

El papel de la comida en el "espacio femenino":
una interpretación teórica femenina de
Como agua para chocolate

por

Katherine Louise Dell

Tesis presentada al Departamento de Español conforme a los
requisitos para el grado de
Maestría en Artes

Queen's University
Kingston, Ontario, Canadá
abril de 1997

copyright © Katherine Louise Dell, 1997



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced with the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-20626-2

Abstract

This thesis will offer a feminist reading of Como agua para chocolate by Laura Esquivel. Rather than a detailed structural analysis of the text, its focus will be the pervasive and all encompassing element of food in a feminine space. Laura Esquivel uses food as revolutionary measures and to revolutionary ends. Without this basic element, the novel cannot exist or function. This thesis will examine the revolutionary function of food through the three most important facets of literary activity: the creation or preconfiguration of the text, its configuration of a narrative world by reformulating a "feminine space" and the reception or re-figuration of the text by the reader.

Chapter one briefly outlines the professional life of Laura Esquivel and situates her work within a postmodern frame. Here, the *Nueva novela de la mujer*, that looks to a recuperation of such subliterary forms as the sentimental novel and the peripheral discourse of food in cookbook recipes, characterizes the current phenomenon of a second literary "Boom." Chapter two discusses the context in which Como agua para chocolate was created and its prefiguration as a parody of previous subliterary forms. This second chapter first establishes the parameters of parody as a strategy of

literature written by women, and then analyzes Esquivel's parody of 19th-century magazines for young women and the etiquette guide, Manual de urbanidad, by Manuel Carreño. The theme of food constitutes the fuel or nourishment for this parody. It is the element that drives the subversion and constitutes the revolutionary force motivating the transcontextualization and change of traditional literary tenets. Continuing with the 19th-century patriarchal traditions of the Manual de urbanidad discussed in chapter two, chapter three focuses on the study of those traditions that have circumscribed a feminine space. This feminine space is both geographic and symbolic, and offers a socio-historical framework for the novel. The chapter begins with a discussion of the roots of the 19th-century Mexican value systems underlying the socio-historical codes that constitute the context of the novel. Esquivel creates a concentric revolution within these systems and this revolution is brought about through the function of food. Food becomes the necessary transformative agent that reformulates the traditional notions of a feminine space within the configuration of the text. Chapter four departs from theories of reader reception in order to examine the links between the elaboration of food through recipes and the recreative reading, writing mind. From its inception to its reception, Como agua para chocolate has intimate relations with the

procedural properties of the recipe. Food is an important tool for examining the revolutionary strategies that come to bear on our reading or refiguration of this "recipe-novel." The reader must understand and give reality to the novel in his or her reading experience. The role of the reader is thus to "realize" or make this text a veritable recipe for a literary experience and for social change.

By concentrating on the elements of food and feminine space, it is hoped that this study will shed new light on how this very basic element becomes a revolutionary resource in Como agua para chocolate, a "novel recipe" which is much more than a mere sentimental romance with selected recipes.

Agradecimientos

En primer lugar le agradezco enormemente al doctor D.F. Chamberlain, mi director de tesis, por sus valiosos consejos y por su crítica constructiva. Agradezco a la doctora D.J. Mennell por su curso informativo que me introdujo al mundo de la literatura femenina mexicana y que me dio la inspiración para escribir esta tesis. Quisiera agradecerle a Shane MaGee de Princess Court Cinema que muy amablemente me permitió investigar los archivos para localizar información sobre la proyección en Kingston de la versión filmica de Como agua para chocolate. Reconozco que no hubiera podido realizar esta tesis sin el apoyo moral de mi familia y de mis amigos. Les doy las gracias a mis amigos mexicanos que me introdujeron a la rica tradición culinaria mexicana. Por último, agradezco a mis compañeros, Sophie, Rafael, Dianne, Santiago y Jane, por su buena amistad y camaradería y por compartir conmigo su pasión por la buena comida.

Índice

Abstract	ii-iv
Agradecimientos	v
Índice	vi
Introducción	1
Capítulo 1: Vida profesional, obra y época de Laura Esquivel.	6
Capítulo 2: La comida como recurso revolucionario en la parodia.	13
Capítulo 3: La comida como arma revolucionaria en el "espacio femenino."	50
Capítulo 4: El discurso de la comida en la receta y la producción revolucionaria de un significado.	95
Conclusión	115
Obras Citadas	120
Vita	131

Introducción

Como agua para chocolate es una "novela-recetario" que permite interpretaciones desde múltiples puntos de vista. Una lectura superficial revela que la novela se basa en la estructura de un libro de cocina y destaca la preponderancia de la comida en la narrativa. Lo que no es inmediatamente aparente son los matices fundamentales de este elemento global. Mi tesis es que Como agua para chocolate no es un romance sencillo con recetas entreteljadas. Más bien, la comida proporciona el eje primordial desde el cual la novela existe y funciona.

La comida es un elemento básico de la existencia humana, pero representa mucho más que un sustento corpóreo. La comida es una de las maneras por la cual los seres humanos construyen sus mundos sociales. Tiene significado más allá de su función química y física. Es un elemento que queda escondido en cada recinto de la experiencia humana: está envuelto en, y vinculado con, el habla, la comunicación, el amor, el sexo, la memoria y la cultura. De la misma manera, la comida está empotrada en cada recinto de Como agua para chocolate. Tiene un impacto también en la actividad literaria, tanto en la creación como en la interpretación. Desde su creación por Esquivel hasta su recepción por un lector, hay conexiones íntimas con las propiedades relativas al procedimiento de la

receta. Se establece un paralelo entre la teoría crítica y las recetas y así se puede evaluar la receta de Esquivel como "literary fare" que promueve una experiencia literaria y un cambio social (Valdés 82).

La comida alimenta esta novela-recetario. No existiría ni funcionaría sin este elemento fundamental. Como agua para chocolate es una novela que suma elementos heterogéneos. Es una fusión entre los géneros, los estilos y los elementos de la cultura baja y la alta que alimenta los sentidos y la imaginación. En esta parodia posmoderna, la comida sirve para venerar, contestar y revalorar las formas y los géneros que forman su marco histórico. La comida es también un elemento subversivo que sirve como arma en una revolución que busca reformular el concepto del "espacio femenino" tal como lo definen las múltiples tradiciones patriarcales. El "espacio femenino" es el concepto de un espacio físico en el interior de la casa, el lugar adecuado para ciertas actividades específicas y un "lugar" para el comportamiento correcto femenino.

Un estudio de la comida y de su funcionamiento como elemento revolucionario en la creación y en las estrategias paródicas, en la reformulación de la tradición y en la interpretación de esta novela-recetario, nos parece particularmente pertinente. La crítica culinaria llega a ser un enfoque muy apropiado para el análisis de Como agua para

chocolate. Recientemente ha habido un surgimiento de obras y crítica literaria, y de obras cinematográficas que tratan del elemento de la comida. Esto ha resultado en la necesidad de un acercamiento culinario en la interpretación de las obras que utilizan este arquetipo fundamental hasta ahora pasado por alto en la crítica. Basta citar ejemplos como The Edible Woman de Margaret Atwood, las críticas culinarias "Eating, Drinking and Literature" que aparecieron recientemente en la revista Mosaic, "Recipes for Reading" de Susan Leonardi en la PMLA y las muchas películas internacionales tales como "Babette's Feast" e "Eat Man Drink Woman." La comida se convierte en un discurso universal, independiente de las delineaciones entre los sexos, las razas, las culturas, y el tiempo.

El presente trabajo es una interpretación teórica femenina del papel de la comida en un "espacio femenino" evidente en Como agua para chocolate. No pretende ser un análisis estructural detallado de este texto. Debido al hecho de que Laura Esquivel es una escritora reciente que ha publicado sólo dos obras literarias, todavía no existe un cuerpo amplio de crítica en torno a su producción. Por consiguiente, una interpretación de esta novela tiene que apoyarse en un fundamento más teórico. La carencia de un respaldo crítico hace que esta interpretación se elabore a base de las teorías disponibles en cuanto a los temas de la

comida y su elaboración, la escritura femenina y la narrativa.

Como agua para chocolate es una novela-recetario que es una parodia posmoderna de celebración y de reivindicación, y una revolución para ciertas ideologías tradicionales. Es una obra en la cual la comida juega un papel en las tres facetas de la actividad literaria. La comida tiene una función revolucionaria en la creación o la prefiguración de la novela como una parodia de obras anteriores. Dentro del espacio tradicional de la novela, o sea, dentro de su configuración, la comida también tiene un impacto revolucionario. Pone en jaque las fronteras que crean un espacio femenino establecidas por las ideologías tradicionales, y promueve una revalorización de la tradición del espacio como entidad compartida. Por último, en la recepción, o sea en la reconfiguración de la novela, el discurso de la comida como una receta se destaca. El lector produce un significado al realizar el texto por medio de su lectura. La novela es una receta para una experiencia literaria y para un cambio social.

No se puede hacer un análisis de Como agua para chocolate sin examinar a fondo el impacto profundo que tiene la comida en un "espacio femenino." Esquivel retoma las recetas tradicionales, las parodia y les agrega los nuevos ingredientes que sirven para efectuar una revolución. De este modo, Esquivel crea una receta nueva que ha sido perfeccionada, en gran medida, para el futuro. Esquivel es

una de las novelistas que, tal como los cocineros:

choose their ingredients wisely, mix them
with care and in the proper proportion,
season judiciously, adding a pinch of
this and a smidgeon of that, cooking
until just done, and serve attractively.
(Glenn 45)

De esta receta atractiva que Esquivel nos presenta, hay que producir un significado. El lector es como un cocinero que trabaja con los ingredientes para producir algo distinto. Esta tesis busca producir una nueva aproximación al texto por medio de un estudio del elemento revolucionario que es la comida en las tres facetas de la experiencia literaria: su producción como parodia, su configuración como espacio femenino, y su recepción como receta para nosotros, los "cocineros" de significación y cambio.

Capítulo 1

Nacida en la ciudad de México en 1950, Laura Esquivel trabajó varios años como maestra, dedicándose al teatro juvenil y a programas para niños. Su afán de escribir nació de su participación en una serie semanal televisada de obras de teatro infantiles en México D.F. en los años setenta. Esquivel explica: "It was almost out of necessity that I went into writing. Very few people write for children so there was never enough material" (en Lowenstein 605). Ella comenzó a escribir cuentos para niños, pero su afición al drama y al teatro la inclinó hacia el medio cinematográfico y a aumentar su escritura de guiones de cine. En 1985 su guión de la película "Chido Guán, el tacos de oro" le hizo merecer la nominación de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas para el premio Ariel, la equivalencia mexicana del premio de la Academia Americana. Esquivel publicó su primera novela, Como agua para chocolate, en 1990. Dos años más tarde escribió el guión de la obra, cuya adaptación cinematográfica fue realizada por su marido de entonces, Alfonso Arau. La adaptación a la pantalla y la consecuente distribución en vídeo de la película sólo incrementaron el éxito inicial que tuvo esta novela, porque la versión cinematográfica se convirtió en la película extranjera de más alcance y de mayores ventas brutas en los Estados Unidos.

La obra más reciente de esta célebre escritora es La ley del amor, originalmente publicada en 1995 por Grijalbo. Esta segunda novela de Laura Esquivel, tal como Como agua para chocolate, es una obra experimental. Es un "palimpsesto intertextual" (Valdés 82) de los discursos y de las formas de la llamada cultura baja y alta, tanto en la literatura como en la música. Esto corresponde con la pauta del ambiente posmoderno actual donde se destaca una revaluación de la previa división entre cultura alta, media y baja (Lillo y Sarfati-Arnaud 479). La ley del amor es una novela de múltiples medios de expresión artística. Es la primera de su clase y viene acompañada por un disco compacto de danzones tradicionales mexicanos y de las arias de Puccini, de poemas de la colección Trece poetas del mundo azteca de Miguel Leon-Portillo y de dibujos del artista gráfico principal de España, Miguelanxo Prado. Esta novela de Laura Esquivel es tan reciente que apenas se han publicado reseñas académicas sobre ella. No obstante, se encuentran paralelos entre ésta y Como agua para chocolate. La música y los dibujos son estímulos y tal como las imágenes sensoriales en Como agua para chocolate, invocan los sentidos y la imaginación del lector. La ley del amor es una nueva manifestación y una extensión de las experiencias afectivas que la escritora sembró con Como agua para chocolate. Las dos novelas plantean un desafío a las nociones de lo que debe ser una novela.

Con Como agua para chocolate, Laura Esquivel alcanzó celebridad internacional. Originalmente publicada en 1990 por la multinacional Editorial Planeta, la novela es el primer recetario de cocina traducido a treinta idiomas. En 1992, pasaba ya de las dieciséis reimpresiones, cada una con una tirada de veinticinco mil ejemplares, cuando Esquivel fue nombrada la "Mujer del año" en México. En 1994, la novela fue premiada con el prestigioso ABBY por el mejor libro del año en los Estados Unidos, y la escritora se convirtió en la primera autora extranjera en recibir este gran honor (Raboiras 7).

Considerando el éxito editorial que ha disfrutado Esquivel con su primera novela, es alarmante la carencia de información acerca de esta escritora y su obra. Un recurso de enorme popularidad y alcance en Latinoamérica es la biografía. Sin embargo, hasta ahora la vida de Esquivel queda desconocida. No existen estudios completos de su obra ni colecciones de sus cuentos infantiles, y sólo encontramos un par de entrevistas. No obstante, existe un corpus creciente de reseñas, lo cual confirma que quizá la crítica empieza a reconocer y considerar el mérito verdadero de la obra de Esquivel. Después de todo, es sólo en la última década, según Pérez, que hemos presenciado el nuevo fenómeno literario del "Boom" de la "Nueva Novela de Mujeres" (42). Este fenómeno corresponde a un cambio de interés del público lector hacia un tipo más íntimo de narraciones, desde donde se destaca la

sensibilidad femenina. Pérez escribe: "En este cambio del gusto la mujer ha asumido un papel más central, ayudada en parte por la política cultural de concienciación de la problemática femenina que han venido llevando a cabo los movimientos feministas" (42). El fenómeno ha sido comprendido sólo en la última década por el surgimiento de un énfasis renovado en la recuperación de los géneros populares. Ejemplos de esto los encontramos en la novela de amor por entregas, el melodrama, los recetarios, los diarios privados y los cuentos orales. Esto explica el éxito editorial de Esquivel y de muchas otras escritoras actuales como Elena Poniatowska, Carmen Boullosa, Isabel Allende y Ángeles Mastretta. Pérez señala que: "Hasta hace poco se había tildado toda literatura que expresara una sensibilidad femenina como cursi, o como extravagante. Pero el género menor está creciendo y con un contenido político. No necesariamente una política partidaria. Crece con política libertaria" (56).

El ambiente actual apoya la recreación de una tradición literaria de la mujer que al mismo tiempo define su participación cultural. Los feminismos aportan especial importancia a la revalorización y a la legitimación del arte producido por mujeres en el pasado y en la actualidad (Gilbert y Gubar 144-60). Agregamos que también luchan por recobrar la importancia de un pasado y otorgarle su debido respeto en el

presente, y muestran un afán de "trazar su integración histórica en el contexto social, en particular los espacios públicos y en las nuevas formas de vivir y transformar los privados - el mundo privado, ahistórico" (López González 3).

Es este mundo privado que se destaca en la novela de Laura Esquivel. Ella reexamina el mundo tradicionalmente ahistórico de la casa y los discursos femeninos tradicionales culinarios y sentimentales, en forma oral y escrita. Según Eileen Bender, "recent feminist critique and writing is an exercise in taxonomy, putting women in place, in context" (315). Gaston Lillo señala que los discursos típicamente femeninos son "reciclados" en Como agua para chocolate (65). Al integrar los discursos periféricos con los géneros oficiales de la tradición hegemónica novelística, Esquivel logra un lugar desde donde la mujer puede redefinirse. Así se arroja nueva luz sobre las mujeres y las actividades tradicionales, de las cuales proceden nuevas lecciones para la sociedad actual.

No obstante, todo esto es tan reciente que aún es muy difícil localizar estudios amplios sobre las obras femeninas recientes, incluso sobre Como agua para chocolate. Tal vez por la hegemonía no se acepten todavía los cambios sociales que propone esta novela-recetario de Laura Esquivel, puesto que éste es un texto revolucionario, y juega con las fronteras literarias establecidas de una manera pocas veces

vista anteriormente. El elemento principal de este juego intertextual es, en efecto, algo que tampoco ha entrado en el discurso oficial tradicional. La comida, tal como los discursos literarios marginalizados, fue pasada por alto, puesto que encajó dentro de la devaluación del espacio femenino. Como agua para chocolate promueve una revolución, no solamente en su revaluación de las formas menospreciadas y del espacio tradicional femenino, sino también en el hecho de que coloca la comida en primer plano como elemento principal para el estudio de los matices de esta obra. Esto significa que uno tiene que superar los prejuicios existentes en cuanto a este recurso y más que nada darle un tratamiento académico.

Solamente en los últimos años de la década actual se ha prestado atención sistemática a este elemento. Previamente había sido olvidado, aunque era fundamental como arquetipo femenino en el arte, la literatura y la cultura. En 1989, la crítica, Susan Leonardi, publicó "Recipes for Reading" en el PLMA por el cual intenta introducir la crítica culinaria al campo de la hegemonía. En su artículo Leonardi dice:

"You must never cook a meal for your colleagues [;. . .] it makes them imagine a chink in your armor." Do I erode my credibility with male academics by this feminine interest in cooking, cookbooks and recipes?(347).

No obstante, ni ella ni Laura Esquivel están dispuestas a contestar que sí. Es sólo hasta hace relativamente poco, y

más que nada, por un proceso lento, que la crítica está finalmente dispuesta a reconocer su importancia. La comida proporciona una respuesta a las formas sociales y a los estereotipos tradicionales. Al elevar la comida a las normas hegemónicas, las escritoras crean un medio para reafirmar la identidad femenina. De este modo, ellas trabajan desde dentro de la hegemonía con sus formas novelísticas y con sus reseñas académicas, pero a la vez, utilizan y veneran las formas y los elementos de sus precursoras femeninas suprimidas. Por consiguiente, se destaca la noción de distancia crítica y de complicidad que define la parodia posmoderna, una estrategia que ha sido fundamental en la escritura femenina del ambiente posmoderno actual.

Aun con la ojeada más superficial a esta novela, se destaca el predominio de la comida como eje central. Es el elemento que alimenta la creación intertextual de Laura Esquivel y proporciona los recursos para una receta de cambio literario y social. La novela-recetario es una parodia en donde la comida se convierte en un arma con la cual Esquivel reevalúa las jerarquías literarias dominantes en la historia, y con la cual coloca a las mujeres, sus actividades y su escritura en una posición más central para el beneficio de las generaciones futuras. Es preciso, entonces, examinar la parodia en Como agua para chocolate y el papel revolucionario de la comida en la realización de esta estrategia.

Capítulo 2

Es importante discutir el índole del término "parodia", puesto que es un elemento central en nuestro entendimiento de cómo la obra de Esquivel funciona en un marco posmoderno. Una definición del diccionario de términos literarios explica que la parodia es:

A work designed to ridicule attitudes, style or subject matter by handling either an elevated subject in a trivial manner or a low subject with mock dignity . . . *Ridicules* another work by comically *imitating* its style or subject matter (Beckson y Ganz 2. Énfasis mío).

El aspecto clave de este tipo de definición es el concepto de imitar algo mientras lo pone en ridículo. Según Linda Hutcheon, tal concepto limita severamente el ámbito de la parodia. Ella explica que: "parody is broad, from ridicule to reverence, from attack to homage, from disdainful laugh to knowing smile" (1985, 60-61).

Hutcheon reta esta noción limitada de imitación ridícula, puesto que una parte explícita de su teoría trata de la índole de duplicidad en la parodia. Según su teoría, la palabra "parodia" no sólo proviene del prefijo "para" en su significación de contrariedad, sino también sugiere una noción de "al lado de," una de complicidad y de concordancia. Así logra el homenaje y la reverencia (1989, 28 y 3). La parodia funciona con complicidad, como imitación o inscripción pero

permite a la vez una importantísima distancia crítica de las obras y convenciones que se parodian. Es también una imitación que se caracteriza por la inversión irónica, la cual no necesariamente trata de lo ridículo. Por lo tanto, la parodia, como estrategia posmoderna discursiva, según Hutcheon, funciona como una revisión del pasado que a la vez confirma y subvierte las representaciones de la historia (1989, 95). Hutcheon postula que "Postmodern parody [. . .] sits on the fence between a need [. . .] to recall the past of our lived cultural environment and a desire [. . .] to *change* its present" (1989, 13. Énfasis mío).

Tal concepto de efectuar el cambio por medio de la parodia se inicia con los impulsos deconstructivos, los cuales forman gran parte del discurso posmoderno. A tal noción de desconstrucción, Hutcheon le aplica el nombre de "de-doxification."¹ No obstante, tal desconstrucción está contrarrestada por un esfuerzo de reconstruir. Surge una revisión de la obra o concepto primario en la nueva obra de incorporación y esto sirve para crear un nuevo significado, una nueva síntesis, y, por ende, una "trans-contextualization"

¹1989, 151. Esto corresponde con el argumento de Jorge Ruffinelli de que hay una tendencia actual de la narrativa posmoderna en que "[. . .] se pulveriza la noción de centro, orden y jerarquía y se inicia un novísimo trabajo sobre los márgenes, las fronteras, las periferias, las minorías." Jorge Ruffinelli, ["Los 80 ¿Ingreso a la posmodernidad?", *Nuevo Texto Crítico* 6 (1990)] 32.

