

Como agua para chocolate; señas de identidad

Léa de Sousa Campos de Menezes

Una lectura ingenua de *Como agua para chocolate*, lo mismo la del libro (1989) que la de su versión cinematográfica (1992) conlleva distorsiones como la de reducir la obra a una “historia de amor y buena comida ubicada en el México fronterizo de principios de siglo XX”, conforme la sintetizan algunos sitios virtuales.

Sin embargo, ensayos críticos se han encargado de otorgarle el reconocimiento público, ya calificándola como ejemplo de realismo mágico, ya como novela femenina, ya resaltándole especificidades discursivas.

Nuestra mirada se detendrá en la película que por sí sola propicia una pluralidad de observaciones.

Respecto a la lengua, al lado de una que otra frase en Inglés, diferentes registros de Español mejicano se adecuan a la composición de los personajes, haciendo uso del habla culta unos, de interlengua, regionalismos y formas más bien populares, otros, como la voz de Chenchá, la criada, ante la posible aparición del fantasma de Elena.

“¡ Pos de qué’a de ser, no ve que se trata del fantasma de la dijunta!
¡ La probe algo’a de andar pagando! ¡ Yo por si las dudas ni de
chiste me guelgo a’cercar por a’i ! (ESQUIVEL,1990, p 114)

Perpasan por la película referenciales de la historia y los cánones de la cultura local, como por ejemplo:

a) la revolución mejicana, cuyo acercamiento a la narrativa se hace a través de tres episodios: el rapto de Gertrudis y el saqueo al rancho para ayudar la causa y cuando vuelven con Gertrudis;

b) la dicha de la hija menor en quedarse soltera y cuidar a su madre hasta que ésta se muera - papel que le cabrá a Tita;

c) el acto sexual con propósito de procreación, precedido de una oración, por sobre las sábanas, es decir, sin contacto directo de cuerpos; escena de la noche de nupcias de Pedro y Rosaura, tres meses después de la boda;

d) el silencio, o sea, la anulación de la voz femenina: “por generaciones nadie ha protestado” - lo dice Elena; “pero así es” - le contesta Tita a John;

e) la restricción del universo femenino al espacio de la casa, cuando no exclusivamente a la cocina, como le ha ocurrido a Tita largo tiempo.

Conviene observar, sin embargo, la inserción de algunas costumbres amerindias en esa sociedad eminentemente blanca, de origen europea, sobre todo en cuestiones místicas o de curandería. Lo ejemplifica el tratamiento que le hace John a Pedro, basándose en la herencia “medicinal” fitoterapéutica de su vieja abuela india, lo que confiere un rasgo sutil de deferencia a la sabiduría indígena.

El desarrollo del guión se semeja a un ritual de preparación de la comida. Ambos enseñan sus recetas: la culinaria, por un lado, y la receta de amor, vida, experiencias vividas, por otro. Se puede decir, incluso, que la trama, a veces, se subordina al ritual gastronómico, puesto que las reacciones físicas ocasionadas por una receta repercutirán en reacciones comportamentales decisorias en las secuencias narrativas. Como alimento del cuerpo y del espíritu, la comida se hace poción mágica para el bien (cuando sazónada con amor) o para el mal (condimentada con sufrimiento). Lo evidencian: el calor de Gertrudis, el erotismo colectivo en la boda de Esperanza y la vomitona, en la boda de Rosaura.

El discurso de la culinaria, a veces manifiesto a través del discurso repetido, es con frecuencia el punto de arranque para:

a) expresar consejo (“Las penas con pan son menos” - voz de Nacha a Tita que se rehúsa a comer con la noticia de la boda de Rosaura y Pedro);

b) hacer juicio de valor (“sólo las ollas saben los hervores de su caldo, pero yo adivino los tuyos” - voz de Nacha a Tita, solidarizándose con ella, mientras preparan la tarta de la boda); (“no se importó un colmillo” - voz de Gertrudis, refiriéndose a Rosaura, cuando Elena decide quién va a casarse con Pedro);

c) comparar situaciones (“cambiar los tacos por las enchiladas” - voz de Chenchá criticando la actitud de Elena que ofrece la mano de Rosaura en lugar de Tita);

d) comparar sensaciones (“Éste es un placer de los dioses” - voz de Pedro, elogiando el sabor de las codornices); (“Al preparar el mole Tita supo en carne propia porque el contacto con el fuego altera los elementos; porque un pedazo de masa se convierte en tortilla; porque 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 en voluptuosos sin haberlos tocado” - voz de la narradora);

e) destacar el valor saludable de algunos platos (“Los caldos pueden curar cualquier enfermedad física o mental” - voz de John a Tita, en el Tejas);

f) delimitar sucesos (“Comimos ese platillo, huyó de casa Gertrudis” - voz de Tita).

