

# Norma y desviación de los géneros sentimentales en *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel

---

NICOLAS BALUTET, UNIVERSITÉ POLYTECHNIQUE HAUTS-DE-FRANCE, FRANCIA

Si el término melodrama designaba, en un principio, una “obra dramática con música” (*Petit Robert*), su contenido semántico evolucionó rápidamente hacia una acepción cada vez más peyorativa, debido a los juicios que la crítica hacía sobre las obras del género: pésima calidad, carácter comercial y exceso de sentimientos. Hacia finales del siglo XVIII, la palabra remite más precisamente a un “drama popular del que, originalmente, un acompañamiento musical subrayaba algunos pasajes, caracterizado por la inverosimilitud de la trama y las situaciones, la multiplicidad de episodios violentos, la exageración de los caracteres y el tono” (*Petit Robert*). El *Diccionario histórico de la lengua francesa* añade que el melodrama “acentúa los efectos patéticos”, un sentido que “se extiende con la popularidad del género en el siglo XIX”. El melodrama es, por lo tanto, un género popular muy codificado, con miras moralizantes y un boceto invariable (personajes buenos, malos, bobos; unidad de acción, lugar y tiempo; un final feliz que restablece al padre ofendido en sus derechos) (Thomasseau 90). Se trata de una historia de amor que presenta a un individuo (a menudo una mujer) o a una pareja (de amantes) virtuosa, víctima de circunstancias sociales represivas e injustas (Galindo 114). La intriga del melodrama se parece, pues, a la que encontramos en la novela rosa (o novela sentimental), expresión española que en un principio se empleó para designar una colección periódica de las Ediciones Juventud de Barcelona (Coste 198).

La novela rosa es un género poco estudiado por la crítica y los investigadores institucionales como lamenta Ellen Constans en su obra *Parlez-moi d'amour* (8), que constituye el primer gran análisis de dicho género. La novela rosa cuenta una historia de amor entre dos personas que deben enfrentarse a una serie de pruebas y obstáculos antes de que un desenlace feliz o infeliz acabe por reunirlos. En resumen, “un amor, un obstáculo y, cuando el final es feliz, una boda”, según Gustave Reynier en *Le Roman sentimental avant L'Astrée* (Constans 17). Desde el principio de la novela, el lector identifica a la pareja, aunque los dos protagonistas lo ignoren o crean odiarse (Constans 18-19). El programa narrativo se estructura en torno a tres fases: el encuentro, la disyunción (fase de los obstáculos externos e internos que

dificultan la realización de la felicidad) y la conjunción final (Constans 23; Coste). La fase de la disyunción ocupa, por supuesto, la mayor parte del texto.

Como vemos, el melodrama y la novela rosa influyen tanto el uno en el otro que, a veces, resulta difícil distinguirlos. Una de las principales diferencias entre ambos géneros atañe a la conciencia social que puede presentar el melodrama y que, sin embargo, está ausente en la novela sentimental: “el fatum melodramático siempre es político o social más que verdaderamente metafísico [...] el melodrama es, de alguna manera, una tragedia que sería consciente de la existencia de la sociedad” (Bourget 11). En definitiva, toda novela rosa es melodramática pero no todo melodrama resulta rosa.

¿Es *Como agua para chocolate* un melodrama? Nuestra pregunta parece innecesaria si aceptamos ciegamente las explicaciones de Alfonso Arau, el ex marido de Laura Esquivel: “mi esposa se planteó hacer su primera novela con lo que ella llamaba tres elementos devaluados. De un lado el folletín, de otro el melodrama y como tercero una mujer en la cocina” (Castro 76). La misma escritora reconoce que siente “mucho cariño por el melodrama que está muy devaluado, muy desprestigiado” (Graf 30). En *El libro de las emociones*, Laura Esquivel expone la consideración peyorativa del melodrama y defiende el género:

*La literatura que excluye nunca se permitiría acercarse al sentimiento y a la emoción verdaderos. Por eso desprecian la importancia del melodrama.*

*De un tiempo a esta parte, o tal vez desde su mismo origen, ha existido una fuerte oposición a los mecanismos emocionales que despierta el melodrama. Se les mira con sospecha, con recelo y con desprecio. Se les considera resortes fáciles de una emotividad barata y se reduce su uso y costumbre a escritos faltos de “seriedad” e insuficientemente “intelectuales”.*

*Es necesario que recordemos que el melodrama es uno de los géneros más poderosos en cuanto a su capacidad de influencia y penetración en la sensibilidad de los seres humanos. Es el medio más eficaz para penetrar en nuestro interior y destruir las barreras que el temor racional importa. Es una forma perfecta para acercarnos a nosotros mismos y para preocuparnos por los demás.*

*En general, los lectores que han salido huyendo de los libros “incomprensibles e incomprensivos” buscarán en el melodrama la posibilidad de contacto con un personaje que les permita identificarse sentimental y emocionalmente. Si*

