EL UNIVERSO MÍTICO EN *COMO AGUA PARA CHOCOLATE*

GUILLERMO VALLEJO FORÉS

Como agua para chocolate de Laura Esquivel es una novela de imágenes y una película que nos sorprende por su intrepidez imaginativa. La ficción convive con el vivir cotidiano y la confluencia del "realismo mágico" junto con las más acendradas referencias míticas permiten descubrir en esta novela y en esta película uno de los ejemplos más destacados de cómo es perfectamente posible conjugar lenguajes distintos como palabra e imagen, o herencias tan distantes como la del mito clásico o la del más actual "realismo mágico".

El primer elemento mítico dominante en *Como agua para chocolate* se hace patente en la sacralización de la naturaleza. La naturaleza antropomorfizada preside los momentos más álgidos del libro y muestra un mundo en que todavía el hombre se siente en unidad con su entorno, hallando en su madre Tierra el alivio y la respuesta a las grandes preguntas que le acosan. Este hombre está universalizado en el personaje que más cercano está a la tierra y que mejor comprende sus enigmas. Tita, como otra Perséfone, como otra hija de la tierra, obedecerá sus leyes, y transmitirá sus enseñanzas. Es éste, "el eterno femenino", el elemento vertebral de la novela, y los distintos personajes que lo representan (Tita, Nacha, Gertrudis, Chencha o Luz del amanecer) resumen las pulsiones del propio sentir humano, todos ellos simbolizan un nombre común: la madre tierra, la Ceres mítica, la naturaleza antropomorfizada que preside los momentos más entrañables del libro. El primero es sin duda el nacimiento de Tita: "arribó a este mundo prematuramente, sobre la mesa de la cocina..."[1] Su nacimiento ha sido provocado por el fruto de la tierra que desencadena metafóricamente la pena, a partir de su asociación con las lágrimas. La cebolla, pues, no sólo se ha convertido en un principio sorprendente para una novela, sino que además mediante la hipérbole característica del realismo mágico, ha servido para introducir el motivo del llanto: "Tita fue literalmente empujada a este mundo por un torrente de lágrimas".[2]

1 ESQUIVEL (1989:9).
2 *Ibídem.*

Esta "desproporción mítica" permite unir realidad y ficción hasta lograr confundirlas. El llanto descomunal del recién nacido, por ejemplo, parece anunciar ya la fecundidad de la madre Tierra, trasunto mítico de Tita a lo largo de la novela. Las lágrimas en algunas culturas primitivas fueron consideradas como auspiciadoras de la fecundidad. Frazer, por ejemplo, en *La rama dorada*, al relatar algunos sacrificios humanos para mejorar las cosechas, describe cómo algunas tribus indianas realizaban un sacrificio humano para propiciar la lluvia, asando a fuego lento a las víctimas; cuantas más lágrimas derramara ésta más abundantes serían las lluvias.(3) Al final de la obra, veremos cómo la muerte de los amantes provocará también la fertilidad de la tierra: "Dicen que bajo las cenizas floreció todo tipo de vida, convirtiéndose ese terreno en el más fértil de la región."(4)

El acierto de Alfonso Arau, director de la película, estribará en incluir en el desarrollo argumental del guión los motivos que permiten unir lo cotidiano con lo mágico, acortándose los límites entre lo fabuloso y lo real, propios del realismo mágico. Claro ejemplo de ello son los primeros planos, en los que se da un mayor protagonismo a aquellas imágenes que enaltecen el mundo culinario, logrando de esta forma equiparar los sucesos argumentales con cada uno de sus símbolos. La mayor parte de ellos se derivan del mundo de la naturaleza: una simple cebolla, un ramo de rosas, un chile en nogada olvidado en una charola, un caldo de res que devolverá milagrosamente la palabra y la salud a Tita. Así, mientras las lágrimas de Tita se unen a la masa del pastel de bodas, la cámara se detiene en la cacerola, en el moviento lento y trabajoso que resume el dolor, el sacrificio que ha de hacer Tita para sobrellevar su pena, llenando por un instante con ella toda la pantalla, recreando así visulamente la nueva hipérbole: "tardaron más de lo acostumbrado, pues la masa no podía espesar debido a las lágrimas de Tita."(5) De esta forma, si en la novela los ingredientes de cada capítulo anticipan además de un plato, una receta de vida, un remedio de amor, en la película los objetos se engrandecen ante la presencia de la heroína, como si la realidad misma tomara la medida de la grandeza del personaje. Este procedimiento narrativo, llevado a la pantalla, tiene la eficacia de cargar de trascendencia a aquellos momentos de la obra que son claves para reproducir el simultaneísmo y la correlación causa-consecuencia de las acciones: la cebolla provoca el llanto, el llanto adelanta el parto a través del fluir de su "torrente" de lágrimas, las lágrimas se secan, y la sal resultante servirá para condimentar los platos. La naturaleza crea, por tanto, su circuito perfecto, al fusionarse con el sentimiento. Las rosas que Pedro regala a Tita, símbolo claro de la pasión amorosa, al apretarlas contra su pecho, se transformarán, como las moras de Píramo y Tisbe, con el color rojo de la sangre, en rojas. La pasión concretada en la sangre las ha metamorfoseado en otras rosas; pero las rosas retornarán ahora a los amantes imposibles, a través del diálogo erótico-amoroso que se establece mediante el suculento plato: "Codornices con pétalos de rosas." El lugar por excelencia que ha propiciado esos milagros ha sido la cocina. En la cocina residen los frutos de la naturaleza, quien conoce sus secretos participa al mismo tiempo de los misterios de la vida y es capaz de desentrañarlos. La cocina, pues, será para Tita la dispensadora de las mayores enseñanzas, por ello cada receta se universaliza, trasciende los límites de lo culinario, y permite ofrecer una explicación a los problemas más hondos del ser humano. Cualquier sentimiento, cualquier acto humano, tiene su correspondencia en el mundo de lo culinario: "El calor del vapor de la olla se confundía con el

