



La madre terrible: un análisis comparativo del mito en *Como agua para chocolate* y *La casa de Bernarda Alba*

Ana Ibáñez Moreno

*Universidad de La Rioja
España.*

Resumen:

En este artículo se comparan las figuras femeninas que aparecen en *La casa de Bernarda Alba* y *Como agua para chocolate*, prestando especial atención a la figura central de la madre, que en ambos casos aparece retratada a través del mito de la madre terrible. A partir de un análisis de dicho mito se describe cómo van siendo contruidos el resto de los personajes: las hijas, las criadas, e incluso los hombres que aparecen. Finalmente, se llega a la conclusión de que ambas obras son un canto al respeto de la libertad de pensamiento y de actuación, ya que es lo que permite que la mujer se haga a sí misma un ser lleno, completo y feliz.

Palabras clave: Si-mismo, libertad, complejo materno.

An análisis of the terrible mother myth through a comparative study of *La casa de Bernarda Alba* and *Como agua para chocolate*

Abstract

This paper compares the feminine characters that are present in *La casa de Bernarda Alba* and *Como agua para chocolate*, paying special attention to the central figure of the mother, which in both cases is portrayed through the Terrible Mother Myth. Based on such a myth, a description is constructed as to how the other characters are presented: daughters, chambermaids, and even men. Finally, the conclusion is reached that both works are chants of respect for liberty of thought and of behaviour, since this is what permits the women to become complete and happy human beings.

Key words: Self-realization, liberty, maternal complex

1. Introducción

En este trabajo se realiza un estudio de dos obras literarias, *La casa de Bernarda Alba*, del español Federico García Lorca, representada por primera vez en 1936, y *Como agua para chocolate*, de la escritora mejicana Laura Esquivel, publicada por primera vez en 1989, mediante un análisis de ciertos arquetipos mitológicos del inconsciente colectivo recogidos por Jung (1991, 1992, 1995) en sus obras sobre psicoanálisis, y en especial del mito de la madre terrible. A pesar de estar escritas por dos autores de diferentes épocas y culturas, ambas obras comparten temas en común, y todos ellos giran

en torno a la mujer. Aparece retratada la madre posesiva y dominante, el amor pasional y la rebeldía de jóvenes adolescentes, la denuncia de las normas sociales y de las tradiciones que han impedido que la mujer se realice como persona y elija el destino de su propia vida, la envidia y la competitividad entre hermanas, y muchos otros aspectos del mundo femenino. Una, llena de dulzura y de magia, la otra, rebosante de drama, pero ambas nos hacen reflexionar y nos abren la mente hacia el camino de la liberación de la mujer, por tantos años sometida e infravalorada, incluso por otras mujeres. Por todo ello, he establecido una serie de paralelismos entre ambas que

muestran cómo el mundo de la mujer, tan desconocido aún, ha podido llegar a ser incomprendido y rechazado en diferentes culturas y en cualquier época. En este sentido, comienzo por analizar el arquetipo de la *madre terrible*, en este caso encarnada en Bernarda y en Mamá Elena, y a partir de ahí doy paso a los demás personajes.

Antes de comenzar, no obstante, conviene destacar que éste no es el primer trabajo que lleva a cabo una comparación de estas dos obras literarias. Martín Moreno (2001) realiza un estudio comparativo de las mismas, en el que el tema central es la transgresión femenina llevada hasta el límite, a partir de la pugna entre dos fuerzas opuestas: el principio de autoridad, encarnado por los personajes de Bernarda y Mamá Elena, y el de libertad, representado por sus hijas, y en especial por Adela y Tita. Sin embargo, el enfoque de su trabajo es ligeramente distinto, en el sentido de que Martín Moreno analiza la transgresión de la figura de la madre por un lado, a través del abuso de poder de Bernarda y de Mamá Elena, y la de la figura de la hija, a través de la rebeldía protagonizada por Adela y Tita frente a sus madres, respectivamente. La novedad de el presente estudio reside, por el

contrario, en un análisis del mito de la madre terrible tal y como aparece retratado en la literatura universal y en el inconsciente colectivo. Ésta es, por tanto, una visión un tanto más poética de la figura de la madre y busca un análisis de arquetipos que subyace al argumento de la obra en sí y que va más allá: se trata de ver cómo las distintas figuras mitológicas que existen en torno a la mujer se ven reflejadas y de buscar un por qué a la actitud aparentemente compleja de cada una de las mujeres que aparece en ambas obras. Se trata, en suma, de ahondar en los múltiples recovecos del alma femenina.

