

## **EL DISCURSO FEMENINO EN *COMO AGUA PARA CHOCOLATE***

María Antonia Zandanel de Gonzalez  
Universidad Nacional de Cuyo

A partir de la década del 20, y más específicamente con el advenimiento de las vanguardias, emerge un discurso ficcional femenino que va ganando terreno poco a poco y que pretende perfilarse con estrategias discursivas diferentes que intentarán conformar, si esto es posible, una forma de expresión singularmente femenina. Una de las primeras preguntas que habría que responder, es aquella acerca de la existencia de un modo del decir que pueda caracterizar a la escritura de la mujer, como algo contrapuesto y diferente de ese otro tipo de escritura que deberemos, un tanto dialécticamente, calificar como masculina. También cabría preguntarse si se pueden percibir signos en estas escrituras que permitan identificar, sin duda alguna, la pertenencia a unas u otros, a partir no de los núcleos semánticos referenciales sino de una retórica particular que en cada caso presente rasgos que permitan sin más reconocerse como identificatorios de uno u otro discurso.

No es nuestra intención plantear aquí una teorización de lo femenino en el discurso ficcional. El propósito de nuestro trabajo está orientado a realizar una lectura de la obra de la escritora mexicana Laura Esquivel, *Como agua para chocolate*<sup>1</sup>, por entender que

1 ESQUIVEL, Laura: *Como agua para chocolate*. Buenos Aires, Mondadori, 1993.

contiene algunas marcas que pueden convertirse en rasgos caracterizadores y que percibimos como diferentes del llamado discurso feminista.

Podemos destacar, como notas provisorias de la novela de la que habremos de ocuparnos, un deslumbramiento de la narradora ante la cotidianidad, una deliberada acotación de los mundos narrados a los espacios tradicionalmente asignados a la mujer, traducidos en esa sensación de cercamiento que la novela impone, la visión del mundo de la cocina como eje o centro de una zona de contención femenina desde donde se instaura y se construye la identidad de la mujer y su autoafirmación.

Corresponde también señalar que por estas causas se ha hablado de una cultura *light* a la hora de ponderar la novela de la escritora mexicana. En su descargo digamos que en este caso la novela cuenta una historia, una singular historia de amores, rencores, pasiones y desencuentros y la narra desde atractivas estrategias discursivas que perfilan un universo esencialmente femenino. La novela conserva las características propias del género: a saber, alguien relata una historia y lo hace respetando ciertos preceptos: no hay quiebras abruptas de la diégesis, sino acelerados saltos temporales y, a la vez, se trata de remozarla con nuevos procedimientos. Podemos señalar como características de este relato el entrecruzamiento de discursos, la percepción de los hechos narrados desde la visión transgresora del realismo mágico, una compleja manipulación del tiempo de la historia y del tiempo del relato, una gran libertad en la localización temporal, y el hecho de que, pese a ciertas rupturas en este sentido, se disimula la discontinuidad en el orden del discurso, el cual parece estructurarse como un *continuum* significativo.

En este sentido, podemos señalar como otro de los rasgos caracterizadores el de la apropiación de la narratividad, principio cuestionado y hasta denostado por algunos autores. Nos encontramos ante la recuperación de una historia que quiere ser contada, esto es, con una clara conciencia del arte de narrar que no es un fenómeno privativo de la autora mexicana, sino que aparece como una cualidad positiva, sobre todo después de haber sido pronosticada la muerte de los relatos. Bástenos recordar tan solo las palabras de Walter Benjamin, escritas en el año 1936, que sentenciaban: "El arte de narrar se acerca a su fin porque se está extinguiendo el lado épico de la verdad, la sabiduría"<sup>2</sup>. Weinrich, por su parte, se encargaba de reforzar la tesis antes citada al afirmar que "la narración pertenece a una forma de sociedad que está a punto de desaparecer"<sup>3</sup>. Si aceptamos, entonces, como hemos destacado, la presencia de una historia, entendida ésta como la sumatoria de hechos que se articulan según un orden cronológico y de sentido, veremos de qué manera se disponen esos hechos para convertir esa historia en un discurso narrativo. Con la finalidad de cumplir con las metas propuestas, habremos de centrar nuestra atención en dos núcleos altamente pertinentes para el objetivo que nos hemos propuesto, esto es, caracterizar, aunque sea parcialmente, el discurso femenino tal como éste se perfila en la obra de la escritora mexicana. El primer núcleo corresponde al nivel del discurso y habremos de referirnos especialmente en este plano a uno de sus aspectos, tal vez el más relevante, el llamado discurso instructivo; el segundo, se centrará en la caracterización del ámbito o