3 FRAZER (1922:496).
4 FRAZER (1990:490).
5 *Ibídem.*, pg. 27.

que se desprendía del cuerpo de Tita. El enojo que sentía por dentro actuaba como la levadura con la masa de pan. (...) Tita literalmente estaba "como agua para chocolate". (...) Sentía que la cabeza le iba a estallar como roseta de maíz."(6) Hasta los dichos populares traducen la sabiduría representada en ese mundo culinario. Nacha, por ejemplo, es capaz de comprender los sentimientos de Tita ante la próxima boda de su hermana con Pedro, al establecer una analogía con el mágico mundo de la cocina: "Sólo las ollas saben los hervores de su caldo, pero yo adivino los tuyos."(7) Las correspondencias entre Ceres y Tita, a partir del lugar de su nacimiento, la cocina, siguen un proceso lógico. La cocina se convierte de algún modo en la nodriza de Tita, repitiendo ella a su vez el papel de madre nutricia. Al igual que Ceres, al igual que la madre Tierra, no puede negar sus cuidados cuando alguien se los solicita. De nuevo el realismo mágico se funde con el terreno del mito, hace su aparición convirtiendo lo cotidiano en maravilloso. El acto natural de amamantar a un niño se ve envuelto de trascendencia al producirse el milagro inaudito de que sea Tita, a pesar de su virginidad, quien pueda darle la leche "materna" a su sobrino: " Y sin poder contenerse por más tiempo, Tita se abrió la blusa y le ofreció al niño su pecho. (...) Tita era en ese momento la misma Ceres personificada, la diosa de alimentación en pleno."(8) La referencia mítica no es ni mucho menos casual, y las correspondencias entre la heroína Tita y esta divinidad son más que evidentes. ¡Veámoslas! La naturaleza es a lo largo de la obra la aliada, la diosa que puede metamorfosearse en todas aquellas figuras que puedan representar sus atributos, en Nacha, en Luz del amanecer, etc; de igual modo, Tita, como trasunto de la misma tierra, contagiará a los demás con su primavera o su otoño, con su alegría o su tristeza, y si en el mito clásico(9) al rapto de Perséfone le sucedía la tristeza de Ceres o Deméter, con el consiguiente marchitarse de la tierra, ahora la tristeza de Tita, por la boda de su hermana con Pedro, se trasvasará a la comida: los alimentos se solidarizan con su madre, se embargan con su propia pena, haciendo llorar, al probarla, a todos los comensales de la cena. Sólo Tita, sólo la representante misma de la tierra, no se ve afectada al ingerir los alimentos. La razón es clara, en ellos está ella, la naturaleza no puede ir contra sí misma. Otro rasgo que une a Tita con la diosa de los cereales es que tanto una como otra harán de nodrizas, cuidarán a hijos ajenos, quizás porque en el fondo todos son hijos suyos. El himno homérico a Deméter(10) relata cómo la diosa, en su peregrinaje en busca de su hija Perséfone, hizo de nodriza de un niño, Demofonte, al que estuvo a punto de hacerlo inmortal, de no haberlo separado la madre legítima de los cuidados de la diosa. El hijo de Pedro sólo podía vivir con los cuidados del verdadero amor personificado en Tita, y al distanciarlo de él, al apartarlo de la madre que según la ley de la naturaleza le correpondería, es comprensible que se produzca la injusta muerte.