(Hutcheon 1985, 11). En efecto, la parodia no se caracteriza por una mera imitación ridícula, pues sus efectos son múltiples. Por medio de la complicidad y la distancia la parodia puede focalizar lo moral o lo social y tener implicaciones políticas e ideológicas. La parodia, según Hutcheon, ha sido el modo de expresión de los excéntricos y de los marginados por las ideologías dominantes. En el contexto latinoamericano, ella sostiene que la parodia posmoderna tiene un papel importante, puesto que tiende a desafiar lo convencional y lo autoritario (1988, 35). Tiene repercusiones especiales para la consideración de la mujer latinoamericana como persona marginada de las esferas del poder socio-político.²

El discurso femenino en general, anteriormente usurpado y manipulado por la tradición dominante masculina, ha ocupado una posición en la periferia del canon literario, y ha sido relegado a la subliteratura. Por consiguiente, la focalización actual trata del desafío ideológico y político

²Sara Castro-Klaren escribe sobre los latinoamericanos marginalizados por la ideología dominante: las mujeres. Esta categoría de la gente fuera del centro hegemónico también abarca lo racial. Ella explica "[. . .] la lucha de la mujer sigue cifrada en una doble negatividad: porque es mujer y porque es mestiza" (192). [Sara Castro-Klaren, *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana* (México: Premio Editora de Libros, 1989).]

de la autoridad.³ Según Hutcheon, los mismos impulsos desconstructivos que se hallan en la parodia posmoderna son adaptados más todavía por los feminismos. Ella explica que la estrategia de la parodia proporciona mecanismos discursivos para las artistas femeninas que abogan por la desconstrucción del discurso patriarcal y la reformulación de los principios de la cultura hegemónica (1988, 130). Sin embargo, ellas no se limitan al impulso desconstructivo, ya que buscan exponer la expresión auténtica de la mujer. Ellas tratan de ir más allá de las tendencias subversivas de la parodia. Su alejamiento ideológico subversivo frente al discurso dominante patriarcal proporciona un poder transformativo, y crea el ímpetu para la trans-contextualización de la imagen de la mujer que ha sido fijada en el pasado por la tradición. Catherine Stimpson escribe que el programa del feminismo posmoderno propone una confrontación con la representación dominante de las mujeres, para poner en evidencia lo que ha sido una representación falsa del pasado y ofrecer una autorepresentación (en Hutcheon 1989, 141). Sandra Gilbert y Susan Gubar llaman este programa una "autodefinición" de la mujer (76). Las artistas femeninas, entonces, utilizan los

³Véase A. Kolodny, ["Dancing through the Minefield: Some observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism" en E. Showalter, ed. *Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory* (New York: Pantheon, 1985)] 144-67.

recursos posmodernos tal como la parodia, puesto que les proporcionan los medios para luego subvertir y desafiar estas mismas convenciones y reclamar su propia representación. Hay que aclarar, sin embargo, que esto se logra a través de cierto acuerdo y complicidad con las mismas estructuras que quieren subvertir.

La noción de complicidad que sostiene Hutcheon resulta todavía más importante para las escritoras de la parodia. La crítica feminista sabe que una mujer debe trabajar, por lo general, dentro del sistema dominante, mientras lucha por dotar nuevo valor y validez a lo que ha sido rechazado por el establecimiento. Sólo así puede confrontar, desacreditar y redefinir el centro. Annette Kolodny, por ejemplo, escribe que la crítica literaria feminista intenta mostrar la incapacidad de las teorías literarias existentes (144-67). Sin embargo, el problema inherente a tal intento es de cómo superar las existentes sin tener que recurrir a ellas mismas para poder confrontarlas y contestarlas. Por lo tanto, ellas intentan redefinir el centro pero sin reemplazarlo por la periferia, ya que, según Chandra Mojanty, esto resultaría en una mera inversión de lo que ya existe (82). La parodia posmoderna, entonces, llega a ser algo "deconstructively critical and constructively creative," sobre todo para la escritora (Hutcheon 1988, 98). El discurso posmoderno de las escritoras se domina por el concepto de "reciclaje" (Lillo y

Sarfati-Arnaud 479-90). En su intento de sustituir la definición femenina tradicional del sistema patriarcal con su propia representación, ellas reciclan, resucitan y valorizan las formas literarias menospreciadas por el mismo sistema. Revalorizan formas culturales como la "sub, infra y paraliteratura" (Lillo y Sarfati-Arnaud 480) que se relacionan específicamente con la mujer y con la cultura de masas o la cultura popular. Hay muchos estudios sobre tales formas como el melodrama que señalan que esta "paraliteratura" se asocia con las mujeres, debido a las protagonistas femeninas, la centralidad de la esfera doméstica, y el predominio del discurso que destaca los valores femeninos del desinterés y de la crianza.⁴ Tales formas literarias como la novela rosa o sentimental, la novela gótica y la epistolaria que tradicionalmente se asocian con las mujeres y, por ende, han sido devaluadas y excluidas del canon, se encuentran revitalizadas deliberadamente por las artistas femeninas por medio de la parodia. De esta manera, ellas contestan lo tradicional y reclaman su propia representación. Kathleen Glenn nota que la primera etapa en recuperar esta representación consiste en volver a la historia y revisarla para establecer una contra-tradición y rescatar las obras ignoradas o perdidas que han sido escritas por las

⁴Véase, por ejemplo, Ellen Seiter [*The Promise of Melodrama*, diss., (Illinois, 1981)] 22.

mujeres (10).

Aunque las escritoras posmodernas intentan legitimizar y revalorizar estos modos discursivos que han ocupado posiciones marginalizadas, fuera del sistema literario, queda claro que por un lado esto solo se puede hacer por medio de cierta complicidad con los sistemas masculinos. No obstante, por el otro lado, "de-doxifican" y "trans-contextualizan" el sistema. De este modo, la parodia, con su índole doble de complicidad y distancia crítica, les sirve para realizar sus programas de cambio. Esta noción de complicidad se puede entender por un lado, como un gesto acomodaticio con el supuesto centro hegemónico, pues al producir un texto escrito se muestra complicidad dentro del horizonte oficial con su presentación, comercialización y distribución (Lillo y Sarfati-Arnaud 481). Por el otro lado, aunque debe de trabajar desde el centro, no se deja reducir a esto, porque no pierde la óptica desde la periferia aquella distancia crítica que se define en las teorías de la parodia. Sklodowska afirma que "aunque la escritura ha evolucionado hacia el canon, no implica la neutralización de características subversivas" (141). Hutcheon afirma que la escritora de parodia debe fiarse de la competencia del lector porque la parodia se logra según el nivel de interacción entre lector y texto en una vacilación entre complicidad y distancia (1985, 19 y 32). Así crea, en los términos de Beatriz González Stephan, el "placer por el

texto" (1992, 212).

Ahora bien, a la luz de nuestras observaciones sobre el concepto de la parodia y su importancia para los programas de las artistas femeninas, podemos someter la obra de Esquivel a un estudio más detallado para poder entender cómo ésta funciona en un marco de parodia posmoderna. Sostendremos que existe una fuerte índole subversiva y, por consiguiente, un impulso transformativo en Como agua para chocolate. Propondremos también que la trans-contextualización se efectúa por medio del elemento de la comida que ha sido colocado en el primer plano en la obra. En efecto, el elemento de la comida proporciona el eje de nuestro entendimiento de cómo funciona la obra paródica de Laura Esquivel.

Como agua para chocolate es una novela de rechazo y de atracción, de apropiación y transgresión, de complicidad y de distancia crítica. Tal como otras parodias posmodernas, es este juego entre polos opuestos, es esta vacilación entre tendencias de inscripción y de subversión o cambio que es la base desde la cual se entiende la obra. Como agua para chocolate muestra complicidad e inscripción porque, como discurso narrativo, funciona dentro de un canon y desde un centro. Es más, la oscilación entre los dos campos de la producción literaria, el campo dominante patriarcal del Establecimiento y el campo feminista alternativo, es lo que crea el enorme éxito de la novela (Lillo y Sarfati-Arnaud

481). La parodia también muestra una complicidad con su apropiación de los géneros, los estilos y las formas de representación reconocidos por el lector, y así invoca, como deben de hacer las parodias, su horizonte de expectación (Hutcheon 1989, 114). Como ya hemos señalado, los géneros reconocidos en las obras paródicas de las artistas femeninas son los discursos populares que se hallan en la periferia del sistema literario masculino. En el caso de Como agua para chocolate, el género reconocido es el de los "Calendarios" para señoritas, una especie de revista femenina mexicana del siglo diecinueve, con novelas sentimentales de entregas al estilo melodramático, romántico y gótico, y con recetas y remedios caseros. Como aclara María Elena de Valdés, la obra confirma su complicidad con este género en el subtítulo: "Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros" (78). De Valdés argumenta que estas formas literarias son "documents that conserve and transmit a Mexican female culture in which the social context and cultural space are particularly for women by women" (78).

Ahora bien, aunque la obra tiene como antecedente este género popular femenino y a pesar de que la novela mantenga cierta complicidad con ello, al reproducir muchas de sus estructuras y convenciones se destaca a la vez un impulso que desafía, subvierte y reconstruye los principios de este género antecedente. Este impulso tiene que ver en gran medida con el

papel que juega la comida en la novela. Pretendemos examinar estas características más detenidamente en el presente capítulo.

Sin embargo, la obra no se limita a parodiar las formas literarias de la periferia. La obra paródica de Esquivel también apropia ciertas formas, convenciones y géneros que tradicionalmente pertenecen al canon. En contraste con la cultura popular del discurso femenino, incorpora convenciones que se consideran pertenecientes a la cultura alta, o a lo que corresponde al canon, la literatura culta, lo elitista y lo académico (González Stephan 1992, 207). En su parodia, Esquivel apropia tales recursos del canon como El manual de urbanidad de Carreño,⁵ el famoso libro de etiqueta mexicana del siglo diecinueve, para luego subvertirlos. Como destacaremos más adelante, no se trata de simplemente repetir o reforzar estos recursos de la hegemonía, ya que estas formas cobran un nuevo significado en la novela por medio del mismo proceso de subversión y trans-contextualización logrado con formas populares. En cuanto a su parodia del Manual, vemos otra vez que Esquivel coloca la comida en primer plano como recurso principal para crear la trans-contextualización o el cambio.

Por lo tanto, la novela reúne aspectos de múltiples

⁵Se hará referencia a este texto como el Manual de aquí en adelante.

géneros y convenciones y de éstos Esquivel busca forjar un nuevo significado. La novela los usa y los abusa; emplea tanto lo popular como lo culto en su manejo de la parodia. Con razón, entonces, la crítica considera Como agua para chocolate una novela híbrida. Kathleen Glenn escribe que la novela efectúa un gran enredo de géneros: "as cookbook and romance, the culinary and the erotic, mingle" (46). Nos parece, entonces, que la comida es un elemento que alimenta la parodia tanto de los calendarios como del Manual.

Los críticos están de acuerdo en que la novela tiene una naturaleza híbrida y en que la novela cruza fronteras. Esquivel muestra complicidad, primero con lo "oficial," al crear una novela por medio del discurso narrativo con los pretextos que ella ha elegido parodiar, y segundo, al publicarla, de acuerdo con el sistema tradicional canónico. No obstante, ella agrega aquellos elementos distintos, tales como la comida, las recetas y los remedios caseros en una estructura semejante a un libro de cocinar. Así ella pone en duda constantemente nuestros conceptos de lo que debe ser una novela. Cecilia Lawless ha notado que la ambigüedad de la novela queda destacada por el hecho de que se encuentra en las librerías en la sección de libros de cocinar, mientras que simultáneamente se expone muy a la vista en la sección de los libros exitosos o los "best-sellers" (263). Beatriz González Stefan mantiene que la novela crea un "replanteo del canon

[que] disuelve los límites y las jerarquías no sólo de los géneros literarios sino que ataca la misma noción de [. . .] 'literatura culta y popular'" (207). Así, la novela corresponde nítidamente con la "pauta cultural dominante de borrar los límites entre géneros, entre baja y alta cultura" que es el posmodernismo (Lillo y Sarfati-Arnaud 482).

Parece evidente que esta parodia de Esquivel atraviesa múltiples fronteras de géneros, de convenciones y de formas de cultura alta y baja, definidas por la hegemonía. Para mejor comprender la verdadera índole de la parodia y el papel que tiene la comida en esta novela híbrida, entonces, habrá que considerar la parodia de la cultura popular, o sea, del género de los calendarios.

Conforme a la tendencia actual de las escritoras de fomentar la escritura de las mujeres, Esquivel comentó en una entrevista que tanto la novela sentimental como la cocina, han estado devaluadas y que ella quería rescatarlas (en Glenn 46). De este modo, su parodia de los menospreciados calendarios para señoritas se aproxima más a un homenaje. Sin embargo, como es característica de la parodia posmoderna femenina, hay también un punto de vista subversivo que proporciona el cambio. Una de las reseñas más negativas de la novela es la de Antonio Marquet. Él critica la novela severamente por su asimilación de las convenciones típicas de la cultura popular. Por ello, continúa la devaluación de la

literatura no canónica. Marquet condena la novela como "simplista [. . .] infantil [. . .] plagada de convencionalismos banales, despojada de una intención estilística definida y [. . . sin] otra aspiración que ser novedosa" (58). Como ya hemos señalado, Esquivel muestra complicidad en su parodia e invoca el horizonte de conocimientos del lector para apropiar muchas convenciones reconocidas de la novela sentimental. Esta es la estrategia paródica del homenaje. Pero al proporcionar nuevo valor a estas formas literarias de la cultura popular, Esquivel se distancia de la ideología que caracteriza las reseñas negativas tal como la de Marquet quien continúa devaluando esta literatura y relegando a las escritoras que la escriben a categorías inferiores.

Se ha probado que aunque la novela sentimental de entregas ha sido escrita por y para las mujeres, todavía propagó las representaciones típicas de la mujer circunscritas por el sistema patriarcal dominante.⁶ Depende de una fórmula fija en la cual la mujer se circunscribe por normas fuera de

⁶Jean Franco en *Plotting Women* 82, 90-91. Franco discute el papel de los editores masculinos que relegan la escritura femenina de las revistas y las novelas al segundo plano y así controlan la producción. Véase también Jane Herrick en "Periodicals for Women in Mexico during the Nineteenth Century" *Americas* 14 (1957) 137. Herrick dice que aunque sí había muchos artículos de las escritoras en los calendarios, los editores masculinos controlaron el contenido, asegurándose de que no hubo una ruptura de la ideología existente. Así perpetuaron la imagen tradicional de la mujer.

su control que la mantienen en un estado de pasividad.⁷ La fórmula típica de la novela sentimental se enfoca en la heroína arquetípica y los obstáculos y tribulaciones en superar cierta crisis, y por supuesto, en la compensación final (Ibsen 137). Las mujeres en esta fórmula no se perciben como individuos sino como un colectivo, puesto que no hay lugar en la fórmula para las diferencias individuales entre mujeres (Aldaraca 66). Al escribir sobre la tradición gótica, Eve Sedgwick opina que se reconoce la heroína por su "trembling sensibility" (9). Sedgwick también aclara la fórmula gótica:

You know about the tyrannical older man with the piercing gaze who is going to imprison [the heroine and her lover]. You know something about the novel's form: it is likely to be discontinuous and involuted, perhaps incorporating tales within tales, changes of narrators, and such framing devices as found manuscripts. (9)

Parece evidente que Esquivel reanima deliberadamente esta fórmula gótica en su reverencia de las literaturas marginalizadas, puesto que Como agua para chocolate encaja en

⁷Cornelia Butler Flora [, "The Passive Female and Social Change: A Cross Cultural Comparison of Women's Magazine Fiction" en Ann Pescatello, ed., *Female and Male in Latin America* (Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1973)] 65-66. Véase también Jean Franco, "The Incorporation of Women" [en Tania Modelski ed., *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture* (New Haven: Yale UP, 1979)] 123. Franco encuentra semejanzas en la presentación de la mujer como pasiva en la ficción romántica y las telenovelas.

ella casi perfectamente. Sin embargo éstas son las convenciones que la autora se deleita en subvertir. Janice Jaffe opina que "if Esquivel delights in imitating the serial romance, her pleasure also derives in part from subverting its conventions" (226). Es más, Esquivel efectúa grandes cambios en las fórmulas tradicionales y muchos de los cambios paródicos los lleva a cabo por medio de la comida, que juega un papel primordial en el texto.

El elemento de la comida alimenta la estructura de esta parodia. Merece atención este "found manuscript," que según Sedgwick, es una fórmula gótica. En el caso de la novela de Esquivel, este marco de la narrativa proviene del libro de cocinar de Tita que ha sido salvado de las cenizas del incendio. Al utilizar un libro de cocinar como el eje de la estructura y la trama de una novela, Esquivel conscientemente hace borrosas las divisiones entre los géneros. Conviene ahora examinar más detalladamente la estructura de la novela. Es en la estructura en donde la parodia se ve claramente con su índole de homenaje y de subversión crítica y en donde el papel de la comida tiene repercusiones especiales.

Para efectuar su homenaje, Esquivel utiliza muchas convenciones de la novela sentimental y múltiples rasgos de los calendarios para señoritas tales como las recetas y los remedios caseros. De este modo, la autora las eleva en su novela a un status literario y por consiguiente, este discurso

particularmente femenino cobra nuevo valor. Según Carmen Ramos-Escandón la inclusión de las recetas y los remedios implica una lectora, porque supone un lenguaje femenino y un código cifrado que no entienden ni los hombres ni las mujeres "masculinizadas" como Gertrudis y Mamá Elena (45). La novela se escribe con este lenguaje, "propio de la cocina [. . .] cifrado por los que tienen familiaridad de la ejecución cotidiana de las tareas culinarias" (Ramos-Escandón 45). La comida, las recetas y los remedios caseros culinarios que han sido apropiados directamente del modelo de los calendarios para señoritas no son meros adornos. Son una parte intrínseca de la narrativa y proporcionan grandes cambios y transcontextualizan las fórmulas estructurales que se parodian (Valdés 79).

Esquivel vuelve a la fórmula estructural de la novela sentimental de entregas para destacar la comida y las recetas. De esta manera, su novela está escrita con semejanza al modelo de la novela sentimental por entregas mensuales. Lo que diferencia entre el modelo y la parodia es la lista de ingredientes al comienzo de cada capítulo que proporciona un índice alternativo e innovador de una receta y de la trama. La lista le invita al lector seguir el proceso de la elaboración de la receta junto con la elaboración del siguiente despliegue de la trama (Jaffe 220). Al final de cada capítulo, y de acuerdo con las novelas sentimentales de

entregas, hay la resolución de una crisis. Paralelamente, la receta se realiza y da lugar a un platillo suntuoso.

La comida tiene una naturaleza temporal y deconstructiva. La receta y el platillo resultante representan estructura y orden. Sin embargo, el platillo se consume o "des-ordena." De esta manera, crea el desorden y un vacío que tiene que ser reordenado. La elipsis tradicional queda en la novela de Esquivel porque la escritora nos promete al final de cada entrega que la acción "continuará." A diferencia del modelo parodiado, la elipsis está efectuada por medio del elemento de la comida. Se hace con el anuncio de otra receta, la cual, sin duda, acompañará otra crisis en las vidas de Los Garza (Jaffe 220). La crisis de cada capítulo queda resuelta, al igual que la comida que se "consume." Sin embargo, queda el desorden y el vacío de los problemas subyacentes que corren a través de la novela. Como resultado, el siguiente capítulo comienza con otra receta que intenta reconstruir y reordenar el mundo problemático de Tita. La novela no es una mera subversión de las convenciones típicas estructurales. La parodia tiene que ir más allá de lo subversivo y la inclusión de la comida arroja nueva luz sobre la estructura típica de las novelas sentimentales de entrega.

La comida, las recetas e incluso los varios remedios caseros que tienen propiedades culinarias, como el que quita las manchas, el que evita los embarazos y el que erradica las

chinchas de la casa, son entretelados en la estructura y son elementos esenciales de esta parodia en su funci3n del homenaje (Esquivel 99, 203 y 160). Sin embargo, estos elementos tambi3n son parte de la distancia cr3tica. Sirven no s3lo para subvertir las convenciones y las f3rmulas tradicionales de la novela sentimental sino tambi3n para efectuar un gran cambio al sistema can3nico del discurso narrativo de una novela como g3nero.

Si Marquet ha criticado la novela por su abuso de las convenciones sentimentales y por los elementos no can3nicos, otros cr3ticos la han alabado indicando que la carencia de verosimilitud, el lenguaje hiperb3lico, el tono melodram3tico y los personajes exagerados, conformes al modelo, son en efecto unas estrategias conscientes de Esquivel. Al examinar el texto, queda muy claro que hay una inherente distancia cr3tica (Glenn 41). La exageraci3n de los rasgos de los personajes sentimentales y el uso de los clich3s los cuales siempre han alimentado el g3nero sentimental sirven ". . . para parodiar el sistema de convenciones literarias que rigen estas novelas" (Gonz3lez Stephan 210).

Por consiguiente, la novela se apropia de la literatura subestimada del mundo de las mujeres como conjunto. Presenta las f3rmulas fijas que han sido circunscritas por el patriarcado y perpetuadas por los calendarios. A la vez logra la distancia cr3tica y el cambio esencial por medio de la

exageración y a través del elemento de la comida.

