

La creatividad artística de la mujer: *Como agua para chocolate*

Maria Elena de Valdes

*Para Tânia Franco Carvalhal y
Maria Lúcia Rocha-Coutinho*

¹. ESQUIVEL, Laura. *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales con recetas, amores, y remedios caseros*. México: Planeta, 1989.

_____, guionista. *Como agua para chocolate*. Dir. Alfonso Arau. Prod. Alfonso Arau. Con Lumi Cavazos, Marco Leonardi. México, 1991. 114 min.

². Los libros de cocina mexicanos del siglo diecinueve a menudo eran escritos y cosidos a mano y pasaban de una generación a otra. Yo tengo la suerte de haber heredado uno. Las recetas y los remedios caseros están presentados en una narrativa junto con historias que vienen al caso a causa de la receta de turno. En los Estados Unidos la primera edición de *The Joy of Cooking* (New York: Bobbs, 1931) de Irma S. Rombauer seguía esta tradición. Desafortunadamente, su hija, Marion Becker (1963), ha descontinuado la narrativa.

³. GALVÁN, Mariano. *Calendario para las señoritas mexicanas*. México: Imprenta de Mariano Murguía, 1838.

Como agua para chocolate es la primera novela de la escritora mexicana Laura Esquivel (1950-). Publicada en 1989 en español, para 1992, al estrenarse la película del mismo título, ya se había traducido a casi todas las lenguas europeas.¹ Como el guión cinematográfico también fue escrito por Esquivel, tanto la novela como el film ofrecen una excelente oportunidad para examinar el juego entre la representación visual y verbal de la mujer.

El estudio de las imágenes visuales y verbales debe comenzar con el entendimiento que tanto la novela y, en menor grado, la película trabajan como parodia de un género. El género es la versión mexicana de literatura de mujeres publicada en entregas mensuales, junto con recetas, remedios caseros, patrones de costura, poemas, exhortaciones morales, ideas para decorar el hogar y el calendario de fiestas religiosas. En breve, este género en el siglo diecinueve es el precursor de lo que se conoce como las historias de amor de revistas de mujeres.² Alrededor de 1850 estas publicaciones en México se conocían con el nombre de "Calendarios para señoritas."³ Ya que la casa y la iglesia eran el espacio privado y público de toda señorita educada, estas publicaciones representaban la contraparte escrita para la socialización de la mujer y, como tales, son documentos que conservan y transmiten la cultura de la mujer mexicana en un contexto social y un espacio cultural particular para mujeres por mujeres.

Fue alrededor de 1850 que la narrativa empezó a tomar una parte prominente; primero, con descripciones de excursiones para la familia, narraciones morales, o recetas de cocina. Para 1860 la novela en episodios seguía a la receta de cocina o a la excursión recomendada. Historias de amor de mayor elaboración empezaron a aparecer con regularidad hacia 1880. El género no era considerado como literatura por la crítica literaria debido a las tramas por episodios, el sentimentalismo y los personajes estereotipados. Para el principio del siglo toda mujer que leía, era o había sido lectora ávida del género. La cultura literaria mexicana, dominada por hombres, no ha prestado atención a la realidad de que estas novelas estaban narradas con palabras propias de inferencias y referencias a la cocina y la vivienda, desconocidas de manera completa por los hombres.

Más allá de las tramas sencillas había una intrahistoria de la vida cotidiana con las múltiples restricciones impuestas a la mujer de esta clase social. La caracterización seguía la forma de vida de estas mujeres y no su individualidad, con las resultas que las heroínas eran las sobrevivientes, las que habían tenido una vida llena a pesar de la institución del matrimonio que, en teoría si no en práctica, era una forma de esclavitud perpetua donde la mujer pasaba de servir a su padre y hermanos a servir a su marido e hijos, junto con sus hijas y las mujeres del servicio. La narrativa de esta esfera de mujeres se concentraba en cómo trascender estas condiciones de vida y expresarse en relaciones amorosas y con creatividad.⁴

