

L'article présente les principales lignes thématiques, esthétiques et narratives du roman *Como agua para chocolate*, de l'écrivaine mexicaine Laura Esquivel, publié en 1989. L'article commence par une présentation du pacte de lecture et des axes thématiques et esthétiques. Nous nous attacherons ensuite à montrer comment les outils narratifs se mettent au service d'une certaine idée de la famille. L'article analyse le processus par lequel le roman met en scène plusieurs générations de femmes dépendantes, tant au niveau idéologique qu'au niveau moral, de la Révolution Mexicaine qui sert de toile de fond au roman. Dans ce contexte, nous allons voir comment plusieurs éléments narratifs sont au service de la construction esthétique de l'oeuvre et du contexte social et politique, très marqué par la tradition, le patriarcat et les bonnes moeurs. Une représentation de la famille dont la protagoniste va tenter, grâce à ses qualités de cuisinière, de renverser le paradigme.

Mots-clés : Esquivel – Mexique – Révolution – féminisme – érotisme.

El artículo presenta las principales líneas temáticas, estéticas y narratológicas de la novela *Como agua para chocolate* del año 1989, escrita por la mexicana Laura Esquivel. Tras la presentación del pacto de lectura y de los principales ejes temáticos y estéticos, el artículo muestra cómo los utensilios narratológicos de la obra se ponen al servicio de todo un ideario familiar muy concreto. Se analiza el modo en que la novela muestra varias generaciones de mujeres que a niveles diferentes dependen ideológica y moralmente de la Revolución Mexicana, telón de fondo de la novela. En este contexto veremos que varios elementos narratológicos se ponen al servicio, por un lado de las características estéticas de la obra y por otro del contexto social y político, marcado por la tradición, el patriarcado y las buenas costumbres, elementos intrínsecamente ligados con la idea de familia y que la protagonista, por medio de sus dotes culinarias, intentará revertir.

Mots-clés : Esquivel – México – Revolución – feminismos – erotismo.

La representación cultural de un imaginario familiar y el entramado narrativo de *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel

DAVID BARREIRO JIMÉNEZ

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – CRIIA (EA ROMANES)

davidbarreiro13@gmail.com

Introducción

1. Este artículo mostrará las principales líneas temáticas, estéticas y narratológicas de la novela *Como agua para chocolate* (1989), de la autora mexicana Laura Esquivel, primera obra de su trayectoria literaria. Recordemos que la obra forma parte de una trilogía completada con *El diario de Tita* del año 2016 donde aparecen veinte años no narrados en *Como agua para chocolate*, es decir la elipsis del último capítulo, y *Mi negro pasado* de un año más tarde, 2017, narrado en este caso por la tataranieta de Pedro y Rosaura, comedora compulsiva en un mundo contemporáneo de comida rápida.
2. Así, tras una rápida presentación del pacto de lectura, y tras presentar los principales ejes temáticos y estéticos, mostraré cómo los utensilios narratológicos de la obra se ponen al servicio de todo un ideario familiar. Ideario que intentará dinamitar Tita, la protagonista, y parte de la generación de mujeres revolucionarias que en la novela aparecen. En esta problematización tendremos pues elementos narratológicos ligados a las temáticas y al contexto político, social y a las reivindicaciones feministas de la novela.
3. En referencia a lo anteriormente citado y en relación con el Cycle terminal, este análisis podrá relacionarse con las temáticas «Représentations culturelles : entre imaginaires et réalités» y «Dominations et insoumis-

sions», así como con las sub-temáticas «Oppression, résistances et révoltes» y «Révolutions et ruptures».

4. Como se ha dicho el eje de nuestro análisis será el imaginario familiar, proponiendo diferentes posibilidades de trabajo relacionadas con los temas y sub-temas citados.

PACTO DE LECTURA

5. La historia de amor contada en *Como agua para chocolate*, es narrada por la hija de la sobrina de Tita, a través de la explicación de las recetas de cocina de un libro escrito por esta última. Cada uno de los doce capítulos empieza en forma de receta de cocina, con una lista de instrucciones a seguir que, como cada receta, tiene cuatro partes: plato, tiempo, ingredientes y pasos a seguir. En esencia, *Como agua para chocolate* es eso; sin embargo, para entrar hay un pacto de lectura a respetar, propio de las novelas de género, ese acuerdo tácito que se establece entre el lector/ lectora y la obra narrativa en el momento de ponerse a leer. Frecuentemente esos pactos son aformales, pero en algunos casos la formalidad adquiere rasgos propios del rito, adoptando las primeras líneas en estos casos una forma invariable. En la novela que nos ocupa, el pacto empieza en el paratexto y en el incipit.

6. Un paratexto verbal

Novela en doce entregas con recetas, amores y remedios caseros

seguido del dicho o refrán

A la mesa y a la cama una sola vez se llama.

de la primera página, que muestra el lado travieso y a la vez *bon enfant* que recorre la novela en muchos pasajes, a pesar de contarnos un romance dramático y existencial en un contexto de guerra civil.

7. Pero también hay un paratexto icónico, haciendo referencia a la iconografía de dietario de cocina o novela romántica, o incluso erótica, dependiendo de la edición y por ello propio a cada elección editorial.
8. Por otro lado, el *incipit* marca bien la estructura que se repetirá en cada capítulo, presentación de la receta con los pasos a seguir en una presentación esquemática y decorada (dependiendo de la edición), introducción de un personaje familiar y en el caso de este primer capítulo, una refe-

rencia muy rápida, casi con urgencia, a elementos mágicos; ese tremendo llorar de Tita desde el vientre de su madre, que acabará provocando el parto.