Abundan los ejemplos de la apropiación de los convencionalismos de los papeles según el sexo y la presentación de estos en términos de una distancia crítica. Es por medio de la exageración que Esquivel apropia un número importante de valores tradicionales femeninos en su protagonista, Tita. Debido a su sensibilidad a la cebolla, Tita llora desde antes de su nacimiento. Muchas veces confunde las ganas de llorar con las ganas de reír. No logra controlar ni el llanto ni el frío inmenso que son manifestaciones de su hipersensibilidad. Para tratar de controlar el frío, ella teje una gran colcha durante sus muchas noches de insomnio. Su depresión la lleva al desván, donde sufre de la demencia. Gilbert y Gubar han señalado que el desván es un lugar de conciencia en que la mujer se da cuenta de su encierro y de la supresión de su creatividad por parte del patriarcado (78-79). La creatividad de Tita ha sido suprimida por el patriarcado de Mamá Elena.

No cabe duda de que Tita padece de la supuesta condición nerviosa de "neurastenia" supuestamente común a todas las mujeres y que estaba muy de moda durante el siglo diecinueve en las revistas de medicina.⁸ Sin embargo, queda claro que la

⁸Bridget Aldaraca escribe de esta "condición" femenina de "neurasthenia" que abarcó tales síntomas como el acceso del llanto, la hipersensibilidad, el insomnio, el agotamiento y la depresión en su estudio de los roles femeninos del siglo

gran exageración de estos rasgos crea una distancia crítica. Puede que Tita posea un número de cualidades típicas del "género" de las mujeres tradicionales, pero esto es una estrategia consciente de Esquivel para diferenciar entre los arquetipos de las mujeres y la realidad (Ibsen 143). Esquivel hábilmente controla el nivel de la apropiación. Tal estrategia saca a relucir la verdadera índole revolucionaria de la novela. Siempre corresponden las convenciones apropiadas con el cambio que se crea a través del elemento de la comida.

Hay una inversión muy clara de los papeles tradicionales de las mujeres en la obra. Al contrario de la ideología en que la mujer se percibe como un conjunto, las tres hijas en la novela son seres distintos y cada una tiene su propio plan ideológico. Rosaura es la que apoya la ideología de un "espacio femenino" tradicional al pie de la letra. Vemos su preocupación por lo decente cuando ella le amenaza a Tita diciendo: "Mi pequeña familia sí lo es. Y para que lo siga siendo te prohíbo acercarte a mi hija" (Esquivel 215). A diferencia de Rosaura, la generala Gertrudis muestra su individualidad al huirse de la casa en busca de "un sitio

diecinueve (73). "Women, with their [. . .] inferior nervous system, must exist in a condition of habitual nervousness or neurasthenia, a state which borders on madness" (77). Este comentario confirma que consideraron a las mujeres como un conjunto y no en términos de individuos.

adecuado para [ella]" (133). Se destaca el plan ideológico de Tita cuando afirma: "¡Me creo lo que soy! Una persona que tiene todo el derecho a vivir la vida como mejor le plazca" (200). Efectivamente, Tita no representa a la mujer tradicional pasiva y abnegada. A través de la comida, Tita incita su propia rebelión particular. En su cocina ella busca transgredir las fórmulas fijas. Por medio de sus poderes de alimentación, Tita es capaz de expresar su deseo maternal que ella ha tenido que reprimir por la tradición familiar. En sus varios platos, ella expresa su melancolía, su enojo y su deseo erótico. Como hemos señalado en nuestra discusión de la estructura de la novela, la comida sirve para efectuar el cambio en la parodia. Vemos que Tita rompe con la ideología dominante de la mujer pasiva y logra su propia autorepresentación por medio de la comida.

Esquivel sostiene que Gertrudis representa la primera etapa del feminismo de la ruptura con la tradición y de la liberación sexual: "She becomes a general, she participates in the public phase of the revolution, she kills people" (en Loewenstein 594). Esta segunda hija de Elena representa una amenaza a los códigos sociales establecidos.

Con Gertrudis se ve claramente la subversión exagerada del papel tradicional de la mujer como virgen. Ella representa "una síntesis entre una mujer angelical y una infernal" (Esquivel 59). No es una mujer pasiva porque se

deja raptar por el revolucionario a causa de su inagotable deseo sexual. Ella activamente trata de conquistar a cualquier hombre que la pueda satisfacer y acaba por trabajar en un burdel. Si uno de los rasgos de la mujer en las fórmulas del modelo es la pasividad sexual, la abierta y exagerada sexualidad de Gertrudis es una estrategia deliberada para subvertir y cambiar tal noción. Esquivel también utiliza el elemento de la comida como estratagema que permite que Gertrudis transgreda los confines del rancho y halle su propia individualidad. Su huida del rancho coincide con el plato de los codornices. Por lo tanto, en el caso de Gertrudis, la comida sirve de nuevo para destacar la voluntad individual. El elemento de la comida es el ímpetu del cambio del sistema.

La primera hija, Rosaura, en cambio, representa la mujer que pertenece al grupo tradicional. Ella, "no tenía carácter y [a ella] le importaba aparentar mucho en la sociedad" (Esquivel 191). Rosaura representa a la mujer que pertenece al género tradicional. Es una mujer inmutable que contribuye a su propia marginalización por su abnegación y su carencia de individualidad. Esquivel deliberadamente hace que este personaje desempeñe enteramente el papel tradicional circunscrito. Rosaura se afana por mantener todos los rasgos tradicionales de la mujer ideal, incluso la buena reputación de ser virgen hasta que se case. Sin embargo, ella carece de una relación con la comida. Desde niña, Rosaura fue

"melindrosa con la comida" (Esquivel 33). Esquivel escribe: "Como Rosaura no había querido participar de las actividades culinarias desde que se quemó las manos en el comal, lógicamente ignoraba [desplumar a las codornices en seco] y muchos otros conocimientos culinarios" (55). Como mujer que representa el conjunto femenino tradicional, ella no maneja la comida porque la comida ilumina la individualidad. Uno de los rasgos más importantes de la mujer tradicional es la administración prudente y la perpetuación del patriarcado, la cual ella no puede, ni quiere, poseer.³ El hecho de que Rosaura carezca de la individualidad que se asocia con la comida es una crítica a las mujeres típicas de la novela sentimental que propaga el patriarcado y que reprimen su voluntad individual.

En la novela hay una mujer que sí se ha apropiado del patriarcado. Mamá Elena es una inversión exagerada de la mujer tradicional porque posee el "poder de normas coercitivas, la ritualidad de costumbres ancestrales. Es la cultura oficial" (González Stephan 1994, 211). Ella representa la ideología masculina, caracterizada por su

³Rosario Castellanos ha escrito que tal afán de la mujer ideal de perpetuar el sistema del patriarcado en la cultura del occidente es aún más marcado dentro de la cultura mexicana. Castellanos explica varias características de la mujer ideal mexicana. Citada en Helene Anderson [,"Rosario Castellanos and the Structures of Power," en Doris Meyer y Marquerite Fernández Olmos, eds., *Contemporary Women Authors in Latin America* (New York: Brooklyn College, 1983)] 23.

represión de la autorepresentación de sus hijas. Mamá Elena sabe que la comida de Tita provoca la autorepresentación y la individualidad. Puesto que ella representa una mujer convertida en "marimacha" por su apropiación del patriarcado, aboga por estorbar la expresión libre de Tita y Gertrudis. Sin embargo, ella no es capaz de entender el discurso especial que se relaciona con la comida mientras Tita sí es capaz de dominar este discurso. La lucha de Tita no es tanto la de conseguir el amor de su vida como es el caso de la heroína arquetípica de las novelas sentimentales. Ella más bien lucha por mantener cierta articulación dentro del rígido sistema instituido y perpetuado por Elena y su cómplice, Rosaura. Si la novela sentimental reafirma los estereotipos patriarcales de los personajes femeninos, la parodia de Laura Esquivel da una fórmula alternativa donde pocas mujeres caben dentro de los límites del sistema dominante. Ellas verdaderamente cambian los papeles, y la comida es lo que alimenta estos cambios.

No sólo hay una inversión y modificación de los papeles femeninos en la parodia. Se ilumina la subversión de la trama típica y de las convenciones del lenguaje sentimental por medio de la exageración y la burla y por el uso de la comida. La noción romántica de las rosas regaladas a Tita por Pedro también se invierte para efectuar el cambio de actitud que busca Esquivel. Como regalo del hombre, las rosas son una

manifestación de su voluntad. En la novela, en cambio, las rosas se utilizan con propiedades culinarias como un recurso que expresa la actitud de la mujer hacia el hombre. Las flores se transforman en el cuerpo de Tita que se entrega literalmente a Pedro por medio de un plato exquisito. De la misma manera, el olor de rosas emitido por Gertrudis manifiesta su volición y capta al revolucionario. En ambos casos, hay un contraste intencional con el estereotipo sentimental de la mujer pasiva. Aquí hay una mujer activa que ejerce su voluntad y provoca sentimientos en los hombres por medio de las rosas. En cambio, los personajes masculinos de la novela aparecen relegados al segundo plano. Vemos el exagerado rasgo afeminado y abnegado de John Brown, la indecisión de Pedro y la resignación de los revolucionarios dominados por Gertrudis. En una inversión deliberada de la trama tradicional, los hombres son los receptores pasivos. Los hombres han sido circunscritos por una voluntad fuera de su control.

Esquivel también parodia la convención romántica de la boda. Ellen Seiter opina que en el melodrama, el matrimonio y la vida doméstica se considera como el estado óptimo y, por ende, la trama tradicional termina frecuentemente con la convención de una boda (17). Esquivel parodia esta convención por medio de una relación con la comida. Efectivamente, hay una unión final entre Tita y Pedro, pero éstos no se casan.

Más bien, Tita realiza la unión en el más allá a través de una "receta" que sirve para reencontrar el "perdido origen divino" (Esquivel 120). Al encender y comer las cerillas, ella provoca el fuego que sirve para "alumbrar ese camino de regreso a su origen y a Pedro" (243).

Es interesante notar que el fuego es un elemento convencional en las tramas de las novelas sentimentales (Glenn 43). En la novela de Esquivel, el fuego no sólo representa la pasión. Marquet opina que en la novela de Esquivel, el fuego es un instrumento clave que sólo Tita domina (63). El fuego le sirve para castigar a Pedro, pero más importante, Tita controla la preparación de la comida con el fuego. La convención romántica del fuego alcanza la inversión máxima cuando Tita utiliza el fuego para que ella misma se consuma. Ella literalmente se cuece. Por lo tanto, en la novela de Esquivel, hay una subversión y cambio fuerte de la convención típica de la unión final. Esquivel combina la convención del fuego con el elemento perpetuo de la comida para cambiar el sistema con una unión final alternativa. Una vez más queda destacado en primer plano el papel de la comida en su parodia.

El tono melodramático típico de la novela sentimental queda exagerado en Como agua para chocolate. Esquivel subvierte lo melodramático y las alegorías típicas que destacan los sentimientos de los personajes en las novelas sentimentales. Es más, proporciona cambio porque las dota con

sentido culinario. Por ello efectúa el humor en esta parodia mientras hace una reverencia al discurso o código oral propio de las mujeres que se transmite de generación en generación en sus cocinas. Como se verá abajo, este discurso culinario va en contra del discurso canonizado del Manual. A la mirada intensa de Pedro, Tita siente como "la masa de un buñuelo al entrar en contacto con el aceite hirviendo" y también el "enojo que [Tita] sentía por dentro actuaba como la levadura con la masa del pan" (Esquivel 22 y 154). Invocando el título de la novela, vale señalar que en una ocasión, "Tita literalmente estaba "como agua para chocolate." Se sentía de lo más irritable" (Esquivel 155).

Como lo explica María Elena de Valdés, esta expresión culinaria mexicana, se usa "as a simile in Mexico to describe any event or relationship that is so tense, hot, and extraordinary that it can only be compared to scalding water on the verge of boiling" (79). Esta noción se puede relacionar con la situación que confronta a cualquier mujer que lucha por transgredir los códigos patriarcales. Tiene repercusiones para las escritoras cuyo reto, al igual que el de Esquivel, es de crear nuevas "recetas" del cambio. Como agua para chocolate proporciona una receta para el cambio que desafía las recetas tradicionales de la sociedad patriarcal.

Una receta tradicional es el Manual de Antonio Carreño. Esquivel no sólo parodia los géneros populares de la cultura

de masas y por ende el patriarcado y las mujeres cómplices que lo perpetúan. Hay también un esfuerzo paralelo de parodiar las formas y las convenciones canónicas.

El Manual es un instrumento de la represión patriarcal que funcionó como un "recetario ético" para los nacientes sectores urbanos de la sociedad mexicana del siglo diecinueve (González Stephan 1994, 114). El texto da una estructura rígida para la vida cotidiana de los ciudadanos burgueses. Dicta toda una gama de comportamiento inaceptable según la ideología dominante masculina y burguesa. Por lo tanto, Beatriz González Stephan mantiene que este discurso oficial del poder masculino es especialmente restrictivo y segrega a la mujer (1994, 211). Para las mujeres burguesas que han sido sometidas al discurso oficial patriarcal es difícil conseguir una expresión o autorepresentación propia porque las normas explícitas de la etiqueta del Manual se dirigen especialmente a ellas. El éxito didáctico del Manual depende de la complicidad de la mujer en perpetuar las normas rígidas masculinas para la sociedad. Se reconoce que las mujeres son las que transmiten los valores "correctos" a las generaciones de ciudadanos futuros. Este papel fundamental de la mujer se lleva a cabo en su propia casa. Dice Carreño, "en la mujer es el método acaso más importante que en el hombre [. . .] so pena de acarrear a su familia una multitud de males de alta trascendencia" (44). Bridget Aldaraca nota que la mujer como

"dulce ángel del hogar" es la civilizadora de la raza humana (63-64). Por consiguiente, las madres son los cómplices del patriarcado y pierden poder autónomo.

Mamá Elena encarna el poder restrictivo masculino del Manual. Ella representa la institución de los valores del patriarcado sin dejar de ser mujer. Para poder instituir los valores patriarcales, ella tiene que negar muchas cualidades "naturales" femeninas. El patriarcado define lo que constituye tales rasgos naturales. El Manual favorece lo racional, lo "civilizado" y por ende, lo masculino, en lugar de lo femenino que se caracteriza por la "barbarie" del sentimentalismo abierto (Ibsen 138). El énfasis es de erradicar la sensibilidad "femenina" y la manifestación de los sentidos. El Manual advierte que hay caos cuando uno se deja gobernar por sus sentimientos. Así busca eliminar todas respuestas humanas sensuales. Por lo tanto, es una "negación de una cultura que estimulaba la sensibilidad entre los sentidos y las cosas" (González Stephan 1994, 119). Puesto que el placer sensual por medio de los sentidos se considera barbarie personal, el Manual impone muchas normas que controlan el cuerpo y la libertad del gusto (González Stephan 1994, 115). Se prohíbe el reconocimiento del cuerpo humano y no está permitido tocarse ni adoptar ciertas posturas. Estas normas son especialmente restrictivas para las mujeres porque ellas están sometidas a los códigos establecidos desde hace

mucho tiempo de la vergüenza y de la decencia femenina.¹⁰ Aunque representa el Manual, Mamá Elena es todavía una mujer sin poder autónomo. Ella reprime sus propios instintos "femeninos" de sensualidad, niega su pasado y aboga por mantener una fachada de decencia. Para ella, el cuerpo y los sentidos están prohibidos y por esta razón la comida de Tita o le sabe amarga o la encuentra salada. Se le niega el placer sensorial y rehúsa reconocer las propiedades sensuales de la comida. Aunque ella ha suprimido el placer sensorial en sí misma, no es capaz de reprimirlo en las demás mujeres. La comida de Tita provoca la sensualidad y así crea el caos y una gran desobediencia hacia el Manual. A través de las propiedades sensuales de la comida, la novela imparte una subversión y un cambio en las normas coercitivas del Manual. Juana Arancibia y Yolanda Rosas notan que:

En Esquivel, uno lee un tramado sensual, que busca impactar sentidos vitales: es el mundo percibido, más que a través de una síntesis ideológica, por sus marcos y rastros sensoriales; los sabores, los olores, el tacto. (56)

Esta noción corresponde con la índole típica de la nueva

¹⁰Véase el ensayo de Julian Pitt Rivers [,"Honour and Social Status," en J.G. Peristiany, ed., *Honour and Shame. The Values of Mediterranean Society*, (London: Weidenfeld and Nicolson, 1965)] 19-79. Los conceptos de honra y vergüenza que se hallaron en España según este estudio, proporcionan un marco para los códigos de conducta de los hombres y las mujeres de América Latina. El autor explica en términos de las cualidades "naturales," la pureza sexual en la mujer y los rasgos morales que se asociaron con ella.

escritura de mujeres que "maneja un sentido diferente [. . .] un mundo primario y vital de sensaciones" (Arancibia y Rosas 56). En la parodia de Esquivel el uso de lo sensual, por medio de la comida, proporciona un contraste fuerte y una reformulación del dogma del Manual. Según los principios del Manual, es la palabra escrita, y agregamos, la masculina y la burguesa, la que ordena el mundo y permite la comprensión. El mundo extraño a la escritura es la barbarie y la barbarie se relaciona con lo sensorial y lo sensual, representados aquí por la comida (González Stephan 1994, 112).

Por consiguiente, al colocar la comida en el primer plano, Esquivel se opone a los principios del Manual y efectúa un homenaje a este mundo extraño a la escritura canónica. Como agua para chocolate enfatiza el discurso alternativo y en mayor parte, sensorial. Además subraya los cuentos orales que acompañan las recetas y los remedios caseros. Todas las mujeres comparten este discurso femenino de la oralidad. Vemos cómo funciona esta tradición oral heredada cuando Tita le aplica a Pedro un remedio casero para las quemaduras:

¿Qué ponerle para evitar que le quedaran cicatrices? Nacha le dio la respuesta, que a su vez Luz del amanecer le había dado a ella: lo mejor en estos casos era ponerle a Pedro corteza del árbol de tepezcohuite. (Esquivel 202)

También destaca una escritura privada y secreta del libro de cocinar y del diario en contraste con el discurso público

canonizado. Por último, desarrolla una comunicación sensorial y sensual y, por ende, alternativa a través de la preparación de la comida y la alimentación. Tita se apodera de la expresión de su voluntad y de su individualidad en sus platos:

Todos estaban de acuerdo en que gran parte del mismo [éxito de la fiesta] se debía a Tita ;el mole que había preparado era delicioso! Ella no paraba de recibir felicitaciones por sus méritos como cocinera y todos querían saber cuál era su secreto [. . .] Tita respondía [. . .] diciendo que su secreto era que había preparado el mole con mucho amor.(84)

El crítico, Salvador Oropresa, mantiene que, de acuerdo con las normas coercitivas del Manual en cuanto al cuerpo propagadas por Elena, Tita sufre de no poder darle a su cuerpo una "voz" o una expresión. La inmovilidad la acompaña a través de la novela (254). Al hilo de este argumento, hallamos varios ejemplos en el texto que confirman que, efectivamente, Tita parece sufrir de tal inmovilidad. En la boda de Rosaura, Tita "esperó a que todos comieran su pastel para poder retirarse. El manual de Carreño le impedía hacerlo antes [. . . .]" (Esquivel 44). En otra ocasión, Tita se queja de la decencia y de cómo provoca la inhabilidad de moverse y de expresarse libremente. Tita se compara a un chile en nogada abandonada, el último del plato que nadie se atreve a comer por las buenas costumbres: "Que contiene en su interior todos los secretos del amor, pero que nadie podrá desentrañar a causa de la decencia. ¡Maldita decencia!

¡Maldito manual de Carreño! Por su culpa su cuerpo quedaba destinado a marchitarse poco a poco, sin remedio alguno" (Esquivel 61-62).

Oropresa opina que las múltiples referencias a los senos en la novela, algo tabú para el Manual, sirven para recuperar la movilidad. Él mantiene que Tita y Gertrudis encuentran y expresan un medio de comunicación a través de sus senos (255). Sin embargo, lo que Oropresa pasa por alto es la función de la comida en la novela. No hace caso del hecho de que los senos de Tita alimentan. Al poder nutrir al hijo de Rosaura, Tita expresa el deseo maternal que le ha sido negado por la tradición familiar. A través de su comida, Tita da voz a lo prohibido: a su cuerpo, a su alma, a su sensualidad, a sus deseos y a sus pasiones. La comida sirve para transgredir las normas represivas del Manual. Poco a poco, Tita acierta expresar su voluntad y llega al cuerpo y alma de Pedro y de los demás por medio de una transformación de su cuerpo y su voluntad lograda con sus comidas. Este papel nutritivo asegura que el cuerpo de Tita no es inmóvil. Por medio de la comida, ella sí es capaz de expresarse, aunque sea de una manera subversiva y definitivamente alternativa a la del Manual tradicional.

