

**Ministerio de Enseñanza Superior
e Investigación Científica
Universidad Argel 2 Abou El Kacem Saâdalla**



**Facultad de Lenguas Extranjeras
Departamento de Alemán, español e italiano
Tesis para la obtención del título de doctorado**

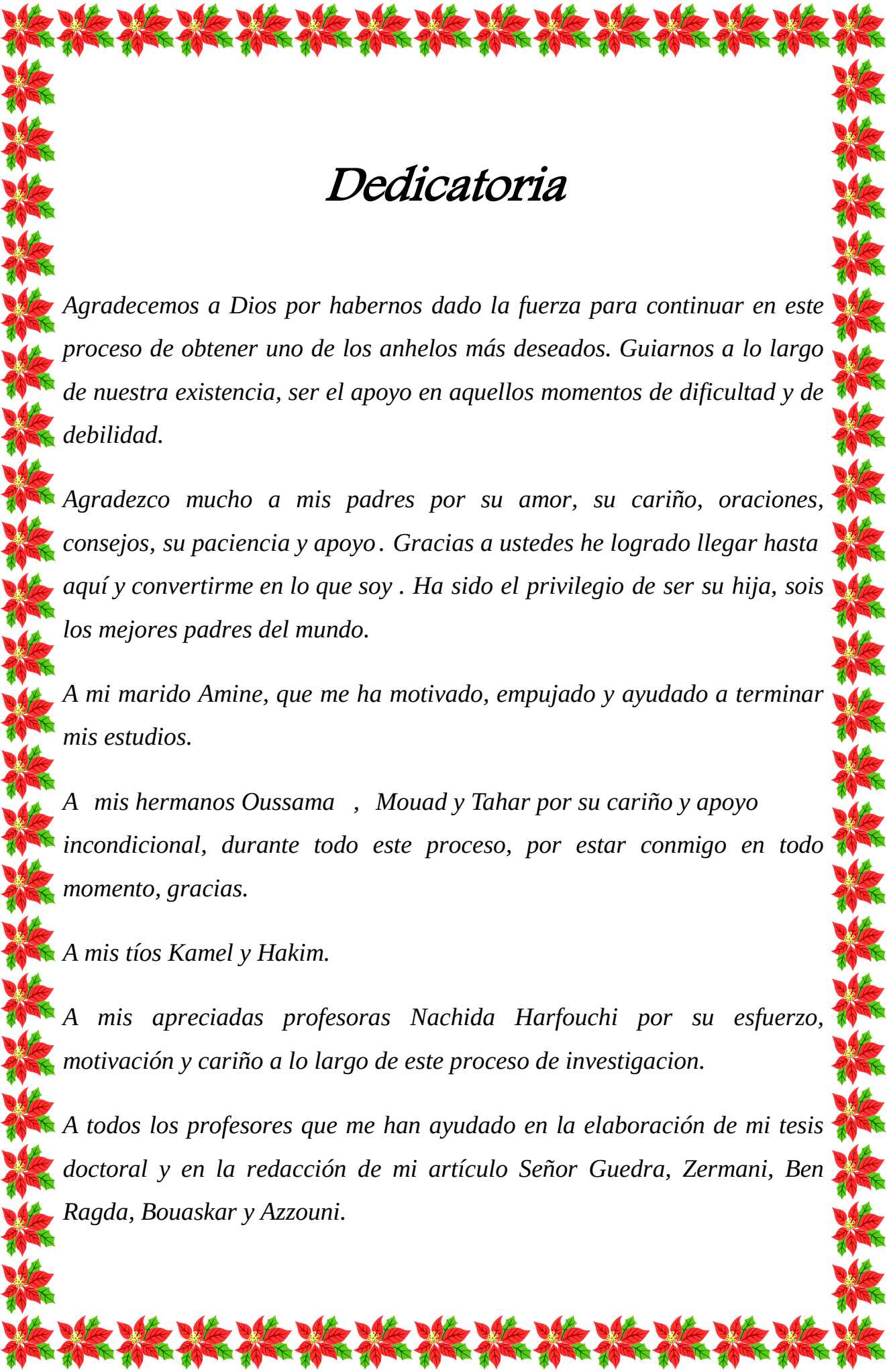
**La construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno en las
novelas *Como Agua para Chocolate* de Laura Esquivel (1989),
Arráncame la vida de Ángeles Mastretta (1985) y *Maldito Amor* de
Rosario Ferre (1989)**

Especialidad: Literatura Hispanoamericana

Presentada por: Sara BOUZIANE

Dra. Malika ZERMANI	Universidad de Argel 2	Presidenta
Dra. Rabea BERRAGHDA	Universidad de Argel 2	Examinadora
Dra. Nachida HARFOUCHI	Universidad de Argel 2	Directora
Pra. Mokhtaria Zaoui	Universidad de Oran 1	Examinadora
Pra.Khalida Touil	Universidad de Oran 2	Examinadora

2021-2022



Dedicatoria

Agradecemos a Dios por habernos dado la fuerza para continuar en este proceso de obtener uno de los anhelos más deseados. Guiarnos a lo largo de nuestra existencia, ser el apoyo en aquellos momentos de dificultad y de debilidad.

Agradezco mucho a mis padres por su amor, su cariño, oraciones, consejos, su paciencia y apoyo. Gracias a ustedes he logrado llegar hasta aquí y convertirme en lo que soy. Ha sido el privilegio de ser su hija, sois los mejores padres del mundo.

A mi marido Amine, que me ha motivado, empujado y ayudado a terminar mis estudios.

A mis hermanos Oussama, Mouad y Tahar por su cariño y apoyo incondicional, durante todo este proceso, por estar conmigo en todo momento, gracias.

A mis tíos Kamel y Hakim.

A mis apreciadas profesoras Nachida Harfouchi por su esfuerzo, motivación y cariño a lo largo de este proceso de investigación.

A todos los profesores que me han ayudado en la elaboración de mi tesis doctoral y en la redacción de mi artículo Señor Guedra, Zermani, Ben Ragda, Bouaskar y Azzouni.

**La construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno en
Como agua para chocolate de Laura Esquivel, *Arráncame la Vida* de
Ángeles Mastretta y *Maldito Amor* de Rosario Ferre.**

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1: Conceptos Teóricos.....	9
1. Aproximación al discurso postmoderno.....	10
1.1 Génesis de la posmodernidad.....	11
1.2 Los grandes pasos de la estética postmodernista.	14
2. La construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno.....	20
2.1 Las teorías del discurso postmoderno.....	20
2.2 Características del discurso postmoderno.....	30
3. Discurso postmoderno y literatura hispanoamericana.....	35
3.1 Historia y ficción en el discurso postmoderno Hispanoamérica.....	36
3.2 La emergencia literaria de la escritura feminista.....	39
4. Literatura popular	40
4.1 Aproximación a la literatura popular.....	40
4.2 El folletín o novela por entregas.	41
5. La teoría de la recepción literaria.....	44
5.1 El acto de lectura y el lector implícito y real.	49
5.2 Horizonte de expectativas de Hans Robert Jauss.....	51
5.3 Los nuevos paradigmas de Hans Robert Jauss.....	55
Capítulo 2: Análisis del discurso en las novela <i>Como Agua para Chocolate</i> de Laura Esquivel.....	60
1 Estrategias narrativas.....	61
1.1 Diégesis y argumento.....	61
1.2 Estructura.....	63
2 Semiótica narrativa.....	65
3 Tiempo y espacio.....	73
4 Narrador y focalización.....	91
5 Los personajes.....	92

2.1 Análisis del discurso en la novela <i>Arráncame la vida</i> de Ángeles Mastretta.....	109
1 Estrategias narrativas.....	109
1.1 Diégesis y Argumento.....	109
1.2 Estructura.....	110
2 Semiótica narrativa.....	115
2.1 Léxico.....	115
2.2 Intertextualidad.....	119
3 Tiempo y espacio.....	121
4 La focalización.....	148
5 Los personajes.....	150

Capítulo 3: Análisis del discurso en la novela <i>Maldito Amor</i> de Rosario Ferre.....	166
1 Estrategias narrativas.....	166
1.1 Diégesis y Argumento.....	168
1.2 Estructura.....	110
2 Semiótica narrativa.....	177
2.1 Léxico.....	177
2.1 Intertextualidad.....	180
3 Tiempo y espacio.....	182
4 la focalización.....	192
5 Los personajes.....	194

Capítulo 4: Estudio de la construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno en <i>Como Agua para Chocolate</i> de Laura Esquivel, <i>Arráncame la vida</i> de Ángeles Mastretta y <i>Maldito Amor</i> de Rosario Ferre.....	208
--	------------

4.1 Estudio de la construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno en <i>Como Agua para Chocolate</i> de Laura Esquivel.....	209
1. La hibridez en <i>como agua para chocolate</i> de Laura Esquivel.....	209
1.1 La hibridación genérica en <i>Como agua para chocolate</i>	209
1.2 Hibridez del tiempo, del espacio y de los personajes.....	215

1.3 Hibridez dialógica: Diálogo con otras obras.....	219
1.4 La hibridez cultural.....	224
2. La construcción de la identidad nacional en <i>Como Agua para Chocolate</i>	227
2.1 La metaficción historiográfica.....	232
3. Feminismo e identidad femenina en <i>Como Agua para Chocolate</i>	233
4. Humor y ironía en <i>Como Agua para Chocolate</i>	236
5. Amor y Erotismo en <i>Como Agua para Chocolate</i>	237
6. El Realismo Mágico <i>Como Agua para Chocolate</i>	241
4.2 Estudio de la construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno en <i>Arráncame la Vida</i> de Ángeles Mastretta	249
1. La hibridez cultural en la novela: presencia de la cultura árabe en <i>Arráncame la vida</i>	249
2. La construcción de la identidad nacional en <i>Arráncame la Vida</i>	249
3. Feminismo e identidad femenina en <i>Arráncame la Vida</i>	253
4. El humor, Amor y erotismo en <i>Arráncame la Vida</i>	266
5. El bolero como intertexto en <i>Arráncame la Vida</i>	275
4.3 Estudio de la construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno en <i>Maldito Amor</i> de Rosario ferre.....	284
1. La canción del bolero como intertexto en <i>Maldito Amor</i>	284
2. La construcción de la identidad nacional en el discurso postmoderno	288
3. Femenismo y identidad femenina en <i>Maldito amor</i> de Rosario Ferré.	298
4. Humor y erotismo en <i>Maldito Amor</i>	301
Conclusión.....	303
Bibliografía.....	307

Introducción:

A mediados de la década de 1970, la novela latinoamericana ha experimentado cambios formales, discursivos, verbales y temáticos muy significativos, lo cual hizo que surgiera un nuevo canon literario llamado novela postmoderna. De hecho, la narrativa latinoamericana de las últimas tres décadas, ha pasado del relato grandioso, característico de la novela del Boom al relato paródico, propio de la novela de fines del siglo XX.

El postmodernismo es un término que se utiliza para expresar una relación de secuencia en relación con el modernismo. Este fenómeno ha sido objeto de discusión de numerosos filósofos y críticos, como Octavio Paz, François Lyotard, Gianni Vattimo, Umberto Eco, Frederic Jameson y Cristian Morín. Estos pensadores y otros han mostrado un gran interés por este concepto, formulando definiciones que terminaron todas en la misma conclusión de que se trata de un desenfoque artístico, además han debatido la cuestión de continuidad o de ruptura entre modernidad y postmodernidad y han iluminado aspectos sobre el problema. (Lyotard, 1998, p.19)

Muchos son los filósofos y críticos que consideran la postmodernidad como la otra faz del modernismo, entonces, utilizan este término para designar una ruptura radical con la estética modernista, otros como el crítico español Lozano Mijares subrayan que la postmodernidad es un periodo histórico posterior a la modernidad, pero cuya esencia incluye muy a menudo rasgos de esta. (Acero, 1999, pp. 220-221)

La postmodernidad incluye una extensa clase de manifestaciones culturales, artísticas y filosóficas surgidas en el siglo XX. Según el historiador y ensayista político inglés Perry Anderson (1998) asevera “lo postmoderno aparece como un momento de fragmentación y de dispersión de las tendencias del arte internacional” (p. 15). Para este crítico, el discurso postmoderno se define por la fragmentación, la deconstrucción, la intertextualidad, la interculturalidad, el

collage, la heterogeneidad, el pluralismo, la metaficción, la subversión, la hibridez tanto cultural como genérica.(Ortega, 1999, p.19)

La descentralización del mundo moderno supone el abandono de las grandes narraciones, del discurso con pretensiones de universalidad y de la idea de un discurso consenso, en su lugar aparece una pluralidad o multiplicidad de discursos y narraciones y el retorno a las “petites histoires”. (González, 1990, p. 23)

Entre los rasgos característicos del fenómeno postmoderno podemos citar: la deconstrucción del discurso hegemónico, que fue el principal pilar del pensamiento moderno en una multiplicidad de discursos, la fragmentación del estilo en una escritura parcelaria, la unión de micro-ficciones, la intertextualidad, la heterogeneidad y la hibridación genérica o mezcla de géneros narrativos como lo asevera Todorov (1980) :

Cada época tiene su propio sistema de géneros en relación con la ideología dominante. Se habla así de discurso fragmentario y de minorías en creciente fragmentación frente a los discursos totalizadores y los grandes relatos característicos de las narración del boom hispanoamericano”. (p. 260)

La presencia de los personajes marginales en el nuevo mapa social es otra característica del discurso posmoderno que surgió como resultado del auge de la narración popular que se transformó en una plataforma de lanzamiento de las voces ignoradas. (Toro, Alfonso, p. 1991)

La incorporación de imágenes de la cultura popular (tangos, bolero, radionovelas, películas) y de los medios de comunicación es otro rasgo principal del fenómeno postmoderno, este empleo de *pop art* tiene como objetivo universalizar el arte como cualquier otro objeto de la sociedad de consumo. (Callejo, 1999, p. 56)

Dentro del discurso postmoderno se insertan diversos mini-discursos en los cuales se articula: una reescritura paródica de la historia latinoamericana, un mini-discurso erótico de orientación femenina, una mezcla entre la alta cultura y

la cultura popular, una presentación temática de la emigración y de la globalización de la economía y de la comunicación. (Villanueva, 1999, p. 29)

Entre los autores latinoamericanos más representativos de la novela posmoderna se destacan: Laura Esquivel, Ángeles Mastretta y Rosario Ferre. La creación literaria de estas escritoras mexicanas pertenece al *postboom*, un movimiento literario que surgió en los años ochenta y que se perfila de forma diferente en relación con las obras y autores representativos del boom hispanoamericano.

Laura Esquivel es una de las autoras más representativas de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Con su obra maestra *Como agua para chocolate*, Esquivel recibió Premio ABBY (American booksellers, book of the year), galardón que se concedió por vez primera a una escritora extranjera. *Como agua para chocolate* es considerada como una obra representativa del Realismo mágico y una de las más importantes de la narrativa mexicana del siglo XX. Fue publicada en México en el año 1989.

La segunda novela es *Arráncame la Vida*, escrita en 1985 por la novelista mexicana Ángeles Mastretta. Con esta obra, la novelista ha obtenido el Premio *Mazatlán* de literatura, que fue concedido a la mejor novela del año y la obra ha sido traducida a más de quince idiomas.

La tercera obra es *Maldito Amor*, escrita en 1989 por la novelista, crítica y profesora puertorriqueña Rosario Ferre, una de las principales escritoras de América Latina contemporánea.

En virtud de lo dicho anteriormente, nuestro trabajo reviste la originalidad en el sentido de que analiza las características literarias de lo postmoderno presentes en el discurso de tres obras maestras de la literatura hispanoamericana posmoderna, se trata de estudiar la construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno en *Como agua para chocolate*, *Arráncame la vida* y *Maldito amor*.

Actualmente, el mundo literario carece de referencias bibliográficas con respecto a la literatura posmoderna, el término postmodernismo se ha desarrollado mucho

más en ámbitos culturales filosóficos. Nosotros, en nuestro trabajo intentaremos explicar y desvelar su enfoque literario.

El objetivo de nuestro estudio consiste en definir las características propias de la literatura del postmodernismo. Por tanto, el objetivo de nuestra tesis es identificar y analizar las características literarias de lo postmoderno en estas tres novelas hispanoamericanas: *como agua para chocolate*, *arráncame la vida* y *maldito amor*.

Por lo tanto, el propósito de nuestro trabajo de investigación se plasma en la siguiente problemática: ¿cómo se efectúa la construcción y deconstrucción el discurso postmoderno en las novelas *Maldito amor* de Rosario Ferre, *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel y *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta?

En base a nuestro planteamiento anterior, nos preguntamos lo siguiente:

- ¿Cuáles son los rasgos característicos del discurso postmoderno hispanoamericano?
- ¿Cuáles son las principales teorías del discurso postmoderno?
- ¿Cuáles son los recursos del discurso posmoderno que incluyen a Laura Esquivel, Ángeles Mastretta y Rosario Ferre en sus novelas?
- ¿Cómo se efectúa la hibridación genérica, dialógica y cultural en las tres novelas *Maldito amor*, *Como agua para chocolate* y *Arráncame la vida*?
- ¿Cuáles son las principales teorías y temáticas del discurso posmoderno?
- ¿Cómo se produjo la deconstrucción del sistema patriarcal y la construcción de una identidad tanto femenina como nacional en el discurso postmoderno?
- ¿Son el humor y el erotismo rasgos característicos del discurso postmoderno?
- ¿Cuáles son las estrategias discursivas posmodernas que entran en la configuración de las tres novelas *Maldito amor*, *Como agua para chocolate*, *Arráncame la vida* y *Maldito Amor*?

El postmodernismo es un fenómeno que ha sido objeto de discusión de numerosos filósofos y críticos como Octavio Paz, François Lyotard, Gianni Vattimo, Umberto Eco, Frederic Jameson, Cristian Morín. Estos pensadores y otros han mostrado gran interés por este tema.

En *La Condición Postmoderna*, Jean François Lyotard (2006) ha realizado una aproximación teórica de la era postmoderna intentando formular una definición adecuada de lo que es el postmodernismo. El ensayista y novelista español Hernández Antonio (2007) en *Modernidad y posmodernidad* ha debatido la cuestión de continuidad o de ruptura entre modernidad y postmodernidad y ha aclarado varios aspectos relativos a esta temática.

El francés Montesca Salvador (2009) es otro profesor que abordó los rasgos característicos de la novela de fin de siglo. En *La narrativa de la postmodernidad*, Montesca se ha centrado en el estudio de la intertextualidad y la fragmentación como rasgos característicos del discurso postmoderno.

También, el profesor y autor español Nicolás Balutet (2014) en *Poética de la hibridez en la literatura mexicana postmoderna* estudio la hibridación de los géneros en la novela mexicana.

El crítico literario español Nelson González (1990) en “La novela latinoamericana de fines del siglo XX (1967-1999). Hacia una tipología de sus discursos” trató de los diferentes géneros discursivos y mini discursos que figuran en la novela postmoderna.

El autor e historiador mexicano Alfonso Toro (1991) habló en “la narrativa postmoderna y Latinoamérica” del papel que desempeña la mujer en la construcción de la identidad nacional, pues, las voces femeninas que han sido marginadas y silenciadas por mucho tiempo a causa del poder patriarcal, han sumergido y cobran un protagonismo relevante en la novela postmoderna.

No obstante, los estudios llevados a cabo en torno a la novela postmoderna, están basados en investigaciones en torno a las teorías y características postmodernas, a la dualidad existente entre la modernidad y la postmodernidad, a cerca de los

géneros discursivos y los mini discursos vigentes en la novela postmoderna, al papel del feminismo en la construcción de la identidad nacional.

Sin embargo, a lo largo de nuestra investigación hemos notado que los investigadores han abordado tangencialmente los aspectos y herramientas de la narrativa de fin de siglo y ninguno de ellos ha abordado el tema de la construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno en las obras latinoamericanas siguientes: *Como Agua para Chocolate* de Laura Esquivel, *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta y *Maldito amor* de Rosario Ferre. Estas últimas son consideradas verdaderas obras de arte de la literatura hispanoamericana contemporánea por numerosos críticos literarios.

Nuestro objetivo en este trabajo de investigación es estudiar la construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno en las novelas latinoamericanas siguientes: *Como Agua para Chocolate* de Laura Esquivel, *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta y *Maldito amor* de Rosario Ferre, a la luz de las teorías de la postmodernidad, adoptando una postura objetiva y pragmática.

En este sentido es crucial analizar en cada obra las principales características del discurso postmoderno tales como: la hibridación (genérica, dialógica y cultural), la intertextualidad, la metaficción historiográfica, el amor y el erotismo, el humor, la construcción de la identidad tanto nacional como femenina y la deconstrucción del poder patriarcal para averiguar cuál de ellas quedan reflejadas en el discurso postmoderno de las novelas citadas y en qué medida.

No obstante, nuestra intención en este trabajo no consiste en identificar y determinar si las novelas *Como Agua para Chocolate*, *Arráncame la Vida* y *Maldito Amor* son obras postmodernas, sino más bien comprender como el análisis de estas novelas basado en las teorías postmodernas nos ofrece claves enriquecedoras y nos abre vías para interpretar la narrativa de fin de siglo o de la postmodernidad.

La metodología que planteamos para el desarrollo de nuestra tesis doctoral es la siguiente:

En el primer capítulo titulado “Conceptos Teóricos”, intentaremos dar un abanico de teorías literarias. En primer lugar, vamos a realizar una exhaustiva aproximación sobre los estudios realizados en torno a las teorías del discurso postmoderno en la cual vamos a exponerla genealogía y el origen del postmodernismo y definir el concepto del postmodernismo que es un término cambiante porque actualmente, este concepto se refiere a diversas posturas filosóficas y aún a rasgos característicos de todas las artes y explicarlos grandes pasos de la estética postmoderna como la muerte del sujeto, el fin de los metarrelatos, las escrituras miméticas y la teoría postcolonial centrándonos principalmente en *La condición postmoderna* de Jean Francois Lyotard (1987).

En segundo lugar, abordaremos la construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno, estudiaremos las teorías y las características del discurso postmoderno.

En tercer lugar, hablaremos del discurso postmoderno y de la literatura hispanoamericana. Abordaremos la historia y la ficción en el discurso postmoderno latinoamericano y hablaremos también de la emergencia literaria de la escritura feminista en era la postmoderna apoyándonos en *La Posmodernidad* de Frederic Jameson (2006), “Qué es lo Posmoderno” de Jean François Lyotard (1992), en *Nueva narrativa hispanoamericana*, Boom, postmodernismo de Show Donald (2008) y también en *Poética de la hibridez en la literatura mexicana postmoderna* de Nicolás Balutet.

A continuación, explicaremos en qué consiste la literatura popular, el movimiento literario al que pertenecen nuestras tres obras de estudio.

Y finalmente, el último punto de nuestro primer capítulo girará en torno a la teoría de la recepción literaria. A lo largo de este apartado hablaremos de algunas nociones relacionadas con esta teoría de la recepción como el acto de lectura, el lector implícito y el lector real, el horizonte de expectativas de Hans Robert Jauss y los nuevos paradigmas de este autor centrándonos en *El lector y la obra*, Teoría

de la recepción literaria de Laura Acosta (1989) y también en “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica” de George Gadamer (1993).

En el segundo capítulo titulado “Análisis estructural de las novelas *Como Agua para Chocolate* de Laura Esquivel, *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta y *Maldito Amor* de Rosario Ferre” analizaremos las estrategias narrativas, la semiótica narrativa, el tiempo y el espacio, el narrador y punto de vista y los personajes de las tres obras citadas anteriormente de acuerdo con las teorías de la novela, *semiología de la novela* de Bobes Naves María del Carmen y *Figure III* de Gérard Genette.

El tercer y cuarto capítulos serán dedicados al estudio práctico de la construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno, respectivamente en *Como Agua para Chocolate* de Laura Esquivel, *Arráncame la Vida* de Ángeles Mastretta y *Maldito Amor* de Rosario Ferre.

En estos dos últimos capítulos, el tercero y el cuarto, analizaremos la hibridación genérica, dialógica y cultural en las tres novelas, estudiaremos la intertextualidad, también el bolero como intertexto, la metaficción historiográfica, la construcción de la identidad nacional, el feminismo y la identidad femenina, el humor y la ironía, el amor y el erotismo, el Realismo Mágico y el postcolonialismo .

Capítulo1: Conceptos Teóricos.

Capítulo 1: Conceptos Teóricos.

1. Aproximación al discurso postmoderno:

Después del gran éxito producido por la nueva novela, representado por los escritores del boom latinoamericano como García Marques, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, etc. la narrativa hispanoamericana no ha perdido su vigor, ha seguido floreciendo gracias a los autores de la última década del siglo que habían logrado confirmar la vitalidad del género novela en América. La postmodernidad es un periodo histórico que se inició a finales de los años 70, con nuevas características culturales, sociales, políticas e ideológicas. (Ortega, 1999, P.1)

El postmodernismo es un término que se utiliza para expresar una relación de secuencia en relación con el modernismo. Este fenómeno ha sido objeto de discusión de numerosos filósofos y críticos, como Octavio Paz, François Lyotrd, Gianni Vattimo, Umberto Eco, Frederic Jameson y Cristian Morín. Estos pensadores y otros han mostrado un gran interés por este concepto, formulando definiciones que terminaron todas en la misma conclusión de que se trata de un desfase artístico, además han debatido la cuestión de continuidad o de ruptura entre modernidad y postmodernidad y han iluminado aspectos sobre el problema. Muchos son los filósofos y críticos que consideran la postmodernidad como la otra faz del modernismo, entonces, utilizan este término para designar una ruptura radical con la estética modernista, otros como el crítico española Lozano Mijares subrayan que la postmodernidad es un periodo histórico posterior a la modernidad, pero cuya esencia incluye muy a menudo rasgos de esta. (Acero, 1999, pp. 220-221)

Los críticos han clasificado las aproximaciones referidas en el debate sobre la posmodernidad en tres grupos: el primer grupo, considera la posmodernidad como una superación, una ruptura con la modernidad, que ha predominado como sistema caduco y negativo. La segunda entidad, la considera como una corriente negativa y carente de originalidad, una imitación vulgar de la modernidad. En

cuanto al tercer grupo, este cree que la postmodernidad es una culminación de la modernidad. (García, 1994, p. 13)

El posmodernismo, introdujo cambios importantes respecto a la revolución tecnológica y a los medios de comunicación. La percepción de la literatura postmoderna difiere mucho de su predecesora por ser una nueva estética que no cree en nada y no pretende representar miméticamente la realidad, el crítico y teórico estadounidense Frederic Jameson (2002) considera que la era postmoderna está vinculada al capitalismo, en su trabajo sobre «Posmodernismo y sociedad de consumo» plantea la siguiente reflexión:

Creo que el surgimiento del posmodernismo se relaciona estrechamente con el surgimiento del capitalismo tardío, de consumo o multinacional. Creo también que sus rasgos formales expresan en muchos aspectos la lógica más profunda de ese sistema social particular. Sin embargo, sólo puede mostrar esto con respecto a un único tema principal: la desaparición de un sentido de la historia, la forma en que todo nuestro sistema social contemporáneo ha empezado poco a poco a perder su capacidad de retener su propio pasado, ha empezado a vivir en un presente perpetuo y en un perpetuo cambio que arrasa tradiciones de la clase que todas las anteriores formaciones sociales han tenido que preservar de un modo u otro. (pp. 166-167)

1. Génesis de la postmodernidad:

Se suele pensar que el concepto postmoderno fue empleado primero por el historiador británico Arnold Toynbee (1934) en “the postmodernage”, en el que propone denominar un momento de gran transformación en la historia de occidente que arranca en 1875. Sin embargo, estudios recientes muestran que este neologismo había sido utilizado primero en el campo de la crítica pictórica por el pintor John Watkins Champan para referirse a un estilo de pintura. A partir de los años 50, la palabra se propagó a diferentes campos del arte como, el cine,

las artes plásticas, la fotografía, la música y la arquitectura. (Habermas, Foucault. 1999, p. 114).

En el campo literario la palabra postmoderno apareció a finales de los años 50 bajo la pluma de los críticos ingleses Hirling Howe y Harry Levin (1959) en “Mas society and posmodern ficción” y “What was posmodernism” para delimitar una transición literaria provocada por la emergencia de la sociedad de masas. En un primer tiempo, el concepto postmodernismo fue utilizado solamente por la crítica anglosajona, pero con la publicación del famoso artículo “*la condición postmoderna informe sobre el saber*¹” del filósofo francés Jean François Lyotard (1979), la palabra se popularizó. Lyotar define la posmodernidad como el estado de la cultura tras las transformaciones que han afectado las reglas de juego de la ciencia y del arte desde finales del siglo XIX. Según el crítico Carlos Rincón, la postmodernidad es una noción babélica que se caracteriza por una gran confusión y complejidad conceptual. (Hernández, 1999, p. 88-89)

La postmodernidad es un fenómeno que se originó en el año 1960, en Estados Unidos, para luego expandirse por toda Europa, Latinoamérica y otros países y continentes. Se puede fijar el comienzo de postmodernidad en el año 1979 con los trabajos de Lyotard, Vatimo, Robbe-Grillet, Baudrillard, Bell, Azua, Klotz, etc... (Montesca, 2009, p. 58)

El *Diccionario de la Real Academia Española* (1780) define el postmodernismo como movimiento cultural que, originado en la arquitectura, se ha extendido a otros ámbitos del arte y de la cultura del siglo XX, y se opone al funcionalismo y al racionalismo modernos. (Academia Real Española, p. 200). El *Diccionario de uso del español* de la filóloga española María Moliner (2007) define el postmodernismo de la siguiente manera: Conjunto de movimientos culturales, artísticos y filosóficos del siglo XX que se caracterizan por la superación del modernismo. (p. 364)

¹ era un informe destinado a la administración de la universidad de Quebec.

El gran defensor de la postmodernidad, Jorge Luis Borges, define el fenómeno de la postmodernidad como un pensamiento heterogéneo, híbrido y subjetivo, como una actitud deconstruccionista, intertextual e intercultural.

En el mundo literario, el postmodernismo suele ser asociado con una serie de críticos importantes, entre otros: Roland Barth, Thomas Pynchon, Bartheleme Donald, Jorge Luis Borges, Italo Calvino, John Ashberry, Habermas, Giano Vattimo, Jean François Lyotard, F. Baudrillard, Pierre Bourdieu, Linda Hutcheon, Federic Jameson, Perry Anderson, etc.

Las estrategias literarias de estos críticos y filósofos son muy diferentes pero cada uno de ellos muestra un interés autoreflexivo en el medio por el cual se construye el texto y el lector. (Perry, 1998, p. 12)

Lo posmoderno sería aquello que se opone al consenso de un gusto común por lo bello o por el seguimiento de cualquier disciplina. Lyotard por su parte pone el acento en la caducidad de los metarrelatos que él denomina “los grandes relatos filosóficos”. (Lyotard, 2006, p.100)

El crítico italiano Gianni Vattimo considera que la crisis de la modernidad es el resultado del desarrollo de la telemática, es decir de los medios masivos de comunicación como la televisión y la radio, estos últimos han sido el origen de la disolución de los grandes relatos o los metarrelatos y la aparición de un sujeto débil separado de su sociedad y de su mundo. Sin embargo, el desarrollo tecnológico y los descubrimientos científicos han contribuido en gran medida en la creación de un nuevo mundo, que concede importancia a la fragmentación, a la periferia y los márgenes y también al criterio ecléctico. Esta alteración en la telemática, tuvo consecuencias a nivel de la cultura, por una parte, hubo una hibridez cultural que surgió como resultado de la convivencia de las culturas indígenas con otras de origen europeo, por otra parte hubo una transformación a nivel de las relaciones existentes entre alta cultura, cultura popular y cultura de masas. (Montesca, 2009, p. 58)

Lyotard de su parte, ve que la fragmentación del sujeto es debida principalmente al desarrollo de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación. Gianni Vattimo (1985) afirma que como es imposible retroceder atrás debido al crecimiento de la ciencia, la tecnología y los medios de comunicación, entonces es necesario analizar al hombre o al sujeto en su nueva era posmoderna. (p.132)

El filósofo y crítico literario Iñaki Urdanibia (1990) explica que “a una situación determinada corresponde un tipo de literatura, también determinada, acorde con los tiempos, es decir la literatura de unos tiempos determinados refleja el sentir de dichos tiempos”. (p. 68)

1.1.1 Temáticas de la narrativa postmoderna:

Entre los temas más sobresaliente del discurso postmoderno encontramos:

- La crítica social, que constituye una de las más importante temática del discurso postmoderno.
- Otro tema destacado de la narrativa del postboom es la referencia al estilo de vida de los jóvenes, dicha temática se centra en aspectos tales como el paro juvenil, la drogodependencia, la violencia como diversión.
- La sociedad mediatizada por los medios de comunicación es otro tema prominente. La realidad reflejada en estas narraciones “hiperrealistas” se desarrolla ante el lector de una manera cruda y con una mínima estilización.
- El redescubrimiento del tema amoroso.
- La sexualidad como tema privilegiado.

1.2 Los grandes pasos de la estética postmodernista

Desde la óptica de algunos exponentes del pensamiento postmoderno como Jean François Lyotard y Gianni Vattimo, el fin de los metarrelatos, la muerte del sujeto y la emergencia de la escritura mimética de índole realista son las marcas principales de la literatura postmoderna.

1.2.1 La muerte del sujeto:

El filósofo italiano Gianni Vattimo, uno de los principales autores de la filosofía posmoderna, opina que si la condición moderna cultivaba lo original y se oponía a la tradición, el sujeto postmoderno es en cambio un ser cuyo pensamiento débil que repercute negativamente sobre la creación literaria de su tiempo ya que:

“lo impide tener un estilo propio, hasta el punto de verse obligado a tomar las formas de su arte, de su arquitectura y la moda de ese gran depósito de trajes teatrales en el que se ha convertido el pasado para él”. (Gianni Vattimo, 1992, p. 156)

Para el gran teórico de la posmodernidad Federic Jamsón, la muerte del sujeto moderno, este genio creador que siempre ha tenido su propia manera de ver el mundo, se nota en la desaparición del estilo “el fin del estilo considerado como único y personal, el fin de la pincelada individual distintiva”. (Jameson, 2006, p.13)

En este caso, como el escritor carece de estilo y de visión propia, recurre a las formas del pasado (textos, poemas...). El postmodernismo se manifiesta pues, dando gran importancia a los textos del pasado lo que se traduce en la heterogeneidad de los géneros y los discursos entendidos estos como cualquier forma de lenguaje escrita o hablada. Por otra parte, si el hombre postmodernista es un sujeto débil, esto va a repercutir negativamente sobre su percepción del tiempo y del espacio, así que en la presentación de los personajes. (Rocca, 2011, p.11)

1.2.2 El fin de los metarrelatos:

Según el filósofo y crítico francés Juan François Lyotrd, el fin de los metarrelatos es la marca principal de la posmodernidad. En su libro *la condición moderna*, el crítico cuestiona los grandes dogmas totalizadores como la religión y el patriarcado, que habían caracterizado la época moderna y que se han y

transformado en leyes implícitas. El crítico literario británico Terry Eagleton (1997) considera que:

El postmodernismo señala la muerte de estos metarrelatos cuya función secretamente terrorista era fundar y legitimar la ilusión de una historia humana universal. Estamos ahora en el proceso de despertar de la pesadilla de la modernidad, con su razón manipuladora y su fetiche de la totalidad, al pluralismo desmantelado de lo postmoderno, ese espectro heterogéneo de estilos de vida y juegos de lenguaje que ha renunciado a la instigación nostálgica de totalizarse y legitimarse a sí mismo (...) la ciencia y la filosofía deben desembarazarse de sus grandiosas afirmaciones metafísicas para verse a sí mismas con mas humildad, como otro conjunto de narrativas. (pp. 23-24)

Desde la visión de ilustres pensadores del postmodernismo como G. Vattimo, R. Rorty y J-F. Lyotard “la postmodernidad es un posicionamiento asaz complejo y plural”. (Perry, 1998, p.34)

Lyotard (1992) asevera que el metarrelato es un concepto clave de la postmodernidad, lo define como el gran proyecto del futuro, insistiendo en su función legitimadora: “su decadencia no impide que existan millares de historias, pequeñas o no tan pequeñas, que continuaran tomando el tejido de la vida cotidiana”. (p.2)

Según Lyotard, los metarrelatos a que se refiere en *la condición postmoderna* son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación catastrófica del trabajo, enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecno-ciencia capitalista, salvación de las criaturas por medio de la conversión de las almas vía al relato cístico del amor mártir. (Lyotard, 2006, p. 125)

Para Lyotard, el desarrollo de los saberes, el auge de la ciencia y de las nuevas tecnologías engendró la caída del proyecto moderno y favorece la independencia, la heterogeneidad y la multiplicidad de elementos lingüísticos-narrativos. Esta pluralidad de los relatos y discursos ha remplazado a los metarrelatos. Según el propio Lyotard, con la entrada de las culturas en la edad postmoderna, el saber ha cambiado de estatuto, el saber científico continua su competencia con el saber narrativo, de allí empezó a hablar de la incredibilidad de los grandes relatos “el recurso a los grandes relatos está excluido (...) el pequeño relato se mantiene como la forma por excelencia que toma la invención imaginativa”. La heterogeneidad de las reglas y la búsqueda de la diferencia y la divergencia causo la desaparición de la creencia en que el hombre es un sujeto universal que busca la emancipación “el consenso se ha convertido en valor anticuado, y sospecho”. (Lyotard, 2006, p. 22)

1.2.3 Escrituras miméticas o innovadoras:

El postboom manifiesta el fin de los metarelatos a través de la emergencia de mujeres escritoras o más bien a través de la escritura feminista. Los escritores volvieron a la escritura mimética de índole realista:

Se puede observar un progresivo abandono de las formas estructuralmente complejas, herméticas, metarealistas, a favor de novelas más accesibles al lector, organizadas alrededor de una trama legible, como la novela testimonial que ocupa un lugar importantísimo en la historia de la literatura hispanoamericana a finales de los años 70 y principios de los 80. (Balutet, 2014, p. 202)

La escritura posmodernista se manifiesta a través de: la intertextualidad, la pluralidad, la discontinuidad, la mezcla de discursos, la fragmentación, la deconstrucción de los géneros y los discursos, el humor, la ironía, la sátira o la parodia, la subversión de los códigos, la importancia de los intertextos, el interés por los márgenes frente a los centros canónicos. (Boisvert, 1997, p. 90)

1.2.4 El postcolonialismo: La teoría postcolonial

La teoría postcolonial es otra marca del fin de los metarelatos y la erupción del discurso posmoderno, en su estudio sobre la posmodernidad, el crítico literario Yves Boisvert (1996) explica que el discurso poscolonial es una manifestación clara del fin de los metarrelatos: “las luchas de liberación nacional del siglo XX, asestaron un duro golpe a la credibilidad del proyecto moderno”. (Pp.18-19)

Dentro del discurso postmoderno se habla mucho del postcolonialismo, este término se define una como actitud intelectual, social, cultural, pluralista e internacional, dialogizante entre la periferia y el centro, de allí comenzó un diálogo acerca de la redistribución del poder en el campo de la cultura entre la periferia y el centro. La postcolonialidad es “un concepto cultural que recodifica, reelabora el pasado y el presente en un futuro y no produce neocolonialismo” que incluye lo sociológico, lo político, lo científico y lo económico. Se trata de un colonialismo a nivel más refinado puesto que su objetivo no consiste en producir un neocolonialismo. (Baluter, 2014, p.72)

La teoría postcolonial se desarrolló en el mundo anglosajón después de la segunda guerra mundial. Dicha teoría nació como resultado de los debates sobre la descolonización en África y Asia. Numerosos son los teóricos del postcolonialismo, entre podemos citar: Guha (1983), Bhabha, (2007), Spivak y Hall (2009). Estos críticos se propusieron a denunciar la mirada y la expresión eurocéntrica, monoculturalista y reduccionistas que niega la diversidad étnica y política, reinterpretando a través de un contra discurso crítico de la diferencia, a la historia y al sujeto colonial como lo expone Juan Zevallos (1996) en su artículo teoría postcolonial y literatura Latinoamericana:

Más de las tres cuartas partes de la gente que vive hoy en mundo ha visto su vida forjada por la experiencia del colonialismo. [...] la literatura ofrece una de las vías más importantes por las que expresan estas nuevas percepciones y es en sus relatos donde la realidad cotidiana vivida por esos pueblos colonizados ha sido trasladada con mayor fuerza y donde ha tenido

una influencia más profunda. [...] lo tienen en común todas estas literaturas, más allá de sus literaturas, más allá de sus características regionales distintivas y específicas, es que emergieron en forma actual de la experiencia de colonización y se reafirmaron subrayando la tensión con el poder imperial y poniendo de relieve sus diferencias respecto a las presunciones del centro imperial. Esto es lo que las hace distintivamente postcoloniales. (pp.965-966)

Los precursores de la teoría poscolonial observaron la gran diferencia entre el Norte y el Sur. Edward Said (1978), uno de los teóricos más representativos de la teoría poscolonial, publicó (1987) *Orientalismo*, una obra fundadora de esta teoría, que estudia las relaciones entre el colonizador y el colonizado, fijándose en la figura del colonizador con el fin de demostrar que las relaciones de poder y desigualdad que unen el colonizador y colonizado, se manifiestan por medio del lenguaje y del discurso produciendo “imágenes estereotipadas de las culturas no metropolitanas”, denominadas *orientalismo*. (Catelli, 2012, p.13)

El discurso postmoderno abarcó la postcolonialidad y le otorgó su verdadero significado como “una reescritura del discurso del centro, de un contra-discurso subversivo de descentramiento”. (Boisvert Yves (1997, p.156) que tiene como finalidad apropiarse del discurso de centro y recodificarlo a través de la inclusión de un nuevo contexto histórico. En su sentido epistemológico, el término poscolonialidad es entendido como palimpsesto, esto se debe principalmente al hecho de que el palimpsesto es la base del discurso del colonizador. ((Beverley, 1995, pp. 290- 291).

Como perspectiva postmoderna, la postcolonialidad se caracteriza por:

- Un pensamiento decodificador de la historia.
- Un pensamiento subjetivo, deconstruccionista, heterogéneo e híbrido.
- Un pensamiento de radical diversidad y por consecuencia universal
- Un pensamiento intertextual e intercultural.

- A nivel del discurso, el postcolonialismo como pensamiento paradigmático, pretende eliminar las jerarquías entre la periferia y el centro es decir entre el colonizador y el colonizado. (Boisvert, 1997, p.198)

2. La construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno:

2.1 Las teorías del discurso postmoderno:

Entre las teorías más sobresalientes de la escritura postmodernista, cabe mencionar:

2.1.1 La hibridación genérica:

La hibridación genérica o mezcla de géneros narrativos constituye uno de los grandes pilares de la teoría postmodernista. El término “hibridez” proviene del latín *hibrida* que designa “sangres mezcladas”, por su similitud con la palabra “*hibris*” fue alterado en *hibrida*. Hibridez es una noción que tiene origen biológico es decir proviene del campo de la biología, después fue utilizada en el campo de la genética, la política, la economía, la informática, el arte, etc. El tesoro de la lengua francesa (1971) define dicho concepto como el cruce de las variedades, razas, especies diferentes “cruce natural o artificial de dos individuos (plantas o animales) de especies, razas o variedades diferentes” (p.91). En general el término designa lo que se compone de dos elementos de naturaleza diferente anormalmente reunidos, que participa de dos o varios conjuntos, géneros, estilos.” La nectarina es un ejemplo híbrido. (Balutet, 2014, p. 230)

La palabra hibridez apareció a principio de los años 90, en boca del crítico cultural argentino Nestor García Canclini, este pensador fue el primero en utilizar dicho concepto. Ya que en la década anterior privilegiaron la palabra “heterogeneidad” que con el tiempo dejó paso al “sincretismo”, “mestizaje” “creolidad”, hasta llegar a “hibridez”. La hibridación genérica es la caída de las fronteras genéricas y su disolución en una multiplicidad de discursos (Las fronteras son el límite donde se entrecruzan, se confluyen y convergen las culturas, los géneros y los discursos), El hibridismo es un fenómeno que afecta

tanto a los géneros como al propio texto, un buen ejemplo lo ofrece la novelística de las mexicanas Ángeles Mastretta y Laura Esquivel, donde coexisten el diario, la carta, el culebrón, las letras del bolero, recetas, amores, remedios médicos y el consultorio sentimental. Según el crítico y teórico literario francés Tzvetan Todorov (1976), el mestizaje de los géneros narrativos es la consecuencia de la disolución de las fronteras geográficas, ideológicas, culturales y raciales; el sistema de los géneros tiene una relación íntima con la ideología dominante en cada sociedad puesto que estos evidencian los rasgos de la sociedad a la que pertenecen:

En nuestra sociedad transparente marcada por una eclosión de visiones, en la que, se producen usurpaciones en las fronteras de la ciencia, donde nacen territorios y una sociedad caracterizada por culturas híbridas, los géneros también han entrado en una profunda disgregación. (p. 21)

2.1.2 La hibridez cultural:

Concierne el discurso postmoderno, la hibridez genérica trasciende los límites de una simple mezcla entre dos géneros literarios como la épica y la lírica por ejemplo, para incluir otro tipo de mestizaje denominado hibridez cultural. En la narrativa postmoderna la hibridez cultural se traduce por la presencia de otras culturas tales como la árabe, la francesa y la americana en las letras latinoamericanas. Esto se debe principalmente a la presencia de estas culturas en América Latina que se remonta a la llegada de los conquistadores al Nuevo Mundo.

La presencia de letras ajenas y extranjeras a la literatura y cultura latinoamericana se justifica por la emigración de millones de personas a Iberoamérica, por ejemplo, la masiva afluencia de emigrantes del Mashriq, provenientes de Siria, Líbano y Palestina, instalados en Colombia, en el Brasil, Argentina, Chile, Venezuela y que terminan integrándose en los países de acogida dejando huellas importante en la literatura latinoamericana. Con la crisis social y económica de mediados del siglo, empiezan a llegar al continente

americano emigrantes con pasaporte turco, estos emigrantes eran en realidad unos árabes procedentes del medio oriente principalmente de Líbano y sería, unos eran de religión musulmana pero la mayoría eran cristianos, de rito oriental. A principios del siglo XX y más exactamente en los años cuarenta, los flujos migratorios alcanzaron su máximo. La mayoría de estos emigrantes desconocían la lengua española y eran de nivel cultural muy bajo, se dedicaban al comercio ambulante, para muchos emigrantes la emigración no era definitiva sino que se reducía al tiempo suficiente para ahorrar y volver a sus países de origen. Más tarde el comercio ambulante se verá remplazado por boliches o pequeñas tiendas especializadas en la venta de fiado o palazos. Posteriormente adquieren propiedades y se dedican a la venta mayorista y la importación de productos. (Cano, 2004, p.16)

La mayor parte de los emigrantes que llegaron a Iberoamérica en los primeros años, eran varones jóvenes y solteros, muchos de ellos eran analfabetos, que se casaron con mujeres del país de acogida. Tras una etapa de integración, llevaron a sus familias y se irán integrando con las nuevas estructuras sociales, económicas y políticas de del país. Con el fin de preservar su identidad, su religión y su cultura, los recién llegados funden asociaciones, centros y clubes como la federación de entidades Árabes de América latina (FE-ARAB-América) que es una asociación regional. (González Quiroga, 2003, pp. 13-14)

Actualmente se puede afirmar que la integración de estos emigrantes árabes en los países latinoamericanos es total, existiendo financieros, ministros e incluso presidentes de algunas repúblicas. (Canovas, 2011, p. 55)

La llegada de inmigrantes árabes a América ha generado una importante producción literaria denominada Literatura del Mahyar. Literatura del mayhar o poesía de la emigración, es el primer gran movimiento de la renovación de la poesía árabe. Estados unidos, ha sido el lugar donde empezó a manifestarse esta nueva poesía encabezada por la universal figura de poeta del exilio libanés Yubrán Jalil Yubrán. En esta corriente se conformaron dos grandes grupos de asentamiento que corresponden a dos grandes zonas en el continente: el norte

anglosajón, lugar de asentimiento Septentrional, conocido como al mayhar alsamadi, y Iberoamérica, lugar de emigración meridional, llamado por los árabes al mayhar al yanoubien. Esta literatura se caracteriza por una dimensión metafísica, por el equilibrio entre el sujeto y la realidad, así como por un uso de la lengua que se muestra directa e inteligente. La poesía de la emigración, expresa el dolor de la expatriación y la nostalgia, que sienten sus autores de la lejanía de sus países de origen y la lucha por la integración en sociedades ajenas. (Ihab Hassan, 1991, pp. 267-277)

2.1.2.1 Literatura de viaje:

Gracias a los relatos de viaje o rihla los escritores empezaron a conocer el Mashriq y la cultura árabe. Los burgueses sentían gran pasión leyendo este género porque no eran muchos los viajeros que tenían la oportunidad de viajar a tierras tan lejana como es el medio oriente, entre otros cabe citar: José López Portillo y Luis Milanco, como los primeros aventureros hispanoamericanos en visitar el Mashriq. A pesar de los avances tecnológicos, la literatura de viaje sigue siendo una crónica novelada.

Los autores latinoamericanos evocan el tema árabe con cierto exotismo que es a la vez lejano y bello como son *Las tierras solares* de Rubén Darío (1994) donde afirma “dan ganas de cambiar los zapatos por un par de babuchas [...] murmuran con el muecín solo dios es grande” (pp.127-28). Esta percepción es debida a la estancia de los escritores en el medio oriente. Y también por haberse formado una generación de escritores latinoamericanos de origen árabe.

2.1.3 La fragmentación:

Otro rasgo principal del fenómeno postmoderno es la fragmentación. La los grandes relatos y los discursos hegemónicos que caracterizaban la época moderna han sido reemplazados por un estilo fragmentario. Para el editor y poeta venezolano Alberto J. Pérez (1997) lo postmoderno aparece como un momento de fragmentación y de dispersión de las tendencias del arte y de la literatura. La fragmentación se manifiesta por una escritura parcelaria, las novelas se definen

por una conjunción de micro relatos, una yuxtaposición de microficciones, a menudo inconexas que forman un solo cuerpo denominado novela. (Pp.235-236)

2.1.4 La intertextualidad.

Nuevo auge había adquirido el recurso de la intertextualidad que se convirtió en moda entre los escritores del postmodernismo. Establecer nexos entre dos o más textos había sido objeto de estudio y de debate desde Aristóteles. En el siglo XX, los posestructuralistas revitalizaron las relaciones existentes entre un texto concreto y el referente (los textos a los que alude) e introducen el concepto de la intertextualidad. Este se encuentra asociado con los estudios de fuentes, influencias, alusiones y citas, como lo afirma el crítico francés Laurant Jenny (1992) profesor de literatura en la universidad de ginebra “la literatura se crea a partir de la literatura” (p. 76). Antes se hablaba de fuente o de influencia, actualmente “la intertextualidad designa no una adición confusa y misteriosa de influencias sino el trabajo de transformación y asimilación de varios textos operados por un texto centrador que guarda el liderazgo del sentido”. (Jenny, 1992, p. 34)

La intertextualidad es una de las principales herramientas de la crítica en el campo literario, se trata de una noción que apareció en los años 60, bajo la pluma de la filósofa y teórica francesa Julia Kristeva. Este crítico considera que el concepto de intertextualidad nació en el entorno posestructuralista, según Kristeva y otros críticos estudiosos, la intertextualidad es un concepto revolucionario que introduce cambios considerables al estudio de fuentes, afirma que el estudio de la intertextualidad incluye prácticas discursivas anónimas y códigos cuyos orígenes se han perdido. El crítico francés aclara que el estudio intertextual introduce una nueva forma de lectura y destruye la concepción lineal del texto para considerar una multiplicidad de textos orientados por un significado. Así como asevera Julia Kristeva, la intertextualidad es el espacio discursivo en general que facilita la comprensión del texto. (Balutet, 2014, p.185)

El crítico español Claudio Guillen (2005) reafirma que:

Para los comparatistas, el concepto de intertextualidad es esencialmente beneficioso, he aquí por fin, un medio, pensamos, con que disipar tanta ambigüedad, tanto equivoco como la noción de influencia traía consigo, ambigüedades y equívocos que vienen a resumirse en la pregunta de qué queremos decir cuando decimos un autor u una obra influyen en otro autor o en otra obra, mezclando y confundiendo, por lo tanto lo biográfico y lo textual, la vida con la literatura. El beneficio Para los comparatistas es considerable. Al hablar de intertexto no hay la menor duda de que queremos denotar algo que aparece en la obra, que este en ella, no un largo proceso genético que interesaba ante todo un tránsito, un crecimiento, relegando a segundo plano lo mismo el origen y el resultado. (p.73)

Basándose en los trabajos del gran pensador ruso Mijaíl Bajtín sobre *el dialogismo*, quien asevera que “todo enunciado responde a una reformulación de enunciados anteriores, es decir, todo enunciado forma parte de un dialogo” Julia Kristeva elabora su teoría sobre la intertextualidad. (Bajtin, 1981, p.28)

En *El Mariquismo y la filosofía del lenguaje*, Bajtín (1977) se centra el lenguaje:

La interacción verbal es la realidad fundamental del lenguaje. El diálogo en el sentido estricto de la palabra, no es más que una de las formas por supuesto, pero la más importante, de la interacción verbal. Pero se puede comprender el dialogo en el sentido amplio, entendido con ello, no solo la comunicación verbal directa y en voz alta entre una persona y otra, sino también toda comunicación verbal, cualquier que sea su forma. (p.113)

El lingüista y crítico francés Michael Riffaterre (1981) de su parte propone una visión original de la intertextualidad, concebida desde la perspectiva del lector. Según él “la intertextualidad es el conjunto de textos que podemos asociar a aquel que tenemos ante los ojos, el conjunto de los textos que hallamos en nuestra memoria al leer un pasaje determinado”. (p.5)

El filósofo francés Jacques Derrida define el concepto de la intertextualidad como “la dependencia de un texto, de una infiltración de códigos previos, conceptos, convenciones, prácticas inconscientes y textos”, según este teórico, la intertextualidad aparece como “un terreno abismal que puede combatir de manera eficaz la vieja ley del contexto”. (Derrida, 1990, pp.22). Gerard Genette clasifica la intertextualidad como uno de los cinco tipos de transtextualidad y la define como una relación de co-presencia entre dos o más textos, como la presencia efectiva de un texto en otro. El intertexto es flexible y su dimensión depende del nivel cultural del lector, de sus expectativas que ha formado a raíz de las lecturas previas de otras obras:

La noción de intertextualidad destaca el hecho de que leer es situar el texto en un espacio discursivo relacionado con otros textos y otros códigos existentes en dicho espacio. Una lectura de este tipo muestra la artificialidad sobre la que se construye el texto y elimina toda elusión de realidad que pudiera, además apunta a la literalidad que caracteriza a dicho texto, pues señala los códigos que lo entretejen así como las operaciones interpretativas por medio de las cuales el lector logra descodificarlo, esto quiere decir que un texto está hecho de lo ya escrito, y el escritor solo tiene el poder de mezclar los escritos existentes, por lo tanto, el hecho de que un texto parezca único y nuevo no es más que un producto de nuestra ingenuidad, ya que en el fondo está hecho de enunciados, palabras y códigos de otras obras de arte. (Genette, 1982, p. 101)

Más tarde el filósofo y crítico literario francés Roland Barthes (1973) formula una definición análoga: “todo texto es intertexto, otros textos estén presentes en él en distintos niveles, bajo forma más o menos reconocible: los textos de la cultura anterior y de la cultura cercana; todo texto es tejido nuevo de citas pasadas”. (p. 372)

De allí las posturas presentadas por los críticos literarios pueden ser resumidas en lo siguiente:

- Que no parece tener mucho sentido analizar un texto independientemente del contexto social, histórico, literario y lingüístico es decir como objeto estático compuesto por un conjunto de estructuras.
- La intertextualidad es un recurso indispensable en una obra de arte porque permite generar textos, es sinónimo de “permutación de textos”.
- Un estudio intertextual no se limita a analizar las relaciones existentes entre dos textos, se extiende para analizar infinitos de textos y sistemas de signos (un poema, una foto, un cuadro, una conversación y hasta un partido de fútbol)
- Por fin el texto concebido por los estructuralistas como una serie de estructuras lingüísticas fijas, pasa a convertirse con Kristeva en “objeto dinamizado”.