2 BENJAMIN, Walter: *Revista de Occidente*. N° 129,173, pág. 305.

3 WEINRICH, Harald: "*Al principio era la narración*". En: TODOROV, MIGNOLO y otros: *La Crisis de la literatura*. Madrid, Taurus, 1978, p. 109.

espacio vital, el de la cocina, desde donde, tanto las acciones que corresponden a la intriga amorosa como aquellas que sitúan los episodios en la encrucijada histórica de ciertos momentos de la revolución mexicana, estos episodios se narran y cobran sentido.

Podemos distinguir en la obra tres modalidades del discurso, claramente diferenciadas y todas ellas felizmente imbricadas: una, la del discurso objetivo del lenguaje del recetario llamado también discurso instructivo o prescriptivo; otra, la modulación del discurso de la cotidianidad, de los hábitos domésticos y habituales que condimentan la vida familiar, hábilmente entrelazados, y la tercera, la presencia del discurso de la historia que, lejos de conformarse como una línea diegética independiente, se ensamblará ajustadamente a la modalización general del discurso principal, que habrá de teñirlo todo de su propio color. Dado que la intención del presente trabajo es referimos particularmente a las marcas del discurso femenino, reseñaremos más en detalle, la primera formulación.

En lo que respecta a esta modalidad que hemos llamado discurso instructivo, las recetas de cocina se nos presentan como un elemento estructurante, como una suerte de encuadre que proporcionará una engañosa armazón estructural a la novela. De hecho ésta se abre y se cierra con el preparado de una idéntica receta, "tortas de navidad", destinadas en ambos casos a celebrar un cumpleaños. Al comienzo, el onomástico número 16 de Tita de la Garza, protagonista de la historia, alrededor de cuya figura habrán de enredarse los conflictos amorosos que darán sustento a la trama. Al final, la sobrina nieta de Tita, narradora de la historia y alter ego de la protagonista, reconstruye a partir de la evocación la historia de su antecesora y hace posible, al parecer desde el conjuro que las recetas posibilitan, tanto la realización de los preparados culinarios como el recuerdo de los

episodios pasados. La evocación y la memoria habrán de fluir dócilmente bajo el influjo de aromas y perfumes que inundan toda *la* novela.

El discurso instructivo o prescriptivo del lenguaje recetario enmarca los 12 capítulos de la obra y sugiere una secuencia temporal y narrativa que nada tiene que ver con el tiempo real de los sucesos que se relatan. Podemos hablar de un novedoso modo narrativo, con una articulación o montaje que, tras su aparente linealidad, va a configurar un diseño estructural complejo, el cual no hace sino poner de manifiesto, una vez más, *la* virtualidad del género novelesco y sus infinitas posibilidades compositivas. Sutil juego del discurso que se estructura de una manera casi autosuficiente y, en apariencia, sin *la* mediación perturbadora de quien narra, que se hará visible *al* principio y al final de la novela, a modo de encuadre dentro de otro encuadre, conformando un entramado que modalizará en el relato la textualización de la temporalidad.

La transgresión formal que impone toda obra literaria compuesta desde ciertos paradigmas novelescos, sobre todo aquellas que se han alejado sensiblemente de los moldes canónicos y, paralelamente, *la* ruptura de los marcos de referencia considerados tradicionales, ha permitido mirar a la novela como el género más lábil y por lo tanto con mayores posibilidades compositivas.<sup>4</sup> Es esta libertad

4. Es capaz la novela, como cree Bakhtine, de renovarse inagotablemente? La novela, (...) género a-canónico, profundamente original en su indestructible "modernidad", se inscribe en el tiempo presente (el tiempo de lo inacabado) como forma abierta, en curso de constitución, y como primer testigo del futuro literario de la nueva época. Forma todavía indefinida y, por esa misma razón, infinita, sus posibilidades plásticas, aún por descubrir, introducen una inevitable disonancia en la armonía de otros géneros". R. BOURNEUF - R. OUELLET: *La novela*. Barcelona, Edil. Ariel, 1981, pág. 245.