Las posibilidades creativas para la mujer mexicana eran a través de la cocina, la costura, las labores bordadas y, por supuesto, la conversación, contar historias y dar consejos.⁵ Había algunas mujeres para las que escribir era una extensión natural de la conversación; si se conocen los códigos sociales de estas mujeres se puede leer estas novelas como un modo de vida del siglo diecinueve en México. El reconocimiento que Laura Esquivel hace de ese mundo y su lenguaje es parte de la herencia de mujeres con coraje que crearon una cultura de y para la mujer dentro de la reclusión social del matrimonio.⁶

Como agua para chocolate es una parodia de la literatura popular de mujeres del siglo diecinueve. del mismo modo que *Don Quijote* es una parodia del género conocido como novela de caballerías. Ambas eran expresiones de cultura popular y creaban un espacio único para una parte de la población. La definición de parodia que uso es la de la representación de una realidad modelo, que es en sí una representación particular de una realidad. La representación paródica expone las convenciones del modelo y pone en evidencia sus mecanismos a través de la coexistencia de los dos códigos en el mismo mensaje.⁷ Por supuesto que para que la parodia funcione a su más alto nivel de representación doble, tanto la parodia como el modelo paródico deben estar presentes en la experiencia de lectura. Esquivel crea esa dualidad

⁴. La crítica feminista estadounidense Elaine Showalter reconoció hace quince años que la situación cultural de la mujer tiene que ser el punto de partida para cualquier consideración estética de su obra. Escribió que las mujeres han sido consideradas como "camaleones sociológicos" que aceptan la clase, estilo de vida y cultura de sus familiares varones, pero que se puede discutir que las mismas mujeres constituyen una subcultura dentro del marco de la sociedad y que han estado unidas por valores, convenciones, experiencias y conductas que afectan a cada individuo (V. SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1982, 3-36).

⁵. El esfuerzo de la artista estadounidense Judy Chicago de concientizar a las mujeres sobre el trabajo estético que producen en sus propias casas ha sido revolucionario. La novela de Laura Esquivel está escrita como un reconocimiento mexicano de esta forma artística de mujeres. Judy Chicago escribe: "Una cena donde las tradiciones de la familia son pasadas de generación a generación como el mantel hecho por la amada abuela y guardado con cuidado. Una cena donde las mujeres proveen un ambiente de comodidad, un arreglo elegante, y una comida nutritiva y estéticamente agradable. Una cena donde las mujeres logran que los invitados estén cómodos y facilitan la comunicación entre todos. Una cena, una obra tradicional de mujeres, que requiere tanto de generosidad como de sacrificio personal" (V. CHICAGO, Judy. *Embroidering Our Heritage*. Garden City, NJ: Doubleday, 1980, 8-21; mi trad.).

⁶. La novela y la película han recibido numerosas reseñas al-

rededor del mundo. Cada crítico encuentra puntos de comparación a la cultura local y, de modos diversos, expresa fascinación o desmayo a lo que él o ella llama el realismo mágico de la novela o la película. Claro que realismo mágico es una categoría inventada por críticos que no son de nuestra América Latina. Las dimensiones de la realidad latinoamericana son parte de la tradición oral y la creación híbrida de extrema heterogeneidad. La mejor reseña latinoamericana que yo he leído es la de Carmen Ramos Escandón (*Receta y femeneidad en Como agua para chocolate*. fem.15.102 (1991): 45-48.

7. BEN-PORAT, Ziva. Method in Madness: Notes on the Structure of Parody, Based on MAD TV Satires. *Politics Today* 1:245-72, 1979.

8. SOUSTELLE, Jacques. *La vida cotidiana de los aztecas*. Tr. Carlos Villegas. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.

de diversas maneras; primero, intitula su novela, *Como agua para chocolate*, que es no sólo en sí parte del código lingüístico que quiere decir agua al punto de hervir, y que se usa en México como símil para describir una ocurrencia o una relación que es tan tensa, caliente y extraordinaria que sólo se compara al agua ardiendo que se necesita para la preparación de esa mexicanísima bebida que data del siglo trece: chocolate.⁸ Segundo, el subtítulo, tomado directamente del modelo: "Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros." El título y el subtítulo cubren el modelo y la parodia. Tercero, la lectora se encuentra al abrir el libro, no con un epígrafe de una autoridad culta sino que con un proverbio tradicional mexicano: "A la mesa y a la cama, una sola vez se llama." El grabado que decora la página es la tradicional estufa de cocinar del siglo diecinueve. La cuarta y más explícita técnica paródica es que Esquivel reproduce el formato de su modelo a través del texto. Cada capítulo lleva el mes, la receta del mes y la lista de los ingredientes. La narración que sigue es una combinación de instrucciones directas de cómo preparar el plato del mes, mezclada con una relación de los amores en los días de la tía abuela de la narradora.