La construcción del relato, pues, está sometida a una organización discursiva que entremezcla un quehacer cinematográfico y un quehacer culinario.

En este sentido, el proceso de construcción de la narrativa gana relieve frente a la misma historia narrada.

Coexisten todos los niveles de realidad como diferentes manifestaciones de las leyes naturales.

En eso se pone de acuerdo *Como agua para chocolate* con la cosmovisión indígena cuyo convivencia con el mundo de ultratumba es natural, palpable, próximo.

Aunque muerta, Nacha le aconseja a Tita respecto al destino de las rosas que le ha regalado Pedro. Reaparece renunciando la muerte de Pedro y Tita. Elena obsedía a Tita, con apariciones, críticas y amenazas. Al final de la trama, Tita y Esperanza, muertas, aparecen tras la narradora, la sobrina-nieta de Tita.

Vale resaltar también lo inusitado que es el llanto de Tita dentro del vientre de la madre, siempre que ésta picaba cebolla; lo raro que es la hiperbólica inundación que provoca Tita con sus lágrimas en la cocina, el día de su nacimiento y más aún la

consecuente cantidad de sal que se produce de la evaporación del agua del llanto. Todas estas, marcas de la absoluta liberación de todos los niveles de lo real.

Nuestro planteamiento, sin embargo, es echarle una mirada a la película, centrándonos en los elementos / componentes simbólicos / metafóricos del discurso.

La realidad mejicana de principio de siglo (XX) es la de una sociedad machista, represora, dentro de la cual se inserta una mujer cuyo papel social es el de la sumisión.

Circunscrita al mundo doméstico, madre responsable de la prole, reproductora, no llega a alcanzar el status de individuo.

Elena lo había intentado, al buscar la realización de su amor con el mulato, padre de Gertrudis, aunque casada con otro. Pero lo cierto es que no logra efectivamente una ruptura con la sociedad que la oprime, porque elige la hipocresía; porque su praxis está muy alejada de su discurso, reproductor del discurso canónico, en nombre del que rechaza a su hija Gertrudis, que, de temperamento más rebelde, se emancipa y completa el trayecto interrumpido por la misma Elena.

Sin interlocutor que la oiga, viviendo hacia dentro, la relación más estrecha de esta mujer mejicana con la palabra se restringe a los libros de recetas, heredadas cada generación, que repiten el mismo ritual años tras años. De ese ritual nace una especie de complicidad femenina, puesto que dentro de este saber culinario compartido sobreviven secretos de uso y preparación de los alimentos que conforman un código a parte, de dominio exclusivo de la mujer.

Es en este espacio de la cocina que la mujer experimenta sus recetas y establece sus primeros pasos de comunicación con el mundo exterior.

Así, vendrá Tita a saber cómo defenderse de la agresión del zumo de **la cebolla** a los ojos, siempre que la tenga que picar. Transponiendo el dicho, si no puedes con el enemigo, hazte amigo suyo..., Tita aprende a ponerse una cebolla sobre la cabeza, para evitar el llanto.

Es curioso notar que el relato empieza por esta referencia a la cebolla y encierra del mismo modo, como un saber transmitido. La metáfora de la cebolla parece querer resaltar el mecanismo de defensa que encontró el personaje para enfrentarse a su misma suerte. Inclusive, según Plutarco, creían los latinos que el olor de la cebolla provocaba un sentimiento de grande fuerza vital (Chevalier, 1996).

Esta fuerza Tita la va a demostrar a lo largo del guión en varias situaciones: con la muerte de Nacha, se encarga de toda la comida; se ocupa de la dirección del rancho en la ausencia de la madre; le hace el parto a la hermana; cuida al niño de Rosaura que está enferma... De este modo, va conquistando una autonomía, forjando su personalidad, reconociéndose como individuo, a punto de rebelarse contra su madre, por tres ocasiones: cuando le muere el sobrino; cuando enferma en el Tejas y le manda comunicar a la madre : “no pienso regresar al rancho nunca más” ; y , por último, cuando la amenaza y reprocha el fantasma de su madre. Adquiere una fuerza tal que el alma en pena desaparece para no más volver.