## Polifonía

*la manera “racional” e insensible de experimentar la realidad le impide al hombre identificarse con lo que les ocurre a los otros, los géneros literarios y cinematográficos que recurren a las emociones como base de sus estructuras aportarán la materia prima para poder hacer que la sensibilidad de los espectadores reaccione y se produzca la conexión. En ese sentido, es más fácil que una persona se sienta afligida por los problemas de un personaje ficticio creado en un género melodramático, a que se sienta conmovida por las guerras y las matanzas de la realidad concreta. Tal vez porque siente que las situaciones ficticias al terminar la película tendrán fin y las de la realidad no. En ese sentido es más fácil que un ama de casa lllore con una telenovela en donde se aborda el problema de los campesinos a que lo haga por los indios en Chiapas. Ella siente que el problema de Chiapas está fuera de su control, que no puede hacer nada, y como la naturaleza de todos los seres humanos es básicamente compasiva, acude al melodrama para poder ejercerla. (122-124)*

En función de estas declaraciones, nos cuestionaremos en qué sentido podría considerarse *Como agua para chocolate* una obra melodramática. Por ello nos interesaremos por la hipérbole y el énfasis, dos aspectos presentes en la novela de Laura Esquivel y relacionados obviamente con el melodrama. Nuestro estudio del humor y la indecencia, otras dos características de la obra, vendrán quizás a matizar las afirmaciones de la autora y de su ex marido.

### La hipérbole

Al igual que *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, o *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, *Como agua para chocolate* presenta acontecimientos singulares que no sorprenden a nadie, aunque se salen de lo corriente y transgreden las leyes de la naturaleza. Así, en las primeras líneas de la novela, el nacimiento de Tita se describe como el estallido de un “torrente impresionante de lágrimas que desbordaron sobre la mesa y el piso de la cocina” (12). Además, después de la evaporación del líquido, Nacha “rellenó un costal de cinco kilos [de sal] que utilizaron para cocinar bastante tiempo” (12). Dicho episodio reaparece a través de las lágrimas que derrama Tita en casa del Doctor Brown después de probar el caldo de colita de res que le trae Chenchu: “John interrumpió estos recuerdos al entrar bruscamente en el cuarto, alarmado por el riachuelo que corría escaleras abajo” (110). Estos primeros ejemplos acercan la novela de Laura Esquivel al realismo mágico, donde “los acontecimientos claves no tienen una explicación lógica o psicológica. Lo irreal parece formar parte de la realidad” (Leal 123). Sin embargo,

Laura Esquivel siempre negó haber seguido dicha estética de manera voluntaria: “la fantasía forma parte de nuestra vida diaria. Está en la arquitectura, en la pintura. Lo que llamamos realismo mágico es algo prehispánico. Nuestra tradición nos habla de serpientes que vuelan” (Alameda 44). Para Laura Esquivel, el realismo mágico no es sino la simple realidad de México. En cambio, la autora acepta que su novela pueda ser hiperbólica: “creo que algunos pasajes de la novela son hiperbólicos, pero eso no es realismo mágico. Para mí es completamente real que una transmite su energía mientras cocina y que eso provoca en los demás diversas reacciones, si para algunos eso es realismo mágico, pues bueno” (Vega 23); “yo pienso que mi novela es hiperbólica, más que nada. Se la ha catalogado dentro del realismo mágico, pero yo la analizo y más bien creo que es únicamente hiperbólica” (Rueda de León 53).

La hipérbole, que se caracteriza por el exceso y la exageración, instala la novela en el melodrama. Entre los numerosos ejemplos de hipérboles presentes en el texto, además de los ya evocados, podemos citar la colcha desmesurada que teje Tita (57, 84, 91-92, 211). Concebida inicialmente como cubrecama de matrimonio (24), la colcha va a compensar en vano el frío que siente Tita por no poder ser amada ni amar libremente (24, 95, 211). Otros ejemplos de hipérbole presentes en el texto son el olor a rosas que se desprende del cuerpo de Gertrudis durante su ducha ardiente (56) y los ingredientes pantagruélicos de la boda de Rosaura y Pedro (170 huevos para elaborar el pastel chabela, 200 capones matados y preparados) (28). Por otra parte, durante su embarazo, Rosaura engorda treinta kilos. Es mucho pero no excepcional. Lo que resulta increíble, en cambio, es que los adelgace en una semana (182). Finalmente, en el penúltimo capítulo encontramos dos episodios claramente hiperbólicos: el combate de las gallinas (186-187) y el comportamiento de la maestra Jovita (189). El primero nos recuerda los sangrientos combates de gallos, muy apreciados en México y, en general, en América Latina, mientras que el segundo evoca la obsesión compulsiva de una mujer por barrer y limpiar.

## El énfasis

El registro enfático, es decir, la evocación de sufrimientos punzantes que provoca compasión, piedad, tristeza, constituye, en nuestra opinión, la otra gran característica del melodrama (y de la novela rosa) presente en *Como agua para chocolate*. Los personajes sufren, se ven frustrados, atraviesan pruebas, en particular amorosas. En este sentido, pensamos en seguida en Tita y Pedro, que se encuentran en el centro de la intriga pero estos personajes distan de ser los únicos en representar este tipo de registro. Así, en el momento de su muerte, Nacha llora

viendo la foto del hombre al que amó de joven. En ese momento descubrimos que la madre de Mamá Elena había hecho todo lo posible por impedir su boda: “se había encargado de ahuyentarlo [al pretendiente de Nacha]” (45). Las dificultades para encontrar buenos sirvientes o el resurgimiento del orden colonial esclavista podrían explicar que los amos se tomaran la libertad de decidir sobre la vida de sus empleados.