2.1.5 Surgimiento de nuevas visiones del cronotopo (tiempo y del espacio) en el discurso postmoderno:

Las nociones básicas que son el tiempo y el espacio parecen enfrentarse en el discurso de ficciones postmodernistas. La primera concepción que es el tiempo la definen Federic Jamson y Edwar Soja, mientras que en la segunda categoría figuran los sociólogos británicos Antony Gidden y David Harvey y esta privilegia lo espacial. Federic Jamson aclara que el tiempo ha entrado en una época de historicidad²”, según el mismo autor, los productos de la cultura no pueden dirigirse sino al pasado”. Esto significa, imitar la memoria, lo que fue antes, a través de “todas las máscaras y todas las voces almacenadas en el museo de una cultura que hoy es global”, en su opinión la desaparición del tiempo histórico que organizaba la vida social en el pasado y la imposibilidad de unir el presente y el pasado en una experiencia coherente, han desembocado en la época postmoderna en “una lógica especial. (Balutet, 2014, p.61)

² término tomado de la arquitectura que remite a la “canibalización de todos los estilos del pasado

El geógrafo y investigador americano Edwar Soja piensa que el espacio es un elemento clave de la era postmoderna, se manifiesta en la abolición de las distancias, el desarrollo de las redes de comunicación, la multiplicación de espacios indiferenciados “nuestra vida cotidiana, nuestra experiencia psíquica, nuestros lenguajes personales, están hoy dominados por categorías espaciales más que por las temporales, a diferencia de lo que ocurría en el periodo anterior del alto modernismo” (Soja y Benache, 2010, p.42). Con ello concuerda totalmente el geógrafo David Harvy, para quien la postmodernidad es considerada como una sociedad de la información. Para él las transformaciones sociales se originaron a causa del desarrollo de las nuevas tecnologías que han afectado a todos los dominios de la vida social como el transporte y la comunicación. Estos cambios se produjeron a causa del desarrollo de una nueva organización del capitalismo, marcada por el auge de la flexibilidad. Asimismo a una “comprensión espacio temporal”, dicha comprensión se manifiesta por la velocidad, la simultaneidad y la instantaneidad: “Los horizontes temporales para la toma de decisiones privadas y públicas, se han contraído, mientras que la comunicación satelital y la disminución en los costos del transporte han hecho posible una mayor extensión de estas decisiones por un espacio cada vez más amplio y diversifica”. (Balutet, 2014, p.233)

El sociólogo Anthony Giddens evoca la convergencia espacio temporal, este crítico considera que la ruptura radical con la época moderna tuvo lugar cuando se logró la separación entre los medios de comunicación y de transporte., sin embargo no solamente se reduce el tiempo del traslado sino que las distancias vuelven cada vez menos cortas. Asimismo asistimos a una fusión entre lo lejano y lo cercano. Dichas visiones espacio temporales se reflejan en el estado anímico de los personajes “los personajes postmodernistas a menudo parecen no saber muy bien en qué mundo están y como deben actuar en él”. (Balutet, 2014, p.234)

2.1.6 La pluralidad o multiplicidad de voces narrativas:

Uno de los rasgos más característicos del discurso postmoderno es la manifestación de la pluralidad de voces narrativas, este rasgo sirve para reforzar

el carácter dialógico polifónico de las obras. En efecto, el termino polifonía designa la “existencia de varias melodías superpuestas o simultaneas, llevadas a cabo, cada una, por una voz a parte” (Pedraza, 2010, p.78). dicha palabra fue tomada del registro musical y empleada por el pensador Mijaíl Bajtín en el campo de los estudios literarios. La polifonía bajtiniana define un tipo particular de novela caracterizado por la multiplicación de voces narrativas. Esta pluralidad narrativa se manifiesta en la diversidad de visiones y de puntos de vista que giran en torno a una misma historia. Esta fragmentación de los puntos de vista se manifiesta a través del abandono de la omnipresencia tradicional y nos invita a confirmar “el que parece disolverse es el propio sujeto social” como recuerda Jean François Lyotard. (Acero, 1999, p. 2020)

2.1.7 La metaficción historiográfica:

Antes de hablar de la metaficcion historiográfica me parece necesario definir la meta ficción. La metaficción postmoderna es una ficción que reflexiona sobre sí misma y se caracteriza por una fuerte tendencia autorreflexiva. Se trata es una realidad inventada que cuenta sobre las tecnologías y los medios para transmitir la imagen del mundo que nos llega cada día hojeando las páginas de los periódicos, navegando por internet o mirando la televisión, como lo afirma el gran filosofo alemán Arthur Schopenhauer:

Ya no es el sujeto el que representa el mundo, es el objeto el que refracta al sujeto y sutilmente, a través de los medios, a través de la tecnología, le impone su presencia, su forma aleatoria... El poder del objeto entonces se abre camino a través de la simulación, a través de los simulacros, a través del artificio que le hemos impuesto. [...] Es el fin de la aventura de la representación, o del dominio del mundo por la voluntad de representación (Schopenhauer, 1988, p. 96)

La metaficción historiográfica es otra gran marca que se inscribe dentro del amplio contexto cultural del postmodernismo. Se trata de un tipo de ficción postmodernista que mezcla hechos reales y ficcionales en un mismo plano, una

ficción muy paródica y autoreflexiva enraizada en el mundo histórico. La metaficción historiográfica pone en tela de juicio la veracidad de los hechos históricos, cuestionando la certeza de los acontecimientos, desmitificando la versión oficial de los sucesos. Para lograr el efecto de metaficción, los autores se valen de “figuras excéntricas”, que llaman la atención sobre zonas oscuras de la historia. El objetivo principal de la metaficción es la revisión del contenido de la historia. (Navarro, 1998, p.46)

2.2 Características del discurso postmoderno:

El postmodernismo es un movimiento de la narrativa hispanoamericana que surgió en los años ochenta con la puertorriqueña Rosario Ferre, los chilenos Antonio skarmeta y Isabel Allende, el argentino Ricardo Pilgua y la mexicana Ángeles Mastretta, entre otros. El postmodernismo se caracteriza por el auge de la narrativa femenina, la incorporación de grupos marginados y la emergencia de temáticas propias de la nueva concepción posmoderna, que tratan la experiencia de ser mujer o homosexual, la incorporación de la cultura joven (cine, televisión, música pop, humor, medios masivos de comunicación, el coloquialismo). (Dario Villanueva, 1999, p.5)

El pensador Armando Eggel menciona tres características fundamentales del postmodernismo:

La parodia de los géneros literarios y los códigos oficiales del lenguaje, la caracterización protagonista del estrato juvenil y adolescente de la sociedad y la incorporación a la textualidad narrativa, la expresividad poética, como forma natural de decir, o sea parodia, pop y poesía. (Habermas, 1985, p. 20)

Antonio Skármeta, uno de los principales intérpretes del postmodernismo, abogó que la narrativa de finales de siglo al contrario de la novela regionalista, está ambientada en la urbe, e incluye características como: el melodrama, el compromiso social y político, mayor nivel de dramatismo, mayor preocupación por la situación social, la exploración de la nueva manera de ser de los jóvenes, la fantasía y la espontaneidad (Donald, 1994, p. 60).

Otras grandes características del discurso postmoderno son:

2.2.1 Heteroglosia y multiplicidad de formas y modelos estéticos:

Esta característica hace referencia a la abundancia y la diversidad de las culturas y modelos literarios: “La novela de fin de siglo XX ha vivido inmersa en esta multiplicación de mensajes y en una verdadera heteroglosia, que significa también la ausencia de normas o principios estéticos o de cualquier otro tipo dominantes” (Montesca, 2009, p. 33).

2.2.2 Predominio de la privacidad:

El predominio de la privacidad en la novela postmoderna significa que el protagonista es la persona que nos cuenta su historia del modo más subjetivo posible bajo forma de diario, memorias, autobiografías, es por lo general un individuo urbano que vive su vida de manera rutinaria, el teórico y crítico literario español Pozuelo Yvancos recoge (2003):

La novela predominante hoy tiene al individuo urbano como protagonista, fuera de toda gesta, en su ambiente cercano y cotidiano. (...) A la proliferación de diarios íntimos, memorias personales, dietarios de poetas, novelistas, autobiografías verdaderas o recreadas o fingidas, hay que añadir un cierto sesgo existencial-vitalista de la narrativa misma que viene sufriendo un proceso de lirismo en el planteamiento egocentrista del propio material narrativo. Una literatura de lo privado, de lo íntimo está ocupando el centro dominante hoy del mismo modo que en los años sesenta lo ocupó la «novela social». (pp. 115- 116)

2.3.3 El humor y de la ironía:

El humor es una actividad intencionadamente encaminada a provocar risa. Actualmente, el humor se entiende como una actitud intelectual ante la realidad, un modo específico de interpretar la realidad y no una actividad del humorista, encaminada a hacer reír o provocar risa. El humor dulcifica la crítica, los sociólogos y los psicólogos afirman que algunos temas solo se pueden abordar a

través del humor, en este sentido podemos citar el caso de la política, la irregularidad de la vida clerical. (Balutet, 2014, p.233)

2.2.4 La incorporación de elementos pop (tangos, bolero, radionovelas, películas):

El pop art es el primer movimiento que se considera propiamente postmodernista, esta corriente se caracteriza por el empleo de imágenes de la cultura popular y de los medios de comunicación, con el fin de universalizar el arte como cualquier otro objeto de la sociedad de consumo:

El *pop art* marcó el final del metarrelato del arte occidental al sustituir al mismo tiempo lo Bello y lo Sublime, objetivos del arte –tradicional o moderno– hasta entonces, por el significado, al obligar a artistas y espectadores a buscar el significado como única razón de ser del objeto artístico. (...)

2.2.5 La desconfianza hacia la literariedad:

La desconfianza hacia la “literariedad” marca el hecho de que este tipo de literatura no siente una presión innovadora que le obliga a experimentar un trabajo original, por el contrario se satisfecha con los descubrimientos vanguardistas:

En el postmodernismo, ha sido observado, es precisamente este aspecto puramente destructivo de la vieja vanguardia lo que se pone en cuestión. (...) Abandonando las estrecheces de la vanguardia y optando por una lógica de renovación más bien que innovación radical, el posmodernismo ha entrado en un diálogo intensamente reconstructivo con lo viejo y con el pasado. (...) Eco subraya apropiadamente el vínculo histórico existente entre el agotamiento de la vanguardia furiosamente antitradicional y el surgimiento de la buena voluntad postmoderna de *revisitar* el pasado. (Balutet, 2014, p.235)

2.2.6 La cotidianidad: encontramos en el lenguaje coloquial la herramienta adecuada para trabajar la realidad y es al mismo tiempo fuente de vida e inspiración “nosotros nos acercamos a la contemporaneidad con la obsesión de un miope”. (Dario Villanueva, 1987, p.34)

2.2.7 La accesibilidad: en contraste con las novelas rompecabezas de los autores del boom, la narrativa del postboom resulta más accesible al público lector, tal accesibilidad se cimienta en la directa referencialidad del lenguaje.

2.2.8 La doble codificación: término acuñado por el teórico alemán Fiedler y transformado más tarde en el de la pluricodificación, que engloba la intertextualidad, la deconstrucción, la heterogeneidad, la fragmentación, el humor, la ironía, el collage y la historización.

2.2.9 La subversión o revisión del canon establecido: dicha revisión se manifiesta en la indistinción entre las culturas marginales o emergentes y el canon tradicional, en la igualdad entre lo popular y lo culto es decir entre la cultura canonizada y la subcultura, entre la elite y cultura de masas, entre la crítica y el arte, a través de la parodia y la ironía.

2.2.10 Otra seña de identidad del discurso postmoderno es la coexistencia de diversas modalidades de tiempo en el seno del texto narrativo: lineal, circular, cíclico. Incluso la trama novelesca está abierta y cada lector puede interpretarla a su gusto.

2.2.11 La recuperación de la subjetividad individual es un rasgo característico del discurso postmoderno que existía desde el romanticismo y se intensificó en la época postmoderna con la aparición de las ideas de la estética de la recepción.

2.2.12 El discurso posmoderno insiste en la importancia de la irrupción masiva de escritoras y la vuelta al problema de la identidad latinoamericana.

3. El discurso postmoderno y la literatura hispanoamericana:

La postmodernidad es un fenómeno contemporáneo, es un modo de vivir y de sentir que conoció una gran expansión geográfica llegando hasta al continente sudamericano. (Show, 2008, p. 32)

La literatura latinoamericana ha constituido un espacio favorito para el desarrollo de la postmodernidad. Numerosos críticos y autores han afirmado la manifestación de muchos rasgos de la postmodernidad en las obras de los escritores del boom latinoamericano tanto a nivel de la composición del texto como en los planos semánticos y pragmáticos. El historiador y teórico alemán Hans Rober por ejemplo, reconoce a Jorge Luis Borges como padre de la literatura postmoderna, el crítico clasifica al novelista y poeta simbolista francés Pierre Menard, autor del Quijote, una novela postmoderna, porque en ella se presentan elementos relativos a la postmodernidad como la ausencia de una oposición o separación entre la realidad y la ficción, la existencia de numerosos intertextos y la falta de originalidad. Sin embargo, muchos rasgos de la postmodernidad ya han existido en la narrativa de los años 60 y 70 como en cien años de soledad, novela cumbre de Gabriel García Marques o Terra Nostra de Carlos Fuentes. (Toro, 1991, pp. 200- 201)

Entre los atributos que dan una fisionomía propia a la narrativa posmoderna, cabe mencionar:

- La mezcla entre los géneros literarios, lirico, narrativo y dramático.
- El crecimiento de los medios de comunicación masivos sobre la narrativa, aparición en las obras literarias de formas de expresión propias del periodismo, el cine, la radio etc...
- La hibridez cultural que provocó a la deconstrucción de las fronteras entre alta cultura y cultura popular.
- La emergencia de grupos minoritarios que hacen oír su voz: sexuales, negros, voz femenina, culturas marginales.

- La intervención del lector en el texto para rellenar los huecos, completar lo no dicho e interpretar lo confuso. Esta implicancia del lector postmoderno se logra gracias a su experiencia, su capacidad mental y su enciclopedia que ha rellenado a lo largo de los años.
- El placer estético, que viene como meta principal del escritor, la novela debe provocar ante todo un entretenimiento y goce interminables.
- Desaparición de oposiciones y de fronteras entre realidad y ficción, entre magia y verdad.
- La importancia del humor y de la ironía en la creación literaria del escritor postmoderno. este aspecto lúdico constituye una herramienta necesaria en la construcción del discurso postmoderno y cobra cada vez una dimensión más amplia y confusa.
- La segmentación del tiempo narrativo y su reducción a tiempos cualitativos, anacrónicos y anárquicos.

3.1 Historia y ficción en el discurso postmoderno.

Los cambios que han tenido lugar en los diferentes niveles de la cultura, habían influenciado sobre la concepción de la novela contemporánea, especialmente aquellas transformaciones ocurridas a nivel de la novela histórica en sus diferentes modalidades (la novela testimonio, la novela ficcional, las biografías y autobiografías), también haya transformado la concepción de la historia en el plano imaginativo.

Numerosas son aquellas obras que refieren a hechos históricos en las que los acontecimientos y los protagonistas que forman el centro de la narración han existido realmente y el público les conoce bien a través de la televisión, los periódicos, los libros de historia etc. En estas novelas, el escritor toma el lado verdadero de la historia, y lo transforma en el punto de partida de una creación ficcional, donde la realidad y la ficción se mezclan llevando al lector en un juego de claroscuros. No obstante, las relaciones historia-ficción, han sido objeto de estudio de diversos críticos. Seymour Mentón por ejemplo, distingue entre

novela histórica ficcional que se encuentra ubicada entre los años 1929-1949 y a la que vincula con la estética modernista y la novela postmodernista caracterizada por:

- La importancia de la metaficción.
- La convicción de la imposibilidad de conocer la verdad histórica y la conciencia del carácter cíclico e imprevisto de la historia.
- La intertextualidad que se manifiesta en citas de texto y alusiones a otros personajes y otras novelas.
- La distorsión de la historia y por consiguiente la posibilidad de numerosas interpretaciones respecto a los acontecimientos y los personajes.
- La presencia de la parodia y el uso de diferentes tipos de lenguaje.
- El aprovechamiento de la historicidad de algunas obras consideradas como maestras en este dominio debido a la calidad y la cantidad de los sucesos reales que contiene y su versión en obras que ponen en juego la realidad imaginativa.

Anderson Imbert retoma la definición de Seymour Mentón sobre la novela histórica: “llamamos novela histórica a las que cuentan una acción anterior a la del novelista”. El crítico pone el acento sobre el criterio cronológico como punto principal para clasificar la novela histórica puesto que el novelista debe relatar acontecimientos que han ocurrido en una época anterior a la suya, de esta manera obras como *La Muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes (1962), *Conversación en la Catedral* de Vargas Llosa (1973), y sobre *Muertos y Héroes* de Ernesto Sábato (1962) quedan excluidas de la clasificación como nueva novela histórica. Se puede decir que las nuevas formas ficcionales que analizan hechos de la historia reciente desde la óptica del evento creado han conocido un gran triunfo. El pasado inmediato, especialmente los temas relacionados con los gobiernos autoritarios en países como Cuba, Argentina, Chile, desempeñan un papel importante y contribuyen al desarrollo de la novela. Como el término novela indica una ficción y que a través de este tipo de texto, el lector no pretende alcanzar la única verdad de los hechos sino indagar nuevas y diferentes versiones e interpretaciones de la historia oficial. Se trata de una manera de saber

profundizar adelante lejos del área, espacio, plano, de los acontecimientos, buscando el sentido oculto de los acontecimientos. Estas novelas llamadas también novelas de interpretación histórica desempeñan un papel social importante, es un género inteligente de búsqueda de sucesos que el lector conoce y permite en virtud de la multiplicidad de los puntos de vista, de su carácter paródico, de su heteroglosia, ahondar en acontecimientos conocidos solo en su apariencia. Carlos Fuentes ha declarado en relación al desarrollo de la novela histórica en los países hispanoamericanos:

Los escritores del Río de la plata cumplen precisamente con la función que vengo señalando, la de crear una segunda historia, tan válida o más que la primera, en función de la ausencia, reclamando sus palabras, sus novelas, sus historias porque para fundar la ciudad de la sociedad civil, vamos a necesitar más que nunca una sabiduría imaginativa acerca de nuestro pasado. De allí se destaque hoy la vocación histórica de la más nueva novela hispanoamericana. Reflexión sobre el pasado, con un signo de la narrativa para el futuro [...] esta manera de ficcionizar la historia llena, además, una necesidad muy precisa en el mundo moderno, en el mundo más bien de la llamada postmodernidad. Baudrillard asegura que “el futuro ha llegado, todo ha llegado, todo ya está aquí. Es cierto: ya está aquí”. (Olga steimberg, 2014, pp. 170-171)

Muchos escritores y ensayistas han observado que la marca principal de estas novelas es la peculiar relación entre lo real y la ficción, asunto que la ensayista y escritora Beatriz Sarlo ha declarado respecto a la literatura como discurso significativo para la sociedad:

Todos estos textos se colocan de un modo u otro frente a una cuestión estética extensamente debatida: la referencia a lo real, como esa superficie resistente, respecto a la literatura despliega sus estrategias, y a la vez se ve afectada por la tensión de significaciones, hechos, fragmentos de discurso. (Sarlo, 2001, p.170)

Hyden White señala en relación con esta cuestión que relatar la historia se ha transformado en un problema justo cuando la gente empezó a distinguir entre hechos reales e imaginarios. No obstante, los novelistas combinan hechos y personajes ficticios con otros verdaderos poniendo en juego documentos comprobables, esto ayuda a crear una nueva versión y concepción de los hechos, una interpretación distinta y una construcción que pone en duda las versiones anteriores conocidas y aceptadas como ciertas. El único objetivo del lector es la búsqueda de una verdad que no sea única ni indiscutible. (Balutet, 2014, p. 250)

3.2 La emergencia literaria de la escritura feminista:

La presencia de escritoras en la literatura mundial no es algo nuevo, pero su participación ha sido siempre débil en comparación con el sexo opuesto, esto se debe a razones como: la sobra de faenas domésticas, la falta de tiempo a causa de la educación de los hijos y también la imposibilidad de tratar los temas tabúes. De las cuantas quintas que lograron escribir, por falta de medios, ninguna publicaba y las poquísimas que publicaron, ninguna había superado más de un libro, y este pequeño libro desaparecía pronto de la circulación porque no volvía a reimprimirse. Por estas circunstancias la voz femenina fue ignorada por los medios literarios y no llegaba al público lector, por esta razón la mujer escritora no recibía el beneficio de una crítica literaria. En efecto tuvo que esperar al postboom de principios de los años ochenta para que se diera a conocer a escritoras femeninas. (Ward, 2014, p.2-3). La segunda mitad del siglo XX, ha conocido un auge espectacular respecto al surgimiento de notables escritoras feministas latinoamericanas. No obstante, estas escritoras tuvieron el honor y la responsabilidad de terminar la trayectoria ardua que la primera feminista del nuevo mundo Sor Juana Inés de la Cruz comenzó hace cuatro siglos. En su carta *Respuesta a la Poetisa a la muy Ilustre Sor Filotea de la cruz* (1957), la monja Sor Juana Inés, desafió las convenciones sociales de su época, denunció la represión y la falta de libertad de la mujer y reivindicó los derechos de estas mujeres sometidas a la hegemonía patriarcal. (Reyes, 2007, p. 190)

La literatura feminista tiene como objetivo la búsqueda y la reafirmación de la identidad femenina fuera del marco masculino. Una identidad que había sido por mucho tiempo marginada y confinada al ámbito de lo doméstico, como lo afirma la escritora y crítica literaria Helena Araujo en su libro *Scherezada criolla* (1989): “Sí, ya es tiempo de que el discurso femenino deje ser marginado, o considerado con relación a un núcleo semántico dominante” (p. 4). Las escritoras contemporáneas tales que....pretenden denunciar el poder patriarcal y las estructuras sociales que lo sostienen y rescatar a la mujer de las visiones y valores tradicionalistas tales que: la ignorancia, la debilidad, la pasividad y la sumisión. Esta lucha indeterminable en contra de los estereotipos otorgados a la mujer desde tiempos remotos se manifiesta en las obras de estas novelistas a través de personajes y protagonistas femeninos fuertes e independientes que no aceptan la subyugación y se rebelan siempre contra las normas de la sociedad machista. (Enríquez, 2008, p. 13)

En su libro *Tópicos de la Retórica Femenina*, la poeta y crítica literaria Margara Russotto (2004), reflexiona sobre las fases de la construcción de la identidad femenina en las obras de escritoras postmodernas:

- 1) El descubrimiento sensorial del mundo (momento gozoso de iluminación).
- 2) fase de ruptura de la armonía, pérdida de la inocencia y consecuente desarticulación entre el impulso amoroso y la fatalidad (momento de la decepción).
- 3) Último canto, débilmente reparador, que intenta reconquistar la belleza y la fe perdida para alcanzar una vida auténtica, con traje nuevo”. (p.14)

Dentro de este proceso de descubrimiento y construcción de la identidad propia, la mujer se ve involucrada en una conflictividad entre la debilidad y la fuerza, la ignorancia y el conocimiento, pero al final de este proceso, los personajes logran liberarse de las normas impuestas por la sociedad patriarcal, afirmando fuertemente su feminidad. (Reyes, 2012, p.5)

Se puede decir que la literatura escrita por mujeres se ha convertido en un medio de emancipación para la mujer. Este éxito se debe principalmente a estas mujeres sabias que supieron la gravedad del problema, sin embargo, a pesar de las limitaciones de su época, estas escritoras habían tenido una visión lucida que les había permitido encontrar soluciones eficientes al problema. (Facio, 2005, pp.15-16)

Como las tres novelas de estudio (*como agua para chocolate*, *arráncame la vida y maldito amor*) incorporan temas y elementos de la cultura popular como el folletín, el bolero, el tango, recetas, amores y remedios caseros, nos proponemos a abordar la literatura popular.

4. La literatura popular:

La expresión literatura popular está compuesta por dos conceptos: literatura y popular. La Literatura se define como arte bello que expresa la belleza mediante la palabra y popular que pertenece al pueblo o tiene su origen en él. Por lo tanto, la literatura popular es definida como el conjunto de producciones artísticas y literarias difundida entre el pueblo y que retratan el pueblo. (Díaz Viana, 1995, p.20)

4.1 Aproximación a la literatura popular:

La novela popular, folletín o novela por entregas es una modalidad narrativa, surgió en la primera mitad del siglo XIX y se extendió a buena parte del siglo XX principalmente en Francia, España, México y diversos países de América. La literatura popular se define como literatura difundida entre el pueblo. Este género es apreciado por el pueblo por su forma barata y extendida de entretenimiento. Esta poética tiene muchas formas de difusión: la lectura, la radio, la televisión y electrónicamente. La literatura popular se dirige al pueblo, históricamente, se transmitía de forma escrita y oral a través de la poesía lírica y los romances. (Lécuyer, 1993, p.162)

La literatura popular era fuente de entretenimiento y de saber. Por ejemplo las aleluyas han sido un medio de enseñanza de las primeras nociones de conocimiento a las clases populares, estas estampas tenían el valor de un libro, ofrecían una variedad de temas educativos y moralizadores, como lo describe el catedrático de la lengua y cultura hispanicas Jean-Francois Botrel "un público en la infancia de la lectura y del saber". (Bortel, 1974, p. 127)

Los autores populares no son innovadores, tienen una escasa imaginación, su capacidad creadora es mínima para transmutar su herencia y evolucionar el romance, la canción y la aleluya. De ahí las composiciones son llenas de repeticiones y paralelismos. En palabras de Margit Frenk: "la colectividad posee una tradición poético-musical, un caudal limitado de tipos melódicos o rítmicos, de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos [...]. Se deja poco margen a la originalidad y a la innovación". (Frenk, 1990, p.66)

4.2 El folletín o novela por entregas:

A principios del siglo XIX, se fundamentó una estrecha relación entre la literatura y el periodismo. Los autores empezaron a incluir textos de diferentes aéreas como la ciencia, la medicina, el arte culinario en la literatura. Folletines o entregas es un sistema editorial que consistía en publicar regularmente, en la parte baja de los periódicos o revistas literarias relatos serializados. Estos escritos conquistaron a millones de lectores de toda clase social. La enciclopedia Espasa propone para el término:

Escrito que se inserta en la parte inferior de la plana de los periódicos, y en el cual se trata de materias extrañas al objeto principal de la publicación, como artículos de crítica literaria, novelas, etc., y que está separado de las demás materias por medio de una línea horizontal que corta todas sus columnas. A veces esos textos forman páginas con foliación correlativa para constituir libro. (p. 4)

La filóloga española María Moliner (2007) lo define así: “Escrito que se inserta en la parte inferior de alguna hoja de un periódico, de modo que se puede cortar para coleccionarlo; generalmente se publicaban así novelas por partes; a veces, también artículos literarios o ensayos.” (p. 379)

Folletines y entregas son términos sinónimos, la diferencia entre ambas palabras reside en que el folletín se edita en los periódicos y las entregas se editan en los cuadernillos. la novela por entregas fue el medio más práctico y efectivo de divulgación de textos en prosa, de relativa extensión, los narradores perfeccionan diversos mecanismos para cautivar y seducir al público lector basándose en la emoción, la sensualidad, el azar, el suspense y la exageración convirtiendo al lector en un personaje de la trama. (Roa, Domínguez, 2009, p.34)

La novela por entregas tienen su propio público lector: las clases sociales menos favorecidas (los obreros). Este tipo de textos les permite olvidar sus problemas sociales y políticos. El éxito de las entregas dependía de su aceptación o rechazo por el público lector, para escribir sus entregas, los autores se valen de formas simples y de fácil comprensión para el lector. La preocupación por mantener el lector despierto a lo largo de toda la narración empujó a los autores a insertar dibujos dentro de las entregas. El ejemplo siguiente demuestra cómo se publica la novela por entrega en los periódicos:

"Semana Literaria del Neo-Granadino": Publica la célebre novela de Eujenio Sue, titulada *Matilde* Sobre incidencias de la publicación, vale la pena leer varios anuncios aparecidos entre febrero y junio de 1849 en el mencionado periódico:

A LOS AJENTES DE LA SEMANA LITERARIA DEL NEO-GRANADINO'. SUPPLICAMOS SE SIRVAN AVERIGUAR en las administraciones de correos del lugar de su residencia, si en alguna de ellas existe un paquete con 25 ejemplares de la entrega tercera de “Matilde” el cual se puso en la administración de esta capital el 19 del mes próximo pasado.

SEMANA LITERARIA DEL NEO-GRANADINO: Comenzará a publicarse desde febrero en un cuaderno semanal, bellamente impreso i conteniendo selectas obras nacionales i extranjeras. A los suscriptores del NEO-GRANADINO que quieran serlo también de la SEMANA LITERARIA se les rebajará EL DOCE I MEDIO POR CIENTO del precio de ésta. Cada entrega constará de 32 páginas en 4, su valor DOS REALES. Se admiten suscripciones a la Semana Literaria solo en todas las Agencias O MEMORIAS DE UNA JOVEN. La demora que han sufrido en el tránsito de Santamarta, nos obliga a reducir por ahora la entrega a 16 páginas. Tan luego como se reciban, cumpliremos con lo ofrecido en el número 24 de este periódico. Hoy ha salido la entrega primera. (Ruizpérez, 1996, p. 241)

La novela por entrega presta mucha importancia a los beneficios económicos que producía. Para lograr su negocio, los editores escriben su novela en papel de mala calidad, con carácter grande para ocupar más espacio, introduciendo numerosos títulos y subtítulos, añadiendo diálogos inútiles. (Guise, 1993-1994, p. 24)

Gran parte del público consumidor de la novela por entregas son las señoritas, por una razón sencilla, las entregas reflejan generalmente la condición vivida por la mujer obrera:

Los temas, las intrigas de las obras parecen destinadas a un público femenino; (...) la mayor parte de los personajes femeninos de estas obras pertenecen, aunque no es general, al mundo del trabajo: obreras, sirvientas, costureras, planchadoras, etc.: la mujer rica, la mujer con cierta situación económica, es descrita como dura, cruel, avarienta, ambiciosa. (...) Amor, matrimonio, adulterio, abandono, hijos sin padre, hijos sin madre, problemas o temas todos que fueron sin duda programados en función de un lectorado femenino. (Ferrerías, 1972, p. 27-28)

A lo largo del siglo XIX, la crítica literaria heredó una tendencia de rechazo y desprecio respecto a la literatura del folletín, considerándola como subgénero literario, subliteratura o literatura baja. El crítico Alberto Villegas Cedillo opina

sobre esta consideración negativa: “Algunos consideran que este movimiento literario no es digno de tomarse en cuenta por carecer de calidad literaria y suelen llamarle: subliteratura, infraliteratura o literatura de segundo o tercer orden”. (Cedillo, 1984, p. 5)

A partir de del siglo XX, la crítica literaria adoptó una nueva actitud positiva que supera el juicio negativo de las novelas de folletín de la crítica precedente, y propone la definición siguiente del folletín: Un género literario específico identificado como novela popular”. Esta posición positiva permitió el desarrollo de estudios académicos sobre literatura popular como viene señalado por el crítico mexicano Villegas Cedillo afirma: “si se considera a la Novela Popular como cultura de masas, tendremos que verla como novela social, como sacrificadora de la estética y esquemas literarios clásicos. (Cedillo, 1984, p. 5)

5. La Teoría de la Recepción Literaria:

Desde mucho tiempo, el valor de una obra literaria se media con su producción, la crítica literaria se centraba en la producción literaria es decir en el autor y la obra y no concedía mucha importancia a la recepción, el autor era el único creador de sentido la obra, se denominaba anteriormente estética de la producción. A este respecto el escritor y profesor francés Oscar Tacca dice “sin duda uno de los cambios más importantes registrados en la crítica literaria es el esfuerzo por ver la obra no desde el lado de su producción sino de su consumición”. (Tacca, 1985, p.200)

Centrar en el lector y la lectura para resolver los problemas de escritura no es una idea nueva. En numerosos ensayos de la estética literaria, el poeta francés Pol Valery (1924) da un esbozo de una teoría de la recepción: “siempre que se habla de literatura hay que hablar de lector (...) la literatura depende de la manera de leer y del papel que la lectura tiene en el lector o en tal época” (p.34). Valery insiste que el valor de una obra no reside en su aspecto intrínseco sino que es más bien producto de su lectura. La obra es el término de la actividad del escritor y el origen de la actividad del lector. Fuera de estos sistemas de actividad, la obra

como mero objeto, carece de valor y pierde su dignidad como fenómeno espiritual. (Valery, 1924, p.60-61).

En la literatura contemporánea, la figura del lector cobra gran importancia, porque es el único decodificador del texto, es el responsable de la atribución de significados y de la formulación de interpretaciones. Esto se ve de manera muy clara en las novelas del boom latinoamericano donde el lector aparece como copartícipe y cómplice con el escritor de la obra, para Jorge Luis Borges (1962) “el libro es el dialogo que entabla con el lector (...) una literatura difiere de otra anterior o ulterior, menor por el texto, que por la manera de ser leída” (p.88)

A partir de los años 70, la figura del lector adquiere relevancia, esto transcurre justo con el desarrollo de las ideas del crítico francés Roland Barthes respecto al autor. Barthes proclama que “el nacimiento del lector se produce a costa de la muerte del autor”. (Barthes, 1987, p. 90). En su opinión, el lector se convierte en el verdadero creador del significado del texto, y esto porque es él quien cumple con la tarea más difícil que consiste en descifrar las referencias que se encuentran implícitas y explícitas en el texto, reorganizar el texto en unidades de significado y volver a escribir el texto. De esta manera las reacciones del lector pasan a formar un paso hacia el descubrimiento de la pluralidad significativa del texto. Siguiendo el mismo enfoque que Barthes, el crítico literario y lingüista germánico Wolfgang Iser afirma que la experiencia y la participación del lector forman el centro del proceso literario: este anticipa, retrocede, rellena lagunas, reconstruye el texto y resuelve las contradicciones emergentes en el texto. (Iser, 1987, p.45)

Sin embargo, con la aparición de las ideas de la estética de la recepción a raíz de los años setenta, la figura del autor, como creador único de una obra de arte, generador sublime de su sentido, fuente de toda inspiración, ente que refleja en la obra su pensamiento y sufrimiento, empezó a agonizar.

En 1967, en la universidad alemana de Constanza, el historiador y crítico de la literatura francesa el germánico Hans Robert Jauss, inaugura un discurso bajo

el título de *La historia de la literatura como provocación a la ciencia Literaria*. Esta conferencia se transformó poco después en el acta de fundación de la Estética de la Recepción. En el acto de la inauguración de dicho discurso de 1967, Jauss y los demás investigadores de la universidad de Constanza, plantearon la necesidad de revisar los principios de la ciencia literaria vigente. El crítico había propuesto un cambio radical en los estudios literarios, considera primordial orientar los estudios literarios hacia una nueva estética que valora la obra desde la perspectiva del público o del lector y no desde la perspectiva del autor o de la obra. Jauss ha planeado una sistematización teórica y metodológica de la recepción literaria, insistió en la necesidad de escribir la historia de la literatura teniendo en cuenta la recepción de los textos y no la historia de los autores y de la obra misma como sucedió anteriormente con las corrientes literarias tal que el estructuralismo. Asimismo, esta teoría de la recepción surgió como un nuevo enfoque de la literatura, frente al estructuralismo, centra su atención en los vínculos que relacionan el lector con la obra. (Jauss, 1967, p.101)

Esta teoría se opone al estudio de las formas descriptivas del texto y propone acabar con los problemas diacrónicos de la literatura como la profundización en el positivismo:

Una renovación de la historia de la literatura exige destruir los prejuicios del objetivismo histórico, así como fundamentar la estética de producción y de representación tradicional en una estética de la recepción y del efecto. La historicidad de la literatura no se basa en una relación de “hechos literarios, sino que se basa en la experiencia procedente de la obra literaria hecha por el lector [...] El historiador de la literatura debe convertirse siempre él mismo primero en lector, antes de comprender y clasificar una obra. (Jauss, 1987, p.56)

El contexto teórico en el que se elaboró este trabajo ha sido la crisis de la concepción de la autonomía del texto y la neutralidad ideológica del investigador en las ciencias humanas y literarias. Es la crisis objetivista de la literatura y de la crítica literaria inspiradas en el formalismo ruso, el estructuralismo y la nueva

critica, se trata de un conjunto de teorías que han ignorado el papel activo que desempeña el lector en la interpretación del sentido del texto, limitando su papel a la reproducción de lo que la obra encierra. Iser considera que: “un texto literario puede convertirse en una obra solo cuando es leído” esto significa que para que exista un texto se necesita la presencia de un lector. De este análisis se deduce que el proceso de lectura permite desarrollar los efectos del texto literario. (Blanchot, 1955, p. 22)

5.1 El acto de lectura:

Los profesores de lengua y literatura española Osca Tacca y Alferd Bulher afirman que el receptor o sea el lector desempeña un papel significativo en el proceso de comunicación, que su figura resulta indispensable para comprender una obra literaria porque el acto literario es construido a través del diálogo entablado entre el lector y el texto. (Moron hernandez, 2006, p. 14)

En su ensayo *Qu'est-ce que la littérature?* el filósofo y escritor francés Jean Paul

-Sartre, (alza

escribir y leer son dos partes del mismo proceso. Sartre afirma que el autor no escribe para sí mismo y, por lo tanto, escribir es siempre una llamada (appel) y “un pacte de générosité” entre autor y lector, pues ambos son libres: uno de escribir o no escribir y el otro de leer o no leer. (Sartre, ano, p. 1948, p. 2001)

Según el novelista y crítico literario francés Maurice Blanchot, la existencia de una obra literaria es posible gracias a sus dos elementos: el emisor (el autor) y el receptor el (lector) sin los cuales no habrá mensaje: “l'œuvre est seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lie”. (Blanchot, 1955, pp.45-46)

La obra literaria se escribe pensando en un lector modelo que se ocupara de (descomponer) deshacer los nudos que contiene el texto para construir su sentido, con respecto a este punto Satere (1948) asevera que “il n'y a d'art que pour et par autrui” (p.23). Nadie escribe para sí mismo, porque la acción de escribir implica la de leer, la obra de cualquier autor es incompleta salvo si confía su

cumplimiento a otra persona: el lector. Sin embargo, el autor tiene fe en la capacidad del lector para elucidar (esclarecer) los códigos que contendrá su texto, ya que la lectura que hará el lector del texto, transformara el libro en una obra de arte.

Para los teóricos de la lectura, el texto es como una partitura musical y el autor es el compositor de dicha obra, pero la pieza no existe realmente, al menos que haya alguien que la interpretara, un músico que aportara a la partición su toque personal: un lector que sabrá dar a la obra su belleza de obra de arte, porque el sentido de una obra no preexiste a su lectura sino que es el resultado de lo que el semiólogo y autor italiano Umberto Eco llama: cooperación textual entre la obra y el lector.

El objetivo de la lectura es el texto, relacionando los elementos dispersos por el autor en la obra y construir una unidad semántica. Esto justifica las palabras del filósofo y crítico francés Jean Marie Schaeffer (2015) al decir que cada obra literaria es una realidad semiótica compleja y pluridimensional. (p.69)

La perspectiva hermenéutica ha permitido que el sentido del texto se entiende desde la historia personal del sujeto que interpreta, con el fin de conocer el mundo que la obra es capaz de mostrar, el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer concibe la hermenéutica como “el arte de comprender la opinión del otro” (p. Aguilar, 2004, p. 62). De algún modo, el fundador de la moderna hermenéutica ha permitido establecer el puente entre esta disciplina interpretativa y la teoría de la recepción, cuyo último propósito, es permitir la comunicación entre pasado y presente, hacer posible el diálogo. Schopenhauer decía que leer es pensar en un cerebro ajeno. En este orden de cosas, la lectura es entendida como un diálogo.

Jauss explica las diferentes funciones del lector: el lector *implícito*, que viene dado por el texto y que, orienta la actualización del sentido, y el lector *explícito*, que es el que va cambiando dependiendo del contexto sociocultural e histórico de su época.

5.1.1 El lector implícito y el lector real.

a. El lector implícito:

El lector implícito es una creación en la mente del escritor, en el proceso de escritura o en el momento de redactar la obra literaria, el autor imagina, crea en su mente un lector, un destinatario y un receptor a su obra. Una vez publicada la obra, los lectores entran en contacto con ella y establecen una relación estrecha con la realidad planteada, este tipo de receptor coincide con el perfil del lector implícito que imaginó el autor cuando escribió su obra.

El lector implícito es un concepto acuñado por el profesor alemán Wolfgang Iser (1987), esta concepción es de suma importancia para la teoría de la recepción como lo afirma Iser:

Entonces, si estamos tratando de comprender los efectos causados y las respuestas suscitadas por obras literarias, debemos permitir que la presencia del lector predetermine su carácter o su situación histórica. Podemos llamarlo, a falta de un término mejor, el lector implícito. Él encarna todas las predisposiciones necesarias para una obra literaria para ejercer sus efectos. (p. 160)

El teórico y crítico literario español Darío Villanueva define el lector implícito como:

Instancia inmanente de la recepción del mensaje narrativo configurada a partir del conjunto de lagunas, vacíos y lugares de indeterminación que las diferentes técnicas empleadas en la elaboración del discurso van dejando, así como por aquellas otras determinaciones de la lectura posible del mismo que van implícitas en procedimientos como la ironía, la metáfora, la parodia, etc. (Villanueva, 1995 p. 203).

El lingüista alemán Wilhelm von Humboldt de su parte define al lector implícito “como una condición textual y un proceso de producción del significado”. (Humboldt, 1982, p.45) a diferencia de los teóricos anteriores, el lector implícito

de Iser, se fundamenta en la propia estructura del texto y no se basa en la experiencia del receptor. En este sentido, la lectura permite al texto alcanzar su realidad y en ausencia del receptor, dicho texto queda en el olvido “Todo texto literario ofrece una determinada proposición de sus posibles receptores”. (Iser, 1987, p.139).

Descubrir al lector implícito es una tarea fácil:

Cuando se ha llegado a reconstruir la función implícita del lector de un texto, se pueden investigar, con tanta mayor seguridad, las estructuras de comprensión previa y, con ello, las proyecciones ideológicas de determinados estratos de lectores como segundo código a partir de la diferencia respecto del primero. (Jauss, en Mayoral, 1987, pp.78-79)

b. El lector real:

El lector real es un lector que sabe determinar el sentido de cada palabra puesta en el libro, es un lector que no se contenta de leer, sino que añade un efecto dinámico al proceso de lectura, interpreta la realidad según su cultura, su experiencia y su psicología.

La figura del lector real resulta imprescindible en un texto postmoderno porque es el responsable de la decodificación de los signos o de la nueva realidad creada por el autor:

Dentro del proceso de la comunicación literaria, la novela postmodernista en general tiende a favorecer el papel activo del lector en la creación del objeto estético. A diferencia de los movimientos anteriores que privilegiaban al autor, al referente extratextual o al texto mismo, la literatura postmodernista celebra explícitamente el poder creativo de la lectura. (...) Las reflexiones de la enunciación tienden a concentrarse en la descripción de los mecanismos y las posibilidades del acto de leer. (Acosta, 1989, P.81)

En su pertinencia funcional del narratorio se evidencia sobre todo en relatos de narrador autodiegético u homodiegético, cuando el sujeto de la enunciación convoca expresamente la atención del destinatario. (...) Por eso, la narrativa asume el carácter de una justificación, de tenor persuasivo, contando para ello con la atención de ese destinatario. (Reis y Lopes, 1996, p. 67)

5.2 Horizonte de expectativas de Hans Robert Jauss:

El termino horizonte de expectativas tiene su origen en la sociología del filosofo y sociólogo alemán Karl Mannheim (1960), según este teórico, existe un conjunto de principios que rigen el pensamiento de una sociedad en un momento espacio-temporal concreto: “Así, nuestro horizonte de expectativas estaría constituido por eventos que destacan en la constancia de la experiencia social por ejemplo, las garantías de que se van a seguir ciertas costumbres y usos, de que ciertas jerarquías sociales serán respetadas”(p.70). La idea de horizonte de expectativas apareció más tarde en la conferencia pronunciada en 1967 por Hans Robert Jauss en la cual define dicha concepción como “los presupuestos bajo los cuales un lector recibe una obra.” (p. 89)

Sin embargo, el horizonte de expectativas fue creado por Jauss a partir del horizonte de preguntas de Gadamer. Jauss concibe el horizonte de expectativas como las ideas preconcebidas por los lectores a la hora de ver una obra en su momento de aparición y por las cuales es valorada, es decir, constituyen los elementos previos que influyen en una nueva concepción. El lingüista alemán Holub argumenta que el horizonte de expectativas se refiere a “un sistema intersubjetivo o una estructura de expectativas, un sistema de referencias o un propósito que una persona hipotética pueda llevar a cualquier texto”. (Holub, 1991, p.34)

El horizonte de expectativas se define pues como la suma de comportamientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición, con respecto a la cual es interpretada y valorada.

Jauss explica de la siguiente manera cómo se construye el horizonte de expectativas en el texto:

Una obra literaria, incluso cuando parece ser nuevo, no se presenta como algo absolutamente nuevo en un vacío informativo, sino predispone a su audiencia a un tipo muy específico de recepción por anuncios, señales manifiestas y cerradas, características familiares o alusiones implícitas. Despierta recuerdos de lo que ya fue leído, llevar al lector a una actitud emocional específica y con su principio despierta expectativas por “la mitad y el final”, que puede mantenerse intacta o alterada, reorientar o incluso cumplido irónicamente en el transcurso de la lectura según reglas específicas del género o tipo de texto. (Jauss, 1967, p.118)

Jauss explica que el horizonte de expectativas se forma a través de la experiencia del lector, como consecuencia encontramos que en algunas culturas ciertas obras literarias son famosas, conocidas, leídas y releídas y en otras, simplemente pasan desapercibidas. Nedred Kuran señala que el éxito o el fracaso de una obra literaria dependen de los lectores, que difieren en su cultura y en su manera de ver la vida, y del consciente colectivo que tiene incluso su propia manera de ver la realidad. Estos dos factores son determinantes para que la obra entre en el horizonte de expectativas.

El crítico mencionó a dos horizontes de expectativas relativos al proceso de lectura: el primero literario, propio de la obra y del autor y este permanece fijo y el segundo, del receptor, este va cambiando dependiendo de las circunstancias socio-históricas en la cual se desenvuelve el lector. Los dos horizontes coinciden en el momento en que aparece la obra, después se irán alejando. Asimismo para comprender un texto se requiere una *fusión de horizontes*, el del texto y el del intérprete, el del pasado y el del presente. Jauss estimula que cuando un texto se distancia del horizonte de expectativas, aumenta su valor artístico, esto es lo que se denomina distancia estética. (Rodríguez, 2000, p.5)

Jauss aclara cómo se efectúa la fusión entre los dos horizontes (literario y social) en el lector:

El lector empieza a entender la obra nueva o extranjera en la medida en que, recibiendo las orientaciones previas que acompañan al texto, construye el horizonte de expectativas intraliterario. Pero el comportamiento respecto al texto es siempre a la vez receptivo y activo. El lector sólo puede convertir en habla un texto –es decir, convertir en significado actual el sentido potencial de la obra en la medida en que introduce en el marco de referencia de los antecedentes literarios de la recepción su comprensión previa del mundo. Ésta incluye sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también las biográficas. (Jauss, 1987, p.56)

La fusión entre los dos horizontes, el literario dado adelantadamente por el texto y el social aportado por el lector se realiza de una manera espontánea o reflexiva:

El hecho de que incluso en este horizonte del mundo de la vida han entrado de nuevo experiencias literarias apenas necesita aclaración. La fusión de los dos horizontes [...] puede realizarse espontáneamente en el disfrute de las expectativas cumplidas, en la liberación de los imperativos y la monotonía de la vida ordinaria, en el acceso a una propuesta de identificación o de manera aún más general, en la afirmación de una ampliación de la experiencia. Pero puede producirse también reflexivamente como consideración distanciada, como reconocimiento de lo extraño, como descubrimiento del modo de proceder, como respuesta a un estímulo mental, y, a la vez, como apropiación, o bien como negativa a recibir las cosas en el propio horizonte de experiencias. (Jauss, 1987, pp. 77-78)

En 1975, Jauss diferencia entre el horizonte de expectativas literario o intraliterario, implícito y deducible del texto y el horizonte social o bien

extraliterario, que viene determinado por el contexto en el que se sitúa el lector. El crítico explica que:

Un análisis de la experiencia literaria del lector o –si se quiere de una sociedad de lectores del presente o de una época pasada debe comprender los dos lados de la relación texto lector, es decir, el efecto como elemento de concretización de sentido condicionado por el texto, y la recepción como elemento de esa misma concretización condicionado por el destinatario – como proceso de mediación o fusión de dos horizontes. (Jauss, 1987, p.77)

Según Jauss el horizonte de expectativas desempeña un papel importante en la unión entre la literatura y la sociedad:

La función social de la literatura se manifiesta en su genuina posibilidad sólo donde la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de la práctica de su vida, preforma su comprensión del mundo y con ello repercute también en sus formas de comportamiento social. (Iglesias, 2016, p. 12).

5.2.1 Los vacíos:

La segunda concepción de la Teoría de la Recepción literaria es “los vacíos”, que Wolfgang Iser define como “aquellas cuestiones que el texto deja sin resolver, expectativas despertadas que pueden ir solucionándose o modificándose y que requieren del trabajo mental del lector” (Iser, 1989, p.152). Éstos vacíos son los que invitan e incitan a una segunda lectura del texto que exponga nuevos descubrimientos”. Estos vacíos provienen de los “lugares de indeterminación” del filósofo y escritor polonés Roman Ingarden, quien afirma la existencia en el texto una serie de aspectos que no están señalados explícitamente porque responden a una necesidad de “interdeterminación”, el texto da “pistas” al lector para que lleve a cabo la determinación, que dependerá del lector, de su contexto y de las características del texto, es decir, de su “horizonte de expectativas. Ante esto, el escritor y teórico italiano Umberto Eco argumenta que el autor es quien debe trazar la trayectoria de su lector, esto es posible si configura un lector

“Modelo” que actualizará el texto de una manera ya predefinida, y que se moverá “interpretativamente, igual que él [el autor] se ha movido generativamente” (Eco, 1993, p.32). No obstante, puede ser que el texto no llegue a manos de los lectores modelos previstos por el autor y de esta manera la obra queda abierta en vez de ser cerrada como se ha previsto por el autor.

1.5.3.2 Los perjuicios:

Los perjuicios son otro punto de suma importancia en la teoría de la recepción que influyó tanto en Jauss como en Gadamer. Los perjuicios son el resultado de una situación determinada, constituyen un guía para el intérprete, le permiten entender lo nuevo dentro del contexto de lo conocido.

5.3 Los nuevos paradigmas de Jauss:

Jauss postula incluso un cambio de paradigma en la teoría e historia de la literatura. Estos cambios provocaron una verdadera conmoción en las academias. La palabra paradigmas fue utilizada por primera vez por Kuhn en su libro *La estructura de las revoluciones científicas*. Paradigma significa según el crítico, una revolución o cambio brusco en la historia de la ciencia en virtud del cual un nuevo paradigma reemplaza a otro antiguo. Jauss cree que el nuevo paradigma corresponde a la Estética de la Recepción. Por lo tanto, los paradigmas que el crítico pretende desplazar son los tres siguientes:

a. El clásico humanista o renacentista: Desde la antigüedad griega hasta el siglo XVIII, el paradigma renacentista había sido el dominante en la escena literaria. Este paradigma se basa en la poética clásica como modelo, para criticar las obras contemporáneas. Las obras de los autores clásicos son los referentes para el lector y el crítico.

b. El histórico-positivista: De acuerdo con este paradigma que apareció en el siglo XX, la obra literaria cumple un papel importante en la afirmación de los sentimientos nacionales y en la legitimización de la unidad y el estado

nacionales. Asimismo, la explicación de la obra se basa en las circunstancias históricas de una nación.

c. El estilístico-formalista: surgió en el siglo XX, (1914-1918). Fue representado por la estilística del filólogo y teórico literario alemán Leo Spitzer. Conforme a esta corriente, la obra se concibe como un sistema autónomo. Contrariamente a los dos paradigmas anteriores, la explicación de la obra no necesita conocer las circunstancias históricas o sociales ya que la explicación se encuentra dentro de la obra misma. En este paradigma se desprende a la obra de sus vínculos: su autor, la época y también de su relación con el lector.

d. El paradigma clasicista: En este paradigma, el papel del lector es completamente pasivo, la obra admite una sola lectura que se adecua al modelo clásico.

e. El Paradigma historicista: Lo interesante en el paradigma historicista es situar históricamente la obra, sin tener en cuenta los factores externos sobre el lector.

Lo común entre estos tres paradigmas es que ignoran el papel del lector.

Jauss postula un nuevo paradigma que es la estética de la recepción, este paradigma pone de relieve el papel activo del receptor en el proceso de la recepción, centra su atención en lo que antiguos paradigmas han marginado.

En la estética de la recepción, Jauss (1970) aborda cuestiones primordiales que han sido mencionados en su discurso: “la historia de la literatura como provocación a la ciencia”.

La primera cuestión que Jauss comunica en su conferencia es la relación dialógica que el lector mantiene con la obra: se trata de una crítica a la concepción tradicional de la historia de la literatura, precisamente el objetivismo histórico concebido como “relación entre hechos literarios”. Jauss contrapone esta concepción a la de la historia basada en la experiencia que tiene el lector de

la obra, una experiencia que surgió de la relación dialógica del lector con su obra. Esta relación resulta fundamental para la historia de la literatura.

El segundo pronunciamiento lo aborda Jauss desde la posición actual del historiador-lector, la historia de la literatura conjuga una sucesión histórica de lecturas: igual que el lector implícito, el historiador mantiene una relación dialógica con la obra, esta relación ocurre bien antes de su clasificación a la obra como lo afirma Jauss "El historiador debe convertirse siempre, y en primer lugar en lector antes de comprender y clasificar una obra". (p.168)

El tercer cuestionamiento tratado por Jauss en su tesis es el horizonte de expectativas, concepto fundamental en la Estética de la Recepción. Este horizonte comprende la experiencia del lector, se trata precisamente de lo que el lector espera de la lectura de una obra, lejos del psicologismo. Para Jauss es:

Un sistema referencial, objetivable, de expectativas que surge para cada obra, en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de la obra, conocidos con anterioridad así como del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico. (p. 170)

Cuando el lector dialoga con la obra, posee de ante mano referencias previas acerca de ciertos aspectos de la obra: género, forma, temática, etc. Este conocimiento ha sido adquirido gracias a sus lecturas anteriores, que les clasifica en cada lectura de una obra en un horizonte ya conocido. De esta manera, el lector se mueve en un horizonte de expectativas que le sirve de guía en cada lectura. Este horizonte es propio del autor, está escrito dentro de la obra y no cambia a través del tiempo (Permanece fija).

Al reconstruir el horizonte de expectativas en la obra, se le compara la reacción y el grado de sus efectos en el lector. La crítica puede ser diversa según Jauss: de "éxito espontáneo, de rechazo o de escándalo; de asentimiento aislado, comprensión paulatina o retardada". Jauss concede gran importancia a la distancia, para medir desde la recepción, el valor de una obra. (Jauss, 1987, p. 13)

El valor estético de una obra está condicionado con la aumentación de la distancia estética "en la medida en que esta distancia disminuye y en que la conciencia del receptor no le exige volverse hacia el horizonte de una experiencia no conocida, la obra se aproxima a la esfera del “arte culinario o de entretenimiento”. Se trata de un arte que satisface el horizonte y no exige su cambio.

En la historia que postula la Estética de Recepción, se cuestiona esta concepción atemporal de la obra. Es decir, el problema de la recepción de una obra del pasado que se aborda desde una visión del presente. Este cuestionamiento permite, a su vez, comprender el sentido y la forma, vinculados a la historia de su recepción. Según Jauss, existe una diferencia hermenéutica entre la recepción pasada y actual de una obra, conforme el cual se hace consciente su dependencia respecto a sus recepciones. Para conocer su lugar dentro del contexto de la experiencia literaria, la teoría de la recepción, no se contenta con insertar la obra en la historia de la recepción sino que «exige también encuadrar la obra concreta en su evolución literaria». De este modo, se pasa así de la historia de la recepción de una obra a la historia de la evolución literaria, donde se encuadra obra.

Jauss concibe la sucesión de los acontecimientos literarios “como un proceso en el que la recepción pasiva del lector y del crítico se convierte en una recepción activa y en una nueva producción del autor”, afirma que: "se muestra como un proceso en el que la obra posterior puede solucionar problemas formales y morales ligados por la obra anterior y en un [proceso] que también puede plantear nuevos problemas". Sin embargo, lo que determina el paso de una obra anterior a otra posterior es la transformación de la recepción pasiva en una recepción activa. (Jauss, 1987, p.43)

En el campo de la teoría y de la crítica literaria y desde los años sesenta, los críticos insistieron en la importancia de la interpretación en el proceso estético, señalando el papel fundamental que desempeña el receptor en la formación de la historia de la literatura:

La literatura y el arte sólo se ,convierten en historia con carácter de proceso cuando la sucesión de las obras viene procurada no sólo por el sujeto productor, sino también por el sujeto consumidor, por la interacción de autor y público. (Rodríguez, 2000, p. 8)

En este primer capítulo teórico hemos visto un conjunto de teorías principalmente postmodernistas que corresponden con el tema de nuestra tesis “la construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno”. En el siguiente capítulo vamos a analizar el discurso en dos novelas postmodernas: *como agua para chocolate* de Laura Esquivel y *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta.

Capítulo II: Análisis del discurso de la novelas *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel y *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta

Análisis del discurso de la novela *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel

El presente capítulo titulado “Análisis estructural de las novelas *Como Agua para Chocolate* de Laura Esquivel, *Arráncame la Vida* de Ángeles Mastretta y *Maldito Amor* de Rosario Ferre” se dedica al análisis de las estrategia narrativas utilizadas por el novelista para construir su novela. En este capítulo trataremos de estudiar los diferentes componentes narrativos como el argumento, el discurso, el cronotopo (tiempo y espacio), también estudiaremos el lenguaje y el estilo usados en la obra literaria. Para llevar a cabo este estudio nos hemos basado sobre el libro la teoría general de la novela de Bobes Naves María del Carmen.

