

Alfonso Arau: *Como agua para chocolate* (1992)¹

Jörg Türschmann
(Universität Wien)

1. Director, guionista y actores principales

Alfonso Arau, nacido en la Ciudad de México en 1932, celebró con *Como agua para chocolate* su mayor éxito. También fue actor de cine en películas destacadas como *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969) y *Romancing the Stone* (Robert Zemeckis, 1984). *Como agua para chocolate* le permitió dirigir *Walking in the Clouds* (1995), con Keanu Reaves y Anthony Quinn, repitiendo el tema de su obra anterior: un amor prohibido. Cinco años después fue director de la comedia *Picking Up the Pieces* (2000), con Woody Allen y Sharon Stone como actores principales. Las dos películas rodadas en inglés son producciones estadounidenses que no lograron entusiasmar tanto al público internacional como la producción mexicana *Como agua para chocolate*, basada en la novela homónima de su esposa por aquel entonces Laura Esquivel. En un primer momento, Arau solo quiso ser el productor y rechazó ser el director de la adaptación fílmica, por el hecho de que le parecía mejor que una mujer dirigiera el rodaje. Después de que Esquivel consintiera escribir el guión y asistir al rodaje, ella convenció a Arau de aceptar la dirección artística.

La actriz principal es Lumi (Luz María) Cavazos, nacida en 1968 en Monterrey, en el estado de Nuevo León. Se trasladó a la Ciudad de México, en donde terminó sus estudios de Literatura dramática y Teatro en la Universidad Autónoma de México. A los 15 años ya había desempeñado roles en obras de teatro. Hizo su debut cinematográfico en 1988. En el último año de sus estudios se presentó a la audición para el papel de Tita en *Como agua para chocolate*. El éxito de la película le valió el premio de mejor actriz en el Tokyo Film Festival y en el Festival do Gramado de Brasil. Como en el caso de Arau y Esquivel, Cavazos experimentó con *Como agua para chocolate* el mayor reconocimiento comercial de su carrera, lo que le dio paso al mercado estadounidense. Allí trabajó varios años en el cine y la televisión antes de volver a México.

¹ Órgano financiador: Ministerio de Economía y Competitividad, referencia: CSO2014-52750-P. Título: “Las relaciones transnacionales en el cine digital hispanoamericano: los ejes de España, México y Argentina”.

Otra coincidencia con Arau y Esquivel, que vivían y trabajaban juntos, es el hecho de que Cavazos por los años noventa era pareja del actor principal de la película, Marco Leonardi. Nacido en 1971 en Australia, Leonardi se trasladó a los cuatro años de edad a Italia, la patria de sus padres. Allí se convirtió en un actor conocido al unirse al elenco de *Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore. Vive en Italia y en Los Ángeles. Vale lo mismo tanto para él como para Arau, Esquivel y Cavazos: Leonardi nunca más logró llegar a un público tan amplio como el de *Como agua para chocolate*.

2. El éxito de la película

Esquivel publicó la novela en 1989, en una época en la que trabajaba para la televisión y empezaba a escribir guiones para el cine. También para su carrera, *Como agua para chocolate* fue un triunfo comercial sin par. La novela fue traducida a más de 30 idiomas y llegó a tener gran difusión en los Estados Unidos a raíz del éxito de la película, lo que le granjeó el premio ABBY (American Bookseller of the Year), siendo Esquivel la primera escritora extranjera en ganar este galardón. La película fue estrenada en la sala Latino Plus en la Ciudad de México el 16 de abril de 1992; el rodaje tuvo lugar en Piedras Negras, Ciudad Acuña y Coahuila (Chihuahua) desde el 18 de febrero hasta el 8 de mayo 1991 (Quezada Avilés 2005: 157).

La película fue galardonada con diez premios Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. Resultó ser muy taquillera en los Estados Unidos, con una recaudación, en febrero de 1993, de 21.665.500 dólares (Mora 2005: 216). Contribuyó al éxito el hecho de que la población hispana hubiera aumentado significativamente en los Estados Unidos entre 1970 y 1990. Por ello, la película se dirigió también al público de origen mexicano en los Estados Unidos (Vizzini 2014: 137). Sin embargo, los críticos fueron escépticos ante la posibilidad de que este suceso reactivaría el gran potencial del cine mexicano en el futuro: “[...] hay pocas expectativas de que se repitan varias veces por año éxitos aislados ocurridos con *Como agua para chocolate*, en 1992, *Y tú mamá también* o *Amores perros* en los últimos años” (García Canclini 2006: 299-300). Queda patente que estas películas representaban al cine mexicano a nivel internacional, pero no el cine mexicano mismo: “While Mexican cinema made box-office history with the international returns of its most successful film up to date, *Como agua para chocolate*, the industry continues to face ever-growing obstacles that threaten their existence” (Vega Alfaro 1999: 195). *Como agua para chocolate* tenía pocas posibilidades de luchar contra el dominio del cine estadounidense en México: “*Como agua para chocolate* was the second

most successful Mexican film in 1992 in Mexico — but it still came behind Hollywood's *Batman Returns*, *Beauty and the Beast*, *Lethal Weapon 3*, *Basic Instinct*, *Alien 3*, and the Mexican *La risa en vacaciones 3*" (Wu 2000: 192).

2.1. *La trama de* Como agua para chocolate

Tita (Lumi Cavazos) se enamora de Pedro (Marco Leonardi) en el México de los tiempos de la Revolución. Dicha Revolución se inicia el 20 de noviembre de 1910 contra el general y dictador Porfirio Díaz, quien gobernaba el país desde 1876. Cuando el padre de Pedro llega para pedir la mano de Tita, su madre, Elena, prohíbe la relación entre los dos porque, de acuerdo a la tradición, la hija menor tiene que cuidar de la madre hasta su muerte. A cambio, Elena le ofrece a Pedro casarse con Rosaura, la hermana mayor de Tita. Pedro acepta el matrimonio solo para estar cerca de Tita.

Tita tiene el poder de cocinar comidas mágicas que influyen en el bienestar y en la actitud de sus consumidores. Es así que el pastel de boda que ha preparado para la fiesta de su hermana, les da asco a los invitados y los hace vomitar. Un año después, la comida de Tita pone libidinosa a su hermana Gertrudis, quien se deja 'secuestrar' desnuda por un revolucionario mientras tomaba una ducha para calmar sus deseos. Rosaura da a luz a un niño, pero es incapaz de alimentarlo por sí misma. Tita la sustituye y le da su leche al bebé. Como su madre, Elena, no confía en Pedro, lo manda lejos de la casa junto a Rosaura y al bebé. Por desnutrición, el niño fallece y su muerte expone a Tita a una grave crisis.

