

## **Matriarcado, agencia y realismo mágico en el filme *Como agua para chocolate* (1992) dirigido por Alfonso Arau**

**Frank Otero Luque  
Augusta University<sup>1</sup>  
USA**

*El amor no se piensa: se siente o no se siente.*  
*Como agua para chocolate*, Pedro, capítulo I, 21

El filme *Como agua para chocolate* (1992), dirigido por Alfonso Arau, es una adaptación de la novela homónima (1989) de Laura Esquivel.<sup>2</sup> En este ensayo comento sobre el matriarcado y la agencia en relación con los personajes femeninos Mamá Elena de la Garza (Regina Torné), Tita de la Garza (Lumi Cavazos), Gertrudis de la Garza (Claudette Maillé) y Rosaura de la Garza (Yareli Arizmendi), así como con respecto a las empleadas de servicio Nacha (Ada Carrasco) y Chenchá (Pilar Aranda). La historia se desarrolla en una zona rural de Piedras Negras, en el estado de Coahuila, cerca del río Bravo/Grande, que marca la frontera entre México y Estados Unidos, en la época de la Revolución mexicana, que le sirve de telón de fondo.<sup>3</sup> Específicamente, el relato se inicia con el nacimiento de Tita en 1895 y finaliza en 1934, después de la celebración de la boda de Alex Brown (Andrés García, Jr.) y Esperanza Muzquiz De la Garza (Sandra Arau). No obstante, la voz narrativa, que corresponde a Lucía

---

<sup>1</sup>La responsabilidad del contenido de este ensayo es enteramente del autor, no de su filiación académica.

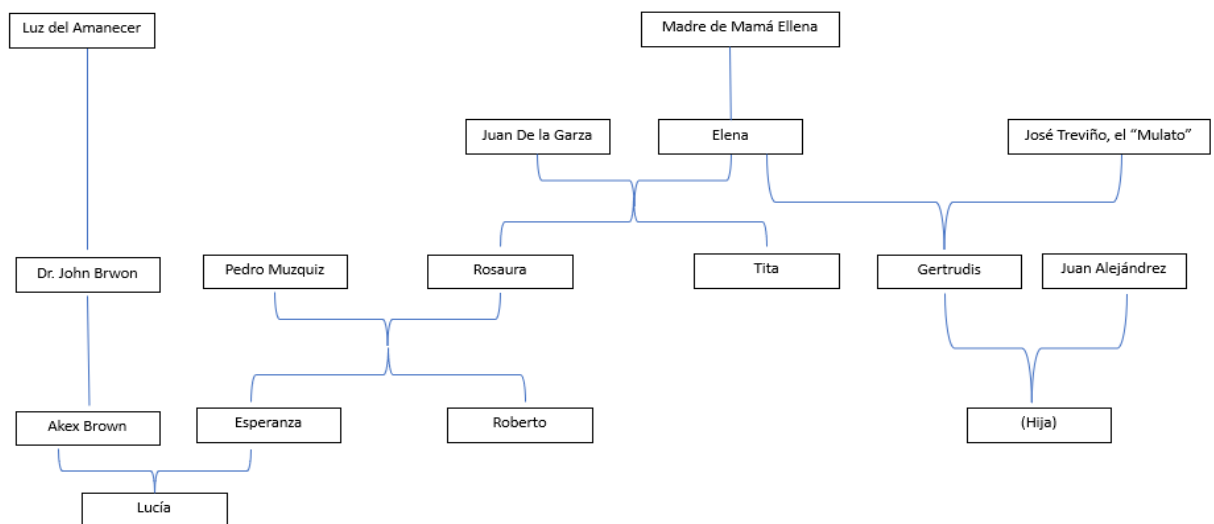
<sup>2</sup>Si bien mi análisis se basa en la película de Alfonso Arau (1992), me apoyo en la novela de Laura Esquivel (1989) tanto para constatar información que considero relevante como para complementar aquella que quedó fuera del guion cinematográfico o que difiere significativamente del texto escrito. En consecuencia, la mayoría de las referencias entre paréntesis (*parenthetical citations*) son mixtas. Cabe mencionar que la propia Laura Esquivel escribió el guion y que, como esposa de Alfonso Arau desde 1975 hasta 1995, debió de existir una estrecha coordinación entre ellos que se trasluce en la fidelidad de la adaptación de la novela al cine.

<sup>3</sup>Asimismo, comento sobre el personaje de Luz del Amanecer, interpretado por una actriz que desconozco, cuyo nombre no ha sido incluido en el reparto en los títulos de crédito de la película ni figura en los principales sitios web especializados en cine.

Brown Muzquiz (Arcelia Ramírez), hija de estos, se ubica aproximadamente veinte años más tarde.

Considerando que la historia de la familia De la Garza abarca cuatro generaciones, es pertinente presentar su árbol genealógico para facilitar la ubicación de los personajes y establecer su interrelación:

Árbol genealógico de la familia De la Garza



Si bien la historia medular abarca cuatro generaciones, Luz del Amanecer —la abuela del doctor John Brown (Mario Iván Martínez) —, cuya injerencia en la trama en forma de espíritu protector la hace un personaje muy presente,<sup>4</sup> pertenece a una generación anterior, al igual que la madre de Mamá Elena, personaje fallecido y ausente.

El papel de la mujer en el México rural de finales del siglo XIX y principios del XX corresponde, principalmente, al ámbito doméstico, incluyendo la maternidad. Tita resume sus actividades cotidianas de la siguiente manera: “Tenía que levantarse, vestirse, prender el

<sup>4</sup>En el libro, Luz del Amanecer está viva (capítulos VI, 100-102; X, 177 y XI, 183).

fuego a la estufa, preparar el desayuno, alimentar a los animales, lavar los trastes, hacer las camas, preparar la comida, lavar los trastes, planchar la ropa, preparar la cena, lavar los trastes, día tras día, año tras año” (capítulo VI, 97). Pero es en la cocina en donde Tita descuella, porque tiene el don de influir en el estado de ánimo y en la libido de los comensales que prueban sus deliciosas comidas.<sup>5</sup> Y el día que preparaban chorizo, una labor que involucraba a las cuatro mujeres de la familia y a las dos empleadas de servicio, “ni se planchaba, ni se bordaba ni se cosía ropa. Después todas iban a sus recámaras a leer, rezar y dormir” (capítulo I, 12-13). Nacha, por su lado, además de partera ocasional es una destacada cocinera a tiempo completo y le enseña el oficio a Tita, quien luego la supera. De otro lado, Luz del Amanecer es una herbolaria notable. Pero, contrariamente a lo que se esperaría de las mujeres según las convenciones de la época, Mamá Elena dirige y administra el rancho, y Gertrudis llega a ser generala en el bando sublevado de la Revolución mexicana, tras escalar desde que se enrolara como soldadera hasta los estamentos marciales del más alto nivel. En ambos casos, atípicamente, Mamá Elena y Gertrudis desempeñan roles reservados tradicionalmente a los varones. No obstante, cabe mencionar que, antes de plegarse a las filas insurgentes, Gertrudis había sido prostituta.

*Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo, es verídico [...] No puede ser, pero es.*  
Borges, “El libro de arena”

El realismo mágico está presente de principio a fin tanto en la novela como en la película. La historia comienza desde que Tita, la protagonista, lloraba en el vientre materno cuando olía el olor de la cebolla, lo que ocasionó que se le adelantara el parto a Mamá Elena. “Contaba Nacha que Tita fue literalmente empujada a este mundo por un torrente de lágrimas que se desbordaron sobre la mesa y el piso de la cocina” y que, cuando el líquido se

---

<sup>5</sup> “La comida [...] es un vehículo de sentimientos y pasiones, una forma de libertad para la protagonista, un medio para escapar de las rígidas convenciones sociales” (Dios Vallejo 6).

evaporó, dejó un residuo de sal con la que rellenó un costal de cinco kilos que utilizó para cocinar durante un largo tiempo (capítulo I, 9-10).

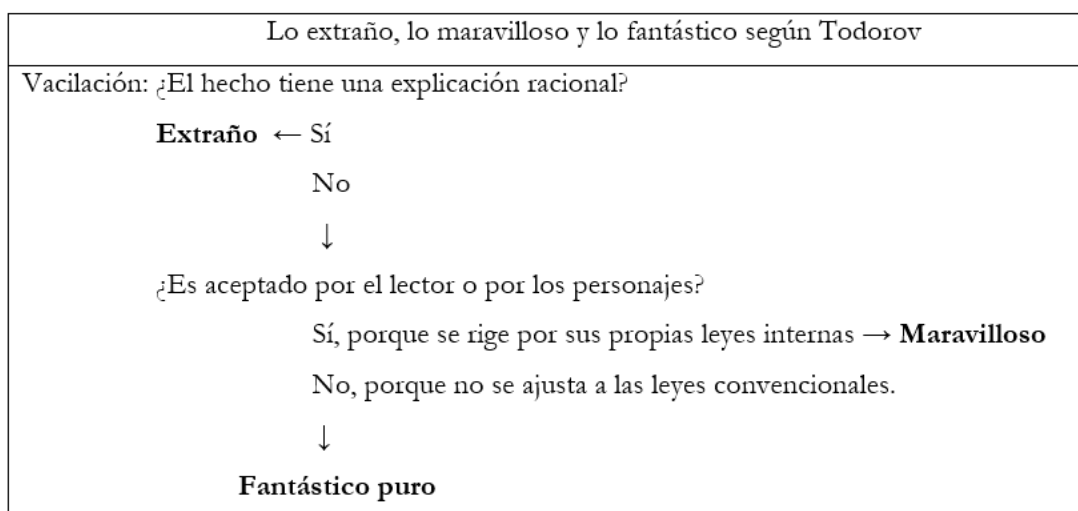
En su libro *Realismo mágico y primitivismo: relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez* (1998), un referente obligado sobre este tema, Erik Camayd-Freixas hace un recuento de la evolución del concepto de realismo mágico. Nos recuerda que “el término ‘realismo mágico’ fue acuñado entre 1923 y 1925 por G.F. Hartlaub y Franz Roh para describir el realismo extrañista [sic] de la pintura post-expresionista alemana” (2), y que “tuvo una acepción propiamente literaria desde 1926, cuando Massimo Bontempelli (sin saber de Roh) propuso la fórmula combinatoria ‘precisión realística e atmósfera mágica’, buscando una nueva dirección para el arte narrativo” (33), aunque su uso luego decayó en Europa y fue reemplazado por el de “Nueva Objetividad”. Camayd-Freixas sostiene, asimismo, que en la década de 1940, el realismo mágico fue entendido como “una reelaboración artística de la realidad y una visión poética del mundo”, que en 1955 Ángel Flores “identifica el realismo mágico con la innovación técnica, cuya ‘mezcla de realidad y fantasía’ hace que los objetos cotidianos nos ‘choquen’ como fantásticos”, y que no es sino hasta 1970 cuando el teórico búlgaro-francés Tzvetan Todorov hace un deslinde de lo fantástico (2).

