

El discurso/los discursos.

Tradición/subversión en la escritura de Laura Esquivel

5

María Angélica Alvarez
Universidad Nacional de Mar del Plata

Cuerpo y palabra se tornan siempre axiales en cualquier reflexión sobre literatura hecha por mujeres, en cuanto claves de subversión y resistencia

En la década del 20 Virginia Woolf inaugura estéticamente un camino y quizá todo un proceso creativo en el que lo femenino trata de escribirse/construirse discursivamente a medida que una historia se desarrolla. Cito como un ejemplo claro (aunque no el más importante) de la narrativa woolfiana, el curioso caso de "Orlando", la biografía del personaje que en su travesía por épocas y reinos cambia de sexo. Pero la mutación en mujer, lejos de quedarse en el plano anecdótico, o de limitarse a la mirada crítica, la trasciende, a través de la progresiva y conciente asunción de un procedimiento verbal distinto, un discurso anulador de dicotomías, destructor de objetividad, desrealizador de un estado de cosas hasta entonces considerado inmutable, desmitificador de un estado tradicional. Un ejemplo en el que el cambio opera a dos niveles y en el que la protesta y la transgresión se metaforizan en escritura

Creo que en este último cuarto de siglo, un grupo de narradoras en lengua hispana transitan las ramificaciones de aquel camino, si bien por derroteros diversos, comprometidas, conciente o inconcientemente en un programa estético destinado a enunciar una vez más un imperativo humano genuino: que toda criatura aún avasallada en sus espacios, coartada en su libertad, siempre renueva, bajo signos sutiles de rebeldía, su necesidad primaria de SER.

6 Abordaré la obra de la autora mexicana Laura Esquivel que lleva "el largo y provocativo título Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros, y que es aparentemente" un híbrido de recetario y folletín con aderezos realmente maravillosos " (S Reisz, 199-213)

Este examen textual es un intento de recorrer la novela para elucidar cómo la construcción en el orden de la historia (y la configuración progresiva del personaje) opera paralela y progresivamente a la destrucción de categorías y tipologías en el orden del discurso

Creo que aquí desde el comienzo se plantean por lo menos tres posibilidades de lectura que, aunque distintas en cuanto a exigencias, lejos de excluirse, se complementan para el lector alertado que acceda a entregarse a los diversos registros. Una de ellas corresponde a la historia de amor engastada en la historia familiar con cierta dosis de indicios melodramáticos; otra, más profunda, pero visible aún en el entramado de la anécdota, es la portadora de la perspectiva crítica referida a los posicionamientos, roles, cánones y modelos axiológicos de la sociedad patriarcal. Por último, una tercera línea de legibilidad, ofrecida por el lenguaje y las formas discursivas asumidas que, erosionadas desde adentro en el curso de la obra, sirven para expresar y cuestionar las interdicciones seculares, los condicionamientos culturales y las imágenes cristalizadas por el imaginario colectivo. Forma muy particular ésta de "mimetismo verbal y de dialogismo sutilmente subversivo"

Desde la apertura la leyenda del título nos arroja a un doble ámbito de referencia. Por un lado, la "novela de entregas" remite al modo histórico, casi canónico, de difusión de la producción novelística

a nivel popular y en este caso particular, la especificación que sigue, delimita el ámbito: las revistas femeninas de la primera mitad del siglo XX. Por otra parte, "las recetas, amores y remedios caseros", constituyen la síntesis, el corpus de intereses asignados tradicionalmente a la mujer.

La prelectura confirma en la organización externa el modelo de relato anunciado: doce capítulos con indicios temporales, de enero a diciembre, coincidentes con las **entregas** aludidas. Pero, inmediatamente después del nombre del mes, otro nombre, el de una de las comidas de Tita (el personaje femenino central) correspondiente a la receta que se desarrolla en el capítulo. Primera quiebra: instalación de un discurso no ficcional para ofrecer los sucesos del plano imaginario. Cada parte se inaugura con una **receta** o, mejor dicho, con la primera sección: los ingredientes. La explicación de la misma, el modo de hacerse, constituye el cuerpo del capítulo, y en ese cuerpo, junto al discurso instructivo (discurso para seguir, para obedecer) e imbricado con él, se desliza el relato de las acciones presentes y pasadas, la plasmación de las sensaciones, los deseos, las vivencias y los recuerdos. Un discurso se diluye en el otro, se integra, lo contamina, y un texto rompe el marco del otro hasta conformar con él un todo híbrido.