Es el doctor John Brown, un hombre sensible y afectuoso, quien se preocupa por ella y la lleva a Texas, donde quiere ayudarla a salir de su depresión. En este momento, Tita acepta su propuesta de matrimonio. Después de que unos bandidos atracan la hacienda y matan a mamá Elena, Pedro y Rosaura vuelven a la hacienda para asistir al entierro. Rosaura da a luz a una niña llamada Esperanza. Cuando el doctor Brown tiene que viajar a visitar a un paciente, Pedro y Tita sucumben a su pasión y hacen el amor. Tita ve aparecer el espíritu de su madre muerta, quien le reprocha el hecho de que está embarazada. Después de que Gertrudis retorna con su amante revolucionario, Tita logra echar al espectro mágico de Elena, cuyo efecto es que Tita no sigue creyendo estar embarazada. Tita confiesa al doctor Brown que se ha acostado con Pedro. Su marido le concede la anulación del compromiso matrimonial. Veinte años después, Rosaura muere por su meteorismo, que ya la venía atormentando desde hacía mucho. Su hija, Esperanza, se puede ahora casar con el hijo del doctor Brown, Alex, y Pedro le confiesa a Tita que sigue queriéndola. Los dos hacen el amor y Pedro muere a causa de la fuerza de su orgasmo, lo que lleva a Tita

a incendiar la hacienda. La niña de Esperanza, quien lleva el apodo de “Tita”, encuentra el libro de cocina de su tía abuela y es quien relata la historia de este amor imposible en un solo *flashback*.

3. Cocinar como pasión: la caracterización de los personajes

Mucho más clara es la caracterización de los personajes en relación con la comida. Mamá Elena y Rosaura se hallan de manera escéptica frente a ella. Cuando Rosaura intenta finalmente cocinar por sí misma no le sale bien. Elena se disculpa por ella y dice que la comida ha salido mal porque es la primera vez que Rosaura cocina. La incómoda relación de Rosaura con la comida se muestra en el hecho de que ella no la tolera, por lo que sufre de mal aliento y flatulencias, las que al final le causan la muerte. La cocinera Nacha se enfada con Rosaura pues ella no prueba todas las especialidades regionales como sí lo hace Tita. Aunque mamá Elena tiene también una relación escéptica con la comida, aprecia la alta calidad de la cocina de Tita. Sin embargo, ella muestra gran desconfianza ante esta porque presume, y está en lo correcto, que la comida de Tita contiene un mensaje para Pedro. Es por esto que ella no puede disfrutar tranquilamente de las comidas, pues su sospecha le prohíbe entregarse a este placer.

De otro modo se ve la situación de Tita y de su sobrina nieta: Ambas tienen una relación especialmente estrecha con la comida. La joven Tita cuenta la historia de su tía abuela porque empieza a llorar mientras corta cebollas. Las lágrimas le hacen recordar el momento del nacimiento de su tía abuela, cuando mamá Elena, embarazada de Tita, corta cebollas en la cocina. Esto hace que la niña empiece a llorar tan fuerte en su vientre, que estas lágrimas son las que arrastran al mundo. Este nacimiento es también la primera escena de la fábula en fábula. Al final se puede ver a Tita con mamá Elena y su tía abuela. La joven Tita explica que considera a su tía abuela como inmortal, porque sus recetas inspirarán a las generaciones posteriores. El último plano muestra el libro de recetas de la tía abuela. El film termina cuando la joven Tita lo cierra.

La comida desempeña un rol en la película solo dentro del marco familiar. Será puesta en escena en los momentos en que un nuevo miembro llega a la familia o cuando alguien la abandona. La boda de Rosaura y Pedro, así como la de Elena y Alexander, serán acompañadas por un banquete. En ambas celebraciones, incluso también en el bautizo de Elena, la comida tiene diversos efectos. La boda de Elena es un momento en el que toda la familia está unida disfrutando. Esta dicha es sin embargo el resultado de toda la historia. Es también la recompensa por todos los momentos infelices que Tita tuvo que vivir anteriormente. Como se ha dicho, la boda de Rosaura se convierte en un completo fracaso a causa de la comida: los invitados se marean y vomitan.

Si alguien nuevo llega a la familia, la comida desempeña un rol, pero no siempre uno positivo para todos. El arte culinario de Tita llega incluso a clasificar a los miembros de la familia. El más claro ejemplo se muestra con seguridad en la receta de Nacha para preparar “codornices en pétalos de rosas”. Esta receta la hace Tita con los pétalos de la rosa que Pedro le regaló un año después de su matrimonio, para agradecerle el haber cocinado para él y Rosaura. Además de en estas situaciones, la comida desempeña un rol decisivo también en aquellas otras en las que algunos de los personajes se enfrentan. Es así como logra la sirvienta Chenchá con su sopa de cola de buey sacar a Tita de su letargo en casa del doctor Brown. Otro ejemplo es la comida que comparten Tita y John Brown con su tía Mary. La sordera de Mary es una metáfora de la posición y conducta de John Brown. Él no repara en el hecho de que Tita no lo ama, aun cuando ella le haya dado el sí y la boda se celebre una semana después. Durante esta comida le confiesa Tita que no podrá casarse con él.

Mamá Elena será igualmente caracterizada varias veces a través de la comida. Cuando la visita del padre de Pedro a la hacienda es anunciada para que pida la mano de Tita para su hijo, se encuentra la familia cocinando chorizo bajo la dirección de Elena. Otra ocasión se presenta cuando Elena desgaja un melón grande, mostrando esta actitud para Chenchá el carácter destructivo de Elena. Mamá Elena da importancia a un ambiente burgués. Exceptuando el hecho de que los bandidos, a quienes un agricultor les habla en inglés creyéndolos “gringos”, son los que asaltan la hacienda, empujan al río a mamá Elena y violan a la sirvienta Chenchá, la familia De la Garza no llega a sufrir ninguna emergencia durante la Revolución. En todo caso es así como lo cuentan la novela y la película. Cuando los revolucionarios llegan a la hacienda para saquear las provisiones, Elena fuerza a los intrusos a que le prometan que tomarán solo las provisiones que se encuentran fuera de la casa. El caudillo, Juan Alejándrez, el posterior amante de Gertrudis, acepta la oferta aunque sabe que Elena ha medido en la casa con anticipación muchas de las provisiones. Durante la comida Elena hace una comparación entre alimento y fuego: cuando la conversación gira en torno a los revolucionarios, dice Elena que ella no le teme a la Revolución como sí teme comer chile sin tener agua al lado.

