



Amores revolucionarios en "Como agua para chocolate" (1992)

Pietsie Feenstra

► To cite this version:

Pietsie Feenstra. Amores revolucionarios en "Como agua para chocolate" (1992). México en Movimiento: Cine y literatura. Actas del décimo Encuentro de Mexicanistas en Holanda organizado en Groningen los 4 y 5 de noviembre de 2004, Hub Hermans (dir.), 2006, Groningen, Países Bajos. pp.87-98. hal-03069458

HAL Id: hal-03069458

<https://hal.science/hal-03069458>

Submitted on 2 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Public Domain

AMORES REVOLUCIONARIOS EN *COMO AGUA PA
CHOCOLATE* (1992)*

Pietsie Feen
Paris III, Sorbonne Nouve

El *best seller* de Laura Esquivel *Como agua para chocolate* (1992) fue adaptado al cine por Alfonso Arau en 1992. La película narra la historia de amor ambientada en la revolución mexicana (1910)¹. En este artículo voy a analizar las imágenes de la película que aportan su sentido al lenguaje de la memoria sobre la revolución. La historia está contada a través del testimonio de varias generaciones de mujeres, refiriéndose a algunos temas mitológicos. ¿Cómo funciona la relación entre el mito y la memoria? ¿Cómo podemos leer el 'nuevo' mito en su atención durante los años noventa?

Libro-película

La obra nace de una historia de amor, porque la película realizada por Alfonso Arau está basada en el libro de su mujer, Laura Esquivel. Podría considerarse a esta autora como la Isabel Allende

* Quiero agradecer Elia Bautista, Marina Díaz y Nuria López Blázquez las conversaciones interesantes sobre el cine mexicano.

¹ Sin entrar en lecturas históricas, este período ha sido comentado en muchas publicaciones, y por los hechos históricos me he basado en el libro de COVO-MAURICE, Jacqueline (1999), *La révolution mexicaine. Son 100 ans et son présent*, Paris, Ed. Ellipses.

mexicana. Su primer libro, *Como agua para chocolate*, tuvo una gran acogida y fue traducido a treinta idiomas. Más tarde, publicó algunas novelas más como *La ley del amor* (1995), un libro de cuentos *Íntimas suculecias* (1998), *Estrellita marinera* (1999), *El libro de las emociones* (2000) y *Tan veloz como el deseo* (2001). La película tuvo gran éxito de público y de crítica, y recibió varios premios en México, Estados Unidos y en Europa.

El tono de la historia es dulce, pero al mismo tiempo se sitúa dentro de un período crucial y violento de la historia mexicana a principios del siglo veinte. Sus dos protagonistas, Pedro y Tita, viven una historia de amor imposible dentro del núcleo familiar de Tita: ella vive con sus dos hermanas mayores y con su madre. Siguiendo las tradiciones de la familia, Tita, la hija menor, no puede casarse con su gran amor, Pedro, porque como su madre es viuda, tiene que ocuparse de ella hasta su muerte. Para no perder de vista a su enamorada, Pedro se casa con su hermana mayor, Rosaura. Esta solución provoca el sufrimiento de Tita y de Pedro. La tercera hermana, Gertrudis, huye de casa con un revolucionario.

Mitos de la memoria colectiva

El gran éxito de la película quizá pueda explicarse por su relación con algunos mitos. La historia recuerda, por ejemplo, el cuento de Cenicienta por el personaje de Tita y de la hermana antipática, que se casa con su Pedro. También recuerda la historia de 'Romeo y Julieta' como representación del amor imposible. Estos mitos estructuran nuestro imaginario y nos sirven para ordenar nuestras ideas sobre el mundo. Además, nos sirven también para explicar los orígenes de un tema o de un fenómeno, y nos ayudan a combatir la angustia.