Aparte de estos dos estudios, existe abundante literatura relacionada con ambas obras –cosa que no es de extrañar, dada la magnitud de las mismas–, donde se reflejan algunos de los elementos que muestro en este trabajo, como la mitología o la simbología subyacentes. En concreto, Vallejo Forés (1996) lleva a cabo un importante estudio sobre los elementos míticos que aparecen en *Como Agua para Chocolate*, obra que combina realidad y ficción de un modo sutil e imaginativo, convirtiéndose así en una importante referencia del “realismo mágico” actual. Todo ello irá apareciendo a lo largo de este ensayo.

2. La Madre Terrible

2.1. Psicoanálisis del arquetipo

Tanto en una obra como en la otra, tenemos el arquetipo de la madre terrible como desencadenante de la acción, puesto que, debido a la imposición de las normas de las dos madres protagonistas sobre los demás, los hechos se producen de un modo dramático que llevan a terribles consecuencias, tanto para sus hijas como para el resto de las mujeres –sirvientas, criadas...– que les rodean. Ambas, Bernarda y Mamá Elena, crean un clima de competición y envidia entre sus hijas, de odio generalizado, de represión, de rencor y de muerte. Muerte, porque mantienen un sistemático rechazo a la vida, a todo lo que está relacionado con ella, en definitiva, al amor.

El complejo materno que sufren –debido a una tradición que sus madres impusieron en ellas mismas– llevado hasta el extremo, conduce, según el análisis de Jung (1991) a una hipertrofia de lo materno, por la cual su única meta es procrear. De esta forma, rechazan todo lo relacionado con el mundo de la sensualidad y de los instintos femeninos y ven al hombre como un mero objeto para llevar a cabo su cometido. Su propia personalidad permanece también inconsciente, por lo que se definen según la personalidad de los demás. Eso les hace querer que todo sea

como ellas creen que debe ser, sin plantearse si es lo que realmente ellas o los demás desean. Una vez que han procreado pasan a depender de sus hijas totalmente –puesto que ellas son solamente en relación con su labor como madres– y consiguen por su obstinación un derecho de posesión sobre ellas, por lo que se definen por su carácter dictatorial y dominante. Por tanto, Su *Eros personal* se desarrolla tan sólo como una relación materna, y su *Eros inconsciente* se manifiesta siempre como poder. Bien señala Jung (1991, 1992) que donde falta el amor el poder ocupa el lugar vacío. Esto es lo que les ocurre a Bernarda y a Mamá Elena: han dejado de sentir amor, y su única meta es controlar y mandar. Al no existir amor, se convierten en seres destructores de su propia vida y de la de los demás; devoran el Eros de los demás y demuestran una oscuridad inframundana. Se convierten así en la cara negativa del arquetipo de la madre, en la madre terrible.

2.2. Características de Bernarda y de Mamá Elena

Ambas son madres castradoras, que tratan de inhibir el desarrollo de la sensualidad de sus hijas, base de su desarrollo como mujeres. Rechazan todo lo relacionado con el sexo opuesto, adoptando ellas mismas las cualidades masculinas que sus hijas

necesitan para desarrollar su ánimo. Bernarda dice, así, a la salida de la iglesia tras el funeral de su marido: “Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombre que al oficiante, y ése porque lleva faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana” (1976:21). De la misma manera, Mamá Elena se niega a reconocer el bien de un compañero. Dice así cuando habla en una ocasión con el cura del pueblo, tras haberle éste recomendado un hombre: “Nunca lo he necesitado para nada, sola he podido con el rancho y con mis hijas. Los hombres no son tan importantes para vivir padre” (1994: 75). Este rechazo del sexo opuesto, al que representan como algo sucio y perverso, da lugar a un desequilibrio de su alma y de las de sus hijas, que tienden, debido a la represión a la que son sometidas, a experimentar en sí mismas el efecto contrario de lo que sus madres pretenden: una exaltación del Eros. Así, sienten una inevitable curiosidad morbosa por aquello que se les prohíbe, y llegan a acumular tanto deseo que son como ollas de presión a punto de estallar. Gertrudis, por ejemplo, la mayor de las hijas de Mamá Elena, se escapa del rancho y está una temporada trabajando en un burdel, para calmar el fuego que le ha producido esa castidad impuesta. Podemos observarlo en la carta que escribe a Tita desde allí:

Querida Tita:

No sabes cómo te agradezco el que me hayas enviado mi ropa. Por fortuna aún me encontraba aquí y la pude recibir. Mañana voy a dejar este lugar, pues no es el que me pertenece. Aún no sé cuál será, pero sé que en alguna parte tengo que encontrar un sitio adecuado para mí. Si caí aquí fue porque sentía que un fuego muy intenso me quemaba por dentro, el hombre que me cogió en el campo prácticamente me salvó la vida. Ojalá lo vuelva a encontrar algún día. Me dejó porque sus fuerzas se estaban agotando a mi lado, sin haber podido aplacar mi fuego interior. Por fin ahora, después de que infinidad de hombres han pasado por mí, siento un gran alivio. Tal vez algún día regrese a casa y te lo pueda explicar

Te quiere tu hermana Gertrudis
(1994:111).

Esta carta es reveladora: Gertrudis estaba a punto de morir por esa necesidad de completar su yo femenino –*su ánimo*– con el “yo” masculino –*el ánimus*–. Esto, que Jung (1995) denomina *si-mismo*, viene expresado en todas las mitologías de una u otra forma. Un ejemplo es el Ying y el Yang, que representan la unión de contrarios en búsqueda del equilibrio espiritual. Una anulación completa de uno de esos elementos lleva, expresado de manera catastrófica, a la negación de la vida en sí, y por tanto a la muerte del espíritu, que es lo que ocurre con estas dos

madres, por no haber entendido la verdadera esencia del ser.

Otra faceta de Bernarda y de Mamá Elena es que, a pesar de su carácter aparentemente independiente, dependen de sus hijas y de las mujeres que tienen a su servicio, aunque sólo sea para ordenar y sentirse vivas ejerciendo su corrosivo poder. Así, tanto Bernarda como Mamá Elena son secas, soberbias, no parece que haya nada de las cualidades del alma femenina en su interior. Han rechazado todo lo femenino, lo que implica que han negado su sensualidad y su capacidad de erotismo, de amar al hombre, lo que en ambas obras representa la esencia de la vida, puesto que supone la búsqueda y el encuentro del si-mismo. En *Como agua para chocolate* vemos que la situación es aún más grave, pues se nos muestra de forma explícita cómo la propia Mamá Elena perpetúa una actitud y unas normas que ella misma sufrió, como cuando se narra el pensamiento de Nacha, una de las sirvientas:

A sus 85 años no valía la pena llorar, ni lamentarse de que nunca hubieran llegado ni el esperado banquete ni la esperada boda, a pasar de que el novio sí llegó, ¡vaya que había llegado! Sólo que la mamá de Mamá Elena se había encargado de ahuyentarlo (1994:37).

La madre terrible es así por alguna razón, y es que a ella misma se le

había aniquilado su capacidad de amor y de humanidad y se le había sometido de tal manera a una dura tradición que no había podido formar un yo propio. Tita descubre así un buen día el gran secreto de su madre, y con ello la razón de su forma de ser. Esto le hace compadecerla: “Durante el entierro Tita realmente lloró por su madre. Pero no por la mujer castrante que la había reprimido toda su vida, sino por ese ser que había vivido un amor frustrado” (1994:122). Por ello, el personaje de Mamá Elena nos inspira rechazo e indignación, pero también lástima. En el caso de Bernarda, también en un momento de la obra podemos ver un cierto carácter de mujer sufridora que podría justificar su rechazo al mundo de los hombres, y es cuando la criada, tras el funeral del marido de Bernarda, declara: “Fastídate, Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral!” (1976:17). Esto nos muestra que era víctima de adulterio.

Ambas son además sumamente perfeccionistas, jamás están satisfechas. Necesitan que todo se haga de la manera minuciosa que ellas mismas imponen, sin dar lugar a ninguna otra posibilidad. Además, hacen a las demás pagar muy caro sus errores, y nunca jamás agradecen

nada. Tienen tanto a sus hijas como a sus criadas bajo su mando. En relación con este tema, Speratti (1959) Fuentes Herbón (1995) establecen un paralelismo entre Bernarda y el personaje de Galdón Doña Perfecta. Todo esto no hace sino ocultar su propio vacío y su propia inseguridad. Ambas están vacías y son incapaces de formar por sí solas una vida feliz, por lo que condenan a su gente a obedecerlas y a cuidarlas. Esto se ve en ambas obras, pero de forma más acentuada en *Como agua para Chocolate*, puesto que Tita, la protagonista, se ve condenada por una tradición a cuidar de su madre el resto de sus días. Su vida queda así mutilada. La eterna insatisfacción de Mamá Elena puede verse por ejemplo, en la siguiente cita:

En opinión de Mamá Elena, con el baño pasaba lo mismo que con la comida: por más que Tita se esforzaba, siempre cometía infinidad de errores (...). En fin, parecía que la única virtud de Mamá Elena era encontrar defectos (1994: 86).