Explícitamente se describe a Tita como heroína desde su misma niñez, por algunos episodios que la convierten en una niña destinada a grandes gestas. Lo único que sucederá es que esas gestas se desarrollarán dentro del espacio del hogar, pocas veces traspasado, y contrastado a menudo en la película con tomas de paisaje, con la naturaleza opuesta y confrontada a las limitaciones estrictas de la casa. A la edad de 14 años es recibida en el pueblo "como una heroína"(11)

---

6 *Ibídem.*, pg.108.
7 *Ibídem.*, pg.30.
8 *Ibídem.*, pp.58-59.
9 Véase *Himnos homéricos,* Himno II, A Deméter, pp. 63-83.
10 *Ibídem.*
11 *Opus cit.* pg.31.

al ser capaz de dominar a caballos desbocados. Pero el verdadero carácter heroico de Tita está en que ella es la personificación del "impulso espiritualizante", ella ha sido embestida con las armas de la naturaleza y podrá enfrentarse contra el monstruo de la tradición, de la "injusticia". El héroe se caracteriza, además, por los combates que tendrá que afrontar, demostrando en cada uno de ellos su entereza. El monstruo que Tita tendrá que vencer, la prueba más difícil que habrá de arrostrar será la de la "liberación de la culpa". Como un nuevo Perseo habrá de luchar contra la Medusa mítica. La Medusa sólo simboliza el miedo, la propia imagen de nosotros mismos deformada; en palabras de Paul Diel: "la vanidad culpable, la exaltación inarmónica de los deseos."(12) Cuando Tita ha hecho valer su verdad uniéndose con Pedro, se le aparece el fantasma de la culpa, la cabeza de Medusa, ejemplificada magistralmente en la película, a partir del plano "primerísimo" del rostro de Mamá Helena, en medio de la ventana. La ventana por la que miramos lo exterior le devuelve a Tita su imagen interior de culpa, personificada en Mamá Helena, imagen mítica de la Medusa. Pero para vencerla, para que esa mirada no nos petrifique, para que la culpa no inmovilice nuestros actos, es necesario el espejo con el que Perseo hizo frente al monstruo. Tita mira en su interior, a través de la ayuda de Gertrudis, y así exterioriza su culpa por la relación con Pedro, restándole sentido al despojarla de los fantasmas morales exigidos por su madre. Tita vence a la Medusa, a la culpa que heredó. Sólo así consigue hacer desvanecer al fantasma materno que la persigue.

La lucha del hombre por vencer su destino es otro de los motivos míticos que persistirá en el libro, convirtiéndose en eje dinamizador de la historia. Ese "fatum", ese destino trágico que acompaña a la protagonista desde su mismo nacimiento, patentiza aún más, si cabe, su carácter heroico: "Tita nació llorando de antemano, quizá porque sabía que su oráculo determinaba que en esta vida le estaba negado el matrimonio".(13) El oráculo determinaba, como muchos oráculos de la Grecia clásica, algo que contravenía a las leyes de la naturaleza: "le estaba negado el matrimonio."(14) Y tanto en la tragedia clásica, como en la novela de Laura Esquivel, observamos el mismo factor: cuanto más intenta el héroe separarse del fatum de los dioses, más irremediablemente se acerca a él. El oráculo aquí no simbolizaba más que la voz de la tradición. Como otra Adela, ella también tiene su Bernarda Alba, el peso de una tradición que quiere detener su impulso vital. Las hijas de Bernarda Alba tejen el ajuar ajeno, el de su hermana Angustias, tan parecida a Rosaura. Ese ajuar es símbolo de la tristeza, porque en él reside lo que ellas no podrán disfrutar. Tita, como otra Penélope, teje una colcha del tamaño de su pena, el amor por Ulises bien valía esa eterna mortaja de Laertes. La colcha que Tita teje ahora, en cambio, sirve para mitigar su propio frío, ante la ausencia de amor. Y si la Adela de Lorca iba al corral a gritar a las gallinas, a reclamar signos de vida, Tita se refugiará en el palomar, como si buscara un nido para regresar al mundo de los no nacidos. Pese a todo, el héroe mítico es asistido por la divinidad. Tita es protegida por la madre tierra a través de aquellos que detentan sus secretos: Luz del amanecer y Nacha la ayudan, por ejemplo, en el difícil parto de Esperanza. Como en el mejor "realismo mágico" lo fantástico, lo sorprendente hace su entrada en el marco de lo cotidiano, los muertos conviven con los vivos, y pueden, como Melquíades en *Cien años de soledad*, salvar a los hombres de la enfermedad del olvido. Melquíades da a beber a Juan Arcadio Buendía una sustancia que le devuelve la memoria; lo mismo hará "la kikapú, Luz del amanecer", al traerle cada día un

