

COMIDA, MUJERES Y PODER EN LA OBRA DE TENNESSEE WILLIAMS

FOOD, WOMEN AND POWER IN THE WORK OF TENNESSEE WILLIAMS

Laura Torres Zúñiga
Universidad de Murcia

RESUMEN

La comida es un código semiótico que trasciende lo biológico y se integra en lo cultural –las normas, restricciones y tradiciones culinarias son indicativas de las relaciones establecidas entre los miembros de una comunidad. En este trabajo se revisan diferentes ejemplos de referencias alimenticias en las obras del dramaturgo estadounidense Tennessee Williams para descubrir cómo los personajes femeninos más indomables –especialmente en sus relatos– hacen uso de la comida como herramienta para ejercer autoridad frente a los hombres.

Palabras clave: Tennessee Williams, relatos, mujeres, negación de comida.

ABSTRACT

Food is a semiotic code that transcends biology and integrates into culture –culinary rules, restrictions, and traditions are a sign of the relationships between the members of a community. This paper reviews various examples of alimentary language in the works of American playwright Tennessee Williams in order to reveal how his most indomitable women –especially those in his short stories– use food as a means to exert their authority on their male counterparts.

Keywords: Tennessee Williams, short stories, women, denial of food.

SUMARIO

1. -La comida como lenguaje. 2. -Referencias culinarias en los dramas de Tennessee Williams. 3. -Comida y poder en los relatos de Tennessee Williams. 4. -Bibliografía.

1. La comida como lenguaje

La comida nunca supone simplemente un medio a través del cual obtener el sustento necesario para nuestra actividad cotidiana; como Roland Barthes afirma, constituye todo un

sistema de comunicación y un tratado de costumbres, situaciones y comportamientos (Barthes, 1997: 21). Este tratado presenta importantes variaciones de una cultura a otra, y a través de su análisis se pueden desentrañar las relaciones de diferenciación y poder dentro de un orden social, como demuestran los trabajos de los antropólogos estructuralistas Claude Lévi-Strauss y su fundamental volumen de *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido* (publicado en 1964), o el coetáneo estudio de Mary Douglas sobre *Pureza y peligro (Purity and Danger)* (publicado en 1966). Ambos acentúan el valor social que tienen las relaciones culinarias para establecer relaciones de igualdad o jerarquías entre los miembros de una sociedad, y aclarar los roles adecuados para diferentes grupos de sus miembros –ya sea divididos por castas o por sexos. Al igual que Barthes, Douglas considera que las categorías alimenticias codifican funciones sociales y transmiten un mensaje sobre «diferentes grados de jerarquía, inclusión y exclusión, límites y transacciones a través de los límites. Al igual que el sexo, la alimentación tiene un componente tanto social como biológico» (Douglas, 1997: 36)¹. Dentro de estas relaciones jerárquicas de poder también se encuentran las (pre)concepciones de género que se comunican a través del lenguaje de la comida, pues «de muchas formas, la comida establece y refleja las identidades y relaciones masculinas y femeninas» (Counihan, 1999: 13)².

Mientras Lévi-Strauss y Douglas observan cómo los sistemas de clasificación y rituales alimentarios ponen de manifiesto las distinciones sociales, otros antropólogos como Marcel Mauss han estudiado, en lugar de este carácter diferenciador, el potencial para la creación de lazos de solidaridad y alianza que posee el intercambio de comida (Meigs, 1997: 102). En *Ensayo sobre el don* (1925) Mauss describe la necesaria aceptación del otro y las obligaciones de reciprocidad para con él que las transacciones de regalos conllevan –regalos que adoptan habitualmente la forma de manjares, banquetes, y otras cortesías. «La comida en común constituye un medio universal para expresar sociabilidad e igualdad» (Maury Sintjago, 2010), pues al recibir un regalo y/o compartir comida con una persona, nos hacemos partícipes de una parte de su yo, como lo hará el otro respecto a nuestro yo cuando le devolvamos la cortesía con su correspondiente carga simbólica.

La comida constituye, por lo tanto, un código semiótico que representa patrones de separación, de clasificación de identidades culturales y su jerarquización, de prohibiciones y aberraciones, a la vez que nos relata intentos de acercamiento, de unidad y comensalidad. La integración y utilidad de ese código en el lenguaje literario es indiscutible, ya que «en

1 «Different degrees of hierarchy, inclusion and exclusion, boundaries and transactions across the boundaries. Like sex, the taking of food has a social component, as well as a biological one». Todas las traducciones al español son mías.

2 «In many ways, food establishes and reflects male and female identity and relationships».

diversos textos, las imágenes del acto de comer ofrecen un modelo de encuentro entre individuos» (Kilgour, 1990: 6)³. Y, como mencionaba Douglas, estos encuentros culinarios ofrecen un correlato a los encuentros sexuales que también reflejan relaciones de poder, roles culturales, y aspiraciones a una comunión con el otro. «El uso de la comida y del acto de comer como metonimia o metáfora sexual intencionada tiene una larga tradición, especialmente a la hora de sugerir la carne humana y las relaciones sexuales» (Sceats, 2000: 23)⁴; no solamente la tradición psicoanalítica fomenta esta analogía entre el impulso sexual –manifestado oralmente en la infancia temprana– y el impulso oral alimenticio, sino que tanto la comida como el deseo sexual van más allá de ser simples apetitos biológicos a satisfacer y nunca se ven reducidos a su mero aspecto materialista y fisiológico, sino que adoptan innumerables formas filtradas a través de los contextos culturales que los regulan.