propia de las nuevas formas de estructurar los diversos componentes del discurso narrativo lo que hace posible la original arquitectura de *Como agua para chocolate* y su singular configuración discursiva. Esta mixtura constituye en sí misma un aspecto fuertemente caracterizador de la novela de la escritora mexicana:

La condición fragmentada de la historia en meses y recetas rompe desde el inicio con las expectativas de linealidad propias de una novela convencional, al tiempo que propone y legitima diversos discursos narrativos considerados marginales por el canon moderno. (...)

*Como agua para chocolate* se presenta a sí misma como encrucijada de géneros populares y de asociación con lo femenino, a modo de historia de entregas (folletín/ telenovelas) mensuales (menstruales), con recetas (recetario), amores (culebrón/ novela rosa) y remedios (guía práctica) caseros (domésticos).<sup>5</sup>

Esta inquietante mezcla de elementos narrativos hace posible y facilita el desplazamiento de los diversos planos del discurso, desde una a otra formulación. La fusión entre lo *objetivo* del recetario y lo *subjetivo* de los acontecimientos cotidianos, se produce por un hábil proceso de mediación y deslizamiento discursivo, de un modo casi imperceptible. El procedimiento que lo hace posible no presenta marcas

5 ESCAJA, Tina: "Reinscribiendo a Penélope: mujer e identidad mejicana en COMO AGUA PARA CHOCOLATE": *Revista Iberoamericana*, Núm. 192, Vol. LXVI, julio-septiembre 2000, 571-586, pág. 572.

notorias del pasaje de una a otra forma, lo que habla de una gran habilidad para articular las diversas modalidades.

Tita trataba de no olvidar esta advertencia mientras se disponía a iniciar la primera operación. La capada consiste en hacer una incisión en la parte que cubre los testículos del pollo: se mete el dedo para buscarlos y se arrancan. Luego de ejecutado, se cose la herida y se frota con mantequilla fresca o con enjundia de aves. Tita estuvo a punto de perder el sentido, cuando metió el dedo y jaló los testículos del primer pollo. <sup>6</sup>

Estas (las codornices) se ponen en un platón, se les vacía la salsa encima y se decoran con una rosa completa en el centro y pétalos a los lados; o se pueden servir de una vez en un plato individual en lugar de utilizar el platón. Tita así lo prefería, pues de esta manera no corría el riesgo de que a la hora de servir la codorniz se perdiera el equilibrio del decorado. Precisamente así lo especificó en el libro de cocina que empezó a escribir esa misma noche (...)

6 ESQUIVEL, Laura: *op. cit.*, pág. 24-25. La negrita es nuestra.

7 *Ibidem*, p. 45. La presencia de estos entrecruzamientos discursivos es una constante de la novela que nos ocupa, tal como ha sido ya señalado. Utilizamos las negritas para señalar el paso de un tipo de lenguaje a otro. Destacamos con ellas la conformación discursiva que hemos caracterizado en el corpus del trabajo como discurso instructivo.

"Estaban a mano, pues el capitán también ignoró que en la parte trasera de

Las recetas permiten también la superposición de diferentes lecturas posibles, potenciadas por manifestaciones antagónicas del lenguaje; por un lado, la del informe instructivo, propio del estilo formulario característico de las recetas de cocina, por otro, la lectura propiamente novelesca. La superposición de ambos discursos dará una especial conformación al microcosmos narrativo, desde la perspectiva unidimensional, unifocal, personal, de una narradora femenina que además lo hace desde un espacio (entendido y textualizado como un ámbito espacial y de relaciones), también femenino.

Las recetas, los mensajes instructivos y su articulación dentro del paradigma textual funcionan, por una parte, como conformaciones discursivas independientes y a la vez como factores estructurantes del discurso. Acompañan a las recetas otro tipo de instructivos que se ensamblan esporádicamente y que son fórmulas de remedios o

la casa de Mamá Elena tenía, enterradas en ceniza, una gran cantidad de gallinas. Había logrado matar a veinte antes de que ellos llegaran. Las gallinas se rellenan con granos de trigo o avena y con todo y plumas se meten dentro de una olla de barro barnizado. Con un lienzo se tapa bien la olla y de esta manera se puede conservar la carne en buen estado por más de una semana." pág. 68.