La narración pasa de primera persona a la voz de tercera persona de la narradora onisciente. Cada capítulo termina con la información que la historia continuará y un anuncio de cuál será la receta del mes siguiente, es decir, el siguiente capítulo. Estos elementos que siguen al modelo no son mera decoración. Las recetas y su preparación así como los remedios caseros y su aplicación son parte intrínseca de la historia. Por lo tanto, hay una relación simbiótica entre la novela y su modelo en la experiencia de lectura. Cada una se nutre de la otra.

En este ensayo me interesa profundizar sobre la forma de vida del sujeto humano, específicamente cómo se desarrolla el sujeto femenino en y a través de la lengua y su significación visual en el contexto específico de lugar y tiempo. Las imágenes verbales de la novela utilizan un elaborado sistema significativo de la lengua como un mundo hecho, una vivencia. La imagen visual que expande la narrativa al principio del film, pronto toma su propio lugar como un sistema signifiante, no lingüístico, nutriéndose de su propio repertorio de referencialidad, y establece un modelo diferente del sujeto humano que aquel elucidado sólo por la imagen verbal. Mi intención es examinar el sistema signifiante novelístico y el modelo así establecido y luego seguir con el sistema signifiante cinematográfico y su modelo.

La voz narrativa o el sujeto hablante en la novela, se caracteriza a sí misma, como Emile Benveniste ha señalado, como la presencia viva que habla. La voz narrativa comienza en primera persona, hablando en el español mexicano de conversación coloquial de una mujer del norte de México, cerca de la frontera de los Estados Unidos. Como toda habla mexicana, está claramente marcada por un registro e indicadores socioculturales de la clase

media. mezclando el uso coloquial con el español. El punto de entrada es siempre el mismo, una mujer dirigiéndose a otras, diciéndoles cómo preparar el platillo que está recomendando. Mientras cocina, es natural que la cocinera haga interesante la sesión contando una historia inspirada por la preparación previa de esta receta. Sin esfuerzo pasa de instructora culinaria en primera persona a narradora de historias, cambiando a tercera persona y, gradualmente, se apropia del tiempo y lugar y refigura un mundo social.

Surge una imagen verbal de la mujer perteneciente a la clase media rural: debe ser fuerte y más inteligente que los hombres que se supone la protegen. Debe ser piadosa, esposa y madre. Tiene que tener sumo cuidado en sus relaciones sentimentales y, de gran importancia, debe de estar en control de todo en su casa, lo cual quiere decir, esencialmente, la cocina y el dormitorio, es decir, comida y sexo.

Hay cuatro mujeres en la familia: Elena, la madre, y sus tres hijas: Rosaura, Gertrudis y Josefita, llamada Tita. La manera de vivir dentro de los límites de este modelo está demostrada primero por la madre que se piensa la reencarnación del modelo. La interpretación de Elena del modelo es de control y dominio completo de toda su casa y de todos en su casa. Está representada a través de un filtro de asombro y temor, ya que la fuente narrativa es el diario-recetario de cocina de Tita, que lo empezó a escribir en 1910 cuando tenía quince años, y que ahora nos es transmitido por su sobrina nieta. Las imágenes visuales que caracterizan a Mamá Elena deben entenderse como las que tiene de ella su hija menor, Tita, quien desde pequeña ha sido transformada en su sirvienta personal.

Mamá Elena está presentada como una mujer autosuficiente. fuerte, con autoridad absoluta sobre sus hijas y sirvientes. especialmente Tita, quien desde su nacimiento ha sido destinada a la soltería porque tiene que cuidar y dedicarse totalmente a su madre mientras ésta viva. Mamá Elena cree en guardar las reglas, *sus* reglas. Aunque sigue las normas de su sociedad e iglesia, secretamente ha tenido una relación adúltera con un mulato y su segunda hija, Gertrudis, es el fruto de esa relación. Esta transgresión de las normas de conducta permanece escondida de todos, aunque hay rumores, pero Tita sólo descubre que Gertrudis es su media hermana después de la muerte de su madre. La tiranía impuesta sobre las tres hermanas es el modelo rígido, diseñado sin clemencia por Mamá Elena y cada una de las tres hijas responde a su manera.