2. Referencias culinarias en los dramas de Tennessee Williams

El dramaturgo y prosista Tennessee Williams es uno de los «escritores sureños representativos [...] que] han usado el tropo del acto de comer, con sus corolarios de cocinar y cenar, para socavar los conceptos de identidad y valor» (Evans, 1992: 142)⁵. Robley Evans y muchos otros han centrado su atención en aquellas obras en las que este tropo toma su forma más extrema, el canibalismo, en relación con la representación del deseo homosexual; es el caso del relato «Desire and the Black Masseur» (1946) y la obra de teatro *Suddenly Last Summer* (1958)⁶. Sin embargo, la exhaustiva lista elaborada por W. Kenneth Holditch (2007) atestigua la ubicuidad de referencias culinarias y de bebidas en casi todos los dramas de Williams y su valor simbólico en relación a cuestiones de clase, rituales, e, inevitablemente, también sexuales. Ya en los dos primeros éxitos teatrales de Williams, *The Glass Menagerie* (1944) y *A Streetcar Named Desire* (1947), aparece el código semiótico alimenticio para establecer una clara diferenciación entre identidades. A través de la relación de los personajes con la comida, Williams nos transmite de forma velada pero fácilmente reconocible las diferentes personalidades y condiciones sociales de sus protagonistas, estableciendo una clara diferencia de género. En la semi-autobiográfica *The Glass Menagerie*, las primeras

3 «In different texts, images of eating provide a model for the encounters between individuals».

4 «The use of food and eating as a deliberate sexual metonymy or metaphor is a long-established tradition, especially for suggesting human flesh and sexual intercourse».

5 «Representative southern writers [...] who] have used the trope of eating, with its corollaries of cooking and dining, to undermine conceptions of identity and value».

6 Véase por ejemplo Gross (1995), Sofer (1995), Clum (1997) o Saddik (1998).

palabras de la madre Amanda Wingfield regañando levemente a su hijo Tom, apuntan en esa dirección: «¿Tom? [...] No podemos bendecir la mesa hasta que vengas» (Williams, 2000: 401)⁷. Una de las damas sureñas más conocidas del universo williamsiano, Amanda organiza las cenas familiares según un protocolo no con el objetivo de la simple satisfacción de una necesidad natural, sino de que los modales y la cortesía nos diferencien de los meros animales y transformen la comida en la fuente de un deleite casi artístico:

AMANDA: No *empujes* con los *dedos*. Si tienes que empujar con algo, que sea con un trozo de pan. Y mastica... ¡mastica! Los animales tienen secciones en el estómago que les permiten digerir la comida sin masticar, pero se supone que los seres humanos mastican su comida antes de tragarla. Come sin prisa, hijo, y disfrútala bien. Una comida bien cocinada tiene multitud de sabores delicados que tienen que apreciarse en la boca. ¡Así que mastica tu comida y deja que tus glándulas salivales funcionen! [...] No tienes permiso para dejar la mesa (Williams, 2000: 401)⁸.

La científicidad con la que Amanda se enfrenta al componente más fisiológico de este ritual –las referencias explícitas a los procesos alimentarios de masticación, deglución, digestión, etc.– responde a un impulso similar a la que Michel Foucault describe en relación a los discursos médico-sexuales del siglo XIX: la necesidad de regulación, de descripción detallada de un área que causa ansiedad y necesita ser sometida a debate y a un régimen disciplinario donde «el comportamiento de cada uno está supervisado y sujeto a una serie de normas y regulaciones respecto al control del apetito, el movimiento y el sentimiento» (Mills, 2005: 93)⁹. Como su mismo hijo protesta, tal exhaustividad acaba por atenuar el deseo e impedir cualquier posible disfrute: «No he disfrutado ni un bocado de la cena por culpa de tus constantes instrucciones de cómo comerla. [...] ¡Me pone enfermo... me quita el apetito... toda esta charla sobre... secreciones de animales... glándulas salivares... masticación!» (Williams, 2000: 402)¹⁰. No es de extrañar entonces que Amanda también repudie abiertamente los demás apetitos que, en su opinión, constituyen lo más animal y

7 «Tom? [...]. We can't say grace until you come to the table».

8 «Don't *push* with your *fingers*. If you have to push with something, the thing to push with is a crust of bread. And chew –chew! Animals have sections in their stomachs which enable them to digest food without mastication, but human beings are supposed to chew their food before they swallow it down. Eat food leisurely, son, and really enjoy it. A well-cooked meal has lots of delicate flavors that have to be held in the mouth for appreciation. So chew your food and give your salivary glands a chance to function! [...] You're not excused from the table».

9 «One's comportment is overseen and subjected to a series of rules and regulations relating to control of appetite, movement and emotion».

10 «I haven't enjoyed one bite of this dinner because of your constant directions on how to eat it. [...] Sickening –spoils my appetite –all this discussion of –animals' secretions –salivary glands –mastication!»

en consecuencia indigno de la condición humana –precisamente aquellos que su hijo Tom defiende:

TOM: ¡El hombre es amante, cazador y luchador por instinto, y ninguno de esos instintos tienen mucha cabida en el almacén!