1. Estrategias narrativas.

1.1 Diégesis y argumento.

1.1.1 La diegesis:

La novela *Como agua para chocolate* cuenta la historia de Tita, la hija menor de la familia de la Garza, esta joven vive prisionera por la tradición familiar que le obliga a quedar soltera para cuidar a su madre hasta que muera. Un día, cuando Pedro Muzquiz, se presentó con su padre para pedir la mano de Tita, Elena, su madre, rechazó la idea de que la hija menor se casa antes de la hija mayor. Por esta razón, le propuso casarse con Rosaura la hija mayor, Pedro acepta la oferta solamente para quedar al lado de su amada Tita.

1.1.2 Argumento:

Como agua para chocolate narra la historia de la familia de la Garza que vive en un rancho en el México rural. Esta familia se compone de Mama Elena, una viuda con tres hijas: Rosaura, Gertrudis y Tita. Esta última, está condenada por la tradición familiar a permanecer soltera para cuidar a su madre. Mamá Elena dice a su hija Tita: "Sabes muy bien que por ser la más chica de las mujeres a ti te corresponde cuidarme hasta el día de mi muerte" (Esquivel, 1989, p.16).

Un día cuando Pedro Muzquiz, acude con su padre a casa de la Garza para pedir la mano de su amada Tita, estaba sorprendido por la respuesta de su consuegra que le obligó a casarse con su hija mayor Rosaura en lugar de la hija menor:

Pongo a su consideración a mi hija Rosaura, sólo dos años mayor que Tita, pero está plenamente disponible y preparada para el matrimonio (...) Entró en la cocina Mamá Elena para informarles que había aceptado que Pedro se casara, pero con Rosaura". ((Esquivel, 1989, p.19)

Pedro aceptó de casarse con Rosaura, solamente para quedar al lado de su amor Tita.

Tita era una excelente cocinera, preparaba esquicitos platos mexicanos, ella heredó este arte culinario de Nacha, la cocinera de la casa, que era una indígena. Nacha amaba y cuidaba mucho a Tita, la consideraba como su propia hija porque el día de nacimiento de Tita, su padre murió de un infarto y su madre se le fue la leche de la tristeza y de la angustia. Entonces Nacha se encargó de su alimentación dándole atoles y tés a base de maíz. Al morir Nacha, Tita se convirtió en la cocinera del rancho. Tita ejerce un poder mágico sobre los comensales de sus esquicitos platillos, a través de la comida, ella transmite sus emociones creando una relación sensual muy especial entre ella y su amado Pedro, una forma de comunicación exclusiva que provoca muchas veces deseos sexuales.

Creando así una forma de comunicación entre ella y su amante por ejemplo, cuando Gertrudis probó Codornices en pétalos de rosas sintió un calor inmenso en su cuerpo y una gana de acostarse con cualquier hombre que se presenta en su camino y así fue, Gertrudis huyó de la casa desnuda con Juan Alejandrez. Otro caso que ilustra el poder que ejerce Tita sobre sus comensales es la boda de su hermana Rosaura, en esta ceremonia, Tita se empeñó a preparar el pastel del banquete con Nacha, durante la preparación del fondant ella sintió mucha tristeza y lloró mucho porque este banquete era normalmente suyo con Pedro, el amor de

su vida. Sin darse cuenta de ello, sus lágrimas se mezclaron con los ingredientes del pastel. Al día siguiente cuando los invitados probaron el pastel, sintieron una gran nostalgia y empezaron a vomitar en cualquier lugar. La ceremonia fue arruinada por los volcanes de vómitos y tanto Rosaura como su madre siguieron pensando que Tita era la responsable del fracaso de la fiesta.

Tita quedó soltera toda su vida, se comprometió una vez, con el doctor John Brown, pero no pudo casarse con él debido al gran amor que sentía por Pedro. Al morir su madre, Tita pudo reunirse con Pedro, la noche de su boda, Pedro murió de un éxtasis amoroso y Tita se suicidio.

1.2 La estructura.

La novela *como agua para chocolate* es bajo forma de un recetario, las diferentes recetas que componen el libro narran experiencias vividas tanto por la protagonista como por los diferentes personajes de la novela.

1.2.1 Estructura externa:

La novela está estructurada en doce capítulos, cada uno representa un mes del año y se abre con una receta culinaria:

I. Enero -Torta de Navidad.

II. Febrero- Pastel Chavela.

III. Marzo- Codornices en Pétalos de Rosas.

IV. Abril- Mole de Guajolote con Almendra y ajonjolí.

V. Mayo- Chorizo Norteño.

VI. Junio- Masa para Hacer Fósforos.

VII. Julio- Caldo de Colita de Res.

VIII. Agosto- Champandongo.

IX. Septiembre- Chocolate y Rosca de Reyes.

X. Octubre- Torrejas de Natas.

XI. Noviembre- Frijoles Gordos con Chile a la Tezcucana.

XII Diciembre- Chiles de Nogada.

1.2.2 Estructura Interna :

- **Introducción:** Capítulo I: (Enero-Torta de Navidad)

Este capítulo cuenta el nacimiento de Tita de la Garza que tuvo lugar en el mes de enero. Tita nació prematuramente sobre la mesa de la cocina entre atoles y tés. Como era la más chica de sus hermanas, Tita tenía que permanecer soltera para cuidar a su madre hasta el día de su muerte como lo indica la tradición de la familia mexicana de la Garza. A los 16 años, Tita se enamoró de Pedro Muzquiz, cuando este se presentó a su casa con su padre para pedir su mano, su madre, Elena, no aceptó que su hija menor se case antes de su hermana mayor Rosaura. Fue entonces cuando mamá de Elena decidió que se casara con Rosaura, Pedro aceptó la propuesta de Elena solamente para quedar al lado de su amor Tita.

- **Nudo:** Capítulo II: (desde el mes de Febrero-Pastel Chavela → hasta el capítulo XI: Noviembre- Frijoles Gordos con Chile a la Tezcucana)

Este capítulo narra la tristeza de Tita ante el casamiento de Pedro y su hermana Rosaura y la crueldad de Mamá Elena al querer impedir la unión de los amantes Tita y Pedro. También se narra la huida de Gertrudis, la hermana rebelde de la casa, con el villista Juana Alejandrez después de sentir un calor inmenso en su cuerpo, al probar un delicioso platillo preparado por Tita denominado Codornices en Pétalos de Rosas. Esta comida ha provocado un efecto erótico sobre su comportamiento empujándola a fugar desnuda en pleno campo y convertirse en prostituta de una tropa militar. Este mismo apartado cuenta igualmente el nacimiento de Esperanza, hija de Pedro y Rosaura, la muerte de Mamá Elena y el compromiso Tita con el doctor John Brown.

- **Desenlace:** Capítulo XII: (Diciembre- Chiles de Nogada)

Este último capítulo relata el casamiento milagroso de Esperanza, hija de Rosaura, y Alex, hijo del doctor John. Milagroso porque Tita logra finalmente terminar con la tradición familiar que exige a la hija menor a permanecer soltera al lado de su madre y transformar a su sobrina Esperanza de una joven confiada hasta el fin de sus días a una mujer intelectual y bien preparada al matrimonio, hecho que hubiera sido imposible con la existencia de su hermana Rosaura, que contaba seguir con la tradición familiar. Este apartado cuenta además la muerte de Tita y Pedro juntos disfrutando de poder amarse sin que nadie lo impidiera.

2. Semiótica narrativa.

2.1 Léxico (lenguaje).

En *como agua para chocolate*, la narradora utiliza un lenguaje imaginativo, ancestral e irónico, todo esto para decir no a la subordinación y la sumisión de la mujer a viejas costumbres irracionales que condenan de manera injusta a la hija menor de la familia a quedar soltera para cuidar a su madre hasta que muera como ocurre a Tita de la Garza, hija de los propietarios del rancho, como lo asevera Carlos Fuentes respecto al lenguaje «inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado».

2.1.1 Mexicanismos:

En la novela *Como agua para chocolate* aparecen muchos mexicanismos, algunos designan diferentes ingredientes y platos preparados por Tita, como por ejemplo: chapandongo, chilaquiles, champurrado, atole, mole...o bien es simplemente el nombre de unos legumbres o frutas: elotes, jitomates, chabacanos, chiles, ajonjoli, ejotes, guajolotes, jumiles, acosiles, tepezcuintle.

“En cuanto Tita abrió el frasco, el olor de *los chabacanos* la hizo remitirse a la tarde en que prepararon la mermelada”. (Esquivel, 1989, p. 32).

“La carne de *los guajolotes* es sabrosa y aun exquisita si se ha cebado cuidadosamente”. (Esquivel, 1989, p.61)

“La cebolla y el ajo se pican finamente y se ponen a freír en un poco de aceite; una vez que *se acitronan* se les incorporan *las papas, los ejotes y el jitomate* picado hasta que se sazonen”. (Esquivel, 1989, p.110)

“¡ Nacha! Extrañaba su olor a sopa de fideos, a chilaquiles, a champurrado, a salsa de molcajete, a pan con natas, a tiempos pasados”. (Esquivel, 1989, p. 145)

Otros ejemplos de mexicanismos son expresiones empleadas por personajes de raíz indígena como es el caso de las tres indígenas Nacha, Chenchá y Luz del amanecer que tienen un ritmo y una pronunciación particular:

-¿Ay, sí, no? ¡Su ‘amá habla estar preparada para el matrimonio, como si fuera un plato de enchiladas! ¡T ni ansina, pos no es lo mismo que lo mismo! ¡Uno no puede cambiar unos tacos por unas enchiladas así como así!. (Esquivel, 1989, p. 17)

"Sí, niña, pero ‘orita pa’ que quiero más agrura, si con el mole tengo! Déjame ir, no seas ingrata". (Esquivel, 1989, p. 91)

¡Virgen Santísima que’estás en los cielos, recoge el alma de mi señora Elena pa’ que deje de vagar en las tiñebblas del pulgatorio! (...) ¡no ve que se trata del fantasma de la dijunta! ¡La probealgo’a de andar pagando! ¡Yo por si las dudas ni de chiste me guelgoa’ cercar por a’í. (Esquivel, 1989, p. 107)

El empleo de estos mexicanismos por parte del autor no dificulta la comprensión de la novela, como los ingredientes de la receta están colocados en una lista al principio de cada capítulo, el lector puede adivinar que se trata de un tipo de carne, de frutas o de legumbres y de esta manera no es necesario traducir los mexicanismos.

2.1.2 Las figuras literarias:

Con el fin de aumentar la belleza y el ingenio de su obra, la autora se vale de un conjunto de recursos literarios o figuras retóricas como viene ilustrado en los ejemplos siguientes:

A. Símil o comparación:

Una de las figuras retóricas más importantes de la novela es la comparación:

- «Tita estaba como agua para chocolate [...] Se sentía de lo más irritable». (Esquivel, 1989, p. 132).

La expresión estar como agua para chocolate es una fórmula proverbial mexicana que significa “estar a punto de explotar de rabia o de pasión amorosa”, este proverbio se explica con lo que siente Tita, que se encontraba en pleno estado de ebullición, como cuando se vierte agua en el chocolate fundido, provocando un choque térmico. En sentido metafórico, la imagen simboliza la rabia de Tita por no poder vivir libremente su amor con Pedro y, al mismo tiempo, su imposibilidad de controlar una pasión tan fuerte.

- “La relación Rosaura con Tita, hasta ahora había sido como la del Agua en aceite hervido”. (Esquivel, 1989, p.112).

Como sabemos, el agua cuando se vierte en el aceite calentado provoca un choque térmico, una explosión, este es el caso por Tita y su hermana Rosaura que no cesan de pugnarse, la autora les compara al encuentro del agua con el aceite hervido. Tita se siente muy furiosa porque Rosaura le había robado su novio y amor de su vida Pedro, casándose con él y Rosaura cree que su hermana es su enemiga porque a pesar de su casamiento con Pedro, él y Tita siguen queriéndose

- Tenía que tomar una clara actitud de triunfo! Como una gran actriz representó su papel dignamente, tratando de que su mente estuviera ocupada no en la marcha nupcial ni en las palabras del sacerdote ni en el lazo y los anillos. (Esquivel, 1989, p. 31).

En este ejemplo, la autora compara la actitud de Tita a la de una actriz porque ella supo esconder su sentimiento de angustia y de rabia ante los presentes a la ceremonia de su hermana Rosaura. y actuó de lo más normal posible, porque este casamiento hubiera sido el suyo con el amor de su vida Pedro, pero su hermana le había robado su novio.

- “Estas y otras muchas remembranzas parecidas la tuvieron ocupada durante la ceremonia, haciéndola lucir una apacible sonrisa de gata complacida”. (Esquivel, 1989, p. 32).

La autora compara la sonrisa de Tita a la de una gata, porque ella se mostraba contenta y satisfecha ante los invitados y sonreía de vez en cuando para no mostrar su angustia y su tristeza por haber perdido el amor de su vida.

- “Las palabras que Pedro acababa de pronunciar fueron para Tita como refrescante brisa que enciende los restos de carbón a punto de apagarse”. (Esquivel, 1989, p. 32).

La autora compara las palabras románticas que Pedro reveló a Tita cuando se presentó a felicitarle por su casamiento con un soplo que inflama los restos de carbón a punto de apagarse

- En cuanto Pedro la abrazó, su cuerpo vibró como gelatina (Esquivel, 1989, p. 94)
- “Y así como un poeta juega con las palabras, así ella jugaba a su antojo con los ingredientes y con las cantidades, obteniendo resultados fenomenales” (Esquivel, 1989, p. 50)
- “Procuró agudizar sus sentidos para descubrir a quiénes estaba saludando pues para ella eran como un espectáculo de sombras chinas cubiertos por una blanca sábana”. (Esquivel, 1989, p. 29)
- Tita bajó la cabeza y con la misma fuerza con que sus lágrimas cayeron sobre la mesa, así cayó sobre ella su destino”. (Esquivel, 1989, p. 15).

Algunas veces los sentidos y los sentimientos de Tita se comparan con lo que sienten los ingredientes en el proceso de elaborar ciertos platos:

“¡ Esa mirada! Ella caminaba hacia la mesa llevando una charola con dulces de yemas de huevo cuando la sintió, ardiente, quemándole la piel. Giró la cabeza y sus ojos se encontraron con los de Pedro. En ese momento

comprendió perfectamente lo que debe sentir la masa de un buñuelo al entrar en contacto con el aceite hirviendo”. (Esquivel, 1989, p. 19)

- ! [Tita]Se sentía tan sola y abandonada! *Un chile en nogada olvidado* en una charola después de un gran banquete no *se sentiría* peor que ella. [...] El que nadie se come el último chile de una charola, generalmente sucede cuando la gente no quiere demostrar su gula y aunque les encantaría devorarlo, nadie se atreve. (Esquivel, 1989, p. 39)
- “[Tita] Se sentía completamente vacía, como un platón al que sólo le quedan las migajas de lo que fue un excelente pastel”. ((Esquivel, 1989, p. 179)
- “La boda de Pedro con Rosaura la había dejado como a la codorniz, con la cabeza y el alma fracturada”. (Esquivel, 1989, p. 21)

B. Metáforas: Una de las figuras literarias que tiene gran resultado estético es la metáfora, se trata de comparar entre un término real (A) y otro con el que se compara (B), hay dos tipos de metáfora: en presencia: cuando aparecen los dos términos (A) y (B).

En ausencia cuando solo aparece el término con que se compara (B). La mayoría de los ejemplos de metáforas citados en la novela pertenecen al segundo tipo es decir en ausencia, porque aparece solamente el término con que se compara, como viene ilustrado en los ejemplos siguientes:

- “En ese momento los cuerpos ardientes de Tita y Pedro comenzaron a lanzar brillantes chispas”. (Esquivel, 1989, p. 114)
- “Una nube de tristeza cruzó por el semblante de Tita”. (Esquivel, 1989, p. 15)
- Mamá Elena, sus hijas Gertrudis, Rosaura y Tita, Nacha la cocinera y Chenchita la sirvienta. Se sentaban por las tardes en la mesa del comedor y entre pláticas y bromas el tiempo se iba volando hasta que empezaba a oscurecer. (Esquivel, 1989, p. 14).

- “Mamá Elena le lanzó una mirada que para Tita encerraba todos los años de represión que habían flotado sobre la familia”. (Esquivel, 1989, p. 15)
- Al escuchar la confirmación de la noticia, Tita sintió como si el invierno le hubiera entrado al cuerpo de golpe y porrazo: era tal el frío y tan seco que le quemó las mejillas y se las puso rojas, rojas, como el color de las manzanas que tenía frente a ella. Este frío sobrecogedor la habría de acompañar por mucho tiempo sin que nada lo pudiera atenuar. (Esquivel, 1989, p. 18)
- “Podía sentir claramente cómo penetraban por sus espaldas los cuchicheos de los presentes a su paso”. (Esquivel, 1989, p. 62)
- “Tita flotaba entre nubes mientras comía apuradamente su rebanada de pastel”. (Esquivel, 1989, p. 33)

C. Hipérbole:

La hipérbole es una exageración desmesurada que intensifica y refuerza el sentido del texto como lo demuestran los ejemplos siguientes:

- “Tita sacó de su costurero una colcha que había empezado a tejer el día en que Pedro le habló de matrimonio. Una colcha como ésta, tejida a gancho, se termina aproximadamente en un año”. (Esquivel, 1989, p. 21).
- “Dicen que Tita era tan sensible que desde que estaba en el vientre de mis bisabuela lloraba y lloraba.” (Esquivel, 1989, p. 3).
- “Las palabras de John eran su único enlace con el mundo” (Esquivel, 1989, p. 45).
- “Ese día hubo más creatividad que nunca en la historia de la humanidad” (Esquivel, 1989, p.18).
- “Pero se tardaron más de lo acostumbrado pues la masa no podía espesar debido a las lágrimas de Tita”. (Esquivel, 1989, p. 25).

- “Y así, abrazadas, permanecieron llorando hasta que a Tita no le quedaron más lágrimas en los ojos”. (Esquivel, 1989, p. 27).

D. Repetición o reiteración:

La reiteración es una figura literaria que se utiliza para intensificar y reforzar el sentido de la oración, como lo indican los ejemplos siguientes:

- “Mamá Elena, sus hijas Gertrudis, Rosaura y Tita, Nacha la cocinera y Chenchu la sirvienta. Se sentaban por las tardes en la mesa del comedor y entre pláticas y bromas el tiempo se iba volando hasta que empezaba a oscurecer. Entonces Mamá Elena decía: -Por hoy ya terminamos con esto”. (Esquivel, 1989, p. 14)
- “Dicho esto, Mamá Elena se puso lentamente de pie, guardó sus lentes dentro del delantal y a manera de orden final repitió: -¡Por hoy, hemos terminado con esto!”. (Esquivel, 1989, p. 15)
- “Tita batía y batía con frenesí, como queriendo terminar de una vez por todas con el martirio. Sólo tenía que batir dos huevos más y la masa para el pastel quedaría lista”. (Esquivel, 1989, p. 25)

E. Enumeración:

- “Tenía que pensar rápidamente qué hacer con el ramo de rosas. ¡Estaban tan hermosas! No era posible tirarlas a la basura, en primera porque nunca antes había recibido flores y en segunda, porque se las había dado Pedro”. (Esquivel, 1989, p. 36)
- “Sin pensarlo más salió al patio y se dedicó a perseguir codornices. Después de atrapar a seis de ellas las metió a la cocina y se dispuso a matarlas, lo cual no le era nada fácil”. (Esquivel, 1989, p.22)
- “Tal parecía que era la misma Nacha la que en el cuerpo de Tita realizaba todas estas actividades: desplumar las aves en seco, sacarles las vísceras y ponerlas a freír”. (Esquivel, 1989, p.21)

- “Y maldito Pedro tan decente, tan correcto, tan varonil, tan... tan amado!”
(Esquivel, 1989, pp. 54- 55)

F. Isotopía:

Las recetas de la novela se presentan como el conocimiento compartido por una colectividad (la mexicana), que nos lo transmite la hija de la sobrina de Tita, que comparte con los lectores.

- La primera operación es tostar el cacao. Para hacerlo *es conveniente* utilizar una charola de hojalata en vez del comal, pues el aceite que se desprende de los granos se pierde entre los poros del comal. *Es importantísimo* poner cuidado en este tipo de indicaciones, pues la bondad del chocolate depende de tres cosas, *a saber*: de que el cacao que se emplee esté sano y no averiado, de que se mezclen en su fabricación distintas clases de cacao y, por último, de su grado de tueste. (Esquivel, 1989, p.143).
- De la misma manera empieza también el primer capítulo cuando la hija de la sobrina de Tita dirige la palabra a los lectores con una sugerencia:
«La cebolla *tiene que* estar finamente picada. Les *sugiero* ponerse un pequeño trozo de cebolla en la mollera con el fin de evitar el molesto lagrimeo que se produce cuando uno la está cortando». (Esquivel, 1989, p.11)

2.1.3 Dichos y proverbios:

La narradora también es portavoz de la sabiduría colectiva de la comunidad mexicana a través de los dichos, los proverbios, las tradiciones y las normas sociales de aquella época, como lo ilustran los ejemplos siguientes:

- “*Dicen que al buen entendedor pocas palabras*, así que después de escuchar esta frase todas sabían qué era lo que tenían que hacer”.
(Esquivel, 1989, p.15).

- “*Dicen que el sordo no oye, pero compone*. Tal vez Nacha (que era medio sorda) sólo escuchó las palabras que todos callaron”. (Esquivel, 1989, p. 20)
- “Parecía que los dos habían olvidado las más elementales reglas de urbanidad, que dicen que *en una reunión social no hay que sacar a colación cuestiones sobre personalidades, sobre temas tristes o hecho infortunados, sobre religión o sobre política*”. (Esquivel, 1989, p.136).
- “Como vulgarmente se dice, *se le ponía la piel* de gallina cada vez que se rompía un huevo. (Esquivel, 1989, p. 24)
- Sólo las ollas saben los hervores de su caldo. (Esquivel, 1989, p. 53)

3. Tiempo y espacio (el cronotopo):

3.1 El espacio:

3.1.1 El espacio físico:

El espacio es el lugar físico en el que se sitúan los objetos y los personajes percibidos, es un concepto que se alcanza mediante percepciones visuales, auditivas, táctiles y olfativas.

El espacio físico es el conjunto de los lugares por donde se mueven los personajes. En la novela el espacio físico coincide con los límites de Piedras Negras.

❖ Piedras negras:

Piedras negras es el espacio general y se concibe como un círculo que se regionaliza en pequeños círculos más limitados que son: el rancho de Elena, el mercado, la plaza de la ciudad, la iglesia, el manicomio, las calles, el burdel. Los ejemplos siguientes ilustran los diferentes lugares existentes en Piedras negras.

❖ **El rancho:**

El marco central en el que transcurre la historia es el rancho de Mama Elena, allí vive Elena y sus tres hijas, Gertrudis, Tita y Rosaura, Pedro Muzquiz, el marido de Rosaura, Nacha, la cocinera y Chenchá, la sirvienta. La casa del rancho se divide en dos partes, la cocina que es el espacio de Tita y el resto de la casa es el espacio de Mama Elena.

➤ **La cocina:**

La cocina se presenta en *como agua para chocolate* como un lugar cerrado, no hay ventanas sino dos puertas, una que da hacia la sala y la otra que da hacia el jardín, “la cocina, este gigantesco mundo que empieza de la puerta de la cocina hacia el interior de la casa”. (Esquivel, 1989, p. 13)

La cocina es el espacio de Tita, allí convive con Nacha, la cocinera del rancho:

Ese gigantesco mundo que empezaba de la puerta de la cocina hacia el interior de la casa, porque el que colindaba con la puerta trasera de la cocina y que daba al patio, a la huerta, a la hortaliza, sí le pertenecía por completo, lo dominaba. (Esquivel, 1989, p. 13)

La cocina es el marco fundamental en el que transcurre la historia, en este territorio Tita experimenta creando platos a través de los cuales expresa sus sentimientos a los comensales, también es el centro de los sucesos, allí se cría, se guisa, se conjura, se amamanta, se teje, se revela el embarazo, se pare. Es un marco donde suceden los acontecimientos:

Pedro, no pudiera resistir los olores que emanaban de la cocina, se dirigió hacia ella, Pedro entra en la cocina y ve a Tita moliendo las almendras y el ajonjolí,[...] permanecieron en éxtasis amoroso hasta que Pedro bajó la vista y la clavó en los senos . (Esquivel, 1989, p.67)

➤ **El resto del rancho:**

Toda la superficie que queda del rancho es territorio de Mama Elena allí ejerce su autoridad, en este espacio encontramos: las habitaciones, el patio, la parte trasera del patio, el baño, el cuarto oscuro o baño privado de Mama Elena, sala o salón comedor, como viene explicado en los ejemplos siguientes:

- **El cuarto oscuro:**

Es el cuarto de baño privado de Mama Elena:

Un pequeño cuarto que estaba al final de la casa... dentro, a mitad del cuarto, se encontraba una gran tina donde se depositaba el agua. Junto a ella, en una vasija de peltre se ponía agua con shishi para el lavado del pelo de Mamá Elena. (Esquivel, 1989, p.38)

- **La sala:**

Es el salón comedor donde la familia de la Garza tenía costumbre de comer deliciosos platos preparados por la hija menor Tita: “En cuanto lo vio entrar con el ramo en las manos y dárselo a Tita en vez de a ella, abandonó la sala presa de un ataque de llanto”. (Esquivel, 1989, p. 36)

- **El patio:**

“La encargada de lavarlo junto con los demás trastes que se utilizaban en la cocina era Gertrudis. Esta labor la realizaba después de comer, en el patio”. (Esquivel, 1989, p.23)

- **La parte trasera del patio:**

“En la parte trasera del patio, junto a los corrales y el granero, Mamá Elena había mandado instalar una regadera rudimentaria”. (Esquivel, 1989, p.23).

El resto, son los diferentes lugares que conforman la ciudad de Piedras Negras como:

- **El mercado:** “Ella iba al mercado en compañía de Chenchla la sirvienta, cuando lo vio entrar por la calle principal de Piedras Negras, venía al frente de todos, obviamente capitaneando a la tropa”. (Esquivel, 1989, p.22)

- **La plaza del pueblo:**

Para entonces el olor a rosas que su cuerpo despedía había llegado muy, muy lejos. Hasta las afueras del pueblo, en donde revolucionarios y federales libraban una cruel batalla. Entre ellos sobresalía por su valor el villista ese, el que había entrado una semana antes a Piedras Negras y se había cruzado con ella en la plaza. (Esquivel, 1989, p.23)

Los personajes apenas han salido de su ámbito, Pedro, Rosaura y su hijo Roberto han viajado a San Antonio (Texas) “Pedro y Rosaura se fueron a vivir a San Antonio, Texas, Mama Elena aceleró la partida y en tres días más logró que se fueran del rancho”. (Esquivel, 1989, p. 69)

Tita también había salido a Eagle Pass acompañada por el doctor Brown, esto tuvo lugar después del fallecimiento de su nieto Roberto, Tita enloqueció y se encerró en el palomar de la casa, su madre mandó al médico para que se la llevara a un manicomio. Al escuchar la verdadera versión de la historia de la parte de Nacha, el doctor Brown decidió acogerla en su casa:

“Nadie supo qué le dijo el doctor Brown durante las horas que pasó con ella, pero al atardecer bajó con Tita ya vestida, la subió a su carretela y se la llevó”. (Esquivel, 1989, pp. 70-71).

Chenchla la sirvienta y Pedro también han salido de Piedras Negras hacia Eagle Pass, Chenchla para visitar a Tita que estaba en la casa del doctor: “Mientras Chenchla cruzaba por enésima vez el puente entre Eagle Pass y Piedras Negras, sin darse cuenta, pensaba cuál sería la mejor manera de darle la noticia a Mamá Elena”. (Esquivel, 1989, p. 85)

También, Pedro fue a Eagle Pass en busca del doctor porque su mujer estaba a punto de dar a luz: “Tenía que ir a Eagle Pass, y no la encontraba por ningún lado. Rosaura había empezado con los dolores de parto”. (Esquivel, 1989, p. 52)

Gertrudis, la hermana rebelde de Tita huyo con el revolucionario Juan Alejandrez a las fronteras de México con Estados Unidos allí trabajaba como prostituta:

“Gertrudis estaba trabajando en un burdel en la frontera [...] 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”. (Esquivel, 1989, p. 85)

Otros personajes como John Brown habían viajado hasta Pennsylvania, país muy lejos de Piedras Negras, solo para llevar a la única tía que le quedaba, Mary, con el fin de asistir a su boda con Tita.

3.1.2 La mirada (espacio subjetivo):

Wellker y Warner mantienen que el marco escénico es medio ambiente y los ambientes especialmente los anteriores de las casas, pueden considerarse como metonímicas o metafóricas del personaje.

Cada personaje de la novela tiene su propio lugar relacionado con sus ideas, sentimientos y conducta y en este lugar adquieren su máxima virtualidad personal. Es decir que los espacios están presentados en la novela en una forma subjetiva, por medio de las sensaciones e interpretaciones de los personajes. Aplicando esta teoría a la novela Como Agua para chocolate de Laura Esquivel, se destacan algunos lugares:

- **La cocina:**

La cocina es el espacio personal de Tita, su propio cuarto, allí se siente cómoda creando platos exquisitos que alimentan el cuerpo y el alma, a través de los cuales expresa y comunica sus ideas, sentimientos y emociones en un contexto que prohibía la libertad de expresión, en otras palabras la cocina es lugar en el que Tita se siente libre: “Parecía que habían descubierto un código nuevo de

comunicación en que Tita era la emisora, Pedro el receptor y Gertrudis la afortunada en quien se sintetizaba esta singular relación sexual, a través de la comida”.(Esquivel, 2007, p. 50)

La cocina es el refugio de Tita, donde se siente segura y divertida donde le gusta invitar a sus hermanas a cocinar con ella:

Ese gigantesco mundo que empezaba de la puerta de la cocina hacia el interior de la casa, porque el que colindaba con la puerta trasera de la cocina y que daba al patio, a la huerta, a la hortaliza, sí le pertenecía por completo, lo dominaba. (Esquivel, 1989, p. 13)

Tita nació y creció en la cocina en compañía de la cocinera india Nacha quien le enseñó todo el arte culinario mexicano: “Tita ha heredado el arte de cocinar de Nacha, quién sabía todas las recetas de memoria. Por eso no hay otra persona que puede entrar en la cocina, el espacio propio de Tita”. (Esquivel, 1989, p.13).

Tita era el último eslabón de una cadena de cocineras que desde la época prehispánica se habían transmitido los secretos de la cocina de generación en generación y estaba considerada como la mejor exponente de este maravilloso arte, el arte culinario. (Esquivel, 1989, p.36)

La cocina es un lugar donde vive Tita y donde se siente plenamente integrada, preparando la comida con ayuda de sus sentidos y al mismo tiempo aprende a alegrarse de cocinar y tomar consuelo en conversaciones íntimas:

Tita gozaba enormemente este paso, ya que mientras reposa el relleno es muy agradable gozar del olor que despide, pues los olores tienen la característica de reproducir tiempos pasados junto con sonidos y olores nunca igualados en el presente. A Tita le gustaba hacer una gran inhalación y viajar junto con el humo y el olor-tan peculiar que percibía hacia los recovecos de su memoria. (Esquivel, 1989, p. 14)

A parte de la cocina, Tita desconozca el mundo exterior, el mundo social: “No era fácil para una persona que conoció la vida a través de la cocina

entender el mundo exterior. Este gigantesco mundo que empezaba de la puerta de cocina hacia el exterior de la casa [...] si le pertenecía por completo, lo dominaba. (Esquivel, 1989, p. 15)

En la cocina, Tita escribe su propio recetario y no sigue a pie de la letra los ingredientes recetados por Nacha, lo que deja espacio a la creatividad “cada receta exige la invención de una mini estrategia de repuesto, cuando falta algún ingrediente o cuando falta algún utensilio. (Esquivel, 1989, p.350)

Tita se siente cómoda en el ambiente doméstico de la cocina, ella lo transforma de un espacio de esclavitud a un taller y la comida en un arte:

La comida es un medio de comunicación en un ambiente donde el diálogo no es permitido a la mujer. Pero lo que es espacio seguro para una persona no es necesariamente para otras personas, esto es el caso de las hermanas de Tita, Rosaura y Gertrudis a quienes este mundo les atemorizaba y lo encontraban lleno de peligros. (Esquivel, 1989, pp.5-6)

Al contrario de lo que muchas personas piensan, que la cocina es un espacio propio de las esclavas, en la novela la cocina aparece para Tita como un espacio de creatividad y sabiduría: “así como un poeta jugaba con las palabras, ella jugaba a su antojo con los ingredientes, obteniendo resultados fenomenales. (Esquivel, 1989, p. 50)

En varias entrevistas Laura Esquivel explica que:

Como agua para chocolate pretende observar este grupo de mujeres que durante tantos años estuvo en la oscuridad de las cocinas, aparentemente sumisas, aparentemente vencidas por el hombre y revalorar la cocina y el hogar como un espacio sagrado, que estaba en esta época devaluado por completo.

- **El rancho:**

Mama Elena se siente dueña de su rancho, después de la muerte de su marido, ella heredó esta hacienda, asumió la responsabilidad de cuidar el honor de su

familia y proteger el rancho de los ataques de los revolucionarios. El fragmento siguiente demuestra la audacia de mamá Elena cuando se enfrenta a los revolucionarios y defiende su rancho:

Rosalío llegó a galope a informar que una tropa se acercaba al rancho. Inmediatamente Mamá Elena tomó su escopeta y mientras la limpiaba pensó en esconder de la voracidad y el deseo de estos hombres los objetos más valiosos que poseía. (...) Cuando los revolucionarios llegaron, encontraron a Mamá Elena en la entrada de la casa. Bajo las enaguas escondía su escopeta; a su lado estaban Rosalío y Guadalupe. Su mirada se encontró con la del capitán que venía al mando y éste supo inmediatamente, por la dureza de esa mirada, que estaban ante una mujer de cuidado. (Esquivel, 1989, p. 62)

- **El burdel:**

Es el espacio de Gertrudis, allí trabajaba como prostituta, se siente identificada con su espacio, es libre.

- **El cuarto:**

Es un pequeño sitio situado en el fondo de la casa que Peter el abuelo de John había construido a Luz del amanecer, Luz se siente cómoda en este lugar, se dedica a investigar las propiedades curativas de las plantas, la actividad más placentera e interesante para ella, al mismo tiempo este cuarto le servía de refugio en contra de las agresiones de su familia:

“El abuelo quiso construirle un sitio más grande para que practicara sus investigaciones, pero ella se negó. No podía haber en toda la casa un lugar superior a su pequeño laboratorio”. (Esquivel, 1989, p. 77).

- **El laboratorio:**

Se trata de “un pequeño laboratorio que el doctor John Brown tenía en la parte trasera del patio de su casa, es una herencia de su abuela india kikapú. Este

cuarto contiene muchos aparatos científicos, tubos de ensayo, lámparas...etc. allí se dedicaba a poner a prueba sus teorías de una manera científica. “De toda la casa, ése era el lugar preferido de del doctor” (Esquivel, 1989, p. 73). En él John había pasado la mayor parte de su niñez y adolescencia. Cuando entró a la universidad dejó de frecuentarlo:

Conforme la medicina fue avanzando, fue llevando a John de regreso a los conocimientos que su abuela le había dado en sus inicios, y ahora, después de muchos años de trabajo y estudio, regresaba al laboratorio convencido de que sólo ahí encontraría lo último en medicina. Mismo que podría ser del conocimiento público si es que él lograba comprobar científicamente todas las curaciones milagrosas que « Luz del amanecer » había realizado. (Esquivel, 1989, p. 78)

El laboratorio es otro lugar donde Tita se siente feliz y disfruta enormemente de la compañía de John:

Tita lo había descubierto a la semana de haber llegado a la casa del doctor John Brown (...), Tita gozaba enormemente el verlo trabajar. Con él siempre había cosas que aprender y descubrir, como ahora, que mientras preparaba los cerillos le estaba dando toda una cátedra sobre el fósforo y sus propiedades. (Esquivel, 1989, p. 73)

- **El cuarto oscuro:**

Es el baño de mama Elena “un pequeño cuarto al final de la casa...como su nombre lo indica, no recibía un rayo de luz alguno, pues carecía de ventanas” (Esquivel, 1989, p. 66). Este cuarto sirve de lugar de encuentro de Tita y Pedro, donde podían consumir su amor en secreto:

Pedro se levantó como un felino y sin hacer ruido la alcanzó. Tita se sorprendió al sentir que alguien la jalaba y le tapaba la boca, pero inmediatamente se dio cuenta de a quién pertenecía esa mano, y permitió sin ninguna resistencia que la mano se deslizara primero por su cuello hasta

sus senos y después en un reconocimiento total por todo su cuerpo.
(Esquivel, 1989, p. 68)

3.2 El tiempo:

Bobes Naves afirma que “el novelista es dueño absoluto del tiempo literario”, esto quiere decir que el autor tiene la libertad de elegir el tiempo que le convendrá para manejar las acciones de sus personajes. (Bobes Naves, 1985, p. 61)

Vamos entonces a analizar el tiempo de la novela según las posibilidades del uso que propone Bobes Naves:

3.2.1 Tiempo de la historia:

La revolución mexicana de 1910, da lugar a toda una generación de narradores, que nos presentan en sus obras la realidad dramática de la guerra civil y la herida más dolorosa del continente americano. Entre ellos ocupa un lugar destacado, Laura Esquivel, Ángeles Mastretta y Rosario Ferre. *Como agua para chocolate*, es una novela de la revolución por excelencia, animada por episodios de barbarie y sangre. El exponente más destacado de la novela a que nos estamos refiriendo es la novela *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel, que relata la historia de la familia De la Garza que transcurrió durante el período de la Revolución Mexicana. La novela está ambientada en la época de la revolución mexicana, época que sirve de telón de fondo a gran parte de la historia. Ese período histórico comprende la caída del poder del dictador Porfirio Díaz en 1910 y el ascenso al poder de la burguesía.

La novela nos ofrece un solo acontecimiento que es la lucha de las tropas de Pancho Villa en la región de Piedras Negras, suceso que no nos permite situar la fecha exacta de la revolución: “Para entonces el olor de rosas que su cuerpo despedía había llegado muy, muy lejos. Hasta las afueras del pueblo, en donde revolucionarios y federales libraban una cruel batalla”. (Esquivel, 1989, p. 40)

La primera alusión a la Revolución que se hace en el libro tiene que ver con el contrabando:

La revolución no permitía que uno viajara de una manera segura por el país; así es que, de no haber sido por un chino, que se dedicaba al contrabando, no les hubiera sido posible conseguir la tela (...) Este chinito era bastante listo: vendía en la capital aceptando billetes del ejército revolucionario del norte, ahí carecían de valor y no eran negociables. Claro que los aceptaba a precios irrisorios y con ese dinero viajaba al norte, donde los billetes adquirían su precio real y con ellos compraba mercancía. En el norte, por supuesto, aceptaba billetes emitidos en la capital a precios ínfimos y así se la pasó toda la revolución, hasta que terminó millonario (Esquivel, 1989, p. 28)

La segunda alusión viene descrita de la siguiente manera:

Para entonces el olor de rosas que su cuerpo despedía había llegado muy, muy lejos. Hasta las afueras del pueblo, en donde revolucionarios y federales libraban una cruel batalla...Hasta que se acercaron lo suficiente no pudo apreciar que quien venía al mando de la tropa era nada menos que su hermana Gertrudis. A su lado cabalgaba el ahora general Juan Alejandrez, el mismo que la había robado tiempos atrás. (Esquivel, 1989, pp. 40-41)

La tercera alusión a la Revolución es cuando Pedro Muzquiz salió en busca del doctor John Brown ya que era el único médico que pudiera atender a su esposa Rosaura que estaba a punto de parir. La situación viene descrita de la siguiente manera:

Lo que nunca se esperó que a Pedro lo capturaran los federales injustamente impidiéndole llegar por el doctor y que Mamá Elena y Chenchá no pudieran regresar a casa a causa de una balacera que se entabló en el pueblo. (Esquivel, 1989, p. 52)

La cuarta indicación de la Revolución aparece en los fragmentos siguientes:

“Tenían que sacarle el mejor provecho posible a este cerdo, uno de los pocos animales sobrevivientes de la visita que miembros del ejército revolucionario les habían hecho unos días antes” (Esquivel, 1989, p. 93).

Gertrudis, tras obtener el grado de *la generala*, que "se lo había ganado a pulso, luchando como nadie en el campo de batalla" ((Esquivel, 1989, p. 118). lleva a los soldados a su rancho familiar.

También en el fragmento donde el sargento Treviño, recuerda la historia de un espía entre las tropas:

Recordaba una ocasión en que había tenido que descubrirá un espía que se había infiltrado entre la tropa. Una soldadora, que era su amante, se había enterado de sus actividades y entonces él la había balaceado despiadadamente antes de que lo denunciara. Gertrudis regresaba de darse un baño en el río y la encontró agonizando. La soldadora le alcanzó a dar una clave para identificarlo. El traidor tenía un lunar rojo entre las piernas. (Esquivel, 1989, p. 99).

Otra mención de la revolución es cuando se alude a la crueldad de los bandoleros:

Esa noche, al llegar a la casa un grupo de bandoleros atacó el rancho. A Chenchá la violaron y Mamá Elena, al tratar de defender su honor, recibió un fuerte golpe en la espalda y éste le provocó una paraplejia que le paralizó de la cintura para abajo. (Esquivel, 1989, p. 63)

Lo miraba orgullosamente desde el fondo del salón, donde una corte de admiradores la tenía rodeada, asediándola con preguntas sobre su participación en la revolución. Gertrudis, con gran soltura, mientras fumaba, les narraba fantásticas historias de las batallas en las que había participado. En ese momento los tenía con la boca abierta contándoles

cómo había sido el primer fusilamiento que ordenó. (Esquivel, 1989, p. 119).

3.2.2 Tiempo como sucesividad:

Según Bobes Naves Maria del Carmen, la sucesión cronológica en una obra se establece de acuerdo con la trayectoria de vida de los personajes, tenemos en primer lugar el nacimiento y la niñez, después la adolescencia, luego el casamiento y termina con la muerte. Esta afirmación coincide con la sucesividad de los sucesos de nuestra novela.

De manera general, *como agua para chocolate* sigue un orden cronológico que empieza desde el nacimiento de la protagonista Tita sobre la mesa de la cocina entre atoles y té, pasando por la niñez que había pasado en la cocina en compañía de Nacha, la cocinera del rancho aprendiendo a preparar exquisitos platos mexicanos, llegando a la adolescencia que estaba marcada por unos sucesos muy importantes como el casamiento de Rosaura, la hermana mayor de Tita con Pedro Muzquiz, el novio y amor de Tita, y su consecuente compromiso con el doctor John Brown, la muerte de su madre Elena y su hermana Rosaura que representaban un verdadero obstáculo contra su felicidad y casamiento con Pedro, por fin, su muerte suicidando. Esto no impide que haya un continuo vaivén entre presente / pasado/ futuro en el relato de Tita, la sobrina nieta de la protagonista y también un efecto suspense a lo largo de la novela.

A. El efecto suspense:

Los momentos de tensión existentes en una novela suelen producir una interrupción en el desarrollo de la trama novelesca entre una entrega y otra, creando así un efecto de suspense que incita el interés del lector. Esto se ejemplifica en nuestra novela como *agua para chocolate* al final de los capítulos 4, 6, 7 y 11, ejemplos que traducen perfectamente las ansiedades y secretos de Tita y Pedro.

También, el efecto suspenso se consigue por medio de la voz narradora, que se encarga de describir las sensaciones de un personaje, como ocurrió al doctor John al final del capítulo 10 « La abrazo emocionado y al besarla se dio cuenta de que algo había cambiado dentro de Tita ». (Esquivel, 1989, p. 62)

3.2.3 El tiempo como orden:

El orden de la narración depende totalmente del autor, puede elegir narrar los hechos desde el principio, como puede escoger otro punto de la cronología que pareciera más oportuno como núcleo narrativo. Con el progreso de su narración podrá retroceder para hablar de un detalle pasado, o adelantar para informar al lector sobre algo de antemano, creando prolepsis.

a. Analepsis:

El DRAE define la analepsis como “*pasaje retrospectivo que rompe la secuencia cronológica en una obra literaria*”, de esta definición se puede deducir que primero hay un orden cronológico en la obra literaria y que la analepsis implica ir a un punto anterior al tiempo de la narración inicial. Gerard Genette reparte la analepsis en interna y externa. En la novela encontramos ejemplos de los dos tipos:

- Externa: donde el autor retrocede generalmente para añadir detalles relativos a algún personaje. Esto ocurrió cuando Tita, después de la muerte de Mama Elena, descubrió unos folios que relatan una historia de amor entre su madre y el mulato José Treviño y que el fruto de esta relación es Gertrudis, teniendo en cuenta que el punto de partida es la niñez y que la experiencia que Elena vivió con José Triviño tuvo lugar antes de su casamiento con el padre de Tita, entonces, todo lo que sucedió antes del nacimiento de la protagonista es una analepsis externa.
- Interna: en la analepsis interna, la narradora trata de evocar los recuerdos propios de algún personaje. En *como agua para chocolate*, cada platillo que Tita prepara, le evoca un recuerdo sobre una experiencia precisa que había vivido durante su infancia o juventud, estas remembranzas son generalmente

acompañados de emociones muy fuertes, como viene acompañado en los ejemplos siguientes:

Cada vez que cerraba los ojos podían revivir muy claramente las escenas de aquella noche de Navidad, un año atrás, en que Pedro y su familia habían sido invitados por primera vez a cenar a su casa, y el frío se le agudizaba. (Esquivel, 1989, p. 19)

A pesar del tiempo transcurrido, ella podía recordar perfectamente los sonidos, los olores, el roce de su vestido nuevo sobre el piso recién encerado; la mirada de Pedro sobre sus hombros... ¡Esa mirada! Ella caminaba hacia la mesa llevando una charola con dulces de yemas de huevo cuando la sintió, ardiente, quemándole la piel. Giró la cabeza y sus ojos se encontraron con los de Pedro (...), Tita no pudo sostenerle esa mirada y bajando la vista cruzó rápidamente el salón hasta el extremo opuesto, donde Gertrudis pedaleaba en la pianola el vals Ojos de juventud (...) Fue entonces cuando Pedro le confesó su amor. (1989, p. 19)

En cuanto Tita abrió el frasco, el olor de los chabacanos la hizo remitirse a la tarde ejú que prepararon la mermelada. Tita venía del huerto cargando la fruta sobre su falda pues habla olvidado la canasta. Tita recogida la falda cuando entró y cuál no sería su sorpresa al toparse con Pedro en la cocina. Pedro se dirigía al patio trasero a preparar la carretela. Tenían que ir al pueblo a entregar unas invitaciones y como el caballerango no se había presentado ese día en el rancho, él mismo tenía que encargarse de esa labor. En cuanto Nacha lo vio entrar a la cocina salió casi corriendo, pretextando ir por epazote para los frijoles. Tita, de la sorpresa, dejó caer algunos chabacanos sobre el piso. Pedro rápidamente corrió a ayudarla a recogerlos. Y al inclinarse pudo ver una parte de las piernas de Tita que quedaban al descubierto. (Esquivel, 1989, pp. 27-28).

Arrastrando las cándidas imágenes de su niñez cuando en el mes de mayo la llevaban vestida de blanco a ofrecer flores blancas a la Virgen. Entraba caminando entre una fila de niñas vestidas de blanco, hasta el altar lleno de velas y flores blancas, iluminado por una celestial luz blanca proveniente del vitral de la blanca parroquia. No hubo una sola vez en que no entrara a la iglesia, soñando en que algún día lo haría del brazo de un hombre. Tenía que bloquear no sólo éste sino todos aquellos recuerdos que la lastimaran: tenía que terminar el fondant para el pastel de boda de su hermana. Haciendo un esfuerzo supremo empezó a prepararlo. (Esquivel, 1989, p. 29)

Cuando terminó, se le ocurrió darle un pedazo al fondant, para ver si las lágrimas de Tita no habían alterado el sabor. Y no, aparentemente, no alteraron el sabor, pero sin saber por qué, a Nacha le entró de golpe una gran nostalgia. Recordó uno a uno todos los banquetes de boda que había preparado para la familia De la Garza con la ilusión de que, el próximo fuera el suyo. (Esquivel, 1989, p. 30)

Se transportó al día en que a los nueve años se había ido de pinta con los niños del pueblo. Tenía prohibido jugar con varones, pero ya estaba harta de los juegos con sus hermanas. Se fueron a la orilla del río grande para ver quién era capaz de cruzarlo a nado, en el menor tiempo. Qué placer sintió ese día al ser ella la ganadora. (Esquivel, 1989, p. 31)

Otro de sus grandes triunfos ocurrió un tranquilo día de domingo en el pueblo:

Ella tenía catorce años y paseaba en carretela acompañada de sus hermanas, cuando unos niños lanzaron un cohete. Los caballos salieron corriendo espantadísimos. En las afueras del pueblo se desbocaron y el cochero perdió el control del vehículo. Tita lo hizo a un lado de un empujón y ella sola pudo dominar a los cuatro caballos. Cuando algunos hombres del pueblo a galope las alcanzaron para ayudarlas, se admiraron de la hazaña de Tita. En el pueblo la recibieron como a una heroína. Estas y otras muchas

remembranzas parecidas la tuvieron ocupada durante la ceremonia”.
(Esquivel, 1989, p. 31)

“Es muy agradable gozar del olor que despide, pues los olores tienen la característica de reproducir tiempos pasados junto con sonidos y olores nunca igualados en el presente”. (Esquivel, 1989, p. 115).

“Las candidas imágenes de su niñez cuando en el mes de mayo la llevaban vestida de blanco a ofrecer flores blancas a la Virgen”. (Esquivel, 1989, p. 29).

b. Prolepsis:

El DRAE define la prolepsis o introspección como “pasaje anticipador que rompe la secuencia cronológica de una obra literaria”. Las prolepsis son numerosas en la novela, dentro podemos citar:

“¡Nada más eso le faltaba! Que Paquita Lobo pensara que estaba borracha. No podía permitir que le quedara la menor duda, o se exponía a que fuera a llevarle el chisme a su mamá”. (Esquivel, 1989, p. 19).

Sé que esta declaración es atrevida y precipitada, pero es tan difícil acercársele, que tomé la decisión de hacerlo esta misma noche. Sólo le pido que me diga si puedo aspirar a su amor...le juro que tendrá mi amor por siempre. ¿Qué hay del suyo? ¿Usted también lo siente por mí”? –“Sí, sí y mil veces sí. Lo amó desde esa noche para siempre. (Esquivel, 1989, p. 20).

Otras veces, la atención del lector se mantiene por medio de una anticipación:

« Ni esa noche ni muchas otras mientras vivió [Tita] logró controlar el frío. »
(Esquivel, 1989, p. 21).

O bien con una imagen del realismo mágico:

Chencha [...] apenas alcanzó a ponerle a Tita en los hombros la enorme colcha que habla tejido en sus interminables noches de insomnio. Era tan grande y pesada que no cupo dentro del carruaje. [...] No hubo más remedio que llevarla arrastrando como una enorme y caleidoscópica cola de

novia que alcanzaba a cubrir un kilómetro completo. [...] La colcha mostraba una amalgama de colores, texturas y formas que aparecen y desaparecen como por arte de magia entre la monumental polvareda que levantaba a su paso. (Esquivel, 1989, p.71)

c. La simultaneidad:

La simultaneidad es la coincidencia de hechos en un tiempo concreto, en un momento dado. En la novela encontramos ejemplos ilustrativos de esta simultaneidad: “Nacha, con su gran experiencia, sabía que para Tita no había pena alguna que no lograra desaparecer mientras comía una deliciosa torta de Navidad. Pero no en esta ocasión”. (Esquivel, 1989, p. 21)

Decidió darle utilidad al estambre en lugar de desperdiciarlo y rabiosamente tejió y lloró y tejió, hasta que en la madrugada terminó la colcha y se la echó encima. (Esquivel, 1989, p. 21).

“Tita batía mientras Nacha rompía los cascarones y los incorporaba”. (Esquivel, 1989, p. 24).

“Tita trataba de no olvidar esta advertencia mientras se disponía a iniciar la primera operación”. (Ni voy a permitir que le arruines a tu hermana su boda) (Esquivel, 1989, p. 24)

“Mientras molía las especias, Chenchá trataba en vano de capturar el interés de Tita”. (Esquivel, 1989, p. 28)

“Salió al patio justo en el momento en que Pedro le gritaba buscándola con desesperación”. (Esquivel, 1989, p. 42)

d. Paralelismo:

La narradora establece un paralelismo entre la actividad gastronómica y la artística: “Así como un poeta jugaba con las palabras, ella [Tita] jugaba a su antojo con los ingredientes, obteniendo resultados fenomenales”. (Esquivel, 1989, p. 50)

4. Narrador y focalización:

En la novela *como agua para chocolate*, el narrador esta en tercera persona de singular, es omnisciente, porque sabe todo lo que piensan y sienten los personajes, conoce incluso su pasado.

La novela dos hilos narrativos, el primero pertenece a la sobrina nieta de Tita:

“Mamá decía que era porque yo soy igual de sensible a la cebolla que Tita, mi tía abuela”. (Esquivel, 1989, p. 5)

“que Tita era tan sensible que desde que estaba en el vientre de mi bisabuela lloraba y lloraba cuando ésta picaba cebolla”. (Esquivel, 1989, p.4)

La primera voz corresponde a un narrador protagonista, porque narra su historia en primera persona adoptando un punto de vista subjetivo que le permite identificarse con el protagonista, pero al mismo tiempo le impide interpretar los sentimientos y las conductas de los personajes. Este narrador sirve de marco a la novela, abre y cierra la narración y a veces, hace una pausa para dirigirse de una manera directa a su lector aconsejándole y haciéndole sugerencias y confidencias: « Les sugiero ponerse un pequeño trozo de cebolla en la mollera »; « no sé si a ustedes les ha pasado pero a mí la mera verdad si » (Esquivel, 1989, p. 11). Esta misma voz asume el relato en tercera persona:

Quizá la rara combinación de las sardinas con el chorizo llamó tanto su atención que la hizo decidirse a renunciar a la paz del éter, escoger el vientre de Mama Elena para que fuera su madre y de esta manera ingresar en la familia De la Garza. (Esquivel, 1989, p. 15)

Esta voz narradora se organice, al comienzo de cada capítulo, detrás de cada receta, para dar lugar a otra voz, la de Tita de la Garza, la protagonista de la novela y la cocinera del rancho, quien reaparece en un momentos precisos de la historia proporcionando recetas culinarias típicamente mexicanas que contienen confesiones íntimas relacionadas con su historia de amor prohibido con Pedro

Muzquiz y la opresión de su madre Elena, que se encuentra en contra de esta relación:

Junto con las sardinas, se mezclan la cebolla los chiles picados y el orégano molido. Se deja reposar la preparación, antes de rellenar las tortas. Tita gozaba enormemente este paso, ya que mientras reposa el relleno es muy agradable gozar del olor que despide. (Esquivel, 1989, p. 14)

5. Los personajes:

5.1 el cómputo de los personajes:

5.1.1 Personajes principales:

- **Tita De la Garza:**

Cocinera del rancho e hija menor de la familia de la garza, Tita es la protagonista de la novela. A lo largo de la novela vemos que este personaje encarna distintas figuras, en ciertos capítulos corresponde a la figura de la virgen y en otros es rebelde y se manifiesta contra la sujeción patriarcal.

- a. La virgen Tita:

En la novela Tita corresponde a la figura de la virgen María, porque realiza hechos sobrenaturales como amamantar de sus senos vírgenes a su sobrino Roberto, este suceso parece milagroso como el embarazo de la virgen. También de pequeña le gustaba vestirse de blanco y participar en las ceremonias en honor a la virgen:

Las cándidas imágenes de su niñez cuando en el mes de mayo la llevaban vestida de blanco a ofrecer flores blancas a la virgen. Entraba caminando entre una fila de niñas vestida de blanco hasta el altar lleno de velas y flores blancas, iluminado por celestial luz blanca proveniente del vitral de la blanca parroquia. (Esquivel, 1989, p. 29)

b. La rebelde Tita:

Tita demuestra una actitud rebelde en la novela, primero en relación con su religión católica: porque al final se suicida. Este pecado grave que todas las religiones condenan rotundamente “no mataras” ha sido su elección y no un eventual accidente. Segundo, Tita se rebela contra las normas de la sociedad patriarcal, esta rebelión se manifiesta cuando Tita se enfrenta contra su hermana Rosaura que quiere perpetuar con la tradición familiar y obligar a su hija Esperanza a cuidarla hasta su muerte. Según Jan Franco (1944), Tita desempeña el papel de “conspiradora” contra el orden establecido, “La batalla por el derecho natural a la sexualidad ejercido por Tita desde el universo marginal de la cocina, coincide entonces con la batalla del campesinado por el principio natural de igualdad” (Franco, 1989, p.186). Tita está convencida de que no es una mujer sumisa: “el papel de perdedora no es escrito para ella”. (Esquivel, 1989, p. 28) Su espíritu rebelde empezó desde su adolescencia cuando tenía solo catorce años. En esta edad logró dominar a cuatro caballos espantados.” (Esquivel, 1989, p.38) En otra ocasión consigue una gran victoria en una carrera de natación venciendo a varios chicos. Estas victorias han quedado permanecido gravados en la mente de Tita para que según ella pueda resistir a la crueldad de su madre.