Lo interesante de esta película es que el mito se construye sobre un período histórico: de este modo, el mito se actualiza dando

lugar a una nueva visión de la memoria colectiva.² Para analizar este proceso voy a referirme en primer lugar al libro *Mythologies* (1957) de Roland Barthes, porque ha sido uno de los primeros en analizar la presencia de los mitos en la sociedad contemporánea.³ Algunas de las ideas que Barthes desarrolla en *Mythologies* siguen hoy vigentes sobre todo su explicación de la relación entre el mito y la historia y el tema del poder. Barthes considera que los mitos naturalizan la Historia en mito, transformando el pasado en un discurso que protege los intereses de la burguesía (verdadera creadora del mito). Publicad en los años cincuenta en Francia, el tono marxista de sus interpretaciones está en relación con la época. Sin embargo, la problemática que describe está todavía vigente. Por poner un ejemplo, un dictador justifica la toma del poder presentándola como una evidencia histórica bajo el pretexto de salvar los intereses del pueblo o las razones que sea. Es una manera de construir el mito promoviendo una interpretación de la Historia, presentando su poder como el resultado lógico de las circunstancias. Los ejemplos son múltiples.

Además del aspecto del poder, pienso que existen otras variantes en esta relación entre mito e historia. Por ejemplo película *Como agua para chocolate*, retorna al pasado de Tita analiza el contexto histórico que explica los orígenes de ciertas tradiciones de las mujeres mexicanas. Este aspecto de la memoria

² He profundizado más esta relación entre Mito y Memoria, articulada por la imagen del cuerpo, en dos publicaciones sobre la Guerra civil española: el cine del franquismo y contemporáneo: 'Mémoires cinématographiques la Guerre civile espagnole', en: Théorème N° 8, número: *Cinéma Stalinisme: Caméra politique*, bajo la dirección de Kristian Feigels Presse Sorbonne Nouvelle, París, 2005. 'Le corps stéréotypé dans bastadilla (1985) de Luis García Berlanga', en: *L'Autre en images, Les reves et stéréotypes*, L'Harmattan, Collection Champ Visuel, París, 2005. Así que este artículo forma parte de un proyecto teórico sobre la memoria cinematográfica.

³ BARTHES, Roland, (1957) *Mythologies*, Ed. Seuil, París, pp. 215-217.

nos lleva a un segundo nivel sobre el que voy a construir mi análisis. Varios personajes son, en realidad, arquetipos: por ejemplo, la mujer-madre, la prostituta, o la sufridora. Son tres identidades que traducen arquetipos, en el sentido que Carl Gustav Jung da al término como imágenes originarias que se muestran dentro de los sueños individuales y forman parte del inconsciente colectivo⁴. Funcionan como raíces de una sociedad y están presentes en todas las culturas y en todas las épocas: son temas mitológicos, así que utilizando el término 'mito' me refiero a este aspecto de imagen originaria que es un arquetipo. Justamente, el cine y la literatura permiten dar forma a valores arquetipales en ciertos momentos históricos. La manera de actualizar esta imagen nos introduce en un cambio de los valores vigentes en la sociedad: *Como agua para chocolate* nos muestra un cambio entre las generaciones de las mujeres y sus identidades refieren a arquetipos.

Contexto histórico y cinematográfico

La escritora Laura Esquivel y el director de cine Alfonso Arau conmemoran la revolución mexicana a través de la mirada femenina. En este sentido, *Como agua para chocolate* funciona como una muestra del imaginario de una cultura y un testigo de cómo los propios mexicanos construyen nuevas imágenes sobre su propia cultura. En el cine mexicano de los años treinta y cuarenta, la revolución fue un tema recurrente. En *Culture, Politics, and National Identity in Mexican Literature and Film, 1929-1952* (2001) Anne Doremus distingue tres categorías sobre este tema: (1) Películas que reflejan el conflicto violento revolucionario (2) Películas que trabajan sobre la reconstrucción de la sociedad y (3) Películas que evalúan el impacto de la revolución sobre la sociedad mexicana⁵. La

⁴ JUNG, Carl Gustav (1964), *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Gallimard, París.

⁵ DOREMUS, Anne T. (2001) *Culture, Politics, and National Identity in Mexican Literature and Film, 1929-1952*, New York, Ed. Peter Lang, p. 31.

autora señala la dificultad de relacionar estas tres tendencias períodos cronológicos determinados. Ejemplos del cine mexicano la época son las obras del realizador Fernando de Fuentes, con *compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1934) el caso de la literatura, destaca la novela *Cartucho* (1931) de Campobello, recientemente revalorizada⁶: escrita por una mujer aporta un punto de vista femenino sobre la revolución. Es ese al que quisiera resaltar ahora.