AMANDA: ¡Ni me menciones el instinto! ¡Las personas se han librado del instinto! ¡Los cristianos no lo quieren! [...] Sólo los animales tienen instintos que satisfacer (Williams, 2000: 421)¹¹.

En aras de la moralidad y decencia cristiana, la matriarca de los Wingfield programa su comida atenta a las restricciones religiosas y no tarda ni un momento en proponer pescado para la cena a la que invitarán a Jim, el supuesto pretendiente para su hija Laura, cuando se entera de que el muchacho es de origen irlandés católico. Pero, a diferencia del rol tradicional de la mujer como agente cultural a través de su elaboración de lo crudo en cocinado –es decir, como cocinera (Lévi-Strauss, 1996: 272)– las habilidades culinarias de Amanda, incapaz de enfrentarse a los instintos más *crudos*, no son muy amplias: ella misma confiesa a Jim que nunca ha sabido cocinar nada más que «angel-food cake» (Williams, 2000: 442) –el nombre del bizcocho ya demuestra su alejamiento de lo meramente terrenal.

Al igual que la primera escena de *The Glass Menagerie* retrata el personaje de Amanda rápida y afinadamente a través de su alabanza de los modales en la mesa, las primeras líneas de *A Streetcar Named Desire* perfilan de manera inequívoca el carácter de Stanley Kowalski, su protagonista masculino. Como Holditch subraya (2007: 68), nada más apropiado para evidenciar la imponente presencia física y sexualidad de Stanley que el ensangrentado paquete de carne con el que hace aparición y que lanza descuidadamente a su esposa al pasar por casa. Diametralmente opuesto a Amanda y su larga disertación sobre la comida bien cocinada, Stanley es el representante de lo crudo, de la brutalidad de la carne (Barthes, 1991: 78), y lo demuestra con sólo dos palabras: «¡Cógela! [...] ¡La carne!» le ordena a Stella. «¿Qué era ese paquete que le ha tirado? [...] ¿Que le coja *qué?*» (Williams, 1951: 14), repite entre carcajadas una de las vecinas presentes, en caso de que las connotaciones sexuales de ese primer diálogo hubieran pasado desapercibidas¹². Para

11 «TOM: Man is by instinct a lover, a hunter, a fighter, and none of those instincts are given much play at the warehouse! / AMANDA: Don't quote instinct to me! Instinct is something that people have got away from! It belongs to animals! Christian adults don't want it! [...] Only animals have to satisfy instincts».

12 «Catch! [...] Meat!»; «What was that package he th'ew at 'er? [...] Catch *what!*». Las connotaciones pueden de hecho pasarse por alto en una de las más recientes ediciones en español de *Streetcar* (Editorial Alba, 2010; traducción de Amado Diéguez), donde se pierde este doble sentido del comentario de la vecina al haber sido traducido como «¿El *qué* tengo que callar?» (como respuesta a la admonición de otra vecina ante su primer comentario sobre el paquete, «¡Chist, calla!»). Otras traducciones anteriores (por ejemplo, la de José Méndez Herrera para Ediciones Alfíl, 1967) mantienen la picardía original con una traducción más literal: «Coge, ¿*qué?*».

Blanche Dubois, su gentil cuñada recién llegada a Nueva Orleans, desde luego no habrían pasado por alto. A pesar de no haber estado presente en esa primera escena, es ella quien la evoca al preguntar a su hermana Stella, abnegada esposa de Stanley, cómo puede vivir con alguien que tiene «los hábitos de un animal. ¡Come, se mueve, y habla como un animal! Incluso tiene algo – infrahumano [...] Trayendo la carne cruda a casa tras la caza en la selva [...] ¡No te quedes atrás con los bestias!», le ruega (Williams, 1951: 72). Blanche verbaliza así en escena la descripción animalística que Williams hace de Stanley en las acotaciones al texto: «[Tiene] Un deleite animal [...] el poder y el orgullo de un gallo ricamente emplumado entre las gallinas» (Williams, 1951: 29)¹³.

En *Streetcar* el discurso de la comida también nos hace patente la relación entre los habitantes del barrio de Nueva Orleans en el que se desarrolla la obra. Un breve comentario que parece sin importancia tiene especial interés para caracterizar a los vecinos de los protagonistas, el matrimonio Steve y Eunice Hubbell. Los Hubbell comparten la misma atmósfera de conflicto y pasiones matrimoniales que los Kowalski, y la audiencia es testigo tanto de sus riñas como de sus reconciliaciones. Si bien es cierto que la descripción de ambos matrimonios contiene rasgos característicos de situaciones de violencia doméstica (Koprince, 2009), Eunice demuestra ser una mujer con más carácter que Stella, a quien le sirve de paño de lágrimas en diferentes momentos de la obra. Es Eunice quien se enfrenta a Stanley cuando este agrade a su esposa, y en su caso ella misma devuelve sin miedo los golpes a su marido. Su paridad frente a los hombres se demuestra también a través de su utilización de la comida a conveniencia propia. «Dile a Steve que se pille un bocadillo porque aquí no queda nada», es el mensaje para su marido que le encarga a Stella cuando ésta marcha hacia la bolera (Williams, 1951: 14)¹⁴. No obstante, cuando su marido Steve vuelve efectivamente a casa al final de la misma escena, ella reconoce que se ha hecho un plato de *spaghetti* pero se lo ha comido todo, no guardando nada para él (Williams, 1951: 28). Por otro lado, sí que por iniciativa propia comparte un cuenco de uvas con Stella en el trágico acto final. Esta comensalidad entre Eunice y Stella, símbolo de su unión como compañeras de apoyo mutuo, capaces de enfrentarse a una impetuosa vida conyugal guiada por las pasiones, no es compartida por Blanche, quien mantiene un aparente repudio de los instintos mientras oculta sus pasados encuentros íntimos con extraños en su ciudad, Laurel. Para ella las uvas, como el deseo, son algo impuro («Estas uvas, ¿están

13 «An animal's habits. Eats like one, moves like one, talks like one! There's even something – sub-human [...] Bearing the raw meat home from the kill in the jungle [...] *don't hang back with the brutes!*»; «Animal joy in his being [...] the power and pride of a richly feathered male bird among hens».