4. La metáfora de la pasión

En la película, el fuego representa lo picante del chile y se muestra varias veces acompañado de imágenes espectaculares. En todos los casos se relaciona a Elena con el fuego. Cuando Elena se le aparece a Tita en forma de fantasma detrás de una ventana, se ven afuera de la casa fuego y chispas. Cuando una tormenta se forma sobre la hacienda y un rayo cae sobre el galpón Chenchá se

asusta porque cree que esto tiene algo que ver con el espíritu de mamá Elena. Al final de la película, en la escena de amor en el galpón al que Tita prende fuego, el fuego se presenta como símbolo de la relación entre Elena y Tita. Tita va al cielo mientras Elena aparece en el fuego como el diablo.

Gertrudis une fuego y comida a través de la Revolución de manera explícita en la novela. Ella tiene, al igual que Elena, cualidades masculinas. Ella desea que Tita le prepare “*torrejas* de nata”. Sin embargo, cuando Gertrudis escucha la preocupación de Tita causada por su embarazo, le aconseja a Tita que le informe a Pedro de inmediato que está esperando un hijo de él. Es por eso que el sargento Treviño tiene que preparar las *torrejas* bajo las instrucciones de Gertrudis. Esto deja claro que Gertrudis domina a los hombres no solo en el amor, sino también en la cocina.

Ya que Tita carece de amor corporal y pasión, el acto de cocinar recibe gran importancia, dejándose interpretar como forma de realización personal al margen de los grandes eventos sociales y políticos. *Como agua para chocolate* se ha sido visto una y otra vez como ejemplo de *food cinema* (Bower 2012: 61-74; Fröhlich 2013; Leen 2012) o *kitchen cinema* (Gunders 2001). Ambos aspectos —cocinar como manifestación de la cultura indígena y expresión de la sensualidad e independencia femenina— caracterizan las críticas positivas de *Como agua para chocolate*. Sentimientos, pasión y sensaciones corporales son los que permiten a Tita distinguirse frente a los otros, y no la ciencia ni la razón. Es la habilidad artesanal la que importa: el saber cocinar, bailar y hacer música, es decir, todas las artes que se dirigen al cuerpo y a la voluptuosidad. Cuando Rosaura considera innecesario que su hija Esperanza reciba educación alguna, intervienen Pedro y Tita para que Esperanza aprenda a cantar, bailar y tocar el piano. Así se convertirá en la novela en “the perfect trophy wife” (Martínez 2004: 37), ya que ella ocupa el papel de una mujer muy tradicional. En la película gira la disputa entre Pedro y Tita por un lado, y Rosaura por el otro, sobre todo porque Esperanza no debe privarse de contraer matrimonio por tener que cuidar más tarde de su madre.

Arau explica en una entrevista el sentido del título de la película a raíz de la costumbre de los aztecas de derretir granos de cacao metiéndolos en agua caliente antes de que hierva:

So in Mexico, when you say ‘I am like water for chocolate’, it means you are about to explode, in two different senses: out of rage, or erotically [...] it describes the attitude of all the characters, all the time... all the time, they are about to explode (Arau 2013).

En efecto, el estado de los protagonistas se deja caracterizar por la metáfora “como agua para chocolate” en el sentido negativo, a excepción de Gertrudis,

Esperanza y la joven Tita. Tita tiene que renunciar a su amor y se enoja con mamá Elena al enterarse de que ella había tenido una relación secreta con un mulato, de la que resulta Gertrudis y por la que el padre de Tita muere de aflicción y disgusto. Rosaura no llega a encontrar satisfacción alguna en su matrimonio con Pedro, está furiosa con Tita debido a su amor confeso por Pedro, se pone cada vez más gorda y sufre de flatulencias, lo que luego le causa la muerte. Pedro se enoja con Tita cuando ella le da el sí al doctor Brown.

Curiously, the phrase “como agua para chocolate” does not appear at any point in the film other than the title. In fact, it appears to be Pedro who seems most perturbed at that point in the story. Although he does not express his anger verbally, he has such strong feelings that he breaks his glass when he makes his toast to Tita and John’s engagement. It is possible that Arau omitted the phrase from the narration in the film because he preferred to apply the simile to all the characters rather than purely to Tita (Komori 2010: 16).

Komori (2010: 17) argumenta que otras metáforas confrontan a los personajes. Cuando Pedro dirige por primera vez la mirada a Tita ella experimenta un despertar sexual que describe metafóricamente su sobrina nieta: “En ese momento comprendió perfectamente lo que debe sentir la masa de un buñuelo al entrar en contacto con el aceite hirviendo”. Esta metáfora será retomada cuando Elena siente la mirada de Alexander sobre ella. La relación de Pedro y Tita termina con la muerte, siendo Esperanza, como su nombre indica, la feliz contraparte al fracaso de Tita.

5. La emancipación dudosa de Tita

Como agua para chocolate gozó de gran éxito por parte de un público internacional, lo que ayudó al auge del cine mexicano. La razón principal de esta positiva resonancia se centra en la historia de amor vivida por Tita y Pedro, una pasión que existe por sí misma:

The film reverses the traditional outcome of most American movies where the Anglo gets the girl and the Mexican is abandoned. Tita’s choice of Pedro, however, shows that the film dichotomizes care and passion in men and values men for passion, not care. By having Tita choose Pedro, the film also abandons the ideal of reciprocity between men and women. She gives herself to a man who cannot fully give himself to her, both because he has another wife and because he is incapable of nurture (Counihan 2005: 210).

Ambos protagonistas son jóvenes y atractivos, lo que colma, ante todo, las expectativas de las espectadoras. Tita se encuentra atrapada en un rol tradicional. Pedro es un hombre sensible, cuya debilidad le evita imponerse a la mamá de Tita. Aunque él intenta estar al lado de Tita, esto no conduce, a fin de cuentas, a ninguna solución real. Ellos no pueden guiar sus vidas tal como lo desean, convirtiéndose en víctimas de mamá Elena. Es por ello que no pueden romper con la tradición que dicta que la hija menor debe hacerse cargo de la madre, y por ende no puede contraer matrimonio. Elena da por hecho que Pedro y Tita son como sus hijos, quienes deben rendirle obediencia. Ella es la autoridad, la cual impera sin límites hasta el día de su muerte.

Esto, sin embargo, no afecta ni cambia nada en el arte culinario de Tita. Aunque Tita por un lado logra con su comida estropear el banquete de bodas y hacer que su hermana Gertrudis experimente un delirio de amor; por otro lado, no llega a impedir el matrimonio entre Pedro y Rosaura, ni libera a Gertrudis de las obligaciones a las que está forzada al ser parte de la estructura de una familia burguesa. Gertrudis tampoco llega a aprender nada de su relación con un revolucionario: ella no solo nunca llega a manifestar ideas revolucionarias, sino que incluso se convertirá en símbolo irónico de la Revolución, puesto que se la llama “la Generala” —una referencia a la larga tradición cinematográfica de la “soldadera” mexicana (Pick 2014)— y pone en ridículo a los representantes masculinos de la insurrección. Al final, llega ella, conforme a la burguesía y su modo de presentación, en un gran auto a la boda de Esperanza —según la novela “en un coupe Ford ‘T’, de los primeros que sacaron con velocidades [...] su vestido con hombreras era de los más moderno y llamativo” (Esquivel 1992: 235)—. De este modo queda patente la influencia de Elena, la madre, hasta el desenlace.

