitosa novela de la autora mexicana cuya estructura de 12 capítulos –uno correspondiente a cada mes del año y acompañado siempre por su receta– imita a la vez el folletín o la novela popular ‘por entregas’. La protagonista Tita, destinada a vivir de soltera para cuidar a su malévola madre, se enamora sin embargo de un tal Pedro (y él la quiere a ella), pero éste –bajo el veredicto maternal– se casa con Rosaura, una de las hermanas de Tita (para poder estar cerca de ella). Cuando Tita descubre esta sagaz estrategia de su querido Pedro,

intenta seducirlo con la riquísima comida que le prepara... Esta novela, de rasgos innegablemente populares, corrió la suerte, quizás la *buena* suerte, de provocar poco después de su publicación una reseña bastante desfavorable de la pluma de Antonio Marquet, donde éste marca todas las debilidades y las fallas de registro del texto, y acaba dando otra receta, la de cómo hacer una novela superficial, pero exitosa:

Ingredientes (para una novela de 244 págs.):
 una heroína bella, sensible e inteligente.
 2 o 3 villanos.
 1 héroe apuesto, previamente domesticado.
 Obstáculos aparentemente insalvables a discreción.
 1 revolucionario.
 20 libras de infelicidad.
 100 onzas de dicha.
 1 desenlace feliz. (Marquet 1991: 66)

La condena de Marquet –bastante original– provocó contestaciones y críticas más bien positivas que revisten un interés particular, sobre todo porque destacan tanto el carácter postmoderno y de *pastiche* de la novela (a partir de Glenn: 1994)⁶ como su revaloración de la cultura popular, sus parodias o su puesta en escena de una tradición femenina y melodramática –aquí no es oficio mío tomar posición en este debate–. Lo que sí quiero mostrar es a) la dimensión y la densidad de la intertextualidad con respecto a Lezama y b) la dimensión de lo propio del texto (para enumerar dos campos que Marquet calla o en los que se equivoca).

El plato más ‘decisivo’ de la acción es cocinado por Tita después de la boda de Pedro y Rosaura. Se trata de “Codornices en pétalos de rosa” que Tita prepara en marzo como ‘inauguración’ de su oficio de cocinera después de la muerte de Nacha, la vieja empleada de la casa. Se trata de un plato de carácter abiertamente afrodisíaco; ingredientes y estilo recuerdan inmediatamente al texto lezamiano y –como el autor cubano– Laura Esquivel también tematiza la tradición propia y específicamente americana de la comida aunque no ‘criolla’ en el sentido cubano, sino volviendo hasta platos precolombinos o ‘indígenas’. Tita –a diferencia de sus hermanas–, tenía una relación estrecha con Nacha, la vieja empleada de la familia, de raíces autóctonas. La oposición étnica entre el mulato Juan Izquierdo y la familia criolla de sus dueños se repite así en la oposición entre Nacha y la familia de la Garza. Y más: la caracterización general que Esquivel entrega de Tita como hija de esta familia podría trasponerse a Rialta o Doña Augusta en *Paradiso*:

Tita era el último eslabón de una cadena de cocineras que desde la época prehispanica se habían transmitido los secretos de la cocina de generación en generación

⁶ Reprochando a Marquet: “[H]e does not seem to have realized that *Como agua* is a parodic text” (Glenn, 1994: 40 s.).

y estaba considerada como la mejor exponente de este maravilloso arte, el arte culinario. Por tanto su nombramiento como cocinera oficial del rancho fue muy bien recibido por todo el mundo. (Esquivel 1990: 45 s.)