9. Sin embargo, detrás de esta estructura teleguiada, casi premonitória a la Netflix de 45' a la que tan acostumbrados estamos actualmente, se esconde un entramado estructural que sobrepasa la simplicidad aparente de “doce entregas con recetas” en folleto decimonónico por capítulos.

I. Grandes líneas temáticas de la novela

1.1 REVOLUCIÓN Y TRADICIÓN

10. La historia familiar que nos narra la novela se desarrolla en el contexto histórico de la Revolución Mexicana, que tuvo lugar entre 1910 y 1917, un movimiento que nació en el marco de la lucha contra el orden económico, social y político instaurado alrededor de la dictadura de Porfirio Díaz (1830-1915), un siglo después de la independencia del país (1810-1821). Es un cambio de paradigma fundamental en la historia de México; la sociedad vivirá esta Revolución como un antes y un después. Será un movimiento encabezado por las fuerzas rebeldes al mando de Pancho Villa (los villistas en la novela) y Emiliano Zapata, personajes históricos pero también arquetipos masculinos, literarios y sociales de la época. La Revolución pretenderá luchar contra las desigualdades del Porfiriato (1876-1911), periodo de una cierta bonanza económica para las clases adineradas, en el que el país se industrializa con la llegada del ferrocarril y bajo los intereses internacionales, pero en el que también se disparan las desigualdades.
11. En la novela, el rancho vive de un modo aparentemente ajeno al conflicto pero sometido constantemente a la Revolución. A excepción de dos entregas (entiéndase por entrega, receta) en las que no hay una referencia directa al conflicto, este marca sin duda la vida cotidiana (falta de seda, falta de alimentos, limitación de circulación, huida a los EE.UU. o visitas intempestivas de los revolucionarios con o sin violencia), y enmarca las dinámicas de oposiciones entre los personajes y en particular entre los familiares. Mamá Elena representa los valores tradicionales, un alter ego de Porfirio Díaz en el rancho, frente a Gertrudis que representa los valores libertarios y libertinos. Entre medio Tita, que desde una posición próxima a

la tradición al ser poseedora de la memoria culinaria familiar, va a enfrentarse a esos valores tradicionales revirtiendo espacios: transformando el espacio cerrado de la cocina en un espacio de libertad creadora.

12. Así, cada personaje será un reflejo de esa época, estructurando dos bandos: por un lado los valores propios del Porfiriato, prolongando las convenciones sociales (Mamá Elena, Rosaura, Los Lobos) o revolucionarios (Gertrudis y Tita) En este sentido los villistas aparecen en la novela con un fuerte valor partidista y catártico al mismo tiempo, reforzando esa idea dual tan presente en el relato. En el capítulo III, Gertrudis deja el rancho al irse con el villista Juan:

Una nube rosada llegó hasta él, lo envolvió y provocó que saliera a todo galope hacia el rancho de Mamá Elena. Juan [...], abandonó el campo de batalla dejando atrás a un enemigo a medio morir, sin saber para qué. Una fuerza superior controlaba sus actos. Lo movió una poderosa necesidad de llegar lo más pronto posible al encuentro de algo desconocido en un lugar indefinido. [...] Lo guiaba el olor del cuerpo de Gertrudis. (Esquivel, 2016; 63-64)

13. En esta coyuntura, la Revolución es el marco ideal para explorar cómo estos personajes, de manera individual, se hacen eco de estos valores. Ello lleva al cuestionamiento de los dogmas y tradiciones dominantes (famosa retahíla de interrogaciones de Tita en la entrada II) y la novela redistribuye los espacios femeninos familiares, permitiéndoles a algunas de sus mujeres salirse de los papeles que la sociedad de ese tiempo les había impuesto por tradición: Gertrudis, la hermana de Tita, se une a las fuerzas revolucionarias, no como soldadera sino como líder. De esta manera, *Como agua para chocolate* lleva a sus heroínas a ocupar lugares exclusivamente masculinos para la época, alejándose de los arquetipos impuestos por la cultura patriarcal. Es así como se rompe o corrompe (dependiendo del punto de vista de lectura en la novela, intradiegético o extradiegético y del punto de vista de los personajes) la familia y su tradición.

14. A modo de síntesis de esta primera temática de la novela se puede decir que:

- El discurso de Tita frente al discurso opresivo del poder encarna la fuerza liberadora de la revolución mexicana, donde la batalla por el derecho natural a la sexualidad ejercida por Tita desde el universo marginal de la cocina, es una copia de la batalla del campesinado por el principio natural de igualdad. Ambas luchas coinciden en la protesta contra el silenciamiento y opresión impuestos por un orden social y familiar

dentro del rancho.

- La cohabitación de la revolución junto a la estructura familiar establece un juego de opuestos o némesis en los personajes: John de Pedro - Mamá Elena y Gertrudis - Rosaura. Igualmente entre los espacios: la cocina y el huerto del resto de espacios del rancho.