La parodia asume un índole aún más acusativa cuando Esquivel cita por última vez el Manual. Tita atiende a Rosaura en el parto y piensa: "De qué [le] servía en ese

momento saber los nombres de los planetas y el manual de Carreño de pe a pa si su hermana estaba a punto de morir y ella no podía ayudarla" (Esquivel 78). Las normas abogadas por el Manual representan un conocimiento particular que no tiene nada que ver con las experiencias cotidianas, sobre todo con las experiencias de las mujeres en sus casas. En cambio, Tita posee un conocimiento alternativo extraordinario que proviene de los sentidos. Por los sentidos, Tita es capaz de discernir la cantidad y mezcla exacta de ingredientes y saber cuando algo está bien cocinado. Este conocimiento no se halla en un texto escrito, ni siquiera en un libro de cocinar. Más bien, se aprende por medio de las instrucciones orales, y por medio de la vista, el oído y el tacto. De la misma manera, Tita sabe exactamente qué hacer con el parto por medio de un "sexto sentido." La difunta Nacha dicta oralmente una "receta" para el alumbramiento. El conocimiento de Tita es espiritual, natural y corpóreo, en oposición al conocimiento artificial que propone el Manual. El cuerpo de Tita posee un conocimiento especial que contrasta con el del Manual, que relega el cuerpo y los sentidos al mundo de la barbarie. Esquivel hace que el cuerpo y los sentidos, muchas veces por medio de la comida, sean las fuerzas libertadoras por las cuales Tita pueda encontrar expresión y cambiar las normas coercitivas del Manual. La trama, la caracterización, la estructura y el estilo sensorial y sensual de la novela de

Esquivel se oponen al dogma del Manual. La autora subvierte el Manual y trans-contextualiza sus principios a través del recurso de la comida.

La parodia híbrida de Esquivel reúne, entonces, las características del homenaje, de la burla y de la crítica fuerte que son esenciales a la parodia. Esquivel logra subvertir las fórmulas y las ideologías dominantes detrás de los calendarios y el Manual de Carreño. Más importante, la escritora va más allá de lo subversivo y crea el cambio esencial por medio del recurso de la comida.

Un error que han cometido algunos críticos en su apreciación de la novela es el de no dar suficiente importancia a la comida. Claudine Potvin reta la aparente "pasividad" de los personajes femeninos y postula que la obra de Esquivel es una mera imitación y un cliché "imposible de tragar" (65). Esta crítica pasa por alto la función de la comida en la parodia. Según ella, Tita es un mero "sujeto femenino truncado, incapaz de hablar el [sic] mundo y de transformarlo" (64). Para ella, no hay una desconstrucción del patriarcado, sino más bien, una entrega a la tradición. No cabe duda de que la mujer sí permanece en el espacio femenino del rancho. Aún Gertrudis, la que acierta a integrarse en el mundo exterior, no se ha escapado completamente de la "tradición" pues sigue añorando tal mundo: "La vida sería mucho más agradable si uno pudiera llevarse a

donde quiera que fuera los sabores y los olores de la casa materna" (Esquivel 181). Aunque la comida y la casa le siguen cobrando importancia, esto no justifica la postura de Claudine Potvin de que esto significa que ninguno de los personajes femeninos en la obra es capaz de cambiar el sistema (64). Esquivel ha hablado de la revolución que procede desde el interior en que se destaca la importancia de la casa y de las actividades y rituales asociados con lo femenino como es el cocinar (en Loewenstein 601). Además propone como principio que durante las primeras etapas del feminismo las mujeres entraron en el mundo público para luego darse cuenta que:

We did not want the destruction of the public world, and in reaction to that, we're turning back into the private world. What we're finding is that our private world, our own homes, will remind us where we are from, where we are going, and who we are. This is why it's so important to bring back our rituals and the ceremonies that connect us to ourselves, to our origins. (en Loewenstein 602)

Esta ideología de Esquivel destaca las etapas del feminismo que representan las cuatro mujeres en la novela. Elena es la tradición patriarcal; Rosaura es la que sigue y perpetúa la tradición ciegamente, como hicieron otras mujeres en el pasado; Gertrudis representa las que lucharon y avanzaron las causas fuera de la casa para el beneficio de la mujer. Sin embargo, según la ideología de la autora, este tipo de mujer perdió algo importante cuando salió del mundo

femenino de la casa. Por esta razón, todas vuelven a Tita, la que hace la revolución desde el interior. Ella no quiere salir de su mundo sino dotarlo con nuevos valores liberados que han sido ganados en parte por las mujeres como Gertrudis. Así cumple con la visión de Esquivel y regenera la importancia del mundo privado. Esta visión plantea, a la vez, la cuestión de lo que significa este mundo interior y femenino abogado por Esquivel. Falta explorar, entonces, este "espacio femenino" en donde la comida jugará de nuevo un papel importante.

Capítulo 3

En la época en que se encuadra Como agua para chocolate, el concepto de "espacio femenino" representa tanto un espacio geográfico como el "lugar" simbólico de la mujer. Hubo una reducción general de la mujer al espacio femenino geográfico y simbólico en el siglo diecinueve. La actitud hacia la mujer queda revelada con refranes tal como "en casa con la pierna quebrada" (Aldaraca 63). La retórica del siglo diecinueve abogó por una distinción rígida entre el espacio interior y privado de la mujer y el espacio exterior y público dominado por el hombre. Según Bridget Aldaraca, esta conceptualización de la domesticidad de la mujer y de su limitación a una esfera de actividad interior y a un papel circunscrito que no la llevó fuera de la institución de la familia y del ámbito de la casa, creció durante la época hasta convertirse en un estereotipo literario (63). El Manual exigió un orden estable en la sociedad y procuró imponer rigurosamente la retórica del siglo. El gran competidor del Manual fueron los calendarios para las señoritas. Los calendarios impulsaron la ideología detrás del Manual de que lo correcto para la mujer era su relegación al espacio femenino geográfico y simbólico. Según Barbara Welter, el espacio femenino fue estimado por los calendarios que señalaron: "The woman's place was unquestionably by her own fireside - as daughter, sister, but

most of all as wife and mother" (233). En esta época la familia se percibió como "a socializing agent in which dominant values, such as submission to male authority [were] perpetuated" (Aldaraca 72). El mundo exterior del hombre representó la corrupción y el interés propio. La mujer en el interior, en cambio, debía ser abnegada, pura, sumisa y benévola. Por lo tanto, la literatura de la época, incluso los calendarios, recomendaron que las mujeres recurrieran a la casa, a un espacio que proporcionó amparo y "security not only from the world, but from delusions and errors of every kind" (Welter 233). Según Harris, toda la retórica de la época en cuanto a la dicotomía omnipresente entre los espacios geográficos y simbólicos y la naturaleza del espacio femenino fue resumida en lo que se conoce como el "Cult of Domesticity" (33). Aunque Harris estudia este culto a la domesticidad en el contexto americano, podemos aplicar sus observaciones al pensamiento mexicano del siglo diecinueve de la clase media que forma el marco de Como agua para chocolate. Harris concluye que esta ideología cobró mayor importancia en el siglo diecinueve en parte por la literatura de la época. Sin embargo, tal ideología no fue inventada en México en su totalidad ni por las revistas femeninas ni por el Manual. En efecto, la gran parte de este pensamiento particular partió de las ideologías antiguas perpetuas de la subordinación femenina (Harris 33). Para poder comprender mejor las nociones del

espacio femenino mexicano del siglo diecinueve que forman un punto de referencia para el presente capítulo sobre la revolución de Esquivel, hay que considerar primero las tradiciones más antiguas que las determinaron.

Se puede decir que ciertas ideologías detrás del culto a la domesticidad del siglo diecinueve fueron importadas al Nuevo Mundo por los españoles. La sociedad española preconquista estableció varios códigos de comportamiento que fueron recreados y redefinidos para sus propósitos de la fuente existente de las tradiciones judeo-cristianas y de otras tradiciones prestadas. Pierre Bordieu escribe sobre la sociedad musulmana Kabyle al norte de Africa, cuyas ideologías tienen repercusiones en la sociedad española debido a su herencia musulmana. Por extensión, tales tradiciones prestadas también tienen ramificaciones en el Nuevo Mundo. Conviene examinar las normas de la sociedad Kabyle, entonces, porque aquí se establece la dicotomía fundamental que se transpone a la sociedad española y queda manifiesta en el Nuevo Mundo. Bordieu destaca que la noción de las esferas distintas del interior y del exterior forma la dicotomía fundamental de la sociedad Kabyle. Ésta establece una distinción rígida entre el espacio femenino interior de la mujer y el espacio exterior masculino. Queda claro que ésta es la misma dicotomía que se manifiesta en el culto de la

domesticidad del siglo diecinueve en México.¹¹

Según la ideología Kabyle, el mundo exterior de la "mano derecha" es dominado por el hombre. El hombre se apodera de este mundo abierto, público y visible que consiste en la asamblea, la mezquita, los campos, el mercado, el zócalo y todas las actividades sociales y políticas del intercambio y del negocio abierto (Bordieu 222). Este mundo exterior y abierto se opone al mundo interior y cerrado de la mujer y el harén. Las mujeres pertenecen a esta esfera de la intimidad o lo que se refiere a la "mano izquierda" (Bordieu 219). Es un espacio privado y secreto que consiste de la casa, el jardín y todos los aspectos naturales de la vida que se consideran tabúes, tales como la comida, las funciones del cuerpo y la expresión de las emociones, las pasiones y los sentimientos. Este mundo interior también incorpora lo mágico. La mujer en esta conceptualización se asocia con poderes impuros que se vinculan en mayor parte con su sexualidad. De esta manera, ella debe permanecer en el mundo

¹¹Michael D. Olien escribe que durante los siglos dieciseis y diecisiete, la mayor parte de la inmigración española al Nuevo Mundo provino de Andalucía y Extremadura, las regiones que más habían sentido la presencia de la cultura musulmana: "the earliest settlers came from the southwest and west central parts of Spain. Many of the New World patterns were being shaped during these early years of contact. The settlers from the north arrived later and had less of an impact on the Colonial interaction sphere." Michael D. Olien [*Latin Americans: Contemporary Peoples and their Cultural Traditions* (New York: Hold, Rinehart and Winston, 1973)] 60-61.

clausurado del harén donde la expresión de todos los aspectos naturales del cuerpo y de los sentidos queda controlada (Bordieu 221-22). Por consiguiente, el espacio femenino en esta conceptualización supone una división de la labor y destaca el concepto geográfico del espacio femenino junto con la noción simbólica. En la casa la mujer se considera sentimental, natural, mágica e impura. En otras palabras, el espacio femenino representa todo lo tabú en la sociedad Kabyle. Lo que controla estos aspectos "femeninos" tabúes y, en efecto, lo que fortalece toda la dicotomía del espacio femenino del interior y lo masculino del exterior es el código inflexible e inmutable de la honra.

Las observaciones más adecuadas en cuanto a los códigos de la honra las hace Julian Pitt Rivers, quien los estudia en el contexto de Andalucía. Podemos aplicar estas observaciones a la novela de Esquivel porque encajan nítidamente en la discusión del espacio femenino y constituyen el marco del ambiente tradicional que la autora plantea. Pitt-Rivers destaca que los conceptos de la honra y de la vergüenza para los dos sexos, al igual que en la sociedad Kabyle, proporcionan la fortificación del marco conceptual que crea las divisiones de la labor y de las características correspondientes, y la dicotomía resultante del espacio femenino y del espacio para los hombres. Se destaca el lado simbólico del espacio femenino. Para la mujer sometida al

sistema, la honra que equivale a la vergüenza se deriva de sus supuestas cualidades inherentes y naturales "femeninas" de la pureza sexual, la discreción, la timidez y la restricción. Estas cualidades restrictivas acompañan las cualidades aprendidas tales como la honradez, la lealtad y la preocupación por la buena reputación (Pitt-Rivers 44). Una mujer que no tiene vergüenza carece de los valores "femeninos" correctos, o naturales o aprendidos.

Para los hombres, en cambio, el código de la honra implica una conducta distinta. La honra que proviene de las cualidades naturales y que se vincula con la masculinidad es la autoridad sobre la familia y la esposa. El hombre nace para defender la pureza sexual de la esposa y aprende las cualidades morales de la honra como la rectitud, la lealtad y la preocupación por su buena reputación (Pitt-Rivers 44). Las cualidades morales que la educación imparte implican el honor para los dos sexos, pero queda claro que la dicotomía está basada en su mayor parte en los contrastes fuertes entre las cualidades "naturales" que se vinculan con el sexo femenino y con el sexo masculino. Surge una polarización clara de la naturaleza de los sexos y se destaca el lado simbólico del "espacio." La distinción fuerte entre la naturaleza femenina y la naturaleza masculina en esta conceptualización coloca a la mujer en una posición inferior (Pitt-Rivers 45). La honra y la resultante vergüenza de la mujer provienen en mayor parte

de la pureza sexual femenina. El hombre es el que se encarga de guardarla porque su propia honra se vincula con ella. De este modo, la mujer queda en una posición pasiva. Barbara Harris dice que según el pensamiento del siglo diecinueve, la mujer recibe su honra por su "office and her place," (34) por ser abnegada y por no tomar ninguna acción que comprometa su lugar correcto.

Vemos, entonces, que las tradiciones más antiguas de la sociedad Kabyle y de Andalucía dieron lugar al orden estable abogado por Carreño de la sociedad mexicana del siglo diecinueve. En este orden en Andalucía, la mujer queda en el espacio físico femenino de la casa donde su "espacio" simbólico, o sea, su "lugar," ha sido circunscrito por la ideología patriarcal. El hombre en este esquema posee un poder activo, progresivo y defensivo mientras la mujer y el espacio femenino quedan subordinados a la autoridad varonil. Este poder ha sido sancionado por Dios, la naturaleza y la tradición, según el pensamiento judeo-cristiano (Harris 33). La biblia establece el orden sagrado de la autoridad masculina: "Wives, be subject to your husbands, as to the Lord. For the husband is the head of the wife as Christ is the head of the Church" (en Rabuzzi 45). El hombre mantiene su honra por proteger y defender la pureza sexual de su esposa. Esta noción supone la hombría o el machismo que se manifiesta por medios morales y con frecuencia, por medios

inmorales, según Pitt-Rivers (45). Estos códigos de la honra, junto con la dicotomía tradicional, se manifiestan en el siglo diecinueve y tienen ramificaciones en los sistemas de pensamiento y de valores en México.

Evelyn Stevens escribe sobre el poder activo del hombre y el concepto del machismo. Los valores de la bravura y de la valentía varonil que fueron traídos al Nuevo Mundo por los aventureros españoles de la Conquista se arraigaron en el pensamiento y la identidad mexicana en parte por la mujer que la perpetuaba. Junto con el machismo hubo la contra-corriente del marianismo. En este sistema, la mujer fue considerada moralmente superior y poseía las virtudes espirituales que engendraron su abnegación natural y su pureza (Stevens 94). El marianismo también implicó una noción de semi-divinidad. Mientras la mujer en la sociedad Kabyle se relacionaba con poderes impuros sexuales, lo espiritual y lo mágico que tuvieron connotaciones negativas, el marianismo elevó el status del espacio femenino a lo sagrado. Esta noción se tradujo en la ideología detrás de la divina "dulce ángel del hogar" del siglo diecinueve. La mujer fue bendita con una capacidad infinita de humildad y de sacrificio. En la retórica crítica, el "ángel" simboliza todas las características asociadas con lo femenino victoriano tales como la frialdad, la ternura y la bondad materna (Patniak 91). Destaca el concepto de la mujer como la que proporciona

socorro pero esta definición atiende a prejuicios masculinos.

Queda claro que el patriarcado ha creado y definido el espacio femenino pero las mujeres también lo han perpetuado. Según Bridget Aldaraca, la alabanza exaltada de la mujer en la corriente del marianismo que continuó durante el siglo diecinueve fue una fachada que sirvió para convencerle a la mujer de que su supuesta inferioridad intelectual quedaba compensada con su superioridad moral (Aldaraca 64). Así, la mujer y su espacio femenino siguieron cobrando un valor idealizado y sagrado. El marianismo y el machismo fueron dos corrientes que también influyeron en los sistemas de valores del siglo diecinueve en México y reafirman las ideologías heredadas más antiguas.

El pensamiento mexicano de la época es un verdadero conjunto de ideologías. A las mujeres les tocaba humanizar en un mundo cada vez más amenazado por la maldad (Seiter 18). El espacio físico tradicional femenino de la casa, tanto como el lado simbólico, llega a ser un amparo espiritual y un eje estable fuera de "the turbulent flow of history" (Aldaraca 64). El hombre y la mujer se retiran a este espacio, un verdadero refugio que se asemeja a un templo gobernado por la mano delicada de la mujer (Harris 33). La mujer se ve como el adorno más alto de la civilización por su papel en las actividades moralizantes.

Lo que forma una parte fundamental de la doctrina de las

esferas distintas en el siglo diecinueve es la mayor importancia que se da a la actividad moralizante de la enseñanza de los niños en el hogar. El Manual y los calendarios destacaron el papel imprescindible del ambiente doméstico de la mujer donde ella infundió los valores correctos a las futuras generaciones y moldeó "al deseado ciudadano desde la casa familiar" (Aldaraca 63-64). Por esta razón, "by the mid-nineteenth century, domesticity had been elevated to the level of a religious calling; magazines and books of the day portrayed domesticity as a woman's highest aspiration" (McIntosh y Zey 318).

Kathleen Rabuzzi ha teorizado sobre lo sagrado y lo femenino. Mantiene que la casa, tal como una iglesia, proporciona amparo del mundo exterior que se caracteriza por todos los vicios (43). Se hacen ritos dentro del espacio femenino de la casa y en esta conceptualización la mujer aparece como una "reina" de un templo "donde las virtudes domésticas son las columnas" (Pasternac 431). La mujer se considera una diosa que reina en su "trono" (McIntosh y Zey 318), desde donde mantiene un imperio "dulce, pero sólido, seguro, irresistible" (Pasternac 431). Hay una exaltación del espacio femenino. Sin embargo, las mujeres y sus "imperios" son todavía subordinados a la autoridad patriarcal que ha sido sancionada por la tradición. Hay varios estudios sociológicos modernos de las mujeres y de este espacio femenino que

concuerdan en que muchas mujeres todavía se modelan sobre la autoridad patriarcal. En su estudio socio-político de las mujeres y su relación con la comida, Sally Cline explica que la cocina "is women's realm but it is still men who make the rules. In almost all food areas women, like children, are still dictated to" (147). La antigua distribución del poder todavía se manifiesta, no solamente en la cocina sino en cuanto al espacio femenino en general.

Según el sistema de la época, entonces, la casa representa el espacio geográfico de las mujeres. Sin embargo, en este mundo interior que "pertenece" a la mujer, el hombre es todavía la autoridad absoluta. El papel tradicional simbólico del "espacio," o sea, del "lugar" de la mujer es que ella es sumisa y no ejerce ni el control ni la autonomía porque se moldea su posición y su voluntad individual por las expectativas y los códigos patriarcales establecidos de antemano. La mujer en esta conceptualización es "hostage in her own world" (Welter 225). El espacio femenino del siglo diecinueve llega a ser una jaula física y simbólica. Según la tradición patriarcal, la casa y la mujer tienen funciones sagradas. Pero para la mujer, en cambio, este espacio femenino es una especie de cárcel porque ella no tiene el poder activo del control ni de esta zona geográfica ni de sí misma.

El pensamiento mexicano del siglo diecinueve, entonces,

es un conjunto de los antiguos sistemas de valores judeo-cristianos y de los conceptos prestados de la herencia andaluza y musulmana. A la vez, la industrialización del siglo crea nuevos problemas y preocupaciones sociales que dan lugar a un ambiente que favorece la imposición de nuevos valores. Por consiguiente, surge el resultante culto a la domesticidad que relega a las mujeres mexicanas aún más a la jaula del espacio femenino como los "ángeles del hogar." Esto es lo que forma el encuadrado de la novela de Esquivel. Ella ubica su obra dentro de este ambiente tradicional para efectuar una revolución que intenta dar importancia a este pasado mientras que lo presenta desde una distancia crítica. Busca provocar un cambio para el beneficio de las futuras generaciones de los hombres y las mujeres. Como agua para chocolate es una receta para una revolución del "espacio femenino." Esquivel quiere cambiar el desequilibrio antiguo del poder en este espacio y aboga por reformular los principios del espacio, tanto geográfico como simbólico. El arma de la revolución es el elemento de la comida, ya que las mujeres no tienen acceso a otro elemento de poder (Cline 134). Hace falta discutir la índole de esta receta de revolución y sus ingredientes principales.