- **Mama Elena:**

Elena es una mujer viuda y madre de tres hijas, Tita, Gertrudis y Rosaura. Elena es una persona autoritaria y subversiva, encarna el sistema patriarcal, ella no demuestra ternura. Después de la muerte de su marido, se encargó de proteger el rancho y cuidar a sus tres hijas, ella declara que no necesita a un hombre a su lado para salvarla ella y sus hijas porque esta depuesta a proteger todo el rancho, sin miedo se enfrenta a los revolucionarios:

“Cuando los revolucionarios llegaron, encontraron a Mama Elena en la entrada de la casa...Tenía algo que atemorizaba” (Esquivel, 1989, p. 62)

Mama Elena es la portadora de una tradición familiar que exige a la hija menor de la familia a quedar soltera para cuidar a su madre hasta que muera:

Pues más vale que le informes que si es para pedir tu mano, no lo haga. Perdería su tiempo y me haría perder el mío. Sabes muy bien que por ser la más chica de las mujeres a ti te corresponde cuidarme hasta el día de mi muerte”. (Esquivel, 1989, p. 15)

A Elena se le designa con el calificativo de Mama, sin embargo, ella no posee sentimientos maternos frente a sus hijas y a sus nietos, por ejemplo cuando se dio cuenta de que su hija Gertrudis trabaja en un burdel ella “prohibió volver a mencionar el nombre de su hija” (Esquivel, 1989, p. 71). y mando quemar su acta de nacimiento.

Cuando murió su nieto Roberto, Elena dijo a Tita:

Siéntate a trabajar! y no quiero lágrimas, pobre criatura espero que dios lo tenga en su gloria, pero podemos dejar que la tristeza nos gane, hay mucho trabajo que hacer. Primero terminar, y luego haces lo que quieras, menos llorar. (Esquivel, 1989, p. 69)

Elena es una madre dura que no tiene sentimientos ni con sus hijas ni con el resto de la familia, los fragmentos siguientes ilustran lo dicho: “Tita sabía que dentro de las normas de comunicación de la casa no estaba incluido el diálogo, pero aun así, por primera vez en su vida intentó protestar a un mandato de su madre”. (Esquivel, 1989, p. 15)

“-Pero es que yo opino que...

“-Tú no opinas nada y se acabó! Nunca, por generaciones, nadie en mi familia ha protestado ante esta costumbre y no va a ser una de mis hijas quien lo haga”. (Esquivel, 1989, p. 15).

A la muerte de Juan De la Garza, esposo de Elena, ella no llora por su pérdida: “Y Mamá Elena, que ni cuando su esposo murió había derramado una infeliz lágrima, lloraba silenciosamente”. (Esquivel, 2007, p. 39)

- **Rosaura:**

Es la hermana de Tita, dos años mayor que ella, se casó con Pedro, comprometido de Tita y tuvo dos hijos con él, Esperanza y Roberto:

Pongo a su consideración a mi hija Rosaura, sólo dos años mayor que Tita, pero está plenamente disponible y preparada para el matrimonio...Tita Tenía ganas de gritarle (a su madre) que sí, que había problemas, se había elegido mal al sujeto apropiado para capar, la adecuada era ella, de esta manera habría al menos una justificación real para que le estuviera negado el matrimonio y Rosaura tomara su lugar al lado del hombre que ella amaba. (Esquivel, 1989, p. 17)

Al contrario de Gertrudis, Rosaura es una mujer tradicional y conservadora que parece mucho a su madre, ella quiere perpetuar con la tradición familiar , se siente entusiasmada para dejar a su hija soltera para cuidarla. Hace todo lo que pueda para dar una buena imagen de sí misma y de su familia con el fin de evitar lo que la gente diría. A pesar del gran amor que siente por su marido Pedro, ella insiste en que la relación ilegítima y amorosa que une su marido y su hermana queda secreta y discreta para que nadie se entera. Por veinte años había respetado el pacto que ambos habían establecido con Rosaura y ya estaba cansada. (Esquivel, 1989, p. 279).

- **Gertrudis de la Garza:**

Es la hija de Elena y del mulato José Treviño. Gertrudis es una chica rebelde con intensos deseos, huyó con el villista Juan Alejandrez a un burdel de la frontera, allí trabaja como prostituta: “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”. (Esquivel, 1989, p. 85). Después de cierto tiempo se casó con Juan y se unió al ejército Revolucionario donde ocupó el puesto de Generala:

Era generala del ejército revolucionario. Este nombramiento se lo había ganado a pulso, luchando como nadie en el campo de batalla. En la sangre traía el don de mando; así que en cuanto ingresó al ejército, rápidamente empezó a escalar puestos en el poder hasta alcanzar el mejor puesto, y no sólo eso, regresaba felizmente casada con Juan. (Esquivel, 1989, p. 118).

Gertrudis es una buena bailarina, el arte de la danza lo heredado de su padre José Treviño:

Gertrudis llevaba el ritmo de las piezas que Juan interpretaba golpeando el piso con la punta de su bota [...] Rosaura le dijo en el oído a Tita:- Yo no sé de dónde sacó ese ritmo Gertrudis, a mamá no le gustaba bailar y dicen que papa lo hacía muy mal. (Esquivel, 1989, p.69)

Al contrario de Rosaura y de Mama Elena que representan la tradición, Gertrudis es una joven rebelde, encarna un feminismo intermediario, de toda la familia de la Garza, Gertrudis es la afortunada de la singular relación sexual transmitida a través del plato codornices en pétalos de rosas preparado por Tita, que normalmente Tita y Pedro son los beneficiados de esta particular experiencia. “Parecía que habla descubierto un código nuevo de comunicación...de la comida”. (Esquivel, 1989, p. 39). Pero Gertrudis no guarda esta libertad para sí misma sino que deja a su hermana y Pedro aprovechar de esta libertad. Ella actúa como un personaje intermediario que libera a otras personas de la sujeción patriarcal. (Esquivel, 1989, p. 328)

Gertrudis encarna la figura de la mujer soldadura que lucha durante la revolución mexicana.

Gertrudis es descrita en el último capítulo de la novela precisamente en la boda de Alex y Esperanza a través de sus bienes materiales “la llegada de Gertrudis a la fiesta llamo la atención de todos”. (Esquivel, 1989, p. 117)

Gertrudis es en una joven rebelde que viola las reglas de la decencia burguesa, huyendo con un soldado de la revolución “ella representa el amor, la pasión de una manera profunda”. (Esquivel, 1989, p. 279)

- **Pedro Muzquiz:**

Personaje masculino importante en la novela que encarna la figura tradicional de los hombres del melodrama, siendo cobarde, débil y dependiente. Esta actitud se ejemplifica en el capítulo codornices en pétalos de rosas cuando Pedro no se atreve a huir con su amada Tita en ocasiones irrepetibles, su actitud es totalmente opuesta a la de Juan el revolucionario quien no dudó a llevar a Gertrudis fuera del rancho en la primera ocasión se le presenta, sin pensar y sin conocerla.

Cuando Pedro acepta de casarse con Rosaura para quedar al lado de Tita o cuando decida viajar a Texas con Rosaura y su hijo Roberto y dejarla sola en el rancho, todo eso por temor a Elena. Cuando Tita se comprometió con el doctor Brown, le reprocha dicha cobardía diciendo “le sugiero que para la próxima vez que se enamore, ¡no sea tan cobarde!”. (Esquivel, 1989, p. 130)

Pedro tuvo que esperar meses para consumir su matrimonio con Rosaura, atendiendo a las suplicas de su mujer “dios no es por vicio ni por fornicio sino para dar un hijo a su servicio”. (Esquivel, 1989, p. 34)

Junto con Pedro, el doctor Brown es otro personaje masculino de suma importancia en la novela por su buen comportamiento con todo el mundo, sobre todo con las mujeres, esto se ve cuando Mama Elena le pidió a Tita de llevarla a un manicomio. El en vez de conducirla allí, le toma a vivir en su casa y se ocupó de ella como su verdadera madre, el doctor Brown, es un hombre galante, cálido y tierno “con las cálidas palabras y las actitudes de John para con ella se sentía cada día mejor”. (Esquivel, 1989, p. 95)

5.1.2 Personajes secundarios:

- **Dr. John Brown:** doctor de la familia y pretendiente de Tita.
- **Chencha:** es la sirvienta del rancho, una chica parlanchina que no cesa de decir mentiras.
- **Nacha:** es la cocinera de la casa, era medio sorda, soltera. Nacha es una buena mujer, se encargó de la alimentación de Tita cuando nació porque su madre se le fue la leche después de la muerte de su esposo José Treviño. Adoraba a Tita, era mucho mejor que su madre, le enseñaba a cocinar y la mimaba, muere a los 85 años con la foto de un antiguo novio, “Nacha se las sabia de todas respecto a la cocina [...] Se ofreció a hacerse cargo de alimentación de Tita. [...] Rozagante”. (Esquivel, 1989, p.12). Y “prefirió en cambio proporcionarle a Esperanza la misma alimentación que Nacha había utilizado con ella cuando era una indefensa criatura, atoles y tés [...] así que con lo más sana entre los olores y los sabores de este paradisiaco y cálido lugar”. (Esquivel, 1989, pp.128-129)

Roberto: hijo malogrado de Pedro y Rosaura.

- **Esperanza:** Esperanza es la hija de Pedro y Rosaura y la narradora de la historia, como indica su nombre Esperanza es una persona en quien se funden grandes esperanzas. Esta última parece mucho a su tía Tita. Las dos nacieron prematuramente “un día los sollozos eran tan fuertes que provocaron que el parto se adelantara...prematuramente” (Esquivel, 1989, p.11). Tanto Esperanza como su tía no han sido amamantadas por su madre a causa de un choque emocional “cuando contaba con dos días de edad, su padre o sea mi bis abuelo murió de infarto. A Mama A Elena de la impresión, se le fue la leche” (Esquivel, 1989, p.12). y “a Rosaura la afecto tanto la muerte de su madre que anticipó el alumbramiento de su hija y quedo imposibilitada para amamantarla”. (Esquivel, 1989, p.127) Las dos se les daban la misma nutrición tés y atoles.-también Esperanza la esperaba el mismo destino que su tía Tita, Tita por ser la hija menor y Esperanza, la

única hija de Rosaura, la más pequeña...dentro de la tradición familiar significaba que era la indicada para cuidar a su madre hasta el fin de sus días. (Esquivel, 1989, p.128). Una tradición que Rosaura espera repetir: “Rosaura le explico a Alex que esto [casarse con Esperanza] no podría ser, pues esta niñita está destinada a cuidarla hasta el día de su muerte”. (Esquivel, 1989, p. 130)

- **Álex:** el hijo del doctor y esposo de Esperanza.
- **Jesús:** el novio de Chenchá.
- **Luz del Amanecer:** abuela de John.
- **Peter:** bisabuelo de John Brown
- **José Treviño:** era el amor prohibido de Mamá Elena y hombre con quien tenía la intención de huir de a casa.
- **Luz del amanecer:** llamada también ‘kikapú’, es la abuela india de John, su abuelo la había raptado, se casó con ella y la llevó a vivir con él lejos de la tribu. la Kikapu es una mujer de ochenta años, con rasgos indígenas, una gran trenza que le cubría la cabeza, muy callada, parece mucho a Nacha, pasa la mayor parte de su tiempo en su pequeño cuarto investigando la propiedades curativas.
- **Mary:** Es la tía de John, tiene ochenta años, había venido desde Pennsylvania para asistir a la boda de Tita y John. “La tía Mary estaba ansiosa por conocer a la comprometida de su sobrino preferido” (Esquivel, 1989, p.112).
- **El padre Ignacio:** el párroco del pueblo.
- **Don Pascual:** es el padre de Pedro.
- **Paquita Lobo:** es la vecina de Mama Elena.

- **Jovita:** la maestra en el colegio donde estudiaba Tita era una mujer pequeña y menudita.
- **Caty:** sirvienta y cocinera del doctor Brown, es una señora norteamericana de setenta años, que aparte de encargarse de la cocina, cuida a Alex, el pequeño hijo del doctor.

5.1.3 Los personajes aludidos:

- **Los villistas:** son los partidarios de Pancho villa son soldados de la revolución mexicana que luchan ferozmente con armas. Encarnan la figura del macho mexicano que se caracteriza por su superioridad varonil y la posesividad hacia las mujeres que huele “a sudor a tierra, a amaneceres de peligro a viajar a muerte” (Esquivel, 1989, p. 125). Aparte de los villistas, ningún otro personaje masculino corresponde a la imagen del macho. Por ejemplo Juan Alejandrez o el Sargento Triviño aparecen en la novela como personajes simpáticos hasta con las prostitutas.
- **El Capitán Juan Alejandra:** Revolucionario y esposo de Gertrudis “Juan, que así se llamaba el sujeto, abandonó el campo de batalla dejando atrás a un enemigo a medio morir, sin saber para qué”. (Esquivel, 1989, p. 41)
- **El Sargento Triviño:** revolucionario de la expedición del capitán Juan, es uno de sus mejores soldados en la batalla, era una persona fina, elegante y sentimental hasta con las prostitutas «Triviño las trataba como damas, las hacía sentirse como reinas, era con ellas muy educado y elegante, mientras les hacía el amor les recitaba versos y poemas”. (Esquivel, 1989, p.126) incluso en el campo de batalla era así “hasta para matar lo hacía con gran pundonor” (Esquivel, 1989, p.74). El amor de su vida fue Gertrudis, intentó conquistarla por mucho tiempo pero no pudo, Gertrudis se casó con Juan después de una separación que duro un año y “cuando ella lo reprendía por algo le daba por la bebida”. (Esquivel, 1989, p.75)

Frente a los villistas aparecen los hombres del rancho con posturas poco varonil. Como por ejemplo Pedro.

- **Nicolás:** el capataz del rancho, este descrito como simple servidor que Tita encarga de llevar una maleta de ropa para su hermana Gertrudis que trabaja en un prostíbulo. Nicolás aparece otra vez en una postura poco varonil, en comparación con los villistas, recogiendo las invitaciones de Alex y Esperanza. Los otros dos hombres del rancho, Guadalupe y Rosario se han puesto a temblar cuando vieron los villistas
- **El esposo de Mamá Elena:** es el viudo de Elena, Padre de Rosaura y Tita. Muere de un infarto el día de nacimiento de Tita, al enterarse de que Gertrudis no es su hija sino fruto de una relación amorosa que su esposa Elena mantuvo con el mulato José Treviño.
- **Presidente de Piedras Negras:** era el presidente del pueblo.

5.2 Mapa de los personajes

Personajes principales	personajes secundarios	personajes aludidos
Tita	Nacha	Los villistas o partidarios de Pancho
Mama Elena	El padre Ignacio	
Gertrudis	Don Pascual	
Rosaura	Jovita	
Pedro	Caty	
Dr. John Brown	Nicolás	
	Roberto	
	Esperanza	
	Alex	
	Mary	
	Luz del Amanecer	
	El sargento Triviño	
	El capitán Juan Alejandrez	

5.3 Relación entre los personajes:

➤ La relación de Tita con su familia:

▪ Tita con su madre:

Por ser la más chica de las mujeres de la casa, Tita estaba obligada a cuidar a su madre hasta que muera, Tita obedece y sigue a pie de la letra las órdenes de su madre:

Preparar el baño para Mamá Elena era lo mismo que preparar una ceremonia [...] a una orden de su madre, Tita le ayudaba a secarse y a ponerse lo más pronto posible la ropa bien caliente, para evitar un resfrío.

Después, entreabría un milímetro la puerta, para que el cuarto se fuera enfriando y el cuerpo de Mamá Elena no sufriera un cambio brusco de temperatura. Mientras tanto le cepillaba el pelo, alumbrada únicamente por el débil rayo de la luz que se filtraba por la rendija de la puerta y que creaba un ambiente de sortilegio al revelar las formas caprichosas del vapor de agua. (Esquivel, 1989, p. 66)

Mama Elena se comporta como una reina y no cesa de encontrar defectos a todo lo que hace Tita:

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. O bien la camisa tenía una arruguita o no estaba suficientemente caliente el agua o la raya de la trenza estaba chueca, en fin, parecía que la única virtud de Mamá Elena era la de encontrar defectos. Esquivel, 1989, p. 66)

Tita no tiene el menor derecho de dar su opinión en cualquier asunto, contestar a los mandatos de su madre y si se atreve a hacerlo, sufre sanciones “En la familia De la Garza se obedecía y punto. Mamá Elena, ignorándola por completo, salió muy enojada de la cocina y por una semana no le dirigió la palabra. (Esquivel, 1989, p. 15).

Elena es una madre subversiva con sus hijas, sobre todo con Tita, ella no cesa de insultarla y encontrarle defectos a todo lo que hace sino también la castiga y le da bofetadas al menor error. Una vez Tita respondió a su madre con una entonación que no le gustó, como consecuencia “Elena tomó una chuchara de madera y le cruzo la cara con ella”. (Esquivel, 1989, p.9)

“Tita recibió muchas bofetadas por haber rechazado de llamar a su madre mami “una paliza fenomenal como nunca antes la había recibido le dio por el suelo”. (Esquivel, 1989, p.14)

“La castigó en el granero y la pena consistió en desgranar 100 elotes”. (Esquivel, 1989, p.121)

“Mama Elena da a entender a su hija que estaba vigilándola, ella y Pedro, que no pueden hacer nada a escondidas “cuando tú vas yo ya fui y vine”. (Esquivel, 1989, p.39)

Para garantizar que todo estaba bajo control en su casa, sobre todo para vigilar lo que ocurre entre Tita y Pedro y para evitar todo encuentro a escondidas, llevaba una llavera en su cintura “le quito de la cintura el enorme llavero que como una cadena la había acompañado desde que ella recordaba. Nadie podía sacar ninguna taza de azúcar de la despensa sin la autorización de Mama Elena. (Esquivel, 1989, p.121)

▪ **Tita con su hermana Rosaura:**

Nunca se habían llevado bien, la rivalidad entre las dos hermanas empezó cuando Rosaura se casó con Pedro, hombre que Tita amaba. Rosaura aceptó contraer matrimonio con Pedro sin importarle que Tita y Pedro verdaderamente se querían y también a pesar de que ella sabía que se presentó para pedir la mano de su hermana y no la suya.

Al día siguiente se presentó en casa Pedro Muzquiz acompañado de su señor padre con la intención de pedir la mano de Tita [...]Claro, que si lo que les interesa es que Pedro se case, pongo a su consideración a mi hija Rosaura, sólo dos años mayor que Tita, pero está plenamente disponible y preparada para el matrimonio. (Esquivel, 1989, p. 16)

Era la primera vez que Rosaura se abría, de capa con Tita y trataba estos temas con ella. Inclusive le confesó que no se le habla acercado antes por los celos que le tenía [...]. Se habla dado cuenta de lo absurdo que era seguir guardando este tipo de recelos. Confiaba en que aún era tiempo para que entre ellas surgiera una buena comunicación. ¡La verdad, la relación

Rosaura Tita hasta ahora había sido como la del agua en aceite hirviendo!”.
(Esquivel, 1989, p. 90)

▪ **La relación de Tita con su hermana Gertrudis:**

Tita mantiene una buena relación con su hermana Gertrudis, las dos hermanas se quieren, se revelan secretos y se aconsejan, los fragmentos siguientes demuestran el gran amor que existe entre Tita y Gertrudis:

El primer ejemplo es cuando Gertrudis huyo de la casa a un burdel, este evento causó un gran dolor, pena y preocupación para Tita: “Si al menos estuviera a su lado Gertrudis, su hermana! Pero parecía más probable que un muerto volviera a la vida que Gertrudis regresara a la casa. (Esquivel, 1989, p. 64)

El segundo ejemplo es cuando Tita a escondites de su madre encargó a Nicolás de entregarle su ropa en el burdel:

Pero hoy lo había hecho media hora antes de lo acostumbrado, para empacar una maleta con la ropa de Gertrudis. Quería aprovechar que Nicolás salía de viaje a recoger un ganado, para pedirle que por favor se la hiciera llegar a su hermana. Tita decidió enviársela pues no se le quitaba de la mente la idea de que Gertrudis seguía desnuda. Claro que Tita se negaba a aceptar como cierto que esto fuera porque el trabajo de su hermana en el burdel de la frontera así lo requería, sino más bien porque no tenía ropa que ponerse. (Esquivel, 1989, p. 64)

El fragmento siguiente demuestra la gran confianza que Tita tiene en su hermana que es la única persona a quien confiesa sus penas y problemas y de quien espera apoyos y consejos:

Ahora le gustaría saber cuál era la mejor solución. Eso es lo importante. Lo bueno es que ya tenía alguien a quien confiar sus penas. Esperaba que Gertrudis se quedara en el rancho lo suficiente como para que la escuchara y la aconsejara. (Esquivel, 1989, p.69)

El fragmento siguiente ilustra la gran emoción que siente Tita cuando su hermana regresa a la casa:

“Gertrudis se bajó del caballo Tita, abrazándola emocionada, la llevó de inmediato a la mesa para cumplirle el deseo”. (Esquivel, 1989, p.65)

“Tita se abrazó a Gertrudis y lloró en su hombro, en silencio [...] Gertrudis le acariciaba el pelo con ternura”. (Esquivel, 1989, p.72)

▪ **La relación de Tita con Pedro Musquiz:**

Tita conoció a Pedro a los quince años de edad, los jóvenes se querían mucho, cuando Pedro se presentó con su padre para pedir la mano de Tita, estaba sorprendido por la respuesta de su madre que no aceptó de casar a su hija menor Tita a causa de unas tradiciones familiares que obligan a la hija menor de la familia a permanecer soltera para cuidar a su madre hasta el fin de sus días "Sabes muy bien que por ser la más chica de las mujeres a ti te corresponde cuidarme hasta el día de mi muerte" (Esquivel, 1989, p.16), y le propuso en su lugar a su hija mayor Rosaura que según ella está plenamente preparada para el matrimonio, Pedro aceptó este matrimonio solo para quedar al lado de su querida Tita.

La relación amorosa de Tita y Pedro permaneció después del matrimonio de Pedro con Rosaura, Pedro murió en éxtasis amoroso y Tita se suicidó para acompañarlo.

➤ **La relación de Tita con la cocinera Nacha :**

Entre Tita y Nacha existe un gran amor, Nacha considera a Tita como su verdadera hija, desde el día de su nacimiento se encargó de su alimentación porque su madre Elena se le fue la leche a causa del fallecimiento de su marido Juan de la Garza, ella se consideraba la más capacitada para «formarle el estómago a la inocente criaturita» (Esquivel, 1989, p. 12). A pesar de que nunca se casó ni tuvo hijos, Tita y Nacha pasaban todo el día juntas en la cocina, Nacha se dedicaba a enseñarle todo el arte culinario mexicano.

Como no era permitido a Tita Jugar con sus hermanas, Nacha se convirtió en su compañera de diversión. Juntas se dedicaban a crear juegos:

Como el día en que vieron en la plaza del pueblo a un señor que formaba figuras de animales con globos alargados y se les ocurrió repetir el mecanismo pero utilizando trozos de chorizo. Armaron no sólo animales conocidos sino que además inventaron algunos con cuello de cisne, patas de perro y cola de caballo, por citar sólo algunos. (Esquivel, 1989, p. 13)

Nacha amaba mucho a Tita, trata por todos los medios de evitarle sufrimientos porque su madre Elena era muy dura con sus hijas y no cesaba de castigarla: “Nacha le secaba con su delantal las lágrimas que rodaban por la cara de Tita. (Esquivel, 1989, p. 84)

“Tita sufrió mucho a la muerte su amada Nacha: “Esta lamentable muerte tenía a Tita en un estado de depresión muy grande. Nacha, al morir, la había dejado muy sola. Era como si hubiera muerto su verdadera madre”. (Esquivel, 1989, p.20)

➤ **La relación de Tita con el doctor John Brown:**

Tita admira y respeta mucho al doctor John Brown John, “la persona a quien sólo tenía cosas que agradecer, John, el que la había vuelto a la cordura, John quien le había mostrado el camino a la libertad, John, la paz, la serenidad, la razón” (Esquivel, 1989, p.66). Es la persona que le había salvado la vida, en lugar de depositarla en un manicomio como Mama Elena le había mandado, la llevo a vivir en su casa “Tita nunca dejaría de agradecersele. Tal vez en un manicomio hubiera terminado realmente loca” (Esquivel, 1989, p. 74).

John se encargó de cuidarla como un nene, la rodea de amor y de cariño, de palabras cálidas y su comportamiento con ella la había ayudado mucho y le ha permitido sentirse cada día mejor.

Entre imágenes borrosas guardaba en su memoria el intenso dolor que sintió cuando el doctor le puso la nariz en su lugar [...] Después las manos de John, graves y amorosas, quitándole la ropa y bañándola; luego con cuidado

le había desprendido de todo el cuerpo la suciedad de las palomas, dejándola limpia y perfumada. Por último, le había cepillado el cabello tiernamente y acostado en una cama con sábanas almidonadas [...] Esas manos la habían rescatado del horror y nunca lo olvidaría. (Esquivel, 1989, p.74).

Análisis estructural de la novela *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta.

1. Estrategias narrativas.

1.1 Diegesis y argumento:

1.1.1 La diegesis:

Arráncame la vida relata la vida íntima de la protagonista y narradora de la historia Catalina Guzmán, desde que conoció al general Asencio en los portales de Puebla (México) y se casó con él a fines de la década de los veinte, hasta principios de la década de los cuarenta, cuando el general muere y Cati vuelve viuda, consiguiendo así su libertad:

Arráncame la vida es la historia de una mujer enamorada y su educación: como aprende a ser no solamente una mujer enamorada de su esposo sino que tiene que ser atrevida, beligerante y sobre todo en control de su propia vida. (Hidalgo, 2004, p. 12)

1.1.2 El argumento:

Arráncame la vida es un retrato fiel de la sociedad mexicana pos revolucionaria, la novelista nos presenta el mundo político mexicano de las décadas de los años treinta y cuarenta que se desarrolla de una manera paralela a la evolución de la vida íntima y cotidiana de la protagonista Catalina Guzmán. La novela narra la historia de Catalina, una joven adolescente de Puebla que proviene de una familia campesina “nosotras las hijas de un campesino que dejó de ordeñar vacas porque aprendió a hacer quesos” (Mastretta, 1985, p. 10). A los quince años de edad se casó con Andes Asencio, un general que salió triunfante de la revolución mexicana con un solo objetivo convertirse en gobernador de Puebla. Al principio, Catalina era una joven inocente que no tiene ninguna experiencia en la vida, admiraba mucho a su esposo y dependía de él en todo:

Me gustó, tenía las manos grandes y unos labios que apretados daban miedo y, riéndose, confianza. [...] No era lo que se dice un hombre guapo. Tenía los ojos demasiado chicos y la nariz demasiado grande, pero yo nunca había visto unos ojos tan vivos y no conocía a nadie con su expresión de certidumbre. (Mastretta, 1985, p.11)

Cuando Andrés se declaró gobernador de Puebla y de acuerdo con su carrera política, tuvo que trasladarse a vivir en de la ciudad de México. Catalina tenía en este tiempo diese siete años de edad, en este año, dio a luz a su primera hija Veranea. En su nueva casa empezaron a llegarle rumores: que su marido Andrés tenía muchas mujeres en otros estados, que es un criminal, un loco que no tiene piedad. En efecto, después de cierto tiempo, y sin avisar a Catalina, Andrés trajeó a sus hijos de matrimonios anteriores para vivir con él y Catalina estaba harta de su nueva vida estando todo el día en la casa « Me gustaría ser gobernadora. Llevaba casi cinco años entre la cocina, la chichi y los pañales. Me aburría » (Mastretta, 1985, p.25). En este momento Catalina decidió cerrar el capítulo de amor maternal (Mastretta, 1985, p.27) y desempeñar el papel de la buena esposa del gobernador, acompañando a Andrés en sus campañas electorales con el fin de mejorar la imagen de su marido y ganar las elecciones presidenciales.

Desde el comienzo de su relación, Catalina desconocía la realidad de su marido, pero cuando se dio cuenta de que Andrés es un hombre que falta de ideología porque durante la revolución en vez de luchar a favor de su amigo Madero, él luchó según le convenía, a veces combatió a favor de Madero y otras veces en contra, y al enterrarse de sus crímenes, no soportó vivir con él y decidió conocer sus negocios «En cambio me propuse conocer los negocios de Andrés en Antencingo. Empecé por saber que el Celestino del que oyó Checo era el marido de Lola y que su muerte fue la primera de una fila de muertos » (Mastretta, 1985, p.45).

En su búsqueda de la realidad se encontró con Carlos Vives, directores de la orquesta nacional y antiguo amigo de Andrés. Carlos era un hombre revolucionario con buna ideología del cual Catalina se enamoró ciegamente, y

vivió los mejores momentos de su vida. Cuando Andrés descubrió que su amigo Carlos era el amante de su esposa Catalina, decidió asesinarlo, haciendo que la matanza pareciera un accidente. Catalina sabía que Andrés era el responsable de este crimen, por esta razón decidió vengarse, envenenándolo con una infusión de té que le daba diariamente. Esta hierba era buena por los dolores de la cabeza, pero si se tomaba cotidianamente, puede causar muerte. Y así fue. Con la muerte de Andrés, Catalina logró conseguir su libertad personal convirtiéndose en viuda millonaria, heredando toda la fortuna de su marido. En este momento, según ella, su verdadera vida comienza y tiene por fin la oportunidad de ser feliz:

Cuántas cosas ya tendría que hacer. Estaba sola, nadie me mandaba. Cuántas cosas haría, pensé bajo la lluvia a carcajadas. Sentada en el suelo, jugando con la tierra húmeda que rodeaba la tumba de Andrés. Divertida con mi futuro, casi feliz. (Mastretta, 1985, p. 115)

1.2 La estructura:

La novela *Arráncame la vida* está compuesta por una dedicatoria y veinte seis capítulos sin titular, encabezados por viñetas enumeradas. Los capítulos siguen el orden cronológico de la historia, la narradora protagonista nos cuenta su vida desde que se casó con Andrés a los quince años de edad hasta la muerte de este cuando Catalina tenía cuarenta años. Sin embargo, la novela comienza con el casamiento de Catalina y Andrés (primer capítulo) y termina con la muerte del general Asencio envenenado con una infusión de té preparada por su mujer (el último capítulo).

En *Arráncame la vida* cada capítulo funciona como una unidad independiente, en el sentido que, una vez la narradora focaliza la novela en un suceso clave de la vida de Catalina y otras veces nos presenta un personaje de la familia o de los amigos de Catalina. Se puede afirmar incluso que los diferentes capítulos desempeñan el papel de pequeñas historias dentro de la novela, la narradora desarrolla su intriga por capítulos, como en el folletín, con el fin de despertar la curiosidad de los lectores.

En realidad, el título de la novela *Arráncame la vida* es el nombre de un bolero, una canción de amor que Catalina exige a Toña, una cantante de boleros, para que se la canta a su amante Carlos Vives.

La novela comienza con el discurso de la protagonista que está recordando su adolescencia “Ese año pasaron muchas cosas en este país, entre otras, Andrés y yo nos casamos. Lo conocí en un café de los portales” (Mastretta, 1985, p. 3)

Desde las primeras líneas de la novela, La narradora establece un paralelismo entre la historia de la protagonista Catalina y la historia de su país, el México pos revolucionario, precisamente de su región natal Puebla.

Sin embargo, la trayectoria personal de Catalina corre paralela al provenir de su patria Puebla, México. se puede añadir también que los eventos históricos relativos al periodo de la revolución y pos revolución de su país están conectados con la historia personal de Catalina: su pasaje por la pérdida de la virginidad, su matrimonio con Andrés, su embarazo, la traición de su marido, su toma de conciencia sobre los negocios de su marido y de las otras mujeres que posee en diferentes estados de México, su encuentro con Carlos del que se cayó enamorada y vivió los mejores momentos de su vida, el asesinato de Carlos por parte de Andrés, la decisión de Catalina de vengarse de Andrés por haber matado a Carlos, el amor de su vida, envenenándolo con una infusión de té y por último, la muerte de Andrés. Estos eventos reflejan la progresiva conciencia de la protagonista que la conduce a la liberación “La educación política de catalina corre paralela a su educación sentimental tejiendo así el complejo discurso de lo que fue para una mujer singular, la vida en el México de los años 30 y 40”. (Le Maitre, 1996, p. 189)

El primer capítulo de la novela cuenta la juventud de Catalina, su inocencia, y sobre todo su entusiasmo para conocer el mundo y vivir una experiencia inédita, “Tenía quince años y muchas ganas de que me pasaran cosas” (Mastretta, 1985, p. 4). Este apartado cuenta también la vida maravillosa aunque pobre que vivía

Catalina antes de conocer al general Andrés en los portales de Puebla y casarse con él.

Sin embargo, desde el comienzo de la narración, percibimos que la protagonista Catalina proviene de una familia campesina. A pesar de su clase social, la joven Catalina se siente diferente de los demás habitantes de su pueblo pertenece “ para mí los poblanos eran esos que caminaban y vivían como si tuvieran la ciudad escriturada a su nombre desde hacía siglos....no nosotras, las hijas de un campesino que dejó de ordeñar vacas porque aprendió a hacer quesos”. (Mastretta, 1985, p.8)

Su curiosidad, la condujo a experimentar su primera experiencia sexual:

Por eso acepté cuando Andrés me propuso que fuera con él unos días a Tecolutla. Yo no conocía el mar, él me contó que se ponía negro en las noches y transparente al mediodía. Quise ir a verlo. Nada más dejé un recado diciendo: « Queridos papás, no se preocupen, fui a conocer el mar». En realidad fui a pagarme la espantada de mi vida. (Mastretta, 1985, p. 9)

Otro punto de suma importancia es la homogeneidad que existe entre el segundo y el tercer capítulo, en estos dos capítulos Catalina cuenta sus primeros años de casamiento con su marido el general Andrés. Lo que la autora subraya a través de esta estructura son las etapas de acceso político y social de Andrés.

En el segundo capítulo, la autora nos revela las estrategias utilizadas por Andrés para llegar a sus fines en el tercer capítulo.

Otro ejemplo que podemos señalar es la relación que une entre los capítulos seis y siete, cuando Catalina empieza a descubrir los crímenes de su marido, la crueldad que percibió, la conduce a “cerrar el capítulo del amor maternal” (Mastretta, 1985, p. 80) al final del capítulo seis y comenzar su encuesta sobre los negocios de su marido en el capítulo siete: « En cambio me propuse conocer los negocios de Andrés en Antancingo. Empecé por saber que el Celestino del que oyó Checo era el marido de Lola y que su muerte fue la primera de una fila de

muertos » (Mastretta, 1985, p. 88). Su toma de conciencia la llevó a separarse de su marido y encerrarse en una habitación sola, su razonamiento la condujo a huir de la casa. En sus idas y venidas a la capital, se encontró con Carlos Vives, director de orquesta y antiguo amigo de Andrés con que conoció el verdadero amor y vivió una experiencia esplendida que terminó con la matanza de este por parte de Andrés después de descubrir su traición. Para vengarse de la muerte de su amado Carlos, Catalina empezó a envenenar a su marido dándole té hecho a base de hojas de limón negro, esas hojas daban fuerzas y curaban el dolor de la cabeza pero a la larga causan la muerte. Gracias a este té Catalina logró matar a su marido vivir el resto de su vida libre.

Los restantes capítulos de la novela cuentan la toma de conciencia de la Catalina y su madurez tanto sentimental como política que la conducen a vengarse a su amor perdido, Carlos, empezando a envenenar a su marido con una infusión de té que si es tomada por largo tiempo mata, como lo explica una antigua amiga de Catalina quien le aconseja esta solución “El té de esas hojas daba fuerzas pero hacía costumbre, y había que tenerle cuidado porque tomado todos los días curaba de momento pero a la larga mataba”. (Mastretta, 1985, p. 97). Y así fue Andrés murió envenenado, quedando Catalina una viuda riquísima, heredera de toda la fortuna de su difunto marido.

2. Semiótica narrativa.

2.1 Léxico.

En su novela *Arráncame la vida*, la escritora Mastretta, se vale de un discurso realista e irónico para narrar la historia de Catalina Guzmán, esposa de Andrés Asencio, un célebre general que salió de la revolución triunfante. Este relato es contado de una manera paralela a la historia de la evolución del México pos revolucionario, particularmente de la región de Puebla, donde viven los protagonistas. Con una gran fluidez y libertad de expresión, la escritora nos relata la vida íntima de Catalina, sus experiencias personales desde su primera relación sexual con Andrés y su gran apetencia y obsesión para sentir lo no sentido con su

marido, su frecuentación con abundantes hombre políticos, amigos de su marido, su paseo por el adulterio o comercio carnal después de su gran historia de amor con el músico Carlos Vives hasta la muerte de su marido convirtiéndose en una viuda libre, rica y feliz con su futuro.

El tono coloquial es muy perceptible en la novela, lo que nos permite profundizar en las intenciones que comunica la escritora, por ejemplo: “toda mi vida me la he pasado queriendo que me quieran» (Mastretta, 1985, p.29). De allí se entiende la orfandad personal de la protagonista y su deseo de amar ser amada. El lenguaje de los personajes es típicamente mexicano ya que la mayoría de los términos son propios de esa región, por ejemplo, palabras como “Órale, cabrones, pinche, pendejas, vieja y chirrisca, son mexicanismos que se utilizan para referirse a las mujeres.

Asimismo, el lenguaje en *Arráncame la vida* es una forma que permite identificar a los personajes, por ejemplo, leyendo el lenguaje escatológico (la mezcla entre la ironía y el lenguaje machista y potente) se reconoce a Andrés Asencio como lo demuestran los ejemplos siguientes:

Órale, güevoncita, ¿Qué haces ahí pensando como si pensaras? (Mastretta, 1985, p.18).

“No sabes montar, no sabes guisar, no saber coger. ¿A qué dedicaste tus primeros quince años de vida?...” (Mastretta, 1985, p.19).

Aún el lenguaje de Catalina, ha sido contaminado por la masculinidad de su marido: “Mordiéndose un huevo, como dirían los señores...” (Mastretta, 1985, p. 91).

2.2 Los recursos estilísticos:

Con el fin de aumentar la belleza y el ingenio de su obra, la autora se vale de un conjunto de recursos literarios o figuras retóricas como viene ilustrado en los ejemplos siguientes:

a. Metáforas:

Una de las figuras literarias que tiene gran resultado estético es la metáfora, se trata de comparar entre un término real (A) y otro con el que se compara (B), hay dos tipos de metáfora: En presencia: cuando aparecen los dos términos (A) y (B). En ausencia cuando solo aparece el término con que se compara (B). La mayoría de los ejemplos de metáforas citados en la novela pertenecen al segundo tipo es decir en ausencia, porque aparece solamente el término con que se compara, como viene ilustrado en los ejemplos siguientes:

“Había que llenar las salas para no sentirse garbanzo en olla”. (Mastretta, 1985, p.49)

Cuando llegué a la casa, Andrés estaba esperándome con un hambre de perro callejero. (Mastretta, 1985, p.10)

Todavía me acuerdo de Pepa ahogada en lágrimas con Anita. (Mastretta, 1985, p.14)

b. Comparación o Símil:

Una de las figuras retóricas más importante de la novela es la comparación:

“Hablaban conmigo como con las paredes, sin esperar que le contestara, sin pedir mi opinión, urgido sólo de audiencia”. (Mastretta, 1985, p.4)

“Andrés me tenía guardada como un juguete con el que platicaba de tonterías, al que se cogía tres veces a la semana y hacía feliz con rascarle la espalda y llevar al zócalo los domingos”. (Mastretta, 1985, p.13)

“La había cargado nueve meses como una pesadilla”. (Mastretta, 1985, p.14).

“Me metí bajo las sábanas y pensé en Fernando mientras me tocaba como la gitana”. (Mastretta, 1985, p. 38)

c. La enumeración:

La enumeración aparece en el ejemplo siguiente:

“La primera desgracia fue dejar los caballos y los vestidos entallados, la segunda soportar unas agruras que me llegaban hasta la nariz”. (Mastretta, 1985, p.14)

d. Repetición o reiteración:

La primera repetición que se nota en la novela es que en Puebla todos los sucesos pasan en los portales: “Lo conocí en un café de los portales. En qué otra parte iba a ser si en Puebla todo pasaba en los portales: desde los noviazgos hasta los asesinatos, como si no hubiera otro lugar”. (Mastretta, 1985, p.1)

La misma frase se repite en el séptimo capítulo, para anunciar la noticia de la puñalada de Espinosa delante de los portales: “De verdad en Puebla todo pasaba en los portales. Ahí estaba parado Espinosa cuando le dieron la puñalada que lo sacó del negocio de los cines”. (Mastretta, 1985, p.36)

La segunda repetición afirma que Catalina sigue guardando la misma firma que las mojas le habían enseñando en el colegio. “Yo no tenía firma, nunca había tenido que firmar, por eso nada más puse mi nombre con la letra de piquitos que me enseñaron las monjas: Catalina Guzmán”. (Mastretta, 1985, p.7). La misma frase se repite en el capítulo XV: “Yo tomé la pluma y puse mi nombre como lo ponía siempre desde que me casé con Andrés”. (Mastretta, 1985, p.63)

La tercera reiteración concierne el deseo y el entusiasmo de la protagonista de vivir una experiencia inédita “tenía quince años y muchas ganas de que me pasaran cosas”. (Mastretta, 1985, p. 4)

La misma idea se repite en el capítulo XV, para asegurar la gana y la apetencia de Catalina vivir una experiencia nueva: “Empecé a volverme una mujer que va de las penas a las carcajadas sin ningún trámite, que siempre está esperando que algo le pase” (Mastretta, 1985, p.63).

La cuarta reiteración, afirma la aspiración de Catalina de ganar el amor de su familia y su marido “Claro que yo quería que me quisieran. Toda la vida me la he pasado queriendo que me quieran. La noche del concierto como ninguna”. (Mastretta, 1985, p.64). Esta frase se repite de manera constante en la novela,

“toda mi vida me la he pasado queriendo que me quieran» (Mastretta, 1985, p.29). Catalina pasaba toda su vida intentando realizar este sueño.

La quinta repetición que se reitera de manera frecuente en la obra es la expresión “Quise ver el mar”. Con esta declaración la protagonista Catalina expresa su deseo de hacer el amor, como viene ilustrado en los ejemplos siguientes:

“Yo no conocía el mar, él me contó que se ponía negro en las noches y transparente al mediodía. Quise ir a verlo. Nada más dejé un recado diciendo: Queridos papás, no se preocupen, fui a conocer el mar.» (Mastretta, 1985, p.4).

« Tenía unas manos grandes. Me gustaban tanto como las temían otros. O por eso me gustaban. No sé. [...] Quise ver el mar y cerré los ojos» (Mastretta, 1985, p.108).

e. Antitesis:

Es una asociación lógica de palabras o ideas que se contraponen, se trata de un contraste lógico de palabras e ideas como viene ilustrado en el ejemplo siguiente: “Yo no conocía el mar, él me contó que se ponía negro en las noches y transparente al mediodía”. (Mastretta, 1985, p.4).

2.3 la intertextualidad:

La novelista utiliza en su obra un conjunto de intertextos entre los cuales se destaca seis boleros, cantados por los protagonistas de la novela: Catalina, Andrés, Carlos Vives y la cantante Toña Peregrino. Los boleros son: “Obsesión”, “La noche de anoche”, “Cenizas”, “Temor” “la barca de Guaymas” y “Arráncame la vida”.

Se puede mencionar que el título de la novela Arráncame la vida es el nombre de un famoso bolero mexicano de los años treinta, escrito por el gran poeta Agustín Lara.

Se puede añadir también que el título de algunos capítulos de la novela lleva el nombre de un bolero o canción popular, como es el caso de “la noche de boleros”, en esta fiesta, el jefe de orquesta Carlos Vives, canta junto con Toña Peregrino, varios boleros de la época como Temor, la barca de Gaymas.

Otro tipo de intertextos son los remedios caseros, que Mónica, la amiga de Catalina le aconseja tomar para aliviar sus dolores.

Remedio contra el dolor de la barriga:

“Mónica me había dicho que era bueno beber anís para quitar ese dolor flojito que agarra las piernas, la cintura” (Mastretta, 1985, p.44).

La inserción de nombres de escritores y títulos de novelas famosas en la obra de estudio es otro ejemplo de intertextualidad:

Las novelas de Rafael Pérez y Pérez “leíamos juntas novelas de Pérez y Pérez”. (Mastretta, 1985, p.14).

La novelista introduce el nombre de un popular escritor español Rafael Pérez (1891- 1984) que ha escrito más de 160 novelas rosas, de las cuales la Catalina y sus amigas son enamoradas.

Otra muestra de la intertextualidad es la inclusión de nombres de personajes históricos y de planes relativos al periodo de la revolución mexicana:

- a.** Nombres de revolucionarios y personajes históricos como: “Martín Cienfuegos, Victoriano Huerta, Madero, Porfirio Díaz, Emiliano Zapata, el general Álvaro Obregón”.
- b.** Planes revolucionarios como: “A fines de octubre se aprobó el Plan de *Ayala*”. (Mastretta, 1985, p.17)

3. El tiempo y el espacio: (El cronotopo)

El cronotopo: del griego “kronos” que significa tiempo. Y “topos” quiere decir espacio o lugar. El cronotopo es la unidad espacio-tiempo asimilada artísticamente en la literatura.

Bakhtine define el cronotopo como « la forme de la réalité la plus vraie » (Bajtín, 1990, p. 99). El cronotopo que se traduce literalmente por tiempo-espacio es para Mikhaïl Bakhtine « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. Dans le chronotop de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret » (Bajtín, 1993, p.64). Según Bakhtine, el cronotopo es fundamental en el sentido que determina la unidad artística de una obra literaria.

3.1 El tiempo:

3.1.1 Tiempo de la historia (tiempo histórico):

Arráncame la vida es una obra que se inserta en la tradición novelística nacional. La novela presenta el mundo político mexicano de las décadas de los treinta y cuarenta, es decir, la época de la revolución y pos revolución mexicana. En la obra hay unos eventos claves que indican el tiempo histórico de la novela como: la proclamación de Batista gobernador de Cuba, suceso que tuvo lugar en el México Pos-revolucionario alrededor de (1933-1934) “Al mismo tiempo paso por la ciudad el coronel Fulgencio Batista, que acababa de subir al poder en Cuba, él y Rodolfo desayunaron en nuestra casa”. (Mastretta. 1985, p.30).

Otro acontecimiento clave que hace referencia al tiempo histórico es la concesión del derecho de voto a las mujeres en México:

En casi todos los estados, las mujeres no tenían ni el pendejo derecho al voto que Carmen Serdán había ganado en Puebla. Por primera vez éramos la avanzada, así que el 7 de julio amanecí más elegante que nunca y fui con Andrés a caminar [...] fui hasta la urna [...] Ese año la legislatura poblana les dio el voto a las mujeres. (Mastretta, 1985, p. 34)

Otros ejemplos que demuestran la convivencia de los personajes de la novela en la época de la revolución y pos revolucionaria en México son los siguientes:

Había conocido a su madre a principios de 1914 cuando fue a México acompañado al general Macías, un viejito que fue gobernador de Puebla tras la renuncia del gobernador constitucional, después de que Victoriano Huerta mató a Madero. (Mastretta, 1985, p. 60)

“Estaba sentada en un sillón de su sala Luis XV dejándose retratar por varios fotógrafos”. (Mastretta, 1985, p. 70)

“El hombre se colocó entre nosotros, abrió la libreta y se puso a leer: Con fecha primero de marzo de 1941 la propiedad fulana [...] Total: Andrés me compraba el Sanborns de los azulejos”. (Mastretta, 1985, p. 63)

“Andrés les contaba historias en las que siempre resultaba triunfante. No hubo batalla que él no ganara, ni muerto que no matara por haber traicionado a la Revolución o al Jefe Máximo o a quien se ofreciera”. (Mastretta, 1985, p. 10)

“Andrés Asencio, convertido en general gracias a todas las casualidades y todas las astucias menos la de haber heredado un apellido con escudo”. (Mastretta, 1985, p. 3)

“Por esas épocas andaba planeando cómo ganarle al general Pallares la gubernatura del estado de Puebla”. (Mastretta, 1985, p. 5)

Andrés me convenció de que todo eso eran puras pendejadas y de que él no podía arruinar su carrera política. Había participado en la guerra anticristera de Jiménez, le debía lealtad al Jefe Máximo ni de chiste se iba a casar por la iglesia. Por lo civil sí, la ley civil había que respetarla, aunque lo mejor, decía, hubiera sido un rito de casamiento militar. (Mastretta, 1985, p. 6)

Andrés estaba acusado de matar a un falsificador de títulos que se vendían a profesores del ejército. Se decía que lo había matado porque el de la idea de

falsificar y el jefe de todo el negocio era él, y que cuando la Secretaría de Guerra y Marina descubrió los títulos apócrifos y dio con los dibujantes, Andrés tuvo miedo y se deshizo del que lo conocía mejor. (Mastretta, 1985, p. 12)

“Andrés era jefe de las operaciones militares en el estado. Eso quiere decir que dependían de él todos los militares de la zona” (Mastretta, 1985, p. 13)

Pasaban el día juntos, desde la madrugada en que se levantaban a ordeñar hasta la tarde que se les hacía noche tomando café y oyendo a su padre hablar de que Emiliano Zapata había tomado Chilpancingo, de que los revolucionarios del norte se acercaban a Torreón, de que el traidor Huerta había expedido un despacho de General de Guerra para don Porfirio y que le habían mandado la condecoración a Paris. (Mastretta, 1985, p. 16)

Después de que unos marinos gringos fueron detenidos en Tampico por andar merodeando cerca del Puente Iturbide, él vaticinó el desembarco de tropas gringas en Veracruz. Antes de que Zacatecas fuera tomada por Villa, previó varios días de lucha sangrienta y más de cuatro mil muertos en la batalla. (Mastretta, 1985, p. 16)

Cuando Venustiano Carranza llegó a México y convocó a una convención de gobernadores y generales con mando, para el primero de octubre, don Refugio vaticinó que Villa y Zapata no apoyarían al viejo Carranza. Otra vez acertó. La Convención se trasladó a sesionar a Aguascalientes y ahí sí fueron Villa y Zapata. A fines de octubre se aprobó el Plan de Ayala. (Mastretta, 1985, p. 17)

A principios de noviembre Carranza salió de México y desde Córdoba desconoció los actos de la Convención. En Aguascalientes la Convención siguió reuniéndose como si nada, nombró un Presidente provisional de la República y siguió peleando las plazas a los carrancistas [...]. El día 23 los gringos le entregaron Veracruz al general Carranza, pero el 24 en la noche las Fuerzas del Sur entraron a la ciudad de México. (Mastretta, 1985, p. 17)

El 6 de diciembre Eulalia amaneció con dolores de parto. De todos modos su padre decidió que antes de cualquier cosa tendrían que ir a la Avenida Reforma para ver desfilar al Ejército Convencionista con Villa y Zapata a la cabeza. (Mastretta, 1985, p. 17)

Los convencionistas y los constitucionalistas peleaban en todo el país. Un día unos tomaban una plaza y al otro día los otros la rescataban, un día salía un decreto y otro día otro, para unos la capital era México y para los otros Veracruz, pero Andrés pensaba que siquiera los constitucionalistas tenían siempre el mismo jefe, en cambio los convencionistas eran demasiados y nunca se iban a poner de acuerdo. (Mastretta, 1985, p. 19)

3.1.2 Tiempo del relato: (tiempo de la acción)

La novela cuenta quince años de la vida de la narradora y protagonista de la historia Catalina Guzmán, periodo que corresponde a la duración de su matrimonio con el general Andrés. Catalina da este indicio temporal al final de la obra: « Quince años antes, yo era como Lilia ». (Mastretta, 1985, p.113). Catalina narra su vida desde su juventud y casamiento con Andrés hasta su viudez.

3.1.3 El tiempo como sucesividad:

La sucesión cronológica se establece de acuerdo con la trayectoria de vida de los personajes, en nuestra novela notamos una sucesividad en la narración de los acontecimientos. Catalina recuerda los sucesos que habían marcado su vida desde su juventud hasta su viudez, estos recuerdos no surgen de una manera desordenada sino que siguen un orden cronológico: la adolescencia de la joven Catalina, su casamiento con Andrés Asencio, su embarazo, su paso por la traición de su marido y también por el adulterio con el jefe de orquesta Carlos Vives, la muerte de su amante, su deseo de vengarse de su marido por haber matado a su amante Carlos, la fallecimiento de su marido el general Andrés envenenado con una infusión de té y por fin su conversión en una viuda millonaria feliz. Esta estructura temporal facilita tanto la lectura como la participación del lector.

3.1.4 El tiempo como orden:

El tiempo de la narración depende totalmente del autor, puede elegir narrar los hechos desde el principio como puede elegir otro punto de la cronología más oportuno para narrar su historia. Con el progreso de su narración podrá retroceder para hablar de un detalle pasado, o adelantar para informar el lector sobre algo de antemano creando anacrónicas: analepsis , prolepsis, simultaneidad, sucesividad..

3.1.4.1 La anacronia:

La anacronía es “todo tipo de alteración del orden de los eventos de la historia cuando son representados por el discurso” (Bobes Naves, 1985, p. 150). en nuestra novel *Arráncame la vida* encontramos dos tipos de anacronías: las retrospecciones y las prolepsis.

a. La prolepsis:

Esto no impide que haya algunas rupturas en el orden cronológico de la historia. Esto se explica por el carácter autobiográfico de la novela y la omnipresencia de la voz narrativa. Tenemos anticipaciones en la obra puesto que la autor anticipa en la lógica de los acontecimientos para dar alusión a hechos posteriores, en la medida que la narradora protagonista cuenta su propia vida.

En la historia que nos ocupa hallamos las prolepsis siguientes:

La primera prolepsis que se nota en la novela *Arráncame la vida* se sitúa al principio de la novela “Ese año pasaron muchas cosas en este país. Entre otras, Andrés y yo nos casamos. Mediante esta declaración, Catalina anticipa su casamiento con Andrés. No obstante, justo después de este reconocimiento, la protagonista retrocede en el tiempo para narrar su primer encuentro con su marido: “Lo conocí en un café de los portales. En qué otra parte iba a ser si en Puebla todo pasaba en los portales” (Mastretta, 1985, p. 1)

Otra prolepsis es la alusión a la boda de Virginia, la hija de Andrés, en el comienzo de la novela, a pesar de que Virginia era todavía una muchacha de

catorce años y que cronológicamente este evento tendrá lugar en un futuro lejano. Catalina evoca el discurso de Andrés cuando este estima casar a su hija solo para proteger a sus intereses personales:

La noche anterior le había dicho que se quería casarse conmigo, que si no le parecía, tenía modo de convencerlo, por las buenas o por las malas [...] Años después, cuando su hija Lilia se andaba queriendo casar, Andrés me dijo: [...] -A mis hijas no se las lleva cualquier cabrón de la noche a la mañana. [...] Yo no regalo a mis crías. El que las quiera que me ruegue y se ponga con lo que tenga. (Mastretta, 1985, p. 8)

No es fortuito que Catalina evoca este discurso el día de su propia boda, de una parte Andrés se casa con ella utilizando su autoridad, sin pedirle si quiere casarse con él o no y de otra parte amenaza a su padre”. (Mastretta, 1985, p. 16)

Otro ejemplo de prolepsis es la anticipación utilizada bajo forma de rumores. Este tipo se sitúa al comienzo de la historia, cuando Catalina revela la verdadera cara de Andrés diciendo que tenía muchas mujeres en diferentes estados de México y seducía a jovencitas inocentes:

Nos empezaron a llegar rumores: Andrés Asencio tenía muchas mujeres, una en Zacatlán y otra en Cholula, una en el barrio de la Luz y otras en México. Engañaba a las jovencitas, era un criminal, estaba loco, nos íbamos a arrepentir. Nos arrepentimos. (Mastretta, 1985, p. 4)

Los rumores narrados alrededor de Andrés al principio de la novela, empezaron a aparecer en la mitad de la historia. Cuando Andrés mató a numerosos obreros por haber reclamado el aumento de su salario, o cuando asesinó a Carlos el amante de su mujer y también a las jovencitas que resistieron a acostarse con él.

En el capítulo II, Catalina toma conciencia de la verdadera naturaleza de Andrés y descubre la existencia de prostitutas en la vida de su marido, Andrés había sido

acusado de matar a una de estas prostitutas por haber rechazado mantener una relación con él:

Me enteraba por mis hermanos, o por Pepa y Mónica, de que en la ciudad todo el mundo hablaba de los ochocientos crímenes y las cincuenta amantes del gobernador [...] De repente me decían ahí va una, o esa casa la compró para otra, yo nada más las iba apuntando. Las que duraban unas horas de antojo o se iban con él un rato para librarse de las amenazas, no estaban en mis cuentas. Me atraían las que le tuvieron cariño, las que incluso le parieron hijos. Las envidiaba porque ellas sólo conocían la parte inteligente y simpática de Andrés, estaban siempre arregladas cuando llegaba a verlas, y él no les notó nunca los malos humores ni el aliento en las madrugadas. (Mastretta, 1985, p. 26)

La autora anticipa la lógica de los acontecimientos utilizando el artificio de la gitana que leyendo la mano de Catalina predice sus futuras aventuras amorosas, que tendrá muchos amantes y un destino trágico en lo que concierne su vida sentimental “muchacha es que tú tienes muchos hombres aquí –dijo –. También tienes muchas penas”. (Mastretta, 1985, p. 8)

Leyendo la obra nos enteramos que realmente Catalina tuvo muchos amantes en su vida como: Pablo que era su amigo de colegio, Carlos vives (director de la orquesta nacional de México) que fue el amor de su vida, Alonso Quijano (el director de cine) y Fernando Arizmendi (el secretario particular del Presidente).