Así, tipos de discursos y de textos remiten a claros referentes externos e internos: a) el territorio de la cocina y la comida, inalienables del rol tradicional de la mujer, y b) la revelación de la subjetividad a partir de la subversión de las formas legales, convencionales de decir, de la pérdida de fronteras discursivas. Esa mezcla genera por momentos un "casi" monólogo atravesado por otras texturas: la carta (93), la declaración (18), la canción popular (154). Digo "casi" porque esta forma no se ajusta al tipo de narrador que presenta la novela: una primera persona que habla desde el presente. Este hablar se manifiesta en las continuas marcas de nivel coloquial y las reiteradas apelaciones al receptor. Tal narrador inaugural asume progresivamente una tercera persona y se convierte en duplicador: cuenta historias que le contaron. En ese contar se infiltran de modo subrepticio las voces de otros narradores y de los personajes de la historia remedando el estilo directo del coloquio oral femenino (Cap. I, pág. 10).

Cabe señalar que entre los recursos empleados en la conformación de este mundo ficcional, cobran singular importancia las imágenes olfativas que funcionan como nexos de tiempos y espacios, en especial para la figura central

El aspecto temporal, si bien permite al lector recobrar una linealidad argumental, aparece tan cruzado de quiebras y alternancia que el ámbito de la memoria se vuelve presente y se resemantiza definitivamente a nivel cualitativo

8

La obra en su conjunto, como producto acabado, parece resistirse también a todo intento de categorización. A pesar de los no pocos elementos que inducirían a considerarla una novela realista (verosimilitud - marco y personajes - historicidad - usos, costumbres, ritos familiares institucionalizados, contexto histórico identificable), la recepción del lector se ve sorprendida, alterada, por situaciones que instauran, en pacífica coexistencia con las demás, otro nivel de realidad. Tal el caso de Gertrudis, una de las hermanas, de la que se dice naturalmente:

El calor que despedía su cuerpo era tan intenso que las maderas empezaron a tronar y a arder...

Para entonces el olor a rosas que su cuerpo despedía había llegado muy, muy lejos. Hasta las afueras del pueblo... (42)

Desnuda como estaba, con el pelo suelto cayéndole hasta la cintura e irradiando una luminosa energía, representaba lo que sería una síntesis entre una mujer angelical y una infernal. (43).

Más adelante, promediando el relato la voz narradora afirma:

Tita se enteró de que la mujer con la que tantas veces había estado era la difunta abuela de John (86)

o:

Tita pronunció las palabras mágicas para hacer desaparecer a

Mamá Elena para siempre. La imponente imagen de su madre empezó a empequeñecer hasta convertirse en una diminuta luz (141).

Se trata, sin lugar a dudas, de las estrategias del realismo mágico implosionando principios racionales consagrados, modos de ordenación y comprensión universalizados, e iluminando riquezas subyacentes, fundantes de otra cosmovisión

Aquí y allá el concepto mismo de verdad aparece cuestionado, ya desde la aceptación de lo maravilloso, ya desde la asunción de la mentira como una práctica femenina de supervivencia frente a la ley instituida y porque:

Total todo podía ser verdad o mentira, dependiendo de que uno se creyera las cosas verdaderamente o no. (94)

Articuladas con las demás se inscriben en el texto las formaciones discursivas relativas a la creación artística:

Y así como el poeta juega con las palabras, así ella jugaba a su antojo con los ingredientes y con las cantidades. (54)

Debido a los límites establecidos para esta exposición, que impiden un análisis exhaustivo, señalaré en el nivel de la historia sólo algunos aspectos que considero relevantes. Entre ellos, la configuración de personajes femeninos vinculados todos a la idea de transgresión