"En todo el mes no había podido conciliar el sueño ni un instante. Su único logro durante ese período había sido el quintuplicar el tamaño de su enorme colcha. Chenchá llegó a sacarla de sus pensamientos de conmisericordia y se la llevó a empujones a la cocina. La sentó frente al metate y la puso a moler las especias junto con los chiles. Para que se facilite esta operación es bueno poner de vez en cuando unos chorritos de vinagre mientras se muele. Por último, se mezcla la carne muy picada o molida con los chiles y las especias y se deja reposar largo rato, de preferencia toda una noche". pág. 69

preparados caseros: Ejs. Solución para quitar manchas de quemaduras, pág. 71; Masa para hacer fósforos, pág. 77; Preparación de las sanguijuelas para sangrías, pág. 83; Preparación del carbón para las cerillas, pág. 84; Receta para erradicar las chinches, pág. 113; Receta familiar contra el mal aliento, pág. 123; Remedio casero para las quemaduras, pág. 143; Receta para no quedar embarazada, pág. 143; Preparación de polvos para limpiar la dentadura, pág. 154; Receta para hacer tinta, pág. 165. Todos estos recursos aportan, con su sustantividad, además de un modelo discursivo determinado, referentes precisos de un mundo y una época en los que se desarrollan los acontecimientos que la narradora recuerda y que hacen suponer un tiempo lejano al presente de esa narración.

El mal aliento tiene su origen en el estómago y son varias las causas que contribuyen a ello. Para hacerlo desaparecer debe principiarse por gargarismos de agua salada, sorbiéndola al propio tiempo por las narices, mezclada con algunas gotas de vinagre de alcanfor pulverizado. Paralelamente hay que masticar continuamente hojas de menta. El plan propuesto, seguido con constancia, es capaz por sí solo de purificar el aliento más pestilente.<sup>8</sup>

Estos eran los mejores métodos que conocía contra las quemaduras. Las claras de huevo se ponen con una pluma fina sobre la parte dañada, renovando la aplicación cada vez que el linimento se seque. Después hay que poner emplastos de papas

<sup>8</sup> *ibidem*, pág. 123.

crudas machacadas para reducir la inflamación y calmar el dolor.<sup>9</sup>

Las características del llamado texto instructivo o prescriptivo pertenecen, en primer término, a un tipo de texto que pretende actuar sobre el destinatario o lector, quien se convierte, además, en el decodificador del mensaje por cuanto las recetas son, por las características intrínsecas de su entramado discursivo, formas codificadas para la emisión de mensajes, que responden a un orden preestablecido, y están caracterizadas por la presencia de ciertas marcas discursivas que se pueden explicitar a nivel sintagmático: 1º) Verbos usados en Infinitivo o Imperativo, 2º) Jerarquización de los elementos en orden a su importancia en la receta, 3º) un texto narrativo donde se desarrolla la explicación del preparado. En este paso es de fundamental importancia el uso de los conectores (en primer lugar, luego, finalmente) que indican las ideas de tiempo y orden, factores fundamentales para el éxito de las recetas, 4º) Si alguno de estos elementos se omite o se invierte el orden, no se obtendrá el resultado deseado. Como confirmación de lo que decimos, recordemos el momento en que Gertrudis pretende seguir adelante con la receta que Tita ha dejado inconclusa, pero como en tanto lectora es incapaz de descifrar el mensaje, el proceso de decodificación no se cumple y por tanto se siente impotente para volver explícito lo que está contenido en el mismo. Este tipo de mensaje se presenta como un discurso en clave que el lector debe descifrar:

Se espuma otra vez y cuando ha alcanzado el grado de cocimiento llamado de bola, se cuele en un

<sup>9</sup> *Ibidem*, pág. 143.

tamiz o en un lienzo tupido sobre un bastidor. Gertrudis leía la receta como si leyera jeroglíficos. No entendía a cuánta azúcar se refería al decir cinco libras, ni qué era un cuartillo de agua y mucho menos cuál era el punto de bola. ¡La que estaba verdaderamente hecha bolas era ella! Salió al patio a pedirle a Chenchá su ayuda.<sup>10</sup>