El plato central que prepara este ‘último eslabón de una cadena de cocineras’ son las “Codornices” ya mencionadas, y no hace falta un análisis detallado para mostrar hasta qué punto ingredientes y preparación de las “Codornices” recuerdan el festín familiar del padre del Coronel.— Volvamos primeramente al texto lezamiano:

En silencio iban allegando delicias de confitados y almendras, de jamones al salmanticense modo, frutas, las que la estación consignaba, pastas austríacas, licores extraídos de las ruinas pompeyanas, convertido y en sirope, o añejos que vertiendo una gota sobre el pañuelo, hacía que adquiriesen la calidad de aquél con el cual Mario había secado sus sudores en las ruinas de Cartago. Confitados que dejaban las avellanas como un cristal, pudiéndose mirar al trasluz; piñas abrillantadas, reducidas al tamaño del dedo índice; cocos de Brasil, reducidos como un grano de arroz, que al mojarse en un vino de orquídeas volvían a presumir su cabezote. Entre los primeros, colocado en justo equilibrio de la sucesión de golosinas, algún plato que invencionaba. (Lezama Lima 1993: 125)

El siguiente pasaje de la novela de la autora mexicana se lee como un pastiche directo de la novela neobarroca del autor cubano:

Ya que se tienen los pétalos deshojados, se muelen en el mocajete junto con el anís. Por separado, las castañas se ponen a dorar en el comal, se descascaran y se cuecen en agua. Después, se hacen puré. Los ajos se pican finamente y se doran en la mantequilla; cuando están acitronados, se le agregan el puré de castañas, la miel, la pithaya molida, los pétalos de rosa y sal al gusto. Para que espese un poco la salsa, se le pueden añadir dos cucharaditas de fécula de maíz. Por último, se pasa por un tamiz y se le agregan sólo dos gotas de esencia de rosas, no más, pues se corre el peligro de que quede muy olorosa y pasada de sabor. En cuanto está sazónada se retira del fuego. Las codornices sólo se sumergen durante diez minutos en esta salsa para que se impregnen de sabor y se sacan. (Esquivel 1990: 50)

Éste es sólo un ejemplo entre muchos. El paralelo culmina en el tono idéntico de la minuciosa celebración preparatoria. Resulta sorprendente que después de tantas revalorizaciones de la novela –se discutió el carácter experimental de las recetas⁷, su carácter paródico y posmoderno⁸ y su retórica⁹– nadie mencione *Paradiso* como hipertexto esotérico de una novela tan desvergonzadamente exotérica como la de Esquivel; tal vez esto se deba a la supuesta diferencia fundamental entre los dos textos. El mismo Marquet –y con esto llego al segundo espec-

⁷ Lawless, 1992.

⁸ Glenn, 1994; Lucas Dobrian, 1996.

⁹ Salkjelsvik, 1999.

to de mi crítica a su crítica— para resumir su condena de esta pieza de literatura popular, cree reconocer la ‘verdadera’ intención del texto:

Como es de esperarse en la literatura popular, en esta novela las situaciones se crean con la única finalidad de proporcionar satisfacción de fantasías sexuales [...]: entregarse a la prostitución [...], deseos exhibicionistas.... (Marquet 1991: 64 s.)

Contra Marquet (y con Bataille, y con la experiencia de toda una vida) quisiera plantear dos argumentos: a) que la fantasía sexual de ninguna manera debe identificarse con formas de literatura popular, y b) que la erotización y sexualización de la vida cotidiana y casera no se deben a la supuesta trivialidad de la novela, sino a una poética del exceso que determina la literatura latinoamericana neobarroca; y a través de ella, cualquier tipo de acontecimiento o elemento discursivo puede cargarse de erotismo (baste mencionar, en *Paradiso*, la tensión erótica entre Tránquilo y Luba que se establece a través de las furiosas metáforas cuando se describe cómo limpian el salón). Bajo esta perspectiva, la erotización (en mis ojos: relativa) de *Como agua...* no corresponde primordialmente a esquemas de literatura popular, sino a rasgos del discurso neobarroco. Así, definiría los ‘ingredientes’ de la receta discursiva o genérica de *Como agua para chocolate* de forma algo diferente, dado que se combinan (‘intertextualmente’) los procedimientos exitosos de las últimas décadas de la literatura latinoamericana, a saber el realismo mágico como ‘receta de éxito’ (que Juan Goytisolo menciona en *Paisajes después de la batalla*)¹⁰ y el patrón de corte, no menos prometededor, de la novela popular de familias (ricas en hijas buscando su felicidad, pensemos en Isabel Allende). Pero a estas formas popularizadas se añade en la novela de Laura Esquivel una estética muy específicamente latinoamericana que está más allá del compromiso ‘trivial’: la tradición neobarroca que aparece con toda claridad a través de las numerosas referencias intertextuales a la obra lezamiense y a su poética del exceso. Y, al fin y al cabo, la tradición americana aparece a través de recetas que hacen revivir elementos de la cocina precolombina, como lo muestra la investigación sobre el carácter ‘antropológico’ del texto de Salkjelsvik (1999: 171).