En 1992 aparece *Como agua para chocolate*, una película de la revolución a través de la voz femenina de Laura Esquivel. Aunque no es una película que verse exclusivamente sobre la revolución, como éstas de los años anteriores, el protagonista femenino permite contextualizarla como una obra bien dentro del panorama del cine mexicano de los años ochenta⁷. En este período hay un protagonismo de la literatura sobre mujeres. Pienso en algunos títulos: *Amor a la vuelta esquina* (1985), de Alberto Cortés Calderón, sobre una mujer que escapa de la cárcel y vive como prostituta; *Los motivos* (1985), de Felipe Cazals, sobre una madre acusada de haber a sus niños; *Lola* (1989) de María Novaro, sobre el estatus de mujeres mexicanas. Lola es una mujer joven que desearía abandonar a su marido que sobrevive con su hija, a finalmente abandonada. La película promueve una nueva visión de las dificultades de sobrevivir después de un divorcio o separación. Estas películas muestran nuevas visiones sobre la mujer, rotas con el aspecto más tradicional. Muchas veces se muestra el conflicto entre la madre idealizada y su contrario: la *femme fatale* prostituta, arquetipos de la mujer que existen en todas las épocas. En los años ochenta muchos cineastas nacionales en el mundo re-

⁶ *Ibidem*, p. 42.

⁷ PARANAGUA, Paulo Antonio, (1995), *Mexican Cinema*, London Film Institute, pp. 258-270.

este tema⁸. En tanto, como historiadora del cine, lo que me interesa es la visibilidad de ciertos temas, la manera en que los realizadores construyen imágenes sobre su pasado durante ciertos períodos. El cine o la literatura presentan lo que se puede mostrar. Sin tener ninguna intención de entrar en lecturas feministas, no podemos negar el protagonismo de la mujer en las películas de los años ochenta y noventa: protagonista y víctima de su propio destino. Laura Esquivel acentúa en su libro este destino trágico de la mujer, resultado de una tradición. La revolución mexicana de 1910 sirve en su historia como telón de fondo, para situar los orígenes de estas tradiciones. La madre, la hija, la nieta: Tres generaciones que permiten retomar el pasado para explicar el cambio en la actualidad.

Título

El título ya explica muchas cosas sobre el enfoque femenino. La expresión '*Como agua para chocolate*' significa estar muy enojado. El dicho completo es: '*Me siento como agua para chocolate*', o '*Estoy como agua para chocolate*', es decir: Hirviendo. En México el chocolate es muy sólido y para tomarlo hay que disolverlo en agua muy caliente o hirviendo. En algún momento de la película la protagonista está muy enojada y así prepara la comida, lo que da como resultado la indigestión de los comensales, y que su hermana se ponga enferma. Otra interpretación posible del título es que, casándose con su hermana, Pedro sustituye a Rosaura por Tita, como se puede utilizar el agua para el chocolate en vez de leche: pero el sabor no es el mismo.

⁸ En mi tesis *La Construction de Nouvelles Figures Mythiques dans le Cinéma Espagnol de l'après-Franquisme (1975-1995)*, analizo la actualización de arquetipos sobre la mujer en el cine español después de la muerte de Franco. Vemos el mismo proceso y la misma oposición entre la mujer-madre/la 'femme fatale'. En el cine francés hay que pensar en la película *La maman et la putain* (1973) de Jean Eustache o el cine belga *Quai du Commerce 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman.

El título sugiere también que el tema gira en torno a la cocina y la comida, sobre todo en torno a la forma de cocinar: antigua, como le enseñó a Tita la cocinera de la familia. Las recetas de cocina introducen cada capítulo del libro, construido sobre un año: cada mes hay una nueva receta y nuevos sentimientos amorosos. Este tema es un homenaje a las mujeres de los siglos diecinueve y principios del siglo veinte, que no teniendo ninguna otra forma de realización personal, adquirían prestigio (al menos en el interior de la familia) a través de su talento para la cocina.