Por otro lado, Mamá Elena también había sufrido mucho y eso explicaría, en parte, la dureza que utilizará más tarde con los demás. En efecto, aunque Mamá Elena estaba enamorada de José Treviño, un joven mestizo, su familia la insta a casarse con el señor De la Garza. Los jóvenes amantes siguen viéndose a escondidas hasta que Mamá Elena cae embarazada de Gertrudis. Decidida a huir de la opresión familiar, Mamá Elena ve su vida quebrarse con la muerte de su amante la misma noche de su “evasión”: “tras los oscuros del balcón, presencié cómo un hombre desconocido, sin motivo aparente, protegiéndose entre las sombras de la noche, atacaba a José eliminándolo de este mundo. Después de grandes sufrimientos Mamá Elena se resignó a vivir al lado de su legítimo marido” (122). Aquella noche desaparece su capacidad de amar, que deja paso al resentimiento, la crueldad y el deseo de venganza por su fracaso personal. En consecuencia, Mamá Elena condenará a su hija menor a que se ocupe de ella hasta que muera y, por lo tanto, le impedirá casarse con Pedro, del que Tita está enamorada (15-16). El centro de la intriga descansa en este amor frustrado entre la joven y Pedro quien, para estar más cerca de Tita, decide casarse con su hermana mayor, Rosaura: “si a usted le negaran de una manera rotunda casarse con la mujer que ama y la única salida que le dejaran para estar cerca de ella fuera la de casarse con la hermana, ¿no tomaría la misma decisión que yo?” (20). Al tomar esta decisión, Pedro hace de Rosaura una desgraciada más ya que nunca la amará.

El sentimiento amoroso que guía a Tita y a Pedro a lo largo de la novela nace en su primer encuentro, una noche de Navidad:

*Cada vez que cerraba los ojos podía revivir muy claramente las escenas de aquella noche de Navidad, un año atrás, en que Pedro y su familia habían sido invitados por primera vez a cenar a su casa, y el frío se le agudizaba. A pesar del tiempo transcurrido, ella podía recordar perfectamente los sonidos, los olores, el roce de su vestido nuevo sobre el piso recién encerado; la mirada de Pedro sobre sus hombros... ¡Esa mirada! Ella caminaba hacia la mesa llevando una charola con dulces de yemas de huevo cuando la sintió, ardiente, quemándole la piel. Giró la cabeza y sus ojos se encontraron con los de Pedro.*

## Polifonía

*En ese momento comprendió perfectamente lo que debe sentir la masa de un buñuelo al entrar en contacto con el aceite hirviendo. Era tan real la sensación de calor que invadía todo su cuerpo que ante el temor de que, como a un buñuelo, le empezaran a brotar burbujas por todo el cuerpo – la cara, el vientre, el corazón, los senos – Tita no pudo sostenerle esa mirada y bajando la vista cruzó rápidamente el salón hasta el extremo opuesto, donde Gertrudis pedaleaba en la pianola el vals Ojos de juventud. (21)*

Pero el vals que toca Gertrudis ya prefigura los obstáculos que se presentarán entre ambos. En efecto, la letra completa, que no aparece en la novela, tiene un doble sentido. Si las primeras estrofas remiten a la belleza del amor (“Ojos de juventud puso en tu cara Dios / volviendo a crear la luz eran para mi amor / como un rayo de sol de eterna plenitud”), las siguientes evocan la traición: “Ojos de juventud la vida a mí me dio para llorar / para llorar tu amor que luego me engañó / con su traición vulgar. / Voy por la vida sin tu amor / como un ave sin final pues me rompiste el corazón / con tus manitas de marfil, como si fueran de cristal. / Y como nunca he de olvidar tu suprema ingratitud / ni tu traición”. Esa traición es la que siente Tita al enterarse de que Pedro ha aceptado casarse con Rosaura aunque en ese momento no conoce las verdaderas razones del joven. La fase narrativa de la disyunción llega pues rápido en la diégesis y pone en escena una pareja en la que el hombre se casa con otra mujer y se convierte, por lo tanto, en el objeto prohibido: “y como mudos espectadores de una película, Pedro y Tita se emocionaron hasta las lágrimas al ver a sus héroes realizar el amor que para ellos estaba prohibido” (54).

Los movimientos contradictorios de Tita y Pedro durante la fase de disyunción provocan evidentes efectos enfáticos y dramáticos. Después de la prueba de la boda y las dudas que asaltaron a Tita, los dos jóvenes están seguros de lo que sienten el uno por el otro. Es el momento en el que se despliegan una serie de clichés: “me caso sintiendo un inmenso e imperecedero amor por Tita” (20); “la mirada de Pedro sobre sus hombros... ¡Esa mirada!” (21); “el amor no se piensa, se siente o no se siente” (23); “lo amó desde esa noche para siempre” (23); “Pedro amaba a Tita con un amor inconmensurable” (31); “logré con esta boda lo que tanto anhelaba: estar cerca de usted, la mujer que verdaderamente amo” (38); “el fogoso aliento de Pedro sobre su cuello; sus ardientes manos sobre su espalda, su impetuoso pecho sobre sus senos...” (39); “ella conocía, pues lo había sentido en carne propia, lo poderoso que puede ser el fuego de una mirada” (57). Sin embargo, la pusilanimidad de Pedro y la atmósfera represiva del rancho, junto con la reprobación del adulterio, explican que haya tan pocos momentos de intimidad entre ambos. Tita debe contentarse con algunos elogios en la mesa o un ramillete de rosas. En una ocasión, no obstante,

## *Polifonía*

Pedro descubre a Tita moliendo maíz en un metate y se queda maravillado con los senos de la joven (62-63).