Rosaura, la mayor, nunca duda de la suma autoridad de su madre y la obedece a ciegas; después de su matrimonio con Pedro se convierte en una insignificante imitación de Mamá Elena. Le falta la fuerza y la determinación de Mamá Elena y trata de compensar esta falta invocando el modelo de su madre como la autoridad absoluta. Por lo tanto, trata de vivir su vida reme-

dando a Mamá Elena, pero no logra más que una débil imitación ya que ella misma no tiene autoridad alguna.

Gertrudis, la segunda de las tres hijas, no reta a su madre pero responde a sus propias emociones y pasiones de una manera directa, no apropiada a su situación social. Esto la lleva a fugarse de su casa y de la autoridad de su madre. Después escapa del prostíbulo donde había ido a dar y se une al ejército revolucionario llegando al grado de general, toma un subordinado como amante y después marido. Cuando regresa al rancho de su familia va vestida como hombre y da órdenes como un hombre.

Tita, la más joven de las tres, se queja de las reglas arbitrarias de su madre pero no puede escapar hasta que temporalmente pierde la razón. Tita puede sobrevivir ya que transfiere su amor, alegría, tristeza e ira a la preparación de la comida. Las emociones y pasiones de Tita son el ímpetu para su expresión y acción pero no a través de las normas acostumbradas de comunicación sino que a través de la comida que prepara. Por lo tanto, puede consumir su amor con Pedro a través de su arte culinario:

Tal parecía que en un extraño fenómeno de alquimia su ser se había disuelto en la salsa de rosas, en el cuerpo de las codornices, en el vino y en cada uno de los olores de la comida. De esta manera penetraba en el cuerpo de Pedro, voluptuosa, aromática, calurosa, completamente sensual (57).

Está claro que esto es mucho más que comunicación a través de comida, o un afrodisiaco, ésta es una especie de transubstanciación sexual por la cual la salsa de pétalos de rosa y las codornices se han convertido en el cuerpo de Tita.

Es así como la lectora, o el lector, llega a conocer a estas mujeres como personas, pero sobre todo se involucra con el sujeto del pasado que habla, representada por la sobrina nieta que transmite su historia y su arte culinario.

La lectora recibe comida verbal para la refiguración imaginativa de la respuesta de una mujer al modelo que se le ha impuesto por un accidente de nacimiento. El cuerpo de estas mujeres es el lugar habitado. Las cuestiones esenciales de salud, enfermedad, preñez, parto y sexualidad están atadas directamente en esta novela a las necesidades físicas y emocionales del cuerpo. El preparar y comer es la representación simbólica del vivir y el libro de cocina de Tita da a su sobrina Esperanza, y a la hija de ésta, la creación de un espacio propio de mujer en un mundo hostil.

La adaptación fílmica no sólo ha sido escrita por la autora de la novela, sino que en este caso el escribir este guión de la película representa un regreso de Laura Esquivel al género más practicado por ella antes de escribir la novela.⁹ Hay muchas indicaciones de factores cinematográficos en la novela sobre todo de numerosos cortes y *fade-outs* de la historia que dan prominen-

⁹ El trabajo previo de Laura Esquivel había sido como guionista cinematográfica. Su guión para la película *Chido Guan, el Tacos de Oro* (1985) fue nominado para un Ariel en México, premio que ganó ocho años después por *Como agua para chocolate*.