1.2 ROL DE LA MUJER

15. La obra se compone principalmente de personajes femeninos con temáticas codificadas y tradicionalmente relacionadas con los intereses de las mujeres: recetas de cocina, historias de amor y pasión. Dicho de otro modo, el hombre de bigote y pelo en pecho parte al frente empoderado por su valor, a luchar contra la injusticia, mientras que la mujer se queda al cuidado del hogar donde el hombre flojo o adinerado (y por ello exonerado de la obligación de jugarse la vida y al que el valor se le presume) la acompaña.
16. Y sin embargo la novela opera en este aspecto un ejercicio de inversiones. Recordemos que la inversión máxima en este sentido será precisamente la de invertir el código supremo o máximo impuesto por la madre sobre la hija y que guía la diégesis de la novela. Aparece citado (impuesto) recién iniciada la novela: “Sabes muy bien que por ser la más chica de las mujeres a ti te corresponde cuidarme hasta el día de mi muerte” (Esquivel, 2016; 17). Así, la mujer está en el eje jerarquizador y a falta de un hombre de la casa, Mamá Elena tiene la responsabilidad de manejar correctamente el rancho tras la muerte de su esposo, y mantener viva en su persona los valores, roles e imposiciones propias del patriarcado. Esa hegemonía viene articulada por una serie de leyes no escritas y hasta entonces no cuestionadas, como la citada previamente, pero también leyes escritas como las que contiene el *Manual de Carreño*, citado en tres ocasiones a lo largo de la novela. Se trata del *Manual de Urbanidad y Buenas Maneras*, conocido popularmente como *Manual de Carreño* :

Pedro le amaba. Se moría por que terminara el banquete para correr al lado de Nacha a contarle todo. Con impaciencia esperó a que todos comieran su pastel para poder retirarse. El manual de Carreño le impedía hacerlo antes [...]. (Esquivel, 2016; 48)
17. Este *manual* publicado por el venezolano Manuel Antonio Carreño en Venezuela, en 1853, contenía lecciones y consejos sobre cómo deben com-

portarse las personas en lugares públicos y privados, tales como el hogar, la familia, la escuela y el trabajo.

18. A partir de este contexto familiar, Tita va a desarrollar diversos mecanismos para revertir el control autoritario de Mamá Elena, las costumbres en el Rancho, el sistema mismo y hasta el citado *Manual de Carreño*, y lo va a hacer ejerciendo su poder en la cocina desde donde controla el gusto y los sentidos de quienes degustan sus platos. Tita llevará a cabo una revolución en su dominio privado: liberará a las nuevas generaciones de mujeres de la familia del peso de las imposiciones y conductas arbitrarias y rígidas.

19. Pero la lucha contra los dogmas y valores patriarcales inculcados por Mamá Elena es dura, transgeneracional y también de ultratumba, con la representación fantasmagórica del personaje materno del que solo al final logra deshacerse para recuperar el control de su cuerpo, provocando la menstruación y confirmando de este modo que no estaba embarazada:

Tita pronunció las palabras mágicas para hacer desaparecer a Mamá Elena para siempre. La imponente imagen de su madre empezó a empequeñecerse hasta convertirse en una diminuta luz. Conforme el fantasma se desvanecía, el alivio crecía dentro del cuerpo de Tita. (Esquivel, 2016; 214)

20. Una imagen fantasmagórica que aparece precisamente para reprocharle su indecencia por amar a un hombre prohibido. Una doble moral monumental en la madre al saberse que también en el pasado Mamá Elena tuvo una relación ilícita a ojos de su familia, con el mulato José Treviño, relación rechazada por sus padres por cuestiones étnicas. Fue entonces obligada a casarse con José de la Garza, un hombre a quien no amaba. Ella defenderá e impondrá los valores más ancestrales del patriarcado: imposición generacional, violencia física y psicológica, restricción de espacios, humillación.

21. Gertrudis por su lado se apodera igualmente de un espacio tradicionalmente masculino pero ideológicamente opuesto. Ella encarna la liberación absoluta ya que no sólo sigue los mandatos de su deseo sexual sino que ejerce un rol asignado de manera típica a los hombres: estar al frente de una tropa revolucionaria. Contrariamente a su hermana Rosaura concibe el sexo no solo como procedimiento reproductivo sino como placer también. Sin embargo, la muchacha no se une a la Revolución, por lo menos al principio, por una toma de conciencia de las problemáticas económicas y políticas sino por el contacto entre su fuerza sexual y el bando revolucionario:

empezó a sudar y a imaginar qué se sentiría al ir sentada a lomo de caballo, abrazada por un villista, uno de esos que había visto una semana antes entrando a la plaza del pueblo, oliendo sudor, a tierra, a amaneceres de peligro e incertidumbres, a vida y a muerte. (Esquivel, 2016; 60)

22. Efectivamente las mujeres jugaron un papel prominente en la Revolución Mexicana. Fue algo común que sirvieran como “soldaderas”, cocinando, lavando y marchando junto a los hombres, a menudo llevando a los niños con ellas. Soldadera proviene de la palabra “soldada” que significa el salario percibido por un soldado. Los hombres entregaban su salario a las mujeres para la compra de víveres, preparación de las comidas, lavado de ropa, y lucharon en los campos de batalla. Las mujeres aprovecharon al máximo su participación para ganar más respeto y derechos en algunos estados, especialmente en Yucatán, donde organizaron el Primer Congreso Feminista (Ramírez y Torres Alonso, 2016).
23. En este contexto aparecen entre 1914 y 1917 las llamadas Las Adelitas o filiación revolucionaria de enfermeras, grupo que se correspondió con los cuerpos del ejército en los que prestaron sus servicios. Cuidaron de los heridos, hicieron de espías, abastecieron de alimento a los campamentos, procuraron el honor de las jóvenes y se pronunciaron en contra de la injusticia social que oprimía a los jornaleros, del mismo modo también exigieron sus derechos como mujeres y ciudadanas de México (Sánchez Garrido, 2011).
24. Según el portal institucional del Gobierno de México, el nombre de «Adelitas» se lo debemos a Adela Velarde Pérez, “una joven que a la edad de 15 años se unió a las filas de la Revolución Mexicana, apoyando a la Asociación Mexicana de la Cruz Blanca en labores de enfermería”. Algunas otras Adelitas destacadas fueron Hermila Galindo y Ángela Jiménez, reconocida debido a que era una experta en explosivos.
25. Entonces podemos destacar que :
 - A pesar de lo precedente, las mujeres no están exentas de algunas características codificadas, asignadas tradicionalmente a la femineidad. Desde el comienzo de la novela, con el ejemplo de la cebolla que genera llantos incotrolables, vemos que Tita es extremadamente sensible, además disfruta de estar confinada a pasar su vida en la cocina, tejiendo o criando bebés. Por otro lado, la rebelde Gertrudis, finalmente regresa al rancho “felizmente casada con Juan (...) ¡Qué más podía pedir una persona!” (Esquivel, 2016; 194). Para las mujeres en la novela, el