Léa de Sousa Campos de Menezes

La cebolla sobre la cabeza, pues, será la coronación simbólica de esta mujer, que empieza a descubrir su lugar en esta sociedad. Como se dice en América, “agarra la cebolla”, es decir, sostiene las riendas del mando, la autoridad (Larousse, 1989).

Dicho aprendizaje, no obstante, le costó a Tita muchos años de silencio y sufrimiento.

La verdad es que Tita ya nace llorando, y “Tudo que é salgado é amargo; a água salgada é, portanto, uma água de amargura que se opõe à água doce fertilizadora” (Jeremias 17,6 - Apud Chevalier, 1996). Ese llanto se configura, desde luego, como presagio de la muerte de su padre, el desaparecimiento de la leche materna, la actitud de rechazo que adopta Elena en relación a Tita y la consecuente persecución que le hace. Pero es de ese mismo llanto, a través del proceso de evaporación del agua, que surge el fuego liberto de las aguas: **la sal** (Chevalier, 1996).

Cuéntanos Nacha que cocinaron largo tiempo con la sal de las lágrimas de Tita que se secó en el suelo de la cocina. La sal que en pequeños montes dejados al suelo es un elemento purificador, que es a la vez alimento de la sabiduría y del espíritu.

Es cierto que el hombre aprenderá por el dolor o por el amor, pero para Tita el aprendizaje es dual: apenas conoce el amor, comparado por Nacha a “la masa en el aceite hirviente”, descubre la amargura, perdiendo el amado para la hermana Rosaura.

Es a partir de ese punto del relato que Tita silencia para el mundo y empieza a dialogar, in mutis, con los alimentos. Utilizándose del lenguaje de lo sensible, paulatinamente, Tita se da cuenta de que a través de sus platos puede comunicarse con el mundo ajeno.

Sus lágrimas en la masa de la tarta resultan en un llanto colectivo; todos lloran de añoranza del amor de su vida, hecho que culmina con una vomitona general.

Ya en Piedras Negras - México, en desobediencia a su madre y oyendo el consejo de Nacha, en espíritu, Tita prepara una receta de **codornices en pétalos de rosas** con la que, según el mismo yo narrador, “parecía que había descubierto un nuevo código de la comunicación”, como si estuviera manteniendo una relación sexual con Pedro a través de la comida. De hecho todos se ven arrebatados por un calor, una volupia, un fuego abrasador. Pedro exclama: ¡ “Éste es un placer de los dioses” ! Elena se ausenta del comedor y va hasta su habitación, buscando la foto de su amado, el mulato. Gertrudis, también contagiada, corre al baño y se ducha, para calmarse. Pero ¿qué habrá de especial en esta receta? ¿Por qué ésta y no otra?

La opción por la codorniz parece presentar razones irrefutables.

En Francés, en el lenguaje figurado, la codorniz es no sólo símbolo de calor sino también, en ámbito del hogar, de ardor amoroso. Según Chevalier (1996), la expresión “être chaud comme une caille”, estar caliente como una codorniz, significa estar lleno de ardor (amoroso), que por extensión, significa estar “como agua para chocolate” (caliente).

Otrosí, el pájaro rojo, ave del sur y del fuego, como la definen los chinos, es el símbolo del verano. Dicho simbolismo proviene de sus hábitos migratorios, o sea, que reaparecen con el buen tiempo. Además, la codorniz siempre ha estado asociada a los juegos amorosos de los torneos de primavera. Esta es, entonces, una posible metáfora para la reconquista de Pedro.

Codorniz, ‘vartika’ en los vedas, significa también aquella que vuelve, al igual que el simbolismo chino. De acuerdo con el mito védico de la liberación de la codorniz encarcelada en la garganta del lobo, resurge la luz, sobre todo la espiritual. Proveniente de la misma raíz de ‘vartika’, el término ‘Ortyx’, del griego, también significa codorniz, y va a nombrar la isla de Ortigia (isla de las codornices) patria de Ártemis, el dios de las tinieblas, y Apolo, el dios del amor y la luz, que juntos representan la unión de lo masculino y lo femenino, del cielo y la tierra. Luego, Pedro y Tita, aunque físicamente apartados, están unidos por el alimento, sea el material, sea el del espíritu (el amor). Amor ratificado en los pétalos de rosa que componen el plato de las codornices. Amor, poción mágica que contagia a Gertrudis de modo a hacerle expelir de su cuerpo un extasiante e irresistible olor a rosas. Rosa, símbolo del amor y más aún del dote del amor, del amor puro (Chevalier, 1996). Rosa, copa de vida; la copa en la que se recoge la sangre de Cristo.