Pedro, Tita y también Gertrudis representan a una generación que no podrá crecer ni decidir tomar su propio camino. Ellos no asumen responsabilidad alguna por su futuro, simplemente se adaptan al marco prescrito por la tradición representada en la figura de la madre de Tita. Esto es lo que particularmente agrada al público, el rol infantil que se deja esbozar a través de la narración de la generación de Tita. Ella puede ser vista como víctima de la tradición y por ello se le perdona su fracaso, lo que se asemeja al comportamiento en la pubertad. Pedro, Tita y Gertrudis toman el rumbo determinado por Elena después de una fase de rebelión. Después de todo, los adultos jóvenes aprenden incluso a valorar los beneficios de la tradición burguesa, identificándose con ella.

6. Modelos narrativos: el folletín y la telenovela

Con esto, la novela y la película muestran elementos estructurales de narraciones populares: la infantilización de conflictos, el maniqueísmo que distingue entre lo bueno y lo malo, y una estética efectista. Así, escribe Antonio Marquet sobre la novela de Esquivel:

Si se le juzga desde un punto de vista literario, los defectos de la novela son muy evidentes (en realidad reúne todos los elementos típicos de la “literatura popular”): es simplista, maniquea; en ella campea, además, una lógica que pretende ser infantil, está plagada de convencionalismos banales, despojada de una intención estilística definida y no tiene otra aspiración que ser novedosa (Marquet 2008).

De esta manera, Tita representa a una heroína estereotípica que desempeña el rol tradicional de la mujer, porque vive sus aventuras solamente en casa. “Moreover, since both the novela rosa and related genres such as the *folletín* and the *telenovela* are forms of discourse often written *by* women and for a female public, Esquivel reinforces the idea of a community of women” (Ibsen 1995: 137).

Los efectos de la película se muestran sobre todo en las escenas en las que Tita prepara la comida, siendo captados los ingredientes en primer plano, o cuando la comida es llevada a la boca. A propósito de la cena en que se sirven “codornices en pétalos de rosas”, el análisis detallado de la escena muestra claramente la función estética del montaje, de la perspectiva de la cámara (Acker 2012: 183-190). En estos instantes, la comida se presenta como sustituto del sexo. Esta función que desempeña la comida reúne y asocia la generación de Pedro, Tita y Gertrudis. Cuando Gertrudis empieza a comer y la comida actúa como un afrodisíaco, se convierte ella en el eslabón entre Pedro y Tita, ocurriendo todo esto en el comedor ante la presencia de Elena. La voz de Esperanza se deja oír en este momento como voz en *off*: “Parecía que habían encontrado un código nuevo de comunicación en el que Tita era la emisora, Pedro el receptor y Gertrudis la afortunada en el que se sintetizaba esta singular relación sexual, a través de la comida”. Es por ello que algunos críticos interpretan en un sentido positivo el acto de cocinar como el acto que le permite a Tita redefinir el rol de la mujer en la cocina (Lawless 1992). El comer y el cocinar crean un espacio de libertad para Tita, mientras que la cocina se convierte en el lugar de la realización personal.

Susan L. Dobrian interpreta la novela de Esquivel como una parodia refiriéndose al género de la novela popular:

In her parodic stance to the romance novel, Esquivel does not condemn the genre, but instead criticizes the social structures that engender the need for these

narratives. [...] First, the author inverts, exaggerates, or recodes myths of the popular romance, including that of the damsel in distress rescued by her knight, home as the single ideal female space [...]. Further, by literally providing a culinary recipe at the beginning of each chapter and a promise for a new one in the next, Esquivel foregrounds the prescriptive element of socially determined femininity (Dobrian 1996: 58).

En este sentido, la novela denuncia indirectamente la represión que sufren las mujeres en el contexto de la trama. Según Dobrian (1996: 65), la muerte de Tita es la consecuencia lógica causada por el hecho de que ella tiene que pasar su vida en la cocina y no logra escaparse de las estructuras patriarcales. Esta interpretación presupone que sea posible una manera deconstructivista de lectura de la novela. En efecto, algunos críticos proponen una lectura posmodernista de carácter paródico de la novela (Glenn 1994; Lillo/Sarfati-Arnaud 1994). En el caso de la película, la música y las imágenes impresionantes impiden esta interpretación, aunque la estilización exagerada insinúa de vez en cuando que no hay que tomar todo en serio.

7. La dimensión espiritual: el catolicismo y la cultura indígena

A pesar del placer culinario mágico, Pedro y Tita no pueden estar juntos. Cocinar y comer expresan un deseo sexual que no podrá ser satisfecho. La necesidad vital —nombrada en la mitología griega como *ananke* (Ἀνάγκη)— que padecen Tita y Pedro, los lleva a reprimir sus impulsos, y esto a largo plazo. Ningún cambio histórico y ninguna revolución los conduce hacia la liberación. Por el contrario, darán rienda suelta a sus impulsos con tal ímpetu que ambos mueren. Aunque ellos no buscan intencionalmente la muerte, en la novela y en la película esta se presenta como salida de la narración. El doctor Brown cuenta a Tita sobre su abuela indígena:

En 1669, Brand, un químico de Hamburgo, buscando la piedra filosofal, descubrió el fósforo. Mi abuela [...] decía que todos nacemos con una caja de cerillos en nuestro interior y que no los podemos encender nosotros solos, necesitamos como en este experimento el oxígeno y la ayuda de una vela. Solo que en nuestro caso el oxígeno debe de provenir por ejemplo del aliento de la persona amada; la luz puede ser cualquier cosa: una melodía, una palabra, una caricia, un sonido, just anything, algo que dispare el detonador y encienda uno de los cerillos.

En la escena final, Tita se mata luego de que Pedro muere durante el acto sexual. Ella prende fuego al galpón en donde ambos se encuentran. La voz de John Brown comenta este momento:

Si por una intensa emoción llegamos a encender todos los cerillos de nuestro interior de un solo golpe iluminaremos más allá de lo normal y veremos un túnel esplendoroso que nos muestra el camino que olvidamos al momento de nacer y que nos llama a reencontrar nuestro perdido origen divino.