El cariño de Pedro hacia Tita caracteriza también la escena en que la joven amamanta a Roberto, el hijo de Pedro y Rosaura: “Tita intentó cubrirse con la blusa, Pedro la ayudó en silencio y con gran ternura. Al hacerlo, una serie de sentimientos encontrados se apoderaron de ellos: amor, deseo, ternura, lujuria, vergüenza... temor de verse descubiertos” (72). Pero dicha armonía no va a durar: Mamá Elena ordena a Pedro y a Rosaura que se instalen en San Antonio y, después de la muerte de Roberto, Tita cae en una crisis de locura que la aleja un poco más de Pedro. Recogida por el Doctor Brown, Tita descubre con él una “sensación de paz y seguridad” (116) que la hace dudar de su amor por Pedro. Al obstáculo interpuesto por Mamá Elena se añade, en ese momento, otro, el de John: “de seguro que entre los dos había surgido una relación amorosa” (118).

Con estos dos impedimentos, el feliz desenlace final parece comprometido. Sin embargo, la muerte repentina de Mamá Elena y los celos que siente hacia John hacen que Pedro se decida por fin a hacer el amor con Tita (123): “Pedro, sin responderle, se acercó a ella, apagó la luz del quinqué, la jaló hacia donde estaba la cama de latón que alguna vez perteneció a Gertrudis su hermana y tirándola sobre ella, la hizo perder su virginidad y conocer el verdadero amor” (139). No obstante, este acontecimiento no alejará al médico, que mantiene su petición de mano. Pero Tita decidirá evitar que otra persona sufra y, finalmente, no dará curso a esta posible unión. La ruptura con John no abre todavía la fase de conjunción de la que hablábamos al principio. En efecto, Pedro y Tita se hacen amantes pero siguen pesando sobre ellos el adulterio y la mentira.

Tita es una verdadera llorona. No nos referimos a la mujer que, en las leyendas mexicanas, deambula por la noche, llorando por la muerte de sus hijos y paseando su larga cabellera negra y su vestido blanco por senderos y calles en busca de hombres que, fascinados por su belleza, la siguen hasta lugares peligrosos donde mueren a veces (González Obregón 35; Horcasitas Pimentel 60; Valle-Arizpe 21-24). Tita es una llorona nata y hasta embrionaria porque ya lloraba en el vientre de Mamá Elena, quizás porque sospechaba la vida que la esperaba (11). Este gusto por las lágrimas, asociado a las penas de amor de Tita, pone toda la novela bajo la influencia de la emoción y el énfasis, haciendo concreto el dolor, como recuerda Roland Barthes: “Me hago llorar para probarme que mi dolor no es una ilusión: las lágrimas son signos, no expresiones. A través de mis lágrimas, cuento una historia, produzco un mito del dolor y, por lo tanto, me conformo con ello: puedo vivir con él,

porque, llorando, me doy un interlocutor enfático que recoge el más “verdadero” de los mensajes, el de mi cuerpo, no el de mi lengua” (215). Las lágrimas, sin embargo, sólo están presentes cuando Tita se da cuenta que no se casará con Pedro, así como el día de la boda (24, 31-32, 36), pero van desapareciendo hasta que Chenchu, gracias al caldo de colita de res, la hace salir del mutismo en que se había encerrado: “lloró como no lo hacía desde el día en que nació” (110). Así, al “torrente de lágrimas” de su nacimiento sucede ahora un “riachuelo de lágrimas” (110). Dicha ausencia lacrimal durante gran parte de la disyunción – las lágrimas volverán también cuando Tita regrese al rancho – no revela, a nuestro parecer, una disminución del énfasis, porque Tita conserva la tristeza para sí sola, lo que la hace aún más dolorosa.

El desenlace o conjunción se produce en las últimas líneas de la novela, después del matrimonio de Alex y Esperanza: “a estas alturas a Tita también le importaba un comino lo que la gente pensara al hacer pública la relación amorosa que existía entre Pedro y ella” (204). Llegados a ese punto, durante su primer acto sexual no clandestino, Pedro sufre un ataque cardíaco y, como consecuencia, Tita se suicida ingiriendo el fósforo de un caja de cerillas. Este suicidio bien puede inspirarse en el de Teresa Vera, una poeta mexicana que decidió envenenarse en 1859 comiendo 200 fósforos – como Tita –, después de que se publicaran sin su permiso y sin seudónimo sus versos sobre un amor imposible y prohibido (su maestro casado) (Granillo Vázquez 127). Al contrario de lo que afirman Sarah Legros (581) y Helene Weldt Basson (174), pensamos que este final no excluye, de manera terminante, a *Como agua para chocolate* de la categoría de las novelas rosas. Este tipo de conjunción se encuentra, en efecto, tanto en la novela rosa como en el melodrama (Constans 18). Al igual que en *La nueva Eloísa* de Jean-Jacques Rousseau por ejemplo, la fase de conjunción tiene lugar en el más allá, donde se encuentran las almas de los personajes, porque el amor entre ambos en la otra vida resulta más perfecto que el amor terrenal. Laura Esquivel da el mismo tipo de explicación en una entrevista con Claudia Loewenstein:

*Loewenstein: ¿Por qué tiene que morir Pedro en el momento del orgasmo?  
¿Cuál es la conexión entre la muerte y la pasión para usted?*

*Esquivel: Bueno, eso es lo que se comenta siempre. Se dice que el orgasmo es una especie de muerte, pero la razón por la cual quería yo que muriera es porque no existe ningún lugar en este mundo para ese tipo de amor.*

*Loewenstein: ¿Es un amor demasiado perfecto?*

## Polifonía

*Esquivel: Sí. Es demasiado perfecto y demasiado intenso para vivirse en esta dimensión de la existencia. Morir era así una forma en que podían seguir juntos. Sólo quería que estuvieran juntos, por eso escribí dicho final.*

Este desenlace, que se inscribe en la tradición romántica por antonomasia, aparece como una compensación por los sufrimientos terrenales: “ahí, a la entrada, estaba la luminosa figura de Pedro, esperándola. Tita no dudó. Se dejó ir a su encuentro y ambos se fundieron en un largo abrazo y experimentando nuevamente un clímax amoroso partieron juntos hacia el edén perdido. Ya nunca más se separarían” (212). Catherine Fox-Anderson (93-94) ve también en este final la culminación divina del *mysterium coniunctionis*, la boda alquímica, es decir, la transformación de Tita y Pedro en seres completos.

### El humor

La hipérbole que caracteriza la escritura de *Como agua para chocolate* se relaciona en esta novela con el humor, lo que, desde nuestro punto de vista, viene a matizar el carácter melodramático y rosa de la obra. En efecto, el humor está ausente en dichos géneros.

Al contrario que Tita, Rosaura, la hija mayor de la familia De la Garza no tiene ninguna apetencia por la cocina, lo que una mala experiencia durante su infancia no hizo sino reforzar (13-14). No será hasta después de su primera noche de amor cuando Rosaura intente preparar la comida, aunque con un resultado decepcionante:

*Como Rosaura no había querido participar de las actividades culinarias desde que se quemó las manos en el comal, lógicamente ignoraba éste y muchos otros conocimientos gastronómicos. Sin embargo, quién sabe si por querer impresionar a Pedro, su esposo, o por querer establecer una competencia con Tita en sus terrenos, en una ocasión intentó cocinar. [...] Obviamente el arroz se le batió, la carne se le saló y el postre se le quemó. [...] Por supuesto esa tarde toda la familia se enfermó del estómago. (48)*

Al vincularlo así con la diarrea, el primer encuentro sexual de Rosaura y Pedro queda bajo la influencia de lo excrementicio y no del amor y la salud. Rosaura tampoco es una gran comedora: “a Nacha le molestaba mucho que desde niña Rosaura fuera melindrosa con la comida. Siempre le dejaba intacta en el plato, o se la daba a escondidas al *Tequila*, el papá del *Pulque* (el perro del rancho)” (31). Es,

por otra parte, la única en no apreciar las codornices en pétalos de rosas: “Rosaura, pretextando náuseas y mareos, no pudo comer más que tres bocados” (66).

El humor y la hipérbole se reúnen a través de la comida y sus efectos sobre Rosaura. La primera boda de la novela, la de Pedro y Rosaura, resulta exagerada: una ceremonia digna de la realeza, innumerables invitados, manjares pantagruélicos, pero también un banquete perturbado y una recién casada que resbala... Las lágrimas que Tita vierte sobre la tarta nupcial sin darse cuenta provocan consecuencias muy singulares y, si bien todo el mundo padece sus efectos, Rosaura va a ser el personaje más ridiculizado en esta escena:

*Una inmensa nostalgia se adueñaba de todos los presentes en cuanto le daban el primer bocado al pastel. Inclusive Pedro, siempre tan propio, hacía un esfuerzo tremendo por contener las lágrimas. Y Mamá Elena, que ni cuando su esposo murió había derramado una infeliz lágrima, lloraba silenciosamente. Y eso no fue todo, el llanto fue el primer síntoma de una intoxicación rara que tenía algo que ver con una gran melancolía y frustración que hizo presa de todos los invitados y los hizo terminar en el patio, los corrales y los baños añorando cada uno al amor de su vida. Ni uno solo escapó del hechizo y sólo algunos afortunados llegaron a tiempo a los baños; los que no, participaron de la vomitona colectiva que se organizó en pleno patio. [...]*