Según Bridget Aldaraca, en el siglo actual, la familia aún se considera el último dominio sagrado del individuo (85). McIntosh y Zey concuerdan en que la familia actual como

institución todavía cobra valor y funciona como "a last haven in an otherwise heartless world" (320). Sin embargo, el prestigio del papel de la mujer en casa "has radically declined in part as a result of women's growing importance in the workforce" (Aldaraca 85). Otros críticos concuerdan en que se ha rebajado la cualidad sagrada de la mujer en casa y de su actividad doméstica en el siglo actual. En su estudio sobre la mujer y las tareas domésticas, Bernice Martin opina que el prestigio de la mujer en casa "seems to have been eroded as the activity itself has been progressively assigned to the profane sphere" (24). No cabe duda de que las mujeres han celebrado su entrada anticipada al mundo público exterior. Pero Laura Esquivel cree que si el prestigio de la mujer y de sus actividades en la casa ha bajado, ocurre lo mismo con la institución sagrada de la familia porque su naturaleza y su equilibrio han cambiado como resultado de la salida de las mujeres al exterior (en Loewenstein 600). Esquivel comenta sobre este "equilibrio" que tiene que ver en mayor parte con lo femenino. Ella no cuestiona la necesidad de salir del hogar y de luchar por nuevos derechos porque fue un paso esencial para las mujeres. Sin embargo, los cambios subsecuentes, tales como la pérdida del prestigio del papel sagrado de la mujer, "are altering and destroying our values" (en Loewenstein 602). Esquivel explica la popularidad de su novela en términos de este equilibrio femenino perdido:

All this popularity has to do with the need for equilibrium. All this has to do with the feminine aspect, with the intimate, all the manifestations of this equilibrium. When I think of that, what I mean by the feminine is the earth or the sacred. I think that Mexican culture is very spiritual, and that currently we are going back to the earth and the sacred and to bring out the feminine side of the balance. (en Loewenstein 600)

Esquivel propone un énfasis renovado de los "rituals and ceremonies that connect us to ourselves, to our origins" (en Loewenstein 600) que ocurren en el espacio femenino tradicional. Propone recobrar lo consagrado del espacio femenino, tanto lo geográfico como lo simbólico. Hasta cierto punto, ella aboga por un regreso a nuestras casas. Esto no significa que la novela propone una reintegración de la mujer a esta esfera doméstica porque los que regresan, idealmente, no son sólo mujeres. La novela no supone una regresión a la tradición donde la casa es un espacio exclusivo femenino (Jaffe 227). El regreso se hace también por el "New Man," en las palabras de la autora, y se efectúa por el "work of couples rather than just one side" (Loewenstein 602). En la obra A Room of One's Own, Virginia Woolf anticipó la misma cooperación en el ambiente literario y esperó que la creación y la transformación se efectuaran por una fusión de lo femenino y de lo masculino (en Marder 25). Para Esquivel, la casa, las actividades domésticas y las mujeres recobran una importancia sagrada para la gente actual. Busca que tanto los

hombres como las mujeres regresen a lo fundamental y cobren un nuevo significado por el restablecimiento de un equilibrio. Tal equilibrio se efectúa por las parejas que exaltan al pasado femenino de este espacio femenino y siguen adelante por medio de un redescubrimiento, una revaluación, una reutilización y transformación de este espacio.

Por lo tanto, el espacio femenino tradicional ya no será la jaula tradicional. Si en el pasado encerraba a la mujer pasiva con la pierna quebrada, ahora debe ser un espacio compartido, abierto y activo. Esquivel dota la antigua jaula "femenina" con nuevos valores. Este espacio sagrado de la familia y de las actividades sagradas interiores se celebra tanto por los hombres como por las mujeres. Ya no es el espacio exclusivo femenino del interior donde la mujer se define y se circunscribe por los sistemas de valores patriarcales. Se destaca claramente un ejemplo de estos cambios cuando la generala Gertrudis regresa a la casa y le encomienda al sargento Treviño que elabore un almíbar para las torrijas: "Treviño, teniendo muy presente la amenaza que pesaba sobre su cabeza si no cocinaba correctamente para su superior, cumplió con su misión, a pesar de su inexperiencia" (Esquivel 198). Las ideologías tradicionales se subvierten en la novela en cuanto a la relegación de la mujer a este espacio femenino simbólico y geográfico, y esta subversión y la reformulación consiguiente se efectúan por medio del elemento

de la comida.

Hemos discutido la noción del espacio femenino como una conceptualización tanto geográfica como simbólica que abarca los papeles del sexo femenino, los códigos del comportamiento y el espacio encerrado de la casa. En la sociedad Kabyle la casa o el interior como espacio encerrado incluye las zonas asociadas con la actividad femenina tal como el jardín. El supuesto "control" que poseen las mujeres de esta sociedad sobre la sexualidad, la intimidad y la comida concentran la actividad femenina en los espacios del dormitorio y de la cocina. Sin embargo, el control verdadero que la mujer ejerce sobre estas zonas específicas es insignificante. En un estudio sobre "Lección de cocina," un cuento de la autora mexicana Rosario Castellanos, la crítica Kemy Oyarzun escribe:

An object (the kitchen, the family, social structures) creates a subject (passive woman); but [. . .] woman has the option of transforming objective reality by engaging in the battlefield of "concoction." The kitchen is no longer seen as the invisible, unproductive, domestic sphere. (88)

Esquivel reformula un nuevo sujeto femenino. La novela promueve un nuevo control activo para la mujer y las zonas "femeninas" de la casa como la cocina. En Como agua para chocolate, la cocina es el lugar específico de la casa donde nacen los nuevos valores y el nuevo sujeto. Como señala Oyarzun, la cocina es el verdadero campo de batalla de la

invención culinaria (88). Es la gran arena del cambio de los sistemas tradicionales en la novela. La comida, la cocina y las zonas de la casa que se relacionan con ésta, constituyen la base de un nuevo control femenino. De manera irónica, entonces, la revolución del "espacio femenino" que se efectúa en la novela de Esquivel comienza en el espacio tradicional femenino geográfico de la cocina. Con respecto a este tema, podemos añadir que, al igual que la parodia escrita por las mujeres, uno debe trabajar desde el centro para poder subvertirlo y transformarlo.

Las actividades de la mujer en este centro de la casa se ubican en la periferia de la hegemonía patriarcal, ya que son tareas diarias y no tienen importancia ni poder en la hegemonía. Sin embargo, Esquivel considera que las tareas domésticas, sobre todo la preparación de la comida, conceden a la mujer un poder que le permite autodefinirse en el espacio femenino tradicional. De este modo, Esquivel cree que la mujer y las actividades domésticas son dignas de recobrar un nuevo significado sagrado. Las actividades que se asocian con el papel de la alimentación son ritos y ceremonias que deben cobrar mayor valor y nueva importancia para la sociedad actual.

Varias teorías modernas señalan el componente estético y la naturaleza de la promulgación ritualizada y sagrada de las actividades domésticas. Kathleen Rabuzzi dice: "The linking

back in time is one of the major benefits ritual enactment bestows on its participants. To do the right [sic] again is to join with the ancestors and regenerate the identity of our lives" (102-03). Vistos así, estos ritos y ceremonias cobran gran importancia, porque, en las palabras de Esquivel, ellos "remind us of where we're from, where we are going and who we are" (en Loewenstein 602). La novela llama atención sobre las actividades sagradas del mundo interior y propone una recuperación de lo creativo, de una expresión individual y de una libertad de elección dentro de la casa y sobre todo en la cocina con el elemento de la comida.

Como agua para chocolate es una expresión de esta visión de Esquivel. La capacidad creativa desarrollada en Tita en la cocina por la elaboración de la comida le permite apoderarse de un control de su mundo. Ella ejerce el poder de crear y ordenar un ambiente para los demás, pero más importante, Tita crea y participa en un espacio suyo. Ella encuentra su espacio en la cocina ya que: "a la muerte de Nacha, Tita era entre todas las mujeres de la casa la más capacitada para ocupar el puesto vacante de la cocina, y ahí escapaban de su riguroso control [el de Elena] los sabores, los olores, las texturas y lo que éstas pudieran provocar" (Esquivel 53). La noción de conseguir un espacio que le pertenece a ella nos recuerda la expuesta por Virginia Woolf en A Room of One's Own. Woolf señala que el espacio interior que identifica la

mujer en las obras críticas y creativas es gobernado por los hombres. Ella aboga por un espacio alternativo donde el ser femenino puede dominar. Ella añora el recobro de la creatividad y de la autodefinición, y sugiere la necesidad de una "escapada" a un cuarto propio donde la mujer pueda trascender la tradición doméstica y reformular su papel femenino (en Penna Smith 216). En Como agua para chocolate la cocina es el espacio de la creatividad, la elección y el control de Tita, que hace que ella reformule la imagen tradicional de la mujer en el "espacio femenino." Efectivamente, Tita posee un control activo de su propio destino y el de los demás. Este poder se efectúa por medio del elemento de la comida. A través de la comida, Tita no tiene que seguir la "receta" tradicional de la mujer en el espacio femenino. Tampoco sigue la tradición familiar de cuidar a la madre hasta la muerte. Su creatividad, su elección y su control en la cocina le permiten alterar las recetas tradicionales establecidas de antemano. Su rebelión, a través de la comida, asegurará que ella y las generaciones futuras no tendrán que ser definidas y encerradas en este espacio relegado a una posición inferior. Su cocina y, en efecto, su "espacio," cobran un significado nuevo y quedan liberadas para las generaciones futuras. Esta es la receta de revolución en el significado del espacio que crea Esquivel. Se efectúa por medio de la cocina y por la elaboración de la

comida. La cocina es el campo de batalla y la comida forma la invención, las armas para este "battlefield of concoction" con el cual la mujer transforma su realidad objetiva (Oyarzun 88). Como señala Eileen Bender, la cocina es un lugar donde la mujer sí puede ejercer la autonomía (317).

Como en la parodia, Esquivel primero plantea las nociones de la tradición para después transformarlas. La autora presenta el espacio femenino bajo la opresión de Mamá Elena como el espacio reprimido tradicional del cual Tita se apodera para poder transgredir contra él. Elena representa el pensamiento tradicional porque define la función de este espacio y dicta las recetas correspondientes. Ella trata de controlar el funcionamiento cotidiano de la casa y su economía. Impone una rígida rutina y normas coercitivas con las que intenta controlar la creatividad y la elección de Tita. Las actividades diarias de asear, planchar, lavar y cocinar sirven para mantener el orden interior que Elena exige. La figura omnipresente de Elena funciona como la autoridad masculina tradicional del espacio femenino que abarca también la índole simbólica. Manteniendo el código de la honra del patriarcado, Elena apoya un dominio firme sobre lo que ocurre dentro de este espacio interior. Ella mantiene un control especialmente firme sobre el comportamiento correcto y la sexualidad de sus hijas. Elena aboga por defender su propia honra y la vergüenza de sus hijas que

sostiene la ideología tradicional. Bajo este sistema, no le permiten a Tita dominar activamente el espacio femenino porque si Elena le remitiera una porción del control, ella y su familia quedarían vulnerables a la crítica del pueblo. Según Julian Pitt-Rivers en su estudio sobre los sistemas de valores en Andalucía, la burla es algo que puede socavar la buena reputación social (47). En el siglo diecinueve, la misma noción se manifiesta en la preocupación por "el qué dirán" (Aldaraca 73). Elena está consciente de la mirada constante de los miembros de su grupo social. El personaje de Paquita Lobo sólo existe para destacar el papel de la burla social y la voz de la moral. En este personaje Esquivel encarna el predominio de la burla y la importancia de la buena reputación en la sociedad mexicana tradicional.

Sometida al código rígido de su madre, la existencia de Tita se caracteriza por una rutina inmutable:

Tenía que levantarse, vestirse, prender el fuego en 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. (114)

Todo se hace según el esquema y las normas rígidas de Mamá Elena. Carmen Ramos-Escandón escribe que las "tareas cotidianas de las mujeres de la casa obedecen a una forma establecida de antemano, una recetaria de ejecución" pero, al coser un vestido sin hilvanarlo, Tita "rompe [esta]

prescripción establecida" y el orden de las cosas (46). Elena no tolera que el código se altere y manda que Tita lo cosa de nuevo:

Te felicito- le dijo-, las puntadas son perfectas, pero no lo hilvanaste, ¿verdad? No, respondió Tita [. . .] Entonces lo vas a tener que deshacer. Lo hilvanas, lo coses nuevamente y después vienes a que te lo revise. Para que recuerdes que el flojo y el mezquino andan doble su camino. (18)

Elena hace que todas respeten la tradición por ridículo que sea y se establece como el poder supremo y la autoridad total que impone el orden. Ejerce su control de mano dura: "En la casa, todo estaba bajo llave y bajo estricto control. Nadie podía sacar ni una taza de azúcar de la dispensa sin la autorización de Mamá Elena" (141).

La existencia de Tita se define tanto por un recetario tradicional patriarcal como por el recetario familiar. Al seguir la tradición familiar de cuidar a la madre hasta la muerte, Tita está destinada a quedarse en el espacio circunscrito para siempre. Pero Tita no permite que su vida se desarrolle así. La forma establecida de antemano a la que ella tiene que seguir no es, como escribe Carmen Ramos-Escandón, "inalterable para siempre" (46). En lugar de ser una mujer tradicional abnegada que deja que el espacio femenino circunscrito la encierre, Tita lo abre, lo recrea y lo reordena para sus propósitos. Insiste en dominar y

controlar su mundo de la casa y la cocina y todos los lugares que se asocian con él:

No era fácil para una persona que conoció la vida a través de la cocina entender el mundo exterior. Ese gigantesco mundo que empezaba de la puerta de la cocina hacia el interior de la casa, porque el que colindaba con la puerta trasera de la cocina y que daba al patio, a la huerta, a la hortaliza, sí le pertenecía por completo, lo dominaba. (14-15)

Tita sí es capaz de dominar y controlar sus actividades cotidianas y las zonas que se asocian con ellas. Su encargo de la comida le permite extender su dominio. Tita recupera el control de sus propias actividades y de su espacio por medio de la comida. Queda claro que la actividad de cocinar no se considera banal. No es una mera tarea cotidiana que mantiene el funcionamiento del cuerpo. En cambio, la actividad de cocinar y el elemento de la comida están vinculados inexorablemente con una serie de significados alternativos. La comida le da a Tita la oportunidad de controlar su propio destino y de escaparse de la tradición familiar. Por extensión, Tita controla a los demás y puede transgredir las normas de la tradición patriarcal en general.

Se han hecho varios estudios sobre el papel de la mujer actual en casa como "gatekeeper" del consumo familiar de la comida. McIntosh y Zey concluyen que la mujer en este papel sí ejerce cierto control sobre espacio tradicional femenino. Explican que las tareas domésticas tal como la de cocinar,

"confer a form of domestic power on women which is so 'natural' and habitual that we have ceased to recognize its existence, though its consequences reverberate in the family" (20-21). Aunque puede que el hombre tenga la última autoridad de la casa, "women use as adjuncts to a borrowed control, the tools to which [they] have greatest access: food and meals" (Cline 138). De esta manera, la mujer controla activamente la necesidad humana de comer. Bernice Martin escribe: "You are what you eat and you eat what Mother decrees: your tastes are her creation" (31).

Este control activo se extiende a otras actividades que se asocian con el papel nutritivo de la mujer, tal como el de servir. Eileen Bender escribe: "serving may be an act of diabolical vengeance or at least devious manipulation; a deft hostess may orchestrate new relationships armed with ladle and placecard" (319). Por lo tanto, aunque en el esquema tradicional el patriarcado ejerce su poder y define el espacio femenino, la mujer recupera cierto control por medio de su papel nutritivo. Al elaborar y servir la comida, Tita efectivamente instrumenta nuevas relaciones y efectúa grandes cambios del espacio femenino tradicional y de su papel tradicional de cuidar a la madre hasta la muerte. Es interesante notar que tanto Elena como Rosaura mueren de graves problemas del aparato digestivo que se pueden atribuir en parte a Tita. En efecto, constituyen la venganza de Tita.

En la novela la comida funciona como un medio de comunicación. Tita comunica su voluntad a través de sus platillos. De este modo, ella ya no encarna la mujer típicamente abnegada de la casa. Ella tiene la capacidad de emprender un control activo de su propio destino y el de los demás. Cuando Tita elabora sus platillos, sus actos y su voluntad tienen trascendencia y ella se comunica con los demás. Debido a su enojo con Rosaura por querer criar a Esperanza según la tradición familiar, Tita le prepara un platillo que la castiga. Como resultado del platillo, Rosaura no puede amamantar a la niña. De esta manera, Tita asume el papel de madre nutritiva que le ha sido negado por la receta familiar. Ella adapta la tradición, pero a la vez, la cambia por completo. Como resultado de su control por medio de la comida, Tita puede alterar la tradición familiar para siempre. Libera a Esperanza y a las futuras mujeres Garza de la receta familiar tradicional y, por consiguiente, del espacio femenino.

Según la ideología tradicional Kabyle, toda la expresión "femenina" de los pensamientos, de los sentimientos y de las pasiones queda sometida a un control riguroso. La expresión erótica es particularmente tabú. Parece evidente que esta noción se traduce al pensamiento mexicano del siglo diecinueve con la retórica del Manual de Antonio Carreño, por ejemplo. Con la comida, Esquivel desafía esta tradición. El platillo

de los codornices de Tita comunica su emoción, su voluntad y su deseo erótico y afecta a los que la rodean: "Parecía que habían descubierto un código nuevo de comunicación en que Tita era la emisora, Pedro el receptor y Gertrudis la afortunada en que se sintetizaba esta singular relación sexual a través de la comida" (57). La comida se convierte en un desafío abierto, para Tita y, por extensión, para Gertrudis, a la noción de la mujer abnegada y sumisa. El poder de Tita es activo. La comida hace que Gertrudis huya al exterior del espacio femenino y, por ende, efectúa la consiguiente pérdida de su vergüenza. Queda claro, entonces, que el elemento de la comida altera la ideología tradicional del espacio femenino geográfico y simbólico.

La comida le proporciona a Tita un espacio suyo, geográfico y simbólico, un lugar desde donde ella puede "transgredir las formas tan rígidas que su madre quería imponerle dentro de la cocina y de la vida" (200). La preparación de la comida es un discurso tradicionalmente femenino que Elena no puede controlar. En efecto, la cocina y sus alrededores y las actividades internas incitan la rebelión individual de Tita en la cual la comida sirve como arma. Al colocar la cocina y la comida en el primer plano, Esquivel critica la ideología dominante tradicional de que la cocina es un lugar inconsecuente porque se relaciona con la esfera devaluada "femenina." Según el pensamiento filosófico

dominante posterior a Emmanuel Kant,¹² cocinar

has never really been the subject of philosophical consideration. This is at least partly due to the fact that cooking is "woman's activity," like child rearing. Traditionally, western philosophers have regarded such women's activities to be philosophically irrelevant; they have defined them out of existence, rendered them invisible. (Heldke 254)

Según la misma tradición, la actividad de nutrir es una labor que trata de cosas transitorias que sólo cumplen una necesidad humana. El cocinar se considera un oficio menor. No se hace con el cerebro y no requiere pensamiento porque es una labor manual. De esta manera, la actividad de preparar la comida, al igual que la actividad de consumirla se percibe como una tarea cotidiana banal e insignificante que no merece reconocimiento filosófico. Existe una distinción entre el arte y el trabajo de cocinar. Como señala Nick Fiddes, la mujer se encarga de la labor manual, de lo profano y de lo cotidiano porque ella prepara la comida en el lugar inconsecuente de la casa (162). El hombre que cocina, o lo hace fuera de la casa como es el caso de la barbacoa, o prepara la comida en una cocina pública y se convierte en un jefe de cocina, un cocinero del "haute cuisine" (162). Sus

¹²Hans Georg Gadamer nota que, anterior a Kant, la filosofía ligaba la "ideal of genuine humanity" con "the sense of taste," propuesta por Baltasar Gracián. Vea Truth and Method (New York: Continuum, 1975, 33-4).

creaciones culinarias se ven como obras de arte y su elaboración exige una intelectualización. Es interesante observar cómo la comida proporciona, de nuevo, la misma dicotomía que se manifiesta en cuanto a la literatura. La mujer se relaciona con la subliteratura de la cultura popular y el hombre se relaciona con el canon aceptado de la cultura alta. Visto de esta manera, bien sea la escritura bien sea la elaboración de la comida, el centro hegemónico patriarcal ha trivializado y marginalizado la labor de la mujer y por extensión, la trivializa y la marginaliza a ella también.

Para Esquivel, la cocina, la comida y en efecto, la mujer, sí son dignos de mayor atención. Esquivel transforma la antigua conceptualización que las ubicó en la periferia y las coloca en el primer plano. Tal noción fue destacada por primera vez en la literatura mexicana por Sor Juana Inés de la Cruz. Ella escribió de la frustración de la mujer privatizada y restringida a los deberes cotidianos que se vieron como triviales en el espacio inconsecuente de la cocina. Sor Juana escribió en su Respuesta:

Pues, ¿Qué os pudiera contar, señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? [. . .] Por no cansaros con tales frialdades, que sólo refieren por daros entera noticia de mi natural y creo que os causará risa; pero, Señora, ¿Qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito. (118-19)

Este comentario astuto se transfiere al estado del espacio femenino en general y a la relegación perpetua de las mujeres, especialmente la de las escritoras. Esquivel concuerda en que la cocinera, su cocina y sus actividades correspondientes, al igual que la escritora y su literatura, sí son dignos de reconocimiento y no son triviales.

Eileen Bender argumenta que en la cocina la mujer aprende las virtudes de la paciencia y la pasividad. En la cocina, la mujer queda hipnotizada al pensar que la actividad de cocinar es algo mágico y una alquimia sobre la cual ella no tiene control (318). Esquivel subvierte este tipo de pensamiento. En su novela, la cocina se asemeja a una especie de laboratorio activo donde la mujer se ve como una alquimista que sí asume control. Al igual que la elaboración de la comida, las creaciones químicas y científicas, tales como las cerillas, exigen una "receta." Se hacen con una "masa" como mucha de la comida básica mexicana. La noción primordial es que la mujer que cocina es una especie de científica verdadera con pensamientos importantes y con un conocimiento único. El doctor Brown no es capaz de reproducir los resultados que su abuela india tuvo en su "cocina-laboratorio" (Esquivel 118).