Freud vio en Eros el instinto de la vida y en Tánatos el de la muerte. Él consideraba que la represión del placer debilita al Eros, lo que conduce hacia guerras, destructividad y asesinato en masa. Mamá Elena, cuyo nombre alude a la dimensión mitológica griega, representa la destructividad. En su juventud, su belleza no le permitió vivir la vida con el hombre que amaba y que es el padre de Getrudis, y se ha vuelto un carácter destructivo. En cuanto a Tita, ella se quita la vida al final. Sin embargo, la muerte de Tita adopta un sentido religioso a través de la anécdota mitológica sobre la abuela del doctor Brown. Este mito tiene que ver más con el catolicismo que con la cultura indígena. La pérdida de la vida corporal será equilibrada mediante la salvación del alma. Un público católico entiende este mensaje conciliador inmediatamente, de modo que la muerte tiene también algo de consolador. El final es cursi y espectacular: como en la novela rosa popular surge la impresión de una dulce melancolía. Los amantes no encuentran lugar alguno en este mundo, pero quizá sí uno en el más allá, en el que nadie les discrepe nada. En este contexto el fuego posee una fuerza purificadora, que libera el alma de los compromisos terrenales. El círculo se cierra, volviendo el alma al lugar que nosotros olvidamos durante nuestra existencia sobre la tierra. Es así que la historia política de la Revolución Mexicana ya no tiene rol alguno.

8. La dimensión política: la Revolución Mexicana y la cultura indígena

Martínez explica la relación entre la situación de la población rural sencilla y la Revolución de la siguiente manera (2004: 33): la hacienda, así lo dice también un subtítulo en la película, se encuentra en la ciudad fronteriza de Piedras Negras, en donde hubo rebeliones en el año 1916 y se firmó el Plan de Guadalupe. Este previó una reforma rural y social, que significó que los propietarios agrícolas extranjeros debían marcharse. En 1910 empieza ahí la Revolución, cuando Francisco Madero traspasa la frontera cerca de Ciudad Porfirio Díaz, la que como antes se vuelve a llamar Piedras Negras. Al otro lado de la frontera de

Piedras Negras se encuentra Eagle Pass, el lugar de residencia de John Brown, nombre que se presenta también en la película a modo de subtítulo.

El nombre de Brown evoca el asalto al arsenal de armas Harper's Ferry en 1859, cuando el homónimo abolicionista Brown lideró una insurrección en contra de la esclavitud en Virginia (Martínez 2004: 31). El doctor Brown llega en *Como agua para chocolate* a través de la frontera, entrando en el contexto de la Revolución Mexicana, la cual fue enardecida a causa de la miseria de los peones. Sin embargo, él no apoya a la población indígena, sino que emprende la fuga con Tita. Él entra en contacto con la cultura indígena solo a través de su abuela Kikapoo, a la que ve como enriquecimiento de su trabajo científico.

El laboratorio de Brown y la cocina de Tita se asemejan porque ambos son lugares en los que la cultura indígena desempeña un rol. A primera vista, Tita parece estar estrechamente conectada con la población indígena. Del mismo modo parece tener la posibilidad de militar a favor de la mejora de su situación. Ella aprende a cocinar de la vieja Nacha como lo hace una hija de su madre, una madre que Elena no ha sido para ella. Así, se hace alusión a la larga tradición de la cocina indígena:

A pesar de las constantes transformaciones en los paisajes y en los estilos de vida como resultado de las presiones tanto locales como globales a través del tiempo, la comida se mantiene como un sitio de resistencia cultural y la cocina un espacio donde los conocimientos culturales se transmiten de mujer en mujer a las nuevas generaciones (Christie 2002: 17).

Tita, como mujer 'blanca', aprende la magia que implica la cocina indígena: "The film relies on a form of ethnic romanticism, which praises the magical abilities and healing properties of indigenous women, while suggesting that these skills can be passed on to sympathetic nonindigenous women" (Shaw 2003: 42). De hecho, este proceso de aprendizaje tiene lugar, ya que Tita apunta las recetas de Nacha. El cambio de la tradición indígena oral a la tradición escrita se puede interpretar como un acto de explotación:

Furthermore, Tita abuses Nacha, in the sense that by putting her orally transmitted wisdom into written words, she takes that knowledge away from her 'illiterate' servant/teacher and her Indian offspring. Female culinary knowledge will not forever be transmitted from generation to generation, at least not in a smooth and uncompromised way. With Tita, the time has come when the discriminatory force of the written white word draws a firm line and violently interrupts the smooth flow of Indian history (Zubiaurre 2006: 46).

Checha es a su vez como una hermana para Tita. Como se hacen cargo del hogar, ambas se encuentran en una situación similar. No obstante, la situación cambia tras la muerte de mamá Elena y el regreso a la hacienda de Rosaura y Pedro. Ahora puede Tita abandonar la cocina y dedicarse a otras actividades lejos de la servidumbre, sin que la situación de Chenchá mejore.

Sin embargo, Tita se diferencia de los otros miembros de su clase social: “The narrative does pay homage to Mexico’s indigenous past, and this appreciation for the indigenous manifests itself in Tita. If the middle and upper-class Mexicans of the Porfiriato disdain their national produce, that is where Tita rebels” (Martínez 2004: 33). Mientras la clase alta mexicana menosprecia su propia cultura y admira la cultura europea y la ingeniería durante el Porfiriato, así como posteriormente, durante el neoliberalismo, la cultura estadounidense, Tita se mantiene fiel a su pasión por la cocina tradicional mexicana y valora no solo la cultura indígena sino también el trabajo de la mujer en la cocina.

9. La dimensión comercial: el realismo mágico

El éxito internacional de *Como agua para chocolate* está seguramente relacionado con las escenas e imágenes de la película, las cuales no se dejan interpretar a través de la lógica de la narración o como ilusiones. Como punto de partida se presentan los momentos en los que Tita se encuentra con su mamá muerta. Los atributos de estas escenas, por ejemplo el fuego, aparecen también en otros momentos, los cuales no se relacionan directamente con mamá Elena (Halevi-Wise 1999). Pero como el fuego estuvo relacionado anteriormente con ella, esta connotación asume una dimensión inexplicable.

Otra forma de unir la realidad con lo mágico radica en el hecho de que la cámara captura lo ocurrido desde una perspectiva extrema y la muestra en vistosos primeros planos. Un buen ejemplo de esto se ve al inicio de la película, cuando se muestra el nacimiento de Tita sobre la mesa de cocina y la sal de sus lágrimas que cae sobre el piso de la cocina recibe un carácter sobrenatural. La hábil manera en que se asocia el mundo ficcional con lo sobrenatural se ilustra a través de planos llamativos que exageran los hechos a través del disfraz.