*Rosaura, entre arqueadas, tuvo que abandonar la mesa de honor. Procuraba por todos los medios controlar la náusea, ¡pero ésta era más poderosa que ella! Tenía toda la intención de salvar su vestido de novia de las deposiciones de los parientes y amigos, pero al intentar cruzar el patio resbaló y no hubo un solo pedazo de su vestido que quedara libre de vómito. Un voluminoso río macilento la envolvió y la arrastró algunos metros, provocando que sin poderse resistir más lanzara como un volcán en erupción estruendosas bocanadas de vómito ante la horrorizada mirada de Pedro. (40)*

Lo grotesco del personaje, delineado con un humor escatológico, aparece en otro momento de la narración vinculado con la comida y con la hipérbole. Después de sus embarazos, Rosaura ve acentuarse sus problemas digestivos que acaban por ser crónicos, de tal manera que decide dormir en una habitación separada de la de Pedro para no molestarle con sus flatulencias (146-147). En el último capítulo, en el momento de la muerte de Rosaura, las ventosidades resultan tan extremas que Pedro piensa que se trata del ruido de los cañones de la Revolución o del motor traqueteante de un viejo coche (200). Asistimos aquí al punto casi último del

## Polifonía

proceso de degradación, ridiculización e incluso monstruización de Rosaura. El punto último llega con el velatorio y el entierro de Rosaura al que asisten pocas personas por el olor nauseabundo que emana del cuerpo de la difunta. Sólo los buitres, guiño evidente a las películas del oeste norteamericano y a la muerte de los malos, figuran entre los espectadores, y muestran que Rosaura no es más que carroña, a un tiempo cadáver putrefacto e innoble individuo:

*El entierro estuvo muy poco concurrido, pues con la muerte se intensificó el desagradable olor que despedía el cuerpo de Rosaura. Por este motivo fueron pocas las personas que se animaron a asistir. Los que no se lo perdieron fueron una parvada de zopilotes que volaron sobre el cortejo hasta que terminó el entierro. Entonces, al ver que no habría ningún banquete se retiraron muy desilusionados dejando a Rosaura descansar en paz. (201)*

Por otra parte, en las novelas rosas, los encuentros amorosos se abordan siempre de manera seria. No es el caso en *Como agua para chocolate*, como se observa, en particular, en el famoso episodio en que Gertrudis se escapa del rancho después de comer codornices en pétalos de rosa. Es interesante notar que la receta emblemática de la novela, sugerida por Nacha (46), es precolombina. Si Delma Wood (114) recuerda que, en la Antigüedad, las rosas se asociaban con el mito de Adonis, el amante de Afrodita, la diosa del amor y los placeres, en la cultura azteca, las flores, y las rosas en particular, se relacionan también con la sexualidad. En efecto, la diosa Xochiquetzal transgrede las reglas al recoger la flor de un árbol prohibido, metáfora de la relación sexual que mantiene con Piltzintecuhtli, otro nombre del dios Tezcatlipoca (*Religión, costumbres e Historia de los antiguos Mexicanos* 191; “Historia de los Mexicanos por sus pinturas”). Dada esta relación entre sexo y rosa, no nos sorprenderá que la degustación del plato se traduzca por un estado de febrilidad, particularmente visible en Gertrudis:

*Parecía que el alimento que estaba ingiriendo producía en ella un efecto afrodisíaco, pues empezó a sentir que un intenso calor le invadía las piernas. Un cosquilleo en el centro de su cuerpo no la dejaba estar correctamente sentada en su silla. Empezó a sudar y a imaginar qué se sentiría al ir sentada a lomo de un caballo, abrazada por un villista. Sacó su pañuelo y trató de que junto con el sudor se fueran de su mente todos esos pensamientos pecaminosos. (49-50)*

La hermana de Tita no tardará en encontrar una respuesta a sus interrogantes ya que, en una escena rocambolesca, el soldado en quien pensaba le roba el “cuerpo

virginal” (52) y realiza ella su “primera copulación a todo galope y con alto grado de dificultad” (53).

## La indecencia

Tita menciona en tres ocasiones el *Manual de Carreño* (39, 55, 67). Publicado en Caracas en 1854, este *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos en el cual se encuentran las principales reglas de civilidad y etiqueta que deben observarse en las diversas situaciones sociales* forma parte de los numerosos tratados de urbanidad y cortesía que aparecieron en los siglos XIX y XX y que leyeron las clases altas de la sociedad latinoamericana. El Manual de Manuel Antonio Carreño (1812-1874), publicado primero por entregas y luego en un volumen completo, conoció un verdadero éxito en numerosos países de América Latina, hasta tal punto que se sigue publicando, aunque refleja el espíritu positivista y burgués del siglo XIX (Lander 2002: 86). Dicho manual se proponía, en efecto, cimentar una comunidad – burguesa, blanca, europeizada – poniendo de relieve su distinción y rechazando lo que pertenecía a una “categoría social inferior”, para retomar las propias palabras de Manuel Carreño. Los miembros de esta clase, “embajadores de la condición civilizada de sus países” (Lander 87), debían respetar normas de comportamiento que el manual de Carreño, verdadera guía de los buenos modales, explicaba con gran detalle (Lander 93; Malaver 62-63; Salkjelsvik 177). Después de los “principios generales” (capítulo I), el manual se focaliza en las reglas de aseo (capítulo II), el modo de conducirse dentro de la casa (capítulo III), en diferentes lugares fuera de casa (capítulo IV) y en sociedad (capítulo V). El libro abusa de las negaciones (“no olvidemos jamás”, “no permitamos nunca”, “no mantengamos ni un instante”, “tampoco están exceptuados”, “evitemos en cuanto sea posible”, “ni ésta ni ninguna otra operación está permitida”) y de la repetición de adjetivos despreciativos (“vulgar”, “repugnante”, “incivilizado”) (Lander 88). Respetar estas reglas era tanto más importante cuanto que, sin ellas, “los hombres no podrían inspirarse ninguna especie de amor ni estimación; no habría medio de cultivar la sociabilidad, que es el principio de la conservación y progreso de los pueblos, y la existencia de toda sociedad bien ordenada” (Carreño 5).