4. EL FESTÍN ABYECTO Y POSTCOLONIAL DE JUAN JOSÉ SAER, *EL ENTENADO*

La novela *El entenado*, escrita a poca distancia de la fecha conmemorativa del 5.º centenario del ‘Descubrimiento’, ha sido interpretada sobre todo (y con los mejores argumentos) bajo aspectos de la discusión histórica de la identidad de los

¹⁰ “Tal vez le abandonó [su mujer al escritor-yo-narrativo] hace muchos años por un popular autor latinoamericano que acumula fabulosos royaltis de ocho cifras gracias a su empleo mañoso de la receta narrativa del siglo: el realismo mágico” (Goytisolo, 1982: 79).

conquistadores y de las relaciones entre lo propio y lo otro. En el texto de Saer, un octogenario sobreviviente de una expedición a la América a inicios del siglo XVI recuerda y cuenta su historia, vivida ahora desde una distancia histórica considerable: joven y huérfano (= *entenado* viene de ante nado [nacido]) se inscribió como grumete para participar en una expedición a las Indias. Una vez que arriba a las aguas dulces del Río de la Plata, el capitán del barco sale de expedición tierra adentro con un grupo de 10 hombres, entre ellos el narrador, y son capturados por la tribu indígena de los Colastiné. Críticos apuntan a testimonios etnográficos que atribuyen la antropofagia más bien a los Guaraní y no a la tribu mencionada de Saer¹¹. Aislado de los otros del grupo, el narrador es el único sobreviviente, y los indígenas lo tratan como a un huésped particular. En sus memorias recuerda la falta de comunicación, los miedos e inseguridades, y en un momento dado también la dolorosa experiencia de ver, formando un montón, a sus camaradas degollados. Poco después, un grupo de indígenas construye parillas enormes, otros preparan y deshuesan meticulosamente la carne humana para la brasa. Juntamente con el exceso descriptivo neobarroco del discurso novelístico, la alegría previa y el comportamiento 'extático' de la tribu ganan las dimensiones de un ritual excesivo, cuyo aspecto más chocante es quizás el hecho de que la preparación del asado humano no se acompaña por el asco del narrador, sino por una curiosa complicidad implícita.

Estas cosas son, desde luego, difíciles de contar, pero que el lector no se asombre si digo que, tal vez a causa del olor agradable que subía de las parillas o de mi hambre acumulada desde la víspera en que los indios no me habían dado más que alimento vegetal durante el viaje, o de esa fiesta que se aproximaba y de la que yo, el eterno extranjero, no quería quedar afuera, me vino, durante unos momentos, el deseo, que no se cumplió, de conocer el gusto real de ese animal desconocido. [...] Parado inmóvil entre los indios inmóviles, mirando fijo, como ellos, la carne que se asaba, demoré unos minutos en darme cuenta de que por más que me empeñaba en tragar saliva, algo más fuerte que la repugnancia y el miedo se obstinaba, casi contra mi voluntad, a que ante el espectáculo que estaba contemplando en la luz cenital se me hiciera agua a la boca. (Saer 1988: 45 s.)