Las curaciones naturales que se confeccionaron en la "cocina-laboratorio" de Luz del Amanecer no se aprenden por teorías exactas, ni por un conocimiento abstracto, sino por el experimento y la práctica y por un conocimiento único. La

elaboración de las medicinas en la novela no es una mera labor manual. Es también una labor que se hace con el cerebro y requiere otros tipos de conocimiento especializado. La distinción tradicional entre el cerebro y las manos se deshace en la novela de Esquivel. Desconstruye las oposiciones binarias tradicionales y las dicotomías establecidas de antemano entre el hombre y la mujer, la razón y la emoción, el cerebro y las manos, la cultura alta y la cultura baja, el arte y el oficio, y por último, el exterior y el interior. La polarización se destaca claramente en el siguiente comentario:

The place of women [. . .] is where the work is done to facilitate man's occupation of the conceptual mode of action. Women keep house, bear and care for children, look after him when he is sick, and in general provide for the logistics of his bodily existence [. . . .] They do things which give concrete form to his conceptual activities. (Heldke 212)

En este comentario vemos la misma relegación coercitiva al espacio doméstico y en particular a la cocina que Sor Juana puso en evidencia en el siglo dieciséis. Lo que Sor Juana descubrió en su cocina no fue trivial, aunque la tradición lo estimaba así.

Según Lisa Heldke, la polarización tradicional entre el cerebro y las manos no es atacada porque la elaboración de la comida es en efecto un "thoughtful practice" (212). Las medicinas curativas confeccionadas en la novela por las

mujeres indias y por Tita muestran que Laura Esquivel concuerda con Heldke (Esquivel 117-18 y 202). De la misma manera, la elaboración de la comida de Tita no es una mera labor manual porque le proporciona el poder de pensar. El vínculo intrínseco entre el cerebro y las manos queda destacado en la novela durante la estancia de Tita con el doctor Brown (Esquivel 114). Fuera del ámbito de la cocina del rancho, las manos de Tita están desocupadas. Debido a esto, Tita no recuerda sus recetas y no puede recordar cómo cocinar "tan siquiera un par de huevos" (131). La comida y su elaboración le permiten a Tita la oportunidad y el derecho a pensar. De este modo, ella transforma su realidad objetiva y ya no representa a la mujer tradicional abnegada y sumisa que sigue ciegamente los códigos establecidos de antemano.

Los pensamientos que ella y las cocineras indias poseen en la novela provienen de un conocimiento especial que es tanto contextual como "corpóreo." Según Lisa Heldke, uno requiere un "conocimiento corpóreo" para elaborar la comida y las medicinas naturales. Ella explica:

It is an acknowledgement of the fact that I know things literally with my body, that I, "as" my hands, know when the bread dough is sufficiently kneaded, and I "as" my nose, know when the pie is done. (218)

Para "conocer" la comida, los elementos culinarios y su elaboración, uno no utiliza el tipo de conocimiento abstracto que imita lo científico y lo teórico. Se requiere un

conocimiento que está ubicado más bien en todos los sentidos, y, en particular, las manos. En fin, el "conocimiento corpóreo" es un conocimiento especial de los sentidos. El doctor Brown no puede reproducir científicamente los resultados de su abuela india porque los remedios naturales que ella confeccionó en su "cocina-laboratorio" no se aprenden ni por las teorías ni por el conocimiento abstracto sino por la experiencia inmediata, el experimento, el "thoughtful practice" y el "conocimiento corpóreo."

Esta noción enfatiza el aprendizaje. Un libro de cocinar no sustituye la práctica inmediata y la tutela. La práctica pensativa y el conocimiento corpóreo se aprenden por medio del discurso social. Se desarrollan en Tita por la tutela de Nacha, la madre nutritiva. Es más, entre los olores y los sabores de este mundo de la promulgación ritual, Tita está conectada con el pasado y con una comunidad de mujeres antepasadas, tal como Luz del Amanecer. Esta comunidad de mujeres trasciende el tiempo, las razas y las culturas y participa en el desarrollo del conocimiento de Tita.

Rosaura fracasa en su intento de cocinar porque carece del diálogo social de la cocina. Por ende, ella carece de la práctica pensativa y el conocimiento corpóreo. Gertrudis también padece de la carencia de este diálogo social. Al intentar cocinar, ella "leía la receta como si leyera jeroglíficos. No entendía [. . .] mucho menos cuál era el

de bola" (55). Para saber que
que haber aprendido a
los sentidos porque
te abstracto al leer
la cocina en la novela
tipa muchos tipos
icativo de la expre
mente de Tita. No s
que la comida en sí
mía, el hombre es
n, mientras la mujer
cimientos. Esta sep
medio de la comida.
ta conectada tanto
razón. Por medio
quiéne los poderes
adición judeo-cristi
rasiona un conocimie
relación entre la comi

Eve [. . .] power when
the fruit
original s
is forever
of birth.
the peeling
awakening
powerful

Este comentario subv

punto de bola" (55). Para saber cuál es el punto de bola, uno tiene que haber aprendido a ver y a sentir. Uno debe afilar bien los sentidos porque no se trata de un conocimiento puramente abstracto al leer una receta.

La cocina en la novela de Esquivel es un espacio que anticipa muchos tipos de conocimiento. Es un lugar comunicativo de la expresión individual y de la rebelión consciente de Tita. No sólo genera la cocina el conocimiento sino que la comida en sí lo incita también. Según la antigua dicotomía, el hombre es identificado por el conocimiento y la razón, mientras la mujer se identifica con la moral y con los sentimientos. Esta separación se hace borrosa en la novela por medio de la comida. En Como agua para chocolate la comida queda conectada tanto con la emoción como con el conocimiento y la razón. Por medio de su relación con la comida, la mujer adquiere los poderes del conocimiento y de la razón. En la tradición judeo-cristiana, la manzana en el jardín del Edén ocasiona un conocimiento del mundo. Eileen Bender describe la relación entre la comida y el conocimiento:

Eve [. . .] puts on godly knowledge and power when she tastes the apple; serving the fruits to Adam, she compounds original sin. In her punishment, eating is forever linked with mortality and pain of birth. Yet Eve's legacy also includes the peeling away of blind ignorance, the awakening of the human spirit through the powerful bite of knowledge. (317)

Este comentario subvierte la noción tradicional que relaciona

Adán con el conocimiento. Bender mantiene que el conocimiento se manifestó primero en la mujer por medio de su relación con la comida.

La autora mexicana, Rosario Castellanos, interpreta la tradición bíblica de igual manera en su obra, El eterno femenino. Ella reta a los mitos y los relaciona con el estado de la escritora. En la obra Eva muestra una voluntad fuerte de escaparse de su estado de ignorancia. Ella opta por liberarse de la ignorancia cuando come la manzana. Adán, en cambio, va nombrando las cosas y creando ciegamente porque así es su oficio de hombre. Eva se ocupa de razonar y pensar y ella planea el futuro de los dos. En efecto, sus pensamientos son más profundos. De este modo, Castellanos destaca que la mujer es un ser que es capaz de pensar y razonar. Laura Esquivel iguala la razón y el conocimiento con la cocina, la comida y con la mujer cuando escribe que la cocina es un lugar "paradisiaco" (152).

Como ya hemos señalado, la comida le proporciona a Tita un medio de comunicación y de expresión, si bien alternativo. Efectivamente, la comida está conectada con el habla y tiene repercusiones importantes para nuestra primera expresión humana. La literatura psicoanalítica observa la relación entre la comida y los métodos en que el ser humano llega a ser un individuo social. Julia Kristeva escribe que la primera comida proviene del cuerpo de la madre. Es más, la

alimentación en general está asociada con la figura femenina. Kristeva dice que los seres humanos se desarrollan como sujetos hablantes accediendo a la satisfacción primaria y a la emoción de comer (en Oliver 68). La lógica de la primera alimentación anticipa la de hablar. Sin embargo, el habla no se desarrolla completamente la raíz de la alimentación, sino también resulta de la actividad de la pérdida de este primer alimento. El bebé debe sustituir los senos nutritivos de su madre por el habla. Ahora, este ser se complace en servirse de la materialidad del habla tanto como lo hizo con la materialidad del cuerpo de su madre. En fin, una satisfacción oral nueva reemplaza la primera (en Oliver 69).

Estos comentarios proporcionan unas observaciones valiosas para los fines del argumento de Esquivel. Como agua para chocolate llama la atención sobre el hecho de que Mamá Elena y Rosaura no son capaces de amamantar a sus niños. Elena es la madre genitiva, pero no juega un papel nutritivo. Esto simboliza la desgana por parte de Elena de criar un ser hablante. Como el poder autoritario del patriarcado, Elena prefiere engendrar la abnegación y el silencio de sus hijas, especialmente la de Tita, que debe aceptar pasivamente la tradición familiar. Elena le dice a Tita: "Tú no opinas nada y se acabó" (Esquivel 17). Esta cita subraya la existencia sumisa que Elena exige de Tita. La carencia de la leche en Elena se sustituye por la emoción y el conocimiento implícito

de las papillas de Nacha, la madre nutritiva, y el diálogo social del mundo cálido y protectorio de la cocina. Por ende, Tita llega a ser un sujeto hablante en el mundo estimulante y proactivo de la cocina. Allí Tita se apodera de una voz y aprende a expresarla de una manera alternativa. Este discurso alternativo le permite cambiar su destino porque es algo que Elena no puede controlar. La cocina y la comida son agentes poderosos para la socialización propia de Tita. La comida ocasiona la razón, el conocimiento y una voz por la que Tita transmite la rebelión. La cocina le proporciona un lugar proactivo, un espacio suyo, donde esta rebelión se efectúa.

Rosaura tampoco posee la función de la madre nutritiva en la novela. Al igual que Mamá Elena, Rosaura es la madre genitiva pero no tiene la capacidad nutritiva esencial. Los personajes de Elena y Rosaura van en contra de la noción de que la madre es la que más se sacrifica. Esta ideología trasciende las razas, las culturas y el tiempo. Desde el principio de la vida humana, la madre ha jugado el papel de proveedora y da de comer de su propio cuerpo. Esquivel les niega a Elena y a Rosaura esta función. Esta carencia en estas mujeres se opone a la plenitud del pecho virgen de Tita. Tita queda con el papel de la madre nutritiva y amamanta al hijo de Rosaura como si por magia, convirtiéndose en una "Ceres personificada, la diosa de la alimentación en pleno" (82). El hecho de que Tita se eleve al status de una diosa la

sitúa dentro de la tradición mitológica de aquella madre toda proveedora de donde la leche y la alimentación no dejan de fluir y brotan como cazuelas sin fondo (Rabuzzi 129). Se ocasiona una conexión entre la mujer, la comida y lo espiritual.

Esta noción se encuentra en la sociedad Kabyle con la diferencia de que la mujer Kabyle está asociada con las nociones negativas de lo mágico, lo espiritual y la comida como algo tabú. Patniak escribe que en la tradición occidental, la cocina se percibe como un lugar espiritual de donde se reparte el pan y el pescado (66) que destaca las ideologías bíblicas. En la oda de Salomón, Dios dice: "My own breast I prepared for them, that they might drink my holy milk and live thereby [from the word]" (Patniak 66). Si la leche es la palabra, la leche de la mujer, entonces, se asemeja a lo espiritual. Como primer alimento humano, desarrolla el habla y el conocimiento en el ser humano y, como resultado, la mujer proveedora se acerca a lo divino.

Al igual que Elena, Rosaura tampoco puede alimentar a su hija Esperanza. Se puede conjeturar que tal carencia es parte del plan de Esquivel. La leche es un medio espiritual que incita el habla y el conocimiento en los niños de Dios, pero ya que Rosaura es una mujer sumisa que no piensa por sí misma, ella es incapaz de transmitir y ocasionar el habla y el conocimiento en sus niños. Al igual que Elena, Rosaura no

quiere que su niña sea un ser hablante. Ella desea la abnegación y el silencio de la niña para que no se oponga a la tradición.

La voluntad individual de Tita también tiene un impacto en la novela. El platillo de frijoles le causa a Rosaura graves problemas digestivos. De este modo, Rosaura no puede criar a Esperanza en la manera que había planeado. Como Nacha, Tita asume un papel nutritivo en su cocina porque ha arrancado el control de Rosaura. Esperanza está socializada y llega a ser un ser hablante dentro de este lugar cálido de la razón y del conocimiento, de la emoción, de la comunicación y de la expresión. Por medio de este papel nutritivo, Tita asegura que su rebelión se transmita a Esperanza, y que se quiebre la tradición familiar para siempre. Después Tita dota al espacio femenino con nuevos valores que cambian sus connotaciones de una manera definitiva.

La función de la cocina en la novela no es la del encierro tradicional femenino. La cocina representa un paraíso cálido, un lugar de la energía positiva de subversión y cambio por lo que se crea allí. La cocina es la arena del cambio, y la comida es lo que proporciona el arma esencial de esta revolución interior. En esta época la Revolución Mexicana continúa con pleno vigor al exterior del rancho de los Garza. En el campo de batalla se ganan victorias decisivas. Paralelamente, en el interior, hay también una

revolución. Allí las mujeres hacen decisiones importantes y llevan a cabo sus batallas. En Como agua para chocolate la comida tiene funciones destructivas para la gente que no la aprecia y no sabe relacionarse con ella. Si hay un mal temperamento, la comida "puede ponerse a su altura y alterarle el gusto" (Esquivel 160). Elena y Rosaura no mantienen una relación sana con la comida y, por consiguiente, mueren de problemas digestivos, posiblemente envenenadas por Tita. De este modo, el lado destructivo del "battlefield of concoction" saca a relucir la antigua conexión entre la mujer y el veneno (Oyarzun 88). Margaret Visser mantiene que la administración de los alimentos se asocia con la mujer. Por esta razón, "fear of women frequently translates into suspicion that they are poisoners" (277). Visser escribe que mientras los cuchillos y las pistolas son armas masculinas porque pertenecen al dominio masculino de la caza y la guerra, el veneno es un medio destructivo secreto que se administra a menudo por medio de la comida. Por consiguiente, ella concluye que "poison [is] a particularly "female" weapon, certainly in the folklore and mythology of all races, and possibly in fact as well" (277).

Sin embargo, el "battlefield of concoction" es también un lugar "re-creativo" donde la mujer subvierte y cambia su realidad objetiva. Al contrario de la destrucción perpetua del cuerpo y del alma al exterior, la comida también da

sustento al cuerpo y al alma y proporciona efectos reconstituyentes. La cocina y la comida de Tita evocan una tradición importante y la restablecen para Esperanza y para la narradora de la novela. Estos recursos de la revolución interior restablecen un nuevo orden liberado en las casas de Esperanza, de la narradora y de las generaciones futuras.

Hemos visto que la comida y la cocina incitan la emoción, la socialización, la expresión, la creación, la comunicación, la razón y el conocimiento. De todos estos elementos Tita recobra un control activo del espacio suyo y también de los demás. Su rebelión hace que ella sea capaz de subvertir y cambiar su papel en la familia y, por extensión, las nociones tradicionales del espacio femenino geográfico y simbólico. Tita supera las normas coercitivas de Elena y en efecto, de toda la tradición. Dota la cocina con nuevos valores liberados y ganados en su revolución para el beneficio del futuro. Janice Jaffe dice:

Under Tita's dominion, then, the kitchen evolves as a space not only of domestic activity but of feminist rebellion. Esperanza comes to value the community and the creativity which the kitchen can foster, but as a result of Tita's rebellion, as an adult, the niece enters the kitchen only when she chooses. Esperanza passes on to her daughter, the narrator, the legacy of Tita's recipes, but not the oppressive familiar law. (225)

Agregamos que la narradora tampoco heredará la tradición

opresiva del espacio femenino en el futuro.

Con la muerte de Elena, queda expuesto el mundo lleno de secretos. El orden antiguo represivo desaparece y Tita tiene que reimponer un orden nuevo y sano a este mundo. Tita "experimentaba una serie de sentimientos encontrados y la mejor manera de ordenarlos dentro de su cabeza era poniendo primero en orden la cocina" (Esquivel 161). Kathleen Rabuzzi dice que, como la ama de casa "sorts, cleans, and re-arranges, she is able to externalize her internal needs for order" (102). Tita continúa la revolución, ordenando y dotando al espacio tradicional con nuevos valores. Ella se las arreglará para que Esperanza reciba "una educación muy diferente de la que Rosaura planeaba para ella" (Esquivel 239). Tita le enseñará "otro tipo de conocimientos" y "algo igual de valioso: los secretos de la vida y del amor a través de la cocina" (239).

Un valor nuevo que Tita lleva al espacio antes "femenino" es la desconstrucción territorial. La casa, la cocina y las actividades como la de cocinar ya no les pertenecen exclusivamente a las mujeres. Tita crea un espacio nuevo, abierto y sin fronteras territoriales en que rige el libre albedrío y el control mutuo. El regreso a la casa y a la cocina de la generala marimacha, Gertrudis, representa el movimiento concéntrico deseado por Esquivel del exterior al interior. Aunque ella se siente extraña en el mundo interior

y aunque carece de la práctica pensativa y del conocimiento corpóreo, todavía puede hacer el gesto esencial de aprender estas cosas. Gertrudis desea integrarse al mundo interior y redescubrirlo. La actividad de leer la receta y de elaborar las torrijas la ve como si fuera una "misión" tan importante y valiosa como una de un campo de batalla (Esquivel 196). Pero Gertrudis no es la única que regresa. Ella está acompañada del sargento Treviño. Al principio, la entrada en la casa y la participación de este hombre al elaborar la receta no son acciones voluntarias. Sin embargo, a pesar de su inexperiencia, el hombre muestra una gran habilidad en la preparación del postre. Treviño le lleva a Tita una torrija y ella "lo felicitó, pues las torrijas realmente estaban deliciosas" (Esquivel 199). Junto con Gertrudis, los dos cumplen con su misión, ya que "todos festejaron mucho." Pero el "que estaba de lo más feliz" era Treviño (198). Es significativo que este soldado, el que debe representar por excelencia el machismo, se enorgullezca de su conquista de esta nueva experiencia tradicionalmente femenina. Gertrudis y Treviño representan aquella pareja añorada por Esquivel. El regreso será logrado poco a poco por la energía creadora de las parejas de los hombres y las mujeres actuales. Tal como hubiera deseado Virginia Woolf, ha llegado la hora de que la vida quede ordenada y armoniosa, que las mujeres y los hombres compartan su sabiduría y creen algo con un esfuerzo compartido

(en Marder 25).

La comida es el ímpetu que motiva la salida de Gertrudis del mundo interior y su lucha posterior en el exterior por el libre albedrío y el reconocimiento. No obstante eso, la comida también es la motivación de su regreso con un hombre al mundo cambiado por Tita, y en parte, simbólicamente por ella misma y por aquellas mujeres que lograron salir de él. Parece que Gertrudis busca el "equilibrio" que destacó Esquivel (en Loewenstein 600). Ella añora las cualidades curativas y regeneradoras de la comida y el ambiente seguro y sagrado de la cocina. La comida, entonces, es el arma de aquella "battlefield of concoction" que logra un orden nuevo para el espacio tradicional geográfico de la cocina y la casa y el papel de la mujer tradicional en el interior de ella. Debido a la comida, el espacio femenino geográfico de la cocina y el espacio femenino simbólico de la mujer misma son los sitios sagrados de la energía individual de la expresión, la comunicación, el conocimiento, el control activo y de una revolución.

Para la narradora de la novela, el espacio femenino geográfico y simbólico ya no existe como un encierro ni se asocia sólo con las mujeres. La comida es lo que provoca la revolución del espacio femenino. Para Esquivel, la comida es un discurso humano que no se ve como algo insignificante y banal. Esquivel añora el nacimiento de una nueva integración

social de las futuras generaciones de los hombres y las mujeres en el espacio sin fronteras pero todavía sagrado. Su novela es una receta en sí. El libro de recetas de Tita renace de las cenizas del quemazón. Ahora no tiene que ser ni el discurso privado ni alternativo que Tita utilizó para superar la tradición. Carmen Ramos-Escandón ha dicho que el discurso del libro de cocinar supone un lenguaje femenino que no entienden ni los hombres ni las mujeres marimachas, y por lo tanto, la novela se dirige a una lectora (45). Sin embargo, queda claro que Esquivel quiere que este discurso de la comida real sea un discurso sin fronteras entre los géneros masculino y femenino. El libro de cocinar de Tita queda abierto para todos, "mientras que haya alguien que cocine" las recetas de Tita, mientras que haya alguien que esté dispuesto a venerar la tradición culinaria (Esquivel 244). Tita efectúa su subversión y su cambio de los sistemas tradicionales desde la tradición misma. De igual manera, los cambios logrados por Gertrudis y Treviño comienzan con una receta tradicional. Así como en el caso de la parodia femenina, la tradición y los cambios al establecimiento se llevan a cabo simultáneamente. Según Zamudio-Taylor, Como agua para chocolate se trata de "affinities revolving around tradition and its innovation" (47). De este modo, se pueden arraigar nuevas prácticas pensativas y una nueva socialización, junto con una reverencia del pasado.

Esquivel efectúa una revolución contra las ideologías tradicionales del espacio femenino geográfico y simbólico. Ella nos da una receta de la subversión y del cambio, pero aún queda mucho por hacer. El éxito de la receta de revolución del espacio femenino queda íntimamente relacionado con la comida. Sin embargo la creatividad y la libertad de elegir logradas al interpretar y al aprender esta receta, dependen de nosotros, los lectores. De nosotros dependen cuáles de los ingredientes entrarán en juego en nuestras vidas. Esta noción saca a relucir las relaciones entre las recetas, la escritura y la recepción del texto que discutiremos en el siguiente capítulo.