Todorov distingue entre lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico puro, dejando a cargo del lector o de los propios personajes la definición de los límites entre estas categorías. Atendiendo al crédito y al grado de verosimilitud que se le confiera al hecho,

lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como ésta existe para la opinión común. Al final de la historia, el lector, si no lo ha hecho el personaje, toma, sin embargo, una decisión, opta por una u otra solución, y por ello se aleja de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si,

por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso [...] Más que ser un género autónomo, [lo fantástico] parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. (Todorov 65)

El siguiente cuadro ilustra de manera esquemática el postulado de Todorov acerca de lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico:



En resumen, “Todorov argumenta que lo fantástico es un género siempre evanescente que colinda con dos géneros vecinos pero distintos: lo maravilloso (cuando lo sobrenatural es aceptado sin explicación porque se produce en un espacio que se rige por leyes sobrenaturales), y lo extraño (cuando lo sobrenatural recibe una explicación racional al final del relato)” (García Simón y Otero Luque 63-64).<sup>6</sup>

<sup>6</sup>Discrepando de Todorov, para David Roas, “la vacilación no puede ser aceptada como único rasgo definitorio del género fantástico [...] [M]i definición incluye tanto los relatos en los que la evidencia de lo fantástico no está sujeta a discusión, como aquellos en los que la ambigüedad es irresoluble, puesto que todos plantean una

*Es preferible una mentira creíble a una verdad increíble*  
Aristóteles, *Poética*

Lucía, la narradora, acepta lo que le han contado acerca de las circunstancias en que nació su tía abuela Tita, sin cuestionar que, en la realidad que todos conocemos, los fetos no lloran en el vientre materno. Y no duda que, del líquido amniótico desecado, sea posible extraer cantidades comerciales de sal.<sup>7</sup> Nacha tampoco pone en tela de juicio los hechos que testificó. Camayd-Freixas comenta que “[l]os elementos mágico-realistas aparecen [...en la novela de Esquivel] como algo aceptado y tradicional, con la suma *convencionalidad* de un cuento de hadas” (286). Nosotros, como lectores, debemos suscribir un pacto ficcional con el autor/narrador y con los personajes para poder seguir la narración, idealmente con deleite, sin empantanarnos en escollos epistemológicos, gnoseológicos o metafísicos.<sup>8</sup> Me refiero al “pacto no explícito entre lector y autor en virtud del cual el primero está dispuesto a aceptar los hechos narrados en la obra de ficción como verdaderos. El autor inventa una realidad y los lectores no solo la creen, sino que están más que dispuestos a vivirla y disfrutarla” (Navarro).

Según la clasificación de Todorov, las circunstancias que rodean el nacimiento de Tita corresponderían al género de lo maravilloso, en el cual se inscribe la estética del realismo mágico que, adicionalmente, se caracteriza por narrar hechos hiperbólicos. En esta categoría también caen otros hechos insólitos que incluye la historia; por ejemplo, el afrodisiaco manjar de codornices en salsa de rosas, el lacrimógeno pastel de bodas, la colcha infinitamente larga que teje Tita, el milagroso caldo de colita de res que le devuelve a Tita la cordura, las

---

misma idea: la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de explicarlo de forma razonable” (18). En esa misma línea de pensamiento, “[p]ara [Ana María] Barrenechea la duda y la disipación de la duda no son esenciales para el género fantástico” (Yael).

<sup>7</sup>Lucía es una narradora testigo (relata las experiencias que vivió junto a los miembros de su familia que todavía estaban vivos) y también es una narradora equisciente (relata lo que le han contado); sin embargo, en ocasiones le cede la posta y la perspectiva a un narrador omnisciente que conoce los pensamientos y los sentimientos de los personajes.

<sup>8</sup> Soy consciente de que el autor y el narrador son entidades ontológicas distintas.

apariciones fantasmales y un largo etcétera. Los sucesos extraordinarios son “presentados con la mayor naturalidad, como si se tratase de hechos cotidianos. Esa cotidianidad de lo prodigioso introduce al lector de lleno dentro de la perspectiva ideológica del primitivo, que constituye el punto de vista dado e inapelable desde el cual procede la narración” (Camayd-Freixas 53). Ana María Barrenechea aclara que “[l]os acontecimientos son calificados de maravillosos no porque se los explique cómo sobrenaturales sino simplemente porque no se los explica y se los da por admitidos en convivencia con el orden natural sin que provoquen escándalo o se plantee con ellos ningún problema” (citado en Roas). Dos condiciones indispensables para que el pacto ficcional funcione son: 1) la suspensión de la incredulidad, y 2) que los hechos sean verosímiles y coherentes en el contexto del mundo narrado.<sup>9</sup>

Un ejemplo de un hecho *extraño* en *Como agua para chocolate* es cuando Nacha, que es medio sorda, logra escuchar la conversación que Pedro y su padre tienen al salir de la casa de las De la Garza, después de que el inescrupuloso joven acepta desposar a Rosaura, la hermana de Tita, amando a la segunda: “Las voces se hacían cada vez menos perceptibles, pues eran apagadas por el ruido que hacían los zapatos al pisar las hojas secas. Fue *extraño* [énfasis mío] que Nacha, que para entonces estaba más sorda, dijera haber escuchado la conversación” (12:15; capítulo I, 18). A pesar de su sordera, que no era total, aunque sea raro (*extraño*) es posible explicar racionalmente que Nacha escuche algo con relativa nitidez. Otro ejemplo: “Al sentir una presencia *extraña* [énfasis mío], Tita giró sobre sí misma y la luz delineó claramente la figura de Pedro poniendo una tranca en la puerta. “¡Pedro! ¿Qué haces aquí? ‘Pedro, sin responderle, se acercó a ella [y] apagó la luz del quinqué” (Capítulo VIII, 141). La identidad del intruso queda esclarecida de inmediato tan pronto mejora la iluminación del lugar.

---

<sup>9</sup>Si bien la expresión “suspension of disbelief” (suspensión de la incredulidad) fue acuñada por Samuel Taylor Coleridge en 1817, la noción ha existido desde la antigüedad. Por ejemplo, en el siglo IV a.C., el escéptico Pirrón planteaba que era necesario suspender el juicio (*epojé*) de aquello que no resulta evidente (*acatalepsia*) para alcanzar la *ataraxia* (ausencia de turbación) y la *apatheia* (ecuanimidad). El concepto de suspensión de la incredulidad está emparentado con el de verosimilitud, del cual se ocupó Aristóteles en su *Poética* (también del siglo IV a.C.). Finalmente, el mundo narrado, independiente de la realidad y que puede o no parecerse a ella, es el “mundo posible” al que se refiere Lubomír Doležel en *Heterocósmica: ficción y mundos posibles* (1997).

Por otro lado, cuando Tita pierde la virginidad en la habitación contigua, “Rosaura, [desde] su recámara [...] vio salir del cuarto oscuro un resplandor extraño. Volutas fosforescentes se elevaban hacia el cielo como delicadas luces de bengala” (*ibidem*). El insólito hecho no tiene una explicación racional ni para el lector ni para Rosaura, pues ella tampoco lo acepta como algo natural; por lo tanto, en la definición de Todorov se trataría de un hecho fantástico. Sin embargo, Chenchá, quien también presencia esa suerte de pirotécnica pasional, enseguida interpreta el acontecimiento con una manifestación del alma errante y sin sosiego de Mamá Elena, convenciendo a Rosaura de ello:

- ¡Virgen Santísima que estás en los cielos, recoge el alma de mi señora Elena pa’que deje de vagar en las tinieblas del purgatorio!
- ¿Qué dices Chenchá, de qué hablas?
- ¡Pos de que’a de ser, no ve que se trata del fantasma de la dijunta! ¡La pobre algo’a de andar pagando! ¡Yo por si las dudas ni de chiste me guelgo a’cercar por a’í.
- Ni yo. (01:05:16; *ibidem* 141)

El mismo hecho que calificamos de fantástico ahora se convierte en un acontecimiento maravilloso, porque tanto Chenchá como Rosaura, en la diégesis de la historia, le dan el crédito de lo posible.

[L]o difícil no es narrar prodigios sino hacerlos creíbles. El narrador presentará sin explicación ni sorpresa los sucesos sobrenaturales [...] como si fueran hechos perfectamente normales; pero el lector sólo los aceptará en la medida en que los perciba como posibles [verosímiles] dentro de un sistema de creencias primitivas, distorsionado quizás por la magia, la superstición y las exageraciones, pero no obstante capaz de presentar la verdad mediante un lenguaje alternativo, dotado de coherencia propia. (Camayd-Freixas 54)



Tanto para Chenchu como para Rosaura, los fantasmas son reales.

*Señor, concédeme serenidad para aceptar todo aquello que no puedo cambiar, valor para cambiar lo que soy capaz de cambiar y sabiduría para entender la diferencia.*

“Plegaria de la serenidad” atribuida a Reinhold Niebuhr

La persona con agencia es capaz de elegir con autonomía y de tomar decisiones de acuerdo con sus creencias y valores. La persona con agencia es consciente de sus elecciones, decisiones y acciones, y asume la responsabilidad de las consecuencias. La persona con agencia tiene el control de su vida, se siente empoderada y sabe hasta qué punto puede influir en su entorno para modificarlo o adaptarse a las circunstancias de la manera más convenientemente posible.

De acuerdo con Albert Bandurria,

[t]o be an agent is to intentionally make things happen by one’s actions. Agency embodies the endowments, belief systems, self-regulatory capabilities and distributed structures and functions through which personal influence [is] exercised, rather than residing as a discrete entity in a particular place. The core features of agency enable people to play a part in their self-development, adaptation, and self-renewal with changing times. (313)

En esencia, “[w]ithin the humanist discourses that predominate in the social sciences, agency is synonymous with being a person. It is used interchangeably with such concepts as

freedom, autonomy, rationality, and moral authority” (Davies 42).<sup>10</sup> Como veremos más adelante, en *Como agua para chocolate* los personajes femeninos acerca de los cuales comento tienen o desarrollan agencia en diverso grado o medida, según las nociones de agencia proporcionadas líneas arriba.