Pero a pesar del olor delicioso de la carne en la parilla, los actos antropófagos no regocijan a los que participan en el ritual; como consecuencia de la borrachera que acompaña el festín, se nota que los individuos se van quedando cada vez más aislados:

El banquete parecía ir disociándolos poco a poco, y cada uno se iba por su lado con su pedazo de carne como las bestias que, apropiándose de una presa, se esconden para devorarla de miedo de ser despojadas por la manada, o como si el origen de esa carne que se disputaban junto a la parilla, los sumiese en la vergüenza, en

¹¹ La solución puede ser que Colastiné es el nombre de la aldea, cerca de Serodino, donde nació Saer, en la provincia de Santa Fe, agradezco a Ariel Magnus por indicarme este detalle.

el resquemor y en el miedo. A veces se veía, reunida bajo un árbol o en el gran espacio abierto y arenoso que separaba los árboles del río, lo que parecía ser una familia, ya que el grupo, separado de los demás, estaba compuesto de viejos, adultos, criaturas, y porque, en todos los casos, alguno de los viejos, o de los adultos, distribuía entre los demás pedazos de carne que iba a buscar a las parrillas pero, aunque se mantuviesen materialmente próximos, apenas recibían un pedazo de carne parecían hundirse en el silencio hosco del que no quedaban a salvo ni siquiera los niños. (Saer 1988: 49)

Tal aislamiento, tal desaparición de formas comunicativas se nota también en la orgía de excesos sexuales que sigue:

A medida que los efectos del aguardiente aumentaban, los cuerpos parecían ostentar su desnudez, tenerla presente, girar, espesos, en torno de ella. Los genitales, ignorados hasta entonces, se despertaban. Los hombres, distraídos, se maneaban la verga, o la tocaban, como al descuido, al pasar, bajando la mano hacia el muslo o hacia la cadera. En el modo de estar paradas, las mujeres se las ingeniaban para que las nalgas resaltasen o las caderas se volvieran prominentes. [...] De pronto, una mujer joven que había estado participando, un poco inquieta, de un corrillo, dio un salto al costado, olvidándose bruscamente de sus interlocutores y, plantándose en un claro, con las piernas firmes y bien abiertas, entrecerró los ojos y empezó a contonear, lenta, la parte superior de su cuerpo. [...] La mujer puso las manos bajo sus tetas redondas y oscuras y, empujándolas desde abajo trataba de elevarlas para ponerlas al alcance de su lengua que buscaba, infructuosamente, los pezones. [...]

Un indio chico y musculoso se le acercó, contemplándola: tenía una verguita nerviosa, vertical, casi pegada al vientre del que era paralela. Obstinate en obtener el contacto de la lengua y los pezones, la mujer, que seguía bramando, lo ignoraba. Viniendo, despacio, por detrás de ella, el indio se acercó, la consideró un momento, y después, con un salto suave, se pegó a ella, tan estrechamente que su miembro vertical desapareció en la raya que separaba las nalgas firmes y protuberantes, como si lazanja vertical hubiese sido un estuche hecho a su medida. (Saer 1988: 55-57)

Más desbordantemente sexualizado aún parece un pasaje en esta escena donde el hombre se convierte en 'animal erótico' (Bataille 1957: 303):

El crepúsculo se llenó de jadeos, de gritos ahogados, de suspiros, de esteriores, de lamentos. Algunos se solazaban en pareja, otros en trío, de a cuatro o cinco, y hasta en grupos de una docena o más. Una niña de no más de siete años, en cuatro patas, se entreabría, con dedos decididos, la vulva apretada, incitando, con ojos viciosos, por encima de su hombro, a un muchachón que esperaba, parado detrás de ella, con un palo liso y grueso y redondeado en la punta en una mano y que se acariciaba, anticipando su placer, la verga con la otra. Un hombre se flagelaba con una rama verde. Otros dos, echados de flanco en posición invertida se chupaban, mutuamente, como abstraídos, el miembro. (Saer 1988: 60)

Así el texto oscila entre la descripción exuberante y la voluptuosidad sexual y textual, por un lado, y una conciencia del escándalo que parece afectar no solamente al lector, sino que domina la memoria del narrador que relata su experiencia tantas décadas más tarde. Esto parece lógico, dada la situación de éste: después de su liberación, cuando apenas si recuerda una frase de su lengua original, consigue –gracias al Padre Quesada– aquella instrucción y sabiduría que el joven huérfano aventurero no podía obtener. En la medida en que avanza la narración, esta capa meditativa gana la supremacía discursiva; pero bajo la perspectiva del tema tratado aquí es preciso dar una mirada más detallada al festín, al ‘banquete’ (como dice el texto) y sus dimensiones.