Capítulo 4

Es la comida y sus efectos, el aspecto primordial que efectúa cambios en las nociones tradicionales en Como agua para chocolate. No obstante, la comida también proporciona el eje para estudiar el génesis y la recepción de la novela. El colocar la serie de recetas de Tita en el primer plano hace que la novela se asemeje a un libro de cocinar. Ambas recetas y el argumento forman un texto que proporciona una receta de ingredientes y sugerencias para una subversión y una reformulación de las polarizaciones tradicionales del espacio femenino y de la escritura. Susan Leonardi señala que el discurso de la comida en las recetas tiene una relación fundamental con "the reading, writing mind" (347). Examinaremos cómo esta novela de Esquivel funciona en términos de una novela-recetario en la cual el discurso de la comida tiene connotaciones importantes para la mente que lee y que escribe. Las teorías de la recepción del lector proporcionarán los recursos para una interpretación de esta novela que es, en efecto, una receta en sí.

Según Lisa Heldke, el discurso de la comida en una receta es sólo una guía porque existe cierta flexibilidad en el acto de interpretación. Heldke afirma que la actividad de leer una receta:

is a self-reflexive process because in order for me to determine the spirit in

which I should receive a set of instructions, I must know what kind of operator I am. Ultimately, I must determine how I-and-the-recipe work together- how I am to interpret it. (261)

Se requiere, entonces, la unión entre el lector y la obra, o la interacción dinámica propuesta por la teoría de la recepción de Wolfgang Iser. Según este teórico, la formulación del significado de un texto se efectúa por las estructuras por un lado y a través de la actividad del lector por el otro. Un texto exige la participación del lector en determinar un significado:

If we view the relationship between text and reader as a kind of self regulating system, we can define the text as an array of sign impulses (signifiers) which are received by the reader. As he reads, there is a constant "feedback" of "information" already received, so that he himself is bound to insert his own ideas into the process of communication. (Iser 368)

Las recetas son un discurso que exigen esta participación activa del lector. En Como agua para chocolate el lector puede reproducir activa y literalmente las recetas de Tita. Cada lector-cocinero sabe que las recetas ofrecen una gran flexibilidad y que los resultados dependen de los recursos, los ingredientes disponibles y la imaginación de la persona que las elabora. El antecedente más importante de Iser se encuentra en la teoría de la estética fenomenológica de Roman Ingarden. Ingarden también proporciona un comentario que

tiene conexiones claras con el proceso de la recepción de una receta. Ingarden basa su teoría en la fenomenología de Edmund Husserl y en el concepto de que "All consciousness is 'intentional.' We are 'directed' upon objects, we 'intend' them" (659). Ingarden señala que cada obra es un producto de un artista y un observador. Cada obra de arte exige el impulso creativo del autor pero, a la vez, la experiencia receptiva y recreativa del lector: "The various processes and changes in the artist or observer are paralleled by appropriate changes taking place in the object" (190). Por lo tanto, hay un *rapprochement* entre el artista y el observador que efectúa una comunión con la obra en sí. Ingarden sostiene que la mente del lector puede determinar ciertos aspectos de la estructura y del resultado consiguiente. Al relacionar esta noción de intención con la elaboración de una receta, está claro que el lector-cocinero queda con la libertad de crear un significado individual al efectuar una serie de variaciones con los ingredientes y en el orden de la producción.

La receta le invita al lector a un proceso de intencionar y de determinar ciertas estructuras, y de dar, hasta cierto punto, un resultado preconcebido. Los libros de cocinar notan a menudo, al pie de la receta, las posibles variaciones y los consejos de sustitución. El lector se da cuenta de que estas

recomendaciones no tienen límite y de que hay una infinidad de posibles variaciones que brotan de su imaginación. Por eso, los libros de cocinar y las recetas son estructuras que frecuentemente invitan y apoyan la actividad del lector en la determinación y en la producción de resultados. Por lo tanto, la actividad de leer una receta pide un tipo muy especial de la recepción por parte del lector en la aventura de producir el significado del texto. Iser señala que la lectura de un texto es activa y que el acto de leer rellena los huecos que quedan en un texto dado. El lector completa la estructura con su repertorio y revela diferentes posibilidades textuales en el acto de leer (Iser 359). Se puede notar que una receta, como un texto, también tiene huecos o espacios que permiten la introducción de significados por parte de un lector. Cada lector-cocinero rellena los huecos a distintos niveles según sus recursos, sus habilidades, su conocimiento, su disposición a la creatividad y su atrevimiento. Según Iser, son importantes "the reader's own degree of awareness and [. . .] his willingness to open himself up to an unfamiliar territory" (380). Aunque la interpretación y la elaboración resultante se realizan a distintos niveles, cada lector-cocinero toma parte en la producción necesaria de un significado.

La novela de Esquivel en sí es un banquete para los sentidos del lector. Sin embargo, el lector toma parte en más que el "consumo" de la obra. El lector debe producir algo con

esta receta. La novedad de Como agua para chocolate es que, en efecto, la lectura de la novela puede resultar en una producción literal: la elaboración de las recetas de Tita.

Susan Leonardi escribe:

Like a narrative, a recipe is reproducible, and [. . .] its hearers-readers-receivers are *encouraged* to reproduce it, to revise it and make it their own. Unlike the reception of a narrative, however, a recipe's reproducibility can have a literal result, the dish itself. (344)

La belleza de Como agua para chocolate es que nos proporciona opciones en su lectura. Se puede producir y saborear el producto de la lectura, si optamos por elaborar literalmente las recetas de Tita. Conviene destacar que, como parte de una estrategia de mercadotécnica, los cocineros de un restaurante prominente en Kingston, Ontario, Canadá elaboraron las recetas de la novela y crearon una comida para acompañar la proyección de la versión cinematográfica de Como agua para chocolate.¹³ Es lógico que las recetas no se llevaran a cabo al pie de la letra. Se elaboraron más bien según toda una gama de factores: la disponibilidad de los ingredientes en Kingston,

¹³Esto se llevó a cabo el primero de noviembre de 1993. Fue patrocinado por el restaurante Chez Piggy en beneficio del cine Princess Court para celebrar el Día de los Muertos. Las recetas de Tita formaron la base de los platillos de la cena que siguió la proyección de la película en el cine. Anunciaron la cena en términos de "a feast of a lifetime." (Véase la publicación bimestral del teatro Princess Court, octubre-noviembre, 1993, p 1).

el gusto del público y la reputación del restaurante, las habilidades y el conocimiento de los cocineros y su innovación e imaginación en producir el significado. De esta manera, las recetas de Tita, indudablemente, asumieron nuevo sabor y significado.

Aun cuando no elegimos elaborar las recetas de Tita en nuestras cocinas como lectores-cocineros, la novela de Esquivel, y, en efecto, toda la narrativa, exige que seamos lectores que participemos en la producción del significado. La actividad de leer una narrativa en general se asemeja a la actividad de seguir y de elaborar una receta. El lector es un verdadero tipo de cocinero que tiene la posibilidad de producir algo nuevo de un texto (Kafalenos 215). Un texto, al igual que una receta, no genera nada hasta que se perciba, se interprete y se trabaje por este lector-cocinero. El crítico Roland Barthes señala que "The goal of literary work (of literature as work) is to make the reader no longer a consumer but a producer of a text" (en Kafalenos 218).

Según Emma Kafalenos, el que elabora una receta la ha interpretado según las estructuras previamente aprendidas, y su producción ocurre dentro de estas dimensiones (218). El lector de la novela-recetario de Laura Esquivel también toma parte en este proceso. Según Iser, el significado no se crea en aislamiento porque existe un corpus de conocimiento anterior basado en la tradición. La producción "arises out of

the reader's [or hearer's] own social or philosophical background" (373). Este concepto se desarrolla en Como agua para chocolate. Tita elabora y documenta sus recetas en su diario, inyectando su propio significado según las estructuras previamente aprendidas de Nacha y de sus antepasados. Su interpretación y sus experimentos mejoran en gran medida las recetas tradicionales:

De esta época de sufrimiento nacieron sus mejores recetas. Y así como un poeta juega con las palabras, así ella jugaba a su antojo con los ingredientes y con las cantidades, obteniendo resultados fenomenales. (75-76)

La elaboración de la comida por parte de Tita y el nuevo significado que ella le aporta es el resultado de toda una tradición de conocimiento. Esta cita también hace explícita una analogía entre el acto de cocinar y el de producir una experiencia estética que examinaremos más en adelante. Tita apunta las recetas en su diario y, de ahí que Esperanza, la narradora, generaciones futuras e incluso el lector actual, puedan elaborarlas y producir un nuevo significado por medio de su propio conocimiento, su imaginación y sus experimentos. De este modo, las recetas asumirán nuevos significados para cada individuo que las elabore.

Vista de esta manera, la novela-recetario de Laura Esquivel en sí, también toma un nuevo significado por el comentario que cada lector aporta al texto. Como propone

Hans Georg Gadamer, un significado es el resultado de la interacción entre el texto y el lector, y hay una tradición de comentario o "prejuicio" (843). Esta tradición rodea cualquier obra y, con cada lectura, le proporciona una nueva elaboración de sus posibles sentidos. Gadamer aclara la relación entre el lector y el mundo en que vive diciendo: "Interpretation, because radically thrown into history, is inevitably a constant, never-ending process, for the interpretive horizon is ever changing" (839). La interpretación es un proceso constante que alimenta el significado de un texto, el cual nunca llega a un estado de saciedad. Esta noción, en efecto, ocasiona conexiones paralelas con la comida. La alimentación es un proceso continuo, ya que, mientras vivo, el cuerpo humano nunca se sacia permanentemente.

Susan Leonardi mantiene que una receta es "embedded discourse" porque tiene, por un lado, una multiplicidad de significados para cada lector (340). Sin embargo, una receta, como cualquier texto, requiere un contexto y una razón para existir. Esto implica que el discurso envuelto también remite a la mente intencional de un autor en términos de la fenomenología de Husserl. Por consiguiente, una receta llama la atención sobre lo problemático de la lectura como un acto intencional y del texto como un objeto intencional.

La noción de que nada se crea en aislamiento tiene

repercusiones especiales en cuanto a una receta. Cada entrada en un recetario comenta sobre las anteriores (Leonardi 342). Las recetas de Tita no se escriben en aislamiento. Esquivel las ubica en el primer plano de la novela para que le formen una parte intrínseca y para que comenten sobre la receta mayor que ella quiere transmitir. Así que hay que tomar en cuenta la intención de la autora implícita en términos de la narrativa de una receta. La teoría crítica proporciona de nuevo los recursos para tomar la intención del autor en cuenta. No se trata de un significado fijo, de algo "unchanging and reproducible" como propuso E.D. Hirsch (1180). No obstante, el autor crea la estructura con la que el lector tiene que trabajar en su acto recreativo. Por ello, Iser mantiene que la participación del lector le infunde al texto cierto significado, pero también reconoce la importancia simultánea del texto como último punto de referencia. El texto como objeto es la estructura de un significado que depende para su realización del nivel de consciencia del lector y de su voluntad de abrirse ante una experiencia nueva: "But it also depends on the strategies of the text, which lay down the lines along which the text is to be actualized" (380). De este modo, la estructura previamente determinada por el autor determina en gran medida la actividad del lector y lo limita al papel de rellenar los vacíos que deja.

En su estudio crítico de las recetas Susan Leonardi

señala que la palabra "receta" proviene del latín "recipere" que implica un intercambio entre el que da la receta y el que la "recibe" (340). En términos de las recetas, entonces, se ve de nuevo el intercambio y la unión, no sólo entre el texto y el lector sino también entre el escritor y el lector. Las recetas determinan los ingredientes y su orden combinatorio y esto refleja la intención del autor implícito. El autor de una receta cuidadosamente determina las estructuras. Estas estructuras son flexibles, hasta cierto punto, porque exigen el acto participatorio del lector. Sin embargo, las recetas también se pueden seguir con una fidelidad absoluta, aunque esto no garantiza el éxito para el lector-cocinero porque siempre pueden interferir factores ajenos a la intención del autor implícito. Según Iser, el texto determina y limita lo que el lector, puede hacer con los espacios (359). Por consiguiente, una receta implica una recepción activa por parte del lector pero también implica su participación cuidadosa y, hasta cierto punto, limitada, en la interpretación de las estructuras determinadas por el autor implícito.

Ha habido sólo dos reseñas negativas de Como agua para chocolate en la actualidad. Antonio Marquet niega la naturaleza paródica de la obra y la rebaja a nada más que una treta para el éxito editorial. Marquet critica agriamente la obra por su "convencionalismo," su "falso aire de literatura

popular" y su "infantilismo" (67). Claudine Potvin también ha publicado una reseña de desaprobación que se centra más en la lectura del discurso cinematográfico. Sin embargo, para ella, el intento paródico resulta en "una montaña de clichés imposibles de tragar" (65). Con estas interpretaciones se ve claramente que, aunque una receta puede ser flexible hasta cierto punto, consta de ciertas estructuras determinadas y la interpretación de ellas puede ocasionar que el texto y la intención de la autora implícita de una receta fallen. La novela recetario de Esquivel fracasa para el lector que no toma parte en la producción del significado dándole un nuevo giro. Si la interpreta como un mero cliché, como un romance sentimental o como la literatura prototípica femenina, sin reconocer la naturaleza paródica y sin reconocer la inherente receta de revolución que ha sido propuesta por la autora implícita, su recreación de esta novela-recetario fallará. Lisa Heldke explica claramente los paralelos entre los dos fracasos:

A recipe doesn't turn out as well as you intended it to because you haven't established a working relationship with the recipe [. . .] learning how to read a recipe involves learning what kind of relationship obtains between you-the-cook and this recipe (and its author)[. . .] perhaps you have used techniques [. . .] that differ from those used by the recipe creator in ways that this recipe cannot tolerate. (263)

Heldke vincula esta relación con la creación y la recepción de

una teoría. Ella agrega: "At the center of this activity stands always a relation between me and the other theorizer[s]. The more developed this relation, the better equipped am I to modify and implement their theory" (264). No cabe la menor duda de que la lectura de una receta requiere una unión entre el lector y la persona que establece la comunicación en el texto que hay que interpretar y así se destaca la noción del texto como una estructura intermediaria. Esta unión no se lleva a cabo en la lectura de aquellos críticos para quienes la novela-recetario de Laura Esquivel falla.

Aunque una interpretación basada exclusivamente en la intención del autor es demasiado restrictiva para esta novela y para las recetas, hay que reconocer que sí existe una estructura expuesta y determinada en la obra de Esquivel. Hay una relación importante entre el que elabora la comida a través de una receta y la mente que escribe la receta. Laura Esquivel describe su intención de la siguiente manera:

Fui honesta porque yo la escribí pensando en mi propia contradicción. Yo pertenecía a ese tipo de mujeres que había abandonado la casa y la cocina. Al reflejar mi propia necesidad de recuperar la tierra y mi propio pasado, en ese momento me di cuenta de que había tocado una necesidad universal [. . .] la gente estaba urgida en todas partes por este cambio, por esa recuperación del espacio, del fuego. (en Raboiras 7)

Lisa Heldke afirma que mientras más el escritor de una

receta tenga en cuenta su destinatario, más serán las ventajas para este lector (262). Carmen Ramos-Escandón y Antonio Marquet concuerdan en que Laura Esquivel ha escrito su obra con un destinatario femenino en mente porque la escribe con las fórmulas típicas del romance sentimental y de las recetas y éstas constituyen los discursos típicamente femeninos.¹⁴ Se aclara que Laura Esquivel determina, más bien, una necesidad universal que no tiene que ver exclusivamente con las mujeres. La novela-recetario implica la necesidad de reformular los principios de una polarización tradicional que relegaba a la mujer, su espacio y, por extensión, su escritura.

Hemos señalado en el capítulo anterior que la novela-recetario propone una desconstrucción y reconstrucción del espacio femenino tradicional. Como agua para chocolate plantea un problema universal que afecta a todos. De este modo, también supone un discurso compartido y sin el prejuicio de las fronteras tradicionales. La novela-recetario queda abierta para todos y ya no es el discurso oral o escrito privado que se veía anteriormente como un discurso trivializado y prototípico de la mujer. Esquivel habla de una necesidad universal que no tiene que ver con el sexo. Janice Jaffe concuerda que:

¹⁴Véase Ramos-Escandón, 45 y Antonio Marquet que además señala que esta lectora es de cierta clase social "ya que el precio de esta novela asciende al equivalente de tres jornadas de salario mínimo" (58).

Esquivel's concoction, [. . .] may incur criticism for uniting two literary forms notoriously and pejoratively associated with Cortazarian lectores-hembra or "female readers." But I find enormously suggestive the popular appeal of this recent lighthearted blending of ingredients from the kitchen and the folletín, far transcending the "female-reader" audience of serial fiction and popular romances. (218)

La intención de la autora queda clara. Como ya hemos señalado, Esquivel ofrece una receta a la pareja humana, y no solamente a la mujer. Esta receta implica las transformaciones de la historicidad del espacio femenino y de la escritura, junto con la revalorización de este pasado, de la tradición del discurso oral y del diario privado.

En los códigos históricos que Esquivel evoca, las mujeres aprendieron sus oficios de otras mujeres sin el apoyo del discurso escrito (O'Sullivan 17). Las mujeres escribieron sus secretos culinarios en los diarios privados, tales como el de Tita; pero los hombres se encargaron del discurso oficial, bien sea el culinario o el discurso socio-político. Los hombres establecieron una tradición del discurso oficial que abarcó la tradición culinaria y que precisó los códigos de conducta del ama de casa. La literatura de consejos que proliferó en el siglo diecinueve estableció las normas del comportamiento de la mujer. De la misma manera, la tradición culinaria masculina determinó el significado de las recetas y, es más, de la vida de las mujeres en la casa que debían

elaborarlas. Aun cuando las mujeres publicaban recetas en los calendarios, el discurso envuelto y el contexto de la tradición del patriarcado siguió promoviendo el orden estable de la sociedad. Según Sue O'Sullivan, hasta hoy día, muchos libros de cocinar subrayan la antigua tradición patriarcal y las expectativas de la mujer que cocina:

There are all sorts of messages lurking in cookery books for women -no cookbook is simply a collection of recipes. Sometimes the propaganda is extreme and obvious. Other books, with more subtlety appear to offer us a choice [. . .] Even feminist cook books tell women what to do, they constrain as they explain. (17-18)

Como agua para chocolate ni tiene expectativas patriarcales subyacentes ni es un recetario feminista con normas restrictivas. En cambio, la novela-recetario subvierte las "recetas" tradicionales. A la vez, nos proporciona muchas opciones en nuestra actividad de producir el significado, el cambio y la transformación de las estructuras determinadas. Puede que nos invite a crear literalmente, puede que nos inspire a deconstruir los territorios del espacio, o de venerar al pasado. Puede que la novela-recetario nos haga alejar de nuestras cocinas por completo, pero en cualquier caso, la obra nos invita a comprender las estructuras históricas intrínsecas que nos han afectado a todos y que nos han moldeado formando a los lectores-cocineros que somos. Esto, claro, se aplica tanto a los hombres como a las mujeres.

Iser escribe sobre el concepto de la historicidad que afecta la recepción del texto y la intención del autor:

If these norms have now faded into past history, and the reader is no longer entangled in the system from which they arose, he will be able not only to reconstruct from their codification the historical situation that provided the framework for the text but also to experience for himself the specific deficiencies brought about by those historical norms, and to recognize the answers implicit in the text. (373)

Los dos polos de la teoría de la recepción se unen en la realización del discurso de una receta. Las recetas exigen que las determine, al menos en parte, un lector activo. En la novela-recetario de Laura Esquivel las varias recetas verdaderas se juntan con el contexto de una "receta" para producir un cambio en la historia. La novela es una entidad que ofrece una receta para el cambio.

Se puede asemejar el lector a un tipo de cocinero que participa en la creación del significado a través de una comunión entre sí mismo, el texto y el autor. También se asemeja la actividad del autor al proceso creativo de elaborar la comida por medio de una receta. La analogía entre la elaboración de la comida y la de un significado queda claro en la novela cuando Tita, como un poeta, juega a su antojo con los ingredientes y las cantidades (Esquivel 76, 54 y 211).

Con frecuencia las escritoras han comparado su escritura con el proceso de cocinar. Ellas nos "sirven" sus

conocimientos profundos. Para la autora mexicana, Ángeles Mastretta, el proceso de escribir y de producir una obra literaria equivale al proceso de cocinar. Escribe: "My next book is not even in the oven yet. I am just buying the ingredients" (en García 85). Escribir, al igual que cocinar, es una labor creativa que requiere toda una gama de actividades para lograr hacer un producto sabroso para el paladar del público. La escritora chicana, Helen Viramontes, describe la aptitud inventiva de su madre en la cocina y hace eco del comentario sobre las afinidades entre la escritura y la elaboración de las comidas que hace Mastretta. Ella escribe "I have never been able to match her nopales, but I've inherited her capacity for invention" (en Anzaldúa 292). Viramontes se esfuerza como escritora para crear una ficción sumamente creativa, innovadora y al gusto del público. Para Laura Esquivel, hacer un "best-seller" se puede comparar con el proceso de hacer un buen guiso. Ella lo explica de la siguiente manera:

En mi vida el cocinar es importantísimo y además se ha convertido en un contrapunto necesario. Muchas veces estoy bloqueada escribiendo y si me pongo a cocinar, empieza algo tan mágico que te da la impresión que estás jugando con el mundo; estás sintiendo el fuego, el agua. Estás en tal armonía que enseguida me desbloqueo. (en Raboiras 6)

La escritora puertorriqueña, Rosario Ferré, proporciona

uno de los comentarios más fecundos para el hilo de nuestro argumento en cuanto a Como agua para chocolate. Ella escribe: "El secreto de la escritura, como el de la buena comida, no tiene absolutamente nada que ver con el sexo sino con la sabiduría con que se combinan los ingredientes" (en Jaffe 292). Ferré añora la misma disolución de territorios propuesta por Laura Esquivel. Con esta disolución la buena escritura es elaborada tanto por las mujeres como por los hombres. Lo que forma la raíz de la buena escritura y la buena comida no es la delineación entre los sexos sino la sabiduría general y la creatividad en la combinación de los ingredientes.