La narradora avanza otra vez en la lógica de los acontecimientos para anunciar la muerte de la Bibi, la amiga de Catalina, valiéndose de una nota en el periódico deportivo de su marido, el general Gómez Soto: “La mujer de mundo en busca de un amante esporádico y alegre al que podría agradecer sus cortesías [...] se le había convertido en una enamorada adolescente dispuesta al matrimonio y al martirio”. (Mastretta, 1985, p. 100)

En la página siguiente Catalina se lamenta por ser copartícipe en el suicidio de su amiga por el simple hecho de no haberla aconsejado: “Me odió por no haberla

prevenido, por haberme hecho cómplice de su suicidio. No sabía qué hacer. Ni siquiera lloró, su tragedia”. (Mastretta, 1985, p. 101)

Otro evento anticipado es la muerte del licenciado Máynez, padre y amante de Magdalena: “por ahí se paseaba Magdalena Maynes con sus vestidos nuevos antes de que la desgracia se le apareciera. Porque a ésa le cambió la vida de todas cuando mataron a su padre” (Mastretta, 1985, p.37). en la página siguiente la narradora retrocede en el tiempo para explicar cómo transcurre el asesinato del Maynes: “Meses después el licenciado desapareció. Lo secuestraron una noche al cruzar los portales [...] Tres días después el licenciado apareció hecho pedazos y metido en una canasta que alguien dejó en la puerta de su casa. (Mastretta, 1985, p. 38)

Otra muerte anticipada es la de Javier Uriarte, el novio de Lili, hija de Andrés:

—Lo va a matar —dijo sin lloridos como a tu Carlos, lo va a matar”. (Mastretta, 1985, p. 92). No obstante, a continuación en las páginas que siguen descubrimos que Javier ha sido asesinado por Andrés haciendo este que fuera un accidente de moto: “Javier se fue a una barranca con todo y moto. Nadie supo cómo, pero no salió vivo. Los padres recogieron el cadáver y lo enterraron en el Panteón Francés. (Mastretta, 1985, p. 93)

Otro ejemplo de prolepsis es cuando la autora anticipa la llegada del Presidente de la República y el menú que se le va a ofrecer:

Andrés estaba eufórico con la visita de Arizmendi porque después vendría la del Presidente de la República, y a ése planeaba darle una recepción espectacular [...] El menú debía ser el mismo que se le ofrecería al Presidente dos semanas después. (Mastretta, 1985, p. 38)

Examinando las prolepsis, advertimos que proporcionan ciertas ventajas tales que: despertar el interés del lector, dándole pistas y manteniéndolo en suspense, también optan por una mejor comprensión de la novela.

b. Analepsis:

La analepsis o las retrospectivas son a modo de flash back cinematográficos. La autora utiliza la analepsis para evocar un periodo de la historia que corresponde a los años de la revolución desde 1910 hasta 1917. Catalina relata lo que su marido le había contado sobre su primera mujer Eulalia y su vida durante la revolución. El uso de la analepsis en este fragmento no tiene como finalidad recordar los eventos históricos sino la deconstrucción del discurso montado por Andrés, que pretendía ser al lado de Madero y que en realidad sostenía a Huerta.

Enero empezó con los convencionistas en el gobierno de la ciudad de México, pero a fin del mes Álvaro Obregón volvió a ocupar la ciudad y a los constitucionalistas les tocó un vendaval que tiró todas las lámparas eléctricas y dejó oscuras las calles de la ciudad. Muchos árboles se desgajaron y el techo del jacalón en el que vivían Andrés, Eulalia y don Refugio salió volando a media noche y los dejó expuestos al frío. A Eulalia le dio risa quedarse sin techo de buenas a primeras y don Refugio empezó un discurso sobre las injusticias de la pobreza que alguna vez la Revolución evitaría. El joven Asencio pasó la noche maldiciendo y se propuso todo antes que seguir de arrimado y en la miseria". (Mastretta, 1985, p. 18)

En el primer capítulo encontramos numerosas retrospectivas evocadas mediante los recuerdos de Catalina:

Primero, cuando todavía era una jovencita en casa de sus padres:

Tenía quince años y muchas ganas de que me pasaran cosas [...] Me gustaba besar a mi papá y sentir que tenía ocho años, un agujero en el calcetín, zapatos rojos y un moño en cada trenza los domingos. Me gustaba pensar que era domingo y que aún era posible subirse en el burro que ese día no cargaba leche, caminar hasta el campo sembrado de alfalfa para quedar bien escondida y desde ahí gritar: «A que no me encuentras, papá. (Mastretta, 1985, p. 4)

Oír sus pasos cerca y su voz: «¿Dónde estará esta niña? ¿Dónde estará esta niña?», hasta fingir que se tropezaba conmigo, aquí está la niña, y tirarse cerca de mí, abrazarme las piernas y reírse: —Ya no se puede ir la niña, la tiene atrapada un sapo que quiere que le dé un beso. (Mastretta, 1985, p. 4)

La segunda retrospectiva rememorada por Cati era cuando fue con su familia al registro civil, para firmar su casamiento con el general Andrés:

Nunca se me olvidarán mis hermanos pasando a firmar. Hacia tan poco que habíamos llegado de Tonanzintla que no se les quitaba lo ranchero todavía. Bárbara estaba segura de que yo había enloquecido y abría sus ojos asustados. Teresa no quiso jugar. Marcos y Daniel firmaron muy serios, con los pelos engomados por delante y despeinados por atrás. Ellos se peinaban como si les fueran a tomar una foto de frente, lo demás no importaba. (Mastretta, 1985, p. 7)

Tercero, Catalina se acuerda de su vida de recién casada con Andrés:

Nunca fuimos una pareja como las otras. De recién casados íbamos juntos a todas partes. A veces las reuniones eran de puros hombres. Andrés llegaba conmigo y se metía entre ellos abrazándome. Casi siempre sus amigos venían a la casa de la 9 Norte...En las mañanas salíamos a montar a caballo; íbamos en el Ford de Andrés hasta la Plaza del Charro, donde guardaban nuestros caballos...Andrés se levantaba con la luz, dando órdenes como si fuera yo su regimiento. (Mastretta, 1985, p. 8)

Y por fin la protagonista narradora retrocede en el tiempo para narrar la gran pesadilla que había sentido cuando era embarazada de su hija Veranea:

Tenía yo diecisiete años cuando nació Veranea [...] La había cargado nueve meses como una pesadilla. Le había visto crecer a mi cuerpo una joroba por delante y no lograba ser una madre enternecida. La primera desgracia fue dejar los caballos y los vestidos entallados, la segunda soportar unas agruras que me llegaban hasta la nariz. Odiaba quejarme, pero

odiaba la sensación de estar continuamente poseída por algo extraño. Cuando empezó a moverse como un pescado nadando en el fondo de mi vientre creí que se saldría de repente y tras ella toda la sangre hasta matarme. (Mastretta, 1985, p.15)

Analizando las retrospectivas, notamos que estas últimas esclarecen las confusas confidencias de la narradora, que podrían causar aburrimiento al lector, incluso, incitan a la participación del lector.

c. Simultaneidad:

La simultaneidad es la coincidencia de hechos en un tiempo concreto, en un momento dado. En la novela encontramos ejemplos ilustrativos de esta simultaneidad:

El día del mole me tocó con Pepa Rugarda, que pensaba casarse pronto. Mientras meneábamos el ajonjolí con unas cucharas de palo me preguntó: —Es cierto que hay un momento en que uno tiene que cerrar los ojos y rezar un Avemaría. (Mastretta, 1985, p.9)

“Clarita [...] mientras molía se fue poniendo roja, pero no sudó”. (Mastretta, 1985, p.9)

“Mónica se paró junto a mí con su cuchillo y se puso a picar un plátano despacito mientras me preguntaba por qué se habían llevado al general y si yo sabía la verdad”. (Mastretta, 1985, p.12)

Mientras, trabajaban ordeñando vacas y repartían leche en una carreta conducida por Andrés y jalada por un caballo viejo. Eulalia no tenía por qué ir a la repartición, su que hacer terminaba en la ordeña, pero le gustaba recorrer con Andrés la colonia Juárez, tocar en las puertas de casas grandes a las que salían sirvientas con uniformes oscuros y una que otra vez mujeres blanquísimas con batas de seda y en la cara la expresión de que el mundo se les estaba acabando. (Mastretta, 1985, p.16).

“Eulalia se acarició la barriga y preparó café.” (Mastretta, 1985, p.17)

“Cuando llegaron a la casa y mientras don Refugio bañaba a la criatura, Andrés decidió que la llamarían Virgen” (Mastretta, 1985, p.17).

“Andrés hablaba y hablaba mientras caminábamos por la playa, yo columpiaba los brazos, abría la boca como si se me cayera la mandíbula, metía y sacaba la barriga, apretaba y aflojaba las nalgas”. (Mastretta, 1985, p. 4)

d. La sucesividad :

La sucesividad narrativa es relatar los acontecimientos de una obra siguiendo un orden cronológico como viene ilustrado en el ejemplo siguiente:

Esa noche tenía más horror que ninguna. Me acosté temblando. No quise cerrar los ojos porque veía la cara del muchacho tirado en el suelo del ingenio y la de su mujer llorando bajo el rebozo. Por fin me dormí. Soñé a mis hijos con sangre en la cara, yo quería limpiárselas pero sólo tenía pañuelos que echaban más sangre. Cuando desperté Lucina llamaba a la puerta. Le abrí y entró con mi taza de té, la crema, el azúcar y pan tostado. (Mastretta, 1985, p. 35)

“Entré corriendo, subí las escaleras a brincos, pasé por el cuarto de los niños y no me detuve como otras noches, fui directo a mi cama”. (Mastretta, 1985, p.38)

“Yo columpiaba los brazos, abría la boca como si se me cayera la mandíbula, metía y sacaba la barriga, apretaba y aflojaba las nalgas”. (Mastretta, 1985, p. 4)

e. El lapso:

El lapso es “la extensión de tiempo que ocupa una anacronía.” (Bal, 2000, p.69). En *Arráncame la vida* el lapso abarca cuarenta años, edad de la protagonista en la historia novelesca, desde que conoció a su marido, el general Andrés Asencio a los quince años de edad hasta el fallecimiento de su marido y su conversión en viuda.

3.2 El espacio:

El espacio es el lugar físico en el que se sitúan los objetos y los personajes percibidos, es un concepto que se alcanza mediante percepciones visuales, auditivas, táctiles y olfativas.

El espacio físico es el conjunto de los lugares por donde se mueven los personajes. En la novela el espacio físico coincide con los límites de Piedras Negras.

El espacio novelístico de *Arráncame la vida* es Puebla, una ciudad de México. Puebla es el lugar donde transcurre la trama novelesca y es la zona por donde se mueven los personajes. Puebla es el espacio general y se concibe como un círculo que se regionaliza en pequeños círculos más limitados que son: los portales, el zócalo, la oficina, la Flor de Lis, el colegio, la escuela del estado, el barrio de la Luz, la casa de los padres de Catalina, la casa de los Muñoz, la casa de Helen, la 9 Norte, casa de Andrés y Catalina, el salón de peluquería la Güera, el salón de masaje de Raquel, Oaxaca, la casa de la noventa, el hospital.

3.2.1 Clasificación del espacio: (Abierto/Cerrado, Privado/ Público, Social/Religioso/ Natural)

3.2.1.1 Espacios privados y cerrados:

A. Las viviendas de Catalina y Andrés:

- La 9 Norte:

La primera casa de Catalina y Andrés es *la 9 Norte*, situada en el centro de la ciudad de Puebla.

« Era una casa grande para nosotros dos. Una casa en el centro, cerca del zócalo, la casa de mis papás y las tiendas ». (Mastretta, 1985, p. 26)

La casa de la 9 Norte tenía un fresno altísimo, dos jacarandas y un pirú. En un rincón, tras ellos, estaba el cuartito de adobe cubierto por una buganvilia. Por su

única ventana entraba un pedazo de cielo que iba cambiando según el tiempo. (Mastretta, 1985, p. 27)

La narradora nos ofrece una descripción y nos informa sobre la dimensión de la casa y su localización en el marco de la ciudad, lugar reservado tradicionalmente a los ricos y a las clases dirigentes.

- **La casa del Cerro de Loreto:**

La segunda residencia es *la casa del cerro de Loreto*, un hogar aislado de la ciudad como lo describe Catalina:

Quedaba en la subida pero no sobre la calle principal, había que desviarse y entrar por unas callecitas estrechas entre las que aparecía de repente una barda larguísima que le daba la vuelta a la manzana. Tras ella y el jardín estaba la casa. (Mastretta, 1985, p. 71).

Es una casa muy grande con numerosas habitaciones y salones: « catorce recámaras, un patio en el centro, tres pisos y varias salas para recibir. No me quiero ni acordar del trabajo que costó ponerle muebles a todo eso » (Mastretta, 1985, p. 71)

- **La casa de las Lomas:**

La tercera vivienda es *la casa de las Lomas*, una inmensa villa. Situada en la capital, Catalina se trasladó a esta casa justo después de la muerte de su padre Don Marcos, la protagonista sufría una crisis de identidad, se sentía triste y sola:

« Para colmo no estaban mis amigas a la vuelta de la esquina [...] Pablo estaba en Italia, Arizmendi era un invento, lo único posible se volvió Andrés y él me dejaba días en la casa de las Lomas». (Mastretta, 1985, p. 180)

Catalina se convierte en una mujer ordinaria como las demás mujeres de esta ciudad como lo subraya su marido Andrés:

Aquí no eres reina y no te conocen en la calle, ni puedes hacer fiestas que todos agradezcan, ni tienes que organizar conciertos de caridad o venir

conmigo en la sierra. Aquí hay muchas mujeres que no se asustan con tus comentarios, muchas que hasta los consideran anticuados. Pobre de ti. (Mastretta, 1985, p. 181)

Catalina pone mucho énfasis en la descripción de su rincón favorito situado en esta villa: el cuarto de baño

Tenía un baño tres veces más grande que la recámara, con las paredes cubiertas de espejos y un tragaluz que hacía entrar el mediodía en el cuarto con la misma fuerza que en el jardín. Alrededor de la tina, en la que podían caber cinco gentes, había muchas plantas. El baño era mi rincón favorito, ahí me escapaba a estar sola. (Mastretta, 1985, p. 71)

En este cuarto Cati toma la decisión de dejar a su marido, a sus hijos y la vida de lujo para empezar una nueva vida con Carlos: “Dejar al general con todo y los hijos, la tina, las violetas, la cuenta de cheques que nunca se vacía –. Me quiero ir con Carlos ». (Mastretta, 1985, p. 244)

- **La casa del 18 Oriente:**

Es otra casa que pertenece a los Asencio “era una casa muy bonita”. (Mastretta, 1985, p. 25)

- **La casa de Helen:**

Helen se había regresado a Puebla en busca de la ayuda de su padre que como era de esperarse no le dio un quinto gratis. La puso a trabajar en Atencingo. Su quehacer era espiar a un señor Gómez, el administrador, y medir la fidelidad que le tenía en los manejos. Para hacerlo se fue a vivir a una casa inhóspita y medio vacía, con una alberca de agua helada y cientos de moscos por las tardes. (Mastretta, 1985, p.33)

- **La casa de los Muñoz:**

Catalina acude allí junto con sus amigas Pepa y Mónica para aprender a cocinar “La cocina de las Muñoz era enorme. Cabíamos veinte mujeres sin tropezarnos”,

“Cuando salimos de casa de las Muñoz me quedé parada a media calle con mi plato de chiles adornados con perejil y granada”. (Mastretta, 1985, p.37).

- **La casa de la noventa:**

Es una prisión, allí fue encarcelado el director de orquesta Carlos Vives “es una cárcel para enemigos políticos”. (Mastretta, 1985, p.88)

3.2.1.2 Espacios de encuentro social:

La autora menciona ciertos lugares que resultan estratégicos para los encuentros sociales como los portales, la peluquería la Güera, el salón de masaje de Raquel donde las mujeres acuden para embellecerse, enflacar las piernas, hacer masajes y divertirse. Estos espacios desempeñan un papel importante en la construcción de la identidad de Catalina e incluso en su toma de conciencia sobre los negocios de su marido. Son espacios que el teórico Philippe Hamon denomina « lieux cybernétiques », Hamon le define como: « endroits où se stocke, se transmet, s'échange, se met en forme l'information, par exemple les coins a confidences, les salons de rencontres, les lieux de passages, les lieux d'ou on observe un spectacle ». (Philippe Hamon, 1993, p.18). Tal que:

- **Los portales:**

Es un lugar estratégico en la ciudad de Puebla, allí Catalina conoció a Andrés. Este lugar de encuentro social donde todas las clases sociales se entremezclan, representa el punto de partida de una larga relación entre la pareja « lo conocí en un café de los portales. En qué otra parte iba a ser si en Puebla todo pasaba en los portales: desde los noviazgos hasta los asesinatos, como si no hubiera otro lugar». (Mastretta, 1985, p.2)

Pero Soriano seguía publicando su periódico, tomando café en los portales y paseando con su mujer los domingos por el zócalo. Todo el mundo sabía que iba a pie de su casa a la oficina, que en las noches compraba el pan en La Flor de Lis y que le gustaba caminar solo después de la cena. (Mastretta, 1985, p. 26)

De verdad en Puebla todo pasaba en los portales. Ahí estaba parado Espinosa cuando le dieron la puñalada que lo sacó del negocio de los cines, por ahí se paseaba Magdalena Maynes con sus vestidos nuevos antes de que la desgracia se le apareciera. (Mastretta, 1985, p.3)

- **La Güera:**

Otro lugar de encuentro social de importancia en la novela es la Güera, en este salón de peluquería, Catalina descubrió que su marido es un criminal y se dio cuenta de los negocios de sus negocios:

Como a la pobre que mató en Morelos, una muchacha que era su amante y que un día lo recibió con el conque de que ya no —apuntó por su cuenta Raquel la masajista. —Eso es mentira. Mi marido no anda matando señoras que se le resisten —dije yo. (Mastretta, 1985, p.73)

En este salón Catalina se enteró de la desaparición del licenciado Maynes y de su muerte:

Tres días después el licenciado apareció hecho pedazos y metido en una canasta que alguien dejó en la puerta de su casa. Lo supe a media mañana porque me fui a peinar con la Güera y ahí llegaron unas viejas contándolo dizque muy impresionadas. (Mastretta, 1985, p.93)

- **La casa de la colonia Cuauhtémoc :**

Es un salón de masaje “yo preferí ir a la casa de la colonia Cuauhtémoc, regentada por una mujer sonriente, de piernas bellas subidas siempre en enormes tacones, en la que daban masajes y clases de gimnasia”. (Mastretta, 1985, p.73)

- **El Sandborn's:**

Otro lugar de encuentro social es el Sandborn's, un edificio de lujo situado en la ciudad de México. El general Andrés compró el edificio *Sandborn's* y lo regaló a

su esposa: “El hombre se colocó entre nosotros, abrió la libreta y se puso a leer: “Con fecha primero de marzo de 1941 la propiedad fulana [...] Total: Andrés me compraba el Sandborn’s de los azulejos”. (Mastretta, 1985, p.178)

- **El barrio de La Luz:**

Es un barrio popular donde vive la gitana “Una tarde fui a ver a la gitana que vivía por el barrio de La Luz y tenía fama de experta en amores”. (Mastretta, 1985, p.5)

3.2.1.3 Espacios públicos:

Los espacios públicos mencionados en la novela son:

- **Los hospitales (San Roque y la casa del hogar):**

“San Roque dependería de mí al igual que la Casa Hogar y algunos hospitales públicos”

“Se llamaba muy elegante pero era un pinche hospicio”. (Mastretta, 1985, p.23)

- **El Colegio del Estado:**

“Esa noche hubo una ceremonia en el Colegio del Estado para celebrar su transformación en Universidad. (Mastretta, 1985, p.25)

- **La colonia Santa María:**

Llamada también la unión de padres de la familia:

“Llegamos a una casa grande en la colonia Santa María. Fuimos hasta la oficina de un señor Virreal [...] La casa era vieja y oscura tenía muchos cuartos seguidos con puertas que al mismo tiempo son ventanas y que los comunican entre sí. Todos estaban acondicionados como para dar clases, con mesas, sillas y pizarrones. Entramos a uno en el que se reunían varias mujeres”. (Mastretta, 1985, p.54)

- **El colegio:**

Es el colegio donde cursó Catalina “ya no iba a la escuela, casi ninguna mujer iba a la escuela después de la primaria, pero yo fui unos años más porque las monjas salesianas me dieron una beca en su colegio clandestino”. (Mastretta, 1985, p.5)

3.2.1.4 Espacio religioso:

- **La iglesia de Santiago:**

“Santiago era una iglesia oscura, con santos en las paredes y un altar dorado y resplandeciente. Ahí, hasta arriba, estaba una virgen con su niño tocándole el corazón con una mano” (Mastretta, 1985, p.11)

3.2.1.5 Espacios abiertos y naturales:

- **El mar:**

Este espacio natural abierto aparece a través de las alusiones y los recuerdos de los personajes: “Andrés hablaba y hablaba mientras caminábamos por la playa”. (Mastretta, 1985, p.5)

El mar aparece como una metáfora sobre el deseo sexual, que la protagonista lo asocia a lo largo de la novela con su primera relación sexual con Andrés cuando era joven, y cuando Catalina desea revivir la misma experiencia declaraba: « quise ver el mar y cerré los ojos ». (Mastretta, 1985, p.6)

- **El campo:**

Catalina y su amante Carlos solían huir al campo para sentirse libres y experimentar su amor lejos de Andrés y los niños:

“Lo convencí y nos fuimos por la carretera a Cholula hasta Tonanzintla que estaba todo sembrado con flores de muerto. El campo se veía anaranjado y verde, cempazúchil y alfalfa crecían en noviembre”. (Mastretta, 1985, p.79)

Los personajes han salido de su ámbito es decir de la ciudad de Puebla, como es el caso de la familia del general Andrés, al llegar a la ciudad de México, Catalina y sus hijos salieron a visitar:

➤ **Las Bellas Artes:**

Me fui a México con las niñas y las cajitas. Llegamos a Bellas Artes que estaba lleno de gente. Subimos hasta el palco presidencial. Justo en medio del teatro. Toda la gente miraba hacia ahí. En los palcos vecinos estaban los secretarios de Estado con sus familias. Abajo había invitados especiales y gente de esa que cuando uno mira de lejos no sé por qué imagina feliz. (Mastretta, 1985, p.64)

➤ **Guerrero:**

Catalina fue con sus amigos al cine Guerrero: “los invité a cantar en el cine Guerrero, en una de esas funciones de beneficio social que me gustaba muchísimo organizar”. (Mastretta, 1985, p.70)

➤ Llegaron a *la Plaza del Charro*: “Había que salir de la ciudad para llegar a la Plaza del Charro”. (Mastretta, 1985, p. 9)

➤ Dieron una vuelta por *Guadalupe*: “Unos días después salí a caminar con Checo después de comer. Lo llevé hasta la punta del cerro de Guadalupe a ver salir el primer lucero”. (Mastretta, 1985, p. 33)

➤ Los Asensio llegaron hasta *el Río Frío*: “La tarde era clara y los volcanes se veían cercanos y enormes. En Río Frío, Andrés nos rebasó ordenando que nos detuviéramos. Nos estacionamos frene a la tienda cantina del pueblo”. (Mastretta, 1985, p.78)

➤ *Prendes*: Andrés y Catalina salieron a cenar en el restaurante *Prendes*:

Llegamos al *Prendes*. Dejé el abrigo en uno de los percheros. Andrés dejó el sombrero y entró como al comedor de su casa. Nunca supe por qué a Andrés le gustaba ese lugar, era horrible. Parecía el comedor de un

noviciado. La comida era buena pero no para comerla en un sitio sin ventanas. Sobre todo un día y el otro, como hacía él. (Mastretta, 1985, p.59)

- San Lucas: Andrés celebró la boda de su primera hija en el rancho de San Lucas “San Lucas, donde se casaba la primera hija del general Asencio. Fue todo México”. (Mastretta, 1985, p. 93)
- Andrés entró al cine Regis. (Mastretta, 1985, p.43)
- San Francisco: “Me [Catalina] subí en el coche y bajé a San Francisco derrapando” (Mastretta, 1985, p.85)
- Atlixco: “El domingo fuimos a tomar una nieve al zócalo de Atlixco”. (Mastretta, 1985, p.79)
- Oaxaca: una región en México “Un día salí de la casa y tomé un camión que iba a Oaxaca” (Mastretta, 1985, p.103)
- Veracruz: Uriarte llevó a su comprometida Lilia a Veracruz: “Tenía una moto India y ella se iba a escondidas a correrla con él por la carretera a Veracruz”. (Mastretta, 1985, p.91)
- Zacatlán: “De Coetzalan bajamos a Zacatlán que era la patria chica de Andrés”. (Mastretta, 1985, p.18)
- Tonanzintla: “Hacia tan poco que habíamos llegado de Tonanzintla que no se les quitaba lo ranchero todavía”. (Mastretta, 1985, p.7)
- La embajada gringa: Catalina y su amiga Chofi visitaron la embajada gringa “después se le ocurrió mandarme a acompañar a Chofi que estaba encargada de acompañar a la esposa del secretario Bryan durante la recepción de la embajada gringa”. (Mastretta, 1985, p.51)
- La Alameda de Santa María: Catalina ando por la Alameda de Santa María “como siempre que necesitaba reponerme de un mal rato, me compré un helado. Juan estacionó el coche y me bajé a caminar por la Alameda de Santa María”. (Mastretta, 1985, p.56)

- La Malinche: “Entré por Manzanillo hasta el bosque de los Costes y me seguí camino a La Malinche sin acordarme de la gripa de Checo”. (Mastretta, 1985, p.32)
- Palacio Nacional: Llegamos al zócalo y le dimos la vuelta para entrar a Palacio Nacional. (Mastretta, 1985, p.57)
- Pasaron por *el Banco*: “Después atravesé la calle y pasé frente al Banco de México”. (Mastretta, 1985, p.57)

Andrés compró a su madre una casa en Zacatlán, frente al zócalo:

La fachada era de piedra y los balcones tenían unos herrajes que los antiguos dueños habían llevado de Francia. Cada pareja y cada nieto tenía su recámara en esa casa, quién sabe para qué, porque como doña Herminia no era precisamente cálida, la visitaban poco sus nietos, ya no se diga sus hijos que andaban de arriba para abajo haciéndose importantes. A Andrés le gustaba pasar temporadas cortas en Zacatlán. Se iba a meter a la casa de cantera para que su mamá lo cuidara todo lo que no lo pudo cuidar y consentir de niño. Yo mejor no iba para no estorbar el romance. Además a mí nunca me gustó Zacatlán, siempre estaba lloviendo y me deprimía. (Mastretta, 1985, p.18)

Catalina se trasladó fuera de Puebla a México, a Chicago, a Nueva York y Estados Unidos con su marido Andrés: “Le dio por viajar y me llevó hasta Estados Unidos en coche”. (Mastretta, 1985, p.14)

Otros recorrieron el mundo en el tren como hicieron La Bibi y su marido el general Gómez Soto durante su luna de miel:

Todo corrió sobre miel en la nueva unión. Los recién casados fueron a Nueva York y después a Venecia, de modo que a la Bibi por fin le pegó un sol que no fuera el del jardín de su casa. Recorrieron el país en el tren que el general compró para poder visitar sus periódicos, ella lució por todas partes

el aire internacional que tanto tiempo cultivó entre cuatro paredes”.
(Mastretta, 1985, p.98)

3.2.2 Relación espacio personaje:

Puebla esta descrita de una manera subjetiva, con los ojos de Catalina, la narradora y protagonista de la novela:

❖ La casa de la 9 Norte:

Catalina se siente cómoda, libre, protegida y feliz en la casa de la 9 Norte, como la casa está situada en el centro de la ciudad, ella se desplaza a todos los lugares caminando, a visitar sus padres, al zócalo, a la casa de los Muñoz« Yo iba a pie a todas partes y nunca estaba sola ». (Mastretta, 1985, p. 8)

❖ La vivienda del cerro de Loreto:

Pero en la vivienda del cerro de Loreto, Catalina se siente encerrada y triste « Empecé a volverme una mujer que va de las penas a las carcajadas sin ningún trámite, que siempre está esperando que algo le pase, lo que sea menos las mañanas iguales. Odiaba la paz, me daba miedo» (Mastretta, 1985, p. 10)

❖ El salón:

Es un lugar privado que está situado en el interior de la casa desempeña un papel importante en los encuentros sociales, allí Andrés y Catalina recibían sus amigos de alta burguesía:

No me quiero ni acordar del trabajo que costó ponerle muebles a todo eso. [...] Se pusieron mesas por todo el jardín y en dos semanas pasé de ser una tranquila madre sin más quehacer que cuidar dos bebés, a ser la jefa de cuarenta sirvientas y administrar el dinero necesario para que a diario comieran en mi casa entre cincuenta y trescientas personas. Diez minutos antes de que llegaran las visitas quería ponerme a llorar, pero me aguantaba para no correrme el rímel y de remate parecer bruja. [...] De todos modos

me costaba disimular el cansancio frente a aquellos señores que tomaban a sus mujeres del codo como si sus brazos fueran el asa de una tacita de café. (Mastretta, 1985, p. 19)

❖ La casa de los 2 ponientes:

Es la casa de los padres de Catalina, esta vivienda desempeña un papel importante en la construcción de la identidad de Catalina. La protagonista acude frecuentemente a casa de sus padres en busca de la comodidad moral y la protección en los momentos difíciles, Cati mantiene muy buena relación con su familia, está muy atada a su padre que le ofrece siempre un apoyo moral en momentos de duda, como lo demuestra el capítulo seis cuando Catalina se precipita a visitar a su padre después de cortar su pelo, tras su primera crisis de identidad: “Fui a casa de mis padres en busca de apoyo”, (Mastretta, 1985, p.96)

La casa familiar evoca en la protagonista una sensación ligada al olor de café preparado por su padre y también el olor de campo: « Lo abracé. Me estuve un rato pegada a su cuerpo, evocando el olor del campo y sintiendo el olor del café “Se estaba bien ahí y me puse a llorar ». (Mastretta, 1985, p.97)

❖ La casa de Pepa (amiga de Catalina):

Pepa se siente encarcelada en su casa porque su marido era un hombre muy celoso y no la dejaba salir o asomar para no que los hombres no la ven:

No salía nunca, la tenían encerrada [...] Pepa Prefirió encontrar quehaceres en su casa. La convirtió en una jaula de oro, no había rincón sin detalle. El patio estaba lleno de pájaros y para los brazos de los sillones, los centros de las masas, las vitrinas y los aparadores tejía interminables carpetas. (Mastretta, 1985, p.40)

Este encerramiento la empujó a huir a la búsqueda de la libertad fuera de su hogar con el único hombre con quien podía conversar, su ginecólogo. El médico alquiló una habitación arriba del mercado “la victoria” para encontrarse con su

amante « Se encontraban en las mañanas. Todos los días de diez y media a doce y media en un ‘cuartito alquilado como bodega arriba del mercado de la Victoria »». (Mastretta, 1985, p. 41)

❖ La casa de Bibi:

Bibi, era la amiga de Catalina y la segunda mujer de Gomez Soto, poseía una casa inmensa con un gran jardín y una alberca, con muchas sirvientas y un coche de sueños « era una casa enorme y loca como la nuestra [...] nos sentamos frente a la alberca llena de gardenias y velas flotantes». (Mastretta, 1985, p.46). Después “Fuimos a sentarnos a la sala que parecía el lobby de un hotel gringo. Alfombrada y enorme”. (Mastretta, 1985, p. 49) “El general es generoso. Mira el coche que me regaló, mira qué sirvientas me paga”. (Mastretta, 1985, p. 47)

A pesar de toda la comodidad ofrecida por el general Gómez, la Bibi siente que está metida en un agujero y todo esto porque el general no la dejaba salir para hacer compras,

Todo le llevaban a la casa: vestidos, zapatos, sombreros de París. Como si la pobre necesitara sombrero de red para pasearse por los corredores de su casa. Hasta un teatro le hizo al fondo del jardín. Ahí le llevaba los artistas. Hacían funciones privadas, invitaban a medio mundo. (Mastretta, 1985, p. 48)

3.2.3 La mirada:

- **La victoria:** este pequeño cuarto situado arriba del mercado de la victoria, es el espacio privado y preferido de Pepa, allí se siente feliz y libre viviendo amores con su amante el médico fuera de la pena y los celosos de su marido.
- **La habitación de Catalina:** es el espacio privado e íntimo de Catalina “Entré corriendo, subí las escaleras a brincos, pasé por el cuarto de los niños y no me detuve como otras noches, fui directo a mi cama. Me metí bajo las sábanas y pensé en Fernando mientras me tocaba como la gitana” (Mastretta, 1985, p.56)

- **El cuarto de baño de Las Lomas:** era el espacio privado el más preferido para Catalina:

Tenía un baño tres veces más grande que la recámara, con las paredes cubiertas de espejos y un tragaluz que hacía entrar el mediodía en el cuarto con la misma fuerza con que entraba en el jardín. Alrededor de la tina, en la que podían caber cinco gentes, había muchas plantas., era mi rincón favorito ahí me escapaba a estar sola. (Mastretta, 1985, p. 33).

Esa mañana entré corriendo, abrí las llaves del agua y me desvestí aventando la ropa. Recuerdo mi cuerpo de entonces metido en el agua caliente, entre las plantas, boca arriba, con la cabeza mojada y la cara fuera viendo pasar las nubes por el pedazo de cielo que cabía en los cristales del tragaluz ¿Y ahora qué hago? dije, como si tuviera una confidente bañándose conmigo. ..Salí de la tina, me envolví una toalla en la cabeza, caminé hasta el espejo y le sonreí. (Mastretta, 1985, p.35).

El rito del baño representa simbólicamente el renacimiento de un personaje. Después de vivir una experiencia, después de ducharse en su bañera favorita, Cati siente que es una nueva persona capaz de dejar toda la vida de lujo para vivir el verdadero amor con Carlos.

- **La 3 Norte:** Es el consultorio del pediatra, Catalina se siente relajada en este lugar:

Nada más entré al consultorio de la 3 Norte, sentí alivio. La niña seguía morada, pero el doctor me saludó con toda calma y después la hizo beber una infusión de manzanilla caliente que le desbarató la charamusca y le devolvió la respiración. Cuando empezó a toser y pasó de morada a blanca yo me puse a llorar, abracé al doctor y empecé a besarlo. (Mastretta, 1985, p.46).

- **Sanborns de Madero:** en este edificio, Catalina se siente protegida, esta seguridad es debida a que el Sanborns está cubierto de talavera y que Catalina aprecia esta materia, le hace sentir amparo:

Juan consiguió el helado de vainilla y me dejó en la puerta de Sanborns de Madero. Ahí me sentía yo protegida porque las paredes son de talavera. Manías de uno. Donde hubiera talavera me sentía a salvo, por eso a todas mis casas lo primero que meto es la vajilla de talavera. (Mastretta, 1985, p.57)

- **Zacatlán:** es el lugar donde vive dona Herminia, la madre del general Andrés, en esta casa Andrés siente mucha afección y cariño al lado de su madre que le rodea de amor :

A Andrés le gustaba pasar temporadas cortas en Zacatlán. Se iba a meter a la casa de cantera para que su mamá lo cuidara todo lo que no lo pudo cuidar y consentir de niño. Yo mejor no iba para no estorbar el romance. (Mastretta, 1985, p.106)

Al contrario de Andrés, Catalina se siente deprimida en la casa de Zacatlán a causa de su clima “a mí nunca me gustó Zacatlán, siempre estaba lloviendo y me deprimía”. (Mastretta, 1985, p.106)

3.2.4 Símbolo de los lugares:

- La casa de Catalina y Andrés: la prisión
- La casa de Las 2 ponientes (la casa de los padres de Catalina): El cariño, el amor y soporte moral.
- El mar: el deseo sexual.
- El campo: la libertad.
- La catedral: la igualdad.
- El registro civil: la ley.

4. Narrador y punto de vista:

La historia es narrada en primera persona del singular por la protagonista Catalina Guzman como lo indican los pronombres y morfemas personales: “él tenía más de treinta años y yo menos de quince”. (Mastretta, 1985, p. 7) “A veces traía flores para mí (Mastretta, 1985, p. 8)

Catalina narra su vida desde su adolescencia y casamiento con el general Andrés Asencio a finales de la década de los veinte cuando tenía 15 años hasta principios de la década de los cuarenta, cuando el general muere y Cati se convierte en viuda, consiguiendo así su libertad. Arráncame la vida es una novela autobiográfica, en ella Catalina desempeña una triple función: narradora, autora y personaje protagonista,

Lejeune define la autobiografía con las palabras siguientes: “Recit retrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, sur l’histoire de sa personnalité » (Lejeune, 1973, p.13)

Al empezar su historia, la autora –narradora Catalina Guzman tiene pues un conocimiento total de su historia que nos desvela en trozos, según una cronología y lógica que ella establece. Ángeles Mastretta escoge la primera persona narrativa dando a su novela una reseña autobiográfica y confesional. La narradora y protagonista Catalina forma parte de la historia que narra, la novelista define la novela como “una autobiografía ficticia”. En una entrevista con Reina Roffé en 1999, Mastretta habló del proceso de encontrar la voz narrativa cuando escribió la novela:

Es una novela autobiográfica, escrita en primera persona [...] Había comenzado a escribirla en tercera persona, con una voz mucho más omnipotente que la de Catalina. Pero cuando me di cuenta de que había muchas cosas que yo no sabía y que no las iba a saber nunca, empecé a probar la primera persona y di con Catalina, la protagonista, se volvió la voz que narra esa historia”. (Roffé en 1999, pp. 4-5)

Catalina narra la historia de su vida matrimonial con el general Andrés Asencio que pasa por periodos significativos: esposa, madre, esposa engañada, esposa adúltera, primera dama de uno de los estados de México y finalmente viuda.

La narradora cuenta su vida mientras "dialoga" con el lector con el fin de comunicarle lo que realmente quiere expresar. Sin embargo, el narrador es intradiegetico porque es parte de la diegesis.

4.1 La focalización:

Gerrar Genette asocia la focalización con el personaje que ve en la novela. La focalización es subjetiva e interna a través de toda la novela porque predomina la perspectiva de la protagonista y narradora Catalina quien narra desde el universo íntimo de su vida matrimonial la vida política y social durante los años de la revolución mexicana.

Genette explica que suele haber cambios en la focalización y de esta manera la narración no sigue una sola focalización en toda la obra. En *Arráncame la vida* encontramos otra perspectiva que no corresponde a la voz de la protagonista narradora Catalina, sino a la de su marido Andrés Asencio, en la cual narra lo sucedido durante los años de la revolución:

Había conocido a su madre a principios de 1914 cuando fue a México acompañado al general Macías, un viejito que fue gobernador de Puebla tras la renuncia del gobernador constitucional, después de que Victoriano Huerta mató a Madero. Yo no sabía bien lo sucedido en esos años, pero Andrés me lo contó a saltos la noche del día en que llegaron sus hijos. (Mastretta, 1985, p. 42)

También en la metadiegesis es decir la historia de Andrés con su primera esposa Eulia, la focalización es objetiva porque el marido de Catalina (Andrés) es quien le contó su historia con Eulia que transcurrió durante los años de la revolución.

Sin embargo Cati evoca recuerdos de lo que le había sido contado por su marido, teniendo especial cuidado en indicarlo aun cuando habla del estado anímico de

los personajes: «“Siempre tuvo buen ojo don Refugio -dijo Andrés cuando **me lo contó** -». (Mastretta, 1985, p. 37)

El uso de la focalización interna permite un mejor conocimiento de los hechos históricos por parte del lector.

5. Los personajes:

5.1 El compute de los personajes:

5.1.1 Los personajes principales:

➤ **Catalina Guzmán:** es la protagonista de la novela, este personaje cumple con una multiplicidad de funciones en la novela: es la voz narrativa que construye la obra y el personaje central de la trama, en la medida que cuenta retrospectivamente su propia vida. A lo largo de la novela, Catalina descubre el mundo que la rodea y se emancipa frente a los estereotipos sociales y tradicionales que rigen el comportamiento de la mujer.

➤ **Andrés Asencio:** es el esposo de Catalina, la narradora da una descripción detallada del estado físico de Andrés: las manos “grandes”, la boca “unos labios que apretados daban miedo y riéndose, confianza. Como si tuviera dos bocas”, “Ojos verdes”, “demasiado chicos”, « ojos tan vivos”, el pelo “se le alborotaba y le caía sobre”, la nariz “demasiado grande”, “No era lo que se dice un hombre guapo”. (Mastretta, 1985, p.3)

También, nos informa sobre su estatuto social: « Andrés Asencio, convertido en general gracias a todas las casualidades y todas las astucias menos la de haber heredado un apellido con escudo ». (Mastretta, 1985, p. 5)Y nos comunica además los rumores que circulan respecto a Andrés: « tenía muchas mujeres, engañaba a las jovencitas, un criminal, estaba loco ». (Mastretta, 1985, p. 4)

➤ **Carlos Vives:** Es el director de la Orquesta Sinfónica Nacional de México, es un antiguo amigo de Andrés y el amante de Catalina al mismo tiempo “no

era muy alto, tenía la espalda ancha y los brazos largos, Tenía los ojos oscuros, enormes, la piel blanca”. (Mastretta, 1985, p. 45)

“Su papá era general, pero él salió medio raro, le dio por la música. Acaba de regresar de Londres con la idea de que este rancho necesita una Orquesta Sinfónica Nacional, y convenció a Fito”. (Mastretta, 1985, p.46)

5.1.2 Los personajes secundarios:

- **Don Marcos y su mujer:** son los padres de catalina, eran unos campesinos “nosotras las hijas de un campesino que dejó de ordeñar vacas porque aprendió a hacer quesos”. (Mastretta, 1985, p. 10). “mis papás que estaban tan divertidos y halagados como yo”. (Mastretta, 1985, p.4)
- **Bárbara, Teresa y Pía:** son las hermanas de Catalina: “Andrés se nos metió de golpe a todos, hasta mis hermanas mayores, Teresa, que empezó calificándolo de viejo concupiscente, y Bárbara, que le tenía un miedo atroz, acabaron divirtiéndose con él casi tanto como Pía la más chica. A mis hermanos los compró para siempre llevándolos a dar una vuelta en su coche. (Mastretta, 1985, p. 6)
- **Eulalia:** es la primera esposa de Andrés, es la madre de Octavio y Virginia.
- **Lilia:** es la hija de Andrés Asencio “Tenía 16 años, unos pechos perfectos, unas piernas largas y duras, los ojos vivísimos y la risa llena de certidumbre... muy linda y muy fresca”. (Mastretta, 1985, p.76)
- **Matilde:** es la cocinera del rancho, “estaba medio enamorada de Andrés. Tenía mi edad y un hijo viviendo con su mamá en San Pedro? se veía vieja. Le faltaban dos dientes y nunca se puso a dieta ni fue a la gimnasia ni se compró cremas caras. Parecía veinte años más vieja que yo. No me quería nada y tenía razón”. (Mastretta, 1985, p.76)
- **Refugio Núñez:** es el padre de Eulalia “era un soldado raso”.

- **La gitana:** es una vidente que adivina el futuro de las personas, vivía en el barrio de la Luz y tenía fama de experta en amores:

Era una mujer gorda y suelta, por el escote de la blusa le salía la mitad de unos pechos blancos, usaba pulseras de colores en los dos brazos y unas arracadas de oro que se columpiaban de sus oídos rozándole las mejillas. (Mastretta, 1985, p.5), es ella quien leyó la mano de Catalina y adivinó que tendrá muchos hombres en su vida.

- **Cabañas:** es un juez que trabaja en el registro civil de Puebla, era amigo de Andrés “era un chaparrito, calvo y solemne, la cara del juez, roja y chipotuda como la de un alcohólico; tenía los labios gruesos y hablaba como si tuviera un puño de cacahuets en la boca”. (Mastretta, 1985, p.7)

- **Marcos y Daniel:** son los hermanos de Catalina:

Nunca se me olvidarán mis hermanos pasando a firmar. Hacia tan poco que habíamos llegado de Tonanzintla que no se les quitaba lo ranchero todavía. Marcos y Daniel firmaron muy serios, con los pelos engomados por delante y despeinados por atrás. Ellos se peinaban como si les fueran a tomar una foto de frente, lo demás no importaba. (Mastretta, 1985, p. 7)

- **Pepa Rugarda, Mónica Espinosa, Lucia Maurer, Anita de Montemar y Clarita:** son las amigas de Catalina.

- **Pablo:** es el amigo de Catalina “Pablo mi amigo del colegio. Pablo era hijo de chipileños, sus abuelos eran del Piamonte en Italia. Por eso era güerejo y de ojos profundos”. (Mastretta, 1985, p.15)

- **Veranea:** es la hija mayor de Catalina y Andrés.

- **Virginia y Octavio:** hijos de Andrés y Euelia, “Virginia era unos meses mayor que Cati, era fea, medio gorda, de ojos tristes y labios muy delgados. Tenía los pechos chiquitos y las caderas cuadradas, le faltaban nalgas y le sobraba barriga”. “Octavio nació en octubre de 1915, era un

muchacho de ojos oscuros y confiados. Se reía igual que Andrés cuando quería hacerse agradable y pareció dispuesto a ser mi amigo”. (Mastretta, 1985, p. 70)

➤ **Doña Regina:** es la madre de Andrés y la suegra de Catalina:

Doña Herminia era una mujer delgada de ojos profundos y mandíbula hacia adelante. Tenía el pelo blanco y escaso, se lo recogía atrás en un chongo sin mucha gracia. Estaba acostumbrada a la pobreza, pero cuando su hijo se volvió importante, no tardó nada en acostumbrarse a la buena vida. Nunca quiso salir de Zacatlán [...] siempre arisca, anduvo encantada baila y baila como si su hijo le hubiera devuelto la dignidad y el gusto (Mastretta, 1985, p. 22)

➤ **Los hijos de Andrés:** Marta, de quince años; Marcela, de trece; Lilia y Adriana, de doce”.

➤ **José Ibarra:** es el primer novio de Catalina

Decíamos que éramos novios porque íbamos juntos a tomar nieve a La Rosa y caminábamos de la mano hasta el parque de La Concordia, donde nos dábamos un beso de lado antes de despedirnos. Un día me dio un beso con tan mala suerte que la hermana iba saliendo de misa de doce y nos vio. A José le dijeron que además de pobre era yo una loca que no se daba su lugar, y su papá lo invitó a un viaje por Europa. (Mastretta, 1985, p. 35)

➤ **Magdalena Máynez:** Magdalena era la consentida del licenciado, es la amante de su padre. (Mastretta, 1985, p. 37)

➤ **Fernando Arizmendi:** Es el secretario particular del Presidente “el bien planchado y sonriente”. (Mastretta, 1985, p.38)

➤ **La Bibi:** Es la amiga de Catalina, al principio estaba casada con un médico al quien le daba vergüenza cobrar, cuando murió la dejó pobre, sin un

centavo, la Bibi tuvo que casarse con el general Gómez Soto que era un hombre muy rico para poder pagar la colegiatura de su hijo:

Hacía apenas dos años que la mujer de Gómez Soto había tenido la generosidad de morirse y permitir que ella (La Bibi) pasara de amante clandestina a digna esposa. El mismo día de la boda el general había puesto todas las casas a su nombre y dictado un testamento haciéndola su heredera universal. (Mastretta, 1985, p. 98)

- **El doctor:** Es el marido de la Bibi posee un consultorio en la 3 Norte “Era buen médico, curaba a los niños de sus empachos y catarros y a las mamás de la preocupación” (Mastretta, 1985, p.). Le daba vergüenza cobrar por sus horarios.
- **Alejandra:** Es el líder de la Unión de Padres de la Familia “entró una señora de collar de perlas y medallita de la Virgen del Carmen. Delgada, bien vestida, con una sonrisa de beata conforme, que me incomodó desde el primer momento”. (Mastretta, 1985, p.55)
- **Juan:** Es el chofer de Catalina “era un hombre de unos veintisiete años, ingenuo y bueno como pocos”. (Mastretta, 1985, p.56)
- **Martínez:** Es un miembro de la Orquesta Sinfónica Nacional de México.
- **Suárez y Rodolfo:** Son ministros.
- **Puente:** es un diputado
- **Susi Díaz de Puente:** la esposa del diputado.
- **Poncho Peña:** Es el secretario de Hacienda.
- **Don Alfonso Peña:** Es un diputado.
- **Toña Peregrino Lara:** es una cantante de Bolero y al mismo tiempo amiga de Catalina, “las noches Agustín tocaba el piano y Toña se ponía a cantar como jugando”. (Mastretta, 1985, p.70)

Nos hicimos amigas. La llevé con Lupe, mi modista, que era un genio. Le hizo en dos días tres vestidos con colas y capas que le disimulaban la gordura. Ella era divina en cuanto abría la boca, pero los vestidos la ayudaban a llegar al centro del escenario sin sentir envidia por Ninón Sevilla. (Mastretta, 1985, p. 72)

- **Raquel:** Es una masajista famosa que posee un gran salón de belleza: “Su voz apresurada y sus ojos oscuros me fueron calmando. Estuve un rato callada, boca abajo, sintiendo como nunca de fuertes los pellizcos que Raquel me daba en las nalgas”. (Mastretta, 1985, p. 54)

Raquel se pintaba el pelo de güero rojizo, tenía los ojos chiquitos muy vivos y los labios delgados. Daba masajes con sus manos fuertes y pequeñas. Hablaba poco. Parecía estar para oír y callarse. Por eso me extrañó tanto que se hubiera metido en mi conversación con Andrea. (Mastretta, 1985, p. 55)

- **Emilio Alatríste:** Es el novio de Lili “Emilio juega bien tenis, no es simpático pero tampoco es feo. Es muy amable, se viste de maravilla y a mi papá le conviene que yo me case con él”. (Mastretta, 1985, p.67)

- **Álvaro:** Es un político de la CROM, amigo de Carlos y enemigo de Andrés.

- **Medina:** Es un líder de la CTM, amigo de Carlos y Cordera y enemigo de Andrés.

- **Tirso Santillana:** Es el procurador de Justicia del estado, “un notario respetado que nunca quiso trabajar para Andrés”. (Mastretta, 1985, p. 101)

- **Pellico:** Es el jefe de la policía.

- **El gobernador.**

- **El Charro Blanco:** “le decían al cantante que Andrés invitó a tocar la guitarra esa noche. Era albino, cantaba con una voz triste y lo mismo si se lo pedían que si no”. (Mastretta, 1985, p. 89)

- **Georgina Letona:** primera novia de Emilio, le había aguantado un noviazgo de ocho años. Era bellísima y lo quería como una boba. No recuerdo a nadie con sus ojos. Tenía las pestañas apretadas y oscuras, unas cejas como dibujadas y en el centro dos bolas color miel idénticas al pelo que le caía hasta los hombros. Nunca la oí carcajearse: sonreía. (Mastretta, 1985, p. 91)
- **Javier Uriarte:** El segundo novio de Lili, murió en un accidente con su moto.
- **Doña Concha:** Es la suegra de Lilia y la consuegra de Catalina y Andrés.
- **Alonso Quijano:** Es el director de cine, “Es poblano y se ha vuelto famoso” (Mastretta, 1985, p.33)
- **Natalia Velasco y María Bautista:** compañeras de Catalina en la clase de cocina, “dos de las que me veían menos en las clases de cocina, se acercaron medio arrastrando a sus maridos para darme las gracias por la invitación”. (Mastretta, 1985, p. 15)
- **Carmela Velázquez:** Es la viuda de Fidel Velázquez, tiene tres hijos, trabaja como hilandera en una fábrica en Atlixco. Prepara mermelada de higos para llevarlos a vender a Puebla. “Se llamaba Carmela, por si yo no me acordaba, sus hijos tenían tantos y tantos años y su marido como ya me había dicho era el asesinado en el ingenio de Atencingo”. (Mastretta, 1985, p. 97)
- **El colombiano:** Es un torero Tiene veinticinco años, estudio leyes antes de ser novillero, “Tiene un cuerpo divino. Parece adolescente”. (Mastretta, 1985, p. 89)

5.1.3 Los Personajes aludidos:

- Los pendejos: los poblanos.
- Los novios de las hermanas de Cati.
- Los testigos de la boda: Rodolfo el amigo de Andrés “Rodolfo el compadre del alma con su esposa Sofía”. (Mastretta, 1985, p. 9)

- los amigos del general Andrés: el jefe Máximo, el general Pallares, Benito Juárez, los amigos árabes de Yúnez, José Muñoz, Clarita su hermana, los soldados, Cherna, el general Macías gobernador de Puebla, Victoriano Huerta, Madero, Porfirio Díaz, Heiss, Emiliano Zapata, Chilpancingo, los revolucionarios, los marinos gringos, Villa, el general Álvaro Obregón, Carranza, los obreros de la CROM, los campesino, los mariachis, los textileros, los Meseros, los archichicles, los Sirvientes, las Nanas, Carmen Serdan (mastreta), el general Aguirre, Juan soriano, los obreros de la CTM y los burócratas, Fito(secretario de la defensa), el parteromás famoso de Puebla(el amante de Pepa), Juan de la Torre, Rodolfo Campos, Tyrone Power, Fito, Sofia la mujer de Fito, Martín Cienfuegos (el gobernador de Tabasco), el general Rodolfo Campos, Mateo Podán y Francisco Balderas (secretario de Agricultura), Dolores del Río, Flores Pliego, Martín Cienfuegos, el general Bravo, don Juan Soriano, Fulgencio Batista, Fito se volvió candidato oficial, Cordera, doña Lupe (esposa del general Aguirre),Carmen Serdán, María Félix, militantes del PRM, Bravo, secretario Bryan, mayor Luna, Rodolfo el *Income Tax*, Cordera, el líder de la CTM, el gobernador de San Luis Potosí ex presidente metido en industrial, general Basilio Suárez, Mari Paz, la gorda bigotona, el padre Falito, las mamás del Cristóbal Colón, Marta(informante), Espinosa a Olguita, o Peñafiel a Lourdes, Jiménez, los invitados especiales, el público, los diputados, Álvaro, Jack el destripador, la Mona Lisa, el padrino Presidente, los secretarios de Estado, los jefes de zona militar, quince gobernadores, los poblanos ricos, Clark Gable, doña Lucina, los músicos, el subsecretario de Ingresos el secretario de Agricultura, los secretarios de Estado con sus familias, las esposas de los ministros: la mujer del secretario de Relaciones Exteriores, la esposa del secretario de Gobernación.

5.1.4 Relación entre los personajes:

➤ **La relación de Catalina con su marido Andrés:**

La relación entre Catalina y Andrés era muy sensible “Nunca fuimos una pareja como las otras”, esto desde su primer encuentro en el mar: “No sé para qué te traje, Catí —me decía—. Mejor hubiera yo invitado a otra mujer. No has visto el paisaje, ni me has cantado, ni te has reído. Has sido un fraude. (Mastretta, 1985, p.15). Al principio Catalina era débil y sumisa a la autoridad de su marido, esta debilidad se ejemplifica en el pseudónimo “mi general” que ella utilizaba para llamar a su marido Andrés.