Antes que nada importa mencionar que la novela se refiere a un acontecimiento histórico, más específicamente a la expedición de Juan de Solís, desaparecido en 1516 en la región del Río de la Plata, víctima al parecer de un ritual antropofágico de una tribu que tenía por costumbre dejar a un solo sobreviviente (en este caso, un tal Francisco del Puerto). La crítica se ha dedicado a estudiar detenidamente la manera en que Saer incorpora sus intertextos (entre estos la crónica del alemán Hans Staden sobre su cautiverio en manos de caníbales) y de remodelar e interpretar esta delicada temática. Delicada sobre todo en el contexto de una discusión determinante a lo largo del siglo XX, entre el cuarto y el quinto centenario de la llamada Conquista, porque unas escuelas etnológicas/antropológicas creían tener evidencia suficiente como para negar el hecho de prácticas antropofágicas, atribuyéndolas a la fantasía y al miedo de los ‘conquistadores’ y a su incapacidad de interpretar lo que se ha dado en llamar el ‘encuentro de las culturas’. En vísperas del quinto centenario, el antropólogo Michael Taussig –conciente tanto del número restringido de actos de canibalismo como del tamaño enorme del genocidio entre indígenas realizado por los conquistadores– subraya la función estilizante del Gran Relato del canibalismo (sin negar la ocurrencia de ciertas prácticas correspondientes). Así, según Taussig, el canibalismo “functioned as the supple sign for construing reality, the caption point without which otherwise free-floating signifiers wandered off into space as so many disassembled limbs and organs of a corpus” (Taussig 1987: 104 s.).

Saer, aunque da voz a un protagonista ‘español’, escribe desde el lado latinoamericano, es decir desde una tradición diferente que sabía explotar –a partir del famoso manifiesto antropofago (“Manifiesto de Antropofagia”, 1928) de Oswald Andrade y pasando por la reinterpretación del Calibán por parte del famoso crítico cubano Roberto Fernández Retamar– el poder metafórico del acto antropofágico para burlarse de la presunta inferioridad de un mundo considerado subdesarrollado en aquel entonces. Pero Saer escribe después de *Lituma en los Andes*, novela en la que Vargas Llosa tampoco reproduce el canibalismo como *chiffre* de la protesta contra la supuesta superioridad europea. Sin embargo, la novela de Saer es una contribución a la discusión cultural, civilizatoria y antropológica, y la de Vargas Llosa no. Queda por sondear el alcance de esta contribución.

El ‘entenado’, a pesar de su secreta fascinación por el olor de la carne asada, no participa en el acto antropofago gracias a su situación particular en la organización interna de la tribu. El ritual le pone, con los mismos ‘asadores’, del lado

de los ‘sobrios’, quienes se preparan su plato de pescado al lado y rechazan el alcohol. Se sabe, para volver al imaginario ‘europeo’, que los dos tabúes principales con que los conquistadores se enfrentaron o creyeron enfrentarse fueron el canibalismo y la ‘sodomía’ (lo que hoy suele llamarse homosexualidad). Saer, salvando a su protagonista del acto antropófago, lo expone sin embargo a la práctica sodomita, y significativamente fuera del contexto propiamente americano donde, como reza una frase de la crónica de Cortés en su primera carta de 1519 los indígenas ‘son todos unos sodomitas’, lo que parece confirmar el mismo Inca Garcilaso de la Vega (cf. Goldberg 1992, cap. VI). Durante la travesía, algunos hombres españoles (y no ‘indígenas’) de la tripulación obligan al joven grumete a tener relaciones sexuales con ellos:

En esa situación tan extraña le esperan, el [sic] grumete, adversidades suplementarias. La ausencia de mujeres hace resaltar, poco a poco, la ambigüedad de sus formas juveniles, producto de su virilidad incompleta. Eso es que los marineros, honestos padres de familia, piensan con repugnancia en los puertos, va pareciéndoles, durante la travesía, cada vez más natural, del mismo modo que el adorador de la propiedad privada, a medida que el hambre carcome sus principios, no ve en su imaginación sino desplumado y asado al pollo del vecino. Es de hacer notar también que la delicadeza no era la cualidad principal de esos marinos. Más de una vez, su única declaración de amor consistía en ponerme un cuchillo en la garganta. Había que elegir, sin otra posibilidad, entre el honor y la vida. [...] Finalmente, opté por la anuencia y por la intriga, buscando la protección de los más fuertes y tratando de sacar partido de la situación. El trato con las mujeres del puerto me fue al fin y al cabo de utilidad. Con intuición de criatura me había dado cuenta, observándolas, que venderse no era para ellas otra cosa que un modo de sobrevivir, y que en su forma de actuar el honor era eclipsado por la estrategia. [...] El vicio fundamental de los seres humanos es el de querer contra viento y marea seguir vivos y con buena salud, es querer actualizar a toda costa las imágenes de la esperanza. (Saer 1988: 15)

He citado tan extensamente este párrafo porque me parece un pasaje clave no solamente por la reflexión ‘filosófica’ final, sino por la normalidad poco común para tratar el segundo tabú mayor de la época de la ‘empresa americana’, la homosexualidad, practicado ‘por necesidad’ por los marineros católicos y tratado con ecuanimidad por el protagonista y sin condena por el texto. Si esta manera de abordar el ‘vicio sodomita’ causa sorpresa, lo mismo corre para la relación con los actos antropófagos que, por su parte, no se hacen por hambre o emergencia, sino por el rito. Así, el relato del entenado subvierte las pautas y normas del discurso que hubiera sido el de su época.

Como queda dicho, el grueso de los críticos de esta novela se ha dedicado a la cuestión de la identidad del protagonista (Copertari 1998) y al problema del canibalismo en el marco de este ‘encuentro de culturas’ poco logrado (González 2000). Con la intención también de determinar la posición del relato en la perspectiva (post-)colonial, quisiera proponer una lectura algo diferente de las transgresiones tematizadas a lo largo de la novela.

El entendado, con su despliegue de los tabúes centrales de la Conquista, muestra de una manera específica los rasgos de un fenómeno analizado y descrito por Julia Kristeva bajo el concepto de lo abyecto. Comparando los pasajes citados la novela y el primer capítulo de *Los poderes del horror* de Julia Kristeva, da la impresión de que Saer prácticamente comenta las ideas de la crítica francesa, quien ya destacaba que el asco alrededor de la comida es la forma más arcaica de lo abyecto (Kristeva 1980: 10). El entendado no sólo parece concebido según la definición que da Kristeva de lo abyecto como un acto de rebeldía contra la amenaza por parte de un exiliado en peligro, sino que también su situación corresponde a la descrita en *Pouvoirs de l'horreur*: “A la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, d'une réalité qui, si je la reconnais, m'annihile” (Kristeva 1980: 10). Las concepciones kristevianas encuentran hasta en los detalles mínimos su eco en el texto de Saer. La inexistencia de lazos familiares durante el festín corresponde, por ejemplo, con frases de Kristeva como ésta: “l'abjection se construit de ne pas reconnaître ses proches: rien ne lui est familier, pas même une ombre de souvenirs” (Kristeva 1980: 13). Y que la totalidad y la intensidad de la transgresión de la tribu extática se deba al contexto particular del ritual, contexto fuera de lo normal, situación límite, también fue descrito por Kristeva:

Frontière dans doute, l'abjection est surtout ambiguïté. Parce que, tout en démarquant, elle ne détache pas radicalement le sujet de ce qui le menace – au contraire, elle l'avoue en perpétuel danger. Mais aussi parce que l'abjection elle-même est un mixte de jugement et d'affect, de condamnation et d'effusion, de signes et de pulsions. De l'archaïsme de la relation pré-objectale, de la violence immémoriale avec laquelle un corps se sépare d'un autre pour être, l'abjection conserve cette nuit où se perd le contour de la chose signifiée et où n'agit que l'affect impondérable. (Kristeva 1980: 17)