Cuando el doctor parte de la hacienda con la angustiada Tita aparece en escena una larga cola de vestido de novia que Tita arrastra detrás de ella. Es así que de manera incidental se señala el posible matrimonio entre ambos. En el siguiente enfoque se detiene el carruaje ante la casa del doctor Brown. Tita lleva ahora solamente una bufanda del color de la cola de su vestido de novia, alrededor de su cuello.

El realismo mágico, cuyo programa cultural se halla detrás de esta estética, de ninguna manera está exclusivamente relacionado con la historia de México, sino que refleja una perspectiva occidental de Latinoamérica en su totalidad.

Magical realism and *Como agua para chocolate* are reductively commodified as identifiable markers of Latino cultural identity, obliterating natural and cultural distinctions of Mexico, Colombia, Chile. As Chenchu says of the exchange of Tita for Rosaura as Pedros's bride — “You can't change tacos for enchiladas!” — but the film does just this with distinctive national and cultural Latin identities (Wu 2000: 186).

El realismo mágico no es pues algo típico de países aislados, sino más bien una tipificación conforme al mercado de elementos exóticos, que permite así alcanzar a un público internacional en los Estados Unidos y en Europa: “un plato para el primer mundo, hecho con gente y dinero del tercero” (Pérez Turrent 1994: 11; citado por Wu 2000: 190).

Wu (2000: 186-187) informa sobre las campañas publicitarias de la película: la distribuidora Miramax convenció a algunos restaurantes mexicanos de que ofrecieran a sus clientes platos con las recetas de la película. En una fiesta con el alcalde de Nueva York David Dinkins, del partido demócrata, la actriz Claudette Maille, que había desempeñado el rol de Gertrudis, interpretó en la autopista del West Side la escena en la que es raptada desnuda a caballo por un revolucionario. Luego hubo un banquete, el cual fue montado como el banquete de bodas de *Como agua para chocolate*. Las recetas que fueron publicadas en la novela y en el DVD tenían como meta proporcionar al público la posibilidad de experimentar por sí mismos en sus casas los placeres sensoriales del arte culinario de Tita. Y como los platos de Tita esconden un secreto, pues cargan consigo fuerzas mágicas, permiten unir de manera sensual el mundo de la ficción con el mundo de los espectadores: “With the recipes in the book to be tried after watching the film, *Como agua para chocolate*, both novel and movie, really does present a García Márquez ‘feel’ in cookbook-writing mode” (Wu 2000: 187). “[...] Wu exposes *Como agua para chocolate*'s discursively constituted definition of Mexican essence as magical other, which is sold to and by Mexicans, the United States, and the rest of the world” (Ching/Buckley/Lozano-Alonso 2009: 287).

El carácter transnacional de *Como agua para chocolate* es contradictorio. En el día a día suele a veces darse la curiosa situación en la que México se identifica con la película: “Cuando alguien se entera de que uno es mexicano, dice reaccionando de inmediato, ‘Ah, sí, *Como agua para chocolate*’” (citado por Wu 2000: 185). El director Arau ha sido vitoreado en los Estados Unidos, mientras que en México sus películas son consideradas como demasiado comerciales. A todo esto, Wu se pregunta por qué, sin embargo, muchos historiadores y críticos de

cine de gran trayectoria han alabado la película, aunque se puede suponer que ellos encuentran igualmente discutible los roles de las mujeres y el mensaje político de esta.

A simple yet extremely important answer is the revenue and the international prestige that *Como agua para chocolate* brings to the entire Mexican film industry. *Como agua para chocolate* must be read against yet another discourse: the financial instability of Mexican film production. Grossing almost \$20 million at the U.S. box office, this is the first Latin American film —indeed, any foreign film— to have this kind of popular reception in the Hollywood-immersed North American Market. Such a huge success is perhaps the only antidote to the worries of an industry so dependent on government that changes its film policies every *sexenio* (Wu 1997: 183).

10. La dimensión transnacional: el neoliberalismo

Victoria Martínez analiza minuciosamente en su artículo “*Como agua para chocolate*: A Recipe for Neoliberalism” (Martínez 2004) los personajes, llegando al siguiente resultado:

Como agua para chocolate upholds the ideals of the bourgeois readership/viewers by ignoring the unpleasant realities for Mexico’s poor, and even by showing disdain for a movement that called for dramatic social reform. This makes bourgeois readers/viewers feel good about themselves (Martínez 2004: 40).

Desde luego uno se plantea la pregunta de si la historia de Tita y Pedro se deja interpretar sobre el telón de fondo de la Revolución Mexicana y el tiempo de origen de la novela y la película, cuando los gobiernos de Carlos Salinas de Gortari y de Miguel de la Madrid en los años ochenta y noventa intentaban conseguir inversionistas estadounidenses. Es discutible que ambas épocas tengan algo en común debido a la gran distancia temporal entre ellas. Sin embargo, Martínez se une a Carlos Fuentes (1994) que critica el neoliberalismo representado por Margaret Thatcher y Ronald Reagan. Fuentes reprueba la distribución desigual de las riquezas y compara el neoliberalismo con el Porfiriato. En este contexto cita Martínez a Claire Fox (1999), para ilustrar el hecho de que tanto ideologías nacionales, como también transnacionales, se encuentran en la novela de Esquivel, y por consiguiente también en la película:

As Fox points out, the US/Mexico border “is useful in developing an understanding of how cultural national and economic transnational ideologies coexist in the current historical period”. Esquivel’s novel lauds national culture, but insists that economic health lies in transnational exchange (Martínez 2004: 38).

Martínez no ve grandes diferencias entre la novela y la película por la colaboración de Esquivel y Arau. Se basa una vez más en Fox para explicar por qué el carácter transnacional del Porfiriato y del neoliberalismo desempeñan también un papel importante en la trama, aunque la novela y la película narren el tiempo durante la Revolución Mexicana y no el tiempo anterior a esta (Martínez 2004: 40). Según Fox, los historiadores del cine estadounidense y mexicano han observado una y otra vez que el tema de la Revolución Mexicana no condiciona que las ideas de la Revolución sean propagadas. Esto podría ser incluso el caso contrario. Según Martínez, es así que *Como agua para chocolate* ridiculiza la Revolución para dar valor a la dictadura patriarcal precedente.

El matrimonio entre el doctor Brown y Tita es un ejemplo claro de la escenificación de la relación entre México y los Estados Unidos. Los personajes no solo son los representantes de sus países de origen, sino que también representan diferentes caracteres nacionales.

Como es usual, aun en películas latinoamericanas, al norte se lo presenta en forma positiva y al sur en forma negativa. El Dr. Brown representa el norte, la tierra de racionalidad y la ciencia. En el norte existe comprensión, legalidad y un pacifismo general. Al sur se presenta como centro de agitación política; el sur además es el centro de irracionalidad no solamente en el ámbito político sino en el ámbito político cultural y personal. Por ejemplo, el sur es el lugar en donde prevalece la magia (Barrueto 2008: 232).