cia a la preparación de comida. El lenguaje visual de la cámara es intruso y puede envolver a su sujeto en un lenguaje visual que es el de un voyeur, o puede reemplazar la referencialidad verbal y envolver al vidente por completo en una corporalidad concreta. Por ejemplo, la primera escena al comenzar la película llena la pantalla con una cebolla que se está cortando y que sumerge al vidente en la preparación de comida de una manera que ninguna palabra hablada puede igualar por su efecto inmediato. De igual manera, las numerosas escenas enfocadas en preparar, servir y comer los alimentos, elevan el dominio de la presentación de preparar comida y comerla tanto a una de consumo y ritual social. Podemos hacer un contraste de estas imágenes y este énfasis en la alegría, sensualidad y hasta lujuria de comer la comida mexicana de la cocina de Tita con las escenas de los monjes comiendo en *El nombre de la rosa* de Annaud¹⁰ o con la carne cruda en el refectorio del monasterio donde el énfasis reside en la negación del cuerpo a través de moritificaciones. Por otra parte, la película *La fiesta de Babete* de Gabriel Axel¹¹ contiene los dos polos opuestos entre gratificación y mortificación del cuerpo. Las dos hijas del pastor protestante substituyen a la vida con la práctica religiosa y comen para castigar al cuerpo; de repente, están expuestas al refinamiento de comida como arte, placer y gratificación. En el film *Como agua para chocolate* la preparación de la comida está expresada visualmente y el consumo de la comida se ve en la cara de los que comen, pero hay que enfatizar que hay una gama completa de efectos aquí que van del extasis a la náusea.

Quizás la diferencia más grande entre la novela y el film, está en que hay en la película un intertexto que evoca el cuento de hadas de Cenicienta al usar las apariciones fantasmales de la madre y al hacer que su muerte sea el resultado del asalto al rancho por los revolucionarios. En la novela ella muere mucho después del ataque y languidece en una casi locura, convencida de que Tita la está tratando de envenenar. Al recortar en el film la muerte de Mamá Elena a un episodio violento y hacer que su espectro regrese a amenazar a Tita hasta que Tita pueda renunciar su herencia, el film hace de Tita una especie de Cenicienta, víctima de abuso personal. En la novela la rigidez y frialdad de Mamá Elena es ante todo sociocultural y no especialmente dirigido a Tita como víctima.

El intertexto visual en lenguaje de cuento de hadas crea un subtexto efectivo en la película subrayando la opresión de la protagonista y su transcendencia mágica. En vez de la madrina hada, Tita tiene la voz de Nacha, la cocinera de la familia que la ha criado desde su nacimiento entre los aromas y sonidos de la cocina. En lugar de la transformación del vestido de gala y carroza para ir al baile del príncipe, Tita puede hacer el amor a través de la comida que prepara; sin embargo, también puede provocar tristeza y una aguda incomodidad. Tita logra que Pedro no tenga relaciones sexuales con

¹⁰. *The Name of the Rose*. Dir. Jean-Jacques Annaud. Italia-Alemania-Francia, 1986. 130 min.

¹¹. *Babette's Feast*. Dir. Gabriel Axel. Dinamarca, 1987. 102 min.

Rosaura al asegurarse que ésta esté gorda, tenga mal aliento y expida olores nauseabundos. La primera aparición fantasmal de Mamá Elena ocurre una hora después del principio de la película y Mamá Elena tiene aquí la ventaja al amenazar maldecir al hijo que se supone Tita espera. La confrontación final entre Tita y el fantasma ocurre diez minutos después de la primera aparición. Tita vence al fantasma al revelar que sabe que Gertrudis es ilegítima y al declararle a Mamá Elena que la odia por todo lo que no ha sido para ella.

El lenguaje visual del film logra invocar imágenes de provocación, desprecio y abuso que no están en la novela. A media película hay cinco minutos en que vemos a Tita servir personalmente a Mamá Elena. Tita es la única que debe asistirle en su baño y en su aseo personal. El abuso despótico de Tita por Mamá Elena está claramente invocando la imagen de la madrastra cruel. La intermediaria mágica no es la bella hada en traje de gala sino que es la viejecita arrugada, Nacha, que dió a Tita el amor que Mamá Elena le negó. La cara y voz de Nacha guían a Tita. Es Nacha la que le dice que use las rosas que Pedro le regaló para preparar la salsa de pétalos de rosa para las codornices. Y es Nacha quien prepara la alcoba para la consumación del amor entre Tita y Pedro al fin de la película.