Kristeva analiza las huellas de lo abyecto en la literatura moderna, desde Dostoievski a Artaud y Borges, y sobre todo en Céline. Se nota, sin embargo, que todos estos relatos son campo de investigación para encontrar algunos elementos adicionales más, mientras que Saer no añade nada, sino que propone una segunda versión de la teoría misma, idéntica a la original, en la que no falta ni un detalle. Para la ambigüedad del texto, que oscila entre lo colonial y lo postcolonial, entre lo europeo y lo americano, entre el escándalo y el placer, la lectura que propongo tiene la consecuencia siguiente: El protagonista, el grumete huérfano español, experimenta durante su ‘contacto cultural’ personal las perversiones (‘pèrversions’ escribiría Kristeva) y los tabúes centrales de su época: la sodomía y el canibalismo. A través de las prácticas homosexuales de los marineros españoles y a través de la falta de asco en el ritual antropófago, las diferencias entre el español –entre lo español– y el o lo indígena van borrándose. Los comportamientos ya no se juzgan con una escala de valores absolutos, sino en base a construcciones culturales. Pero lo abyecto mismo como una categoría de tránsito (categoría trans-histórica, transnacional, transétnica....) conduce a los poderes psíquicos, en este caso a los poderes del horror que, en principio, valen para cada sujeto. Se podría

añadir a esta propuesta la teoría sicoanalítica de Melanie Klein, quien define el acto antropófago como vuelta al estado de feto, donde el ser en formación depende del cordón umbilical nutritivo, y Cristo mismo insiste en ello: 'Este es mi cuerpo, tomen y coman...' Así, el texto que oscila entre la perspectiva colonizadora y la colonizada no vuelve al festín antropófago bajo una perspectiva histórica ni aun moral, sino antropológica y psicológica, a la vez que subjetiva.

5. CONCLUSIONES

Las diferencias entre la manera de poner en escena el festín en estas tres novelas muestran que, en el mismo marco histórico-temático y local, coexisten las formas más variadas. Lezama Lima utiliza la exuberancia del festín para dar relieve a una clase criolla autoconciente en vía de formación en la época colonial tardía, y la combina con la proliferación barroca del estilo de su novela que servirá de modelo a una cierta manera de escribir en las Américas. Laura Esquivel, cuando adopta el tono y los ingredientes de las recetas de Lezama en su creación melodramáticamente posmoderna y desvergonzadamente popular, salva los elementos neobarrocos escondiéndolos detrás del realismo mágico y de unos aspectos femeninos/feministas, a la vez que recupera la cultura culinaria del pasado precolombino. En su relato de la identidad problemática de un colonizador que es a la vez víctima, Saer recurre al tema del festín antropófago para anular la cuestión palpitante de la empresa americana. A través de un protagonista que sucumbe a los tabúes colonizadores y se abandona a lo abyecto, el festín se inscribe en dimensiones antropológicas, transhistóricas.

BIBLIOGRAFÍA

Textos

- ESQUIVEL, Laura (1990): *Como agua para chocolate*. Novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseros, Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- LEZAMA LIMA (1993): *Paradiso*, Madrid: Cátedra.
- Saer, Juan José (1988): *El entenado*, Barcelona: Destino.
- GOYTISOLO, Juan (1982): *Paisajes después de la batalla*, Barcelona: Mondadori).

Crítica

- ABELLEYRA, Angélica (1998): *Narrar como sentido sólo cuando me produce placer*.
- BATAILLE, Georges (1957): *L'Erotisme*, Minuit: París.
- CARPENTIER, Alejo (1966): "Problemática de la actual novela latinoamericana", en *Tientos y diferencias* (1966), La Habana: UNEAC, 7-35.