La obediencia y la sumisión al poder patriarcal se ve de una manera muy clara en el fragmento siguiente:

La acepto, prometo las deferencias que el fuerte debe al débil y todas esas cosas, así que puedes ahorrarte la lectura. ¿Dónde te firmamos, dijo Andrés [...]”¿Tú pusiste de Guzmán? —pregunté. —No hija, porque así no es la cosa. Yo te protejo a ti, no tú a mí. Tú pasas a ser de mi familia, pasas a ser mía —dijo. (Mastretta, 1985, p.7)

Esta sumisión empezó muy temprano, cuando Catalina era todavía comprometida “Cuando se iba yo lo acompañaba a la puerta y me dejaba besar un segundo, como si alguien nos espíara luego salía corriendo tras mis hermanos”. (Mastretta, 1985, p.3)

Andrés mal trataba a su mujer:

Se me hizo larga la espera. Andrés pasó cuatro años entrando y saliendo sin ningún rigor, viéndome a veces como una carga, a veces como algo que se compra y se guarda en un cajón y a veces como el amor de su vida. Nunca sabía yo en qué iba a amanecer; si me querría con él montando a caballo, si me llevaría a los toros el domingo o si durante semanas no pararía en la casa [...] Tomaba yo anís hasta que me salían chapas y hablaba sola o con

quien se pudiera. Un valor extraño me llenaba la boca, y todos los reproches que no sabía echarle a mi general los hacía caer sobre el aire. (Mastretta, 1985, p.13)

➤ **La relación de Catalina con su padre:**

Catalina era la hija preferida de su padre, era muy mimada, solía acompañarlo a Don Marcos al campo, le gusta muchísimo jugar con él al escondite, abrazarlo y besarlo:

Me gustaba besar a mi papá y sentir que tenía ocho años, un agujero en el calcetín, zapatos rojos y un moño en cada trenza los domingos. Me gustaba pensar que era domingo y que aún era posible subirse en el burro que ese día no cargaba leche, caminar hasta el campo sembrado de alfalfa para quedar bien escondida y desde ahí gritar a aquí no me encuentras, papá» (Mastretta, 1985, p. 4). Oír sus pasos cerca y su voz: « ¿Dónde estará esta niña? ¿Dónde estará esta niña? hasta fingir que se tropezaba conmigo, aquí está la niña, y tirarse cerca de mí, abrazarme las piernas y reírse. (Mastretta, 1985, p. 4)

“Fui a casa de mis padres en busca de apoyo”. (Mastretta, 1985, p. 96)

Catalina mantiene una muy buena relación con sus padres sobre todo con su papa Don Marcos. Catalina tiene la costumbre de acudir a casa de sus padres para ver a su papa y contarle lo que sucede con ella y juntos buscan solución al problema. Don Marcos representa para Catalina el cariño, la protección, el consuelo, la felicidad y el amparo, como lo demuestran los ejemplos siguientes:

Cuando entré en la cocina sin mi pelo, con la cara de muñeca de celuloide que me habían dejado las pinturas de la Güera, mi papá suspendió la contemplación de su café y silbó: fiu, fiuuu. Después empezó a cantar: «Si por lo que te quise fue por tu pelo, ahora que estás pelona ya no te quiero [...] Lo abracé. Me estuve un rato pegada a su cuerpo, evocando el olor del

campo y sintiendo el del café. Se estaba bien ahí y me puse a llorar. (Mastretta, 1985, p.97)

Es que no estoy contenta —dije abrazándolo. No llores. Mira qué lindo está el cielo. Mira qué fácil es vivir en un país en el que no hay invierno. Siente cómo huele el café. Venga mi vida, venga que le preparo uno con mucha azúcar, venga cuénteles a su papá. (Mastretta, 1985, p.29)

➤ **La relación de Catalina con sus hijos (veranea y Sergio):**

“Tenía yo diecisiete años me nació Veranea”, en un primer tiempo, Catalina era una verdadera madre, amaba, cuidaba y educaba a sus hijos, pero con el tiempo ella decidió cerrar el capítulo del amor maternal y confiarles a la sirvienta Luciana para que ella puede vivir su propia vida

La había cargado nueve meses como una pesadilla. Le había visto crecer a mi cuerpo una joroba por delante y no lograba ser una madre enternecida. Después de Veranea nació Sergio. Cuando empezó a llorar y sentí que me deshacía de la piedra que cargaba en la barriga, juré que ésa sería la última vez. (Mastretta, 1985, p.14)

En la casa grande ellos vivían en un piso y nosotros en otro. Podíamos pasarnos la vida sin verlos. Después de la tarde que vomité, resolví cerrar el capítulo del amor maternal. Se los dejé a Lucina. Que ella los bañara, los vistiera, oyera sus preguntas, los enseñara a rezar y a creer en algo, aunque fuera en la Virgen de Guadalupe. De un día para otro dejé de pasar las tardes con ellos, dejé de pensar en qué merendarían y en cómo entretenerlos. Al principio los extrañé. Llevaba años de estar pegada a sus vidas, habían sido mi pasión, mi entretenimiento. Estaban acostumbrados a irrumpir en mi recámara como si fuera su cuarto de juegos. Me despertaban tempranísimo aunque estuviera desvelada, jugaban con mis collares, se ponían mis zapatos y mis abrigos, vivían trenzados a mi vida. Desde esa noche cerré mi puerta con llave. (Mastretta, 1985, p.33)

➤ **La relación de Catalina con los hijos de su marido:**

Además de los hijos de Catalina, Andrés tenía otros hijos de otros matrimonios: Marta: de quince años, Marcela: de trece, Lilia y Adriana: de doce años y Octavio. Catalina mantenía muy buena relación con ellos, ella les amaba y les cuidaba. Los hijos de Andrés quieren mucho a Catalina le confiaban sus secretos y piden su ayuda en los momentos difíciles:

La relación de Catalina con Lilia:

Adriana y Lilia eran hermanas gemelas, hijas de una novicia que estaba en el convento de las capuchinas de Tlalpan cuando Andrés fue con el ejército a cerrarlo durante la persecución religiosa. Lilia me encantó desde el principio. Tenía el pelo castaño y unos ojos enormes con los que curioseaba todo. Cuando me vio preguntó si yo era la esposa de su padre, dije que sí y desde entonces me llamó mamá. (Mastretta, 1985, p. 60)

Lilia desconfiaba de su padre, quería acompañarme todo el tiempo. Íbamos juntas a comprar fruta a la Victoria, me hacía llevarla al Puerto de Veracruz y escoger con ella los vestidos y los zapatos que se compraba cada dos días. (Mastretta, 1985, p. 91)

No me gustaba comprar en El Puerto porque ahí compraban las mujeres de Andrés. Él tenía una cuenta que arreglaba con los dueños, en la que firmaban lo mismo sus hijas que la última viva con la que andaba. Yo no. Sólo por Lilia fui de repente. Me gustaba, era curiosa y metiche. (Mastretta, 1985, p. 91)

Lili iba a escondidas a correrla con él por la carretera a Veracruz. Yo la protegía y hasta me hice amiga del muchacho que me caía en gracia como yo. Estaba dispuesta a todo. Las otras hijas de Andrés no eran así. (Mastretta, 1985, p. 92)

- **Su relación con Andriana:** “Adriana era una niña metida en sí misma a la que le costó un trabajo enorme sobrevivir entre nosotros”. (Mastretta, 1985, p. 60)

- **Su relación con Virginia:** al comienzo, Virginia no aceptó fácilmente la idea de vivir con su madrina pero cuando conoció a Catalina se convirtieron en una familia “ella se quedó en la puerta junto a su padre, callada, sin dedicarme una mirada buena. La vi fea.....me dio pena”. (Mastretta, 1985, pp.19-20)

“Octavio y ella quedaron instalados cerca de nosotros y de repente nos volvimos una familia. Hasta pensé que sería bueno tener compañía cuando Andrés no estuviera”. (Mastretta, 1985, p. 5)

- **Su relación con Marta:**

Nunca peleamos Marta y yo, tampoco tuvimos mucho que ver una con otra. Cuando llegó a la casa ya no me necesitaba para amarrarse la cola de caballo, y supo siempre vivir sin hacer ruido y sin que nadie metiera ruido en su existencia. Hasta la fecha no la veo, se fue al rancho que le tocó heredar por Orizaba. El marido cambió la ingeniería por la agricultura y no salen casi nunca de ahí. (Mastretta, 1985, p. 97)

- **Su relación con Octavio:**

Octavio es el hijo de Andrés de su segunda mujer, Catalina y Octavio eran muy amigos, él le obedecía como si fuera su propia madre y ella lo complacía en todo “Se reía igual que Andrés cuando quería hacerse agradable y pareció dispuesto a ser mi amigo”. (Mastretta, 1985, p. 67)

“En la casa de Las Lomas vivía Andrés, al menos oficialmente, vivía Octavio con la dulce Marcela. No les perturbó mi llegada. Casi me consideraban la madrina de la boda que nunca tendrían”. (Mastretta, 1985, p. 98)

➤ **La relación de Catalina con su amante Carlos Vives:**

Carlos era el amor y el amante de Catalina, ella le quería mucho a tal punto que estaba dispuesta a que le arrancan la vida por este amor. Catalina vivió los mejores momentos de su vida con Carlos:

Tú me prometes quererme en la salud y en la enfermedad, en lo próspero y en lo adverso, y todos los días de mi vida. Yo te acepto a ti como mi esposo y prometo serte fiel en lo próspero y en lo adverso, en la salud y en la enfermedad y amarte y respetarte todos los días de mi vida. —Qué bien te lo sabes. Lo tienes ensayadísimo. Pero, ¿por qué lloras? No llores, Catalina, ya prometo serte fiel con marido y sin marido, en las carcajadas y el miedo, y amarte y respetar tus preciosas nalgas todos los días de mi vida. (Mastretta, 1985, p. 80)

Catalina intentó muchas veces huir con él muy lejos y dejar a su marido, sus hijos y la vida de lujo que vivía con Andrés. “era yo sin recordar a mi papá, sin mis hijos ni mi casa, ni mi marido, ni mis ganas del mar” (Mastretta, 1985, p. 80). Pero cuando Andrés se dio cuenta de su relación con su amigo Carlos, mandó matar a Carlos. Con su muerte, Catalina pierde el amor por la vida y como consecuencia decidió vengarse a su amante matando a su marido.

➤ **La relación de Catalina con su amigo Pablo:**

Catalina mantiene una muy buena relación con Pablo, su amigo de colegio, desde que eran niños jugaban juntos, el repartía leche en su carretita y ella lo acompañaba. Esta amistad duro hasta el embarazo de Catalina, Pablo le ha sido un buen compañero durante este periodo, le ayudo mucho, como lo demuestra el fragmento siguiente:

Pablo repartía leche en una carretita tirada por mulas. Salía de Chipilo muy temprano en las mañanas. Me invitó a subirme en ella y nos fuimos al campo. Me trataba como a una reina. Nadie le tuvo más cariño que él al probable bebé. Ni yo. Aunque yo no era un buen ejemplo de amor extremo.

Esa tarde jugamos sobre el pasto como si fuéramos niños. Hasta se me olvidó la barriga, hasta llegué a pensar que hubiera sido bueno no desear más que aquel gusto fácil por la vida. Aprecié la tela corriente de sus pantalones, sus pelos desordenados y sus manos. Pablo se encargó de quitarme las ansias esos tres últimos meses de embarazo, y yo me encargué de quitarle la virginidad que todavía no dejaba en ningún burdel. Eso fue lo único bueno que tuvo mi embarazo de Veranea. (Mastretta, 1985, p. 15)

➤ **La relación de Catalina con sus amigas Pepa y Mónica:**

Mónica, Pepa y Catalina son muy buenas amigas, están siempre al lado de su amiga en los momentos difíciles, comparten con ella sentimientos de felicidad y de melancolía: “cuando la vimos salir y nos dimos la mano para aguantar la emoción —Voy a tener un hijo —le conté al son de la marcha nupcial. — ¡Qué bueno! —gritó, y se puso a besarme a media iglesia”. (Mastretta, 1985, p.13)

➤ **Su relación con su amiga Filia:**

Filia era una de las amigas de Catalina con quien solía divertirse mucho:

Filia que siempre me buscaba en las mañanas para que yo le platicara cómo eran los vestidos de las señoras que habían cenado con nosotros. Con ella me sentaba en el jardín y echaba todas las críticas que se me antojaban, encantada de que se riera con tantas ganas de mis chismes. (Mastretta, 1985, p. 32)

➤ **Su relación con Sergio Cuenca:**

Catalina mantiene una excelente relación con Sergio Cuenca, el amigo de su marido. Ellos solían platicar en las reuniones políticas que Andrés organizaba en su casa:

Me acomodé junto a Sergio Cuenca que era un hombre guapo y buen conversador a quien yo invitaba a las cenas aunque no viniera al caso porque era de los pocos amigos de Andrés que me divertían. Le gustaba

llevar la conversación y si yo me sentaba junto a él podía decir bajito cosas que quería que se dijeran alto sin decirlas yo. (Mastretta, 1985, p. 30)

En este capítulo hemos realizado el análisis del discurso de las novelas como agua para chocolate de Laura Esquivel y Arráncame la vida de Ángeles Mastretta. En el siguiente capítulo analizaremos otra novela postmoderna de la puertorriqueña Rosario Ferre titulada *Maldito Amor*.

**Capítulo 3: Análisis del discurso la novela *Maldito*
Amor de Rosario Ferre**

Análisis del discurso de la novela *Maldito Amor* de Rosario Ferre.

1. Estrategias narrativas.

1.1 Diegesis y argumento:

- **La diegesis:**

Maldito amor es una novela que explora la evolución política y económica de Puerto Rico natal a través de la historia bélica de una familia aristocrática De La Valle, estos últimos envueltos en una lucha a muerte por la dominación de la Central Justicia, una hacienda azucarera que perteneció por varias generaciones a este linaje.

La novela *Maldito amor* narra la historia de la familia De la Valle, propietaria de una gran hacienda a Puerto Rico, denominada la Central Justicia, especializada en el cultivo de la caña de azúcar. A la muerte de Ubaldino, dueño de la familia que dirigía la hacienda, sus herederos empezaron a pugnar entre retener la hacienda o venderla a los extranjeros del norte.

- **El argumento:**

Maldito amor es el mito de la postmoderna nacionalidad puertorriqueña, es una crítica social a las injusticias del sistema de explotación agraria, la novela es también una sátira a la idealización de la vida señorial de la hacienda y de sus dueños por parte de las capas populares y que había perdurado por mucho tiempo.

La novela narra la historia de los la Valle, una familia aristocrática que vivía en la isla de Puerto Rico, precisamente en una finca azucarera situada en el pueblo de Guamani a finales del siglo XIX, época que coincidió con la llegada del neocolonialismo norteamericano a la isla.

La novela relata la vida de Don Julio, de su hijo Niño Ubaldino, gran político en el valle de Guamani y de sus nietos D. Arístides y D. Nicolás, estos últimos envueltos en una lucha a muerte por el control y la herencia de la *central*

Justicia, una plantación azucarera que ha pertenecido por varias generaciones a este linaje. Antes de morir, Dona Laura y su marido Don Ubaldino, habían escrito un testamento en el cual desheredarían a su hijo Arístides y a sus cuatro hijas por el simple hecho que sus hijas habían contraído matrimonio con los hijos de los dueños de la Central Ejemplo, la supercentral de los extranjeros (los norteamericanos), considerados como enemigos de los De la Valle. También porque Arístides, su hijo segundón era un buen amigo de los norteamericanos, entonces, sus padres sabían de ante mano que después de su muerte, iba a venderles la hacienda. Por esta razón D. Laura decidió heredar la Central Justicia a su nuera Gloria, esposa de Nicolás el hijo primogénito, muerto en un accidente oscuro y a su nieto, Niño Nicolasito:

Porque a mí los extranjeros no me podrán quitar jamás la Central Justicia. Porque aunque mis hijas se casaron con los dueños de la Central Ejemplo, aunque un hijo me salió cipayo y el otro me lo arrebató la muerte prematuramente, allí quedan todavía Gloria y Nicolasito, al que quiero como a un hijo, a pesar de ser solo mi nieto. (Ferre, 1989, p.76)

Esta decisión se debe al hecho de que el apellido de la Valle ha sido una farsa porque Don Julio Font el padre de Don Ubaldino ha sido un mulato “el mejor domador de caballos en la región” (P.13). Pero se tomaba por un español prestigioso:

Si Gloria era negra, ellos también lo eran, porque su abuelo Don Julio Font, era negro. Y jure entonces en pleno pulmón, para que todo Guamani me oyera, ya que el apellido de la Valle era una farsa, y que nadie en aquella casa tenía derecho a él, yo, a la hora de mi muerte, los desheredaría a todos, y le dejaría la Central Justicia a Gloria Cambrubi y a su hijo. (Ferre, 1989, p. 80)

Un día, cuando el novelista y abogado del pueblo don Hermenegildo Martínez estaba escribiendo una epopeya sobre la vida de su fenecido amigo, el gran terrateniente del valle Guamaneño, Ubaldino de la Valle, el senador liberal que

supo enfrentarse al colonialismo de los Estados Unidos, entró a su despacho Tetina, la sirvienta y esclava de la familia de la Valle, y le confieso el secreto del testamento. Hermenegildo que pretendía instruir la fama y el buen nombre de Ubaldino, "nuestro egregio prócer" camuflando su proveniencia al representarlo como un catalán testarudo en su novela. Después de escuchar los testimonios antagónicos y escandalosos de los diferentes parientes y sirvientes de Ubaldino (la sirvienta negra Tetina; el rencoroso hijo Arístides; Laura, la viuda moribunda; y Gloria, la enfermera y supuesta amante mulata de Ubaldino), que disputan la herencia de Central Justicia y también el saldo moral de su la nación. El novelista Don Hermenegildo decidió dibujar un reverso adverso y amargo a la biografía novelada e idealizada que estaba escribiendo sobre la familia De la Valle.

Rosario Ferre utiliza en *maldito amor* una construcción postmoderna, la cual admite una polifonía de voces. Las múltiples narraciones mantienen un hilo narrativo que cuestiona el papel del capitalismo y la democratización de la isla y el resultado de este cuestionamiento niega a Puerto Rico como paraíso perdido por culpa de una conquista estadounidense. Don Hermenegildo cuenta la historia de la Justicia como la gran epopeya del cañaveral puertorriqueño que representa los ideales de la patria y el heroísmo de Ubaldino y las voces de Titina, Gloria y Laura que se interponen y se desdobra revelando y desmitificando la historia montada por Don Hermenegildo ya que cuentan las injusticias que esconde la historia oficial del país.

1.2 Discurso y Estructura:

Maldito amor es una novela fragmentada, dividida en ocho capítulos, narrados por una multiplicidad de voces que se desmienten y se contradicen. La narración es bajo forma de analepsis, un flashback mezclado con un vaivén (una alternación entre el pasado y el presente), cada narración depende de la anterior y complementa la que sigue. De esta forma el lector tiene la obligación de descifrar

por sí mismo la historia complicada de los de la Valle y encontrar la verdad que se esconde detrás de cada narración: Como lo explica Dolores Flores Silva:

Las distintas explicaciones de los narradores sobre la central azucarera proporcionan al lector diversas interpretaciones de la historia, al mismo tiempo que se le entera del acontecimiento de la industria de azúcar en Puerto Rico a principios del siglo XX.

En el primer capítulo titulado “Guamáni”, el abogado novelista Don Hermenegildo Martínez escribe una epopeya ficticia sobre el pueblo de Guamani, haciendo una descripción minuciosa sobre la belleza de su valle y las virtudes de sus habitantes “Guamani mundo bello e ingenuo” (Ferre, 1989, p. 80). Este pueblo, vivía desde tiempos remotos de la producción de azúcar. Los poblados vivían en casas elegantes como una gran familia “nuestros hijos estudiaban en Europa y nuestras hijas aprendían las virtudes excelsas de la maternidad....y giraban bajo los cielos tachonados de estrellas de nuestras noches tropicales como evanescentes gardenias de gasas que deslizaban sobre las aguas del Danubio azul”. (Ferre, 1989, p. 18)

Los Guamaneños se sentían orgullosos de su pueblo, por esta razón trabajaban mucho para producir el máximo de sus haciendas. El narrador Hermenegildo Martínez nos describe el estado idílico de su pueblo Guamani, antes de la irrupción de los norteamericanos, a finales del siglo XIX, también nos presenta el mundo tradicional y mítico de Puerto Rico con una visión nostálgica “mundo feliz, aunque pobre y atrasado, en el cual se rechazaba como si se trataba de una afrenta imperdonable a la dignidad humana, todo lo que fuera noble, elevado y bello”. (Ferre, 1989, p.19)

Al final de este capítulo, Hermenegildo señala que este mundo paradisiaco había desaparecido “Hoy lejos de ser un paraíso, nuestro pueblo se ha convertido en un enorme embudo por el cual se vierte noche y día hacia Norteamérica el aterrador remolino de azúcar que vomita la Central Ejemplo” (Ferre, 1989, p. 19). Ya que

la irrupción de los estadounidenses a Puerto Rico había generado un gran conflicto étnico, cultural y económico.

En este primer capítulo, se presenta también a la primera generación de personajes tales que Doña Elvira de la Valle, su marido Don Julio Font y las tías de Elvira, Doña Estefana y Doña Emilia. Estas ancianas eran las propietarias de la Central Justicia, una plantación de azúcar que perteneció por varias generaciones a los de la valle. Como su empresa llevaba tantos años abandonada, decidieron arreglar un casamiento entre su sobrina Elvira y Julio Font para que este administrara su empresa y ellas beneficiaran de las rentas, sin considerar las repercusiones que podrán tener sobre su sobrina. Así fue, después de la unión conyugal, Don Julio Font tomó control sobre la Central Justicia y empezó a ejercer toda su autoridad olvidando totalmente a su mujer. Sin embargo, este matrimonio había sido el comienzo de una gran enemistad entre las dos familias, que perduró durante generaciones.

En el segundo capítulo titulado “Las bodas de D. Elvira”, Don Hermenegildo, el abogado del pueblo empezó a escribir una epopeya sobre su amigo íntimo fenecido, el caudillo ficticio Ubaldino de la Valle, héroe político máximo del pueblo de Guamani:

Toda nación que quiera llegar a serlo necesita sus líderes, sus caudillos preclaros y de no tenerlos, le será necesario inventarlos, esto no es afortunadamente nuestro caso. Guamani cuenta con Ubaldino de la Valle, cuya insigne historia me he propuesto contar aquí. (Ferre, 1989, p. 36)

Don Julio Font, el comerciante prestigioso, importador de aceite, granos y bacalao, conoció a Doña Elvira de la Valle, una joven de buena cepa, recién regresada de Europa después de terminar sus estudios allí. Doña Elvira fue criada por sus tías, D. Emilia y D. Estefana. Las ancianas que dependían de las rentas de la central Justicia para su subsistencia, han visto en D. Julio la persona idónea para atender a su empresa y administrarla puesto que su hacienda denominada la central justicia, llevaba tantos años sin hombre. Cuando las tías “fervientes

defensoras del amor conyugal” (Ferre, 1989, p. 21), vieron que su sobrina Elvira estaba enamorada de D. Julio, decidieron casarla con él.

La pareja se trasladaron a vivir en la central justicia después de su matrimonio. Don Julio se dedicó a incrementar la producción de azúcar, dejando a su esposa sola en una casa antigua que carece de las facilidades higiénicas más elementales, prestándole cada vez menos caso a sus ruegos.

La pobre Elvira se ve siempre obligada a apretar los labios y regresar a sus labores domésticas. Agobiada por el mal trato, D. Elvira abandonó sus labores domésticas en la hacienda y se refugió en los sótanos de la casa cantando maldito amor. Tiempo después Elvira dio a luz a Ubaldino de la Valle y murió.

En el tercer capítulo titulado “la consulta”, D. Hermenegildo, cuenta la visita de Tetina “la criada sempiterna de los de la valle, Tetina la eterna” y su hermano Néstor a su consultorio de Guamani, con el objetivo de confesarle que el niño Ubaldino y su madre la señora Laura les prometieron a ella y a su hermano la carabina de balcones y techo de zinc, situada al fondo del patio, en la cual han vivido durante cuarenta años. Los hermanos han esperado pacientemente durante todos estos años recibiendo un salario de miseria, con la esperanza de ser un día dueños de esta casita. Tetina relata al abogado que la señora Laura y su marido han desheredado a Arístides, su hijo segundón y a sus cuatro hijas dejando toda la fortuna que poseen en el mundo a su nuera Gloria y su nieto Nicolasito. Esta decisión ha sido tomada por el simple hecho que Gloria y después de la muerte de su marido Nicolás, ha quedado con sus suegros cuidándolos hasta el fin de sus días mientras que sus propias hija les habían abandonado, jamás les visitaban, llamaban solo por teléfono para saber si los ancianos habían pasado a mejor día, para vender la central justicia a los americanos.

El cuarto capítulo titulado “el desengaño” cuenta como los norteamericanos han engañado a los habitantes del pueblo de Guamani. Este suceso tuvo lugar cuando la nueva Banca Norteamericana abrió sus puertas, entonces, las demás bancas de la isla como la central Toa y la Eaureka entraron en bancarrota. Esta quiebra se

debe principalmente al hecho de que la banca de los extranjeros financiaba solamente las corporaciones de sus centralistas desconfiando de la iniciativa isleña. A los pocos días de la inauguración de la central Ejemplo llamada también la súper-central de los extranjeros (Ferre, 1989, p. 37). Sus dueños habían organizado una feria donde exponían máquinas y molinos modernos y velocísimos señalando al pueblo que “en la primera le trajimos el orden y ahora le traemos el progreso de nuestra gran nación” (Ferre, 1989, p. 42). Como si los Guamanieños jamás habían conocido el orden y el progreso. No obstante, el desarrollo que los americanos pretendían llevar a cabo no sirve para ayudar al pueblo, sino para aniquilar su riqueza, en nombre del imperialismo. Como consecuencia, los hacendados se encontraban presos en su propio país como lo ilustra el ejemplo siguiente: “los hacendados de Guamaní se toparon con los infantes de Marina Norteamericana cerrándoles el paso”. (Ferre, 1989, p. 45)

Este capítulo es un salto atrás, una retrospectiva a la época adulta de Don Ubaldino. En aquel tiempo, Ubaldino tenía muchos problemas económicos y ninguno de sus antiguos amigos ha podido prestarle dinero para modernizar su hacienda *la Central Justicia*: comprar nuevo material agrario y reemplazar los antiguos molinos de vapor que disponía, porque todos sus amigos se arruinaron y abandonaron la isla. Como consecuencia, D. Julio tuvo que financiarse a asimismo, rehusando a vender a los extranjeros un solo tronco de caña porque conoce muy bien que la intención de los extranjeros es aniquilar su tierra y en ninguna manera contribuir el progreso del mundo como pretenden decirlo.

El capítulo quinto titulado “la confesión” es una retrospectiva de toda la novela. En este apartado Don Hermenegildo acude a casa de los de la Valle para contarles lo que la crida Tetina le había confesado a propósito del testamento escrito por parte de D. Laura, en el que deshereda a su hijo Arístides y a sus cuatro hijas dejando la central justicia a su nuera Gloria y a su nieto.

Arístides, el hijo segundón de D. Laura le había revelado que él mismo había destruido el testamento con sus propias manos porque considera injusto lo que ha hecho su madre. Cuando ella estaba en su lecho de muerte, él pensaba vender la

Central Justicia a los suegros de sus hermanas, dueños de la central ejemplo y trasladarse a vivir en la capital. Porque según Arístides, tanto la central justicia como Gloria deberían ser suyos por varias causas: es él quien había conocido a Gloria en primero, porque era su novia y Vivian juntos en casa de sus padres. Arístides había conocido a Gloria en la universidad de la capital, cuando él estudiaba agronomía y ella cursaba enfermería, también por ser el héroe que había rescatado la central justicia de la ruina durante los seis últimos años, gracias a las buenas relaciones que mantenía con los norteamericanos, que fueron los maridos de sus hijas y que en nombre de esta relación le permitían adelantar los préstamos de su hacienda: “Mis tres hermanas mayores habían hecho unos matrimonios esplendidos con los hijos de los dueños de la central ejemplo. Margarita se caso con Don Agosto Arzuaga, el magnate de Santa Cruz”. (Ferre, 1989, p. 50)

Pero la realidad era diferente, según narra Arístides, ya no habían pasado dos semanas del regreso de su hermano Nicolás de Europa, después de terminar sus estudios en filosofía y letras, su padre le nombró presidente de la central justicia y su madre le caso con Gloria, la novia de su hermano. Todo eso para no gastar dinero sobre una mujer de buena cepa:

No sé porque te quejas, me dijo sin dignarse a mirarme, una esposa legal te costaría plata larga y eso perjudica a la justicia. De esta manera Nicolás te la tendrá segura, y la familia gozara de sus servicios hasta que tu padre y tu madre mueran. (Ferre, 1989, p. 55)

Y también para aprovechar de los servicios de enfermería de Gloria, porque D. Ubaldino, el marido de doña Elvira era enfermo y necesitaba mucho cuidado y D. Elvira sola no podía hacerlo, entonces decidió contratar los servicios de su nuera que por la mañana cuidaba de su suegro y por la tarde trabajaba como secretaria de su suegra y por la noche era la concubina de su cuñado.

A los pocos días de su casamiento Nicolás se enteró que su esposa Gloria estaba encinta de su padre, entonces dice a su hermano:

Tengo una noticia que darté- me dijo aquel día [...] felicítame y te felicito- me dijo –porque Gloria está encinta....le juro que estuvo a punto de matarlo....la confesión le salió entonces a borbotones: Gloria se acostaba todas las mañanas con papa en cuanto yo me marchaba de casa a supervisar las fincas. (Ferre, 1989, p. 57)

Seis meses después Nicolás murió en un accidente oscuro “Nicolás enfiló su avión en dirección a las nubes....y desapareció para siempre”. (Ferre, 1989, p. 58)

El siguiente capítulo titulado “El rescate” cuenta como Ubaldino de la valle ha salvado la central justicia de las manos de los norteamericanos dueños de la central ejemplo: “el momento más glorioso en la vida de Ubaldino de la Valle, su apoteosis cívica, ocurrió el día en que rescató la central justicia de las garras de la central ejemplo” (Ferre, 1989, p. 59). Un día antes del rescate, Hermenegildo que era amigo de Ubaldino de la Valle desde los años la universidad, le avisó que sus hermanos iban a vender la central justicia a los dueños de la central ejemplo para pagar las deudas que de su difunto padre, Don Julio Font, tenía con el presidente de la Nacional City Bank. Los hermanos no tenían otra solución que vender la casa y las tierras:

Esta mañana tus hermanos fueron a ver a Mr. Durham, el presidente de la central ejemplo. Acaban de firmar una opción de diez mil dólares por la justicia, y los de La Ejemplo tienen veinte cuatro horas para cerrarla [...] yo mismo acabo de escribir el parte prensa: “cae la última central criolla en manos de los extranjeros. (Ferre, 1989, p.62)

El día del rescate, Ubaldino fue con su amigo para rescatar la central justicia de la mano de los extranjeros. El presidente del banco pensó que este último ha venido para vender sus acciones, cuando Ubaldino declara en voz alta: “no he venido para vender, sino para comprar....no debieron nunca ponerse de acuerdo con mis hermanos a mis espaldas”. (Ferre, 1989, p.67)

Apoyándose en un antiguo derecho del código español, denominado derecho de Reto, que los habitantes de la isla tenían la costumbre de practicar, que dice: si

los herederos firman un documento de venta sin el conocimiento de sus socios, estos últimos adquieren el derecho a comprar la propiedad por el mismo precio. Apoyándose en este código, Ubaldino de la Valle, logró rescatar la Central Justicia de las manos de los americanos.

El séptimo capítulo titulado “el juramento”, cuenta que D. Laura en su lecho de muerte, cuando estaba agonizando, juro ante Hermenegildo que desheredaría a Arístides y a sus cuatro hijas, dando todo lo que posee en el mundo a su nuera Gloria y a su nieto Nicolasito, por muchas causas que son las siguientes:

Primero, porque sus hijas habían contraído matrimonio con los dueños de la Central Ejemplo, que son de origen norteamericano y D. Laura no puede dejar la Central Justicia a los extranjeros.

Segundo, porque su hijo Arístides es una persona egoísta que hace una gran discriminación racial entre los blancos y los negros o esclavos como le llama. Ha traído a Gloria a su casa para servirle a su madre de dama de compañía, pero su egoísmo le empujó a tratarla como esclava, no cesa de ordenarla y obligarla a realizar los trabajos domésticos más forzosos y penosos. Gloria pasaba la mañana trabajando como enfermera cuidando a su padre que estaba enfermo:

Papa, a quien ambas (Gloria y D. Laura) cuidaban con paciencia ejemplar, olvidó por fin su temor de que la Justicia, como resultado de los matrimonios de mis hermanas, se viera en peligro de desaparecer, recobro su apetito y su buen humor. (Ferre, 1989, p. 51)

La tarde suele pasarla en compañía de su madre haciéndose su secretaria “mama estaba encantada se pasaba pidiéndole a Gloria que le hiciera arreglos florales y que le leyera en voz alta María de Jorge Issacs, que solía escuchar a mandíbula batiente” (Ferre, 1989, p. 51). Por la noche es la concubina de Arístides, en los sótanos de la casa, Gloria se encontraba con Arístides para practicar el adulterio y todo eso para complacer a todos los miembros de la familia “las noches eran siempre mías, y a nadie le importaba lo que hacía con ellas”. (Ferre, 1989, p.51)

La tercera causa, se debe al hecho de que después de la muerte de Nicolás, su madre mandó hacer una anqueta para saber quién estaba detrás de su muerte. Doña Laura descubrió que la muerte de su hijo no había sido un accidente sino que el avión de Nicolás había sido sabotado por alguien. Ella sabía muy bien que su padre y su hermano Arístides estaban siempre en contra de lo que Nicolás hacía con los obreros de la plantación, repartiendo las tierras de la Valle entre estos peones. Según Arístides, Nicolás tenía un “vicio horrendo” ((Ferre, 1989, p. 53). era un homosexual, y sus donaciones no eran gratuitas «porque debajo de su pose de redentor, de salvador magnánimo del pueblo, se ocultaba un bugarrón empedernido que...se acostaba con todos, fornicaba con todos.” (Ferre, 1989, p. 53).

Cuando su madre vio esta injusticia decidió decir la verdad a sus hijos: que su abuelo Don Julio Font no era un español prestigioso, un comerciante y almacenista importador de aceite y bacalao como sus tías y el novelista abogado Don Hermenegildo describían. D. Laura en una discusión con Gloria descubrió que Don Julio era un mulato. De niña, Gloria era su vecina y solía jugar con sus hijos, ella lo conocía muy bien y estaba segura que no hablaba un acento extranjero:

Quede maravillada ante la revelación....le comente si recordaba el físico del aludido, porque según Ubaldino y las tías, había sido un hombre parecido, de tez blanca como la nata y los ojos de un dorado profundo, salpicado de un verdín cruel y sensual.-creyó indudablemente que bromeaba, Don Ubaldino era en efecto un hombre muy bien parecido- me dijo riendo- pero no era para nada como acaba usted de pintar- era un hombre alto y fornecido, el mejor domador de caballos de toda la región. (Ferre, 1989, p. 75)

Era por eso que, me di cuenta, mientras en la casa abundaban los retratos de D. Elvira, no había un solo óleo, silueta, daguerrotipo del pobre D. Julio. Era por eso, cuando en los elegantes té de Guamani yo mencionaba ingenuamente el nombre de D. Julio, las cucharillas de plata caían de pronto

segadas sobre los platos [...] era por eso en Guamani a nuestras pobres hijas las habían siempre ninguneado, prohibiéndoles seguramente a sus maricones de hijos que las invitaran a las fiestas y mucho más que se enamoran de ellas. (Ferre, 1989, p. 75)

El capítulo ocho titulado “homenaje a Moral Campos”, Gloria reprocha a Tetina de haber ido a visitar a Hermenegildo en su consultorio de Guamáni para confesarle que ella y su hermano Néstor formaban parte del testamento escrito por D. Laura de la Valle y su marido Ubaldino antes de su muerte, en el cual heredarían a los dos hermanos la casita de tablones y techo de zinc en que habían vivido desde que entraron a trabajar a su servicio. En vez de ayudarles en la realización de sus sueños, Hermenegildo fue a casa de los de la Valle para informarles del testamento. De esta manera Tetina ha hecho todo a perder ya que Arístides y sus hermanas no van a aceptar que sus criados vivirían con ellos en la misma casa.

Cuando Gloria se dio cuenta de que era imposible que ella y su hijo heredan la central justicia decidió quemar esta hacienda:

Tetina ilumínate la memoria con esta fea con la que ahora dibujo abescos de fuego por las vigas de ausubo de los sótanos, por los zocos de guayacán de estas celdas en las que, durante tanto tiempo, dormimos y descansamos tranquilas”... acércame este otro latón de bencina y canta, canta con migo al unísono. (Ferre, 1989, pp. 84-85)

2. Semiótica narrativa

2.1 Léxico

Maldito Amor es una novela cuyo léxico es culto, rico en imágenes, comparaciones y proverbios. Además, gran parte de la terminología usada son préstamos lingüísticos de origen inglés, árabe y francés, como lo demuestran los ejemplos siguientes.

2.1.1 Los prestamos:

- Prestamos de origen árabe: el *miskin*, *almalafa*, las almohadas, *te azahar*, azúcar, las alhajas, el jabón
- Prestamos de origen francés: *la toilette*, *trousseau*, coñac, el jabón Palmolive, *le necessaire*.
- Prestamos de origen americano: *Snow White*, *El American Army Mule*, punch, Nacional City Bank, April 15, 1918, Follow our Example.
- Prestamos de origen italiano: *boccato di cardinale*.

Los ejemplos siguientes ilustran los préstamos existentes en la novela:

- La alcapurria, apetitosa reina mozárabe envuelta en su *almalafa*". (Ferre, 1989, p. 18).
- Giró con lentitud la cabeza sobre las *almohadas*. (Ferre, 1989, p. 68).
- *Las alhajas* que cubría su cuerpo destellaban en la oscuridad. (Ferre, 1989, p.70)
- Le sirvió una taza de *té azahar*. (Ferre, 1989, p. 16)
- El príncipe *miskin*. (Ferre, 1989, p. 52)
- "*El American Army Mule*", hasta el jabón *Palmolive* y el cepillo de dientes pasaron a formar parte del vocabulario de odio con que el imprecaba al cielo todas las mañanas, al cepillarse el pelo y los dientes, frente al *necessaire* que yo sostenía en alto para que se hiciera *la toilette*. (Ferre, 1989, p.33)
- [Arístides] Les celebó a todas las hijas un reventón grande y les compro un *trousseau*. (Ferre, 1989, p. 34)
- No es ninguna *bicoca*, no Señor, no es *ningun boccato di cardinale*.

2.1.2 Proverbios:

La novela consta también de un conjunto de proverbios españoles:

"El hombre cuando es celoso, se acuesta pero no duerme". (Ferre, 1989, p.18)

Aunque -nos ofrecen todo el oro que cago el moro y toda la plata que cago la gata jamás dejaríamos a la señora Laura. (Ferre, 1989, p.28)

“Cría cuervos que te sacaran los ojos”. (Ferre, 1989, p.35)

“Lo que dios unió en el cielo, jamás lo separe el hombre en la tierra”. (Ferre, 1989, p.38)

“Moro viejo, mal cristiano”. (Ferre, 1989, p.38)

“Sarna con gusto no pica y si pica no mortifica”. (Ferre, 1989, p.50).

“Al mejor cazador se le va la liebre”. (Ferre, 1989, p. 39)

“La muerte como su gemelo el amor es la madre de todos, no admite diferencia de casta o de clase”. (Ferre, 1989, p.69)

2.1.3 Las figuras literaria:

➤ Comparaciones:

La novela *Maldito Amor* la comparación es la figura literaria más destacable, como viene ilustrado en los ejemplos siguientes:

- Nuestras hijas giraban bajo los cielos tachonados de estrellas de nuestras noches tropicales como evanescentes gardenias de gaza que deslizaban sobre las aguas del Danubio azul. (Ferre, 1989, p.19)
- La justicia ardía por sus cuatro costados como una sucursal de infierno. (Ferre, 1989, p. 25)
- Los cuerpos de los grandes hombres al igual que los troncos de los árboles, siguen ocupando su espacio, aun después de cortados, durante muchos años. (Ferre, 1989, p. 28)
- Desde la muerte de Nicolás, la única alegría de nuestra casa ha sido el Niño Nicolasito, que nos vino a visitar, como quien dice, como un ángel entre dos muertos. (Ferre, 1989, p . 31)

- Porque han venido hoy aquí, endilgadas de negro de pies a cabeza y zumbando como moscas alrededor del único hermano que les queda. (Ferre, 1989, p. 35)
- Frente a los portales de granito rojo del banco, con los fusiles terciados a la espalda como alas cerradas de arcángeles. (Ferre, 1989, p. 44)
- Mi amigo [Ubalдино] era así como un príncipe sin principado.
- El abanico del techo comenzó a zumbiar como un insecto enorme. (Ferre, 1989, p. 66)
- El corazón se me volvió una liebre desbocada dentro del pecho. (Ferre, 1989, p. 66)
- La muerte es mujer como yo. (Ferre, 1989, p. 70)
- Paso por mi lado sin verme como si fuese un fantasma. (Ferre, 1989, p.70)

2.1.4 La intertextualidad:

En primer lugar, el nombre de nuestra novela *Maldito Amor*, constituye el primer intertexto, como viene declarado por la novelista Rosario Ferre en una entrevista: “Tome el título de mi novela de una danza de Juan Moral Campos nuestro compositor más prolífico del siglo XIX. Porque los conflictos a que me refiero en la novela, empezaron precisamente en este siglo”. (Ferre, 1989, p. 9)

El segundo intertexto inculcado por la autora es la novela *María*, de Jorge Isacs: Mama se pasaba pidiéndole a Gloria que le hiciera arreglos que leyera en voz alta *María*, la novela de Jorge Isacs.....aquellas sensiblerías, y sentimentalismos, aquellas trenza perfumadas, convertida en talismanes y pétalos prensados en cartas le parecían gestos banales y absurdos que habían llevado a Efraín inexorablemente a la ruina”. (Ferre, 1989, p. 51)

El tercer intertexto son las citas, escritas en el periódico de la Nación:

La Nación divulga la noticia siguiente: “la justicia seguirá siendo un central criolla”. (Ferre, 1989, p.76)

Yo mismo acabo de escribir el parte de prensa: “cae la última central criolla de Guamani en manos de los extranjeros”. (Ferre, 1989, p. 80)

El cuarto intertexto, es la inclusión de códigos antiguos de la ley español tales que el *Derecho de Retro* que era un derecho muy antiguo del código español, que impedía la venta de las propiedades (casas, haciendas..etc.). Sin el consentimiento de todos los miembros de la familia y en caso de que falte un miembro, la venta no se efectúa. Sin embargo, cuando los hermanos de Don Ubaldino fueron a vender la Central Justicia a los norteamericanos sin su acuerdo, él se apoyó en este código para rescatar la Central Justicia de las manos de los norteamericanos.

Los intertextos musicales son también presentes en la obra de ferre.

La primera canción es Maldito Amor a la cual D. Elvira sentía especial predilección, cuando estaba enamorada de Julio Font, la tocaba al piano diez veces al día, como viene mencionado en el segundo capítulo titulado “las bodas de Doña Elvira”:

Ya tu amor/ es un pájaro con voz.

Ya tu amor/ se perdió en mi corazón

Ya sé por qué /me marchita tu pasión.

Ya porqué anido.

La segunda parte de este bolero, esta cantada en el último capítulo de la novela titulado “Homenaje a Moral Campos” por Gloria y Tetina “acércame este otro latón de vecina y canta, canta conmigo al unísono”. (Ferre, 1989, p. 85).

Ya tu amor/ es un pájaro con voz.

Ya tu amor/ anido en mi corazón.

Ya sé por qué / me consume esta pasión.

Ya porque anido.

3. El tiempo y espacio (el cronotopo):

3.1 El tiempo:

Bobes Naves Maria del Carmen afirma que “el novelista es dueño absoluto del tiempo literario, y el autor tiene la libertad de manipular las acciones de sus personajes para situarla en el tiempo que convendrá para formar el sentido general que quería darle a su novela”. (Bobes Naves, p. 112)

Vamos entonces a analizar el tiempo de la novela según las posibilidades del uso que propone Bobes Naves:

3.1.1 Tiempo de la historia:

El escritor puertorriqueño, al igual que el latinoamericano, vive consciente del acontecer político-social del país y presenta esa preocupación en su texto literario. Rosario Ferré sitúa su novela *Maldito amor* en una etapa particularmente significativa de la historia puertorriqueña, finales del siglo XIX, una época que significa la llegada y el adueñamiento del país por parte de los Estados Unidos:

(...) El Niño Ubaldino fue siempre un hombre digno, que se hubiese dejado cortar una mano antes de venderles una pulgada de tierra a los extranjeros. El Destino Manifiesto, la política del “garrote grande”, el American Army Mule y hasta el jabón Palmolive y el cepillo de dientes, pasaron a formar parte del vocabulario de odio con que él imprecaba al cielo todas las mañanas... Nunca pudo comprender por qué el Cristo del Gran Poder nos había enviado a aquellos extranjeros, más “jinchos que un corazón de palmillo en diciembre, a quitarnos lo nuestro”. (Ferre, 1989, p. 33)

Maldito amor destaca uno de los momentos más importantes de la colonización Americana del territorio que corresponde a la instalación de la ley Jones en 1917, que tuvo como propósito incorporar la aristocracia criolla en la administración de la colonia, pero en realidad esta legislación sirvió más bien para empeorar la destrucción del poder hegemónico en la industria azucarera.

Puerto rico fue siempre desde el siglo XVII, cuando extinguieron rápidamente las pocas minas de oro que poseía, uno de los pueblos más pobres de América Latina, aunque hoy, esto ya no es así.

3.1.2 El tiempo como orden:

El orden de la narración depende totalmente del autor, puede elegir narrar los hechos desde el principio, como puede escoger otro punto de la cronología que pareciera más oportuno como núcleo narrativo. Con el progreso de su narración podrá retroceder para hablar de un detalle pasado, o adelantar para informar al lector sobre algo de antemano, creando anacrónicas: prolepsis, analepsis...

a. Introspección o Prolepsis:

El DRAE define la introspección como “pasaje anticipador que rompe la secuencia cronológica de una obra literaria”.

Desde las primeras líneas del primer capítulo, Rosario Ferre adelanta la lógica de los acontecimientos y anuncia la muerte de Ubaldino de la Valle y de su mujer D. Laura antes de presentar a estos personajes al lector diciendo:

Usted sabe lo generosísimo que era el niño Ubaldino y no le extrañará que antes de morir nos prometiera a mi hermano y a mí la casita de tablones y de zinc a la cual hemos vivido más de cuarenta años, la señora Laura nos prometió poco después de morir el niño, nos prometió al que al morir ella respeta la palabra del niño, y así hemos esperado pacientemente cinco años a que ella pasara a mejor vida. (Ferre, 1989, p. 27)

Otro ejemplo que adelanta el fallecimiento de la señora Laura: “tantos años de estar preocupándonos por la señora Laura por la única razón que en su lecho de muerte él nos la había encargado- ocúpense de Laurita”. (Ferre, 1989, p. 28)

Otra muerte anunciada es la de Don Nicolás, con el fallecimiento de este último, la autora adelanta los eventos de la historia: “cuando Don Nicolás murió, ella [Gloria] se quedó a vivir con sus suegros”. (Ferre, 1989, p.30).

También la autora avanza el nacimiento de Nicolasito, hijo de Gloria y nos anuncia que este niño será la sublime alegría de la familia después de su muerte de su padre, “desde la muerte de Nicolás, la única alegría de nuestra casa ha sido el Niño Nicolasito”. (Ferre, 1989, p. 31)

La autora nos informa de ante mano que la muerte de Don Nicolás ha sido planeada por alguien: “aquella tragedia no ocurrió a causa de un azar gratuito, sino que fue planeada y ejecutada por alguien, que ocurrió definitivamente por algo”. (Ferre, 1989, p.32)

La autora anuncia en el inicio de la novela que Don Nicolás iba a convertirse en el presidente de la central justicia “como es primogénito, habría por lo tanto de ocupar algún día la presidencia de la central justicia”. (Ferre, 1989, p.49)

Doña Estefana y Doña Emilia alcahuetearon que D. Elvira y D. Julio van a casarse:

[Las ancianas] alcahuetearon desde un principio el casorio y no pasaron dos meses antes de que se fijara la fecha para la boda”. Alcahuetearon también que Don Julio va a ser dueño de la justicia “D. Julio era un hombre trabajador que podía llegar a ser un día un buen administrador de la central justicia. (Ferre, 1989, p.17)

La narradora adelanta el matrimonio de Doña Margarita con Don Augusto diciendo que ha vuelto millonaria después de su casamiento con el magnate industrial de Santa Cruz para regresar en el tiempo y narrar su compromiso con él: “y cuando la señorita Margarita se comprometió con Don Augusto Arzuaga.....era íntimo amigo de los norteamericanos”. (Ferre, 1989, p.34)

La autora adelanta el nacimiento de dos hijos machos de la señora Laura: “D. Laura le había parido dos hijos machos, Don Arístides y Don Nicolás”. (Ferre, 1989, p. 34)

La autora avanza la lógica de los acontecimientos y nos informa de la existencia de un testamento secreto escrito por Dona Laura en el cual deja toda su fortuna a

Gloria y al Nino Nicolasito y deshereda a sus cuatro hijas y al único hijo que le queda Don Arístides. (Ferre, 1989, p.35)

El autor adelanta la caída de la Justicia en crisis y nos informa que gracia a las buenas relaciones de Arístides con los americanos, la Central Justicia ha sido rescatada de la crisis “He sido yo quien ha defendido a la de la ruina durante los seis últimos meses”. (Ferre, 1989, p.50). “logré así poco a poco hacer realidad mi sueño de mecanización de la Justicia”. (p.50)

Al comienzo del capítulo “El rescate”, la autora nos informa que la central Justicia va a ser rescatada de las garras de la central ejemplo y que Ubaldino de la Valle va a ser nombrado senador: “el momento más glorioso en la vida de Ubaldino de la Valle...ocurrió el día en el que rescató la central justicia de las garras de la central ejemplo” (Ferre, 1989, p. 59). Después vuelve al final de este capítulo para relatar que Ubaldino de la Valle ha sido el héroe que ha salvado la central de las manos de los extranjeros y también los detalles de toda la historia del rescate y de cómo Ubaldino fue nombrado senador “aquel día Ubaldino y yo regresamos victoriosos, los Guamanenos nos dieron una bien venida de héroes. Divulgada en *La Nación* la noticia de que la central justicia seguirá siendo una central criolla, hubo ferias y poco después mi amigo salió electo senador por el Partido Unión”. (Ferre, 1989, p.67)

b. Analepsis:

El DRAE define la analepsis como “pasaje retrospectivo que rompe la secuencia cronológica en una obra literaria”, de esta definición se puede deducir que primero, hay un orden cronológico en la obra literaria y que la analepsis implica ir a un punto anterior al tiempo de la narración inicial.

De nuestro análisis, hemos podido notar que a partir del tercer capítulo titulado “*la Consulta*” la autora comenzó a escribir su novela en retrospectión, ella retrocede en la lógica de los acontecimientos evocando los recuerdos de los protagonistas. Primero, narrando los recuerdos de Don Hermenegildo y de su amigo Ubaldino cuando acaban de graduar de la universidad y eran miembros del

partido Unión “Ubalino acaba de postular en aquel entonces para senador, y yo como reportero de la nación”. (Ferre, 1989, p.59)

“Ubalino mismo me relato una vez como había ocurrido aquel desgraciado suceso. Siendo todavía niño sus tías lo habían ido a buscar a la hacienda. Su padre.....había estado inmediatamente de acuerdo”. (Ferre, 1989, p. 60)

Segundo, Mediante los recuerdos de D. Laura, la autora realiza una retrospectiva al pasado narrando los primeros años de matrimonio de D. Laura y D. Ubalino:

Ubalino y yo tuvimos un buen matrimonio...al enterrarse de nuestro noviazgo, D. Emilia y D. Estefana se opusieron terminantemente a nuestro matrimonio, porque según ellas mis apellidos no eran suficientemente encumbrados para casarme con un de la Valle. Mi padre era un oscuro comerciante...y ellas hubieran preferido sin duda a un Cáceres o un Acuna. (Ferre, 1989, p.71)

c. Simultaneidad:

Simultaneidad es la coincidencia de hechos en un tiempo concreto, en un momento dado. En la novela encontramos ejemplos ilustrativos de esta simultaneidad:

“No sé porque te quejas- le dijo Don Julio mientras inspeccionaban juntos la curiosa caja de sándalo con tapadera de nácar”. (Ferre, 1989, p. 22)

A los pocos días volvió a insistir, mientras balconeaba en un sillón junto a su marido. (Ferre, 1989, p. 22)

La familia permaneció allí (en los sótanos de la casa) durante casi un mes mientras la justicia ardía por sus cuatro costados como una sucursal de infierno.

“Como me decía riendo mientras yo le servía el café”. (Ferre, 1989, p.34)

“Porque a los extranjeros se les tiene de amigos y se les considera como me decía riendo, mientras yo le entregaba su sombrero y su carpeta”. (Ferre, 1989, p.34)

“Son todos unos traidores....le decía mientras le ayudaba a cargar sus bártulos sobre el carguero Borinquén”. (Ferre, 1989, p. 38)

“Mientras Mr. Durham hablaba, Mr. Arthur había ido sacar de su maletín un fajo de billetes nuevos”. (Ferre, 1989, p. 39)

d. Tiempo reiterativo:

Todos los días a las tres de tarde cae el aguacero de rigor, nos gustaba contemplar, terminadas ya las labores de subsistencia del día, el correr de las nubes de pecho de paloma por sobre las calles meticulosamente limpias de nuestra población. (Ferre, 1989, p.17)

Había sido costumbre de los antiguos dueños de la justicia permitirles a los jornaleros el uso de las fincas más alejadas y salitrosas del feudo, en las cuales estos últimos engordaban y pastaban sus bestias, sembrando sus cosechas y sus viandas. (Ferre, 1989, p. 23)

“No tengo la culpa de que en este país de bacinilla lleve todos los días a las tres de la tarde, Elvirita”. (Ferre, 1989, p. 24)

“Mama se encontraba como de costumbre trabajando en su despacho, trasladando los gastos y los ingresos de la central a sus respectivas columnas en los libros de contabilidad”. (Ferre, 1989, p.55)

e. La sucesividad:

Ubalдино se acercó al escritorio y contó uno a uno, en voz alta y mojándose el índice con la punta de la lengua, los treinta bellites de mil, cuando se aseguró que estaban completos, se metió ambas manos en los bolsillos y sacó una sarta entreversada de collares. (Ferre, 1989, p.67)

3.2 Espacio:

3.2.1 El espacio físico: (Guamani)

El espacio físico es el conjunto de los lugares por donde se mueven los personajes. En la novela el espacio físico coincide con los límites del pueblo de Guamani que se encuentra ubicado en: “la costa occidental de la isla [puertorriqueña], sobre un pequeño montículo a cuyos pies despliega una sábana de aluvión que constituye uno del valle más fértil del mundo” (Ferre, 1989, p.17). “la gente bien vivía en casas elegantes con medios puntos de abanico de encaje tallados sobre la puertas, balcones de ánforas de mármol y pisos burilados en losa elegante de domino”. (Ferre, 1989, p.18)

Guamani es el espacio general y se concibe como un círculo que se regionaliza en pequeños círculos más limitados que son:

Las plantaciones azucareras: como la Central Justicia y la Central Ejemplo, los feudos, las casas, la catedral, la iglesia, la cárcel, el banco, la pensión, el comedor, la oficina de Mr. Durham, la calle, la casita de tablones y techo de zinc de Titina y Nestor, la casa de los de la valle, los bares del pueblo, el café la palma, el Pontiac blanco perla, los bares del pueblo, el casino, el club metropolitano, la logia Aurora, la plaza del pueblo, la nueva banca norteamericana, la centra Toa, la Cambalache, la Eureka, la banca española de la metrópoli, la central Justicia, los bares del pueblo, el club metropolitano.

Pero el marco fundamental en el que transcurre la historia es la Central Justicia.

La Central Justicia: Es una hacienda azucarera que pertenece a la familia aristocrática De la Valle. Después de la boda, Doña Elvira y Don Julio fueron a vivir en el campo:

El caserón era en efecto muy antiguo y carecía de las facilidades higiénicas más elementales. No había servicio sanitario y las necesidades biológicas se hacían en una curiosa letrina aérea, ubicada al fondo de la galería balaustres que daba al cañaveral. Rodeada de persianas verdes que le daban privacidad

había sido fabricada por un arquitecto francés, hacía más de cien años.
(Ferre, 1989, p. 2)

La central Ejemplo: Es una hacienda que pertenece a los norteamericanos se denomina también la Supercentral porque posee molinos sofisticados y muy desarrollados: “los extranjeros llevaban ya varios meses construyendo sobre el llano”. (Ferre, 1989, p.39)

El feudo: es una gran hacienda situada entre las propiedades de los Font y los de la Valle

La casa de los de la Valle: esta es la caña o la plantación donde vivía Don Julio antes de casarse con Doña Elvira, está situada en el centro del pueblo.

La casita de tablones y techo de zinc: este es el hogar que Ubaldino de la valle prometió a Tetina y a su hermano Néstor de ofrecerles, desde que estos último entraron a trabajar a su servicio y en la cual había vivido más de cuarenta años.

Pontiac blanco perla: es el lugar donde el Niño Ubaldino pasaba la mayor parte de su tiempo.

La oficina de Don Hermenegildo: en este despacho, el abogado novelista Hermenegildo, pasaba la mayoría de su tiempo, escribiendo novelas sobre los hacendados arruinados, la última obra ha sido sobre el ilustre prócer Ubaldino de la Valle, “héroe máximo del pueblo de Guamani”. (Ferre, 1989, p. 18)

El café la Palma: situada en la plaza del pueblo, allí Don Hermenegildo y Don Ubaldino solían tomar una cerveza “me encontraba yo en el Café La Palma, tomando una cerveza fría, cuando vi a mi amigo que se acercaba por la plaza”. (Ferre, 1989, p.61)

Los personajes apenas han salido de su ámbito (el pueblo de guamani), Gloria y Arístides fueron a la capital para terminar sus estudios en la universidad, Gloria estudiaba para enfermera y Arístides cursaba astronomía. También, cuando Don Ubaldino fue nombrado senador se desplazaba frecuentemente de la central

Justicia a la capital: “él se encontraba siempre muy ocupado en sus idas y venidas a la capital”. (Ferre, 1989, p.73)

Santa Cruz: Doña Margarita fue a vivir con Don Augusto a Santa Cruz: “ya no se llama Nina Margarita sino Doña Margarita, y como es millonaria por derecho propio, se pasa el dinero de los de la valle por donde no le da el sol”. (Ferre, 1989, p.31)

Arkansas: es la frontera de Fort Beverly, en este lugar Mr. Allen, Mr. Brook y Mr. Yager habían aniquilado a los indios piráticos. (Ferre, 1989, p. 59)

Francia: Nicolás fue hasta Francia para estudiar letras y filosofía.

Don Julio ha hecho la vuelta del mundo, primero fue hasta Francia, para importar molinos verticales de vapor “en lugar de los antiguos molinos.....el viaje a Francia.” (Ferre, 1989, p.41). Después “ha hecho la travesía hasta América” con su amigo Don Rodobalgo. (Ferre, 1989, p. 38)

Italia: “Doña Encarnación viajó hasta Italia y de allí trajo las alas del ángel todos menos Nicolás...”