La secuencia sobre la boda de Rosaura lo demuestra. Pero se casó con su hermana para poder acercarse a Tita, pero ella es infeliz que, preparando la comida, no puede contener sus lágrimas que caen o se vierten en los platos y provocan una reacción melancólica de todos los comensales, hasta el punto de producir problemas de digestión y terminar vomitando en el río. La última imagen de la secuencia al lado del río con un grupo de gente vomitando, presenta un cuadro grotesco de esta boda. La novia corriendo detrás de los invitados, porque también quiere vomitar durante su propia boda, lo que aporta un aspecto cómico al conjunto.

Las imágenes retrotraen por sus aspectos pictográficos a un período histórico, por ejemplo por los colores y los vestidos. Los críticos sitúan el libro de Laura Esquivel dentro del realismo más crítico lo que se puede definir como un género que muestra una realidad narrativa con elementos fantásticos. El realizador ha transformado el lenguaje del libro en imágenes que acentúan una subjetividad y experiencia interpretada por esta voz femenina. Por ejemplo, la narradora, Esperanza, es la hija de Rosaura, que abre la historia terminando, e interviene regularmente con sus comentarios en voz alta. Su voz transmite la tradición. Otro aspecto de la subjetividad que muestra a través de la manera de filmar el tiempo: las imágenes recuerdan cuadros impresionistas y el cine impresionista francés. Por ejemplo hay que pensar en las películas de Epstein, que ralentiza

tiempo y transforman la imagen en una realidad intensa y personal⁹. También hay referencias al realismo poético francés de los años treinta y cuarenta¹⁰. Estos conceptos estéticos dan un ambiente de la memoria, en que el espectador guarda su distancia con el período histórico, porque la voz narrativa de Esperanza nos lleva a estos tiempos a través de la historia de estas mujeres.

Nacimiento de Venus

Otra referencia pictográfica primordial se muestra cuando Gertrudis huye de casa. Ya viviendo con su mujer Rosaura, Pedro quiere agradecer a Tita sus comidas ricas y le regala un ramo de rosas en presencia de toda su familia. Su madre insiste en que tire estas flores enseguida en la basura, y, ella decide preparar un plato con las rosas. Estas flores son por supuesto el ícono del amor, de la pasión, y preparando este plato, Tita transmite mágicamente todos sus sentimientos en la comida, lo que provoca una explosión amorosa y causa una revolución sensual en el cuerpo de su hermana Gertrudis. Su transformación se refiere a un mito sobre Venus: es la imagen de la mujer apasionada, que no tiene límites en sus deseos amorosos. Las referencias pictográficas a Boticelli sustentan esta lectura, por el cuadro de 1485, del Renacimiento con el título '*El nacimiento de*

Venus'. Gertrudis expresa de una manera original este nacimiento de Venus dentro un contexto mexicano.

Las secuencias ilustran un conjunto de aspectos. Gertrudis parece la Venus del cuadro de Boticelli del siglo quince. Su cuerpo es igual de blanco, su pelo es rojo y largo, rizado, las hojas de las rosas dan esta referencia: ella representa el amor, la pasión de manera profunda. El cuadro de Boticelli está marcado por la tendencia del Renacimiento de retornar al tema de la antigüedad, en este caso se refiere al mito griego del amor, el nacimiento de Venus. Es una historia sobre una diosa con piel de marfil que encuentra en una lluvia de rosas, y así nace Venus.

Pero el nacimiento de Gertrudis, nuestra Venus mexicana pide una revolución y la cámara lo acentúa por la existencia de campos separados: la familia y los revolucionarios, por varios puntos opuestos. La hija se libera de su familia y se acerca por su voluntad al campo del revolucionario Pancho Villa. Las imágenes ralentizan su movimiento e ilustran cómo entra en el campo enemigo, desnuda: su cuerpo es revolucionario en su contexto familiar burgués, es la imagen revolucionaria de la mujer que sin límites. Su cuerpo relaciona revolución con amor-pasión. En propia voluntad, ella monta a caballo con un revolucionario animal simboliza para ella la libertad, el movimiento. Además la posición de sus cuerpos y su desnudez, revela un erotismo aunque grotesco, resulta una imagen divertida. La pareja sobre el caballo entra en cuadro, se acerca con fuerza y convicción al espectador. No sabemos a dónde van, pero huyen. La exageración se traduce enseguida por la descripción de su necesidad sexual. Gertrudis trabaja como prostituta porque, sencillamente, un hombre, no puede satisfacerla. Es como una ninfómana que expresa su deseo sexual.