Al leer el manual, observamos que la noción de decencia resulta la más importante. Aparece desde el preámbulo:

*Sin el conocimiento y la práctica de las leyes que la moral prescribe, no puede haber entre los hombres ni paz, ni orden, ni felicidad; y en vano*

## Polifonía

*pretenderíamos encontrar en otra fuente los verdaderos principios constitutivos y conservadores de la sociedad que nos proponemos estudiar, y las reglas que nos enseñan a conducirnos en ella con la decencia y moderación que distinguen al hombre civilizado y culto. (Carreño 5)*

Esta noción está omnipresente en la obra de Laura Esquivel y toma diferentes formas: la moderación en las relaciones humanas, es decir, la discreción política (136), el respeto de las costumbres sociales (39, 135) y el decoro en materia sexual (55).

La decencia en materia sexual aparece también en *Como agua para chocolate* a través, por ejemplo, del uso de la sábana nupcial entre marido y mujer. La generalización de esta “sábana de seda blanca” agujereada en el centro para “mostrar únicamente las partes nobles de la novia en los momentos íntimos del matrimonio” (33) no está comprobada en el México pre-revolucionario (Gardner 54). Esta tradición corresponde, sin embargo, a las recomendaciones de la Biblia sobre la prueba de virginidad de la recién casada: “el padre y la madre de la joven tomarán las señales de su virginidad y las mostrarán ante los ancianos de la ciudad” (*Deuteronomio*) y “aquí tienen las señales de virginidad de mi hija. Y extenderán la sábana delante de los ancianos de la ciudad” (*Deuteronomio*). Dicha exhortación católica se ve reforzada, en *Como agua para chocolate*, por la poca apetencia sexual de Pedro hacia Rosaura: “en la intimidad con Rosaura no había sentido deseos de verle el cuerpo ni acariciárselo. En estos casos siempre utilizaban la sábana nupcial, que sólo dejaba visibles las partes nobles de su esposa. Terminado el acto, se alejaba de la recámara antes de que ésta se descubriera” (54). Si parece evidente que a Pedro no le gusta Rosaura, la sábana nupcial crea aquí, desde nuestro punto de vista, una barrera que viene a deserotizar lo sexual, reduciéndolo a un simple acto con finalidad procreadora: “Señor, no es por vicio ni por fornicio sino por dar un hijo a tu servicio” (41).

Lejos de los principios del *Manual de Carreño* figura la sexualidad desbordante de Gertrudis, que quiebra las burguesas reglas moralizantes y siembra el desorden en el seno de la sociedad elitista. La imagen de la joven completamente desnuda, haciendo el amor a la vista de todos, es el ejemplo evidente (52-53). Ahora bien, a pesar de su retórica del exceso, que puede destruir el realismo y las convenciones de buen gusto (Lillo 65), el melodrama tradicional pone en escena el reconocimiento y la afirmación de la virtud (Brooks 346; Galindo 121-122). Pasa lo mismo con la novela rosa, como subraya María Fernanda Lander:

## Polifonía

*Tanto en el viejo como en el nuevo continente, el texto sentimental sirvió para adiestrar a los lectores en un tipo específico de conducta social. En Hispanoamérica se procuró ofrecer al sujeto independiente de las nuevas repúblicas un código de comportamiento "civilizado" que se entendió como el seguimiento de los ritos y costumbres de la clase dirigente. [...] El discurso sentimental fue el que mejor se compaginó con la necesidad de formar ciudadanos capaces de confrontar los retos que el progreso conllevaba. (13)*

Al igual que el *Manual de Carreño*, la novela rosa y el melodrama transmiten, por lo tanto, un modelo de conducta para el individuo que mal concuerda con el amor de Tita y Pedro, que se opone a las reglas y a la moral de su comunidad, o con el comportamiento de Gertrudis que, además, no responde tampoco al modelo melodramático de prostituta que ve en el prostíbulo una condena, ya que para la mujer representa un lugar de liberación y placeres.

A modo de conclusión, cabe decir por lo tanto que la obra de Laura Esquivel no responde completamente a las expectativas normativas de la novela rosa y del melodrama – como se podría pensar en un principio – y no vacila en transgredirlos, creando un “entre-lugar” genérico, es decir, una obra híbrida desde el punto de vista del género canónico.

### Obras citadas

Alameda, Soledad (1995): “Entrevista de Soledad Alameda a Laura Esquivel.” *El País Semanal* noviembre (1995): 44.

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. París: Seuil, 1977.