*Sólo las ollas saben los hervores de su caldo*  
Nacha, 16:48, capítulo II, 35)

Elena De la Garza—Mamá Elena—es la matriarca de la familia. Tiene tres hijas—Rosaura, Gertrudis y Tita (en orden de edad)—<sup>11</sup> y enviuda de Juan de la Garza en 1895, el año que nace la última. Las dos mayores todavía son pequeñas.<sup>12</sup> Atípica a “[l]a realidad mexicana de esa época [...] una sociedad patriarcal y machista, represora, en la que las mujeres adoptan un papel social de sumisión [...] y están] muy alejadas del estatus de individuo” (Dios Vallejo 2), Elena es un personaje autoritario y de carácter muy fuerte que, sin un marido al lado que la apoye, se las ha arreglado para criar a sus hijas y sacar adelante el rancho de su propiedad.

Obligada a desposar a Juan De la Garza, no obstante amar a otro hombre (capítulo VII, 122),<sup>13</sup> Elena es una mujer amargada con la vida por no haber podido, debido a la férrea oposición de sus padres, casarse con José Treviño, un mulato que la apasionaba.<sup>14 y 15</sup> Siendo

---

<sup>10</sup>En su ensayo, Bronwyn Davies opone el concepto de agencia en el sentido humanista al de una perspectiva posestructuralista feminista, la cual, en su opinión, tiene varias diferencias fundamentales que no viene al caso analizar en este trabajo.

<sup>11</sup> En la novela se revela que Tita es el hipocorístico de Josefita (capítulo VIII, 130).

<sup>12</sup>Nótese que Elena lleva el apellido de su marido. Ni la novela ni la película mencionan su apellido de soltera.

<sup>13</sup> “Esteva Fabregat sostiene que en México las relaciones de dependencias personales que empiezan por la familia son relaciones de dominación y subordinación (257)” (Cueva Perus 20).

<sup>14</sup>Susan Socolow asevera que, en la élite colonial, “el matrimonio era un asunto básicamente de intereses y alianzas [...], ligado no al amor, sino a la legítima descendencia y herencia de la propiedad” (81). “[L]as mujeres de la élite debían casarse con hombres del mismo grupo social que sus padres” (61) (citado en Cueva Perus 14). Sin duda, los padres de Elena observaban a pie juntillas esta costumbre heredada de la época colonial, todavía vigente en México en el último cuarto del siglo XIX y en el primero del XX.

<sup>15</sup>En la novela, el afrodescendiente amante de Mamá Elena y padre de Gertrudis se llama José Treviño, nombre que no se revela en el filme.

ya la esposa de De la Garza, Elena engendró a Gertrudis, la segunda de sus hijas, pero no con su legítimo marido sino con Treviño, quien había sido su amante desde la adolescencia y con quien había intercambiado correspondencia con regularidad (capítulo VII, 123). El adulterio y la paternidad de la hija intermedia son los secretos más celosamente guardados por Elena. En un joyero, cuya llave lleva colgada al cuello en un relicario, conserva una foto del difunto mulato que, en momentos de melancolía, saca del cofre para recordarlo (20:48).

Tras la muerte de ambos hombres—el amante asesinado por un desconocido frente a ella (capítulo VII, 123) y el marido a causa de un infarto cardíaco cuando, festejando el nacimiento de Tita, los amigos le dejan saber que Gertrudis no es hija suya (03:22; capítulos I, 10 y VII, 124)—, Mamá Elena se queda sin pareja por el resto de sus días. Esta mujer transgresora de las normas y expectativas sociales de su época y lugar, por haber sido precozmente subyugada por la voluntad de sus padres, ahora frustrada y enojada con el Destino, vuelca su amargura en todos los subordinados que viven bajo su techo en el rancho que dirige; un microcosmos que es, a la vez, un matriarcado (es decir, una sociedad en la que las mujeres detentan el poder, sobre todo doméstico) y, con ella a la cabeza, una ginecocracia (o sea, el gobierno absolutista de una fémina). “Como ya ha señalado la misma Esquivel, Mamá Elena representa los valores masculinos y la ley del padre (Lowenstein)” (Zanetta 157).

Seca de leche materna, Mamá Elena delega en Nacha, la cocinera, la responsabilidad de alimentar a la recién nacida Tita (04:35): “Ella se consideraba la más capacitada para ‘formarle el estómago a la inocente criatura’, a pesar de que nunca se casó ni tuvo hijos. Ni siquiera sabía leer ni escribir, pero eso sí sobre cocina tenía tan profundos conocimientos como la que más” (capítulo I, 10). Nacha cría a Tita, proporcionándole el alimento, el amor y el cuidado que le son negados por su madre biológica. La niña crece en la cocina, al lado de los fogones, y aprende los secretos culinarios de su madre postiza. Además de su sazón exquisita, de sus profundos conocimientos sobre gastronomía mexicana, el mayor mérito de Nacha radica en haberle transmitido sus conocimientos a Tita, garantizando de esa manera la preservación de la tradición culinaria (capítulo III, 44). Pero más que todo, Nacha es digna

de alabanza por haber hecho una diferencia significativa en la vida de la protagonista. Es revelador que el nombre Nacha (diminutivo de Ignacia, de origen griego) signifique “innata”; es decir, “[c]on natural y como nacido con la persona misma” (RAE); entiéndase una clara alusión a la Madre Tierra. Recordemos que Nacha es, precisamente, la partera en el alumbramiento de Mamá Elena a Tita. Cuando Tita crece, como consecuencia lógica se espera que ayude a Nacha en la preparación de alimentos, oficio que la joven realiza de muy buen grado, a pesar de que el papel de cocinera no correspondía en esa época a las señoritas de una familia acomodada, sino a la servidumbre.

*Soy un hombre de pocas, pero muy firmes palabras*  
(Pedro, capítulo I, 21)

Pedro Muzquiz le declara su amor a Tita (08:00, capítulo I, 21) y la joven se le rinde desde el primer momento: “Cuando Tita sintió sobre sus hombros la ardiente mirada de Pedro, comprendió perfectamente lo que debe sentir la masa de un buñuelo al entraren contacto con el aceite hirviendo. Era tan real la sensación de calor que la invadía que, ante el temor de que, como a un buñuelo, le empezaran a brotar burbujas por todo el cuerpo, el vientre, el corazón, los senos, bajó la mirada y trató de huir” (07:16; capítulo I, 19). Al poco tiempo, Pedro pide su mano (10:35, capítulo I, 16).

*¡Uno no puede cambiar unos tacos por unas enchiladas, así como así!*  
(Chencha, capítulo I, 17)

Elena es más hostil con Tita que con nadie (43:02): le prohíbe casarse, argumentando que, por ser la hija menor, de acuerdo con la tradición familiar está predestinada a cuidarla en su vejez (05:02, 05:25, 09:02; capítulo I, 13).<sup>16</sup> Resignada al inicio, “Tita sabía que dentro

---

<sup>16</sup>Laura Esquivel manifiesta que el personaje de Tita está inspirado en una tía abuela suya, cuyo nombre era Tita, a quien su bisabuela no dejó que se casara (“Insights”, 04:55): “[M]e impresionó mucho ver [en las

de las normas de comunicación de la casa no estaba incluido el diálogo” (capítulo I, 13), pues “[e]n la familia De la Garza se obedecía y punto” (capítulo I, 15). Solo para poder estar cerca de su amada, Pedro acepta la oferta de Elena de que despose a Rosaura, la hija mayor (10:57, 12:17, 12:58; capítulo I, 16-17). Más adelante, Tita le manifestará a Pedro que ella habría preferido huir con él o que la raptase (capítulo III, 53).

Tita expresa su desacuerdo estando ausente en la pedida oficial de la mano de su hermana. En castigo por el desaire, Mamá Elena le encarga que ayude a Nacha a preparar el banquete para la celebración nupcial de Pedro y Rosaura (14:38; capítulo II 27). Al derramar Tita una lágrima en la masa del pastel de bodas, deposita en ella su profunda tristeza (15:45), la cual le es transmitida a los comensales, quienes, al ingerir un bocado de la torta de casamiento (19:34), rompen a llorar desconsoladamente por el recuerdo de un amor imposible (20:12), a lo que le sigue una vomitadera colectiva en las aguas del río por causa de una intoxicación alimentaria masiva (realismo mágico) (20:28, 21:13; capítulo II, 39). “Nunca te pelees con el cocinero”, reza un viejo refrán, mas en este caso ni Tita ni Nacha habían conspirado para arruinarles la boda a Pedro y Rosaura. Sencillamente, las lágrimas amargas de la despechada joven habían desencadenado la nostalgia lacrimógena y la subsiguiente regurgitación colectiva, pero Mamá Elena no le creyó a Tita y la flageló sin piedad (capítulo II, 40).

Herida por la nostalgia de un viejo amor, Nacha fallece el mismo día de la boda de Pedro y Rosaura. La película incluye una toma en la cual se aprecia el cadáver de Nacha con una foto de su amado sujeta a la altura de su corazón. (21:34; capítulo II, 40). “A sus 85 años no valía la pena llorar [...] a pesar de que el novio llegó, ¡vaya que había llegado! Solo que la mamá de Mamá Elena se había encargado de ahuyentarlo” (capítulo II, 40).

Los siguientes son algunos paralelismos y oposiciones entre Nacha y Tita:

---

fotografías] cómo iba cambiando el rostro de esta mujer [la tía abuela] al pasar de los años. En cada boda, tú le veías la cara de amargura. Dicen que, cuando murió mi bisabuela, a los tres meses ella [la tía abuela] se murió [también]; ya no tenía nada que hacer” (“La historia detrás del mito” 02:56).

Paralelismos y oposiciones entre Nacha y Tita		
	Nacha	Tita
Paralelismos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alimenta a Tita recién nacida.</li> <li>• Gran cocinera.</li> <li>• Le enseña a cocinar a Tita, transmitiéndole la tradición culinaria mexicana desde tiempos prehispánicos.</li> <li>• La mamá de Mamá Elena le ahuyenta al novio.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amamanta a su recién nacido sobrino Roberto.</li> <li>• Gran cocinera. Sus recetas son capaces de influir en el estado de ánimo y en la libido de los comensales.</li> <li>• La enseña a cocinar a Esperanza a través del legado de su recetario de cocina.</li> <li>• Mamá Elena le prohíbe casarse.</li> </ul>
Oposiciones	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Muere sin haber realizado su amor con el hombre que ama.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Muere al lado del hombre que ama.</li> </ul>

*Señor: No es por vicio ni por fornicio, sino por dar un hijo a tu servicio*  
(Pedro, 24:00; capítulo II, 40)

Ya casado Pedro con Rosaura, la mujer que no ama (17:27), el pusilánime galán acosa a hurtadillas a la defraudada Tita (15:07, 18:24), logrando que ella sucumba a la seducción (41:50). Por otro lado, él se resiste por largo tiempo a consumar en el lecho el matrimonio con Rosaura (22:42), hasta que llega el día en que, por fin, lo hace y ella queda embarazada.