En primer lugar, **la madre**, (mamá Elena) aparece como una imagen tradicional, madura, viuda, fuerte, muy común en las familias hispánicas. Es poseedora de **discurso y poder**, y por lo tanto fija la **ley moral** (Capítulos I, VII, VIII). Entraña la gran paradoja de la mujer que perpetúa y hace cumplir las leyes, los códigos de una lógica patriarcal, una lógica que al ser aplicada puede conducir a la **locura** de quien la

padece (Cap V) Pero en este ser, vehículo de tantas normas, se aloja la duplicidad, el conflicto entre apariencia y realidad, un secreto, que subvierte la ética del mundo que quiere afirmar

El otro personaje polar de la novela es la hija menor, Tita, modelada antitéticamente, en muchos aspectos, a la figura materna. Aunque 'parece' encarnar un paradigma consagrado de mujer (obediencia, sumisión, continuidad de la costumbre, renuncia, cuidado de la casa, cocina) enloquece -la locura es ruptura total generada por la represión- en un gesto supremo de resistencia.

10

Todas las demás figuras, desde sus conductas, introducen quiebras que corroen y desvirtúan el andamiaje de la razón institucionalizada. Así Nacha, suplantando en lo natural y en lo sobrenatural la función materna; Gertrudis, huyendo y asumiendo públicamente un rol masculino, Chenchá, amparándose en la mentira cotidiana. Y hasta Rosaura, agrediendo la armonía en lo físico (obesidad) y provocando rupturas en lo moral (conducta hipócrita).

Enlazada a la construcción de la mayoría de los diseños de mujer, la cuestión del **sexo** y del **cuerpo**, semantizados consecuentemente en este marco como epítome y culminación de todas las transgresiones. Sexo y cuerpo, por lo que conllevan de velado y de interdicto instalan una red semántica, una casi retórica de erotismo, en la que se entrama desde las imágenes, el ámbito de la cocina. En tal contexto, la comida se contamina de otras significaciones y funciona en manos de la mujer como un instrumento de poder: antes penetrada, ahora penetra, provoca el deseo, orienta el goce

En la mitad de la obra se ofrece una **teoría del amor**, transmitida por un personaje masculino, John, pero cuyo narrador genuino, original, es la abuela, la mujer poseedora de "otro saber", anterior y que por tanto actúa, ficcionalmente, en otro nivel de realidad. Articulada con el episodio final, esta teoría, opera como clave para la clausura de la novela, donde la unión plena desde el cuerpo al alma, ("El alma desea reintegrarse al lugar de donde vino...") logra en la muerte, anular al dualismo, superar definitivamente la discontinuidad.

Creo que a partir de los aspectos enfatizados en esta reflexión se delata en la actitud creativa de Laura Esquivel una voluntad de exponer un posible camino de búsqueda y expresión de una identidad escurridiza, la identidad de lo femenino. Ese camino se presenta en la facturación de un tipo de obra que plantea la posibilidad de construcción de la subjetividad a partir de la difuminación/subversión de fronteras y funciones discursivas y categorías textuales aceptadas y de la desacralización y desarticulación de paradigmas sociales circulantes mediante su resignificación en el horizonte simbólico. Se ilustra, en síntesis, un intento artístico de diseñar y proyectar otro perfil, otro lugar a través de la palabra

11

Nota

La indicación de páginas entre paréntesis corresponden a la edición de la obra de Laura Esquivel **Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseros**, de Mondadori. Buenos Aires: Grijalbo, 1993

Bibliografía

- Amorós, Celia: **Hacia una crítica de la razón patriarcal**. Barcelona, Ed Anthropos, 1991
- Bataille, Georges: **El erotismo**. Barcelona, 6ta ed. Tusquets, 1992
- Calefato, Patrizia: **Génesis de sentido y horizonte de lo femenino** en Colaizzi, G. **Feminismo y teoría del discurso**, Madrid, Cátedra, 1990
- Ciplijauskaitė, Birutė: **La novela femenina contemporánea (1970- 1985)**. Hacia una tipología de la narración en primera persona
- Fernández, Ana María: **La mujer de la ilusión**. Pactos y contratos entre hombres y mujeres. Buenos Aires: Paidós, 1993
- Reisz, Susana: **Hipótesis sobre el tema: escritura femenina e hispanidad** en Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura Comparada Nro 1. Universidad de Zaragoza. 1990