14 «Tell Steve to get him a poor boy's sandwich 'cause nothing's left here».

lavadas?» pregunta precisamente tras salir de uno de sus innumerables baños con los que pretende desprenderse del recuerdo de su indecoroso pasado), son un significante de la muerte: «¿Sabéis de qué moriré? De comer una uva sin lavar durante una excursión por el océano» (Williams, 1951: 135-6)¹⁵.

3. Comida y poder en los relatos de Tennessee Williams

Es en los relatos de Williams donde podemos encontrar los ejemplos más claros de la retórica alimentaria en la que la negación de comida como la de Eunice se utiliza como ejercicio de autoridad femenina frente a los hombres. «Gift of an Apple» (escrito en 1936 pero no publicado hasta 1985 en *Collected Stories*), una historia preñada de simbología culinaria y religiosa, relata el encuentro de un joven autoestopista con una rolliza mujer italiana que vive en una vieja caravana arrumbada a la vera de la carretera. Con la simple contemplación del trailer, un puesto ambulante que exhibe ristras de ajos, pimientos rojos, calabazas y hierbas aromáticas, al hambriento muchacho se le hace la boca agua ante la posibilidad de encontrarse con una untuosa comida, y se embarca en una sutil negociación con la propietaria donde las invitaciones culinarias y sexuales se superponen. La más evidente, que da título al relato, trae resonancias bíblicas: como una Eva tentadora, la mujer le ofrece al joven una manzana con la que aplacar su hambre (Génesis 3, 6-7).

Sin embargo, la historia de Williams reformula el relato bíblico desestabilizando ciertas expectativas. Para empezar, a diferencia de Adán, el muchacho, aunque joven, no es tan ingenuo como podría parecer: en su narración menciona algún que otro encuentro con ciertos conductores que le han hecho insinuaciones, y recuerda pasadas aventuras nocturnas con una niña griega en el callejón detrás del restaurante familiar. El regalo de la manzana no simboliza tanto el despertar carnal de Adán y Eva como el establecimiento de un sistema de comunicación donde sexo y comida se solapan. Los pensamientos del muchacho mientras come la manzana apuntan directamente a una acción cargada de contenido erótico que ilustra la (¿apócrifa?) analogía de Lévi-Strauss citada por Angela Carter, «to eat is to fuck» (Carter, 1985):

Es como el acto de amar, pensó mientras trituraba la piel y la pulpa entre sus dientes [...] La pulpa se disolvía en su boca. Intentó no tragársela. Que dure más, pensó. Pero [...] se volvió toda líquida y se derramó por su garganta. No podía pararla. Es como el acto de amar, volvió a pensar. Intentas hacer que dure más. Prolongar el dulce momento final. Pero no puede

¹⁵ «Are these grapes washed? [...] You know what I shall die of? I shall die of eating an unwashed grape one day out on the ocean».

pararse en ese punto. Tiene que seguir subiendo y caer, tiene que terminarse. Y no sé por qué pero entonces te sientes engañado (Williams, 1994: 66)¹⁶.

La oferente de la manzana no es de hecho una mujer especialmente tentadora, sino un prototipo del exceso de significado que Lévi-Strauss encuentra en aquello que trasciende las oposiciones binarias –naturaleza/cultura, animal/humano, hombre/mujer. Tiene la mujer un cierto carácter animalístico que le recuerda al muchacho a un pez gato que una vez encontró en una botella pescada en el río; tan desproporcionadamente grande era el pez para ese espacio tan pequeño como la corpulenta italiana parece en su estrecha caravana. Este detalle en el que se basa el parecido entre la mujer y el pez es precisamente algo que convierte al segundo –y por analogía, a la primera– en algo repulsivo, impropio para ser comido: «Los otros quisieron abrir la garrafa y cocinar el bagre para cenar pero la idea le repelía porque había algo anormal en un pez que había crecido dentro de una botella» (Williams, 1994: 64).¹⁷ Los gruesos vellos sobre sus labios –parecidos a los bigotes de los siluros– y los pelillos oscuros sobre el pecho que le asoman por el escote hacen que la italiana recuerde al chico a un *hermafrodita* («hermaphrodite») que vio en una feria ambulante (Williams, 1994: 65). Pero aunque la protagonista esté desde un principio marcada por esta ambigüedad, ejerce una extraña fascinación sobre el joven, que la contempla entre ensoñaciones eróticas.