*Este es un placer de los dioses*  
(Pedro, 28:51; capítulo III, 48)

Habiendo la finada Nacha dejado vacante el puesto de cocinera, Tita lo asume con la misma naturalidad con la que sus familiares esperan que lo haga. Este es un punto de inflexión en la trama porque, a partir de ese momento, “[l]a cocina se convierte en un espacio personal que [le] permite a Tita desarrollar su identidad, al mismo tiempo que es lugar de creación de productos culinarios valiosos que expresarán su desafío a las convenciones y tradiciones que la reprimen” (Dios Vallejo 3).

Tita empieza a adquirir agencia a través del arte culinario. Desarrolla un poder inusitado debido a que las comidas que prepara—añadiéndoles a las recetas de Nacha su propio toque personal, inspiración y magia—son capaces de influir en el estado de ánimo y en la libido de los comensales. Tanto es así que, el día en que ella sirve en la mesa familiar un platillo de codornices en salsa de rosas—preparado con los pétalos de un ramo de flores que le había obsequiado Pedro (26:30, 27:58; capítulo III, 47), todos se ponen calenturientos, especialmente Gertrudis (28:51),<sup>17</sup> a tal punto que—como agua para chocolate—la combustión interna la devora, sin que un duchazo de agua fría logre evitar que, por inducción térmica, arda en llamas el precario cobertizo que hace las veces de cuarto de baño (30:07), ni que el aroma a rosas que se filtra por sus poros mezclado con afrodisiacas feromonas lleguen hasta el sensible y agudo olfato del revolucionario villista Juan Alejandrez, quien, atraído por el instinto más animal, cabalga a todo galope hacia ella y se la lleva desnuda abrazada contra su pecho sobre el lomo del alazán (30:45; capítulo III, 51-52) (Realismo mágico a borbotones incandescentes).<sup>18</sup> “Juan le había soltado las riendas al caballo para poder abrazar y besar apasionadamente a Gertrudis y el movimiento “se confundía con el de sus cuerpos mientras realizaban su primera copulación” (capítulo III, 52).

---

<sup>17</sup>“El simbolismo de la película es tal que no parece casual la elección de codornices en aquella receta. En francés, en lenguaje figurado, la codorniz es símbolo del ardor amoroso. ‘Être chaud comme une caille’ (estar caliente como una codorniz) significa estar lleno/a de ardor amoroso; así, por extensión, significa estar como el agua para el chocolate (caliente)” (Dios Vallejo 6).

<sup>18</sup>Juan Alejandrez y Gertrudis ya habían intercambiado miradas de deseo en una calle del pueblo de Piedras Negras donde, él a caballo y ella a pie, coinciden por casualidad (26:08; capítulo III, 51).

El platillo de codornices en salsa de rosas que sirve Tita llevaba su propia sangre que había teñido los pétalos rosados de rojo. Mamá Elena, perspicaz y en su afán de cortar toda relación sentimental entre Tita y Pedro, le había ordenado a la joven tirar el ramo de flores a la basura (26:44). En la cocina, lejos de la vista de su madre, Tita apretó el ramillete tan fuertemente contra su pecho que los tallos espinosos le arañaron el pecho y las manos, haciéndola sangrar, tiñéndose así las corolas con su sangre (capítulo II, 45). Cuando estaba a punto de acatar la orden de Mamá Elena, escuchó la voz fantasmal de Nacha susurrándole al oído una receta prehispánica con pétalos de rosas, así que, en vez de desechar esa parte de las flores, alentada por la difunta desobedece el mandato y transmuta las corolas en una increíble alquimia afrodisiaca (12:51; capítulo II, 45).

*Si Adelita se fuera con otro...*  
(Corrido “La Adelita”)<sup>19</sup>

Gertrudis se va a trabajar en un burdel en la frontera con el propósito de aplacar la brasa uterina que la devoraba (32:16). Lo interesante es que no se prostituye como víctima de la explotación de un proxeneta, sino por voluntad propia para intentar aplacar su insaciable pasión (capítulo VII, 112). Es ella quien utiliza a los hombres, no al revés como suele ser el caso. Marcos Cueva Perus aclara que, “en México hay un equivalente del macho: la ‘hembra’, de la cual llega a hablarse como si fuera yegua (no exenta de provocación hacia el hombre)” (4).

Al enterarse Mamá Elena de la noticia a través del padre Ignacio, quema el acta de nacimiento de la joven descarriada, ordena no mencionar su nombre y cortar toda comunicación con ella (32:34; capítulo III, 55); mandato que Tita desacata en secreto, manteniendo

---

<sup>19</sup> Famoso corrido, o canción narrativa, cuya autoría se le atribuye a Antonio Gil de Río Armenta, un sargento villista, enamorado de la soldadera Adela Velarde Pérez. La letra de la primera estrofa dice así: “Si Adelita se fuera con otro / la seguiría por tierra y por mar / Si por mar en un buque de guerra / Si por tierra en un tren militar.”



correspondencia con ella (34:06). En una carta que le envía Gertrudis a Tita, le dice: "Si caí aquí [en el burdel] fue porque sentía que un fuego muy intenso me quemaba por dentro [...] Por fin ahora, después de que infinidad de hombres han pasado por mí, siento un gran alivio" (111). Tras dejar el burdel, Gertrudis se une a la causa revolucionaria y de simple soldadera llega a ser generala (capítulo IX, 158). No debe ser casual la elección de la autora del nombre Gertrudis, de origen germano, que significa "lanza valiosa". El sargento Treviño (Joaquín Garrido), apellidado igual que su padre biológico, es el oficial de confianza bajo el mando de la joven. Desde luego, es ella, la generala, quien da las órdenes (01:11:06, 01:15:49), subvirtiendo de esta y otras maneras los roles convencionales de género para el lugar y la época. Por ejemplo:

[C]on gran soltura, mientras fumaba, les narraba [...] cómo había sido el primer fusilamiento que ordenó, pero sin poderse contener, interrumpió el relato y se lanzó al centro del salón donde empezó a bailar [...] Con liviandad, se levantaba la falda hasta la rodilla, mostrando gran desenfado [...] Esta actitud provocaba comentarios escandalosos entre las mujeres ahí reunidas. (Capítulo IX, 159)

Gertrudis había superado ampliamente el papel de soldadera o adelita; es decir, de aquellas mujeres que, durante la Revolución mexicana, acompañaban a los hombres en las expediciones, sirviéndoles de cocineras, lavanderas, enfermeras y compañeras íntimas. Excepcionalmente, algunas luchaban a la par que los hombres. Adela Velarde Pérez (1900-1971) fue la soldadera por quien el apelativo de "adelita" se convirtió en un sinónimo de esa ocupación. En 1965, se habría reencontrado con el coronel Alfredo Villegas, con quien contrajo matrimonio (Gutiérrez). En tal sentido, la historia de Adela Velarde Pérez y Alfredo Villegas guarda cierta similitud con la de la pareja que conforman Gertrudis De la Garza y Juan Alejandro. Asimismo, Beatriz González, Petra Herrera (disfrazada de hombre) y Ángela

Jiménez eran tres de esas soldaderas sobresalientes, cuya labor sirvió para que, después de la Revolución, algunas mujeres empezaran a realizar funciones que antes les habían sido esquivas. Esto trajo como consecuencia que algunos hombres se sintieran amenazados debido a que ellas socavaban la exclusividad en sus roles tradicionales.

*La mera verdad es que la verdad no existe*  
(Gertrudis 01:14:28)

Tras la muerte de Mamá Elena, Gertrudis regresa sorpresivamente al rancho para la celebración de la Pascua de Reyes (01:10:52). Tita cree, equivocadamente, que está embarazada (01:05:40). A solas con Tita en la cocina, Gertrudis tiene una conversación trascendental con su hermana, a quien alienta a defender su amor por Pedro (01:12:47): “La mera verdad es que la verdad no existe. Depende de muchas cosas. En tu caso, la verdad podría ser que Rosaura se casó con Pedro a la mala, sin importarle un comino que ustedes se querían [...] Y ustedes dos [refiriéndose a Tita y a Pedro] tienen que hacer valer su verdad ante Rosaura y ante quien sea, sobre todo ahora que mamá murió” (01:14:28). En el momento en que Pedro ingresa a la cocina, Gertrudis le dice a Tita en voz alta, a propósito, para que él oiga: “Yo creo que sería bueno que Pedro se enterara [de] que estás esperando un hijo suyo” (01:15:23). Alentada por los consejos de Gertrudis y, probablemente, también por la filosofía de vida de Luz del Amanecer que John Brown había compartido con ella (51:07; capítulo 6, 103), Tita le confirma la noticia a Pedro, quien, contra todo pronóstico, la recibe con entusiasmo (01:16:11; capítulo X, 167-169).

La primera edición de la novela *Como agua para chocolate* fue publicada en 1989; por lo tanto, la reflexión de Gertrudis acerca de lo relativa que puede ser la verdad (capítulo X, 166) se adelanta, *avant la lettre*, al concepto de posverdad, acuñado a principios de 1992 por el

dramaturgo y novelista serbio Steve Tesich.<sup>20</sup> El diccionario de la Real Academia Española define la posverdad como la “[d]istorsión deliberada de una realidad, que manipula creencias y emociones con el fin de influir en la opinión pública y en actitudes sociales. Los demagogos son maestros de la posverdad.” Pienso que la verdad no puede ser relativa y el tema invita a un apasionante debate filosófico sin posibilidad de clausura, pero contribuir a dilucidarlo no es materia de este ensayo. Para nuestros fines, bastará con hacer notar que la actitud laxa de Gertrudis ante las normas y los convencionalismos sociales se funda en la descalificación de estos como parámetros válidos de conducta.

Al despedirse Gertrudis en su visita al rancho materno en Bajada de Reyes, menciona que ella y sus hombres se dirigirán a Torreón. Aunque no lo dice ni el libro ni la película, durante la Revolución mexicana en esa ciudad, ubicada en el nortero estado de Coahuila, se produjo una batalla en 1914, en la que triunfaron las fuerzas de Pancho Villa. Cabe recordar que Gertrudis y Juan Alejandrez eran villistas.<sup>21</sup> “La decena de Torreón” es un famoso corrido mexicano que relata pormenores de este hecho bélico.