- CHANADY, Amaryll (1992): "Saer's Fictional Representation of the Amerindian in the Context of Modern Historiography", en Jara René / Spadaccini Nicholas (eds.) (1992), *Amerindian Images and the Legacy of Columbus*, Minneapolis, Minnesota UP, 678-708.
- CHIAMPI, Irlemar (2000): *Barroco y modernidad*, México: Fondo de Cultura económica.
- COPERTARI, Gabriela (1998): "La invención de la identidad", en *El Entendado* de J. J. SAER, en *Latin American Literary Review*, vol. XXVI, n.º 52, 225-240.
- DELEUZE, Gilles (1988): *Le pli. Leibniz et le baroque*, París: Ed. Minuit.
- ESQUIVEL, Laura, en *La Jornada*, 27 de diciembre.
- GLENN, Kathleen M. (1994): "Postmodern Parody and Culinary-Narrative Art in Laura Esquivel's *Como agua para chocolate*", en *Chasqui - Revista de literatura latinoamericana*, vol. XXIII, n.º 2, 39-47.
- GOLDBERG, Jonathan (1992): *Sodometries. Renaissance Texts, Modern Sexualities*, Stanford University Press.
- GONZÁLEZ, Eduardo (2000): "Caliban: Or, Flesh-eating and ghost text", en Saer's, *El entendado*, en *Disposition*, XXIII, 50, 1-18.
- GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz (1991): "Para comerte mejor": Cultura calibesca y formas literarias alternativas, en *Casa de las Américas* 32, 81-93.
- GOYTISOLO, Juan (1992): "El lenguaje del cuerpo (Sobre Octavio Paz y Severo Sarduy)", en *Disidencas* (1992), Madrid: Taurus, 205-232.
- (1992): "La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima", en *Disidencas*, 313-352.
- INGENSCHAY, Dieter (1999): "Diesseits der ‚Wunderbaren Wirklichkeit‘: Postmodernität, Neobarock, Kitschkultur und eine neue Lektüre des lateinamerikanischen Gegenwartsromans", en Schönberger Axel / Große Sybille (ed.) (1999): *Dulce et decorum est philologiam colere. Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*, Berlín: Domus Editoria Europea, 329-350.
- (2000): "Unlimited Emotion: The Poetics of Excess in Latin American Neobaroque Novels", en Schlaeger Jürgen (ed.) (2000), *Representations of Emotional Excess* (Real 16), Tübingen: Narr, 253-270.
- KRISTEVA, Julia (1980): *Les pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París: Ed. du Seuil.
- KRONIK, John (1989): "Editor's Column", en *PMLA* 104, 277-279.
- LAWLESS, Cecelia (1992): Experimental cooking in *Como agua para chocolate*, in *Monographic Review / Revista Monográfica*, vol. VIII, 261-272.
- LUCAS DOBRIAN, Susan (1996): "Romancing de Cook: parodic consumption of popular romance myths", en *Como agua para chocolate*, en *Latin American Literary Review*, vol. XXIV, n.º 48, 56-65.
- MARQUET, Antonio (1991): "¿Cómo escribir un best-seller? La receta de Laura Esquivel", en *Revista Plural* n.º 237, 58-67.
- MONSIVÁIS, Carlos (1994): "Neobarroco y cultura popular", en Echeverría Bolívar (Hg.), *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, D.F.: UNAM/El Equilibrista, 299-309.

- PONS, María Cristina (1997): "The Cannibalism of History: The Historical Representation of an Absent Other in *El Entenado* by Juan José Saer", en Young Richard A. (ed.) (1997), *Latin American Postmodernisms*, Amsterdam - Atlanta: Rodopi, 155-174.
- RAMOS ESCANDÓN, Carmen (1991): "Receta y femeneidad en *Como agua para chocolate*", en *Fem-LIBRIS*, n.º 102, 45-48.
- SALKJELSVIK, Kari S. (1999): "El desvío como norma: la retórica de la receta en *Como agua para chocolate*", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXV, n.º 186, 171-182.
- SARDUY, Severo (1987): *Ensayos generales sobre el Barroco*, México: Fondo de Cultura Económica.
- SPANOS, Tony (1995): "The Paradoxical Methaphors of the Kitchen in Laura Esquivel's *Like Water für Chocolate*", en *Letras Femininas*, vol. XXI, n.º 1-2, 29-36.
- TAUSSIG, Michael (1987): *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing*, Chicago University Press.
- TEUBER, Bernhard (2000): "*CURIOSITAS ET CRUDELITAS*. Das Unheimliche am Barock bei Góngora, Sor Juana de Inés de la Cruz und José Lezama Lima", en Küpper Joachim / Wolfzettel Friedrich (ed.) (2000): *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, München: Fink, S. 615-652.