Las fuerzas mágicas de Tita están todas relacionadas con la preparación de los alimentos, la excepción siendo la kilométrica cubierta de cama que ella teje en sus largas noches de insomnio. La cocina de Tita controla el modo de vivir de los habitantes de su casa porque la comida que ella prepara como una extensión de ella misma se consume por todos. La culminación de este proceso de comida como arte y comunicación es comida como comunión. La transubstanciación de las codornices en salsa de pétalos de rosa en el cuerpo de Tita es al mismo tiempo parte de la doctrina de la iglesia católica romana en que la hostia de comunión se convierte en el cuerpo y sangre de Cristo pero, a un nivel más profundo, es la realidad psicológica de todas las mujeres que han alimentado a un bebé. Cuando el bebé Roberto pierde a su nodriza, es Tita quien lo alimenta aunque no ha parido. Sus pechos se llenan de leche no sólo porque ella hubiera querido ser la madre de este bebé de Pedro, pero porque la criatura necesita comer y ella es la proveedora de alimentos.

La vidente del film desarrolla su capacidad expresiva al mismo tiempo que aumenta su experiencia afectiva. Las mujeres mexicanas que ven la película y, hasta cierto punto, las mujeres latinoamericanas reviven una historia de familia. Esto pasa no sólo por los fuertes lazos culturales entre las mujeres de América Latina en este siglo, que tanto la novela como la película presentan, sino que también y quizás principalmente por el uso mesurado del modelo paródico. El intertexto de revistas de mujeres y los amores, pruebas y tribulaciones narradas en las historias que publicaban son utilizadas por Laura Esquivel como un código discursivo que trasciende diferencias regionales. Los registros sociales, las formas de dirigirse a otros, el lenguaje de las

mujeres, se pierde un poco en la traducción a otras lenguas, ya que como al cocinar el substituir ingredientes cambia el sabor. La representación de las mujeres en esta novela y película toca esa reserva de significado que es el cuerpo humano descrito, visto y, en un nivel más profundo, comprendido como el origen de la identidad.

Las ideas de Giles Deleuze sobre el lenguaje de represión sexual aumentan considerablemente el peso de una segunda lectura de la relación entre Mamá Elena y Tita. La dominante imposición de la madre de una rutina y trabajo contínuo en la casa, tiene el resultado superficial de *dessexualizar* la situación tan cargada que se crea cuando Pedro y Rosaura comienzan su vida de casados en el rancho con Mamá Elena y Tita. La obsesión de Pedro por el cuerpo de Tita y el sentimiento de Tita de ser una mujer castrada, crea la tensión sexual. La sexualidad nunca está reconocida, denotada o manifestada. Es sólo una alusión, una chispa de deseo al pasar cerca el ser amado, pero en esta casa toma un lugar más importante que en otra casa donde estuviera reconocida. Lo más que se niega la sexualidad, lo más que la energía de dessexualización tiene que aplicarse. Lo más que las actividades de Tita se visten con una febril sexualidad simbólica lo más que la lectora se fija con atención en todos los gestos, todas las indicaciones que señalan la atracción sexual, deseo, pasión, obsesión y, finalmente, fuego. Por lo tanto, se puede proponer que Mamá Elena, muy a su pesar, es la incitadora de la sexualización de las acciones de Tita y lleva la atracción primordial de un joven hacia una jovencita a convertirse en obsesión. Por su parte, Tita trata de escapar de la condena de castración impuesta por su madre. Lucha por escaparse al sublimar su deseo a través de su cocinar, de alimentar con su pecho a su sobrino Roberto y, cuando esto le es negado, a fugarse temporalmente a través de la locura. Puede salir de la maldición castrante después de la muerte de su madre y comprender la represión sexual de Mamá Elena de la cual ella fue la infeliz víctima.

La separación de la comida de la fisiología del cuerpo humano tiene su paralelo cuando se niega la sexualidad cuyo resultado es negar que las funciones sexuales del cuerpo también son naturales. Este rechazo del cuerpo es el hilo que une a la novela. Desde su nacimiento Tita ha sido predestinada por su madre a ser negada las funciones sexuales normales: no podrá hacer el amor, tener un hijo, alimentarlo, sentir afecto íntimo y, mucho menos, placer. Las razones de Mamá Elena son en parte conveniencia propia y en parte, se puede suponer, venganza por su propia frustración sexual. Desde su adolescencia hasta su muerte Tita se revela contra esta condena. Transmite la sensualidad de una joven enamorada a la comida que prepara, al ambiente que crea alrededor de sí. La preparación de la comida está directamente ligada a su sexualidad negada. Cuando descubre que sus pechos se han llenado de leche, en contra de la fisiología del cuerpo, no comprende cómo es que puede alimentar a la criatura, pero sí sabe que ha tenido uno de los más profundos

placeres, sólo sobrepasado por el acto sexual. Cuando prepara el banquete para el bautizo de su sobrino lo hace con tanto amor que la comida llena a todos los que la comen con un sentido poderoso de alegría. La fragancia del cuerpo de Tita no es sólo el rico olor del jazmín sino que está mezclada con los aromas de la comida.