Esta combinación de rasgos animales y masculinizantes anticipan que esta figura femenina mantendrá una relación con los apetitos y la comida muy diferente de la de las estereotípicas damas williamsianas. El primer momento en que lo demuestra constituye la divergencia más relevante entre el relato bíblico original y el de Williams: el hecho de que los protagonistas *no comparten* el fruto del pecado, sino que la italiana primero ofrece una manzana al chico y después escoge otra para ella sola¹⁸. Por un lado, esta acción desafía visiblemente el habitual reparo que las mujeres norteamericanas muestran al comer ante los hombres, pues «ellas ofrecen comida pero no la comen, ofreciéndole el disfrute a los

16 «It is like the act of love, he thought, as he ground the skin and pulp between his jaw teeth [...]. The pulp dissolved in his mouth. He tried not swallowing it. Make it last longer, he thought. But it [...] all turned to liquid and flowed down his throat. He couldn't stop it. It is like the act of love, he thought again. You try to make it last longer. Draw out the sweet final moment. But it can't be held at that point. It has to go over and down, it has to be finished. And then you feel cheated somehow».

17 «The others had wanted to break the jug open and cook the catfish for supper but the idea of this had repelled him because there was something not normal about a catfish that had grown up inside a bottle» (64).

18 En la versión publicada en *Collected Stories*, Williams mantiene anónimos a la mujer y al muchacho; Smith-Howard and Heintzelman (2005: 85) mencionan el nombre «Irma» en su comentario de «Gift» sin aclarar si lo han obtenido quizá de un borrador anterior, pues en ningún momento aparece ese nombre en la historia. Siguiendo el texto, preferimos referirnos a ella sin usar nombre, ya que los nombres actúan como etiquetas clasificatorias dentro de las categorías del conocimiento y ya hemos visto que la italiana desafía cualquier encasillamiento o clasificación «slotted into the pigeon-holes» (Douglas 1997: 37).

hombres pero negándoselo a ellas mismas» (Counihan, 1999: 11)¹⁹ –muy al contrario que Eunice también. La italiana demuestra con su acción su dominio ante el expectante chico que, ávidamente, había supuesto que la segunda manzana también era para él: «La vio inclinarse otra vez sobre la cesta y sacar otra manzana. Bien. [...] Le dejó ver que sí que tenía hambre [...] pero ella no le ofreció la segunda manzana. Se la comió ella» (Williams, 1994: 66)²⁰. Defraudando esta anticipación, la italiana no satisface completamente al joven, sino que decide saciar antes su propio apetito.

Si el hambre es el mayor signo de impotencia o *powerlessness* (Counihan, 1999: 7), esta manipulación de la comida en relación al hambriento muchacho sitúa a la mujer en una posición de poder que rompe con la usual posición femenina. De las dos formas de ejercer el poder de la comida, tradicionalmente las mujeres se decantan por la *influencia*, el poder del don (según la formulación que de él hizo Mauss en su *Ensayo sobre el don*), por el cual se establece una economía del intercambio recíproco, un *quid pro quo* de obligaciones por el que el donante da, y el beneficiario debe recibir y a su vez devolver el regalo (Mauss, 2009: 71). Este es el poder de las mujeres que alimentan y satisfacen el hambre y con ello pueden manipular la gratitud de los receptores. No obstante, y a pesar de su título, la historia realmente no presenta el caso de un don o *gift*, pues la decisión de la italiana de coger una segunda manzana para sí resuelve la obligación creada al regalar la primera manzana al chico, y demuestra su inclinación por la forma más masculina de ejercer el poder a través de la comida: la coerción, que supone el control de unos recursos –«concentrados en manos de unos pocos, normalmente hombres» (Counihan, 1999: 47)²¹– que pueden ser negados a los demás, como hace al frustrar las expectativas del muchacho, y hace Eunice al dejar sin cena a su marido.

Esta posición coercitiva se hace sobre todo patente en la negativa de la mujer en compartir con el joven el trozo de carne que tiene reservado para la cena. En este caso, ella ya no podría proveer al chico y a sí misma con la misma satisfacción (una manzana para cada uno), sino que deberá dividir una sola ración entre los dos:

«¿Qué tienes para cenar?»
 «Carne».
 «¿Un trozo grande?»
 «Sí. Un trozo bastante grande».

19 «They may offer food but not eat it, giving pleasure to males but denying it to themselves».

20 «He saw her stoop over the basket again and take out another apple. Good. He [...] let her see that he was hungry all right [...] but she didn't offer the second apple to him. She ate it herself».

21 «Concentrated in the hands of the few, who are usually male».

«¿Suficiente para dos?»

«No, no sé», dijo ella. «Debería dejar algo para mi hijo» (Williams, 1994: 67)²².

Esta asociación de la mujer con un trozo de carne no puede ser más evocativa, por un lado, del subtexto erótico que se extiende paralelo a la narración –la trama gira en torno a la duda de si el autoestopista acabará degustando o no la *carne* de la voluptuosa italiana– pero también de cómo la situación de poder de la protagonista la dota de características típicamente masculinas –recordemos el trozo de carne que hace de carta de presentación del varonil Stanley. «El poder patriarcal en la sociedad occidental se encarna en el consumo de carne, que conlleva la asociación de las mujeres con los animales y su deshumanización y subordinación» como mera carne consumida –sexual o alimenticiamente– por los hombres (Counihan, 1999: 10)²³. Sin embargo, la italiana perturba esta clasificación al actuar tanto de la carne a consumir como de consumidora de carne –objeto y agente del mismo proceso. La ambigüedad de este personaje le permite la libertad de oscilar entre los diferentes roles culturales adjudicados a cada género, y precisamente en esa indeterminación radica la fascinación que provoca y su capacidad para adoptar la postura dominante que mantiene en el relato.