En el caso de Bernarda, su perfeccionismo y su intransigencia se ven reflejados en muchas ocasiones,

como cuando la Poncia se dirige a la criada de esta manera: “Limpia bien todo. Si Bernarda no ve relucientes las cosas me arrancará los pocos pelos que me quedan” (1976:13).

A todo esto, y en relación con ello, podemos sumar su carácter controlador y dominante. Ambas procuran vigilar todo lo que ocurre a su alrededor para mantener lo que ellas consideran decencia y dignidad, y ejercen el poder y el control sobre sus hijas de varias formas comunes. Es de destacar una importante arma, presente en ambas obras: el *lenguaje*¹. A través de él, las madres terribles obligan a sus hijas y a sus sirvientas a hablar de cierto modo, como se ve en la imposición de Mamá Elena sobre sus hijas para que la llamen *mami*: “Mamá Elena opinaba que la palabra “mamá” sonaba despectiva, así que obligó a sus hijas desde niñas a utilizar la palabra “mami” cuando se dirigieran a ella” (1994:18). Ante todo, ejercen su control mediante la prohibición de ciertas palabras o expresiones o la imposición de silencio cuando oyen lo que no quieren oír: “Prohibió volver a mencionar el nombre de su

1 Este artículo se centra en el análisis de los mitos femeninos, y como consecuencia, nos encontramos con la cuestión de la importancia del discurso empleado por las mujeres –sobre todo por las madres– en ambas obras. El tema central de este trabajo, sin embargo, impide profundizar en esta cuestión. Por ello, para saber más sobre la misma, recomiendo consultar Morris (1989).

hija" (1994:56) leemos en *Como agua para chocolate*, cuando Mamá Elena descubre que su hija Gertrudis está trabajando en un burdel en la frontera. En *La casa de Bernarda Alba*, cuando en una ocasión las hermanas hablan de las razones de Pepe el Romano para casarse con Angustias, Bernarda grita "Silencio" (...) "Silencio digo!" (1976: 78). Ambas madres creen que evitar que se hable de algo va a evitar que sus hijas lo piensen, como Bernarda sentencia más adelante hablando con la Poncia: "Hay cosas que no se pueden ni se deben pensar. Yo ordeno" (1976:80). Sin embargo, no consiguen evitar, a pesar de su vigilancia, que sus hijas sientan o hagan lo que desean, sino que por el contrario acrecientan sus deseos, con tanta represión. La Poncia advierte de esto a Bernarda, cuando ella dice: "En esta casa no hay un sí ni un no. Mi vigilancia lo puede todo". La Poncia responde: "No pasa nada por fuera. Eso es verdad. Tus hijas viven y están como metidas en alacenas. Pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior de sus pechos" (1976:106). Este comentario realizado por la criada es muy importante para el análisis ideológico y mitológico de la obra, puesto que pone de manifiesto la realidad del mundo de los sentidos y los pensamientos, y muestra la libertad irrefrenable de los mismos, frente a la opresión apa-

rente ejercida por Bernarda. La función de La Poncia es, por tanto, esencial en la obra, como bien destaca Esteban Martín (1992).

Además de ello, utilizan la tradición para fundamentar sus imposiciones, sin plantearse si las normas de lo que ellas consideran decencia y rectitud toman en cuenta la dignidad de la persona. En el caso de *Como agua para chocolate* la más afectada es Tita, que se corresponde con Adela en *La casa de Bernarda Alba*. Son las hijas menores, que se rebelan ante esta tradición impuesta, tanto consciente como inconscientemente. Esta rebelión se tratará más adelante. Respecto al lado inconsciente, hay toda una vía de escape mágica y simbólica en *Como agua para chocolate*.