Años después, Gertrudis retorna a la hacienda con motivo de la boda de su sobrina Esperanza Muzquiz De la Garza con Alex Brown, el hijo del médico de la familia que pretendía sin éxito a Tita. En esta ocasión, Gertrudis está acompañada de Juan Alejandrez, ahora su esposo, y de la hija que ha tenido con él (01:11:14, 01:34:35).<sup>22</sup> Como ha sido sugerido por

---

<sup>20</sup> “The implications are even more terrifying than this. We are rapidly becoming prototypes of a people that totalitarian monsters could only drool about in their dreams. All the dictators up to now have had to work hard at suppressing the truth. We, by our actions, are saying that this is no longer necessary, that we have acquired a spiritual mechanism that can denude truth of any significance. In a very fundamental way we, as a free people, have freely decided that we want to live in some *post-truth* [énfasis mío] world” (Tesich13).

<sup>21</sup> Antes de la batalla de Torreón de 1914, entre el 13 y el 15 de mayo de 1911, en la ciudad de Torreón había ocurrido un saqueo y una masacre de alrededor de trescientos chinos acusados de colaborar con Porfirio Díaz. Aunque la División del Norte de Pancho Villa apoyó a los maderistas (huestes comandadas por Emilio Madero, hermano del líder Francisco Madero) y se tejieron leyendas sobre la vesania de este personaje—por ejemplo, que “a Pancho Villa le llevaban los corazones sangrantes de sus enemigos para que se los comiera (capítulo IV, 63)—, no es dable responsabilizarlo de esta matanza.

<sup>22</sup> En la novela, el primogénito de Gertrudis De la Garza y Juan Alejandrez no es una niña sino un varón (capítulo XII, 204).

la crítica, haciendo una analogía con la Revolución mexicana la dictadura de Mamá Elena simbolizaría al Porfiriato y Gertrudis al bando insurgente.<sup>23</sup>

Paralelismos y oposiciones entre Gertrudis y Tita		
	Gertrudis	Tita
Paralelismos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Apasionada y expansiva</li> <li>• Femenina</li> <li>• Sexual</li> <li>• Alegre *</li> <li>• Transgresora</li> <li>• Su rebeldía simbolizaría al bando insurgente en la Revolución mexicana.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Apasionada y controlada</li> <li>• Femenina</li> <li>• Sensual</li> <li>• Alegre *</li> <li>• Transgresora</li> <li>• Su rebeldía simbolizaría la lucha, tanto personal como de México, por la independencia.</li> </ul>
Oposiciones	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Actitud laxa ante las normas y preceptos sociales</li> <li>• Ruda</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Observa las normas sociales, pero se rebela a la absurda tradición familiar de que la hija menor no deba casarse para cuidar la vejez de sus padres.</li> <li>• Delicada</li> </ul>
<p>* “Tita cantaba y sacudía sus manos mojadas para que las gotas de agua se precipitaran sobre el comal y ‘danzaran’ [...] Gertrudis, como todo aquello donde interviniera el ritmo, el movimiento o la música, se vio fuertemente atraída hacia el juego y se integró con entusiasmo (capítulo I, 11).</p>		

<sup>23</sup>Se denomina porfiriato a la dictadura de Porfirio Díaz en México, que duró más de treinta años, desde 1876 hasta 1911. La Revolución mexicana es una reacción al porfiriato y a la inequidad socioeconómica. El pueblo mexicano luchó para adquirir agencia.

Hay que destacar el aburguesamiento de Gertrudis y su marido finalizada la Revolución: “Llegó en un coupé Fort “T” de los primeros que sacaron con velocidades. Al bajarse del auto por poco se le cae el gran sombrero de ala ancha con plumas de avestruz [...] Su vestido con hombreras era de lo más moderno y llamativo. Juan no se quedaba atrás. Lucía un elegante traje ajustado, sombrero de carrete y polainas” (capítulo XII, 204).

Los siguientes son algunos paralelismos y oposiciones entre Gertrudis y Mamá Elena:

Paralelismos y oposiciones entre Gertrudis y Mamá Elena		
	Gertrudis	Mamá Elena
Paralelismos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Transgresora</li> <li>• Apasionada y expansiva</li> <li>Autoritaria</li> <li>• Ruda pero femenina</li> <li>• Dirige un ejército.</li> <li>• Subvierte los roles de género convencionales.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Transgresora</li> <li>• Apasionada pero reprimida</li> <li>• Dictatorial</li> <li>• Ruda y masculina *</li> <li>• Dirige el rancho.</li> <li>• Subvierte los roles de género convencionales.</li> </ul>
Oposiciones	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Anti-establishment</li> <li>• Actitud laxa ante las normas y preceptos sociales</li> <li>• Su rebeldía simboliza al bando insurgente.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Contradictoriamente, pro-establishment</li> <li>• Psicorrígida</li> <li>• Su autoritarismo simboliza al porfiriato.</li> </ul>
* “Prensar, destrozar y despellejar eran algunas de sus actividades favoritas” (capítulo XII, 200)		

*[Cuando tú vas, yo ya fui y vine*  
(Mamá Elena, capítulo II, 38).

Atormentada por el sentimiento de culpa de haberle quitado la pareja a su hermana, a sabiendas de que Tita y Pedro están enamorados el uno del otro, la enfermiza Rosaura es incapaz de amamantar a Roberto, su bebé recién nacido.<sup>24</sup> En la estética del realismo mágico, de los pechos vírgenes de Tita brota leche materna (capítulo IV, 70),<sup>25</sup> y ella, gustosa, se convierte en la nodriza del infante. Sin embargo, como Mamá Elena (18:45, 39:58) sospecha de la clandestina relación amorosa entre Tita y Pedro, que da tema al cotilleo de la gente (17:37), con el fin de poner tierra de por medio entre los amantes la perspicaz matriarca envía a la familia Muzquiz De la Garza a vivir a San Antonio, Texas, so pretexto de que Rosaura necesita residir donde haya disponibilidad de médicos (39:14, 39:58, 42:25; capítulo IV, 75).<sup>26</sup> Al cabo de un corto tiempo, el pequeño Roberto muere de inanición (45:03; capítulo V, 89-90).<sup>27</sup>

La muerte de Roberto es el gatillo que dispara la rebeldía de Tita, quien culpa a Mamá Elena de ser la causante. Discute con ella, negándose a seguir acatando sus órdenes (46:34). Por insubordinarse, Mamá Elena la golpea en la cara con una cuchara de madera, agudizándole con el maltrato físico el profundo dolor que siente la joven por el fallecimiento del niño. El trauma deja a Tita sumida en un letargo catatónico (capítulo V, 89-90),<sup>28</sup> y se refugia desnuda en un palomar ubicado sobre el techo de la casa (46:12), de donde únicamente el doctor John Brown,<sup>29</sup> médico de cabecera de la familia, logra hacerla bajar (47:30). Rescatándola de

---

<sup>24</sup> “Porque un pecho sin haber pasado por el fuego del amor es un pecho inerte” (36:13).

<sup>25</sup> “En solo unos instantes, Pedro había transformado los senos de Tita de castos a voluptuosos sin necesidad de tocarlos” (36:13) [...] “Si había algo que Tita no resistía era ver a alguien llorando de hambre. Inmediatamente, sentía el impulso de aliviar esa necesidad. Este deseo logró que su pecho virgen pudiera alimentar a su sobrino” (36:55).

<sup>26</sup> Nótese que, estando Rosaura casada y siendo Pedro el paterfamilias de ese nuevo hogar, Mamá Elena es quien decide dónde deben radicar.

<sup>27</sup> Lupita, una pariente de Nacha, es el ama de leche que había sido elegida para amamantar a Roberto, el recién nacido, pero es alcanzada por una bala perdida de la Revolución y fallece (36:46; capítulo IV, 69-70).

<sup>28</sup> Según Marcos Cueva Perus, en la familia latinoamericana, “[e]l poder ve como normal el uso de la fuerza [...], siempre y cuando no sea para ir contra del orden conservador constituido, más bien en el sentido de hacer lo posible por conservarlo” (27).

<sup>29</sup> Mario Iván Martínez es un actor mexicano que, para interpretar el papel del médico estadounidense John Brown en la película, tuvo que hablar español fingiendo un fuerte acento de angloparlante.

ser enviada a un manicomio, según los planes de Elena, se la lleva a vivir con él a Eagle Pass, en Texas, en la orilla estadounidense del río Bravo/Grande, muy cerca del rancho de las De la Garza en Piedras Negras.<sup>30</sup> Cuando el doctor Brown y Tita se marchan del rancho de las De la Garza, la joven va cubierta con una colcha que, como si fuese la cola infinita de un vestido de novia, es jalada por la carreta en que se movilizan hacia su destino (47:45).<sup>31</sup>

*Hay muchas maneras de poder secar una caja de cerillos húmedos*  
(John Brown, 52:56)

En su casa, el doctor Brown le prodiga a Tita esmerados cuidados (48:41), pero ella se mantiene en silencio y tarda algún tiempo en recuperarse, rehusándose a ingerir alimentos (49:30).<sup>32</sup> Afortunadamente, el caldo de colita de res que le lleva Chenchá—desobedeciendo la orden de Mamá Elena de no visitar a Tita (ni siquiera era permitido pronunciar su nombre) (capítulo VII, 112)—la hace milagrosamente recobrar la cordura, sacándola de la profunda depresión en que se hallaba sumida (53:52, 54:30). Enseguida, Tita le pide a Chenchá que le diga a Mamá Elena que no piensa regresar al rancho nunca más (55:34; capítulo VII, 112). Para justificar su encuentro con Tita, la criada pensaba mentirle a su patrona, diciéndole que, casualmente, la había visto mendigando en las calles de Eagle Pass (capítulo VII, 114).<sup>33</sup> En realidad, Chenchá “[e]nvidiaba a Tita por haber tenido el valor de no regresar al rancho. Ojalá

---

<sup>30</sup>Hay 5.47 kilómetros (3.4 millas) de distancia ente Piedras Negras, en el estado mexicano de Coahuila, e Eagle Pass, en Texas, Estados Unidos.

<sup>31</sup>Tita empezó a tejer esta colcha la misma noche en que se formalizó el compromiso entre Pedro y Rosaura, debido a que un “frío sobrecogedor la habría de acompañar por mucho tiempo sin que nada lo pudiese atenuar” (14:13, capítulo I, 17). Hacia el final de la novela, con la misma colcha Tita cubre el rancho completo, que tenía una extensión de tres hectáreas” (capítulo XII, 2013). Esta manta casi sin fin podría interpretarse como un guiño al sudario que, en *La odisea*, Penélope teje para Laertes, su suegro.