Por último, al fin de la película, Tita se da cuenta que Pedro muere de la emoción del orgasmo sexual que acaba de sentir y del que ella no había participado por haberse frenado ante la poderosa sensación y siente remordimiento. Entiende entonces que comiendo los fósforos que John Brown le había dado y pensando de cada momento sensual en que su cuerpo ha tocado el de Pedro, podrá reconstruir el orgasmo que había resistido. Uno por uno se come los fósforos y recuerda un beso, una caricia y, lentamente, el acto sexual da a su cuerpo sensaciones hasta que el orgasmo explota en ella. Esta masturbación que enlaza la memoria sensual con comer, culmina en una especie de climax amoroso.

Mujeres de otras culturas y otras lenguas pueden tener una relación de empatía con Tita, su cocina, su amor y su vida. Hombres de otras culturas, y sobre todo mexicanos y latinoamericanos en general, tendrán la mayor dificultad en sentir la experiencia de la película, y son los que más tienen que aprender. Tienen que ganar acceso al código expresivo de las imágenes verbales y visuales que son los códigos intrahistóricos de sus madres, esposas e hijas. Si no pueden lograr acceso al sistema expresivo no tendrán acceso a la experiencia afectiva de estas vidas. La imagen de alimentar el cuerpo, tanto en la novela como en la película, nos provee con los medios de articular la experiencia de cocinar, comer, hacer el amor, dar nacimiento, etc. en modos antes insospechados y, por lo tanto, permite a los hombres vislumbrar la realidad de la mujer.

La recuperación feminista de creatividad artística dentro de los límites de la casa, y especialmente la cocina y el dormitorio, no está presentada por Laura Esquivel con un argumento ideológico, pero más bien como un palimpsesto intertextual que es la marca del arte postmoderno.¹²

Quiero concluir con tres observaciones del arte feminista postmoderno: 1) éste no es un movimiento de protesta sino que es una celebración del espacio propio de la mujer que puede haber estado escondido en el pasado pero ahora está abierto a todas y todos; 2) al centro del postmodernismo está la constatación de creatividad en la lectora y lector y esto hace de la intertextualidad el medio de proveer un contexto interpretativo, en el caso de Esquivel es la cocina y el dormitorio de nuestras abuelas; 3) la crítica feminista ha trascendido la necesidad de ir de cacería entre los numerosos misóginos del patriarcado, en nuestra etapa postfeminista el reto es celebrar la creatividad de la mujer en el dominio completo de la aventura humana, desde las llamadas artes decorativas a las bellas artes y la ciencia.

¹². Un reciente estudio de Gastón Lillo sobre la película ofrece una interesante interpretación neomarxista. Aunque las generalizaciones que hace sobre la muy particular configuración de la estructura de las clases sociales mexicanas, y de las relaciones raciales, son obvios factores demográficos, Lillo ignora tres puntos básicos acerca de la película que, creo yo, por completo mitigan su opinión negativa: 1) el guión cinematográfico es una adaptación de la novela y usa técnicas narrativas cinematográficas para presentar una historia de vida y no una épica de la revolución mexicana; 2) la novela es una parodia de la literatura de mujeres del siglo diecinueve al mismo tiempo que da un ímpetu a la recuperación de un espacio para la mujer; y 3) el modo de vida en la frontera entre México y los Estados Unidos desde el período de 1850 hasta el tiempo de la narrativa (1895-1934) era uno de constante ir y venir entre los dos lados de la frontera por las miles de familias que habían sido arbitrariamente separadas por la frontera y por muchos nuevos residentes de ambos países. Es sólo en los años posteriores a la segunda guerra mundial cuando la frontera se ha convertido en una barrera. (Ver LILLO, Gastón. El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estratificación de la cultura. *Archivos de la filmoteca*. 16:65-73, 1994.