Williams parece haberse sentido atraído por este tema, pues casi veinte años después lo retomaría en otra historia, «Man Bring This Up Road», escrita en 1953 y publicada en la revista *Mademoiselle* (1959) y la colección *The Knightly Quest* (1966), y que serviría como base para la obra de teatro *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (1962). El joven autoestopista de «Gift of an Apple» se convierte aquí en Jimmy Dobyne, un poeta en decadencia algo más maduro pero igualmente desvalido, que escala a lo alto de un acantilado de la costa italiana para visitar la villa de Flora Goforth, una veterana mecenas del arte²⁴. Agotado y muerto de hambre, nada más llegar cae en un sueño ininterrumpido durante dos días, tras el que se dispone finalmente a conocer a la señora Goforth. En ese primer encuentro, Jimmy espera con ansiedad la llegada del desayuno, pues «tenía un hambre canina, la más voraz que podía recordar en toda su vida, durante la cual había tenido

22 «“What have you got for supper?” / “Meat.” / “A big piece?” / “Yes. A pretty big piece.” / “Enough for two people?” / “Naw, I don’t know,” she said. “I ought to save some for my boy”».

23 «Patriarchal power in Western society is embodied in meat consumption, which involves the linking of women and animals and their objectification and subordination».

24 Es característico en Williams que sus mujeres más pasionales tengan origen o influencia latina: la hispana Rosa Gonzales en *Verano y humo*, la italiana Serafina delle Rose en *La Rosa Tatuada*, o la mejicanizada Maxine Faulk en *La Noche de la Iguana* son algunos ejemplos –y normalmente encuentran a su antítesis en una remilgada americana como Alma Winemiller en *Verano y humo* o Miss Fellowes en *La noche de la iguana*.

más de un ayuno prolongado por motivos no religiosos» (Williams, 1994: 351)²⁵. Para su desgracia, no hay más que platos vacíos sobre la mesa. De hecho, Flora parece regodearse en la angustia de Jimmy cuando, «como si leyera su mente o las nerviosas contracciones de sus músculos estomacales», le ofrece su sonrisa más radiante y le anuncia: «Para desayunar no tomo más que café solo» (Williams, 1994: 351)²⁶. De un modo similar al de «Gift of an Apple», las expectativas de Jimmy de aplacar su apetito se ven coartadas una y otra vez mientras Flora demuestra cómo «elegir lo que uno toma o rechaza pueda ser una estrategia de control y dominación, tanto de uno mismo como de los demás, y a veces incluso una forma de sadismo» (Kilgour, 1990: 247)²⁷:

Él le devolvió la sonrisa, pensando que acto seguido ella seguramente diría: Pero por supuesto que puedes pedir lo que quieras. ¿Qué te parecen huevos y bacon, o te gustaría empezar con un melón? Pero el largo minuto se alargaba aún más [...] (Williams, 1994: 351).

¿Podría tomar azúcar? intervino Jimmy cuidadosamente.

Oh, no gracias, masculló ella con bastante enojo, yo nunca tomo (Williams, 1994: 354).

De repente se percató de una delgada servilleta blanca que cubría algo que abultaba ligeramente sobre un plato [...] y le entraron ganas de llorar cuando vio que era sólo un montón de cucharillas de plata con escudo (Williams, 1994: 355)²⁸.

La posición dominante de Flora, ejercida a través de su negación de comida a Jimmy, está de nuevo relacionada con una cierta ambigüedad sexual y un retrato animalístico. Si la mujer italiana se parecía a un siluro o *catfish*, atrapada en su trailer como en una botella, ahora es Flora, encaramada en un nido en lo alto del precipicio y vestida con un top «con dos largas colas colgando» –claro símbolo fálico de poder andrógino– y «hecho de red de pesca» (Williams, 1994: 355)²⁹, quien aparenta ser un ave rapaz marina que, al igual

25 «He was ravenously hungry, the hungriest he could remember ever being in a life that had contained more than one prolonged fast for secular reasons».

26 «As if she read his mind or the almost panicky tightenings of his stomach muscles, her smile turned brighter and she said: For breakfast I have nothing but black coffee».

27 «Choosing what one takes in or excludes can be a strategy for control and domination, both of self and others, and at times even a form of sadism».

28 «He smiled back at her, thinking that in the next breath she'd surely say, But of course you order anything that you like. How about eggs and bacon, or would you like to begin with a honeydew melon? But the long minute stretched even longer» (Williams, 1994: 351); «Might I have some sugar? Jimmy interposed gently. / Oh, no thank you, she muttered rather crossly, I never take it» (Williams, 1994: 354); «He suddenly noticed a fine white napkin covering something that made slight mound on a plate [...] and felt like crying when he saw that it was only a heap of crested silver teaspoons» (Williams, 1994: 355).

29 «With two long dangling tails [...] made of fish net».

que los peces sin escamas como el siluro, pertenece a la categoría de animales impuros o abominables para su consumo (Douglas, 1997: 50). Situadas fuera de las restricciones de pureza que demarcan las fronteras sociales, ambas mujeres demuestran su desafío a las categorías simbólicas utilizando la comida a voluntad como método de coerción.