Además de todo esto, tanto Mamá Elena como Bernarda, debido a ese complejo materno hipertrofiado, según Jung (1991), son incapaces de un verdadero sacrificio, y son ellas las que sacrifican a sus hijas para sí mismas.

Por último, una de las principales preocupaciones de Bernarda es las apariencias, al igual que le ocurre a Mamá Elena. Aparentar decencia es algo propio de las altas clases, y en estos casos, estas madres terribles parecen mirarse en los otros para ver su propio reflejo y así definir lo que creen que son. Esto es propio de personas vacías como ellas, que tra-

tan de alimentar su yo a base de lo externo, puesto que dentro de sí mismas no encuentran nada constructivo con que hacerlo.

2.3. Representaciones simbólicas de Bernarda y de Mamá Elena

En ambas obras encontramos símbolos de estas madres terribles. Para empezar, ambas van vestidas de negro por el luto. Este color además las asemeja a la muerte y a la destrucción, a la maldad... en definitiva, a todo lo oscuro del mundo de las tinieblas, a agujeros negros que absorben luz, es decir, vida.

Bernarda es también retratada mediante el decorado: siempre muros gruesos y muy blancos, habitaciones muy sencillamente decoradas. Esto muestra su obsesión por el orden y la limpieza, símbolo de su obsesión por el orden moral y la pureza física y espiritual. Los muros gruesos además representan la falta de comunicación a la que somete a las demás y la represión de libertad que impone.

En el caso de Mamá Elena, lo que más le representa es el frío. Todo lo que tiene relación con Mamá Elena está rodeado de momentos de frío que amenazan con congelar el propio corazón de Tita:

Sentía ganas de correr lejos, muy lejos para proteger de la gélida presencia de su madre el pequeño fuego interior que John con trabajos había logrado encender. Era

como si el escupitajo de Mamá Elena hubiera caído justo en el centro de la incipiente hoguera y la hubiera extinguido. Sufría dentro de sí los efectos del apagón; el humo le subía a la garganta y se le arremolinaba en un nudo espeso, que le nublaba la vista y le producía lagrimeo (1994:116).

En otra ocasión, en que Tita pronuncia las palabras mágicas y le dice a su madre que se le ha aparecido, que la odia y que siempre la odió, Mamá Elena se queda reducida a una pequeña luz que gira violentamente, un *buscapiés* que explota contra una lámpara de petróleo que está al lado de Pedro. Por tanto, en este caso se le ha representado como un arma, y las armas sirven para matar y para destruir sin piedad.

3. Paralelismos entre las hijas de Mamá Elena y de Bernarda

Encontramos dos grandes paralelismos: por un lado, Tita, la hija menor de Mamá Elena, y Adela, hija menor de Bernarda, ambas en edad adolescente y con el alma rebelde y pasional propia de su etapa. Por otro, Rosaura, que se casa con el amor de Tita, y Angustias, que se ha prometido a Pepe el Romano, igualmente amor de Adela. Tita está condenada a permanecer soltera para cuidar de su madre hasta el final de sus días según la tradición. De la misma forma, Adela, al ser la me-

nor, tiene muy difícil su casamiento, debido también a una tradición, aunque diferente. En aquellos días, en España, las hijas mayores heredaban todo, y, al ser los matrimonios por dinero, solían casarse las primeras. De este modo, Adela, al ser la menor tendría la que menos, por lo que su destino era el convento, ya que no estaba bien visto para una mujer de su clase social trabajar para ganarse la vida. Por tanto, ambas están condenadas por las normas sociales a quedarse solteras, y ambas cometen el error de enamorarse perdidamente de dos hombres que a su vez se casan con una de sus hermanas.

En el caso de *Como agua para chocolate*, Pedro se casa con Rosaura sólo para estar cerca de Tita, mientras que en la obra de Lorca Pepe el Romano parece ser un tanto más interesado, pues podrá tener dinero y además a la hermana que realmente desea. La situación que se crea viene a ser la misma: un amor oculto bajo las apariencias, dos muchachas que tratan de rebelarse contra las normas que les impiden ser felices con el hombre al que aman, la rivalidad entre Rosaura y Tita y entre Adela y Angustias. He de destacar que la actitud de los dos hom-

bres que provocan tales pasiones es cobarde y egoísta. En lugar de defender su verdadero amor y luchar por él, sino que se conforman con la situación de neurosis que han de vivir. El carácter cobarde de ambos hombres se ve expresado más explícitamente en *Como agua para chocolate*, como vemos en una ocasión en que Tita, enfadada, replica a Pedro cuando éste le pide que no se case con John Brown: "Ah. Y le sugiero que la próxima vez que se enamore, no sea tan cobarde!" (1994:130). De una forma mucho más sutil y poética vemos cómo se achaca a Pedro este carácter de cobarde, una vez que ha ardidido vivo a causa de la lámpara de petróleo: "Percibió de inmediato un fuerte olor a plumas quemadas" (1994:173). De esta forma, mágicamente se le identifica con un ave de corral, puesto que estamos en un rancho, que metafóricamente representan la cobardía².