Bourget, Jean-Loup. *Le mélodrame hollywoodien*. Paris: Stock, 1985.

Brooks, Peter. “Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame.” *Poétique* 19 (1974): 340-356.

Carreño, Manuel Antonio. *Manual de urbanidad y buenas maneras*. París: Casa Editorial Garnier Hermanos, 1927.

Castro, Antonio. “Alfonso Arau: *El film es un plato para el primer mundo, hecho por gente y con dinero del tercer mundo*.” *Dirigido. Revista de cine* 212 (1993): 74-77.

## Polifonía

- Constans, Ellen. *Parlez-moi d'amour. Le roman sentimental*. Limoges: PULIM, 1999.
- Coste, Didier. "La littérature du roman rose: ses mécanismes, ses raisons, ses conséquences." *Richesses du Roman Populaire*. Eds. René Guise y Hans-Jörg Neuschäfer. Nancy: Centre de recherches sur le roman populaire, 1986. 195-208.
- Deuteronomio* (en línea). Consultado el 30 de marzo de 2010. <http://www.infobible.org/lsg/05.Deuteronomie.html#22>
- Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate*. Barcelona: Mondadori, 1994.
- Esquivel, Laura. *El libro de las emociones. Son de la razón sin corazón*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 2000.
- Fox-Anderson, Catherine. "Mysterium coniunctionis: la boda alquímica de Tita y Pedro en *Como agua para chocolate*. Una novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros." *Explicación de textos literarios* 29.2 (2000-2001): 92-103.
- Galindo, Jorge Luis. *El cine mexicano en la novela mexicana reciente (1967-1990)*. Madrid: Pliegos, 2003.
- Gardner, Nathaniel. *Como agua para chocolate. The Novel and Film Version*. Londres: Grant & Cutler Ltd., 2009.
- González Obregón, Luis, *Las calles de México. Leyendas y sucesos*. México: Porrúa, 1997.
- Graf, Beatriz. "Laura Esquivel. Escritora de amor con chocolate." *Letra a letra* (1989): 29-30.
- Granillo Vázquez, Lilia. "Primeras periodistas mexicanas: poetisas y empresarias." *Temas y Variaciones de literatura* 19 (2002): 111-142.
- "Historia de los Mexicanos por sus Pinturas." *Teogonía e Historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*. México: Porrúa, 1965. 1-90.
- Horcasitas Pimentel, Fernando, *La llorona*. México: UNAM, 1950.

## Polifonía

- Lander, María Fernanda. "El Manual de urbanidad y buenas maneras de Manuel Antonio Carreño: reglas para la construcción del ciudadano ideal." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 6 (2002): 83-96.
- Lander, María Fernanda, *Modelando corazones. Sentimentalismo y urbanidad en la novela hispanoamericana del siglo XIX*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Leal, Luis. "Magical Realism in Spanish American Literature." *Magic Realism. Theory, History and Community*. Eds. Luis Zamora y Wendy Faris. Durham: Duke University Press, 1995. 119-123.
- Legros, Sarah, Entre "littérature" et "paralittérature". *Lecture d'une polémique autour de deux romancières mexicaines (Mastretta et Esquivel)*, Tesis de Doctorado. Tours: Universidad de Tours, 2004.
- Lillo, Gastón. "El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estratificación de la cultura." Archivos de la filmoteca. *Revista de estudios históricos sobre la imagen* 16 (1994): 65-73.
- Loewenstein, Claudia. "Revolución interior al exterior. An Interview with Laura Esquivel (author of *Como Agua Para Chocolate*)." *Southwest Review* 79.4 (1994): 607.
- Malaver, Irina. "Estudio sociopragmático del *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Manuel Antonio Carreño." *Boletín de Lingüística* 24, (2005): 55-75.
- Petit Robert* 2010. París: Le Robert, 2009.
- Religión, costumbres e Historia de los antiguos Mexicanos. Libro explicativo del llamado códice Vaticano A*. Eds. Ferdinand Anders y Maarten Jansen. Graz-México: Akademische Druck-und Verlagsanstalt-FCE, 1996.
- Rueda de León, Héctor. "Como agua para chocolate, ¿novela o libro de recetas?" *Journal of College of Literature* 35 (1994): 49-60.
- Salkjelsvik, Kari. "El desvío como norma: la retórica de la receta en *Como agua para chocolate*." *Revista Iberoamericana* 65.186 (1999): 171-182.
- Thomasseau, Jean-Marie. *Le mélodrame*. París: PUF, 1984.

*Polifonía*

Valle-Arizpe, Artemio de. *Historia, tradiciones y leyendas de calles de México*. México: Diana, 1982.

Vega, Patricia. "La autora de *Como agua para chocolate* es la Mujer del año 1992. *Mi próxima novela, un thriller, nada que ver con la cocina*: Laura Esquivel." *La Jornada* 26 de enero (1993): 23.

Weldt Basson, Helene. *Subversive Silences. Nonverbal Expression and Implicit Narrative Strategies in the Works of Latin American Women Writers*. Madison: Farleigh Dickinson University Press, 2009.

Wood, Delma. *Las tiranías gastronómicas en el recetario textual y culinario de Como agua para chocolate*, Tesis de Doctorado. Albany: State University of New York, 2002.