matrimonio feliz es el paradigma máximo de aspiraciones y deseos. Aquí la novela presenta a unas mujeres que se salen de los esquemas patriarcales sin ser “castigadas” por ello, pero que no por eso abandonan atributos y características propias de su género. El término “castigo” debe leerse y contextualizarse, es decir, interpretarlo en código anterior a los importantes movimientos de emancipación femenina de los años 60.

- El rol de la mujer y la relación con el contexto revolucionario son esenciales y se alimentan mutuamente en la novela. Los y las docentes podrán establecer esa relación (rol de la mujer/contexto revolucionario), tanto en el seno de la familia como en la Revolución misma. Una posibilidad sería el armar una secuencia alrededor de la paradoja (o no) de un país con una relación conflictiva desde su fundación (La Malinche) en los contextos de géneros por un lado, y los avances políticos y sociales (actualmente una Presidenta en el Gobierno) y la presencia de mujeres transgresoras en diferentes aspectos de la sociedad (Las Adelitas, Frida, Garro, ...).

1.3 COCINA, EL ESPACIO COMO TEMA/LUGAR CENTRAL

26. Desde los años 1970, se suele asociar la cocina con la esclavitud de las mujeres. En la novela se trata de un espacio marginalizado, un castigo para la hija legítima de una familia burguesa ya que no sólo es un espacio cerrado sino que es el lugar tradicional de los sirvientes indios. En el texto, no se menciona ninguna ventana, solo dos puertas, una que da “hacia la sala”, la otra “al exterior”, al jardín. De ahí que Tita desconozca el mundo exterior, el mundo social:

no era fácil para una persona que conoció la vida a través de la cocina entender el mundo exterior. Ese gigantesco mundo que empezaba de la puerta de la cocina hacia el interior de la casa [...] sí le pertenecía por completo, lo dominaba. (Esquivel, 2016; 13)

27. En el discurso que la autora pronunció en 1992 al recibir el Premio a la Mujer del año de México, dice querer:

revalorar la presencia de la mujer en la casa y la actividad que ella puede desarrollar dentro de la misma. Las mujeres hemos desvalorado el trabajo doméstico. Sentíamos que hacerlo era un castigo terrible y le hemos dado menos valor del que realmente tiene. (Balutet, 2010)

28. Puede que sin carecer totalmente de razón, Esquivel olvide aquí (voluntariamente sin duda) ciertas y numerosas imposiciones propias del patriarcado, que hagan desaparecer la opción de apropiarse o no del espacio cocina a las mujeres de esa generación. En todo caso su discurso puede contrastar con las posiciones feministas de los años anteriores que veían en la cocina un lugar represivo. Podemos preguntarnos si al revalorizar la comida, ¿no se opone esta primera novela a la modernidad y a los movimientos feministas que ven en la cocina un lugar represivo? Laura Esquivel responde negativamente en la medida en que la cocina le aparece como un lugar de sabiduría y arte, mientras que la comida insta un sistema de comunicación y es fuente de poder. ¿Defiende aquí la autora un feminismo equilibrado, híbrido, más revolucionario paradójicamente que el feminismo radical de los años 70? (Balutet, 2010).
29. Efectivamente la novela no presenta la cocina como símbolo opresivo en una cultura machista, ya que Tita se siente libre a través de esta práctica. Y es quizás en este aspecto en el que la novelista, a pesar de todos los matices que el tema requiere, se sienta más a gusto. Esquivel presenta a Tita en ese espacio como la creadora de un espacio de comunicación y diálogo, principalmente entre el más allá (lo tanático) y lo del más acá (lo erótico), temática que abordaremos a continuación. La acción de cada capítulo se genera en la cocina, a excepción del intervalo de la estancia en casa del Dr Brown donde la cocina es remplazada por el laboratorio donde aparece el trasunto de la abuela del Doctor, la india dadora de los secretos de la medicina tradicional, antítesis de Mamá Elena y equivalente de Nacha. De ese laboratorio surgirá la formula metafísica del fuego que debe mitigar el frío interior de Tita (frío físico y metafísico): fuego y frío son dos opuesto que reflejan una vez más ese juego de contraposiciones (tradición *versus* revolución).
30. Recordemos que el vínculo indisoluble entre la cocina y Tita se da mágicamente desde su parto prematuro, en donde desde el vientre de su madre la protagonista llora frente al olor de la cebolla cruda. Desde este comienzo, Tita ve el mundo a través de la cocina y para sus propias experiencias utiliza metáforas culinarias; describe el primer cruce de miradas con Pedro como “lo que debe sentir la masa de un buñuelo al entrar en contacto con el aceite hirviendo” (Esquivel, 2016; 23) o en sus momentos de mayor ira se siente “como agua para chocolate” (*Ibid.*, 165).