No cabe duda de que Laura Esquivel propone una disolución de las fronteras tradicionales entre géneros en la actividad de cocinar. Queda claro con la participación mutua de Gertrudis y Treviño en la elaboración de una receta. Su añorada disolución de las fronteras en la escritura se realiza en el ambiente posmoderno actual donde la escritura femenina se destaca en el primer plano. Laura Esquivel y otras escritoras mexicanas como Rosario Castellanos siguen incorporando sus perspectivas femeninas al corpus de la literatura actual. Están llevando a la realidad la disolución de fronteras tanto en el cocinar como en la literatura que Sor Juana Inés de la Cruz propuso por primera vez en el siglo diecisiete al decir: "Si Aristóteles hubiera guisado, mucho

más hubiera escrito" (119).

Por último, conviene relacionar la teoría de Claude Levi-Strauss sobre el concepto de la culturación en la preparación de la comida con los procesos inherentes a la escritura y a la lectura aquí explorados. Según Levi-Strauss, el cocinar es una actividad mediadora que transforma los ingredientes del estado natural en los del estado civilizado (en Schofield 1). En este esquema el que prepara y sirve los alimentos es un agente de cultura, bien sea hombre o mujer. Tita, como la que cocina y la que reparte la comida, es la agente de una nueva cultura en la novela de Laura Esquivel. Pero si se relacionara la teoría de Levi-Strauss con las actividades de escribir y de leer, se podría decir que, en efecto, el que escribe y el que lee, como "cocineros" productores, también crean cultura con su palabra, con sus interpretaciones creativas y con sus determinaciones del significado que, como la comida, son asimiladas o ingeridas. Esquivel es la creadora, la cocinera y la repartidora de la escritura y de un producto apetitoso. Los lectores son los que recrean y reparten el comentario que rodea cualquier obra y que sigue aumentando su significado. Parece evidente, entonces, que la producción de la comida de una receta guarda una relación valiosa entre la mente que lee y la mente que escribe. Queda claro que la comida y su elaboración guardan una relación íntima con el proceso fundamental de la literatura. Este

proceso continuo es el de producir y reproducir significados por medio de la escritura y lectura creativas.

La novela-recetario de Laura Esquivel propone un cambio importante que se está llevando a cabo. Esquivel busca celebrar "women's creativity in the full domain of the human adventure" (Valdés 82). Los cambios continuarán con la sabiduría de la buena literatura de Esquivel y de otras escritoras y escritores actuales. Estos cambios piden la participación de cada lector-cocinero activo que toma parte con su comentario, en la elaboración de los buenos guisos de sabiduría que Sor Juana comenzó hace tres siglos en México.

Para terminar, basta citar el comentario de Susan Leonardi sobre los libros de cocinar de M.K.F. Fisher. Ella escribe: "Fisher's elaborately embedded recipe collections, as much essays as cookbooks, are more obviously literary texts - and [. . .] more conducive to good cooking - than any other cookbooks I know" (343). Está claro que Como agua para chocolate encaja nítidamente en este comentario. Esta novela-recetario conduce tanto a la buena elaboración de la comida como a la buena elaboración de la escritura y de la lectura.

Conclusión

A lo largo de la presente interpretación hemos visto que la comida y su preparación han sido controladas y menospreciadas en la historia, debido a su vínculo con el espacio femenino. Sin embargo, hemos visto también que son fuentes naturales de poder. Laura Esquivel utiliza este poder natural de la comida para transformarla en un verdadero recurso revolucionario en Como agua para chocolate. Este arma crea un nuevo equilibrio y subvierte el pensamiento dominante patriarcal que relegaba a las mujeres, sus actividades en el espacio femenino, y su escritura, a la periferia. Eileen Bender ha escrito que la comida proporciona un "subversive response to societal forms and stereotypes" (321). Esto se cumple en Como agua para chocolate.

La comida es el recurso principal de la producción o la prefiguración de la novela. Alimenta la parodia y, es más, proporciona un recurso revolucionario frente a prácticas de creación literaria tradicionales. Por medio de su prefiguración a manera de una parodia, esta novela reivindica y celebra las formas subliterarias tradicionales mientras desconstruye un espacio femenino antiguo y reconstruye un nuevo espacio de cooperación. En el espacio tradicional de la novela, o sea, en su configuración, la comida también subvierte las nociones patriarcales dominantes y reformula el

espacio femenino. La novela celebra un espacio nuevo y ridicula un espacio patriarcal antiguo. La comida se utiliza para disolver las fronteras tradicionales y es el arma principal para una revolución interior que plantea Esquivel. Ofelia Shutte aclara: "Latin American women are defining their identity both in the public and the private spheres but without giving up the perspective of the private [. . .] without giving up their family identities" (80).

Esta es la perspectiva que Esquivel toma en su revolución interior. Se disuelven las nociones tradicionales de la comida como elemento banal y devaluado. De esta manera se convierte en la verdadera motivación para una revolución en donde el espacio femenino y el papel tradicional de las mujeres en la literatura se reformula y se orchestra un equilibrio nuevo para las generaciones futuras. La comida se aleja del dogma que la relegaba al discurso tradicionalmente femenino. Es un elemento universal y atemporal que une una veneración de la tradición pasada con cambios en el presente y con lecciones para el futuro.

Mientras la mujer tradicional asumía el papel de cocinera doméstica, en la actualidad el cocinar no se considera como una actividad exclusivamente femenina sino como un arte humano que merece un estudio crítico. Mientras en el pasado los hombres se encargaban de la hegemonía literaria, ahora las mujeres aportan sus perspectivas al canon y redefinen sus

principios.

En los cambios sociales que Esquivel plantea, todos están metidos en un proceso fundamental "re-creativo." Hemos señalado la índole de este proceso en nuestro estudio de la refiguración de la novela. Esquivel ha creado una receta en la cual los ingredientes culinarios son manipulados hasta cierto punto por un lector activo para producir un nuevo significado. De esta manera, el discurso de la comida en esta receta se convierte en el medio revolucionario por el cual se puede analizar el texto. Le proporciona al lector los recursos con los cuales "realiza" el texto, con los cuales logra una experiencia literaria y lleva a cabo un cambio social. Este texto paródico provoca cambios en el mundo de sus lectores porque su refiguración lleva a la celebración de un nuevo espacio compartido y lleva a la reivindicación de un espacio tradicional. Queda claro que la comida es mucho más que mero ornamento. Como eje primordial de la novela, une las tres facetas de la experiencia literaria y así alimenta este triángulo interpretativo. De modo que es un elemento ineludible para una interpretación teórica femenina del "espacio femenino" que propone Como agua para chocolate.

Patricia González utilizó la imagen rica de la cebolla como una analogía del desarrollo de la producción literaria femenina. Ella afirmó:

Diríamos que a medida que cortábamos la

cebolla, llorábamos; pero al pelar las capas artificialmente superpuestas sobre nuestra identidad como mujer latinoamericana, encontrábamos un centro. (en Jaffe 219)

La cebolla ofrece una metáfora culinaria apta para resumir Como agua para chocolate. Desde antes de su nacimiento y a lo largo de su vida, las cebollas cobran un papel significante. Son un ingrediente básico en la alimentación general mexicana y en la alimentación específica para el desarrollo de Tita. Las cebollas aparecen en no menos de seis de sus recetas (Esquivel 13, 72, 130, 151, 210 y 230). A lo largo del texto, Tita pela las capas de la tradición y llega a un centro de autodefinición femenina. Este es un proceso consciente. La inherente sensibilidad que ella tiene con las cebollas representa simbólicamente el llanto y el dolor que le acompaña durante toda la vida mientras lucha por llegar al centro, a un "cuarto propio" en que se puede definir como mujer. La cebolla en esta analogía es atemporal, tal como toda la comida. Dos generaciones más tarde, la narradora, otra mujer sensible a la cebolla, está consciente del lacrimoso y laborioso proceso que sufrieron sus antepasados para llegar al estado del libre albedrío y autodefinición que ella disfruta. Ni la narradora ni las generaciones futuras lo darán por un hecho consumado. De la lucha de Tita heredamos la responsabilidad de continuar el proceso reconstructivo para nuestro futuro.

En conclusión, una convocatoria metafórica a las escritoras nos parece particularmente pertinente: "Orale, a tomar la sartén por el mango y a guisar" (en Jaffe 219). En cuanto a Como agua para chocolate, esta llamada a la acción no se limita a la escritora y sus actos creativos. Abarca las dimensiones de la escritura y de la lectura. El escribir y el leer, al igual que el cocinar, son procesos recreativos que exigen que todos continúen "guisando" platos según la receta rica que Laura Esquivel nos ofrece tan hábilmente en Como agua para chocolate.

Obras Citadas

- Aldaraca, Bridget. "El ángel del hogar." *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. Ed. Gabriela Mora y Karen Van Hooft. Michigan: Bilingual Press, 1977. 62-87.
- Anderson, Helene M. "Rosario Castellanos and the Structure of Power." *Contemporary Women Authors in Latin America*. Ed. Doris Meyer y Marguerite Fernández Olmos. New York: Brooklyn College Press, 1983. 22-32.
- Anzaldúa, Gloria. *Making Face, Making Soul. Haciendo Caras*. San Francisco: Aunt Lute Foundation, 1990.
- Arancibia, Juana y Y. Rosas, eds. *La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas*. Vol. 4. Montevideo: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1995.
- Atwood, Margaret. *The Edible Woman*. Toronto: Seal Books, 1981.
- Beckson, Karl y Arthur Ganz. *Literary Terms: A Dictionary*. New York: Farrar, Straus y Giroux, 1975.
- Beetham, Margaret. *A Magazine of Her Own? Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800-1914*. London: Routledge, 1996.
- Bender, Eileen. "The Woman Who Came to Dinner: Dining and Divining. A Feminist Aesthetic." *Women's Studies* 12.3 (1986): 315-35.

- Bourdieu, Pierre. "The Sentiment of Honour in Kabyle Society." *Honour and Shame. The Values of Mediterranean Society*. Ed. J.G. Peristiany. London: Wiedenfeld and Nicolson, 1965. 191-243.
- Butler Flora, Cornelia. "The Passive Female and Social Change: A Cross Cultural Comparison of Women's Magazine Fiction." *Female and Male in Latin America*. Ed. Ann Pescatello. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1973. 59-87.
- Carreño, Manuel. *Manual de urbanidad*. México: n.p., 1920.
- Castellanos, Rosario. *El eterno femenino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Castro-Klaren, Sara. *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*. México: Premio Editora de Libros, 1989.
- Cline, Sally. *Just Desserts. Women and Food*. London: WBC Bristol, 1990.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. "Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz." *Antología*. Salamanca: Anaya, 1971.
- Curtin, Deane. "Food/Body/Person." *Cooking, Eating, Thinking*. Ed. Deane Curtin y Linda Heldke. Bloomington: Indiana UP, 1992. 3-23.
- . y L. Heldke, eds. *Cooking, Eating, Thinking*. Bloomington: Indiana UP, 1992.

- Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate*. México: Planeta, 1990.
- Fiddes, Nick. *Meat. A Natural Symbol*. New York: Routledge, 1991.
- Franco, Jean. "The Incorporation of Women: A Comparison of North American and Mexican Popular Narrative." *Studies of Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Ed. Tania Modelski. Bloomington: Indiana UP, 1986. 119-38.
- . *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia UP, 1989.
- Gadamer, Hans Georg. "From Truth and Method." *Critical Theory Since 1965*. Ed. Hazard Adams y Leroy Searle. Tallahassee: Florida State UP, 1989. 840-55.
- . *Truth and Method*. New York: Continuum, 1975.
- García, Kay S. *Broken Bars. New Perspectives from Mexican Women Writers*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1994.
- García-Johnson, Ronie Richele. "The Struggle for Space: Feminism and Freedom in *The House of the Spirits*." *Revista Hispánica Moderna* 47.1 (1994): 184-92.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.
- Glenn, Kathleen. "Postmodern Parody and Culinary Narrative Art

in Laura Esquivel's *Como agua para chocolate*." *Chasqui* 23.2 (1994): 39-46.

González Stephan, Beatriz. "Para comerte mejor: cultura calibanesca y formas literarias alternativas." *Nuevo Texto Crítico* 5.9-10 (1992): 201-14.

---. "Escritura y modernización: la domesticación de la barbarie." *Revista Iberoamericana* 60 (enero - junio) (1994): 109-24.

Harris, Barbara J. *Beyond Her Sphere. Women and the Professions in American History*. London: Greenwood Press, 1978.

Heldke, Lisa. "Foodmaking as a Thoughtful Practice." *Cooking, Eating, Thinking*. Ed. Deane Curtin y Lisa Heldke. Bloomington: Indiana UP, 1992. 203-29.

---. "Recipes for Theory Making." *Cooking, Eating, Thinking*. Ed. Deane Curtin y Lisa Heldke. Bloomington: Indiana UP, 1992. 251-66.

Herrick, Jane. "Periodicals for Women in Mexico During The Nineteenth Century." *Américas* 14(1957): 135-44.

Hinz, Evelyn J. "Diet and Discourse: Eating, Drinking and Literature." *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. 24(1991): 3-4.

Hirsch, E.D. Jr. "Objective Interpretation." *Critical Theory Since Plato*. Ed. Hazard Adams. Toronto: Harcourt Brace

- Jovanovich, 1971. 1176-94.
- Husserl, Edmund. "Phenomenology." *Critical Theory Since 1965*.
Ed. Hazard Adams y Leroy Searle. Tallahassee: Florida
State UP, 1989. 658-64.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of
Twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- . *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*.
London: Routledge, 1988.
- . *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.
- Ibsen, Kristine. "On Recipes, Reading and Revolution: Postboom
Parody in *Como agua para chocolate*." *Hispanic Review* 63.2
(1995): 133-46.
- Ingarden, Roman. "Phenomenological Aesthetics: An Attempt at
Defining its Range." *Critical Theory Since 1965*.
Ed. Hazard Adams y Leroy Searle. Tallahassee: Florida
State UP, 1989. 185-98.
- Iser, Wolfgang. "The Repertoire." *Critical Theory Since 1965*.
Ed. Hazard Adams y Leroy Searle. Tallahassee: Florida
State UP, 1989. 360-82.
- Jaffe, Janice. "Hispanic American Women Writers' Novel Recipes
and Laura Esquivel's *Como agua para chocolate*." *Women's
Studies* 22.2 (1992): 217-31.
- Kafalenos, Emma. "Reading to Cook/Cooking to Read. Structure
in the Kitchen." *Southwest Review* 73.2 (1988): 210-19.

- Kolodny, Annette. "Dancing Through the Minefield. Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism." *Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. Elaine Showalter. N.Y.: Pantheon, 1985. 144-67.
- Lawless, Cecelia. "Experimental Cooking in *Como agua para chocolate*." *Revista Monográfica* 8(1992): 261-72.
- Leonardi, Susan J. "Recipes for Reading." *PMLA* 104.3 (1989): 340-47.
- Lillo, Gastón. "El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estratificación de la cultura." *Archivos de la filmoteca* 16 (1994): 65-73.
- . y Monique Sarfati-Arnaud. "Como agua para chocolate: determinaciones de la lectura en el contexto posmoderno." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 18.3 (1994): 479-90.
- Loewenstein, Claudia. "Revolución interior al exterior. An Interview with Laura Esquivel." *Southwest Review* 79.4 (1994): 592-607.
- López González, Aralia. "Nuevas formas de ser mujer en la narrativa contemporánea de escritoras mexicanas." *Casa de las Américas* 31.183 (1991): 3-8.
- Marder, Herbert. *Feminism and Art. A Study of Virginia Woolf*.

- Chicago: U of Chicago P, 1968.
- Marquet, Antonio. "¿Cómo escribir un best-seller? La receta de Laura Esquivel." *Plural* 237 (1991): 58-67.
- Martin, Bernice. "Mother Wouldn't Like it!; Housework as Magic*." *Theory Culture and Society* 2.2 (1984): 19-35.
- McIntosh, Wm. Alex, y Mary Zey. "Women as Gatekeepers of Food Consumption: A Sociological Critique." *Food and Foodways* 3.4 (1989): 317-32.
- Mojanty, Chandra. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses." *Feminist Review* 30 (1988): 65-88.
- Olien, Michael D. *Latin Americans: Contemporary Peoples and Their Cultural Traditions*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1973.
- Oliver, Kelly. "Nourishing the Speaking Subject: A Psychoanalytic Approach to Abominable Food and Women." *Cooking, Eating, Thinking*. Ed. Deane Curtin y Lisa Heldke. Bloomington: Indiana UP, 1992. 68-85.
- Olmos, Margarita, ed. *Contemporary Women Authors in Latin America*. Brooklyn: College Press, 1983.
- Oropresa, Salvador. "Como agua para chocolate de Laura Esquivel como lectura del manual de urbanidad y buenas costumbres de Manuel Antonio Carreño." *Revista*

Monográfica 7(1990): 252-59.

O'Sullivan, Sue. *Turning the Tables: Recipes and Reflections from Women*. London: Sheba Feminist Publishers, 1987.

Oyarzun, Kemy. "Beyond Hysteria: 'Haute Cuisine' and 'Cooking Lesson.' Writing as Production." *Splintering Darkness*. Ed. Y. Miller. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1990. 88-110.

Pasternac, Nora. "El periodismo en el siglo XIX: Violetas de Anahuac." *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas en el siglo diecinueve*. Ed. R.A. Domenella y Nora Pasternac. México: Colegio de México, 1991.

Patniak, Eira. "The Succulent Gender: Eat Her Softly." *Literary Gastronomy*. Ed. David Bevan. Amsterdam: Rodopi, 1988.

Penna Smith, Lenora. "Spaces, Places, Houses, Rooms: A Feminist Perspective." *Virginia Woolf. Themes and Variations*. Ed. Vara Turk y Mark Hussey. New York: Pace UP, 1993. 216-26.

Pérez, Alberto Julian. "Como agua para chocolate: la nueva novela de mujeres en latinoamérica." *La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas*. Ed. Juana Arancibia y Yolanda Rosas. Vol.4. Montevideo: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1995. 41-57.

- Pitt-Rivers, Julian. "Honour and Social Status." *Honour and Shame. The Values of Mediterranean Society*. Ed. J.G. Peristiany. London: Weidenfeld and Nicolson, 1965. 19-79.
- Princess Court Cinema. Publication. Oct. - Nov. 1993.
- Raboiras, Ramón F. "Laura Esquivel. 'Comer es un acto de amor.'" *Cambio 16. Vocablo español*. 23 février 1996. 6-7.
- Rabuzzi, Kathryn. *The Sacred and the Feminine. Towards a Theology of Housework*. New York: Seabury, 1982.
- Radway, Janice. *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1984.
- Ramos-Escandón, Carmen. "Receta y femineidad en Como agua para chocolate." *Fem* 15.102 (1991): 45-48.
- Ruffinelli, Jorge. "Los 80 ¿Ingreso a la posmodernidad?" *Nuevo Texto Crítico* 6 (1990): 31-42.
- Schofield, Mary Anne. "Well-Fed or Well-Loved?-- Patterns of Cooking and Eating in the Novels of Barbara Pym." *University of Windsor Review* 18.2 (1985): 1-8.
- Schutte, Ofelia. "Philosophy and Feminism in Latin America: Perspectives on Gender Identity and Culture." *The Philosophical Forum* 20.1 (1988): 62-83.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Conventions*.

- New York: Methuen, 1986.
- Seiter, Ellen. *The Promise of Melodrama*. Diss. Northwestern U., 1989. Ann Arbor: UMI, 1989.
- Showalter, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness." *Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon, 1985. 243-70.
- . "Towards a Feminist Politics." *Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon, 1985. 125-43.
- Sklodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. Philadelphia: John Benjamins, 1991.
- Stevens, Evelyn P. "Marianism: The Other Face of Machismo in Latin America." Ed. Ann Pescatello. *Female and Male in Latin America*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1973. 89-103.
- Valdés, María Elena de. "Verbal and Visual Representation of Women: *Como agua para chocolate*." *World Literature Today* 69.1 (1995): 78-82.
- Visser, Margaret. *The Rituals of Dinner*. Toronto: Harper Collins, 1991.
- Welter, Barbara. "The Cult of True Womanhood: 1820-1860." *The American Family in Social-Historical Perspective*. Ed. Michael Gordon. New York: St. Martin's Press, 1973.

224-51.

Zamudio-Taylor y Imma Guiu. "Criss-Crossing Texts: Reading Images in *Like Water for Chocolate*." *The Mexican Cinema Project*. Ed. A. Noriega-Chon. Los Angeles: UCLA Film and Television Archive, 1995. 45-51.