Tita y Adela se dan cuenta de que la norma que han de seguir las condena a ser seres infelices y vacíos como sus madres, por lo que tratan de luchar contra ello. Sin embargo, esa lucha desemboca en la muerte como única forma de liberación, tanta es la represión que se ejerce sobre ellas. En *Como*

2 Dadas las limitaciones de este artículo, no podemos extendernos en este punto. No obstante, en relación con esta simbología referida a los personajes masculinos, es recomendable consultar el trabajo de Halevi-Wise (1999).

agua para chocolate podemos ver los pensamientos de Tita al respecto: "Maldita decencia! Maldito manual de Carreño! Por su culpa su cuerpo quedaba destinado a marchitarse poco a poco, sin remedio alguno" (1994: 55).

En el caso de Adela, ésta reacciona de forma agresiva ante toda norma que le impide ser mujer plena, y así, llega a atacar a sus hermanas cruelmente, como en una ocasión en que insulta a Martirio porque la mira fijamente. Cuando la Poncia le riñe por ello, Adela responde con determinación que es dueña de su propio cuerpo, en contra de la "compraventa" que se practicaba en la época:

Me sigue a todos lados. A veces se asoma a mi cuarto para ver si duermo. No me deja respirar. Y siempre "¡Qué lástima de cara!", "¡Qué lástima de cuerpo que no vaya a ser para nadie!" ¡Y eso no! Mi cuerpo será de quien yo quiera (1967: 60).

Nuestras heroínas se encuentran bajo tal sometimiento que la muerte termina por ser la única liberación posible, y así, Adela termina suicidándose, mientras que Tita muere en un éxtasis de amor con Pedro. Estas muertes, no obstante, difieren en el sentido de que Adela se suicida bajo un estado anímico próximo a la locura, al no soportarlo más, en búsqueda de la nada como única tranquilidad posible, mientras que la muerte de Tita es un paso a la verdadera libertad con Pedro, y es debida

a una explosión de luz de vida tan repentina que, habiendo permanecido el corazón tanto tiempo adormecido, no lo puede soportar, y el alma de ambos deja por fin su cuerpo para volver a su origen, a su estado natural. Eso es lo que el doctor John Brown había explicado a Tita que ocurría cuando se encendían todos los rincones del alma de repente, y que Tita recuerda cuando al cerrar los ojos en medio del clímax ve un brillante túnel.

Ambas, Tita y Adela, llegan a perder la razón en una ocasión debido a la frustración de su amor y a la presión de sus madres, con la diferencia de que en el caso de Adela es lo que le conduce al suicidio, mientras que en el caso de Tita es salvada de una locura y de la congelación de su alma por el doctor Brown, quien la cuida y le da el cariño y el calor que necesita durante mucho tiempo.

En cuanto a las hermanas de ambas, Rosaura y Angustias, son opuestas a Tita y a Adela, en el sentido de que perpetúan la tradición que se les impone y mantienen la personalidad de sus madres. Ambas las obedecen y no cuestionan sus palabras y hechos, sino que están tan vacías como ellas, quizá porque son las que se benefician de esas tradiciones. En el caso de Rosaura, por ejemplo, tan sólo se preocupa por el qué dirán cuando descubre la relación de Pedro y Tita, y así, para no

dar que hablar establece un pacto con Tita por el que podrá llevar su relación con Pedro en secreto:

Por veinte años había respetado el pacto que ambos habían establecido con Rosaura y ya estaba cansada. El acuerdo consistía en que tomando en consideración que para Rosaura era vital el seguir aparentando que su matrimonio funcionaba de maravilla y que para ella era importantísimo el que su hija creciera dentro de la sagrada institución de la familia, Pedro y Tita se habían comprometido a ser de lo más discretos en sus encuentros y a mantener oculto su amor (1994:204).