Como otro rasgo caracterizador de este tipo de discurso podemos consignar la presencia de un referente perfectamente acotado y muy preciso, la organización lógica como elemento altamente pertinente, el hecho de que exige un esfuerzo de "descentración", lo que obliga a ponerse en lugar del lector para, de este modo, "explicitar lo implícito".<sup>11</sup>

La intencionalidad de este tipo de discurso es del orden del *hacer-hacer*, esto es, influir en el otro para realizar una determinada tarea, en este caso concreto una o varias recetas de cocina; por traslación metonímica podemos interpretar este *hacer-hacer* al otro, como la voluntad de la protagonista, esto es, como un ejercicio del poder femenino destinado a actuar sobre el otro para lograr determinados resultados. Esta mezcla permanente de la subjetividad en lo objetivo, donde los elementos inertes de la cocina o los ingredientes de las mismas recetas tomados aisladamente y los instrumentales del recetario se contaminan de un modo permanente con estados de ánimo o intencionalidades expresas, constituye para

<sup>10</sup> *Ibidem*, pág. 136.

<sup>11</sup> LORENZINI, Esther y FERMAN, Claudia: *Estrategias discursivas*. Bs. As., Editorial Club de Estudio, 1988, pág. 45.

nosotros otro rasgo de la escritura femenina, al poner el acento en lo subjetivo y emocional en un contexto de racionalidad y utilidad como es el de un recetario de cocina.

Permanecieron en éxtasis amoroso hasta que Pedro bajó la vista y la clavó en los senos de Tita. Ésta dejó de moler, se enderezó y orgullosamente irguió su pecho, para que Pedro lo observara plenamente. El examen de que fue objeto cambió para siempre la relación entre ellos. Después de esa escrutadora mirada que penetraba la ropa ya nada volvería a ser igual. Tita supo en carne propia por qué el contacto con el fuego altera los elementos, por qué un pedazo de masa se convierte en tortilla, por qué un pecho sin haber pasado por el fuego del amor es un pecho inerte, una bola de masa sin ninguna utilidad. En sólo unos instantes Pedro había transformado los senos de Tita, de castos a voluptuosos, sin necesidad de tocarlos".<sup>12</sup>

"En ese momento comprendió perfectamente lo que debe sentir la masa de un buñuelo al entrar en contacto con el aceite hirviendo. Era tan real la sensación de calor que invadía todo su cuerpo que ante el temor de que, como a un buñuelo, le empezaran a brotar burbujas por todo el cuerpo -la

12 ESQUIVEL, Laura: *ob.cit.*, pág. 52-53.

cara, el vientre, el corazón, los senos- Tita no pudo sostenerle esa mirada y bajando la vista cruzó rápidamente el salón.(...)<sup>13</sup>

Nótese que la relación de medio a fin que tiene un orden lógico y racional en el discurso del *hacer-hacer*, se llena de sutilezas, matices, detalles que, como tendencia al menos, marca claramente la presencia femenina (cuando Mamá Elena obliga a Tita a descoser el ruedo). Las recetas ordenan e instituyen también un tiempo engañoso en tanto articulan, desde la *dispositio* formal de la novela, una falsa conformación temporal de la historia, esto en la superficie. En la estructura profunda, instauran un nuevo tiempo, el de la lógica de los hechos, que se torna plausible y verosímil dado el carácter atemporal del discurso del recetario, de todo él en su conjunto en tanto colección de recetas, que se renueva y actualiza con cada nueva versión culinaria. Esta concepción de la temporalidad viene a sumarse a la amplia gama de juegos temporales que la novela despliega. Es también éste un tiempo marcadamente cronológico pero absolutamente distante de la línea de tiempo establecida en el recuento de la diégesis. Los diversos elementos que se construyen o elaboran a lo largo de la novela: las recetas, el recetario, los preparados, la colcha de Tita, están siempre asociados a diversas formulaciones de la temporalidad. Desde la rigurosidad del tiempo cronológico, lineal e inmutable, del preparado culinario, hasta la atemporalidad del recetario que funciona como un punto mágico que hace posible con cada nueva (re)elaboración de una o varias recetas la instauración de un tiempo cíclico dentro de la diégesis, o la febril actividad de Tita al elaborar la colcha, símbolo del amor ausente y de la rebeldía de la protagonista ante ese destino

<sup>13</sup> *Ibidem*, pág. 17.

adverso. La colcha se despliega tanto espacial como temporalmente del mismo modo que crece y se incrementa su amor por Pedro a lo largo del relato.