La misma sangre de Cristo convertida en rosa, testimonio de sacrificio y redención a la vez.

Pero como lo registra la sabiduría popular, al hombre se conquista por el estómago. Sabor (alimento) y placer (sexual) se complementan y **el fuego** de la pasión les acerca físicamente a Pedro y a Tita. He aquí la escena en la que aparece la **sandía**, tajada, dejando a muestra las semillas: símbolo de fecundidad, anteviendo el embarazo psicológico del que será acometida Tita.

Hay, por supuesto, otras connotaciones del **fuego** en la película:

a) representa la ira de Elena que por no más detener el poder sobre Tita, busca vengarse de ella a través de Pedro que sufre el accidente con el fuego.

b) es el vehículo o mensajero entre el mundo de los vivos y el de los muertos, lo que se confirma con la presencia de Nacha en la choza alumbrada por las velas que componen el escenario en el que iban a tener Pedro Y Tita, su primera noche de amor, en total libertad.

c) expresa significado sexual, cuando asociado a la técnica para obtención del fuego por medio de la fricción, como en la referencia de John al acto de encender un palillo de fósforo. Se amplía este significado sexual, con la tempestad que empieza a formarse entre relámpagos y truenos, apenas los dos entran en la choza. El Risalat de Ibn al Walid, hace de las aguas superiores el equivalente cosmológico del semen. Según las tradiciones amerindias, la lluvia es la semilla del dios de la tempestad (Elit, 90 - Apud Chevalier, 1996) y en la hierogamia Cielo - Tierra, la lluvia es el esperma que fecunda (IBIDEM). En las lenguas maya-quechua, la palabra 'quic' significa lo mismo agua, lluvia, vegetación, esperma o semilla o sangre.

Sin embargo - y he aquí su significado sobrenatural - como afirma San Martín, el hombre es fuego; su ley, como la de todos los fuegos es la de disolver su involucro y unirse al manantial del que está apartado, para volver a ser uno con la divinidad (Chevalier, p 440). O, como en el *Popol Vuh*, los héroes mellizos, dioses del maíz, mueren quemados en la hoguera prendida por sus enemigos, sin siquiera intentar defenderse, con el objetivo de luego renacer, encarnados en el brote verde del maíz.

En la historia de amor de Pedro y Tita el fuego adquiere un relevante significado espiritual, considerada en este caso la técnica de obtención del fuego por medio de la percusión (Bachelard, Apud Chevalier, 1996). Obsérvese la irrupción de relámpagos que componen el escenario exterior a la choza. Concebido como símbolo de purificación e iluminación, por un lado, y como propagación ígnea de la luz, por otro, el relámpago es el elemento metafórico propulsor del proceso de incineración que tiene lugar en la cabaña. El fuego se propaga gradativamente a las velas, luego a los amantes que, envueltos en intensa emoción, detonan la también metafórica caja de fósforos, encendiendo todos los palillos "de uno solo golpe". Entonces, como lo previsto en la historia de la abuela india de John, el resplandor del fuego se confunde con la luz que conduce a los dos amantes a un túnel esplendoroso que los reintegrará a su origen divino, permitiéndoles renacer y vivir juntos en la eternidad.

BIBLIOGRAFÍA

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

DALLOZ, J. A. A mulher mexicana na prosa de Gabriela Mistral. In: *Revista Hispanista* (<http://www.hispanista.com.br/artigo11esp.htm>) 07.05.2001.

REIS, L. FREITAS. *Como água para chocolate*: tradução ou traição. In: *Estudos Neolatinos* 2. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p 547-53.

SANTOS, A. C. Algumas reflexões sobre a voz feminina na moderna narrativa hispano-americana. In: *Anuario brasileño de estudios hispánicos*. Madrid: Embajada de España, 1999, p 117-28.

<<http://www.cinemexicano.com>><astros y luminarias del cine mexicano>

ESQUIVEL, L. & ARAU, A. *Como agua para chocolate* (1992). México Color (Eastmancolor). Arau Films Internacional, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).