Pretende condenar a su hija Esperanza a que la cuide para siempre, como Mamá Elena pretendía con Tita, según la tradición. Rosaura representa la continuación de esas normas sociales, de esas trabas, impidiendo a Tita respirar libertad una vez que su madre ha muerto.

En cuanto a Angustias, no es feliz con su futuro matrimonio porque sabe que en el fondo Pepe no le quiere, pero en vez de negarse a él, consulta sus temores a su madre y la obedece, por lo que se condena a vivir también infeliz. Bernarda le aconseja que no le pregunte nada, que no hable si él no habla, y que no intente descubrir la verdad. Es decir, que mantenga las apariencias de un matrimonio feliz:

ANGUSTIAS: Yo creo, madre, que él me oculta muchas cosas.

BERNARDA: No procures descubrirlas, no le preguntes y, desde luego, que no te vea llorar jamás.

ANGUSTIAS: Debía estar contenta y no lo estoy.

BERNARDA: Eso es lo mismo (1976:101).

Con esto, Angustias está abocada a seguir los pasos de su madre, y por tanto a ser tan infeliz como ella.

4. Conclusión

Tras este estudio comparativo de *Como agua para chocolate* y *La casa de Bernarda Alba*, hemos aprendido que el respeto de la libertad de cada persona es lo que realmente dota a la misma de decencia y de dignidad, que muchas veces las normas sociales y las tradiciones son una errónea lectura de la esencia de la vida y que seguirlas sin cuestionarlas ni una sola vez empobrece el espíritu e impide alcanzar la felicidad. Los autores de estas dos obras demuestran una gran sensibilidad y denuncian esas actitudes intolerantes y posesivas que mortifican a las mujeres y que les impiden realizarse como personas. Además, nos hacen valorar a las mujeres que luchan por ser felices sin negar su verdadera naturaleza. Esto, contra la creencia de que demostrar cariño y emociones es de débiles, las hace más fuertes, porque han sido capaces de leerse por dentro y de asumir

su verdad, en lugar de tener miedo a reconocerse a sí mismas. Las consecuencias de negarse a uno mismo son tan graves como lo que Mamá Elena o Bernarda ocasionan en sus respectivas familias. Estos dos cantos a la libertad de la mujer merecen así todo tipo de elogio y de reconocimiento, pues portan una verdad universal.

Referencias bibliográficas

- ESQUIVEL, Laura. 1994 (1989). *Como agua para chocolate*. Barcelona: Mandori.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano (1992). "La Poncia: personaje esencial en La casa de Bernarda Alba". Cuadernos para investigación de la literatura hispánica 16. Pp. 155-164.
- FUENTES HERBÓN, Isabel-argentina (1995). "Doña Perfecta y la casa de Bernarda Alba: la encarnación de la ideología reaccionaria en el personaje literario-femenino". *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1992)*, vol. 2. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria. Pp. 315-323.
- GARCÍA LORCA, Federico (1976) (1936). *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Espasa-Calpe.
- HALEVI-WISE, Yael (1999). "Simbología en *Como Agua para chocolate*: las aves y el fuego". *Revista Hispánica Moderna* 52, nº 2. Pp. 513-522.
- JUNG, C.G. (1991). *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires: Editorial Piados.
- JUNG, C.G. (1992). *Psicología y simbólica del arquetipo*, Barcelona: Editorial Piados.
- JUNG, C.G. (1995). *El hombre y sus símbolos*, Barcelona: Editorial Piados.
- MARTÍN MORENO, Ana Isabel (2001). "La transgresión femenina en La casa de Bernarda Alba y Como agua para chocolate. Un estudio comparativo". *Romper el espejo : la mujer y la transgresión de código en la literatura española, escritura, lectura, textos (1001-2000) : III Reunión Científica Internacional (Córdoba, diciembre 1999)*. Córdoba: Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones. Pp. 279-300.
- SPERATTI, Emma (1959). "Paralelo entre Doña Perfecta y La Casa de Bernarda Alba". *Revista de la Universidad de Buenos Aires* IV. Pp. 369-378.
- MORRIS, Brian (1989). "Voices in a void: speech in *La Casa de Bernarda Alba*". *Hispania* 72, nº 3. Pp. 498-509.
- VALLEJO FORÉS, Guillermo (1996). "El universo mítico en *Como agua para chocolate*". *Mundos de ficción: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica vol. 2*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Pp. 1521-1526.