Es interesante destacar cómo la conformación discursiva de los sintagmas instructivos es diametralmente opuesta a las otras dos instancias del discurso, donde tanto el tiempo como el orden de los sucesos van a ser transgredidos. La engañosa disposición de las partes, la aceleración del tiempo real-histórico, circunscripto al marco cerrado y clauso del año calendario, está determinado por un tiempo no real, sino puramente convencional y ficcional. Entre el capítulo XI - Noviembre y el Capítulo XI' - Diciembre, por ejemplo, transcurren veinte años en las vidas de los protagonistas.

Hay un especial tratamiento del tiempo en la novela; queremos agregar a lo ya señalado de qué modo las constantes analepsis y prolepsis van signando un tiempo no cronológico a pesar de lo que anuncian las titulaciones de las doce partes y de los signos inequívocos que establecería el supuesto año calendario que la estructuración novelística propone. (Capítulo 1- **Enero** - TORTAS DE NAVIDAD; Capítulo 11- **Febrero** - PASTEL CHABELA, ...; Capítulo IX **Noviembre** - FRIJOLES GORDOS CON CHILE A LA TEZCUANA; Capítulo XII - **Diciembre** - CHILES EN NOGADA).

Podríamos hacernos una nueva pregunta, en lo que al suceder temporal se refiere o, por lo menos, abrir un nuevo interrogante para complicar un poco más todavía, si cabe, el entramado temporal:

¿ La progresión lógica de los meses en la titulación de las doce partes corresponde al año calendario o, como la subtitulación de la obra propone, en tanto se autopostula como "novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseros", esa progresión temporal

corresponde, en realidad, al orden de las entregas? Confesamos no haber podido ni haber querido, en última instancia, resolver esta ambigüedad que la novela plantea.

El segundo de los núcleos que hemos considerado constitutivo y de suyo caracterizante, es el de la centralización del discurso en un vértice de irradiación y dispersión de las acciones, esto es, el lugar desde donde, y por encima de toda otra consideración, se tejen y destejen los destinos, el ámbito que la autora adjudica a la mujer: la cocina; ámbito desde el cual también éstas ejercerán su dominio sobre las situaciones y las personas. Esto es, podemos considerarlo como el centro del ejercicio de difusión de su poder, y el centro desde el cual ese poder se ejerce, para conformar una visión del mundo absolutamente femenina y matriarcal. La cocina se constituye en esta novela, además, en el ámbito natural de la mujer, aquel que le es propio, el que le corresponde por su naturaleza, pero, sobre todo, es el espacio que la enaltece y la cobija, que la hace sentir plenamente mujer, el lugar donde se siente amparada y desde donde también, y en toda su plenitud de mujer, ella puede brindar protección. La cocina es el lugar interior, exclusivo, personal, donde se ejercen los dones propios del mundo femenino: se cocina, se cuentan los secretos, se descubren embarazos, se amamanta, se confiesa el amor, se teje, se intuyen y descubren los ardores del deseo sexual, o se reconstruye el pasado a partir de la evocación de los recuerdos. Para Katheleen M. Glenn, por ejemplo, como para otras estudiosas de esta obra, *Como agua para chocolate* es un texto paródico. Glenn rescata y analiza algunos discursos parodiados en la novela como el folletín o el

melodrama <sup>14</sup>. No obstante, entendemos, esta actitud paródica en la obra de la escritora mexicana no es fácilmente perceptible del mismo modo que tampoco hemos podido observar ese volteo crítico, característico de la parodia, en innumerables entrevistas concedidas, donde la autora explica la génesis de la obra.