<sup>32</sup>“Al ver sus manos libres de las órdenes de su madre, Tita no sabía qué pedirles que hicieran. Podían hacer cualquier cosa o convertirse en cualquier cosa. Si pudieran transformarse en aves y elevarse volando, le gustaría que la llevaran lo más lejos posible. Quería huir de sí misma. No quería pensar en tomar una determinación. Y sobre todo no quería volver a hablar. No quería que sus palabras quitaran su dolor” (50:21).

<sup>33</sup>“Para ella [Chenchá] mentir era una práctica de sobrevivencia que había aprendido desde su llegada al rancho” (capítulo VII, 113). Interpretando a Josefina Ludmer, mentir sería una de las tretas del débil: “Decir que no se sabe, no saber decir, no decir que se sabe, saber sobre el no decir” (2).

ella pudiera hacer lo mismo, pero no se atrevía. Desde niña había oído hablar de lo mal que les va a las mujeres que desobedecen a sus padres o a sus patrones y se van de la casa. Acaban revolcadas en el arroyo inmundo de la vida galante” (capítulo VII, 113).

Habiéndose Tita recuperado, el doctor Brown se anima a compartir con ella la filosofía de vida de Luz del Amanecer, su abuela: “Cada persona tiene entonces que descubrir cuáles son sus detonadores para poder vivir, ya que la combustión que se realiza al encenderse uno de ellos es lo que nutre de energía al alma, Tita. Si no hay detonador para los fósforos, entonces la caja de cerillos se humedece y ya nunca podremos encender [ni] uno solo de ellos” (51:07; capítulo 6, 103). Al poco tiempo, en una fogata bailable en Eagle Pass, John Brown le declara su amor a Tita y le pide que se case con él. Ella lo acepta (56:04). ¡Había *decidido* [énfasis mío] casarse con él! (capítulo VII, 19). Contenta e ilusionada, Tita dispone que, de los veinte platillos que ofrecería en la celebración de su boda, el principal sería uno típico del estado de Puebla: chiles en nogada, consistente en chiles verdes rellenos cubiertos con crema de nuez de Castilla (nogada) y decorados con granos de granada. Considerando que los colores de los chiles en nogada—verde (el del chile), blanco (el de las nueces), y rojo (el de las semillas de la granada)—corresponden tanto a los de la bandera del Ejército Trigarante como a los de la bandera mexicana, es dable especular que, en el contexto de la historia relatada, la elección de este manjar por parte de Tita entre todos los de su nutrida carta gastronómica, simboliza la lucha tanto personal como nacional, motivada por un legítimo anhelo de independencia (En el caso de México, la independencia de España, la Madre Patria).<sup>34</sup>

*Los hombres no son tan importantes [...] ni la Revolución es tan peligrosa como la pintan*  
(Mamá Elena, 39:31; capítulo IV, 75).

---

<sup>34</sup>Los colores de la bandera del Ejército Trigarante simbolizaban la independencia política (el verde), la religión católica (el blanco), y el reconocimiento a la diversidad racial de la población mexicana (el rojo).



Unos bandoleros asaltan el rancho—ya lo habían hecho los revolucionarios en una ocasión anterior, capitaneados nada menos que por Juan Alejandrez (capítulo V, 79-83) —, violan a Chenchá<sup>35</sup> y arrojan a Mamá Elena por una pendiente (56:23), causándole la muerte. Tiempo atrás, cuando el sacerdote del pueblo intentó disuadir a Mama Elena de que enviara lejos a Pedro y su familia, considerando la necesidad de tener a un hombre en casa para que la defendiera de los peligros de la Revolución, ella le respondió: “Nunca lo he necesitado para nada. Sola he podido con el rancho y con mis hijas. Además, los hombres no son tan importantes [...] ni la Revolución es tan peligrosa como la pintan” (39:31; capítulo IV, 75). Los hechos le demostraron a Elena con su propia vida que estaba equivocada. Marcos Cueva Perus hace notar que, “[p]or sorprendente que parezca, no hay oposición entre matriarcado y ciertas formas de machismo, aunque la haya entre matriarcado y patriarcado (24).

En la novela, Mamá Elena no muere al ser empujada al barranco por los bandoleros, sino queda parapléjica por el fuerte golpe en la espalda que le propinan (capítulo VII, 115). Tita regresa al rancho cuando se entera del mal estado de salud en que se hallaba. En el encuentro, por primera vez Tita le sostiene firmemente la mirada, en señal de triunfo, y Mamá Elena baja la suya, en señal de derrota (capítulo VII, 115). Este segmento es particularmente significativo si tomamos en cuenta que, “[r]ealmente era difícil sostener la mirada de Mamá Elena, hasta para un capitán. Tenía algo que atemorizaba. El efecto que provocaba en quienes la recibían era de un temor indescriptible: se sentían enjuiciados y sentenciados por faltas cometidas. Caía uno preso de un miedo pueril a la autoridad materna” (capítulo V, 81).

Mamá Elena fallece al cabo de un mes de ocurrido el asalto a causa de ingerir a diario jarabe de ipecacurana, un fuerte y peligroso vomitivo, en su afán de arrojar los alimentos supuestamente envenenados que le servía Tita (capítulo VII, 117-121). Sin embargo, en la

---

<sup>35</sup>Tiempo después, el novio de Chenchá, Jesús Martínez, esfumando los temores de la joven de que ningún hombre iba a querer hacerla su esposa por haber sido violada, se casa con ella sin que le importe el incidente (capítulo VIII, 120 y 135). Este hecho es significativo en una sociedad en la que la virginidad era una condición *sine qua non* para toda mujer casadera.

película, Tita regresa a la casa materna después del fallecimiento de su madre, para los funerales. Estando la difunta todavía sobre su cama, en el relicario que Mamá Elena lleva colgado al cuello Tita encuentra una llave con la que abre un joyero y, al ver la foto de José Treviño, el mulato, y leer cartas incriminadoras, le es revelada la verdad (57:54; capítulo VII, 122-123). “Al conocer el secreto de su madre, Tita lloró, pero no por la mujer que la había reprimido, sino por ese ser que había vivido un amor frustrado al igual que ella” (58:42). Con todo, “[n]o podía imaginar a esa boca con rictus amargo besando con pasión” (capítulo VII, 121). Luego, juró ante la tumba de su madre que, pasara lo que pasara, ella nunca renunciaría al amor (59:00, capítulo VII, 124).

*Déjeme de una vez por todas, ya no la soporto!*  
(Tita, 01:18:06; capítulo X, 175).

En un parto muy difícil, Rosaura da a luz una niña, a la que bautizan con el alegórico y prometedor nombre de Esperanza (59:50). Contradictoriamente, de acuerdo con la tradición familiar, como única hija mujer también estaría predestinada a mantenerse soltera y cuidar la vejez de su madre, planes a los que Tita se opone (01:01:52, 01:25:58, 01:26:47; capítulo VIII, 133).

Habiendo fallecido Mamá Elena, el doctor Brown le pide a Pedro, el hombre de la casa, la mano de Tita, y este accede para guardar las apariencias (01:02:58). No obstante, enseguida Pedro busca a Tita y hacen el amor. En el cielo se produce una tormenta con destellos de fuegos artificiales (01:04:42). De manera repentina, el alma de Mamá Elena se le aparece a Tita en la cocina para recriminarle por su relación con Pedro y para torturarla maldiciendo al hijo que la joven cree llevar en su vientre (01:07:46; capítulo IX, 152). Unos días después, delante de los doce invitados a partir la rosca de Reyes, el fantasma de Mamá Elena vuelve a aparecersele a Tita, en esta ocasión de manera fugaz y enseguida se desvanece. Solamente Tita y el Pulque (el perro), con el pelo del lomo erizado, perciben la presencia de

la entrometida e impertinente finada (01:09:52, capítulo IX, 155). En la tercera y última aparición de Mamá Elena, Tita la confronta enrostrándole su relación clandestina con el mulato y la hija ilícita que había tenido con él. Y, aunque angustiada por la sensación de una tragedia inminente, de que en cualquier momento Mamá Elena la castigaría desde el más allá, Tita estalla: “Ya me cansé de que me atormente. Déjeme en paz de una vez por todas [...] [Soy] una persona que tiene el derecho de vivir su vida como mejor le plazca. Ya no la soporto. Es más, la odio. Siempre la odié” (01:17:49, capítulo X, 173-74). “Con estas palabras mágicas, Tita ahuyentó para siempre el fantasma de su madre y se libró de su embarazo psicológico, pero no pudo impedir que Mamá Elena se vengara de Pedro” (01:18:57; capítulo X, 175). Luego de darle una serenata a su amada desde el patio de la casa (01:17:11), la ropa de Pedro coge fuego cuando él, borracho, accidentalmente se aproxima demasiado a una fogata (01:19:00; capítulo X, 175-176).<sup>36</sup> Como consecuencia, sufre graves quemaduras en el cuerpo.

Los siguientes son algunos Paralelismos y oposiciones entre Mamá Elena y Tita:

Paralelismos y oposiciones entre Mamá Elena y Tita		
	Mamá Elena	Tita
Paralelismos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sus padres le prohibieron casarse con el hombre que amaba.</li> <li>• Transgresora (tiene una hija con su amante mulato)</li> <li>• Su alma se venga de Tita, haciendo que Pedro sufra</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Su madre le prohíbe casarse.</li> <li>• Transgresora (es amante de Pedro).</li> <li>• Mamá Elena cree que Tita se ha vengado ocasionado una intoxicación</li> </ul>

<sup>36</sup>En la novela, el fantasma de Mamá Elena toma la forma de un buscapiés y hace que explote un quinqué cerca de Pedro, quemándolo (capítulo X, 175-176).

	graves quemaduras en el cuerpo.	alimentaria en la celebración de la boda de Pedro y Rosaura.
Oposiciones	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Representa los valores masculinos y la ley del padre” (Lowenstein).</li> <li>• A favor de las normas y convenciones sociales</li> <li>• Quiere mantener la tradición familiar de que la hija menor no se case para que la cuide en la vejez.</li> <li>• Autoritaria</li> <li>• Hosca y amargada *</li> <li>• Se le seca el pecho de la impresión por la muerte de su marido y es incapaz de darle de lactar a Tita.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Se identifica con un orden femenino caracterizado por la intimidad, la vida, la reproducción y la tierra” (Lowenstein).</li> <li>• Observa las convenciones sociales, pero en ocasiones explota y se rebela. **</li> <li>• Sumisa hasta que adquiere agencia y se rebela a la absurda tradición familiar que le impide casarse. *</li> <li>• Amable y dulce</li> <li>• Los senos vírgenes de Tita se llenan de leche para amamantar a su sobrino Roberto.</li> </ul>
<p>* “[P]arecía que la única virtud de Mamá Elena era la de encontrar defectos” (capítulo V, 86).</p> <p>** “¡Maldita decencia! ¡Maldito manual de Carreño! Por su culpa su cuerpo quedaba destinado a marchitarse poco a poco, sin remedio alguno” (capítulo III, 54). Se refiere al <i>Manual de Urbanidad y Buenas Maneras</i> (1853) del venezolano Manuel Antonio Carreño.</p>		

Destacando en la narración la sabiduría de las mujeres indígenas, los espíritus protectores de Nacha y Luz del Amanecer asesoran a Tita en la curación de Pedro, quien logra sanar gracias a la aplicación de rodajas de papa y de corteza de tepezcohuite (*Mimosa tenuiflora*)—beneficiosa para tratar quemaduras—sobre su piel chamuscada (01:20:25; capítulos X, 177 y XI, 183).