3.2.2 Relación espacio-personaje:

Cada personaje de la novela tiene su propio lugar relacionado con sus ideas, sentimientos y conducta y en este lugar adquieren su máxima virtualidad personal. Es decir que los espacios están presentados en la novela en una forma subjetiva, por medio de las sensaciones e interpretaciones de los personajes.

La casa de campo: vivir en la casa del pueblo o en la central significa para Doña Elvira coexistir en los fondillos del mundo así que cuando Doña Elvira comprobó que iba a vivir ella y su marido en campo dijo a su marido: “quiero arreglar esta casa para no sentir que estoy viviendo en los fondillos del mundo”. (Ferre, 1989, p.21)

Doña Elvira, no se siente cómoda en su casa, le daba vergüenza invitar a sus amigas a venir visitarla “necesitaba un bidet y un lavamanos, le dijo, así como

una regadera que le permitiera bañarse diariamente....cuando ni siquiera había una tina con pata de grifo donde uno pudiera bañarse como dios manda” (Ferre, 1989, p. 22). En cambio, Don julio se siente rey en esta casa, “vivimos como reyes, no te das cuenta” le decía a Elvira. (Ferre, 1989, p. 22)

La caja fuerte Humboldt: es así como se llama el espacio privado y particular de Don Julio, que había mandado a construir a Alemania. Esta habitación se encuentra en los sótanos de la casa:

Los muros de la bóveda eran de varios brazos de espesor, y la puerta de acceso macizo por esta razón hay que tocar muchas veces antes de hacerse oír. Esta habitación es el espacio privado de D. Julio, cuando se encerraba allí, no permitía que nadie lo interrumpiera, incluso su mujer. Cuando Elvira fue a búscalos, Julio espero vario minutos antes de contestar a su mujer. (Ferre, 1989, p. 23)

La orillita de la playa: es el lugar de distracción de Gloria, siempre cuando se siente triste va caminando de la orillita hasta llegar al pueblo”. (Ferre, 1989, p. 31)

El café la Palma: es lugar favorito de D. Hermengildo y de su amigo D. Ubaldino “ambos lo teníamos gran afecto a aquel lugar, y veníamos allí a discutir nuestros ideales y nuestros sueños. Los gritos de los choferes de carro público, los perros satsos y pulgientos y hasta los pordioseros dormidos bajo las hojas de los periódicos en quicio de la puerta de la catedral, nos hacía sentir bien”. (Ferre, 1989, p.61)

La habitación de los sótanos: es el lugar donde Arístides y Gloria pasaban sus noches “Gloria no cambiaba en absoluto de costumbre....la noche como siempre, conmigo, en la habitación de los sótanos”. (Ferre, 1989, p.56)

3.2.3 La mirada:

Los objetos como los personajes son vistos en la novela como una “mirada semántica”. Los objetos tienen una carga significativa que la mirada descubre, por esta razón se explica que los espacios estén humanizados, que los personajes que se mueven entre objetos y los miran los que nos den testimonio de ello.

Guamani: Los habitantes de Guamani quieren mucho a su valle, se sienten orgullosos de él y lo creen que es el pueblo más bonito en el universo «amábamos nuestro pueblo y lo considerábamos, el pueblo más hermoso del mundo”. (Ferre, 1989, p.17)

La casita de tablones y techo de zinc: esta carabina situada al fondo del patio de la gran casa de la familia de la Valle, es el lugar favorito de la criada Tetina y de su hermano Nestor. Su amor y afección por este hogarcito les empujo a quedar al servicio de Dona Laura durante cuarenta años y aceptar un pequeño sueldo en cambio de su trabajo en la hacienda esto se debe al simple hecho que “D. Laura antes de morir les prometió de ofrecerles la casita de tablones y techo de zinc situada al fondo de su patio y en la cual habían vivido durante cuarenta años”. (Ferre, 1989, p. 21)

La letrina aérea: Para D. Julio la letrina aérea, situada en la galería, es una letrina muy “aristocrática” y con mucha privacidad: “no sé porque te quejas... cagar sobre el cañaveral abandonando el culo a las perfumadas brisas tropicales, mientras se abonan las siembras, no deja de tener su encanto”. (Ferre, 1989, p. 22)

4. Narrador y punto de vista:

Maldito amor es una novela polifónica narrada por una multiplicidad de voces, se trata de un conjunto de narraciones conflictivas contadas por cinco narradores que se presentan por su orden de aparición.

1. Don Hermenegildo: el abogado y novelista.
2. Tetina: la criada sempiterna de la familia aristocrática de la Valle.
3. Dona Laura: Dueña de la Central Justicia.
4. Arístides: el hijo segundón y desheredado de la herencia de la Central Justicia.
5. Gloria: la enfermera mulata y nuera de La familia de la Valle.

Cada uno de estos personajes revela un asunto único y distinto de los demás según su clase social. Tetina, Laura, Gloria, Don Hermenegildo y Arístides, las tres primeras voces femeninas desmitifican la novela escrita por el abogado y novelista don Hermenegildo, en la cual exalta la figura de su fenecido amigo, el gran terrateniente y senador liberal Ubaldino de la Valle, presentando otras verdades y versiones de la historia. Esta multiplicidad de voces es una técnica, un recurso propio de Rosario Ferre denominado “voluntad constructiva y destructiva” en el que la novelista elige un conjunto de narradores que toman la voz y destruyen el texto primario, construyendo o presentando diversas utopías que se enfrentan. Este recurso tiene como fin movilizar la dinámica entre el emisor y el receptor.

Como maldito amor es una novela polifónica, narrada por una multiplicidad de narradores, nos proponemos analizar cada capítulo con su tipo de narrador como viene indicado en el cuadro siguiente:

Capítulos de la novela	
<i>Maldito amor</i>	Tipo de narrador
Guamani	Intradiegetico
Las bodas	Intradiegetico
La consulta	Intradiegetico

El desengaño	Intradiegetico
La confesión	Intradiegetico
El rescate	Intradiegetico
El juramento	Intradiegetico
Homenaje a Moral Campos	Intradiegetico

5. Los personajes:

5.1 El cómputo de los personajes:

5.1.1 Los personajes principales:

Don Hermenegildo Martínez: novelista, abogado, notario y presidente de la asociación de jinetes de paso fino. Don Hermengildo tiene como objetivo instruir la fama y el buen nombre de Ubaldino de la valle “héroe político máximo del pueblo de Guamani”. (Ferre, 1989, p.14). Para ello escribe una epopeya en la cual alabanza la grandeza de este hombre que en realidad ha sido su amigo de infancia.

Tetina: es la última criada del pueblo de Guamani, sus amos la llaman “criada sempiterna” de la familia de la Valle o “Tetina la Eterna”. Tetina es una criada digna y fiel a sus amos, por esta razón D. Ubaldino y D. Laura antes de morir le prometieron de ofrecerle la casita de tablones y techo de zinc situada al fondo de su patio y en la cual habían vivido durante cuarenta años. Para ello los dueños habían escrito un testamento en el cual le heredarían la carabina.

Gloria Camprubí: es una mulata hermosa y educada, era pobre, nació en un barrio de Guamáni, estudiaba enfermería en la capital. (Ferre, 1989, p.50) esta joven había sido la novia de Don Arístides, este la llevo a su casa para aprovechar de sus servicios. Cada día, Por la mañana, la pobre Gloria trabaja como enfermera cuidado el padre de Arístides, la tarde, es la dama de compañía de D. Laura y la

noche es la concubina de Arístides. Después de la vuelta de Nicolás de Francia, el hijo primogénito de D. Laura, se casó con él para complacer a su madre. Seis meses después, su marido murió en un accidente oscuro y Gloria no abandonó la casa y quedó con su suegra. Para agradecerla, D. Laura escribió un testamento en el cual heredara la Central Justicia y todo lo que posee en este mundo a ella y a su hijo Nicolasito.

Arístides de la Valle: es el hijo segundón de D. Ubaldino y D. Laura, estudiaba astronomía en la universidad local, hablaba un inglés perfecto sin acento, sabía negociar con los americanos era muy amigo con sus vecinos los americanos, dueños de la central ejemplo que eran en realidad los maridos de sus cuatro hermanas, sin embargo, en nombre de la relación familiar que les une, él podía adelantar los préstamos bancarios. Sus padres le desheredaron de la herencia porque sabían muy bien que su hijo quería vender la Central Justicia a los americanos.

5.1.2 Personajes secundarios:

Doña Elvira de la Valle: conocida también como Doña Elvira de las cuatro De's: del Robe, de la Cerda, de la Valle y de Juan Ponce de León.

Doña Elvira era una mujer de talla menuda y de constitución delicada, pero tenía un alma apasionado”, huérfana de padres a temprana edad, Elvira fue criada y educada por sus tías, Doña Estefana y Doña Emilia, quienes la enviaron a estudiar en París, donde adquirió gustos muy refinados. (Ferre, 1989, p.19).

A su regreso de Francia, sus tías la casaron con D. Julio, un mulato, domador de caballos que se tomaba por un español prestigioso. Este casamiento fue planeado por las tías para que Julio atiende a su hacienda que llevaba muchos años sin hombre. D. Elvira se enamoró ciegamente de Julio Font quien le trataba muy mal y le privaba de las condiciones más elementales de la vida. La avaricia y el maltrato de su marido causaron su muerte, no obstante, Elvira de la Valle murió del tifus.

Don Julio Font: es el marido de D. Elvira, Don Julio había nacido en una aldea ganadera en Lérída, es un hombre muy atractivo, tiene un “cuello de toro” y “un pecho de fleje y empaque” siempre fue descrito por Don Hermengildo, el novelista y abogado del pueblo, como un español prestigioso, importador de aceite, granos y bacalao, pero en realidad era un mulato, el mejor domador de Caballos en Guamani. (Ferre, 1989, p.20)

Doña Estefana y Doña Emilia: son las tías de Doña Elvira, las habían criado desde que era niña, estas ancianas dependían de las rentas de la central para su subsistencia por esta razón casaron a Elvira con Julio Font para aprovechar que este atiende a su hacienda la Central Justicia, que llevaba tantos años sin hombre.

Ubalдино de la Valle: llamado también “Nino Ubalдино”, es el hijo de Doña Elvira de la Valle y de Don Julio Font, después de la muerte de su madre fue amamantado por Doña Encarnación Rivera “Nino Ubalдино, le decíamos porque había mamado leche de negra, sí señor, el niño creció prendido de la teta de nuestra madre, Doña Encarnación Rivera”. (Ferre, 1989, p. 29). D. Ubalдино era el cacique de la central Justicia, era un hombre político digno, que defendía las tierras de su valle y jamás toleraba venderlas a los norteamericanos “se hubiese dejado cortar la mano antes de venderle una pulgada de tierra a los extranjeros” (Ferre, 1989, p. 33).

Don Nicolás: llamado también Nino Nicolasito, era el primogénito de D. Laura y D. Ubalдино, estudiaba filosofía y letras en la universidad de Francia y cuando regresó a Guamani, fue nombrado presidente de la central justicia “fue un gran magnate de la caña, al joven Nicolás, lo único que le intereso en la vida fue hacerle el bien al prójimo y recitar poemas, regalarle como al hidalgo, del cuento la mitad de su gabán al pobre”, se casó con Gloria, la dama de compañía de su madre y tuvo un hijo que se llama Nicolasito. Nicolás murió en accidente de avión. (Ferre, 1989, p.33).

Zebedeá, Eulalia, Ofelia y Margarita: son las cuatro hijas de D. Laura y de D. Julio, todas se casaron con los dueños de la Central Ejemplo y como consecuencia sus padres les desheredaron de la herencia de la central Justicia.

Don Augusto Arzuaga: es el marido de la Nina Margarita, era el magnate industrial de Santa Cruz.

Dona Rosa Font: es la segunda esposa de Don Ubaldino.

Los medios hermanos de Ubaldino: Eran unos jóvenes muy pobres, mal vestidos y calzados “parecían peones no hijos de un hacendado arruinado”. (Ferre, 1989, p. 64)

Néstor: es el hermano de Tetina la sirvienta, trabajaba como criado en la casa de Los de la Valle.

Don Calixto Díaz: Es un hombre mayor, un mulato que trabaja en la Central Justicia. Ha perdido su brazo en un accidente de trabajo intentando reparar uno de los molinos de la hacienda.

Doña Encarnación Rivera: Es una esclava liberta, había sido nodriza de Ubaldino de la Valle, esta mujer lo crio y lo amamantó hasta su adolescencia.

Rodolfo Ramírez: Es el antiguo presidente del extinto banco de Bilbao y amigo de Don Julio Font.

Mr. Irving: Es el presidente de la ejemplo, “era un hombre mayor de sienes encarnecidas”. (p.39)

Mr. Durhan: Es el dueño de la central ejemplo.

Los infantes de la Marina Norteamericana: Siempre “vestidos de gabardina añil con polainas y gorras relucientes de paño blanco” pasaban refrescos entre los invitados e invitaban a las hijas de los hacendados a bailar el vals”. (Ferre, 1989, p. 40)

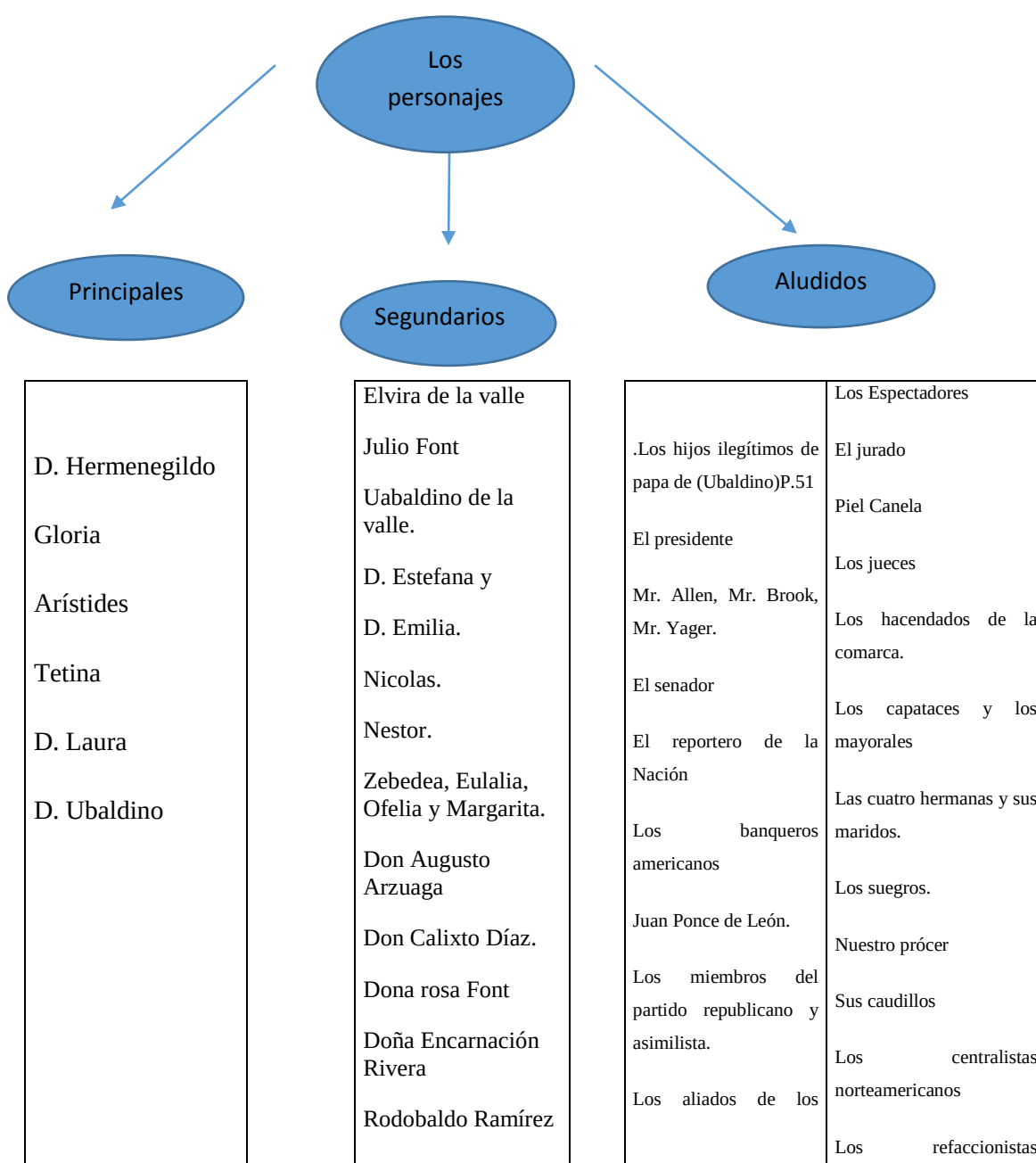
Don Bon Bon Latoni: Es el padre de Doña Elvira, era un mulato, trabajaba como comerciante, vendiendo refrigeradores y fogones de carbón, con esta labor, D. Bon Bon logró acumular fortuna.

5.1.3 Personajes aludidos:

- Nuestras hijas: son las jovencitas del pueblo “aprendían las virtudes excelsas de la maternidad” (Ferre, 1989, p.18).
- Nuestros hijos: son los jóvenes del valle de Guamani “estudiaban en Europa”. (Ferre, 1989, p. 18)
- Espectadores de la feria
- El jurado
- Piel Canela
- Los jueces
- Los hacendados de la comarca.
- Los capataces y los mayores
- Las cuatro hermanas y sus maridos.
- Los suegros.
- Nuestro prócer
- Sus caudillos
- Los centralistas norteamericanos
- Los refaccionistas españoles de la capital.
- Los indios.
- Los norteamericanos.
- Los puertorriqueños.
- Los hacendados criollos.
- El comité ejecutivo de la inauguración.
- Los hijos ilegítimos de papa. (Ferre, 1989, p. 51)
- El presidente
- Mr. Allen, Mr. Brook, Mr. Yager.
- El senador
- El reportero de la Nación.

- Los banqueros norteamericanos.
- Juan Ponce de León.
- Los miembros del partido republicano y asimilista.
- Los aliados de los norteamericanos.
- Mr. Arthur (abogado de la ejemplo)
- Mi compadre (el presidente de la Nacional City Bank)

5.2 El mapa de los personajes:



	Mr. Irving Mr. Durhan Don Bon Bon Latoni Los infantes de la Marina Norteamericana.	norteamericanos. Mr. Arthur (abogado de la ejemplo) Mi compadre (el presidente de la Nacional City Bank)	españoles de la capital. Los indios. Los norteamericanos. Los puertorriqueños. Los hacendados criollos. El comité ejecutivo de la inauguración
--	--	---	--

5.3 Relación entre los personajes:

❖ La relación entre Don Julio Font y Doña Elvira:

La naturaleza de la relación que une entre los diferentes personajes de la novela es familiar. Doña Elvira y Don Julio Font constituyen la raíz o el tronco del árbol genealógico de la familia de la Valle.

La elegante y refinada Doña Elvira que estudio en Francia y vivió huérfana durante su adolescencia, espero encontrar amor y cariño casándose con Julio Font. Un sueño que se convirtió en una pesadilla. Sin embargo, cuando Julio Font se casó con Elvira se apoderó de la Central Justicia -una hacienda azucarera que perteneció por muchas generaciones a los de la Valle- y se dedicó a incrementar la producción de azúcar, dejando a su esposa en una casa antigua que carecía de las facilidades higiénicas más elementales, prestando cada vez menos caso a sus ruegos y peticiones de arreglar la casa. Con el paso del tiempo D. Julio vuelve muy agresivo con D. Elvira, la pegaba por o sin ninguna causa. Agobiada por el maltrato recibido por su marido, la pobre Elvira, cesó sus actividades en la hacienda y se refugió en los sótanos de la casa para cantar Maldito Amor. Elvira dio a luz a Ubaldino y murió de tifus negro.

❖ La relación de D. Julio Font con D. Ubaldino:

Ubaldino es el hijo de D. Elvira y D. Julio, el niño Ubaldino fue amamantado por D. Encarnación Rivera, una mulata liberta porque su madre murió el día de su nacimiento. Ubaldino no tiene una buena relación con su padre porque después

de la muerte de su madre, D. julio no deseó dejarle vivir con él, le envió a casa de sus tías para que ellas le creen. Ubaldino nunca ha sentido el amor y la afección de su padre, que siempre ha preferido los hijos de Doña Rosa, su segunda mujer, más que su propio hijo. Antes de morir le desheredó de la herencia, dejando todo lo que posee en este mundo a los hijos de Doña Rosa “Ubaldino era, por lo tanto como un príncipe sin principado, un vástago empobrecido de una familia de líderes y próceres”. (Ferre, 1989, p.60)

❖ **La relación de D. Ubaldino con D. Laura:**

Ubaldino mantiene una buena relación con su esposa Laura, la amaba y la cuidaba “Ubaldino y yo tuvimos un buen matrimonio, Don Hermenegildo, fuimos, durante treinta años, la pareja más feliz de Guamani”. (Ferre, 1989, p. 71)

Ubaldino y Laura se entreayudan en las labores de la hacienda, repartiendo las faenas “pasaron los años y Ubaldino me complacía en todo. Nos queríamos mucho, y como en nuestro fogón ardió siempre un buen sancocho casero, no se nos hacía en lo absoluto difícil consentirnos el gusto. Como él se encontraba siempre muy ocupado en sus idas y venidas a la capital como senador, yo me hice cargo de gran parte de los quehaceres de la administración de la Central, y gracias a sus esfuerzos anulados, este paso pronto a ser, luego de la Central Ejemplo, la más productiva de la Valle. (Ferre, 1989, p.73)

La pareja, habían tenido una vida feliz “nos preparamos Ubaldino y yo a enfrentarnos a una vejez relativamente serena, premio de una vida ordenada y sin sobresaltos”. (Ferre, 1989, p.74). Pero esta prosperidad no tardó mucho en convertirse en un calvario porque D. Ubaldino había contraído “sífilis” en sus idas y vueltas a la capital. Su enfermedad se agravo mucho y empezó a hacer sus necesidades en su ropa y en cualquier lugar en la casa y por la noche no podía dormir porque era obsesionado con el tema del sexo y D. Laura se niega a

acostarse con él por miedo de ser contaminada. Por esta razón veía que era necesario encerrarle en una habitación hasta el día de su muerte.

❖ **La relación de D. Ubaldino y D. Laura con sus hijos Nicolás y Arístides:**

▪ **Con Nicolás:**

Nicolás era el hijo primogénito de D. Ubaldino y D. Laura. La señora Laura lo amaba mucho porque era muy gentil y la complacía en todo “Nicolás fue siempre mi hijo preferido, no porque fue mi primogénito, como suele repetir cínicamente Arístides, sino porque siempre fue el más comprensivo y magnánimo”. (Ferre, 1989, p.79)

Por ejemplo cuando su madre le confieso sus temores de que Gloria se marchara de la casa y la deja sola, porque su hermano Arístides la maltrataba siendo una mulata negra. Nicolás encontró inmediatamente una solución que satisfecho a su madre: “Nicolás se ofreció a casarse con ella para que así se sintiera protegida, y no pensara jamás en abandonarme” (Ferre, 1989, p.79). Nicolás fue un hombre independista como D. Laura, por esta razón era el hijo preferido de su madre. Nicolás era un hombre tolerante y cariñoso, solía ayudar a los esclavos de la plantación repartiendo entre ellos parcelas de tierra, electricidad y comida, esto provocó la ira y la molestia de Don Ubaldino, empujándolo a él y a su hijo Arístides a sabotear el avión de Nicolás haciendo que esto pareciera un accidente.

▪ **La relación de D. Ubaldino y D. Laura con su hijo Arístides:**

Arístides es el hijo segundón de D. Ubaldino y D. Laura, al contrario de su hermano Nicolás, mantiene buena relación con su padre porque le convenció que sabía negociar los intereses de la hacienda: dirigir a los esclavos y elegir a los norteamericanos como amigos para aprovechar de los préstamos bancarios necesarios para la modernización de la Central Justicia. No obstante, la amistad con los americanos era algo que provoca la furia de D. Laura porque que sabía

que al fin y al cabo, Arístides iba a venderles la Central Justicia “aunque un hijo [Arístides] me salió cipayo” (Ferre, 1989, p. 76). Laura no permite que la Justicia se convierta en propiedad de los extranjeros.

❖ Relación de Ubaldino y Laura con sus hijas: Ofelia, Zebedea, Eulalia y Margarita.

Don Ubaldino y doña Laura no mantienen una buena relación con sus cuatro hijas porque Cuando Ofelia, Zebedea, Eulalia y Margarita, se comprometieron con los hijos de los dueños de la Central Ejemplo o “la Súper-Central” de los extranjeros, sus padres decidieron desheredarles de la herencia de la Central Justicia y para ello han escrito un testamento.

Al darse cuenta de la decisión de sus padres, las hijas abandonan a sus padres, llaman solamente por teléfono para saber si han pasado a mejor vida o no. Hasta, en el día de la agonía de dona Laura, ellas han rechazado verla por la última vez:

Las hijas desde que murió el padre y supieron que él les había desheredado a todas y que su madre había estado de acuerdo, en realidad para lo único que llaman es para saber si la vieja todavía ha tornado, si todavía no ha estirado la pata. Pero de venir a visitarla, esto ni pensarlo, el diablo les sirva el gusto y con su pan se lo comen, hambreada de cariño como la tienen. Y la peor de todas es Margarita porque esa, desde que se casó con Augusto Arzuaga y se fue a vivir a Santa Cruz, ni llama, ni escribe, ni respinga por los centros espiritista, porque ella ahora no se llama la Nina Margarita, sino Doña Margarita, y como es millonaria por derecho propio, se pasa el dinero de la Valle por donde no se le da el sol. (Ferre, 1989, p. 30)

El día de la muerte de dona Laura, las cuatro hermanas y su hermano menor Arístides, han venido a casa de sus padres se sentaron en el salón y pidieron que les sirvieran a beber “allí los dejamos reunidos...bebiendo café en tazas de Limoges doradas y refrescos en copas de Baccarat y tan embebidos sus

discusiones ni cuenta se han dado de que no estoy [D. Laura] en la casa. (Ferre, 1989, p. 30)

La relación de Ubaldino y Laura con Gloria Cambrubi:

- Ubaldino y Gloria:

Gloria es la nuera y enfermera de Ubaldino. Él se siente muy cómodo en su presencia. Gloria era la única persona que podía entrar en su habitación para llevarle la comida y los medicamentos “por aquel entonces note que la presencia de Gloria surtía un efecto balsámico en Ubaldino. Si Titina y yo entrábamos a la habitación con sus alimentos, sus ritos y maldiciones hacían temblar de inmediato los muros de la casa, pero cuando Gloria se le acercaba, se quedaba quieto y callado, y comía de su mano como un niño. (Ferre, 1989, p.77)

- D. Laura con Gloria:

Gloria es la nuera de D. Laura. Gloria ha sido traída a la casa de la Valle por Arístides, el hijo segundón de D. Ubaldino, para ocupar el cargo de dama de compañía de su madre y también como enfermera del señor Ubaldino que estaba muy enfermo. Como la señora Laura no podía atenderlo sola, Arístides pienso en aprovechar de los servicios de Gloria sin necesidad de gastar dinero. Ubaldino y Laura estaban muy contentos de tener a Gloria a su lado, ambos la quieren como su propia hija:

Mama se pasaba pidiéndole a Gloria que le hiciera arreglos, que leyera en voz alta María, la novela de Jorge Isacs.....aquellas sensiblerías, y sentimentalismos, aquellas trenza perfumadas, convertida en talismanes y pétalos prensados en cartas le parecían gestos banales y absurdos que habían llevado a Efraín inexorablemente a la ruina. (Ferre, 1989, p.51)

“Entre nosotras se estableció muy pronto una amistad sincera”. (Ferre, 1989, p.74)

D. Laura veía que: “lo correcto hubiese sido sentarla junto a nosotros a la mesa, incluirla desde un principio en el cerco de las actividades familiares” (Ferre, 1989, p.78). Pero, Arístides, percibía que Gloria era una mulata negra y por consiguiente, su tarea consiste en cocinar, lavar y planchar. Esta actitud preocupaba mucho a la señora Laura “el terror que me invadía ante la posibilidad de que Gloria se disgustara y se marchara de la casa, dejándome a mi sin escudo y defensa [...] porque Gloria es una mujer como yo, y la considero mi amiga”. (Ferre, 1989, p.78)

Cuando Don Nicolás murió “ella se quedó a vivir con sus suegros, cuidando de ellos día y noche, en lugar de irse, como hubiera podido hacerse, a correntonear el mundo” (Ferre, 1989, p. 31). Para recompensarla por su simpatía y su afición, Ubaldino y Laura escribieron un testamento en el cual le heredaron a ella y su hijo la Central Justicia.

❖ La relación de D. Ubaldino y D. Laura con sus criados: Titina y Néstor

Tetina y Nestor son los criados de la familia de la Valle, entraron en su servicio hace cuarenta años. Los hermanos mantienen una buena relación con sus amos hasta tal punto que le prometieron de heredarles la casita de zinc situada al fondo del patio, en la cual habían vivido cuarenta años como viene escrito en el testamento de herencia.

“Si señor hace cinco años que el Nino Ubaldino nos prometió que nos iba a regalar la casita de tablonos y techo de zinc en que hemos vivido siempre, desde que Néstor y yo entramos a trabajar a su servicio” (Ferre, 1989, p.26)

Usted sabe lo generosísimo que era el Nino Ubaldino, y no le extrañará que antes de morir, nos prometiera a mi hermano y a mí la casita de balcones y techo de zinc en la cual hemos vivido al fondo del patio durante más de cuarenta años. La señora Laura poco después de morir el Nino, nos prometió que, al morir ella, nos cumpliría su promesa, que ella respeta la

palabra del difunto, y así hemos esperado pacientemente cinco años a que ella le llegar también el momento de pasar a mejor vida. (Ferre, 1989, p.27)

❖ **Relación de Ubaldino y Laura con su nieto Nicolasito**

Nicolasito es el hijo de Nicolás y Gloria, D. Ubaldino y D. Laura amaban mucho a su nieto. Nicolasito nació justo después de la muerte de su padre, esto hizo que el niño relleno este gran vacío dejado por Nicolás y se convirtió en la única felicidad de la casa. “Nicolasito, al que quiero como a un hijo, a pesar de ser solo mi nieto”. (Ferre, 1989, p.76)

❖ **Relación de Ubaldino con D. Hermengildo:**

Don Hermenegildo Martínez es el amigo de Ubaldino de la Valle “en efecto era usted, Don Hermenegildo Martínez el de antes, el amigo del Nino [Ubaldino]”, señalo Tetina. (Ferre, 1989, p. 26). Ubaldino conoció a Hermenegildo en la universidad, los amigos se amaban mucho y eran inseparables:

Ubaldino acababa de postular por aquel entonces para senador, y yo como reportero de la nación. Lo seguía a todas parte...nos hermanaba un solo propósito y un mismo sueño: llegara a ver nuestra estrella, nuestro mítico lucero del alba, brillar contra el cielo inmarcesible de la bandera de la patria. (Ferre, 1989, p.59)

Después de la muerte de Ubaldino, su amigo el novelista y el abogado del pueblo, Hermenegildo, se empeñó a escribir una epopeya en la cual elogia a su fenecido amigo, el prócer y ergio Ubaldino de la valle “toda nación que quiere llegar a serlo necesita sus líderes preclaros y de no tenerlos de será necesario inventarlos, esto no es el caso de Guamani, porque cuenta sobre Ubaldino de la Valle, nuestro prócer ergio. (Ferre, 1989, p. 20)

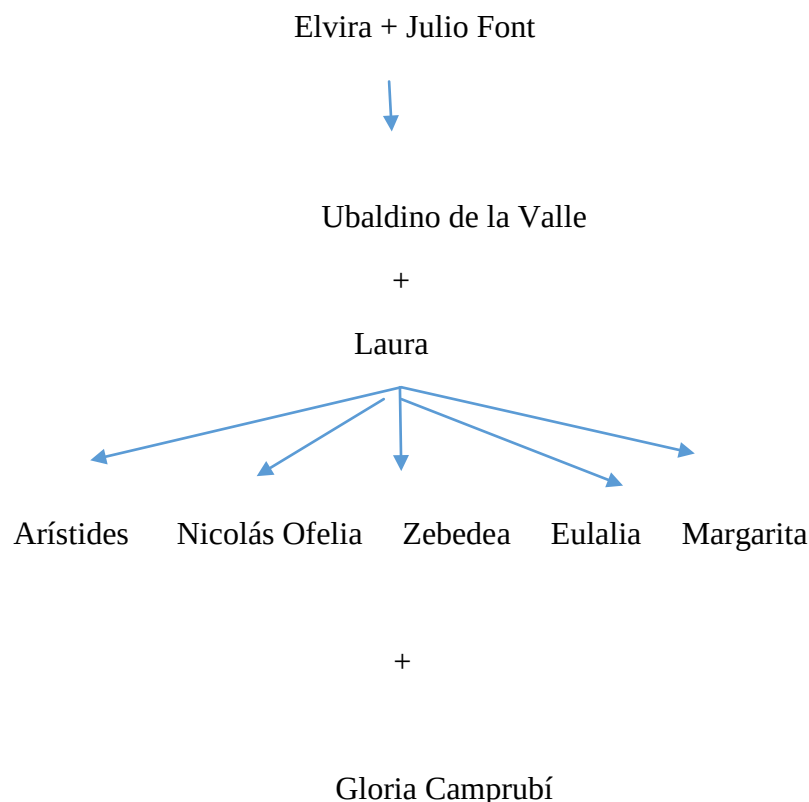
❖ **la relación de Ubaldino con los dueños de la Central Ejemplo:**

Los dueños de la Central Ejemplo son los vecinos de Ubaldino de la Valle, este último no mantiene una buena relación con ellos, les considera como enemigos. Porque trabajan a cuenta de los norteamericanos que han embarcado en la isla para aniquilar las tierras de los puertorriqueños. Don Ubaldino rechazó venderles una pulgada de tierra, por esta razón, él y D. Laura desheredaron a sus hijas de la herencia por miedo de que los extranjeros que son en realidad los maridos de sus hijas, se apoderan de sus tierras como lo afirma D. Laura:

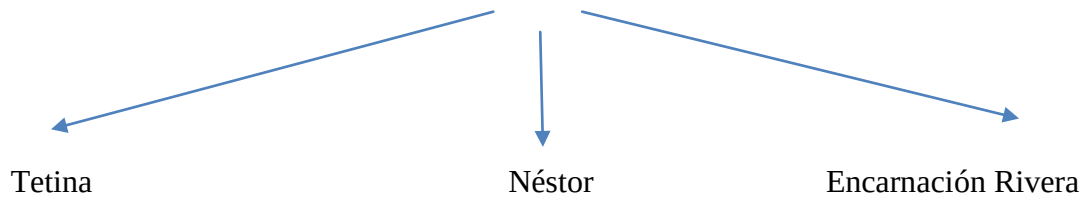
Porque a mí los extranjeros no me podrán quitar jamás la Central Justicia. Porque aunque mis hijas se casaron con los dueños de la Central Ejemplo, aunque un hijo me salió cipayo y el otro me lo arrebató la muerte prematuramente, allí quedan todavía Gloria y Nicolasito, al que quiero como a un hijo, a pesar de ser solo mi nieto. (Ferre, 1989, p.76)

De nuestro estudio de la naturaleza de las relaciones existentes entre los diferentes personajes de la novela hemos podido sacar el esquema siguiente:

LA FAMILIA DE LA VALLE



Los criados de la familia de La Valle



En este capítulo hemos analizado el discurso en la novela postmoderna *Maldito Amor* de la escritora puertorriqueña Rosario Ferre. El siguiente capítulo será dedicado al estudio de construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno en las tres novelas *Como agua para chocolate*, *Arráncame la vida* y *Maldito Amor*

Capítulo 4: La construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno en *Como agua para chocolate*, *Arráncame la vida* y *Maldito Amor*.

La construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno en *como agua para chocolate*.

1. La hibridez en *como agua para chocolate* de Laura Esquivel.

1.1.1 La hibridación genérica en *Como agua para chocolate*:

La novela *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel ofrece un buen ejemplo de hibridismo porque en el mismo texto coexisten el diario, la carta, el culebrón, las letras del bolero, las recetas, los amores, los remedios médicos y el consultorio sentimental.

A. Las recetas culinarias:

En Primer lugar, Esquivel mezcla dos discursos totalmente distintos: una recopilación de recetas gastronómicas mexicanas y un relato por entregas que narra la historia de amor de Tita y Pedro. Estos discursos son entrelazados entre sí, cada receta narra un melodrama, como viene señalado por la autora “libro de cocina... que narra en cada una de sus recetas una historia de amor enterrada”. (Esquivel, 1989, p. 224)

El primer discurso corresponde a la receta, cada capítulo se abre con una receta culinaria, se presenta el nombre del plato y una lista de ingredientes necesarios para su preparación seguidos de las instrucciones para preparar dicha receta. Esta parte está estructurada en tres partes:

Primero, el nombre de la receta o plato, que corresponde al título del capítulo de la novela por ejemplo: Pastel Chabela.

Segundo, está la lista de ingredientes con la cantidad exacta para su preparación, esta sección de la receta está narrada de una manera objetiva y se registra dentro del marco científico.

En tercer lugar, está indicada la manera de preparar el platillo, como viene indicado en la receta siguiente:

Pastel Chabela: (II. mes de febrero)

INGREDIENTES:

175 gramos de azúcar granulada de primera.

300 gramos de harina de primera tamizada tres veces.

17 huevos Raspadura de un limón.

MANERA DE HACERSE:

“En una cacerola se ponen cinco yemas de huevo, cuatro huevos enteros y el azúcar. Se batien hasta que la masa espesa y se le anexan dos huevos enteros más. Se sigue batiendo y cuando vuelve a espesar se le agregan dos huevos completos, repitiendo este paso hasta que se terminan de incorporar todos los huevos, de dos en dos”. (Esquivel, 1989, p. 23)

La última parte de la receta culinaria corresponde a la manera de preparar el plato se llama texto instructivo o perspectivo. Una de las principales características de este texto es el uso del: infinitivo, el impersonal, el presente de indicativo en primera persona del plural y el imperativo en primera y segunda persona de respeto. Junto a la receta principal encontramos tres capítulos que constan de una receta adicional porque la finalidad de la protagonista Tita consiste en transmitir el arte culinario. En *como agua para chocolate*, Laura Esquivel se valió del **se** impersonal y de **hay que** con el fin de reforzar los vínculos que unen la comunidad femenina.

Se puede notar un solo ejemplo en imperativo (**disuélvase**) que está en el capítulo XII, se trata de un técnica científica descubierta por el doctor John Brown para fabricar una masa de fosforo, este método ha sido utilizado por el doctor John para mostrar a Tita la manera de fabricar una masa de fosforo “disuélvase la goma arábica en agua caliente hasta que se haga una masa no muy espesa, estando preparada se le une el fosforo y se disuelve en ella ...para dar el color” (Esquivel, 1989, p. 73)

El uso del imperativo por parte del doctor que aparece a primera vista introducir una relación de autoridad entre el narrador John Brown y el receptor Tita es solamente una manera, un método pertinente con el cual el profesor pretende enseñar a su alumna, las propiedades del fosforo.

Otro rasgo característico de este texto es la clasificación de los elementos y los pasos de la receta según su orden de importancia utilizando los conectores temporales tales que (primero, segundo, luego, finalmente) para lograr el resultado deseado: un plato delicioso y exquisito. Pero en el caso de que se altera el orden de la receta o se omite un ingrediente o una etapa, el platillo sale mal, como ocurre con Gertrudis cuando quería terminar la preparación de la receta iniciada por Tita, no pudo, porque le resultaba muy difícil descifrar la receta y seguir a pie de la letra sus instrucción y pasos como lo demuestra el fragmento siguiente:

Se espuma otra vez y cuando ha alcanzado el grado de cocimiento llamado de bola, se cuela en un tamiz o en un lienzo tupido sobre un bastidor. Gertrudis leía la receta como si leyera jeroglíficos. No entendía a cuánta azúcar se refería al decir cinco libras, ni qué era un cuartillo de agua y mucho menos cuál era el punto de bola. ¡La que estaba verdaderamente hecha bolas era ella! Salió al patio a pedirle a Chenchá su ayuda. (Esquivel, 1989, p. 145)

Por ser la cocinera del rancho y sin darse cuenta de ello, Tita y gracias a sus recetas ejerce un poder mágico sobre los comensales de sus esquicitos platillos, provocando muchas veces deseos sexuales. Creando así una forma de comunicación entre ella y su amante. La constante presencia de Pedro y su pasión por su amada Tita consiguen que esta romper lentamente con la tradición familiar que la condena.

B. El folletín o novela por entregas:

Como Agua para Chocolate concede una gran importancia a la para-literatura ya que el corpus de la novela retoma formas propias de la música, de la novela por

entregas de las revistas femeninas del siglo 19, de los folletines y de los libros de cocina.

Desde el punto de vista de la crítica, *Como Agua para Chocolate* es una novela híbrida puesto que presenta el uso de categorías populares como la novela por entregas, el melodrama y la novela rosa.

La novela narra la historia de amor imposible entre Tita de la Garza y Pedro Muzquiz, vecino de la familia de la Garza y amigo de la protagonista. En efecto Tita, la protagonista de la historia, por ser la hija menor de la familia, está condenada por el poder matriarcal y la tradición familiar a permanecer soltera y no casarse con ningún hombre, para cuidar a su madre hasta que muera. Sin embargo, cuando Pedro se presentó con su padre para pedir la mano de su enamorada, Elena no aceptó y le propuso casarse con su hija mayor Rosaura, quien está bien preparada para el matrimonio. No obstante, Muzquiz aceptó la oferta de su consuegra para quedar cerca de Tita como lo asevera el crítico español Schmitt (1999):

El subtítulo, novela por entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros, es un homenaje al universo femenino porque sitúa la novela en el mundo tradicional femenino hecho de lecturas de folletines, recetas de cocina, sentimientos y secretos transmitidos de madre a hija. Se trata de “una rehabilitar un género menor, una literatura menospreciada tanto más popular cuanto que se dirige a esas eternas sometidas que son las mujeres. (p.101)

La estructura de la novela dividida en doce capítulos que corresponden a los meses del año emita perfectamente la forma de la novela por entregas que se publica periódicamente, la repetición de la expresión “continuara” que anunciaba la receta y el episodio siguiente refuerza el modelo de folletín por eso explica Esquivel (1990): “elegí el modelo de entregas y es como si alguien las hubiera coleccionado y las tuviera un libro”. (p.23)

El subtítulo de la novela nos deja recordar las revistas femeninas del siglo19, como: La semana de las señoritas mexicanas en (1841), La Camelia (1853), El Álbum de las señoritas mexicanas (1851), El hogar (1904)...etc (Herric, 1957, p.136). Estas publicaciones ofrecían contenido literario y de entretenimiento a sus lectoras (historias románticas, poesía, acertijo). (Montes de Oca Nava, 2003, p.148)

En estas revistas hallamos un consultorio sentimental, el horóscopo, numerosas secciones de belleza, consultorio de moda donde se enseña a la mujer a tejer, coser y bordar, se ofrecen recetas de cocina, trucos prácticos de decoración de la casa.

En efecto, en *como agua para chocolate*, encontramos estos contenidos. Además de la receta, encontramos 15 trucos en el capítulo seis que clasificaremos en tres categorías como viene indicado en el cuadro siguiente:

Trucos culinarios	Trucos prácticos	Trucos de belleza
-Método para captar pollos (29)	-Técnica para quitar manchas de quemadura en la ropa(86)	-Métodos para fabricar pomada para los labios (143)
-Truco para moler especias fácilmente (48)	-Erradicar chinches (138)	-Preparar polvo para cepillarse los dientes (188)
-Método para conservar huevos (pp.27-28)	-Quitar malos olores(200)	-Luchar contra el mal aliento (148. 149)
-Potenciar el aroma de los vinos de burdeos (136)	-Trucos para fabricar cerillas (95. 102) y fabricar tinta y cerra	-Luchar contra las cicatrices (174)
		-Luchar contra las quemaduras
		-No caer embarazada

C. Los remedios caseros y médicos

Junto con las recetas culinarias encontramos los remedios caseros y médicos, estos son otro componente de la trama novelesca, entre cabe mencionar:

❖ **Remedio contra el mal aliento:**

“Y amablemente le proporcionó una receta de familia contra el mal aliento: el mal aliento tiene su origen en el estómago y son varias las causas que contribuyen a ello. Para hacerlo desaparecer debe principiarse por gargarismos de agua salada, sorbiéndola al propio tiempo por las narices, mezclada con algunas gotas de vinagre de alcanfor pulverizado. Paralelamente hay que masticar continuamente hojas de menta. El plan propuesto, seguido con constancia, es capaz por sí solo de purificar el aliento más pestilente”. (Esquivel, 1989, p.66)

❖ **Remedio para aliviar las quemaduras:**

Se trata de un método tradicional muy eficaz que Tita preparó para Pedro para reducir sus inflamaciones y aliviar sus dolores causados por las quemaduras:

Como Tita no podía ni quería desprenderse del lado de Pedro ordenó a Chenchá que trajera claras de huevo batidas con aceite y bastantes papas crudas bien machacadas. Estos eran los mejores métodos que conocía contra las quemaduras. Las claras de huevo se ponen con una pluma fina sobre la parte dañada, renovando la aplicación cada vez que el linimento se seque. Después hay que poner emplastos de papas crudas machacadas para reducir la inflamación y calmar el dolor. (Esquivel, 1989, p. 56)

❖ **Remedio para evitar que quedaran cicatrices o desaparecer las cicatrices:**

Para hacer desaparecer las cicatrices, Tita aplicó a Pedro un antiguo remedio que Nacha, la cocinera del rancho, le había proporcionado:

Nacha le dio la respuesta, que a su vez Luz del amanecer le había dado a ella: lo mejor en estos casos era ponerle a Pedro corteza del árbol de tepezcohuite. Ya se encontraba bastante restablecido de sus quemaduras. Tita en ningún momento había dejado de aplicarle la corteza del tepezcohuite, y con esto había evitado que a Pedro le quedaran cicatrices. John había aprobado por completo el tratamiento. Él mismo, curiosamente,

continuaba desde hacía tiempo los experimentos con esta corteza que su abuela Luz del amanecer había iniciado. (Esquivel, 1989, p. 56)

❖ **Remedio para no caer encinta:**

Se trata de un remedio que Gertrudis proporcionó a su hermana Tita para no quedar embarazada “Gertrudis le dio una receta que las soldaderas usaban para no embarazarse: después de cada relación íntima se hacían un lavado con agua hervida y unas gotas de vinagre”. (Esquivel, 1989, p. 115)

D. El diario:

Otro aspecto de suma importancia en la construcción de la novela es el diario. En efecto la novela como *agua para chocolate* está escrita bajo forma de un diario como lo demuestra el fragmento siguiente: “Tita revisó la receta que había escrito para ver si no se le olvidaba apuntar algo y añadió: «Hoy que comimos este platillo, huyó de la casa Gertrudis... Continuará...Siguiente receta: Mole de guajolote con almendra y ajonjolí”. (Esquivel, 1989, p. 45)

1.2 Hibridez del tiempo, del espacio, y de los personajes:

A la hora de analizar una obra literaria resulta importante estudiar las nociones básicas que son el cronotopo y los personajes:

1.2.1 Hibridez del tiempo: Las rupturas sincrónicas:

El tiempo en *como agua para chocolate* es un tiempo múltiple y no lineal, que se manifiesta a través de las rupturas cronológicas.

El relato de la historia de Tita no sigue una estructura lineal, se nota una ruptura sincrónica, una ruptura de la temporalidad entre el pasado, presente y el futuro. En la historia de la sobrina segunda se percibe una multitud de analepsis (21, 35, 212, 131, 114, 145, 210) y prolepsis (41, 52). Por otra parte la circularidad del tiempo mediante la repetición al principio y al final de la novela de la misma frase “porque soy de igual sensibilidad que Tita mi tía abuela” (p. 11/213) afirma

el juego de temporalidad y confirma la visión mesoamericana de la naturaleza cíclica de la vida “el tiempo se repite y vuelve a empezar” (Balutet, 2014, p. 90)

Por una parte, la estructura calendárica de *Como agua para chocolate* que comienza en enero y termina en diciembre y que parece a primera vista contar una historia que ocurre durante un año, no corresponde al orden de las entregas y a la progresión temporal, por ejemplo, en el primer capítulo “tartas de navidad: mes de enero” se prepara pastel para el nacimiento de Tita que tiene lugar en el 30 de diciembre, se dice que el 30 de diciembre cumplirá 16 años. También el roscón de chocolate corresponde para Tita en el capítulo IX mes de septiembre para celebrar la llegada de los Reyes Magos se consumió en el mes de enero.

En su película *Como Agua para Chocolate*, Alfonso Arau, ex esposo de Laura Esquivel, fecha el nacimiento de Tita en el año 1895, por otra parte la escritora fecha “el 30 de septiembre Tita cumpliría 16 años” (Esquivel, 1989, p. 17). Como la revolución mexicana sirve de telón de fondo a nuestros acontecimientos, se puede advertir que Pedro fue a casa de la Garza para pedir la mano de Tita un año después de la revolución, prácticamente en el año 1911.

Para separar a los amantes, Elena envió a Rosaura y a Pedro a Egle pass. A los 19 años Tita renuncia a su boda con el doctor John Brown. Entre el penúltimo y último capítulo se produjo un salto temporal de 20 años, narrando “la conjunción final”, Pedro y Tita lograron finalmente vivir su propia historia de amor a pesar de las circunstancias sociales represivas, reservando las apariencias pactadas con Rosaura de que ella y Pedro siguen una pareja:

Por 20 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, la única según ella que le daría una fuerte formación moral, Pedro y Tita se habían comprometido a ser de lo más discretos en sus encuentros y a mantener

oculto su amor. Ante los ojos de los demás sería siempre una familia de lo más normal. (Esquivel, 1989, p. 151)

1.2.2 Hibridez del espacio:

Como agua para chocolate presenta un espacio híbrido, esta hibridez espacial se traduce en el análisis de la frontera piedra negra “lugar de tránsito marcado por una constante fluctuación”, dado que los personajes no logran ubicarse correctamente.

1.2.3 Polifonía y pluralidad de voces:

Como agua para chocolate otorga un lugar destacado a la pluralidad de voces, esto se traduce en la presencia de dos modalidades discursivas, la primera voz narrativa es de la sobrina nieta de Tita que narra en primera persona de singular los recuerdos transmitidos por su madre Esperanza y las aventuras que Tita había conocido a través del diario íntimo o libro de cocina de Tita. Esta sobrina es un personaje exterior de la historia porque no ha llegado a conocer realmente a los miembros de la familia de la Garza o los protagonistas de la historia, lo que corresponde a un narrador extradiegético. Esta voz sirve de marco temporal a la historia y aparece dos veces, al principio y al final de la novela, dejando paso a una focalización cero.

Al principio de la novela:

Lo malo de llorar cuando uno pica cebolla no es el simple hecho de llorar, sino que a veces uno empieza, como quien dice, se pica, y ya no puede parar. No sé si a ustedes les ha pasado pero a mí la mera verdad sí. Infinidad de veces. Mamá decía que era porque yo soy igual sensible a la cebolla que Tita, mi tía abuela. (Esquivel, 1989, p.11)

Al final de la novela:

Yo no sé por qué a mí nunca me han quedado como a ella y tampoco sé por qué derramo tantas lágrimas cuando las preparo, tal vez porque soy

igual de sensible a la cebolla que Tita, mi tía abuela, quien seguirá viviendo mientras haya alguien que cocine sus recetas. (Esquivel, 1989, p. 11)

El segundo hilo narrativo es de Tita de la Garza, la protagonista de la historia. Cada capítulo se abre con una de sus recetas culinaria mexicanas, se presenta el nombre del plato y una lista de ingredientes necesarios para su preparación, seguidos de las instrucciones para preparar la receta.

Según Mercedes Marcos Sánchez, la última parte de la receta culinaria corresponde a la manera de preparar el plato, esta última aparece en cuatro formas distintas: el infinitivo, el impersonal, el presente de indicativo en primera persona del plural y el imperativo en primera y segunda persona de respeto. Junto a la receta principal encontramos tres capítulos que constan de una receta adicional porque la finalidad de la protagonista Tita consiste en transmitir el arte culinario como en el primer capítulo “Tortas de Navidad” que consta de dos recetas la primera es la torta de navidad y la segunda es la receta del licor que Tita proporcionó a su vecina Paquita Lobo

Tita le proporcionó la receta del Noyó, que tanto la inquietaba. Este licor se fabrica poniendo cuatro onzas de almendras de albérchigo y media libra de almendras de albaricoque en una azumbre de agua, por veinticuatro horas, para que aflojen la piel; luego se pelan, se quebrantan y se ponen en infusión en dos azumbres de agua ardiente, por quince días. Después se procede a la destilación. Cuando se han desleído perfectamente dos libras y media de azúcar que brantada en el agua, se le añaden cuatro onzas de flor de naranja, se forma la mezcla y se filtra. Y para que no quedara ninguna duda referente a su salud física y mental, le recordó a Paquita, así como de refilón, que la equivalencia del azumbre es 2.016 litros, ni más ni menos. (Esquivel, 1989, p. 19- 20)

En *como agua para chocolate*, Laura Esquivel, se valió de la forma impersonal **se** y de **hay que** con el fin de reforzar los vínculos que unen la comunidad femenina.

Se puede notar un solo ejemplo en imperativo (disuélvase) que está en el capítulo XII, se trata de una técnica científica descubierta por el doctor John Brown para fabricar una masa de fósforo. Este método ha sido utilizado por el doctor para mostrar a Tita la manera de fabricar una masa de fósforo “disuélvase la goma arábica en agua caliente hasta que se haga una masa no muy espesa, estando preparada se le une el fosforo y se disuelve en ella...para dar el color” (Esquivel, 1989, p. 73)

El uso del imperativo por parte del doctor y que aparece a primera vista introducir una relación de autoridad entre el narrador John Brown y el receptor Tita es solamente una manera, un método pertinente con el cual el profesor pretende enseñar a su alumna, las propiedades del fósforo.

1.3 Híbridez dialógica:

En estética y teoría de la novela, Mijaíl Bajtín considera que ningún texto es autónomo porque todo emisor ha sido antes un receptor de otros textos, que apelan a su memoria a la hora de escribir su propio texto. Se llama híbridez dialógica por los aspectos que vamos a tratar a continuación (las alusiones, los intertextos y los prestamos lingüísticos). Estos, parten de los aportes teóricos de Mijaíl Bajtín sobre el dialogismo.

1.3.1 El Dialogo Con Otras Obras:

1.3.1.1 Los elementos intertextuales:

En palimpsestos, Gerard Genette habla de dos tipos de relaciones intertextuales, el primer tipo se funda en una relación de co-presencia entre dos o varios textos (–A esta en B (referencia, alusión, cita, plagio) mientras que el segundo tipo denominado hipertexto se inscribe en una relación de derivación. - A se retoma y transforma en B. (parodia y pastiche) (Genette 1982, p. 8)

Los fenómenos intertextuales presentes en la novela *Como agua para chocolate* pertenecen al primer tipo por las referencias de co-presencia presentes en esta novela.

Como la obra de Laura Esquivel, está construida de diferentes elementos culturales y literarios, entonces nos proponemos analizar las alusiones a otras obras como cien años de soledad de Gabriel García Márquez y Balún Canán de Rosario Castellanos.

A. Las alusiones:

En *Como Agua Para Chocolate* encontramos alusiones discretas y sutiles que exigen un lector real que posee un bagaje cultural que le permite reconocer e identificar el intertexto.

Michel Riffaterre considera la intertextualidad como un efecto de la lectura porque nos apela a la memoria del lector a novelas que ha leído anteriormente (Genette, 1982, p. 188). La influencia de la novela *Cien Años de Soledad* de Gabriel García Márquez es evidente en la obra maestra *como agua para chocolate* de Laura Esquivel, en efecto existen muchas similitudes entre ambas novelas. Primero, el lloriqueo de Tita en el vientre de su madre, cuando esta picaba cebolla nos hace recordar al coronel Aureliano Buendía, el primer ser humano que nació en Macondo “había llorado en el vientre” (García Márquez, 1982, p.72).

El fracaso amoroso de Tita debido a su llanto en el vientre de Mama Elena es otra alusión que proviene del capítulo XIII de *Cien Años de Soledad* de García Márquez y que explica la razón de esta frustración “el llanto de los niños en el vientre de la madre no es un anuncio de ventriloquia, ni de facultad adivinatoria, sino una señal inequívoca de incapacidad para el amor” (García Márquez, 1982, p. 291)

El personaje de Gertrudis con toda su energía y su apetencia sexual que dispone nos recuerda Petra Cotes de *Cien años de Soledad*: “era tan apremiante la pasión

restauradora, que en más de una ocasión se miraron en los ojos cuando se disponían a comer, y sin decirse nada taparon los platos y se fueron a morir de hambre y de amor en el dormitorio” (García Marques, 1982, p. 100). Laura Esquivel reconoce que su novela *Como Agua Para Chocolate* es más cercana a Juan Rulfo y Pedro Paramo que otra novela: “hay otros rasgos que parecen estar tomados de Rulfo, por ejemplo el de las apariciones de los muertos, la vieja criada y Nacha y de la propia madre de Tita, que vienen a ayudarla, respectivamente. Eso es algo que Rulfo usa en Pedro Paramo, en muertos y vivos se desplazan y dialogan juntos”.