La cocina es también un refugio donde las mujeres pueden dar rienda suelta al dolor, a los temores, a las alegrías, a los sentimientos y a las confidencias:

Mientras dejaban enfriar las natas para poder capearlas después, Tita le confió a Gertrudis todos sus problemas. Primero le mostró lo inflamado que tenía el vientre (...) Cómo el busto le dolía tanto que nadie se lo podía tocar. Y al último, así como quien no quiere la cosa, le dijo que esto tal vez, quién sabe, a lo mejor, *lo más posible*, era porque estaba un poquito embarazada <sup>15</sup>

La cocina es un ámbito de encuentro de la mujer consigo misma y con los demás. La única presencia temida que sólo entra para romper el hechizo e imponer su propio poder es la figura materna, la de mamá Elena. Rosaura, en cambio, que detesta la cocina, aparecerá siempre, cada vez que entre, como un elemento extraño que irrumpe en un mundo en el que no tiene cabida y donde su sola aparición es capaz de alterar, inclusive, con su presencia, los componentes, los

14 GLENN, Kathleen M.: "Postmodern Parody and Culinary-Narrative Art in Laura Esquivel's *Como agua para chocolate*". En: *Chasqui* XXXII, 1994,3947.

15. ESQUIVEL. Laura: *Op.cit.*, \_pág. 135.

preparados, la esencia y hasta el tiempo mismo de cocción de los alimentos.

Algo anormal estaba pasando. Tita recordó que Nacha siempre le decía que cuando dos o más personas discutían mientras estaban preparando tamales, estos quedaban crudos. Podían pasar días y días sin que se cocieran, pues los tamales estaban enojados. En estos casos era necesario que se les cantara, para que se contentaran y logran cocerse. Tita supuso que esto mismo les había pasado a sus frijoles, pues habían presenciado la pelea con Rosaura. Entonces no le quedó de otra que tratar de modificar su estado de ánimo y cantarles a los frijoles con amor, pues contaba con muy poco tiempo para tener lista la comida de sus invitados <sup>16</sup>.

La cocina se convierte en un microcosmos con una realidad propia. Podríamos considerarlo casi como un círculo mítico, en tanto punto central, donde a partir del acto ritual de la repetición de las recetas, todo acto creativo es posible. Cocinar es un acto creativo, alimentar a los hijos de Rosaura con la leche vertida por el pecho de una mujer virgen es un acto creativo y mágico, también es un acto creativo evolucionar desde el rencor hacia la libertad y hacia la felicidad personal.

Esta consideración del espacio en tanto ámbito esencial de la mujer, la cocina o la casa, en su significación originaria de centro, centro de la vida familiar, punto de plenitud de la mujer, centro uterino

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 153.

y cálido donde toda forma de creatividad es posible constituye, a nuestro entender, un rasgo característico de lo femenino en esta novela, contrario y diverso a la propuesta de las tesis feministas por entender éstas que:

(...) las novelas escritas por mujeres (...) cuestionan tanto la lógica de la familia como la obligación de la mujer de asegurar la reproducción de la especie(...)

Este desafío se inicia en la novela femenina al cuestionar el espacio del hogar. (...) la casa se describe en etapas de "des construcción" para señalar la potencial libertad de la mujer.(...)Es de notar la correspondencia simbólica entre la casa como centro protector en las novelas conservadoras de los años veinte y la casa como espacio caótico en las novelas progresistas y las novelas escritas por mujeres.<sup>17</sup>

Creemos que, por el contrario, la consideración del espacio cocina-casa como ámbito vital, debe entenderse aquí en el sentido que Gastón Bachelard imprime a sus consideraciones, cuando analiza las "imágenes del espacio feliz":

Porque la casa es nuestro rincón del mundo.  
Es -se ha dicho con frecuencia- nuestro primer universo.

17 MASIELLO, Francine: "Texto, ley, transgresión: especulación sobre novela (feminista) de vanguardia". En: *Revista Iberoamericana*, N° 132-133, Vol. LI, Julio-Diciembre 1985, pág. 813.

Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término.