*No tiene importancia si no modificó lo esencial.*  
(John Brown, 01:30:02, capítulo XI, 194)

Ante las claras evidencias de que es a Pedro a quien Tita ama, *ad- portas* de la fecha en que había sido programada la boda, John Brown la libera del compromiso (01:26:56). Pero antes, Tita le confiesa que ha tenido relaciones sexuales con otro hombre, sin revelar su nombre, y el novio le responde: “No tiene importancia si no modificó lo esencial. Yo quiero ser el compañero de toda tu vida. Tú decides si quieres que ese compañero sea yo o no. Si dices que sí, nos casaremos en unos días. Si no, yo seré el primero en felicitar a Pedro, pero también seré el primero en pedirle, exigirle, que te dé el lugar que mereces” (01:30:02, capítulo XI, 194). Ni la manera de pensar ni la actitud de John Brown ante la infidelidad de su prometida sería típica de la doble moral de un macho mexicano del primer cuarto del siglo XX, pero el doctor Brown es estadounidense y la diferencia cultural explicaría en parte su actitud tolerante.

*Kikaapoa, “los que andan por la tierra”  
en idioma kikapú*

En la novela, se relata que Luz del Amanecer era discriminada por la racista familia de su marido, quienes por ser ella indígena (de la etnia kikapú) la consideraban inferior.<sup>37</sup> Esta percepción cambió en los Brown cuando le salvó la vida a Peter, el bisabuelo de John, que se hallaba muy enfermo:

Se pasó toda la tarde al lado de su suegro cantándole melodías extrañas y poniéndole cataplasmas de hierbas entre los humos del incienso y copal que había puesto a quemar. Hasta muy entrada la noche abrió la puerta de la recámara y salió rodeada de nubes de incienso, tras ella, Peter hizo su aparición completamente restablecido. A partir de ese día “la kikapú” se convirtió en el médico de la familia y fue plenamente reconocida como curandera milagrosa entre la comunidad norteamericana. (Capítulo VI, 100-101)

Estella Roselló hace notar que, “[e]n gran medida el personaje de la curandera se miró y se construyó de acuerdo con la satisfacción o la insatisfacción de las expectativas sociales que se tenía de estas mujeres. Cuando las curanderas cumplían con lo que la gente esperaba de ellas adquirirían reconocimiento y respeto. Cuando no lo lograban, lo más seguro es que la mirada pública las transformara en brujas o hechiceras” (237). Luz del Amanecer es una herbolaria notable y practica un oficio ancestral con el cual las mujeres que, como ella, tenían el conocimiento y la habilidad de la sanación “lograron hacerse de un lugar respetable dentro de su sociedad. Un lugar reconocido, incluso, por los propios médicos hombres” (*ibidem* 246).

*No te preocupes, chiquita.  
La tradición morirá en mí. Nadie te hará daño.  
(Tita, 01:26:47).*

---

<sup>37</sup> Originarios del Medio Oeste de los Estados Unidos (Wisconsin, Ohio, Indiana e Illinois), en el siglo XIX un grupo de la etnia kikapú emigró al estado de Coahuila, en México.

Inicialmente, el compromiso del doctor Brown con Tita permite que Rosaura deje de sentir celos de ella y, haciendo las paces, le pide a su hermana que la ayude a recuperar a Pedro, quien ha perdido interés en ella, su esposa, presumiblemente debido al sobrepeso, a sus flatulencias y a su fétido aliento (01:06:20). Tita le promete retirarle de sus comidas aquellos ingredientes que pudieran estar atentando en contra del glamur de su hermana mayor, pero el caudal de gas natural parece inagotable y Pedro debe quemar sahumerios para contrarrestar el desagradable olor en la recámara nupcial. Pero después, ante el descaro de los amantes, la etérea y sulfurosa Rosaura le recrimina a Tita por su conducta y ambas se pelean:

— [T]uviste un novio indebidamente. No te correspondía tenerlo [...] Ya vez cómo Pedro te cambió por mí a la menor oportunidad. Yo me casé con Pedro porque él así lo quiso. Y si tuvieras tantito orgullo lo deberías haber olvidado para siempre —sostiene Rosaura, intentando justificar su proceder.

— Para tu información, se casó contigo sólo por estar cerca de mí. Pero no te quería y tú lo sabías muy bien —le informa Tita a bocajarro.

Derrotada por la contundencia de la verdad, Rosaura le prohíbe a Tita que se acerque a Esperanza, a sabiendas de que alejarla de la niña es lo que más le duele debido a su gran sentido maternal.<sup>38</sup> Cuando Rosaura se está yendo del tendal, donde se produce esta discusión, Tita dice al viento, dirigiéndose imaginariamente a Esperanza: “No te preocupes, chiquita. La tradición morirá en mí. Nadie te hará daño (01:26:47).<sup>39</sup> A los pocos días, Rosaura fallece a causa de graves problemas digestivos (01:33:37; capítulo XII, 202-203). La muerte

---

<sup>38</sup> “Como ya ha señalado la misma Esquivel, [...] Tita se identifica con un orden femenino caracterizado por ‘la intimidad, la vida, la reproducción y la tierra’ (Lowenstein)” (Zanetta 157).

<sup>39</sup>En la novela, la discusión se produce en la cocina, y Tita no le hace el juramento a Esperanza (capítulo XI, 187).

de Rosaura libera a Esperanza, única hija, de la absurda tradición familiar que le exigía mantenerse soltera para cuidar a su madre en la vejez.<sup>40</sup>

*Un túnel esplendoroso que nos llama a reencontrar nuestro perdido origen divino*  
(John Brown, capítulo XII, 212-213)

En 1934, Alex Brown, el hijo de John Brown, se casa con Esperanza, la hija de Pedro y Rosaura. En la boda, sirven chiles en nogada, que tienen un efecto afrodisíaco en los comensales, incluyendo al cura (01:35:12, 01:36:00). Terminado el festejo, Pedro y Tita se quedan solos en el rancho. El alma de Nacha los bendice en silencio con la sola mirada (capítulo XII, 2012), y la pareja da rienda suelta a la pasión a la luz de las velas. Lo hacen con tal intensidad que Pedro fallece en el acto:

Seguramente, Pedro había muerto en el momento del éxtasis al penetrar en el túnel luminoso [...] Ahora [a Tita] le sería imposible ver nuevamente esa luz [...] Quedaría vagando por las tinieblas toda la eternidad, sola, muy sola. Tenía que encontrar una manera, aunque fuera artificial, de provocar un fuego tal que pudiera alumbrar ese camino de regreso a su origen. (Capítulo XII, 213-214)

Tita ingiere algunos cerillos, presumiblemente envenenada cae muerta sobre el cadáver desnudo de Pedro (01:37:45; capítulo XII, 214).<sup>41</sup> “Si por una emoción muy fuerte se llegan a encender todos los cerillos que llevamos en nuestro interior de un solo golpe, se produce un resplandor tan fuerte que ilumina más allá de lo que podemos ver normalmente

---

<sup>40</sup> En la novela, antes de que fallezca Rosaura, Tita y Pedro la persuaden de que le permita que Esperanza asistiera a la escuela, idea a la cual la madre se resistía (capítulo XII, 209).

<sup>41</sup> Aunque la historia de Tita y Pedro acaba de una manera distinta, es posible identificar cierta similitud con el desenlace en la relación amorosa de *Romeo y Julieta* (1597), de William Shakespeare.



y, entonces, ante nuestros ojos aparece un túnel esplendoroso que nos muestra el camino que olvidamos al momento de nacer y que nos llama a reencontrar nuestro perdido origen divino”, le había advertido, basado en las enseñanzas de su abuela, John Brown a Tita (52:56; capítulo XII, 212-213). La habitación se prende en llamas, estas se extienden y se incendia todo el rancho (01:42:04; capítulo XII, 214).

*Soy una persona que tiene el derecho de vivir su vida como mejor le plazca.*  
(Tita, 01:18:06; capítulo X, 173-74).

Como se habrá podido ver en el desarrollo del presente ensayo, con excepción de Rosaura los personajes femeninos en *Como agua para chocolate* sobre los cuales he comentado tienen o desarrollan diversos grados de agencia en un microcosmos matriarcal y gineocrático (el rancho de las De la Garza), inscrito en un macrocosmos patriarcal y machista (una zona rural al norte de México, a fines del siglo XIX y principios del XX), en el contexto de la Revolución mexicana (1910-1928). Laura Esquivel resalta que, en el transcurso de la historia, Tita, la protagonista, pasa de ser un objeto sometido a la voluntad de su madre a ser un sujeto que toma en sus manos el control de su destino (“Insights” 05:09). Los siguientes acontecimientos marcan etapas en esta evolución:

Etapas en la evolución de Tita de objeto a sujeto	
Objeto:	En la celebración del primer cumpleaños de Roberto, el doctor Brown piropo a Tita diciéndole que se le ve muy bien con un niño en brazos y que se verá aún más bonita cuando ese niño sea suyo. Tita le aclara lo siguiente: “Lo que pasa es que yo no me puedo casar ni tener hijos, porque tengo que cuidar a mi madre hasta que muera.” El doctor Brown le comenta que esa decisión es una tontería y ella le responde: “Sí, pero así es” (38:25; capítulo IV, 73).