31. En síntesis apuntaremos que:
- La cocina como espacio se presenta igualmente revertida de su imagen ligada a lo claustal o conventual, sin ventanas y cerrado; es precisamente de ahí que surge la acción en la novela: el fogón es el kilómetro cero de la acción en *Como agua para chocolate*, sugiriendo todo un corolario de sensaciones y estímulos, yendo desde la tristeza a la más irrefrenable de las pasiones.
 - Los estímulos o sensaciones del frío y calor, pueden servir al y la docente precisamente como excusa para trabajar el espacio en la novela, en complemento de las sensaciones físicas y metafóricas de la protagonista; recordemos que la cocina es el espacio del fuego en el hogar, pero al mismo tiempo puede ser un lugar frío ligado al silencio y a la muerte (el silencio familiar, el silencio ligado a los non dits y a la muerte física de los animales, de nuevo el mundo de lo tanático, y por qué no de lo espiritual, los espíritus ligados a la madre se suman definitivamente en una especie de ritual culinario final en la novela.
 - Finalmente, y dependiendo del nivel de la clase, se podría estudiar de un modo comparado el discurso feminista de la autora, reivindicado en el citado discurso del Premio de Mujer del año en México, con el discurso feminista de los años previos a la publicación

1.4 COCINA Y MUERTE

32. Como se ha citado previamente, en la novela la relación de la cocina con lo tanático es importante si bien la desaparición parece ser un acto a veces anecdótico al ser únicamente física. La presencia de fantasmas y espíritus muestra la continuidad entre el plano físico y el mundo del más allá. En este punto, la presencia de estos seres se vincula con la dimensión sobrenatural presente en la novela al coexistir con los personajes de la narración aún después de muertos. Además, no debemos olvidar que la voz narrativa va reconstruyendo un árbol genealógico, el de los y las De la Garza y por ello implica el fallecimiento como motor narrativo para avanzar en dicho linaje.
33. Es interesante ver cómo el poder otorgado a Tina como generadora del sustento alimentario diario es también una potencial fuente de fallecimientos, el de las dos mujeres que representan un obstáculo a los deseos de la

joven: Mamá Elena y Rosaura. En el primer caso, su desconfianza hacia la comida de Tita la lleva a tomar purgantes que acabarán por matarla. En cuanto a Rosaura, muere por malestares digestivos ligados con un notable sobrepeso generado por los platos de Tita. En cierto modo, la cercanía entre Tita y la práctica culinaria genera involuntariamente consecuencias deseadas por la protagonista. En la novela, ambas muertes funcionan como una liberación: si el deceso de Mamá Elena ya no impide el amor entre Pedro y Tita, la desaparición de Rosaura habilita que su hija Esperanza pueda casarse con Alex, a pesar de la imposición de soltería que recaía sobre ella por ser la hija menor. Sin embargo, aún después de muerta, Mamá Elena aparece como un fantasma para atormentarla. La protagonista logrará exorcizarse al desafiarla en voz alta y exhibir su propia hipocresía.

34. Entonces, la muerte aparece como trasfondo histórico (el de una revolución sangrienta, el de un país sangriento, una cultura ligada al sacrificio y al enfrentamiento); la muerte es el motor principal de la diégesis de la novela, solo con el fallecimiento progresivo se avanza en el árbol genealógico, toda muerte es generadora de acción, incluso la doble muerte (la de Mamá Elena). En este sentido se puede trabajar el árbol genealógico, las interacciones intrafamiliares ligadas con los parentescos que van más allá de lo directamente sanguíneo (sobrinas que reproducen esquemas sociales de tías pretéritas).

1.5 COCINA Y EROTISMO

35. Tita transgrede recetas, las reescribe, tal como ocurre con el faisán con pétalos de rosas que, en su libro de recetas, son codornices ya que no encuentra este ingrediente. La cocina es entonces espacio de libertad y creación, en donde Tita se permite romper las normas para crear platos deliciosos que conmueven a todos los comensales. En la novela, Tita utiliza la comida como forma de expresar sus sentimientos y opiniones sin palabras. Así, cada plato provoca en los comensales toda una serie de imágenes y sensaciones de efectos inesperados e incontrolables: el irrefrenable deseo sexual por Pedro que no tienen permitido manifestar por imperativo familiar, se transforma en un plato afrodisíaco que libera a Gertrudis del sometimiento a Mamá Elena; la tristeza de saber que su amado se casa con su hermana Rosaura es el ingrediente del pastel de bodas que inunda de nostalgia y melancolía a todo aquel que lo prueba. Así, la comida hace lo que Tita

directamente no puede o no sabe hacer; le da un medio de expresión cuando ella aún no tiene una voz propia.