12 DIEL (1976:90).
13 *Ibídem.*, pg.10.
14 *Ibídem.*

te que le permite recobrar la conciencia de la realidad. La similitud con algunos pasajes de *Cien años de Soledad* es quizá tan casual como sorprendente: "Le dio a beber a Jose Arcadio Buendía una sustancia de color apacible y la luz se hizo en su memoria. Los ojos se humedecieron de llanto."(15) Tita, al tomar el caldo de colita de res, vuelve a nacer, y por tanto se repetirá el motivo mítico del llanto del principio del libro: "John interrumpió estos recuerdos alarmado por el riachuelo que corría escaleras abajo." (16)

Como en la tragedia griega o en la del clásico Shakespeare, la muerte va tragándose a cada uno de los personajes principales de la obra, siempre como consecuencia de la tensión entre dos fuerzas antagónicas: la afirmación de la vida, encarnada en el lazo indisoluble de Tita con la naturaleza, y la negación del amor, personificada en Mamá Helena, exponente claro de la frustración amorosa, de la tradición, de la absurda historia repetida. Es determinante, por tanto, el hecho de que Tita, tras la muerte del primer hijc de Rosaura, no quiera que el segundo hijo reciba su propio nombre. Se niega a continuar la tradición, Esperanza es el nombre mítico que compensará los males de Pandora, en este caso, los errores mismos de la tradición. La muerte de Mamá Helena y de Rosaura se convierten así en una sola, es la muerte del pasado para que nazca un nuevo presente. Al fin, cuando ya han desaparecido todos los obstáculos que imposibilitaban el amor, en el mismo cuarto oscuro que había un día desprendido chispas ante el ardor de los amantes, se vuelven a encontrar con la seguridad de que esta vez podrán hacer verdad su verdad. Pero como en la mejor tragedia clásica, la autora se ha cuidado de mostrarnos claros augurios del desenlace final: "El golpeteo de la cabecerá de latón contra la pared y los sonidos guturales que ambos dejaron escapar, se confundieron con el millar de palomas volando sobre ellos, en desbandada."(17) Todos los animales del rancho huyen ante el peligro inexorable que se cierne sobre el lugar. Pedro, en el clímax ya de su abandono, muere en brazos de Tita, y ésta, como otra Julieta, buscará no el cáliz del veneno, sino el mismo símbolo del fuego que había hecho huir a Gertrudis y que ahora se había llevado la vida de Pedro. Unos simples cerillos, símbolo alquímico y mágico de la pasión, le servirán al ingerirlos, para despertar de nuevo el fuego interior que le permita reencontrarse con Pedro. El motivo del fuego se ha convertido hasta el último momento en símbolo antitético que protagoniza el recorrido amoroso de una relación frustrada desde su mismo principio. Tita vive el frío de la soledad, de la incomunicación amorosa; tan sólo algunos platos, algunas recetas ancestrales han conseguido atenuar su efecto destructor; ahora al morir Pedro, siente el temor de tener que errar como Patroclo, como un alma en pena: "quedaría vagando por las tinieblas toda la eternidad."(18) El recurso artificial de los cerillos, forma parte del recurso narrativo de interiorizar la metáfora de la que se sirvió John para explicar la teoría sobre el amor, heredada de su abuela Luz del amanecer. Tita lleva la metáfora a sus últimos extremos a partir de unir el plano imaginario: el símbolo del amor con su plano real, una simple caja de cerillos. El "volcán voluptuoso" en que queda convertido el cuarto oscuro es una metáfora sintetizadora del símbolo. Y ahora volvemos al principio de la historia ya que la naturaleza que caracterizó a Tita retorna a su origen, mediante las cenizas que fructificarán la tierra.

La narradora, álter ego de la propia Laura Esquivel, puede mostrarse ya explícitamente en la última línea del libro "mi tía abuela, quien seguirá viviendo mientras haya alguien que cocine

15 *Opus cit.* pg. 140.
16 *Ibídem.*, pg. 92.
17 *Ibídem.*, pg. 171.
18 *Ibídem.*, pg. 172.

sus recetas." *Como agua para chocolate* es ese libro de recetas, es el manuscrito encontrado que pervive en el tiempo (lo único que sobrevivió a los restos de aquel rancho), es también la película que termina justamente cuando se cierra ese mismo libro. Es pues, en definitiva, el testimonio de la memoria mítica que rescata una historia que no pudo vivirse, una historia condenada al olvido, para devolverles al fin a los amantes lo que según el oráculo "les estaba negado en esta vida."

BIBLIOGRAFÍA

DIEL, PAUL (1966) *El simbolismo en la mitología griega*. Barcelona: Labor.(1976).

ESQUIVEL, LAURA (1989) *Como agua para chocolate*. Barcelona: Mondadori.(1990).

FRAZER, J. G. (1922) *The golden bough*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.(1991).

GARCÍA LORCA, F. (1989) *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1967) *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra. (1991).

Himnos homéricos, la "Batracomiomaquia". Madrid:Gredos. (1978).