El modo de significar en el discurso alimenticio la posición subordinada de los dos protagonistas masculinos de estas historias también es similar. En «Gift» la estrategia más evidente para conseguir desmontar la autoridad del muchacho es, como Philip C. Kolin ha señalado, el socavamiento de su masculinidad cuando, a pesar de que él haya intentado vanagloriarse de su virilidad con los recuerdos de la niña griega y ciertos gestos sutiles (como llamar la atención sobre su entrepierna tirándose del cinturón o sacándose una navaja del bolsillo), la italiana lo acaricia y alaba la suavidad de su piel: «Tienes una piel bonita como la de una chica» (Williams, 1994: 68)³⁰, un comentario emasculante que «simbólicamente lo iguala a la niña con cuyo nervioso despertar sexual él contrastó su propia curtida experiencia» (Kolin, 2007)³¹. Pero además de este ataque a su masculinidad, otra comparación define más sutilmente la situación supeditada del autoestopista así como de Jimmy Dobyne. Tras el diálogo citado arriba, donde la italiana duda de si compartir la carne o no porque debería guardarle un poco a su hijo (Williams, 1994: 67), el muchacho súbitamente y sin motivo aparente empieza a pensar en comer huevos cocidos:

Los huevos cocidos estaban buenos. La clara desprendiéndose del núcleo amarillo. La yema una bola redonda, empalagosa y granulosa, una pasta en la boca que se queda pegada a los dientes de manera que el sabor se mantiene durante más tiempo después. Mmmm. Le gustaría estar ahora mismo comiendo huevos cocidos (Williams, 1994: 67)³².

Si la porción de carne está reservada para el hijo de la italiana, la única manera de hacerse con ella será *transformarse en su hijo*. De ahí su fantasía de ingestión de los huevos, una alegoría que alude al deseo de ocupar el lugar del hijo de esa mujer-pez y disfrutar de su prerrogativa porque, en un relato donde la oralidad es predominante, lo que se incorpora es en lo que uno se convierte (Kristeva, 1986: 243). La satisfacción que promete esa mutación simbólica es más duradera que la de cualquier encuentro sexual, igual que el

30 «You got nice skin like a girl's».

31 «[H]e imagistically equates him with the young girl whose nervous sexual awakening he glibly contrasted with his own seasoned experience».

32 «Eggs were good hardboiled. The white coming loose from the yellow center. The yellow a round ball, rich and grainy, forming a paste in the mouth and sticking to the teeth so that the taste remained for a long time afterwards. Mmmm. He'd like to be eating some hardboiled eggs right now».

sabor del huevo perdura más en la boca que el jugo efímero de la manzana. Sin embargo, la transformación del muchacho en hijo sustitutivo será lo que malogre sus posibilidades con la italiana, cuyo deseo se ve frustrado en el momento en que él le revela su edad: «¡Diecinueve son exactamente los años que tiene mi hijo! ¡Será mejor que te vayas!» (Williams, 1994: 68)³³. Irónicamente, la fantasía del chico parece haberse convertido en realidad y pondrá punto y final a sus infructuosas negociaciones culinario-sexuales: el chico se pone de nuevo en camino y la italiana se queda en su trailer, ambos con sus apetitos aún insatisfechos.

En «Man Bring This Up Road», la negociación del intercambio de favores que inicia Flora con una insinuación exhibicionista ante Jimmy también parece definitivamente abortada en el momento en que éste rompe a llorar: «¡El joven estaba llorando, por Dios, sí, estaba berreando como un crío!». Ante tal desconsolado llanto, Flora no puede más que acercarse a él, abrazarlo y apoyarle con extremo cuidado la cabeza en su regazo, «como si fuera a romperse contra ella como el huevo de un pájaro» (Williams, 1994: 356-7)³⁴. Después de tal identificación del joven protagonista con un niño y con su símbolo, el huevo, la relación de poder entre los protagonistas se ve condensada otra vez en una vinculación materno-filial tras la cual resulta imposible continuar con la negociación sexual: el final de la historia deja a Flora con su proposición sin respuesta y vuelve a situar a Jimmy en el camino del acantilado, de vuelta a su peregrinación tras haber descartado cualquier esperanza de probar bocado.

Con esta revisión de las referencias culinarias en la obra de Tennessee Williams no se pretende más que poner de manifiesto la necesidad de prestar atención no sólo a los significados simbólicos que ciertos alimentos contienen –su denotación dentro de un conjunto paradigmático– sino de también leer ese mensaje en el que se integran, considerándolos como elementos de un sistema de relaciones o sintagma que se manifiesta según el desenvolvimiento de diferentes relatos (Lévi-Strauss, 1996: 301). Intuyendo tal vez que «la igualdad de género implica [...] la capacidad no sólo de ejercer la influencia, sino la coerción también» (Counihan, 1999: 46-7)³⁵, Williams rompe con ciertos estereotipos e intenta reformular los roles masculino y femenino, con mujeres independientes que prevalecen sobre hombres que, al verse en posición subordinada, no son aún capaces de reaccionar y acaban infantilizados. Se abre así un camino a la interpretación de otros textos que pueden contribuir a desentrañar este discurso culinario, como por ejemplo la obra de teatro *A Lovely Sunday for Creve Coeur* (1980), donde cuatro mujeres hablan –entre otros temas– sobre

33 «Nineteen is just how old my own boy is! You better go 'way!»

34 «The man was sobbing, my God, yes, he was bawling like a child!»; «as if it might break against her like a bird's egg».