Madre dictadora

Su madre no puede mantener a Tita en casa: ella impone las reglas del orden, pero su hija logra escapar. La madre es una tirana

⁹ La película *La glace à trois faces* (1927) de Jean Epstein muestra este efecto del tiempo: en la escena de la persecución, ralentiza, lo que intensifica el efecto. En sus escritos, *Écrits sur le cinéma II*, Seghers, París, 1975, el texto: *Passé et futurs actuels* (1951), pp. 162-165, introduce este efecto del tiempo del pasado y de la actualidad que trabaja sobre la percepción del espectador por su intensidad y a través del movimiento.

¹⁰ PREDAL, René, (1994), *Histoire du cinéma*, París, CinémaAction, pp. 75-79. El realismo poético en el cine francés emerge durante el período de 1930-1945, tratando temas de la realidad social dentro de un lenguaje poético. Temas son por ejemplo el peso del destino, el malestar, amores infelices, etc. Hay que pensar en películas como *Le grand jeu* (1934) de Feyder, o *La chienne* (1931) de Renoir.

auténtica dictadora. La película se sitúa históricamente en el período en que Porfirio Díaz muere, después de treinta años de dictadura, y su muerte implica la liberación. Pienso que este aspecto precisa una reflexión; como el porfirato, la madre transmite la tradición y lo hace de una manera totalitaria y como un régimen dictatorial su forma de imponer el orden, de ser, pide una revolución. Ella es un general para su hija, está castrando todos sus sentimientos. Solamente después de su muerte, su hija puede tener vida así como la sociedad mexicana cuando se liberó de su dictador. Pero cuando Tita hace el amor con Pedro, al final, después de haber esperado tanto tiempo, el fuego es demasiado fuerte, y Pedro no puede aguantarlo.

Toda la historia empezó en una casa, en la cocina, y termina en el mismo lugar; así el lugar determina esta historia sobre una familia, de generación en generación, de abuelas, a madres, y a hijas, y la voz narrativa de Esperanza, la hija de Rosaura, termina la película. Ella pudo casarse por amor, y su nombre, Esperanza, significa que el papel de la mujer puede cambiar. Cuando su madre Rosaura quiso llamarla como su tía Tita, ésta insistió en que le dieran otro nombre, Esperanza, como un signo o presagio de que este destino tiene que cambiar a través del tiempo, a través de las generaciones. Esperanza es la voz narrativa.

Conclusión

Concluyendo sobre los amores revolucionarios en *Como agua para chocolate*, quiero ilustrar la relación entre contexto histórico y la actualización de los arquetipos, que lidian con temas mitológicos.

El primer nivel son los mitos del amor, que reflejan el problema de la tradición, y se refieren a diferentes períodos históricos. Tita no puede vivir su amor, Gertrudis huye de casa para vivirlo, y la situación de Rosaura es un arreglo, un matrimonio de conveniencia. Tres mujeres, tres hermanas, e incluso parece que la madre no pudo casarse con el hombre a quien quería, porque él tenía antecedentes negros en su familia. Estos mitos del amor expresan el deseo amoroso, pero la tradición prohíbe vivir estas relaciones.

Dentro de este contexto histórico, la tradición funciona como cárcel, una situación de encierro, agobiante, y solamente la revolución puede cambiar la situación. Para poder vivir sus amores tienen que ser revolucionarias, como lo muestra Gertrudis sobre caballo, y Tita, al vivirlo después de la muerte de su madre, haciendo el amor sólo una vez con Pedro. Un segundo nivel de los mitos muestra el resultado de esta situación de prohibición. Resulta imágenes construidas sobre estos cuerpos femeninos que refiere arquetipos de la mujer: Rosaura obedeciendo las reglas, es la madre Gertrudis huyendo, indecente, es la prostituta, y Tita, la víctima de un destino trágico. La madre, la prostituta, la sufridora: Tres figuras mitológicas de la mujer, que en los años ochenta y noventa están siendo cuestionadas dentro del cine mundial.