Transición:	<p>Cuando Chenchá les da la noticia de que el pequeño Roberto ha fallecido y Mamá Elena le ordena a Tita que no derrame ni una lagrima y que se ponga a trabajar, Tita le responde a su madre: “¡Mire lo que hago con sus órdenes! ¡Ya me cansé! ¡Ya me cansé de obedecerla! (45:13; capítulo V, 90).</p>
	<p>Cuando Tita está en casa del doctor John Brown todavía no recuperada del todo de la profunda depresión en que se había sumido, la narradora comenta que, “[e]n lugar de comer prefería pasarse horas enteras viéndose las manos [...] Las podía mover a su antojo, pero aún no sabía qué hacer con ellas [...] Al lado de su madre, lo que sus manos tenían que hacer estaba fríamente determinado, no había dudas [...] Al verlas ahora libres de las órdenes de su madre no sabía qué pedirles que hicieran, nunca lo había decidido por sí misma [...] ¡Si pudieran transformarse en aves y elevarse volando!” (50:21; capítulo VI, 96-97).</p>
Sujeto:	<p>Tita le manda decir a Mamá Elena a través de Chenchá que no volverá nunca más al rancho (55:34; capítulo VII, 112).</p> <p>Cuando el fantasma de Mamá Elena se le aparece a Tita por última vez y Tita le enrostra su relación clandestina con el mulato y la hija ilícita que había tenido con él:</p> <p>—¡Cállate la boca! ¿Pues qué te crees que eres? —le increpa Mamá Elena.</p> <p>—¡Me creo lo que soy! Una persona que tiene todo el derecho a vivir la vida como mejor le plazca. Déjeme de una vez por todas, ¡ya no la soporto! Es más, ¡la odio, siempre la odié! —le responde, ahuyentándola y liberándose del yugo de Mamá Elena para siempre. (01:17:49; capítulo X, 175)</p>

En la perspectiva feminista tanto de la novela como del guion de la película, “[l]a importancia que la sabiduría, el amor y el apoyo de Nacha y Chenchá y luego de la abuela

indígena del Dr. Brown tienen para la liberación de Tita y de las futuras generaciones de mujeres en su familia, se relaciona con el concepto feminista de la hermandad” (Zanetta 158).

*Seguirá viviendo mientras haya alguien que cocine sus recetas.*  
(capítulos I, 9 y XII, 216)

Esperanza es un personaje poco desarrollado en la historia narrada. No obstante, cumple una doble función: 1) marcar la ruptura generacional de la tradición familiar de que a las hijas únicas o últimas se les prohíba casarse para que cuiden la vejez de sus respectivas madres, y 2) continuar la tradición culinaria mexicana. Esperanza rescata el recetario de cocina de Tita de las cenizas del feroz incendio que arrasó con el rancho. Cual ave Fénix, el cuaderno milagrosamente sobrevive intacto a las llamas.<sup>42</sup> Con la ayuda de este tesoro familiar, Esperanza le enseña a cocinar a Lucía, su hija. Tras el fallecimiento de su madre, Lucía hereda el recetario que condensa la tradición culinaria mexicana desde tiempos prehispánicos, resumida en los conocimientos gastronómicos y en la sazón de Nacha, que ella transmitió de manera oral a Tita, la autora del cuaderno. El recetario de cocina de Tita constituye una suerte de manuscrito encontrado, parcialmente intratextual (las recetas de las comidas incluidas en la novela) y parcialmente epitextual (las recetas que quedan fuera de la novela), y sirve de puente intergeneracional tangible, puesto que ha pasado de manos de Tita (quien registró por escrito las recetas de Nacha y añadió las propias) a Esperanza, y de Esperanza a Lucía. Sin duda, en *Como agua para chocolate*,

la cocina no es el espacio patriarcal que somete a las mujeres, sino un espacio propio, íntimo y libre [...] No es, por tanto, un relato que justifique la tradicional opresión de las mujeres en el espacio doméstico [...], sino que intenta ofrecer la autodeterminación a sus personajes, implementando lo positivo de

---

<sup>42</sup> El fuego es, entre otros, un símbolo de regeneración (Corsellas 56).

una tradición, la de la gastronomía, una herencia que las mujeres han recibido y a la cual no desean renunciar. (Dios Vallejo 6)

En la escena final—que retoma la escena inicial en la estructura de uróboro del filme—,<sup>43</sup> apreciamos a Lucía, la narradora, sentada en la mesa de su cocina, concluyendo la historia con las siguientes palabras: “Cuando Esperanza, mi madre, retornó de su viaje de bodas, sólo encontró bajo los restos de lo que fue el rancho este libro de cocina que me heredó al morir y que narra esta historia de amor enterrada [...]. ¡Cómo extraño su sazón, el olor de su cocina, sus pláticas mientras preparaba la comida, sus tortas de Navidad!” (02:09, 01:42:19; capítulo XII, 214-215). La rica herencia cultural es refrendada por el terco código genético, ya que Lucía es sensible a la cebolla, así como lo era su tía abuela Tita, “quien seguirá viviendo mientras haya alguien que cocine sus recetas” (capítulos I, 9 y XII, 216).

© Frank Otero Luque

---

<sup>43</sup>Uróboro: serpiente que se muerde la cola, en griego.

### Obras Citadas

- Bandura, Albert. "Social Cognitive Theory: An Agentic Perspective". *Psychology: The Journal of the Hellenic Psychological Society*, vol. 12, Oct. 2020, 313-3, doi:10.12681/psy\_hps.23964.
- Borges, Jorge Luis. "El libro de arena." *El libro de arena*, Emecé, 1975. Reproducido por *Ciudad Seva*, ciudadseva.com/texto/el-libro-de-arena/.
- Camayd-Freixas, Erik. *Realismo mágico y primitivismo: relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, UP of America, 1998.
- Como agua para chocolate*. Dirección y producción de Alfonso Arau, guion de Laura Esquivel basado en su novela homónima (1989), actuación de Lumi Cavazos, Marco Leonardi, Mario Iván Martínez, Ada Carrasco, Yareli Arizmendi, Claudette Maillé, Joaquín Garrido, Pilar Aranda, Margarita Isabel, Farnesio de Bernal, Arcelia Ramírez, Sandra Arau, Andrés García, y Jr., David Ostrosky, México, 1992.
- Corsellas, Maximiliano Sebastián. "El conocimiento simbólico y el mito del fuego en las culturas antiguas: aportes de la imaginación creadora de Gastón Bachelard." *Tábano*, no. 15, 2019, 1-59.
- Cueva Perus, Marcos. "Machismo y ginecocracia: la familia mexicana y latinoamericana como forma mixta." *Intersticios Sociales*, no. 3, 2012, 1-28, intersticiosociales.com/index.php/is/article/view/28.
- Davies, Bronwyn. "The concept of agency: a feminist poststructuralist analysis." *Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice*, no. 30, 1991, 42-53. JSTOR, jstor.org/stable/23164525.
- Dios Vallejo, Delia Selene de. "Como agua para chocolate." *Cine-Club de Género*, 26 Jun. 2012, Museo de la Mujer. Reproducido por Filmoteca de Andalucía, filmotecadeandalucia.es/documents/282361/32049879/2019-02-21+-+0%2819%2700%29+-+2019-02-25+-+0%2820%2730%29+ +Como+agua+para+chocolate.pdf/a8d3eda6-5039-4d45-82fb-5dbaf32116c9.
- García Simón, Licet, y Frank Otero Luque. "El coloquio de Todorov y Cervantes en 'El coloquio de los perros'." *Studium: Revista de Humanidades*, no. 24, 2018, 61-78, doi.org/10.26754/ojs\_studium/stud.2018242608.

Gutiérrez, Estephanie. “¿Quién fue ‘La Adelita’ de la Revolución mexicana?” *El Universal De10*, 19 Nov. 2019, [de10.com.mx/top-10/2018/09/08/quien-fue-la-adelita-de-la-revolucion-mexicana](https://de10.com.mx/top-10/2018/09/08/quien-fue-la-adelita-de-la-revolucion-mexicana).

Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate*, Vintage Español, 2010, Kindle.

“Insights: Like Water for Chocolate — Beginnings and Origins.” *YouTube*. Royal Opera House, entrevistas de Judith Mackrell a Christopher Wheeldon y Laura Esquivel, 27 May. 2022, [youtube.com/watch?v=2qkJIUCZTD8](https://youtube.com/watch?v=2qkJIUCZTD8).

“La historia detrás del mito: Como agua para chocolate.” *YouTube*, subido por Ilse León, 11 Oct. 2021, [youtube.com/watch?v=kDlFeyElkNM](https://youtube.com/watch?v=kDlFeyElkNM).

Ludmer, Josefina. “Las tretas del débil.” *La sartén por el mango*. Editado por Patricia Elena Gonzales y Eliana Ortega, Huracán, 1985, 47–54. Reproducido por *Literatura Animada*, [literaturaanimada.files.wordpress.com/2014/03/ludmer-tretas-del-dc3a9bil.pdf](https://literaturaanimada.files.wordpress.com/2014/03/ludmer-tretas-del-dc3a9bil.pdf).

Navarro, Rosalía. “El pacto ficcional.” *The Britt*, [rosalianavarromorente.blogspot.com/2016/09/tecnicas-narrativas-el-pacto-ficcional.html](https://rosalianavarromorente.blogspot.com/2016/09/tecnicas-narrativas-el-pacto-ficcional.html).

“Posverdad.” *Diccionario de la lengua española*, Real Academia de la Lengua, actualización 2022, [dle.rae.es/posverdad?m=form](https://dle.rae.es/posverdad?m=form).

Roas, David. “La amenaza de lo fantástico”. 2001. Compilación de David Roas. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco /Libros, 2001. 7-44.

Roselló Soberón, Estela. “El mundo femenino de las curanderas novohispanas.” *Históricas Digital*, 8 May. 2027, 233-250, [/historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/mujeres/673\\_04\\_10\\_Estela\\_Rosello.pdf](https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/mujeres/673_04_10_Estela_Rosello.pdf).

Socolow, Susan. *The Women of Colonial Latin America*. Cambridge University Press, 2000.

Tesich, Steve. “A Government of lies,” *The Nation*, 16 Ene. 1992, 12-13, reproducido por *The Free Library*, [thefreelibrary.com/A+government+of+lies.-a011665982](https://thefreelibrary.com/A+government+of+lies.-a011665982).

Todorov, Tzvetan. “Introducción a la literatura fantástica”. 1970. Compilación de David Roas. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco /Libros, 2001. 47-83.

Yael, Micaela. “Tzvetan Todorov y Ana María Barrenechea: teorías sobre el género fantástico.” *Centro de Recursos para la Enseñanza y el Aprendizaje*, crea.ort.edu.ar/articulo/541578/tzvetan-todorov-y-ana-maria-barrenechea.

Zanetta, María Alejandra. “Rebelión y reivindicación en *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel y las pinturas de Remedios Varo.” *The Latin Americanist*, vol. 58, no. 2, 2014, 157–74.