35 «Gender equality involves [...] the ability not just to influence, but to coerce as well».

comprar carne mientras una de ellas pasa toda la obra friendo pollo y cociendo huevos (Williams, 1980: 2-5). Quizá no sea mera coincidencia que la protagonista sea «a diferencia de sus otras compañeras, 'damas sureñas avejentadas', [...] una superviviente resuelta y optimista» que supera la falta de compañía masculina, ni que esta sea la única obra larga de Williams donde todos los personajes son mujeres, «especialmente fascinantes» e incluso con indicios de homosexualidad, las cuales hacen a esta comedia «realmente excepcional» (Smith-Howard & Heintzelman, 2005: 144)³⁶.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1991) *Mythologies*. Trad. Annette Lavers. New York: Noonday.
- (1997) «Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption». En: Carole Counihan y Penny Van Esterik (eds.): *Food and Culture. A Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 20-27.
- Carter, Angela (1985) «Noovs' Hoovs in the Trough», *London Review of Books* (24 enero 1985), pp. 22-3. <http://www.lrb.co.uk/v07/n01/angela-carter/noovs-hoovs-in-the-trough>. Accedido el 15 de abril de 2013.
- Clum, John M. (1997) «The Sacrificial Stud and the Fugitive Female in *Suddenly Last Summer*, *Orpheus Descending*, and *Sweet Bird of Youth*». En: Matthew C. Roudané (ed.): *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 128-46.
- Counihan, Carole M. (1999) *The Anthropology of Food and Body: Gender, Meaning, and Power*. Nueva York: Routledge.
- Counihan, Carole & Van Esterik, Penny (eds.) (1997) *Food and Culture. A Reader*. Londres & Nueva York: Routledge.
- Douglas, Mary (1997) «Deciphering a Meal». En: Carole Counihan & Penny Van Esterik (eds.): *Food and Culture. A Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 36-54.
- (2001) *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Londres y Nueva York: Routledge.

³⁶ «Unlike her fellow 'aged Southern belles,' [...] a hopeful, strong-willed survivor [...] notably fascinating [...] truly exceptional».

- Evans, Robley (1992) «'Or else this were a savage spectacle': Eating and Troping Southern Culture», *Southern Quarterly* 30.2-3, pp. 141-9.
- Gross, Robert F. (1995) «Consuming Hart: Sublimity and Gay Poetics in *Suddenly Last Summer*», *Theatre Journal*, 47/2 (May), pp. 229-51.
- Holditch, W. Kenneth (2007) «Southern Comfort: Food and Drink in the Plays of Tennessee Williams», *Southern Quarterly* (Winter 2007), pp. 53-73.
- Kilgour, Maggie (1990) *From Communion to Cannibalism. An Anatomy of Metaphors of Incorporation*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Kolin, Philip C. (2007) «Picaro Tom Goes Catfishing: The Proleptic Importance of 'Gift of an Apple'», *The Tennessee Williams Annual Review*, n° 9, web (16 Nov. 2009).
- Koprince, Susan (2009) «Domestic Violence in *A Streetcar Named Desire*». En: Harold Bloom (ed.) *Bloom's modern critical interpretations Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire*. Nueva York: Infobase Publishing, pp. 49-60.
- Kristeva, Julia (1986) «Freud and Love: Treatment and Its Discontents». En: Julia Kristeva: *The Kristeva Reader*, trans. Margaret Waller, ed. Toril Moi. Oxford: Blackwell, pp. 240-71.
- Lévi-Strauss, Claude (1996) *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Maury Sintjago, Eduard Antonio (2010) «Ritos de comensalidad y espacialidad. Un análisis antropológico-semiótico de la alimentación», *Gazeta de Antropología*, n° 26 (2), artículo 45.
- mauss, Marcel (2009) *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Trad. Julia Bucci. Buenos Aires: Katz.
- Meigs, Anna (1997) «Food as a Cultural Construction». En: Carole Counihan y Penny Van Esterik (eds) *Food and Culture. A Reader*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 95-106.
- Mills, Sara (2005) *Michel Foucault*. Londres y Nueva York: Taylor & Francis e-Library.
- Sceats, Sarah (2000) *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction*. Port Chester, Nueva York: Cambridge University Press.
- Saddik, Annette J. (1998) «The (Un)Represented Fragmentation of the Body in Tennessee Williams's 'Desire and the Black Masseur' and *Suddenly Last Summer*», *Modern Drama* 41.3 (Fall), pp. 347-54.
- Smith-Howard, Alycia y Heintzelman, Greta (2005) *Critical Companion to Tennessee Williams. A Literary Reference to His Life and Work*. Nueva York: Facts on File.

Sofer, Andrew (1995) «Self-Consuming Artifacts: Power, Performance, and the Body in Tennessee Williams's *Suddenly Last Summer*», *Modern Drama* 38.3 (Fall), 336-347.

Williams, Tennessee (1951) *A Streetcar Named Desire*. Nueva York: Signet.

– (1980) *A Lovely Sunday for Creve Coeur*. Nueva York: New Directions.

– (1994) *Collected Stories*. Nueva York: New Directions.

– (2000) *The Glass Menagerie*. En: Tennessee Williams: *Plays 1937-1955*. Nueva York: The Library of America, pp. 393-466.

Recibido el 31 de mayo de 2013

Aceptado el 30 de junio de 2013

BIBLID [1139-1219 (2013) 17: 157-172]