36. En la novela el erotismo se presenta en términos desmesurados porque nace de las pasiones insatisfechas de Tita, ella rechaza y rompe con la tradición familiar y social que la esclaviza a una servidumbre perpetua. En este sentido, la cocina es clave para exhibir la sexualidad reprimida. En la novela, el acto de comer se transforma en un acto sexual, en el que se invierte el rol tradicional de la pareja. En la novela, los platos de Tita penetran en el cuerpo de Pedro, calurosa, voluptuosamente, haciendo uno el placer gastronómico y el sexual. Es ejemplar al respecto (de nuevo) la entrada de las codornices en pétalos de rosas. La prohibida atracción sensual que Tita siente hacia su amante ingresa a través del plato; “de esta manera penetraba en el cuerpo de Pedro, voluptuosa, aromática, calurosa, completamente sensual” (Esquivel, 2016; 61). Si la protagonista tiene prohibido manifestar cualquier tipo de deseo (un chorizo puede ser un silencioso e íntimo vector de evocación erótica con Pedro), su hermana Gertrudis sintetiza la relación sexual entre los amantes y exhibe esta pasión desmesurada y la lleva al límite, ya que termina trabajando en un burdel para saciar en parte su apetito sexual. En este sentido, la novela expone la sexualidad por fuera de la institución matrimonial. Si Tita y Pedro sacian su sed de manera clandestina, a espaldas de todos, los vínculos legitimados están exentos de esta pasión. Así, Rosaura es la legítima esposa de Pedro pero entre ellos no hay deseo sexual sino simplemente la obligación de procrear.
37. La cocina y lo culinario canalizan pues los deseos de la protagonista, y es en lo prohibido, en lo censurado, cuando esa fuerza se expresa más; contra más escondido esté el tesoro más ansias se tendrán por superar los inconvenientes que se interpongan. Además, la cocina (el acto de cocinar) es táctil como lo puede ser el sexo, y lo erótico subyace en muchas etapas de la preparación culinaria.

1.6 EL AMOR

38. He dejado para el final de estas temáticas, precisamente la que sería la principal de la novela, puesto que *Como agua para chocolate* es una novela de amor, ya que el eje conductor de la protagonista está vinculado con el impedimento mismo de no poder vivir este sentimiento libremente.

39. Como se ha dicho, la obligación social de soltería se representa como una condena ridícula impuesta por Mamá Elena. En este sentido, la novela legitima el amor prohibido que no se conforma con las convenciones sociales y se opone en gran parte a la institución del matrimonio como garante del amor (durante 22 años).
40. Las reacciones a la relación de Pedro y Tita, que se va convirtiendo en un secreto a voces, es dispar; mientras que Mamá Elena disuade todo posible contacto entre su hija y el muchacho, Rosaura termina aceptando los encuentros amorosos entre los enamorados siempre y cuando sean sutiles y recatados, el famoso pacto del capítulo XI.
41. Como se ha dicho, esconder el tesoro se convierte definitivamente en un acicate; Mamá Elena envía a Rosaura, Pedro y su hijo Roberto lejos de Tita para así poder eliminar el amor entre la protagonista y el muchacho. No sólo no lo logra sino que produce el primer acto de rebeldía de Tita, que huye del rancho y de sus tradiciones arcaicas. Esta actitud de Mamá Elena es obsesiva y puede encontrar su explicación en querer impedir la felicidad de los enamorados, como se le fue impedida a ella al no haberse podido casar con su amado por cuestiones étnicas. Es tal la presión social que exhiben las tradiciones y las normas para Mamá Elena, que es incapaz de entender la búsqueda del verdadero amor como motor individual de su hija y la condena a un futuro infeliz.
42. Pero como en toda buena novela de amor, el final feliz impera y dejará triunfante este sentimiento mostrando por primera vez en la familia De la Garza que en las familias condenadas a cien años de desamor, el amor es posible. Con el casamiento de Esperanza y Alex, descendientes de Rosaura y John, triunfa la transgresión de las absurdas imposiciones familiares y sociales y da pie al surgimiento de un nuevo linaje, en donde el amor no es reprimido.
43. A modo de conclusión de esta temática destacaría que:
- Teniendo como eje central el tratamiento familiar en el texto, se podría trabajar la herencia historia de la idea de amor en la familia, cómo esa reproducción de esquemas, impuesto por la familia y la sociedad, opera en la novela. Para ello los y las estudiantes pueden estudiar los pasajes en que se evoca el pretérito conflicto amoroso de Mama Elena y compararlo así con el actual de Tita.

- Igualmente podemos preguntarnos en qué medida el amor triunfa en la novela, o en todo caso cuál ha sido el precio a pagar para ese supuesto éxito.

2. Características estéticas: magia y fantasía

44. La novela se enmarca dentro del llamado realismo mágico ya que en ella ocurren hechos sobrenaturales que no se corresponden con las leyes lógicas del mundo tal y como lo conocemos, los personajes no se sorprenden frente a la aparición de estos fenómenos, ya que los consideran como eventos capaces de coexistir con su propia vida cotidiana. Estaríamos frente a la difícil definición misma del llamado realismo mágico.
45. Como se ha dicho más arriba, desde antes de nacer, Tita exhibe su vínculo con lo sobrenatural a través de sus lágrimas. Desde el vientre materno, la protagonista llora cuando su madre corta cebollas y son tantas sus lágrimas que desencadenan el accidentado parto en la cocina.
46. En la novela, cuando los personajes intentan reprimir sus emociones y sentimientos, transforman su cotidianidad en un escenario sobrenatural. La representación más clara es la mágica habilidad de Tita, capaz de transmitir su estado emocional a los platos que cocina. La madre castiga a Tita por manifestar cualquier tipo de emoción, y en contrapartida la cocina le otorga el poder para existir en el mundo exterior y así impactar en los demás con sus sentimientos. Pongamos como ejemplo el episodio del pastel de bodas de Rosaura y Pedro: frente a la prohibición de Mamá Elena, la angustia y tristeza de Tita se transmite al merengue y genera que todo comensal sea víctima de un ataque fatal de nostalgia y melancolía. Sin embargo, la protagonista permanece inmune a los poderes: “la única a quien el pastel le hizo lo que el viento a Juárez fue a Tita” (Esquivel, 2016; 49). Tita nunca manifiesta de manera explícita sus poderes mágicos, y tampoco queda claro si es consciente de lo que es capaz de hacer con sus preparaciones.
47. La aparición de los fantasmas de Mamá Elena y Nacha, representan el propio subconsciente de la protagonista, expresando lo que Tita no sólo no puede hacer sino lo que a veces ni siquiera se anima a reconocer. El espíritu de Mamá Elena irrumpe para recriminarle su indecencia por amar a Pedro, lo que exhibe la culpa que aún siente la protagonista por su romance clan-