Nuala Finnegan describe detalladamente el montaje de una secuencia para mostrar el carácter antitético que menciona Barrueto:

The most significant border sequence in *Like Water for Chocolate* (which charts John Brown's proposal of marriage to Tita amid a dance and barbecue, followed by the brutal rape of Chenchá on the ranch in Mexico) clearly posits the familiar 'good'-bad' dichotomy. It opens with a close-up of pretty North American flowers, barbecued spare ribs, children running, birds singing, and Tita and John sitting in elegant chairs. The camera then cuts immediately to Chenchá's vicious rape, framed with images of wickedly smiling faces. It then returns to Texas where the mouth organ plays sweetly in the background and the people are having a jolly as opposed to a primitively good time. The camera has moved from stability and happiness in the United States to chaos and rape in Mexico, back to order and serenity in the United States. The North American side of the border offers refuge from archaic, primitive practices and harbours victims of Mexican barbarity (Finnegan 1999: 316).

John Brown es científico y usa las tradiciones de su abuela indígena solamente para investigar en el campo de la medicina. Tita, por el contrario, es una vividora que explora los olores en la cocina y seduce a otros con sus artes culinarias. En el matrimonio con John Brown se une la racionalidad estadouni-

dense con la sensualidad y el misticismo latinoamericanos. Es por ello que la relación entre Pedro y Tita no tiene futuro. Pedro es oscilante, se somete a las decisiones de su suegra y no tiene ningún propósito en la vida que haya perseguido con constancia, ni siquiera la relación con Tita. Tita y Pedro no pueden estar juntos, porque sus hijos no representarían ninguna generación que pudiera ser estratégica para el futuro de México.

Victoria Martínez propone la siguiente interpretación de la novela, en la que la relación entre Esperanza, la sobrina de Tita, y Alexander, el hijo del doctor Brown, aparece como modelo del futuro de México por el que *Como agua para chocolate* aboga:

Mexico's "hope" lies with Esperanza because she represents the union between Mexico and the United States. [...] In some respect one could say that Esperanza is the feminized Mexico that mates with the United States in form of Alexander. [...] The richness of Mexican nature and passion are united with the United States empiricism [...]. Wu notes that even the feminine narrative "cedes control of the text to a white male North American" [...] She also allows that "Esperanza trades in Mamá Elena's pre-Revolutionary patriarchy for Alex Brown's and Uncle Sam's late capitalist patriarchy" (Martínez 2004: 39-40).

Tita no tiene las mismas posibilidades que su sobrina nieta, pues ella tiene que cuidar de su madre y se enamora de un mexicano. Por culpa de su madre ella no puede estar junto a Pedro, y tampoco junto a John Brown debido a su amor por Pedro. Tita está siempre en el lugar equivocado.

En la narración ella tiene el rol de la "Gran Madre", la que con su leche alimenta al hijo de su hermana y a su amante, mientras que con su arte culinario tradicional embelesa a todas las personas a su alrededor. Esperanza, la primera en ser amamantada por Tita, es el eslabón que une a Tita y a su hija, que igualmente se llamará "Tita". La joven Tita, quien representa una exitosa relación entre México y los Estados Unidos, se ve al inicio y al final de la película, cuando cuenta la vida de su tía abuela, quien llevaba su mismo nombre. Ella es la narradora omnisciente a la que se oye siempre a través de su voz en *off*. Sus comentarios dan cohesión y sentido a la narración total.

11. La estructura narrativa: nostalgia y consolución en *Como agua para chocolate*

La narración intercalada surte efecto al final de la película, dejando valorar el hecho de que el modo de vida de todos los personajes femeninos se encuentra ya establecido en los años sesenta:

Like water for Chocolate bypasses the 1960s altogether to return to more stereotypical representations of femininity. The central action of the film takes place during the Mexican Revolution (1910-1917). The time of the film passes from Tita's birth in 1885 to 1910 and beyond. The film jumps to 1934 toward the end, with the wedding of Alex [...] and Esperanza and the deaths of Tita and Pedro and ends with the narrative present, as the audience comes back to the narrator, Tita's great-niece, speaking from her modern kitchen. This creates a link between a pre-1960s past and the 1990s. The link is emphasized by the fact that the unnamed great-niece is seen at the end of the film framed by the figures of Tita and Esperanza, her mother. She vows to continue to keep Tita's memory alive by following the recipes left to her in her great-aunt's recipe book, which also contains the story of her romance with Pedro [...]. Changes in gender roles in the 1960s through the 1980s are not represented in any way. Thus, it is suggested that models for a current generation of women should be found in what is represented as a prefeminist era (Shaw 2003: 40-41).

La dimensión histórica de la película comprende no solo la relación con la historia de México durante el Porfiriato y los años noventa, sino también la relación con el cambio de la situación de la mujer en una sociedad patriarcal. Tanto en relación a la historia social como también en relación a la historia de los medios de masas se efectúa en *Como agua para chocolate* una vuelta al pasado. En el caso de los tres personajes femeninos en el desenlace de la película, se trata simplemente de la nostalgia por los años sesenta, la que es entendida internacionalmente y la que se deja recordar a través de la escena final en la cocina, la que rememora una serie de televisión de aquella época. Mirar la escena final es "como mirar una lección de cocina por televisión" (Potvin 1995: 58).

Adicionalmente, Marco Leonardi como Pedro refuerza el carácter nostálgico, pues su actuación evoca la película italiana *Cinema Paradiso*, cuya historia narra a modo de *flashbacks* cómo una sala de cine deja de existir en un pueblo siciliano. Hay una memoria mediática en *Como agua para chocolate*. Esta no tiene la intención de proporcionar conocimientos sobre la historia del cine mexicano, sino más bien invitar al público a que se deleite con la nostalgia si se recuerda la televisión y el cine como puntos o lugares de encuentro en épocas pasadas.

La paradoja radica en el hecho de que la película es una típica película mexicana, porque en sí, no lo es. Wu se refiere a la película de temática revolucionaria *Flor silvestre* (Emilio Fernández, 1943) con Dolores del Río en el papel principal de Esperanza, como la película precursora de *Como agua para chocolate*. Arau retoma el estilo del director Fernández y del camarógrafo Gabriel Figueroa no solo con Esperanza como portadora de esperanza para el futuro de México, sino también en el estilo de cámara y de la puesta en escena (Wu 2000: 177). En ambas películas se cuenta una historia de amor imposible. Y ambas historias de amor conforman mitos de fundación de un nuevo México,

aunque con una diferencia decisiva: En *Flor silvestre* los amantes pertenecen a diferentes clases sociales y sufren las consecuencias de la discriminación social. Por el contrario, *Como agua para chocolate* presenta el rol de la mujer en la cocina como tema principal. La película gira en torno a la cuestión sobre la relación de los géneros en la clase social burguesa. De este modo se halla la historia de este amor prohibido, llena de nostalgia, que obtiene una gran acogida por parte de los medios de comunicación masivos de muchos países. La historia de amor es puesta en escena de manera espectacular y montada sutilmente a través de retrospectivas. Sin embargo, *Como agua para chocolate* no cuenta la liberación de la mujer de su rol tradicional ni tampoco la independencia de México.