(...) todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa. (...) En resumen, en la más interminable de las dialécticas, el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños.<sup>18</sup>

Este elemento fuertemente caracterizador de esta modalidad discursiva que hemos calificado como *femenina*, es la centralización del mismo en un eje de irradiación de las acciones que es la cocina, y por extensión la casa, ámbito por excelencia propio de la mujer, desde donde las protagonistas de nuestra novela, Mamá Elena primero y después Tita a la muerte de aquella, gobiernan y ejercen una suerte de tiranía. Es el ámbito también donde se anudan los hilos sutiles del destino, donde se entrecruza su trama, el propio y también el de los otros, signado por las decisiones caprichosas y por un burlesco juego del destino. Todo el peso de la influencia de la mujer será ejercido desde ese ámbito personal, inaccesible, fuente de todo su poder. La cocina es, además del ámbito-lugar donde las recetas van a ser amorosamente preparadas, junto a los ingredientes de las mismas, el ámbito-centro de relaciones, donde se macera el destino de toda la familia y de su descendencia, con un particular manejo de las relaciones: no a través de la fuerza -signo característico de lo masculino- sino de los sentimientos y la sutileza de las intenciones.

18 BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pág. 35.

Tita bajó la cabeza y con la misma fuerza con que sus lágrimas cayeron sobre la mesa, así cayó sobre ella su destino. Y desde ese momento supieron ella y la mesa que no podían modificar ni tantito la dirección de estas fuerzas desconocidas de estas fuerzas desconocidas que las obligaban, a la una, a compartir con Tita su sino, recibiendo sus amargas lágrimas desde el momento en que nació, y a la otra a asumir esta absurda determinación.<sup>19</sup>

Sin embargo, tras esta aparente actitud de sometimiento inicial a los designios de una madre despótica que tiene elegido para ella un destino sin amor, a causa de su condición de última hija mujer, destinada a permanecer soltera para cuidar a su madre durante sus últimos años de vida, marginada también al silencio por su condición femenina, Tita buscará en el mundo de la cocina su lugar de resistencia. Y desde allí comenzará por socavar sin descanso cada una de los preceptos de Mamá Elena, resabios de una época signada por la sujeción a normas estrictas que debían ser obedecidas a rajatabla, tanto dentro de la cocina y de la casa como también de la vida. Pese a ello no podemos afirmar que exista alteración alguna de un orden patriarcal preexistente en tanto éste, a nuestro entender, no está presente en la novela. Son las mujeres, no los hombres, las que manipulan el universo narrativo y lo hacen a su capricho (casi podríamos decir sin sujeción a norma alguna -aunque éstas en apariencia puedan formularse como preestablecidas-). También Tina

<sup>19</sup> ESQUIVEL, Laura: *op. cit.*, pág. 13.

Escaja señala, aun partiendo de ideologemas diferentes, el carácter absolutamente femenino de este universo narrativo.

La galería de personajes femeninos en la novela de Esquivel es muy rica. En contraste con la multitud y complejidad de muchas de las mujeres de la novela, los hombres con cierta relevancia son muy pocos y apenas son esbozados por la protagonista, Tita de la Garza, y por su alter ego Esperanza, la narradora de la historia. Tal es el caso de Pedro, cuya personalidad carece de relieve, y de John Brown, figura algo más compleja debido quizás a su presentación ambigua, en cierto modo 'feminizada'.<sup>20</sup>

Riqueza y complejidad del mundo de la mujer que se resiste a dejarse apresarse en meros estereotipos o simples clasificaciones reduccionistas. El mundo textualizado en la novela y sus eventuales implicancias es demasiado vasto para que podamos señalar sin más una única interpretación unívoca. Hay quienes, como hemos ya señalado, hacen una lectura paródica de la novela para justificar este regreso de la mujer a la cocina. Una lectura feminista, por ejemplo, sólo será viable desde un eventual posicionamiento marginal de la mujer.

También podemos ensayar otra interpretación. En primer lugar, aventurar que la novela implica en la superficie, una involución, un volver atrás en ese largo camino recorrido hasta hoy por la mujer, significa retomar a la cocina, volver a ocuparse de la crianza de los hijos y del tejido, volver a ser el alimento tanto espiritual como material

<sup>20</sup> ESCAJA Tina: *art cit.*, p. 581.

de la familia, centro germinal de toda sociedad. En la estructura profunda, tenemos la más absoluta certeza de que la novela ha pretendido desnudar el poder de la mujer y con ello algunas de las estrategias de cómo, de una manera singular, la mujer ha ejercido y ejerce, desde esta geografía propia, su cuota de poder.