destino. Por el lado opuesto, el fantasma de Nacha colabora y alienta las decisiones de Tita y hasta le prepara el lecho para que tenga relaciones con su amado. Esto demuestra que el amor y la protección de la mujer viven en Tita, aún cuando Nacha ya no está más en el mundo físico. De este modo, lo sobrenatural también les permite a la mente y al alma manifestarse en el cuerpo en formas que son científicamente inexplicables.

48. El realismo mágico en la novela tiene en cierto modo un valor de contrapeso, pretende, contrarrestar la “monotonía” de la lógica narrativa muy presente en esta novela; corta radicalmente, o por lo menos así lo veo yo, con esa a veces reprochable parcela de la novela de Esquivel que hace que se intuya con poco margen de error, el paso narrativo siguiente (pedida de mano, boda, hijo, desengaño, partida de un protagonista para que a su vuelta cree una catarsis narrativa provocando de nuevo la acción interrumpida precisamente por su partida, pienso en las partidas de Gertrudis y John). Esos acontecimientos propios del espacio mágico, se apoderan parcialmente del espacio narrativo para cortar esa rutina diegética (una rutina que funciona y que es enaltecida precisamente por el realismo mágico).

49. Es posible que el lector no mexicano, que ignore la realidad continental propia a lo mágico o no empírico, pueda leer la novela como una imaginación literaria que nada tiene que ver con la realidad, como un realismo mágico que fascina a muchos lectores europeos. En este caso el realismo mágico viene del exterior, no naciendo de modo interior a la novela y al proceso diegético de la misma, como sería el caso de *Cien años de soledad* de García Márquez, obra que la precede en más de veinte años y de la que es difícil no sustraerse al leerla.

3. Características narratológicas de la obra

3.1 DOS REGISTROS NARRATIVOS

50. No se debe olvidar que la novela es un recetario insertado hábilmente en un relato familiar. En la novela prevalece la narración en tercera persona mezclada con la retórica de las recetas. El texto de la receta simplemente se yuxtapone a la historia. Pasamos de un registro a otro, a veces explícitamente, otras veces implícitamente.

51. Las recetas de Tita se formulan, en su mayoría, con el se impersonal. “En una cacerola se ponen 5 yemas de huevo, 4 huevos enteros y el azúcar. Se batén...” o con la retórica propia de la receta dirigiéndose a los lectores: “La cebolla tiene que estar finamente picada. Les sugiero ponerse un pequeño trozo de cebolla en la mollera”.
52. Pero a veces la receta aparece insertada en la narración, como es el caso del hilarante diálogo entre Gertrudis y Trevino, cuando la primera intenta explicarle cómo realizar el almíbar al soldado. Magistralmente escrito y rebosando de humor se transmite una receta al mismo tiempo que se muestra el empoderamiento de Gertrudis frente al soldado en, y desde la cocina. Fragmento este catalizador de varias temáticas y objetivos de la novela. Esta es una característica narrativa esencial en la novela y que recorre cada uno de los capítulos: de hecho la historia familiar es lo que transcurre entre receta y receta, mejor aún, es el pedazo de vida que transcurre entre los dedos que materializan una receta.
53. Desde un punto de vista temporal, el libro avanza en dos líneas, la anual impuesta por el recetario, es decir por los 12 meses del año, y la vía ligada a la vida de Tita. Esta escribe la historia familiar solapando las dos líneas temporales. Dicho de otro modo, la evocación de unas recetas escritas por su tía abuela sirven para recordar cronológicamente el linaje familiar.
54. El recetario de cocina es presentado en la novela como un texto mutable que se va transmitiendo de mujer a mujer. El origen de las recetas se encuentra en el personaje de Nacha, una mujer que a pesar de ser analfabeta, “sobre la cocina, tenía tan profundos conocimientos como la que más” (Esquivel, 2016, 12). Nacha le pasa las recetas a Tita, a la vez que le enseña a cocinar. Al ser de origen oral, el texto culinario original no se presenta como un texto fijo, sino como un tipo de discurso que inevitablemente cambia, ya que está sujeto a la práctica de cocinar como una actividad creativa, como una eterna conversación familiar capaz de transmitir los secretos familiares.

3.2 EL EMPLEO DE LA ANALEPSIS/PROLEPSIS

55. Un poco más arriba he empleado el término “cronológicamente” evocando el flujo narrativo de la novela, sin embargo es sin duda el vaivén temporal en la narración lo que junto a la utilización de elementos mágicos y sobrenaturales hace tremendamente dinámica esta novela.