El lenguaje universal de los mitos permite que el espectador pueda reconocer algo de su propia vida dentro de la historia. *Como agua para chocolate* crea este ambiente sobre período histórico; un imaginario sobre su propia cultura. La historia deja al espectador con un sentimiento profundo de desear un cambio en el destino de Tita: Deseamos que esta madre que devora a su hijo sobre su vida, liberándose de esta madre que lleva a través respetando una tradición. La voz de Esperanza nos lleva a través las imágenes, e interviene en la historia, terminando la película nombre expresa la visión de Laura Esquivel sobre la memoria de mujeres mexicanas a través de este retrato de familia.

Bibliografía

- BARTHES, R. (1957), *Mythologies*, Paris. Ed. Seuil.
 BLANCO, A.J. (1993), *La aventura del cine mexicano en la época de Calles después*, México, Editorial Grijalbo S.A.
 COVO-MAURICE, J. (1999), *La révolution mexicaine. Son passé et son présent*, Paris, Ed. Ellipses.
 DOREMUS, A.T. (2001), *Culture, Politics, and National Identity in Mexican Literature and Film, 1929-1952*, New York, Ed. Peter Lang.
 EPSTEIN, J. (1975), *Ecrits du Cinéma II*, Paris, Seguer.

- ESQUIVEL, L. (1989), *Como agua para chocolate*, México, Grupo Editorial Random House.
- FEENSTRA, P. (2001), *La Construction de Nouvelles Figures Mythiques dans le Cinéma Espagnol de l'Après-Franquisme (1975-1995)*, Paris, Thèse de doctorat Sorbonne Nouvelle, Paris III.
- FEENSTRA, P. (2005), 'Mémoires cinématographiques de la Guerre civile espagnole', in: Théorème N° 8, numéro : *Cinéma et Stalinisme : Caméra politique*, sous la direction de Kristian Feigelson, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle.
- FEENSTRA, P. (2005), 'Le corps stéréotypé dans la Vaquilla (1985) de Luis Berlanga', in: *L'Autre en images, Idées reçues et stéréotypes*, Paris, L'Harmattan Champ Visuel.
- JUNG, C.G. (1964) *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard.
- PARANAGUA, P.A. (1995), *Mexican Cinema*, London, British Film Institute.

CARLOS FUENTES, *GRINGO VIEJO*: ODRS NUEVOS
Hub. He
University of Gro

Como explica Carlos Fuentes en varios de sus libros la pérdida de identidad es algo que siempre ha amenazado la cultura mexicana. Tanto la literatura mexicana reciente, como la literatura chic, enseñan que donde más se nota esta necesidad de redefinir una identidad, es en la zona de la frontera.¹ Por motivos tristes y paradójicos, en la literatura y el cine de nuestros tiempos, la frontera de México a menudo había formado un paso hacia la libertad. Para los norteamericanos marcaba el paso hacia un país exótico y atrasado; un país acogedor para bandoleros, drogadictos y desertores, mientras que para mexicanos marcaba el paso hacia una ultramoderna de bienestar económico y político. En ambos casos damos cuenta de que la imagen que presentan muchas obras de no sólo es la estereotipada, sino también engañosa, cuando nosotros pensamos, por ejemplo en el simple hecho de que, mientras algunos la estancia en el otro país es una huida romántica, te para otros significa una huida económica, definitiva, implicando una progresiva pérdida de una identidad, que ya en el propio caso consideró problemática.

En el capítulo 'De Quetzalcóatl a Pepsicóatl' de *mexicano* (1971) Fuentes se sirve de la conocida leyenda de la serpiente emplumada para indagar los límites de lo que es la identidad.

¹ Pensemos en *La luna siempre será un amor difícil* de Luis H. Croswaite, *Embotellado de origen* de Rosina Conde, *Tijuana* de Federico Campbell, *Registro de causantes* de Daniel Sada y varias de Fuentes: todas ellas comentadas por Juan Villoro en su artículo 'Frontera de los ilegales' (1995).