Bibliografía

- ACKER, Anna (2012): *Die Inszenierung von Geruch im Film*. Berlin: Wiss. Verl. Berlin.
- ARAU, Alfonso (2013): "Entrevista". En: *Como Agua Para Chocolate*. DVD. s. 1.: A Contracorriente Films.
- BARRUETO, Jorge J. (2008): *Primitivismo, racismo y misoginismo en el cine latinoamericano*. Lewiston: Mellen.
- BOWER, Anne L. (2012): *Reel Food: Essays on Food and Film*. London: Routledge.
- CHING, Erik/BUCKLEY, Christina/LOZANO-ALONSO, Angélica (2009): *Reframing Latin America: A Cultural Theory Reading of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Austin: University of Texas Press.
- CHRISTIE, Maria Elisa (2002): "Naturaleza y sociedad desde la perspectiva de la cocina tradicional mexicana: género, adaptación y resistencia". En: *Journal of Latin American Geography*, 1, 1, pp. 17-42.
- COUNIHAN, Carole (2005): "Food, Feelings and Film: Women's Power in Like Water for Chocolate". En: *Food*, 8, 2: pp. 201-214.
- DOBRIAN, Susan Lucas (1996): "Romancing the Cook: Parodic Consumption of Popular Romance Myths in *Como agua para chocolate*". En: *Latin American Literary Review*, 24, 48: pp. 56-66.
- ESQUIVEL, Laura (1992): *Como agua para chocolate*. México: Editorial Planeta Mexicana.
- FINNEGAN, Nuala (1999): "At Boiling Point: Like Water for Chocolate and the Boundaries of Mexican Identity". En: *Bulletin of Latin American Research*, 18, 3, pp. 311-326.
- FOX, Claire (1999): *The Fence and the River: Culture and Politics at the U.S.-Mexican Border*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- FRÖHLICH, Gerrit (2013): "Die Liebe und der Magen. Luhmanns Liebesemantik und der Esstisch. *Bittersüße Schokolade* (Alfonso Arau, 1992)". En: Kofahl, Daniel/Fröhlich, Gerrit/Alberth, Lars (eds.): *Kulinarisches Kino: interdisziplinäre Perspektiven auf Essen und Trinken im Film*. Bielefeld: transcript, pp. 119-134.
- FUENTES, Carlos (1994): *Nuevo tiempo mexicano*. México: Aguilar.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2006): "La industria cinematográfica en México y el extranjero". En: García Canclini, Néstor/Mantecón, Ana Rosa/Sánchez Ruiz, Enrique

- (eds.): *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, pp. 293-315.
- GLENN, Kathleen M. (1994): "Postmodern Parody and Culinary-Narrative Art in Laura Esquivel's *Como agua para chocolate*". En: *Chasqui*, 23, 2, pp. 39-47.
- GUNDERS, John (2001): "Escape from the Kitchen". En: *Metro Magazine: Media & Education Magazine*, 127/128, pp. 128-137.
- HALEVI-WISE, Yael (1999): "Simbología en *Como agua para chocolate*: Las aves y el fuego". En: *Revista Hispánica Moderna*, 52, 2, pp. 513-22.
- IBSEN, Kristine (1995): "On Recipes, Reading and Revolution: Postboom Parody in *Como agua para chocolate*". En: *Hispanic Review*, 63, 2, pp. 133-146.
- KOMORI, Miya Flora (2010): *A Semiotic Analysis of Food in Como Agua Para Chocolate and Chocolat*. Thesis: University of Vienna.
- LAWLESS, Cecilia (1992): "Experimental Cooking in *Como agua para chocolate*". En: *Monographic Review*, 8, pp. 261-272.
- LEEN, Catherine (2012): "Eat, Drink, Hombre, Mujer: Translating Minority Film". En: *Forum for Inter-American Research*, 5, 1, sin página.
- LILLO, Gastón/SARFATI-ARNAUD, Monique (1994): "*Como agua para chocolate*: determinaciones de la lectura en el contexto posmoderno". En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 18, 3, pp. 479-490.
- MARQUET, Antonio (2008): "¿Cómo escribir un best-seller? La receta de Laura Esquivel". Artículo. En: *Un punto de vista personal sobre la cultura mexicana*, <<http://amarquet.blogspot.co.at/2008/01/cmo-escribir-un-best-seller-la-receta.html>> [último acceso: 15 de enero de 2015].
- MARTÍNEZ, Victoria (2004): "*Como agua para chocolate*: A recipe for neoliberalism". En: *Chasqui*, 33, 1, pp. 28-41.
- PÉREZ TURRENT, Tomás (1994): "Entre agua y chocolate". En: *Dicinie*, 55, pp. 8-11.
- PICK, Zuzana (2014): "Reconfiguring Gender and the Representation of the Soldadera in the Mexican Revolution Film". En: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 11, pp. 75-90.
- POTVIN, Claudine (1995): "*Como agua para chocolate*: ¿parodia o cliché?". En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 20, 1, pp. 55-67.
- QUEZADA AVILÉS, Mario A. (2005): *Diccionario del cine mexicano: 1970-2000*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SHAW, Deborah (2003): *Contemporary Cinema of Latin America: Ten Key Films*. New York: Continuum.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la (1999): "The Decline of the Golden Age and the Making of Crisis". En: Hershfield, Joanne/Maciel, David R. (eds.): *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers*. Wilmington: Scholarly Resources Books, pp. 165-196.
- VIZZINI, Bryan (2014): "Love and Romance in Revolutionary Mexico: Transnational Cinema Comes of Age". En: *Journal of Popular Film and Television*, 42, 3, pp. 131-138.
- WU, Hamony H. (2000): "Consuming Tacos and Enchiladas: Gender and Nation in *Como Agua Para Chocolate*". En: Noriega, Chon A. (ed.): *Visible Nations: Latin American Cinema and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 174-191.
- ZUBIAURRE, Maite (2006): "Culinary Eros in Contemporary Hispanic Female Fiction: From Kitchen Tales to Table Narratives". En: *College Literature*, 33, 3, pp. 29-51.