56. Dentro de los utensilios narratológicos empleados por Esquivel, aparece de gran eficacia el recurso a la analepsis con vocación de prolepsis. El caso quizás más emblemático de la novela sea en el capítulo III, momento en que la trama esencial aún se está construyendo. Entonces se produce un analepsis al más puro estilo de la novela, es decir, a partir de un estímulo sensorial procedente de la cocina se nos presenta un acontecimiento pretérito (el momento en que Rosaura se atrevió a competir en las calidades culinarias de Tita y provocó la indigesta de la familia). Justo a continuación y solo por medio de un deíctico o un adverbio demostrativo (aquí, ahora) el lector sabe que cambia de espacio-tiempo para desde el presente vivir el inicio de otra indigesta, esta vez con visos erótico-festivos y en la temporalidad central de la novela. Es decir, el *flashback* alberga en realidad en la novela una prolepsis fundacional; fundacional por ser el estimulante de la huida de Gertrudis, y por ser el primer momento de alto voltaje erótico del libro, donde precisamente un elemento de realismo mágico guía la acción esencial del capítulo.
57. En ese proceso narrativo, todo se acomoda en cuanto a la lógica diegética al establecer un comparativo: ese *flashback* ayuda a reforzar en este tercer capítulo las contradicciones entre Tita y Rosaura, acercando más esta última a la tía abuela de la narradora y dejando a Tita en ese medio camino identitario que será un rasgo fuerte de la novela.
58. Este proceso aparece sistemáticamente en cada capítulo donde una vuelta atrás en el tiempo aparece, con frecuencia tras la presentación de la receta y tras la ubicación espacial y temporal del capítulo.

III.3 PIRUETA NARRATIVA FINAL.

59. Siguiendo esta misma línea, la novela acaba con una auténtica pirueta narrativa en su último capítulo. En la última línea del capítulo XI, queda bastante claro que la continuación narrativa en la novela será el matrimonio entre Tita y John o Pedro, suspense dramático sostenido por un hilo. Así el último capítulo se lanza con los preparativos culinarios de una boda, todo al uso de los capítulos precedentes, pero solo páginas más tarde descubrimos que Tita tiene 39 años, que durante 22 años (desde los 17) ha sostenido su pacto con la recién difunta Rosaura y que el matrimonio es el de Esperanza y Alex, sobrina de Tita e hijo de John. Se consuma de este modo la promesa de Tita hecha a la familia, se materializa su mayor deseo al lograr, antes del

estallido final de las últimas páginas, su obra, su plato o receta, de mayor envergadura, al salvar a Esperanza de la maldición de la familia, del tal *Manual de Carreño* e incluso del sistema al lograr que Esperanza viva su vida y no la impuesta.

Conclusión

60. En su introducción a *Écritures du repas. Fragments d'un discours gastronomique*, Karin Becker y Olivier Leplâtre señalan que el saber y el sabor tendrían el mismo origen etimológico, el verbo latín *sapere*, y hacen dos observaciones interesantes:

las dos artes se relacionan con la noción del 'gusto': la gastronomía con la sensación sensual del gusto, la literatura con una concepción 'metafórica' del gusto [...] la alimentación es un código, un sistema de signos, como la lengua y la escritura. (Becker, Leplâtre, 2017)

61. Precisamente Esquivel juega con estos dos niveles, por un lado con la sensación sensual del gusto, dando al acto de cocinar una nobleza y libertad de acción, convirtiendo su libro en un ejercicio de sensibilidades sensoriales (olfato, gusto, tacto) de una evidente carga erótica. Por otro lado y precisamente gracias a lo precedente, el libro es algo orgánico y vivo en su gestación. Las recetas, en su origen aquí un utensilio mnemotécnico para recordar y contar, para novelar la historia familiar, hace que parezca algo en constante punto de hervor; estas se alteran con el tiempo, su vocación oral hace que solo pasándolas al papel perduren pero luego son interpretadas y re-construidas, como lo hacen Gertrudis y el soldado Trevino.
62. Sin embargo, todo este imaginario creativo se basa en otro imaginario mucho más cerrado por definición, el de la estructura familiar. Todo en la novela empieza y acaba en la familia, las ventanas de escape son escasas; para Gertrudis la Revolución, para Tita las recetas y el amor, para Esperanza y Alex el matrimonio y la huida,... para Rosaura y Mamá Elena, el odio por no haber vivido sus propias vidas en una idea de familia que se antoja una prisión en ruinas, en cenizas, de las que solo se salva, al final, el libro de recetas.

Bibliografía

ALEJANDRE RAMÍREZ Gloria Luz, TORRES ALONSO Eduardo, "El Primer Congreso Feminista de Yucatán 1916. El camino a la legislación del sufragio y reconocimiento de ciudadanía a las mujeres. Construcción y tropiezos" in *Estudios políticos*, Ciudad de México, n°39, sep./dic. 2016. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=SO185-16162016000300059#aff01 (última consulta el 15/11/2024)

BALUTET Nicolas, "El feminismo híbrido de Laura Esquivel en *Como agua para chocolate*" in *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, Roma, 2010, p. 59-80.

BECKER Karin et LEPLÂTRE Olivier, *Écritures du repas. Fragments d'un discours gastronomique*, Lausanne, Ed. Peter Lang, 2007.

CARREÑO Manuel, *Manual de Urbanidad y Buenas Maneras* (1843), Colección Bicentenario Carabobo, Caracas, 2021

ESQUIVEL Laura, *Como agua para chocolate* (1989), Debolsillo, Barcelona, 2016.

SANCHEZ GARRIDO Tania, "Las Adelitas: Subalternidad y problemas en la edificación democrática del espacio público", *Espacialidades Revista de temas contemporáneos sobre lugares, política y cultura*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa Distrito Federal, México, vol. 1, núm. 1, julio-diciembre, 2011, p. 153-178: <http://espacialidades.cua.uam.mx/lts/index.php/espacialidades/article/view/6> (última consulta el 15/11/2024).