Balun Canán de Rosario Castellanos es otra novela mexicana de la cual se valió Esquivel para escribir su novela *Como Agua Para Chocolate*. En efecto existen varios puntos de convergencia entre las dos novelas: ambas son novelas femeninas por excelencia, esto se evidencia no solo a través del número de personajes femeninos existentes en las dos novelas sino mediante la gran importancia concedida a estos personajes y también a través del mensaje de denuncia contra la sumisión de mujeres a viejas leyes y normas sociales. Zoraida, es una madre inflexible se encuentra subordinada a viejas costumbres irracionales, está totalmente convencida y sometida a las normas que rigen su comunidad tal que impedir su hija de ir a la escuela para aprender este es otro personaje inspirado de *Cien Años de Soledad* y recreado en la figura de Mama Elena en *Como Agua Para Chocolate*. No obstante Elena es una madre autoritaria e inflexible con sus hijas que sigue a pie de la letra las normas del orden patriarcal que rigen su comunidad como por ejemplo la hija menor de la familia debe permanecer soltera y casarse con el hombre que ama para cuidar a su madre hasta que muera. Este tipo de mujeres mexicanas justifican el orden patriarcal de manera más virulenta que los hombres.

B. La Intertextualidad:

Como Agua para Chocolate consta de cuatro intertextos:

- La receta:

Como Agua para Chocolate contiene doce recetas culinarias típicamente mexicanas escritas en el diario íntimo de Tita y preparadas por la protagonista para agasajar a los miembros de su familia en las diferentes fiestas y celebraciones, estas recetas son las siguientes: Torta de Navidad, Chavela, Codornices en Pétalos de Rosas, Mole de Guajolote con Almendra y ajonjolí, Chorizo Norteño, Masa para Hacer Fósforos, Caldo de Colita de Res, Champandongo, Chocolate y Rosca de Reyes, Torrejas de Natas, Frijoles Gordos con Chile a la Tezcucana, Chiles de Nogada.

- La carta:

El segundo intertexto es la carta, en efecto, Gertrudis de la Garza mandó una carta a su hermana Tita para tranquilizarla después de su huida de la casa con el villista Juan Alejandrez diciéndole que estaba trabajando en un burdel en la frontera «Tita le había entregado su ropa y ella le había mandado una carta a Tita. Chenchá se la dio y Tita la leyó en silencio:

- 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 logrado 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. (Esquivel, 1989, p. 85)

Junto a esta carta, existe otro follo de cartas y un diario que Tita había descubierto después de la muerte de su madre en un pequeño cofre escondido en el ropero de Mama Elena:

Tita abrió el cofre con morbosa curiosidad. Contenía un paquete de cartas de un tal José Treviño y un diario. Las cartas estaban dirigidas a Mamá Elena. Tita las ordenó por fechas y se enteró de la verdadera historia de amor de su madre. José había sido el amor de su vida. No le habían permitido casarse con él pues tenía en sus venas sangre negra....José era el producto de los amores ilícitos entre José Treviño padre y una guapa negra. Cuando los padres de Mamá Elena habían descubierto el amor que existía entre su hija y este mulato, horrorizados la obligaron inmediatamente a casarse con Juan De la Garza, su padre. Esta acción no logró impedir que aun estando casada siguiera manteniendo correspondencia secreta con José, y tal parecía que no se habían conformado solamente con este tipo de comunicación, pues, según estas cartas, Gertrudis era hija de José y no de su padre » (Esquivel, 1989, p.54)

- El poema:

Tita observó largamente cómo lucía en su mano. Los destellos que se desprendían de él la hicieron recordar el fulgor en los ojos de Pedro momentos antes, cuando la miraba desnuda, y vino a su mente un poema otomí que Nacha le había enseñado de niña:

En la gota de rocío brilla el sol
La gota de rocío se seca
En mis ojos, los míos, brillas tú
Yo, yo vivo...”. (Esquivel, 1989, p. 105)

- La canción del bolero:

Jesuita en Chihuahua: “sin poderse contener, interrumpió el relato y se lanzó al centro del salón donde empezó a bailar con donaire la polka *Jesuita en Chihuahua*, que Juan interpretaba magistralmente en el acordeón norteno” (Esquivel, 1989, p. 69)

El vals Ojos de juventud: “Tita no pudo sostenerle esa mirada y bajando la vista cruzó rápidamente el salón hasta el extremo opuesto, donde Gertrudis pedaleaba en la pianola el vals *Ojos de juventud*”. (Esquivel, 1989, p. 19)

“Para Tita y Pedro nunca pasaría de moda *el Vals Ojos de Juventud*, que en este momento tocaba la orquesta a petición expresa de Pedro. Juntos se deslizaban por la pista derrochando donaire”. (Esquivel, 1989, p. 150)

También en la boda de Alex y Esperanza se tocaba el Vals Ojos de juventud “se veía tan bellísima con su vestido de novia bailando con Alex *el vals Ojos de juventud*”. (Esquivel, 1989, p. 153)

Estrellita: “Escucho a Pedro cantar bajo su ventana una canción de amor..., a su lado Juan lo acompañaba con la guitarra [...] Contaba muy contento *Estrellita* de Manuel M. Ponce, bajo la ventana de Tita” (Esquivel, 1989, pp. 129-130)

- El manual de Carreño:

“Maldita decencia! ¡Maldito manual de Carreño! Por su culpa su cuerpo quedaba destinado a marchitarse poco a poco, sin remedio alguno. ¡Y maldito Pedro tan decente, tan correcto, tan varonil, tan... tan amado!” (Esquivel, 1989, p. 43).

1.4 La hibridez cultural:

1.4.1 La presencia de la lengua y de la cultura árabe en *Como agua para chocolate*:

La interculturalidad y la incorporación de lenguas y culturas extranjeras es un rasgo característico de la novela postmoderna. En efecto, el mundo árabe con sus particulares formas de vida había sido una fuente de inspiración a los escritores

latinoamericanos, muchos escritores hispanoamericanos sienten una gran atracción por los temas y por la cultura árabe, la insertan en su obra de creación. Esta inspiración en la cultura y la literatura árabe, ha transformado la narrativa latinoamericana en un singular ejemplo tanto del mestizaje cultural como de las excelentes relaciones literarias hispano-árabes

Las costumbres y los hábitos árabes han sido objeto de estudio de numerosos escritores latinoamericanos. La mexicana Laura Esquivel, una de las precursoras de la literatura postmoderna, en su obra maestra *como agua para chocolate*, hace referencia a las tradiciones árabes como por ejemplo, la hija menor no debe casarse antes de su hermana mayor o en otro caso la hija menor debe permanecer soltera para cuidar a su madre hasta que muera y después puede contraer matrimonio. Como sucede con la protagonista Tita, la hija menor de la familia de la Garza que está condenada por la tradición familiar a permanecer soltera, para cuidar de su madre hasta el día en que esta muera. Su madre, Mama Elena, le reprime todas sus iniciativas, incluso la de casarse con Pedro, el amor de su vida. Cuando Pedro se presentó a pedir la mano de Tita, su madre no aceptó y le sugiere casarse con su hermana mayor, Rosaura, quien está disponible y lista para casarse. La transmisión de la tradición está representada en la figura de la madre, portadora de tradiciones opresoras. Como lo demuestra el fragmento siguiente: “Pues más vale que le informes que si es para pedir tu mano, no lo haga. Perdería su tiempo y me haría perder el mío. Sabes muy bien que por ser la más chica de las mujeres a ti te corresponde cuidarme hasta el día de mi muerte” (Esquivel, 1989, p. 15)

El segundo fragmento demuestra como Elena negocia con don Muzquiz, el casamiento de su hija mayor Rosaura en vez de la hija menor Tita “Claro, que si lo que les interesa es que Pedro se case, pongo a su consideración a mi hija Rosaura, sólo dos años mayor que Tita, pero está plenamente disponible y preparada para el matrimonio”. (Esquivel, 1989, p.17)

El silencio y la sumisión son otros hábitos de origen árabe que obligan a la mujer a aceptar su destino y no protestar “¡Tú no opinas nada y se acabó! Nunca, por

generaciones, nadie en mi familia ha protestado ante esta costumbre y no va a ser una de mis hijas quien lo haga”. (Esquivel, 1989, p.15)

El matrimonio con fines de procreación es otra tradición de origen árabe de la cual había inspirado Laura Esquivel. En la noche nupcial de Pedro y Rosaura, Pedro recita una oración religiosa antes de consumir su matrimonio, “Señor, no es por vicio ni por fornicio sino por dar un hijo a tu servicio”. (Esquivel, 1989, p. 34)

Otra tradición que recoge la autora, es la prohibición de mezclar los dos sexos, cada uno debe permanecer en su territorio “Tita se transportó al día en que a los nueve años se había ido de pinta con los niños del pueblo. Tenía prohibido jugar con varones, pero ya estaba harta de los juegos con sus hermanas”. (Esquivel, 1989, p. 14)

El honor y la virginidad son valores sagrados tanto en la religión como en la cultura árabe, la admiración a esta cultura empujó a Esquivel a introducir estos temas en su creación literaria. Gertrudis, la hija mayor de Mama Elena, es una chica rebelde con intensos deseos, se arriesgó a romper con la tradición impuesta huyendo con el villista Juan Alejandrez a un burdel de la frontera, allí trabajaba como prostituta, haciéndose así dueña de su destino y de su cuerpo: “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” (Esquivel, 1989, p. 85). Su madre estuvo a punto de morir cuando el padre Ignacio, el párroco del pueblo, le confieso que Gertrudis estaba trabajando en un burdel en la frontera. Mama Elena estuvo a punto de morir cuando escuchó la noticia, ella “Prohibió volver a mencionar el nombre de su hija y mandó quemar sus fotos y su acta de nacimiento” (Esquivel, 1989, p. 43)

La presencia de la cultura árabe en *como agua para chocolate* se nota también a través de los proverbios que son de origen árabe como: “el flojo y el mezquino

andan doble su camino” y “Dicen que al buen entendedor pocas palabras”. (Esquivel, 1989, pp. 15-16)

La influencia árabe es muy notable en la novela *como agua para chocolate* de Laura Esquivel, sobre todo en el campo del léxico. Así, encontramos una cantidad de arabismos que refieren al conocimiento y la ciencia como: fósforo, oxígeno, gas, kilo, gramo, Alquimia, metro, pomada, música, almíbar. También hayamos arabismos referidos a productos alimentarios como: arroz, agua de azahar, azúcar, la salsa, limón, albaricoque, jazmín, naranja, aceituna, harina, las tortillas, azafrán, cominos, orégano, En el campo de la vida doméstica, el vestido o el ocio encontramos: horno, tazas, camisa, zapatos.

2. La construcción de la identidad nacional en *Como agua para chocolate*:

En *como agua para chocolate*, la receta “chiles en nogada” es un mero ejemplo de liberación tanto nacional como sexual, por una parte, este plato recrea los colores de la bandera mexicana: los pimientos verdes, la salsa blanca y las semillas rojas. Esta receta ha sido creada en el siglo XIX, para festejar al líder de la revolución Agustín de Iturbide después del tratado de Córdoba en 1821, que concede la independencia a México. Por otra parte, en este último capítulo de la novela titulado chiles en nogada, cada personaje consigue unirse con su pareja y conseguir su libertad y su deseo.

Como agua para chocolate de la mexicana Laura Esquivel, presenta el mito de la mujer silenciosa que acepta su destino. Tita de la Garza, la hija menor y legítima de los señores y dueños del rancho está condenada por la tradición familiar a permanecer soltera, para cuidar a su madre hasta el día en que esta muera, nació en la cocina. En este cuarto convive con las sirvientas indígenas Nacha y Chenchá. Nacha cría a Tita como su propia hija, le transmitió toda la sabiduría prehispánica, tanto los remedios indígenas, necesarios para curar diversas enfermedades, como el arte culinario mexicano, como por ejemplo: tortas de Navidad, pastel Chabela, codornices en pétalos de rosas, mole de

guajolote con almendra y ajonjolí, chorizo norteño, caldo con colita de res, champandongo, chocolate y la rosca de Reyes, torrijas de natas, frijoles gordos con chile a la tezcucana, chiles en nogada. En la cocina, Tita empezó su lucha por el derecho a auto-determinarse, consiguiendo la liberación para sí misma y para la generación que viene es decir para Esperanza, su sobrina nieta, de allí, la cocina se ha convertido en centro donde se construye la identidad de la mujer mexicana.

La identidad latinoamericana se ve construida otra vez a través de la figura de la kikapú, la abuela del doctor John, que fue raptada por su abuelo y llevada forzosamente a vivir lejos de su tribu:

Tita abrió la puerta y se encontró con una agradable mujer como de ochenta años de edad. Era muy parecida a Nacha. Una larga trenza cruzada le cubría la cabeza, estaba limpiándose el sudor de la frente con el delantal. Su rostro tenía claros rasgos indígenas. Hervía té en un caso de barro. (Esquivel, 1989, p. 45)

Luz de Amanecer fue encerrada por la familia de su esposo norteamericano en un cuarto construido al fondo de la casa, allí se dedicaba a investigar las propiedades curativas de las plantas, “al mismo tiempo este cuarto le servía de refugio en contra de las agresiones de su familia. Una de las primeras que recibió fue que le pusieran el mote de «la kikapú», en lugar de llamarla por su verdadero nombre, creyendo que con esto la iban a molestar enormemente. Para los Brown, la palabra «kikapú» encerraba lo más desagradable de este mundo, pero no así para «Luz del amanecer». Para ella significaba todo lo contrario y era un motivo enorme de orgullo”. (Esquivel, 1989, p. 46)

La identidad latinoamericana es reflejada a través de humanidad y la bondad, rasgos característicos de los primeros indios, esto se ve claramente en el buen trato que Luz del amanecer ofreció a su suegro cuando sufría de un dolor agudo en los bronquios y no podía respirar, una enfermedad peligrosa que hasta los conocimientos científicos y las nociones de medicina procurados por Mary, para

aliviar el dolor de su marido han fracasado. Sirviéndose de unas hierbas, Luz de Amanecer logró de una manera milagrosa curar la anomalía de su marido:

Al momento se acercó al enfermo y al poner una de sus manos sobre las heridas logró de inmediato contener el sangrado. Se pasó toda la tarde al lado de su suegro... cantándole melodías extrañas y poniéndole cataplasmas de hierbas entre los humos del incienso y copal que había puesto a quemar. Hasta muy entrada la noche no abrió la puerta de la recámara y salió rodeada de nubes de incienso, tras ella, Peter hizo su aparición, completamente restablecido. (Esquivel, 1989, p. 77)

La construcción de la identidad latinoamericana, precisamente la mexicana en *Como Agua Para Chocolate* se percibe también a través del lenguaje utilizado por la sirvienta Chenchá, esta india utiliza un dialecto específico, una combinación del castellano y de lo indígena con una pronunciación y un ritmo particulares, a la cual se añade una serie de dichos, que no tiene nada que ver con la lengua española como lo demuestran los fragmentos siguientes:

-¿Ay, sí, no? ¡Su 'amá habla d'estar preparada para el matrimonio, como si fuera un plato de enchiladas! ¡T ni ansina, pos no es lo mismo que lo mismo! ¡Uno no puede cambiar unos tacos por unas enchiladas así como así. (Esquivel, 1989, p. 17)

"Sí, niña, pero 'orita pa' que quiero más agrura, si con el mole tengo! Déjame ir, no seas ingrata³" (Esquivel, 1989, p. 37)

¡Virgen Santísima que'stás en los cielos, recoge el alma de mi señora Elena pa' que deje de vagar en las tiñebblas del pulgatorio! (...) ¡no ve que se trata del fantasma de la dijunta! ¡La probe algo'a de andar pagando! ¡Yo por si las dudas ni de chiste me guelgo a' cercar por a'í!⁴. (Esquivel, 1989, p. 150)

La presencia indígena es notable en *como agua para chocolate*, esto se evidencia a través de la abundancia de palabras de origen azteca o nahwaltismos. Respecto a este tema, Charters Rowe (2008), realizó un estudio etimológico sobre los mexicanismos presentes en esta novela, el crítico advierte que: el grupo más representado es de la alimentación, algo que parece tan normal y primordial en una novela que consta de más de doce recetas culinarias.

Las palabras mexicanas presentes en la novela remiten a nombres de ciertas plantas, a la alimentación, a objetos de la cocina y a costumbres típicamente mexicanas, etc....el uso frecuente de los términos relativos al campo lexical de la cocina resulta esencial en una novela talque *como agua para chocolate*. En efecto, cuando los conquistadores y cronistas llegaron a América, se encontraron con una variedad infinita de frutas, verduras, plantas curativas, flores, animales que solo existían en el nuevo mundo, sin embargo, ante la diferencia de léxico, la incapacidad de la lengua española de abarcar toda esta variedad vegetal y animal, los españoles tuvieron que utilizar el lenguaje autóctono para nombrar a los seres y objetos como lo explica Otero D'Costa:

Ante tan variedad y peregrinas maravillas, el idioma de Castilla resulta insuficiente: su léxico con todo y con ser copioso, no podía interpretar no podía abarcar todo aquel semillero de nuevas ideas que surgían cotidianamente ante la curiosidad del invasor. Su patrio vocabulario no podía traducir las sensaciones objetivas, no podía denominar las tantísimas cosas que a cada paso descúbranse. Entonces surgió lo que hoy llamamos americanismos, préstamo que tomaba el idioma castellano a los lenguajes hablados por las naciones indígenas, préstamo que, al completar y enriquecer su léxico, venía a resolver un problema lingüístico en los inmensos dominios del mundo español. (Otero D'Costa, 1946, p.63)

Tita era el último eslabón de una cadena de cocineras que desde la época prehispánica se habían transmitido los secretos de la cocina de generación en

generación” (Esquivel, 1989, p. 36). En el cuadro siguiente hallamos palabras indígenas que remiten a nombres de platos y utensilios de cocina:

Productos alimentarios En indígena y náhuatl	Significado	Número de pagina
Atole: Atoli	Bebida caliente hecha con harina de maíz hervida en agua	12, 66, 128-129, 145, 199
Ejote: Etl yxotlelotl	Frijol	110,115, 117.
Elote: Elotl	Espiga de maíz verde	121
Espazote: Epazotl	Planta silvestre, medicinal y comestible	33
Guajote: Huy xoltl	Pavo	61-63, 70
Jitomate: Xitli	Tomate rojo	110, 131, 201
Jumil: Huatlxumil	Insecto hemipero	31

Utensilios de cocina	Significado	Pagina
Comal: comalli	Disco de arcilla que sirve para tortillas de maíz y frijoles	13, 48, 50, 62,143.
Jicarra: Xicalli	Ola o recipiente hecho a partir cucurbitáceos	51
Metate: metlatl	Piedra rectangular con tres patas que sirve para moler maíz y otros granos	62, 74, 84, 144, 201
Molcajete: molli	Gran mortero de piedra con tres patas	62, 74, 84, 144, 201
Categorías indistintas		
Copal: copalli	Nombre que se da a una resina que los mesoamericanos utilizaban como incienso	100
Papalote: papalotl	Mariposa	29

2.1 La Metaficción historiográfica (la anulación de la historia):

En postmodernism, Lyotard y Fredric Jameson aseveran que la anulación de la historia es una característica propia de la condición postmoderna: “is the way in which our entire social system has little by little begun to lose its capacity to retain its own past, has begun to live in a perpetual present and in a perpetual change that obliterates traditions...” (Lyotard y Fredric, 1992, pp.45-46). Esta teoría se ejemplifica cuando el capitán Juan huyo del campo de batalla al ver una nube de vapor rosado en el cielo y sentir el olor del cuerpo de Gertrudis, Juan cabalgaba muy rápido, persiguiendo este olor insostenible, cuando la escolta no logró atraparlo regresaron dando una falsa versión de la historia, su informe fue: “que el capitán había enloquecido repentinamente durante la batalla y que por esta causa había desertado del ejército”. (Esquivel, 1989, p. 41)

En este momento interviene Tita para desmitificar y anular la falsa historia montada por los revolucionarios contando su propia versión sobre lo ocurrido, que se encuentra totalmente distinta a la de los revolucionarios:

Ella habla observado todo desde el patio donde estaba lavando los trastes. No perdió detalle a pesar de que le interferían la visión una nube de vapor rosado y las llamas del cuarto de baño [...]Se decidió por dar una versión en la cual, los federales, a los que Tita aborrecía, habían entrado en tropel, habían prendido fuego a los baños y habían raptado a Gertrudis. Mamá Elena se creyó toda la historia y enfermó de la pena” No obstante, la construcción de la historia por parte de los testigos presentes, no corresponde siempre a la historia real por el simple hecho de que Mama Elena estuvo a punto de morir cuando se enteró una semana después por boca del padre Ignacio, el párroco del pueblo (otro personaje que desmitifica la versión de la historia contada por Tita) -que quién sabe cómo se enteró-, que Gertrudis estaba trabajando en un burdel en la frontera. (Esquivel, 1989, p. 44)

De allí se puede decir que la anulación de la historia en la novela postmoderna parte de la desmitificación de un hecho o de un personaje histórico como es la huida del Capitán Juan Alejandrez del campo de batalla, por el simple hecho de sentir el olor de una mujer, cada voz narrativa que interviene para dar su atestiguo, falsifica y desmitifica la versión montada por el testigo anterior, como sucede con los militares, con Tita y con el párroco del pueblo.

3. Feminismo e identidad femenina en *como agua para chocolate*:

En varias entrevistas, Laura Esquivel explica que “*como agua para chocolate* pretende observar este grupo de mujeres que durante tantos años estuvo en la oscuridad de las cocinas, aparentemente sumisas, aparentemente vencidas” (Esquivel, 1989, p. 22). Durante los años de la revolución, la mujer mexicana ha sido relegada a un papel subalterno por la ideología patriarcal dominante que no toleraba la salida de la mujer del hogar para estudiar y trabajar. Su condición de mujer dependiente, la obligaba a quedar en la casa para preparar la comida y cuidar a los niños. La novela *Como agua para chocolate* expone una nueva postura de lo femenino que se presenta como una reacción contra el feminismo radical de la modernidad, sin embargo, al contrario de las corrientes antifeministas que consideran el hogar y la cocina como espacio de esclavitud, confinando a la mujer en dicho ámbito, en esta novela Esquivel convierte a la cocina en el ombligo del mundo, no por ser el ámbito desde el cual surge el discurso de los marginados (de la mujer relegada, de la india explotada y de la sirvienta mal tratada) sino más bien por ser un lugar de sabiduría y fuente de placer y de seguridad.

La protagonista de la novela Tita de la Gaza, es la hija menor de una familia burguesa propietaria de un inmenso rancho en México, es relegada a la cocina por orden de su madre, quien la obliga a ser cocinera del rancho después de la muerte de la sirvienta Nacha. Tita se encuentra siempre encerrada en la cocina, espacio que no tiene ninguna ventana, solo dos puertas, una que da hacia la sala, la otra al exterior, al jardín. Lo que le impide conocer el mundo exterior:

No era fácil para una persona que conoció la vida a través de la cocina entender el mundo exterior. Ese gigantesco mundo que empezaba de la puerta de la cocina hacia el interior de la casa [...] sí le pertenecía por completo, lo dominaba. (Esquivel L. 1989, p. 13)

Este aislamiento en la cocina, lugar asignado tradicionalmente para los sirvientes indios, sirve para alejarla de Pedro, el amor de su vida, con quien no puede casarse porque su madre, Elena, no tolera este linaje matrimonial por la tradición familiar vigente. Siendo ser la hija menor de la familia, Tita debe permanecer al lado de su madre para cuidarla hasta el día de su muerte.

La joven Tita nació y creció en la cocina, aprendió el arte culinario mexicano de la mano de Nacha, la india, quien le creyó como su propia hija al contrario de su verdadera madre, quien le oprime todo, incluso el amor, y no la deja expresar su opinión en ninguna cuestión, en varias entrevistas, Laura Esquivel dice que, *Como agua para chocolate* pretende:

Observar ese grupo de mujeres que durante tantos años estuvo en la oscuridad de las cocinas, aparentemente sumisas, aparentemente vencidas por el hombre por el hombre y revalorar la cocina y el hogar como un espacio sagrado, que estaba en esta época devaluado por completo. (Esquivel, 1995, p. 11)

En efecto, la cocina se ha convertido en su único refugio, allí experimenta las recetas aprendidas por Nacha, tales como codornices en pétalos de rosas, pastel chabela. De esta manera nació su creatividad y se convirtió en la mejor cocinera del rancho. Su amor por la cocina y el arte culinario la empujó a escribir un libro de recetas.

Tita, la hija marginalizada por parte de su madre, logra unirse con Pedro por vía de la cocina, precisamente a través de los platos exquisitos que ella prepara y mediante los cuales transmite sus emociones, estableciendo así un sistema de comunicación entre ella y su amado, creando una relación sensual muy especial, como ocurre en el episodio de las codornices en pétalos de rosas, cuando Tita

preparó dicho platillo con amor y sangre propia para agasajar a su querido Pedro. Ella y sin darse cuenta de ello provocó deseo sexual en los comensales de este plato. Otro ejemplo es cuando los invitados a la boda de Alex y Esperanza comieron los chiles en nogada entraron todos en un frenesí sexual escandaloso. Siendo el último capítulo de la novela, pude simbolizar la liberación de los personajes sometidos y subalternos y su decisión de seguir sus deseos con sus amados. En muchas ocasiones, la escritora explica que el objetivo de su novela es revalorar el espacio de la cocina y de la casa como un espacio sagrado, que estaba en esa época devaluado por completo.

Tita quien ha vivido una experiencia similar no por la sujeción patriarcal sino por la autoridad matriarcal, que le exige permanecer soltera y no casarse con Pedro, el amor de su vida, solo para cuidar a su madre hasta el fin sus días, ha decidido que con Esperanza, hija de Rosaura no se repite la misma experiencia que ella ha sufrido, porque Rosaura es una mujer conservadora que cuenta continuar con la tradición vigente y no tolerar a su hija ir a la escuela para pulir su intelecto sino que seguir una educación femenina burguesa como viene indicado en “el manual de Carreño”. Frente al poder patriarcal que condensa a la hija menor de la familia a quedar soltera hasta el fin de sus días, Tita y desde su rincón favorito, se subleva contra las normas de su sociedad patriarcal, haciendo de Esperanza una mujer perfectamente realizada y emancipada «Tita logra un cambio, logra un ser en Esperanza: una nueva generación de mujeres que van a ir a la universidad, que se van a preparar, pero que tienen un profundo respeto por la vida, por la tierra y por las tradiciones positivas». (Esquivel, 1989, p. 152)

Leyendo la novela percibimos un alto grado de feminismo, esto se ejemplifica cuando Chenchá y Gertrudis bordaban la sábana nupcial, “Era una sábana de seda blanca a la que le estaban haciendo un delicado bordado en el centro. Este orificio estaba destinado a mostrar únicamente las partes nobles de la novia en los momentos íntimos del matrimonio”. (Esquivel, 1989, p. 28)

Otra ilustración del feminismo en la novela es la noche de boda de Pedro y Rosaura:

Pasó toda la noche entre quejidos y el tormento que le provocaba la idea de deponer sobre las sábanas que tanto tiempo se había tardado en bordar. Pedro, apresuradamente, le sugirió dejar para otro día la culminación de la noche de bodas. Pero pasaron meses antes de que Pedro sintiera la obligación de hacerlo y de que Rosaura se atreviera a decirle que ya se sentía perfectamente bien. Pedro hasta ese momento comprendió que no podía rehusarse a realizar su labor de semental por más tiempo y esa misma noche, utilizando la sábana nupcial, se arrodilló frente a su cama y a manera de rezo dijo:-Señor, no es por vicio ni por fornicio sino por dar un hijo a tu servicio. (Esquivel, 1989, p. 34)

4. Humor e ironía en *Como Agua para Chocolate*:

La novela *Como agua para chocolate* contiene mucha ironía, como viene ilustrado en los fragmentos siguientes:

Y sin que mi bisabuela pudiera decir ni pío, Tita arribó a este mundo prematuramente, sobre la mesa de la cocina, entre los olores de una sopa de fideos que estaba cocinando, los del tomillo, el laurel, el cilantro, el de la leche hervida, el de los ajos y, por supuesto, el de la cebolla. Como se imaginarán, la consabida nalgada no fue necesaria, pues Tita nació llorando de antemano, tal vez porque ella sabía que su oráculo determinaba que en esta vida le estaba negado el matrimonio. Contaba Nacha que Tita fue literalmente empujada a este mundo por un torrente impresionante de lágrimas que se desbordaron sobre la mesa y el piso de la cocina. (Esquivel, 1989, p. 12)

Un claro ejemplo de ironía, es la unión final de los amantes a través de la muerte, que provoca un espectáculo debido a las chispas de fuego que salían de la carabina donde dormían Tita y Pedro y que se confunden con los fuegos artificiales de la fiesta de Esperanza y Alex: « Los habitantes de las comunidades vecinas observaban el espectáculo a varios kilómetros de distancia,

creyendo que se trataba de los fuegos artificiales de la boda de Alex y Esperanza». (Esquivel, 1989, p. 157)

Pero la escena más irónica de la novela corresponde a la boda de Rosaura y Pedro, los invitados al banquete y después de probar el primer bocadillo de pastel preparado por Tita:

Sintieron una inmensa nostalgia se adueñaba de todos los presentes en cuanto le daban el primer bocado al pastel. Inclusive Pedro, siempre tan propio, hacía un esfuerzo tremendo por contener las lágrimas. Y Mamá Elena, que ni cuando su esposo murió había derramado una infeliz lágrima, lloraba silenciosamente. Y eso no fue todo, el llanto fue el primer síntoma de una intoxicación rara que tenía algo que ver con una gran melancolía y frustración que hizo presa de todos los invitados y los hizo terminar en el patio, los corrales y los baños añorando cada uno al amor de su vida. Ni uno solo escapó del hechizo y sólo algunos afortunados llegaron a tiempo a los baños; los que no, participaron de la vomitona colectiva que se organizó en pleno patio. Rosaura, entre arqueadas, tuvo que abandonar la mesa de honor. Procuraba por todos los medios controlar la náusea, ¡pero ésta era más poderosa que ella! Tenía toda la intención de salvar su vestido de novia de las deposiciones de los parientes y amigos, pero al intentar cruzar el patio resbaló y no hubo un solo pedazo de su vestido que quedara libre de vómito. Un voluminoso río macilento la envolvió y la arrastró algunos metros, provocando que sin poderse resistir más lanzara como un volcán en erupción estruendosas bocanadas de vómito ante la horrorizada mirada de Pedro. (Esquivel, 1989, p. 33)

5. Amor y Erotismo en *Como Agua para Chocolate*:

Entre los elementos fundamentales que estructuran nuestra novela postmoderna *Como Agua para Chocolate* es el tema del amor y el erotismo. El diccionario de la Real Academia Española define el erotismo con las palabras siguientes:

Erotismo: del griego Eros, amor o placer sexual, calidad de lo erótico.

Erótico: Voluptuoso, libidinoso y vicioso.

Y define el amor de la manera siguiente: sentimiento de afecto, inclinación y entrega a alguien o algo.

El refrán introducido al inicio de la novela y que sirve de epígrafe, anticipa el componente romántico y erótico de la trama novelesca:

En la mesa y en la cama

Una sola vez se llama.

No obstante, la novela *Como agua para chocolate* cuenta la historia de amor imposible entre Tita y Pedro. Ante la dificultad de unirse con su amante Pedro, Tita se ve obligada de transmitir sus sentimientos de amor y de pasión a través de los platillos que prepara. Sin darse cuenta de ello, Tita ejerce un poder mágico sobre el comportamiento de sus comensales. Dicho poder se manifiesta al nivel erótico, como sucede con Gertrudis cuando probó las codornices con pétalos de rosas, sintió un calor que le estaba subiendo en las piernas “empezó a sudar y a imaginar que se sentiría al ir sentada al lomo de un caballo, abrazada por un villista” (Esquivel, 1989, p. 40). Su deseo era tan enorme que no pudo esperar y huyó con un villista Juan:

Esta mujer necesitaba imperiosamente que un hombre le apagara el fuego abrasador que nacía en sus entrañas. Un hombre igual de necesitado de amor que ella, un hombre como él. Gertrudis dejó de correr en cuanto lo vio venir hacia ella. Desnuda como estaba, con el pelo suelto cayéndole hasta la cintura e irradiando una luminosa energía...la delicadeza de su rostro y la perfección de su inmaculado y virginal cuerpo contrastaban con la pasión y la lujuria que le salía atropelladamente por los ojos y los poros. Él, sin dejar de galopar para no perder tiempo [...], el movimiento del caballo se confundía con el de sus cuerpos mientras realizaban su primera copulación a todo galope y con alto grado de dificultad. (Esquivel, 1989, p. 41)

La misma sensación y los mismos efectos se produjeron en los invitados al banquete de Esperanza y Alex. Tras probar los chiles en nogada, todos experimentaron una sensación parecida a la de Gertrudis cuando comió las codornices en pétalos de rosas, los presentes sintieron un escandaloso deseo sexual “de inmediato (Gertrudis) reconoció el calor en las piernas”. (Esquivel, 1989, p. 154)

Gertrudis fue la que inició la desbandada [...], decidió retirarse con su esposo antes de que las cosas llegaran a mayores. Todos los demás invitados, con uno u otro pretexto y con miradas libidinosas, también pidieron disculpas y se retiraron. Los novios interiormente lo agradecieron pues entonces ellos quedaron en libertad de tomar sus maletas e irse lo más pronto posible. Les urgía llegar al hotel. (Esquivel, 1989, p. 154)

Todos los demás, incluyendo los trabajadores del rancho, ya se encontraban en el lugar más alejado al que pudieron llegar, haciendo desenfrenadamente el amor. Algunos bajo el puente de Piedras Negras e Eagle Pass. Los más conservadores dentro de su auto mal estacionado sobre la carretera. Y los más, donde pudieron. Cualquier sitio era bueno: en el río, en las escaleras, en la tina, en la chimenea, en el horno de una estufa, en el mostrador de la farmacia, en el ropero, en las copas de los árboles (Esquivel, 1989, p. 154)

El chorizo en nogada es un plato que demuestra la relación existente entre la comida y la sexualidad, en efecto mientras Tita acariciaba un trozo de chorizo, “rememora una noche de verano en la que Pedro la invito a recorrerle el cuerpo, los duros músculos de los brazos y el pecho” (Esquivel, 1989, p.87).

La llegada de Pedro en el rancho y su constante presencia al lado de su amada, intensificó el amor de Tita, que ha ocultado desde niña. La mirada de Pedro libera en ella toda la tensión y la rebeldía acumuladas desde años, consiguiendo que Tita rompa con la tradición y los estereotipos que la condenan siendo la hija menor de la familia. Como lo demuestran los fragmentos siguientes

Pedro, no pudiendo resistir los olores que emanaban de la cocina, se dirigió hacia ella, quedando petrificado en la puerta ante la sensual postura en que encontró a Tita. Tita levantó la vista sin dejar de moverse y sus ojos se encontraron con los de Pedro. (Esquivel, 1989, p. 49)

Inmediatamente, sus miradas enardecidas se fundieron de tal manera que quien los hubiera visto sólo habría notado una sola mirada, un solo movimiento rítmico y sensual, una sola respiración agitada y un mismo deseo. Permanecieron en éxtasis amoroso hasta que Pedro bajó la vista y la clavó en los senos de Tita. Ésta dejó de moler, se enderezó y orgullosamente irguió su pecho, para que Pedro lo observara plenamente. (Esquivel, 1989, p. 49)

Su cara por tantos meses forzada a no mostrar sus sentimientos experimentó un cambio incontrolable, su rostro reflejó gran alivio y felicidad. Era como si toda esa casi extinguida ebullición interior se viera reavivada de pronto por el fogoso aliento de Pedro sobre su cuello, sus ardientes manos sobre su espalda, su impetuoso pecho sobre sus senos... Pudo haberse quedado para siempre así”. (Esquivel, 1989, p. 5)

El erotismo en como agua para chocolate esta simbolizado en la figura del caballo, la primera vez aparece cuando Tita salió a pasear en carreta con sus hermanas y unos chicos les lanzaron un cohete sobre las ruedas. El conductor perdió control sobre la carretilla y los caballos se desbocaron,

Tita lo hizo al lado de un empujón y ella sola pudo controlar a cuatro caballos. Cuando algunos hombres a golpe las alcanzaron para ayudarla, se admiraron de la hazaña de Tita. En el pueblo la recibieron como una heroína. Tita tenía en aquel entonces catorce años solamente, pero su espíritu rebelde y apasionado era más grande que su edad” (Esquivel, 1989, pp. 31-32)

El caballo como símbolo erótico aparece otra vez cuando Gertrudis probó las codornices con pétalos de rosas y se le produjo una explosión de sentidos

“empezó a sudar y a imaginar que se sentiría al ir sentada al lomo de un caballo [...] el movimiento del caballo se confundía con sus cuerpos (Juan y Tita) mientras realizaban su copulación a todo golpe” (Esquivel, 1989, p. 41).

Otra vez, aparece este símbolo, esto se produjo cuando Pedro se enteró de que Tita estaba comprometida con el doctor John Brown y se preparaba a casarse con él una vez regresa al pueblo, furioso:

De un humor de mil demonios ni siquiera se le podía dirigir la palabra. Procuraba salir muy temprano y recorrer el rancho a golpe en su caballo. (Cabalgaba sin descanso) Regresaba al rancho justo al momento de cena y se encerraba en su recámara inmediatamente después. Nadie se explicaba este comportamiento”. (Esquivel, 1989, p.132)

Otro símbolo erótico presente en la novela es el fuego, el encuentro de los amantes esta siempre descrito con un léxico referente a este símbolo:

Su rostro reflejó gran alivio y felicidad. Era como si toda esa casi extinguida ebullición interior se viera reavivada de pronto por el fogoso aliento de Pedro sobre su cuello, sus ardientes manos sobre su espalda, su impetuoso pecho sobre sus senos. (Esquivel, 1989, p.32)

Giro la cabeza y sus ojos se encontraron con los de Pedro. En este momento comprendió perfectamente lo que debe sentir la masa de buñuelo al entrar en contacto con el aceite hirviendo [...] Las palabras que Pedro acababa de pronunciar fueron para Tita como un refrescante brisa que enciende los restos de carbón a punto de apagarse. (Esquivel, 1989, pp. 32-33)

6. El realismo mágico en *Como agua para chocolate*:

Otra marca del discurso postmoderno es la presencia del realismo mágico, *como agua para chocolate* otorga un lugar destacado al realismo mágico como lo demuestran los ejemplos siguientes:

El realismo mágico es un término que apareció primero en la crítica a las artes plásticas en el año 1925, con la publicación por el historiador y crítico de arte alemán Franz Roh del libro titulado *Nach-expressionismus Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, (*Realismo mágico: Problemas de la pintura europea más reciente*), para caracterizar un grupo de pintores alemanes. No obstante, desde 1955, se ha utilizado el término con mayor frecuencia para describir la narrativa latinoamericana escrita después de la segunda guerra mundial. En 1973, en un congreso llevado a cabo por el instituto internacional de la literatura iberoamericana, los críticos se dedicaron a encontrar una definición uniforme al término. No obstante, por falta de una definición uniforme respecto a este término, los críticos y después de discutir el problema en distintas conferencias, que han terminado en diálogo de sordos, el crítico uruguayo Emir Rodríguez Mongel, abogó por la eliminación total del término. (Ferrer, 1999, p.19)

El realismo mágico es un concepto concebido respecto a la crítica pictórica (la pintura), que ha pasado a la crítica literaria o las artes literarias. Para crear la ilusión de irrealidad, el narrador mágico realista finge escaparse de la naturaleza y comienza a relatar una acción por muy razonable e explicable que sea, perturba al lector como extraña. Este término se ha puesto de moda, hasta el punto que era casi imposible que un crítico especializado en la literatura latinoamericana no publica un artículo en una revista sobre el realismo mágico del novelista guatemalteco Miguel Ángel Asturias, o del colombiano García Márquez o de algún contemporáneo. Muchos críticos señalan que el fenómeno del realismo mágico ha sido uno de los factores principales que llevaron a la fama internacional las obras del escritor argentino Julio Cortázar. (Villanueva, 1999, p.10)

En su libro *Historia verdadera del realismo mágico*, el crítico literario estadounidense Seymour Mentón define el Realismo Mágico de la manera siguiente:

El realismo mágico es la visión de la realidad diaria, de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereotípico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombroso al observador en el museo o al lector en su butaca. (Mentón, 1998, p.1-2)

Gabriel García Márquez de su parte, explica el sentido del realismo mágico a partir de la realidad americana:

Lo único que sé sin ninguna duda es que la realidad americana no termina con el precio de los tomates. (...) en Comodoro Rivadavia, que es un lugar desolado al sur de Argentina, el viento polar se llevó un circo por los aires y al día siguiente las redes de los pescadores no sacaron peces del mar, sino cadáveres de leones, jirafas, elefantes. (..) Basta con leer los periódicos, o abrir bien los ojos.” (Duran, 1996, p.34-35)

Dicen que Tita era tan sensible que desde que estaba en el vientre de mi bisabuela lloraba y lloraba cuando ésta picaba cebolla; su llanto era tan fuerte que Nacha, la cocinera de la casa, que era medio sorda, lo escuchaba sin esforzarse. Un día los sollozos fueron tan fuertes que provocaron que el parto se adelantara...Contaba Nacha que Tita fue literalmente empujada a este mundo por un torrente impresionante de lágrimas que se desbordaron sobre la mesa y el piso de la cocina. (Esquivel, 1989, p. 11)

“Nacha barrió el residuo de las lágrimas que había quedado sobre la loseta roja que cubría el piso: Con esta sal relleno un costal de cinco kilos que utilizaron para cocinar bastante tiempo”. (Esquivel, 1989, p. 12)

Suspendió la batida y tomó el huevo entre sus manos. Claramente escuchaba piar a un pollo dentro del cascarón. Acercó el huevo a su oído y escuchó con más fuerza los pillidos. Mamá Elena suspendió su labor y con voz autoritaria preguntó:-¿Qué pasa? ¿Qué fue ese grito?

-¡Es que dentro de este huevo hay un pollo! Nacha de seguro no lo puede oír, pero yo sí”. (Esquivel, 1989, p. 25)

Tita quedó como hipnotizada, observando la blancura de la sábana; sólo fueron algunos segundos, pero los suficientes como para causarle una especie de ceguera. Donde quiera que fijaba la vista sólo distinguía el color blanco. A Rosaura, que se encontraba escribiendo a mano unas invitaciones, la percibía como un níveo fantasma. Disimuló tan bien lo que le pasaba que nadie lo notó. (Esquivel, 1989, p. 29)

Cuando por más que trataba de concentrarse en la elaboración del fondant para cubrir el pastel, no podía. La atemorizaba la blancura del azúcar granulado, sentía que de un momento a otro el color blanco se adueñaría de su mente, sin que ella lo pudiera impedir. (Esquivel, 1989, p. 29)

No se explicaba [a Nacha] de dónde había sacado nuevas lágrimas, pero las había sacado y alterado con ellas la textura del turrón. Ahora le costaría doble esfuerzo dejarlo en su punto. Cuando terminó, se le ocurrió darle un pedazo al fondant, para ver si las lágrimas de Titano habían alterado el sabor. Y no, aparentemente, no alteraron el sabor, pero sin saber porqué, a Nacha le entró de golpe una gran nostalgia. Recordó uno a uno todos los banquetes de boda que había preparado para la familia De la Garza con la ilusión de que, el próximo fuera el suyo. A sus 85 años no valía la pena llorar, ni lamentarse de que nunca hubieran llegado ni el esperado banquete ni la esperada boda, No sabía por qué lo hacía ahora. Sentía que era una reverenda tontería pero no podía dejar de hacerlo. Cubrió con el turrón lo mejor que pudo el pastel y se fue a su cuarto, con un fuerte dolor de pecho. Lloró toda la noche y a la mañana siguiente no tuvo ánimos para asistir a la boda. (Esquivel, 1989, p. 30)

Una inmensa nostalgia se adueñaba de todos los presentes en cuanto le daban el primer bocado al pastel. Inclusive Pedro, siempre tan propio, hacía un esfuerzo tremendo por contener las lágrimas. Y Mamá Elena, que ni

cuando su esposo murió había derramado una infeliz lágrima, lloraba silenciosamente. Y eso no fue todo, el llanto fue el primer síntoma de una intoxicación rara que tenía algo que ver con una gran melancolía y frustración que hizo presa de todos los invitados y los hizo terminar en el patio, los corrales y los baños añorando cada uno al amor de su vida. Ni uno solo escapó del hechizo y sólo algunos afortunados llegaron a tiempo a los baños; los que no, participaron de la vomitona colectiva que se organizó en pleno patio. Rosaura, entre arqueadas, tuvo que abandonar la mesa de honor. Procuraba por todos los medios controlar la náusea, ¡pero ésta era más poderosa que ella! Tenía toda la intención de salvar su vestido de novia de las deposiciones de los parientes y amigos, pero al intentar cruzar el patio resbaló y no hubo un solo pedazo de su vestido que quedara libre de vómito. Un voluminoso río macilento la envolvió y la arrastró algunos metros, provocando que sin poderse resistir más lanzara como un volcán en erupción estruendosa. Bocanadas de vómito ante la horrorizada mirada de Pedro. Rosaura lamentó muchísimo este incidente que arruinó su boda y no hubo poder humano que le quitara de lamente que Tita había mezclado algún elemento en el pastel. (Esquivel, 1989, p. 33)

Tenía que pensar rápidamente qué hacer con ellas [las rosas]. ¡Estaban tan hermosas! No era posible tirarlas a la basura, en primera porque nunca antes había recibido flores y en segunda, porque se las había dado Pedro. De pronto escuchó claramente la voz de Nacha, [la cocinera difunta] dictándole al oído una receta prehispánica donde se utilizaban pétalos de rosa. (Esquivel, 1989, p. 36).

Otra imagen del realismo mágico es la colcha tejida por Tita, esta “cubría todo un kilómetro del rancho”, según cuenta Tita. (Esquivel, 1989, p. 21)

En la novela *como agua para chocolate*, la comida preparada por Tita provoca en los comensales toda una serie de imágenes y sensaciones de efectos inesperados e incontrolables:

A Gertrudis algo raro le pasó. Parecía que el alimento que estaba ingiriendo producía en ella un efecto afrodisíaco, pues empezó a sentir que un intenso calor le invadía las piernas. Un cosquilleo en el centro de su cuerpo no la dejaba estar correctamente sentada en su silla. Empezó a sudar y a imaginar qué se sentiría al ir sentada a lomo de un caballo, abrazada por un villista, uno de esos que había visto una semana antes entrando a la plaza del pueblo, oliendo a sudor, a tierra, a amaneceres de peligro e incertidumbre, a vida y a muerte. Ella iba al mercado en compañía de Chenchá la sirvienta, cuando lo vio entrar por la calle principal de Piedras Negras, venía al frente de todos, obviamente capitaneando a la tropa. Sus miradas se encontraron y lo que vio en los ojos de él la hizo temblar. Vio muchas noches junto al fuego deseando la compañía de una mujer a la cual pudiera besar, una mujer a la que pudiera abrazar, una mujer... como ella. Sacó su pañuelo y trató de que junto con el sudor se fueran de su mente todos esos pensamientos pecaminosos. Pero era inútil, algo extraño le pasaba. Trató de buscar apoyo en Tita pero ella estaba ausente, su cuerpo estaba sobre la silla, sentado, y muy correctamente, por cierto, pero no había ningún signo de vida en sus ojos. Tal parecía que en un extraño fenómeno de alquimia su ser se había disuelto en la salsa de las rosas, en el cuerpo de las codornices, en el vino y en cada uno de los olores de la comida. De esta manera penetraba en el cuerpo de Pedro, voluptuosa, aromática, calurosa, completamente sensual. Parecía que habían descubierto un código nuevo de comunicación en el que Tita era la emisora, Pedro el receptor y Gertrudis la afortunada en quien se sintetizaba esta singular relación sexual, a través de la comida. (Esquivel, 1989, p. 38)

Pero el día de las codornices no lo hizo (lavar los trastes), le pidió de favor a Tita que lo hiciera por ella. Gertrudis realmente se sentía indispueta, sudaba copiosamente por todo el cuerpo. Las gotas que le brotaban eran de color rosado y tenían un agradable y penetrante olor a rosas. Sintió una imperiosa necesidad de darse un baño y corrió a prepararlo. (Esquivel, 1989, pp. 39-40)

“El calor que despedía su cuerpo era tan intenso que las maderas empezaron a tronar y a arder. Ante el pánico de morir abrasada por las llamas salió corriendo del cuartucho, así como estaba, completamente desnuda”. (Esquivel, 1989, p. 40).

Para entonces el olor a rosas que su cuerpo despedía había llegado muy, muy lejos. Hasta las afueras del pueblo, en donde revolucionarios y federales libraban una cruel batalla. Entre ellos sobresalía por su valor el villista ese, el que había entrado una semana antes a Piedras Negras y se había cruzado con ella en la plaza. (Esquivel, 1989, p. 40)

Una nube rosada llegó hasta él, lo envolvió y provocó que saliera a todo galope hacia el rancho de Mamá Elena. Juan, que así se llamaba el sujeto, abandonó el campo de batalla dejando atrás a un enemigo a medio morir, sin saber para qué. Una fuerza superior controlaba sus actos. Lo movía una poderosa necesidad de llegar lo más pronto posible al encuentro de algo desconocido en un lugar indefinido. No le fue difícil dar. Lo guiaba el olor del cuerpo de Gertrudis. Llegó justo a tiempo para descubrirla corriendo en medio del campo. (Esquivel, 1989, p. 41)

Mama Elena Prohibió volver a mencionar el nombre de su hija y mandó quemar sus fotos y su acta de nacimiento. Sin embargo, ni el fuego ni el paso de los años han podido borrar el penetrante olor a rosas que despide el lugar donde antes estuvo la regadera y que ahora es el estacionamiento de un edificio de departamentos. (Esquivel, 1989, p. 43)

Durante la primera relación sexual entre Tita y Pedro, aparece un fenómeno mágico que Rosaura y Chenchá confunden con el regreso del alma de Mama Elena: « Al cruzar por la ventana vio salir del cuarto oscuro un resplandor extraño. Volutas fosforescentes se elevaban hacia el cielo como delicadas luces de bengala. » (Esquivel, 1989, p. 139)

Permanecieron en éxtasis amoroso hasta que Pedro bajó la vista y la clavó en los senos de Tita. Ésta dejó de moler, se enderezó y orgullosamente

irguió su pecho, para que Pedro lo observara plenamente. En sólo unos instantes Pedro había transformado los senos de Tita, de castos a voluptuosos, sin necesidad de tocarlos. (Esquivel, 1989, p. 49)

En ese momento los cuerpos ardientes de Pedro y Tita empezaron a lanzar brillantes chispas. Éstas encendieron la colcha que a su vez incendió todo el rancho. [...] El cuarto oscuro se convirtió en un volcán voluptuoso. Lanzaba piedras y cenizas por doquier. Las piedras en cuanto alcanzaban altura estallaban, convirtiéndose en luces de todos los colores. [...] Una capa de ceniza de varios metros de altura cubría todo el rancho. (Esquivel, 1989, p. 157)

1.2 La construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno en *Arráncame la Vida* de Ángeles Mastretta:

1. La hibridez en *Arráncame la Vida*:

1.1 La hibridez cultural en *Arráncame la Vida*:

1.1.1 Presencia de la cultura árabe en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta:

Como Latinoamérica es el continente del mestizaje, muchos escritores latinoamericanos forjan en sus obras argumentos y personajes de procedencia árabe. En su novela *Arráncame la vida*, Mastretta inserta a personajes de origen Árabe como Julián Amed, “un comerciante árabe que todo el mundo abusa de su nobleza y de su amabilidad” (Mastretta, 1985, p. 8). Otro personaje de procedencia árabe, incluido en la novela es Yunez “Tú, Yúnez, fírmale” (Mastretta, 1985, p. 7)

La presencia de personajes árabes en las obras latinoamericanas se debe esencialmente a la buena relación que los árabes mantienen con los latinoamericanos por el hecho de ser partícipes en la creación de un patrimonio cultural rico. El fragmento siguiente demuestra esta buena relación, donde el general Andrés invita a sus amigos árabes para atestiguar sobre su casamiento en el registro civil “Llegamos al registro civil. Ahí estaban esperando unos árabes, Rodolfo el compadre del alma, con Sofía su esposa”. (Mastretta, 1985, p. 6)

La mentalidad árabe está presente en *Arráncame la vida* y se ejemplifica en el marido de Pepa que es un celoso enloquecido que hace todo para proteger a su esposa de la vista de los hombres “Tanto que a su casa le mandó quitar el piso de los balcones para que ella no pudiera asomarse”. (Mastretta, 1985, p. 41)

2. La construcción de la identidad nacional en *Arráncame la Vida*:

Arráncame la vida es una obra que se inserta en la tradición novelística nacional porque presenta el mundo político mexicano del periodo de la década de los treinta y cuarenta. Ángeles Mastretta cuestiona el problema de la identidad

tanto política como personal (la situación de la mujer en sociedad mexicana en el periodo de la revolución).

Desde las primeras líneas de la novela, la narradora protagonista Catalina Guzmán de Asencio establece un paralelismo entre su historia personal y el provenir de Puebla, su pueblo natal, extendiéndose después al resto de México “Ese año pasaron muchas cosas en este país. Entre otras, Andrés y yo nos casamos”. (Mastretta, 1985, p. 41)

El escenario de la novela se desarrolla en la casa del gobernador de Puebla, Andrés Asencio, quien vive pendiente del mundo político y del poder. Como Andrés Asencio, el marido de la narradora era un ex revolucionario que había participado en la revolución y de la que se ha aprovechado para postularse al grado de general, en este recorrido, aparecen momentos claves en la historia de México tales que el sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946). En este contexto percibimos la inclusión de personajes históricos conocidos en el mundo de la política, tanto en el periodo de la revolución es decir desde 1910 hasta 1919, como de la época pos revolucionaria (1940-1946), hasta el final del sexenio de Manuel Ávila Camacho, entre ellos cabe citar: Emiliano Zapata, Victoriano Huerta, Francisco Villa, Álvaro Obregón, Venustiano Carranza, Francisco Madero y otros, como viene ilustrado en los ejemplos siguientes:

“...personalmente había disparado sobre *Venustiano Carranza* (presidente de la República de México entre 1914 y 1920) en Tlaxcalantongo”. (Mastretta, 1985, p. 55)

“...después de que *Victoriano Huerta* mató a *Madero*...”. ((Mastretta, 1985, p. 41)

“Macías era de Zacatlán...y se unió a las tropas de *Porfirio Díaz*...”. ((Mastretta, 1985, p. 34)

“...*Emiliano Zapata* había tomado Chilpancingo...”. (Mastretta, 1985, p. 35)

“Al joven Asencio le gustó *Álvaro Obregón*...”. (Mastretta, 1985, p. 36)

La novelista introduce también a personajes históricos provenientes de otros países. Tales que el cubano Fulgencio Batista que Andrés estimaba mucho como dictador y que no vacilaba en aliarse con él « al mismo tiempo paso por la ciudad el coronel Fulgencio Batista....casa ». (Mastretta, 1985, p. 84)

Además, la narradora se adentra en los detalles de la revolución citando a los dos sindicatos más importantes de México, líderes de la CTM y la CRM: Medina y Cordera, “el domingo fuimos a tomar una nieve al zócalo de Atlixco. Ahí me presentó a Medina, el líder de la CTM, muy amigo de Cordera” (Mastretta, 1985, p. 79) que habían sido víctimas de la opresión gubernamental, de la cual Andrés había sido un miembro, los fragmentos siguientes demuestran la política de tortura adoptada por los responsables políticos de México:

Cuando un periodista preguntó a Andrés por la masacre de unos campesinos que reclamaban su derecho de recuperar su tierra que había sido aniquilada por parte del gobierno, Andrés le respondió: “la revolución no se equivoca, y mi régimen derivado de ella tampoco”. Respeto a la masacre y la matanza, Catalina dice de su esposo “Andrés mata por negocios, no va por ahí matando a mujeres que no se dejan coger”. (Mastretta, 1985, p. 149)

En otra ocasión, cuando unos empleados de una fábrica se resistieron a trabajar, reclamando el aumento de su salario mediocre, André adoptó con ellos su política de tortura diciendo:

Échame a andar las máquinas -le dijo a uno que se negó-. Entonces camínale -ordenó. Sacó la pistola y le dio un tiro-. Tú échame las máquinas a caminar -le pidió a otro que también se negó-. Camínale -dijo y volvió a disparar-. ¿Van a seguir de necios? -les preguntó a los cien obreros que lo miraban en silencio-. A ver tú -le dijo a un muchacho-, ¿quieren morir todos? No va a faltar quien los reemplace mañana mismo. (Mastretta, 1985, p. 79)

El muchacho echó a andar su máquina y con él los demás fueron acercándose a las suyas hasta que la fábrica volvió a rugir turno tras turno sin un centavo de aumento. (Mastretta, 1985, p. 79)

“Lo mismo había hecho con la huelga de La Candelaria: veinte muertos. Las noticias hablaron de un herido accidental”. (Mastretta, 1985, p.79)

Andrés Ascencio es un cabrón. Nos quiere chingar nada más para demostrarle a Álvaro que él todavía manda aquí. Los de la CROM cobran en la presidencia, son sus chantes. Desde hace mucho, ni crean que de ahora. Son la gente que él metió en La Guadalupe después de la huelga esa que terminó a punta de pistola. (Mastretta, 1985, p. 79)

Asimismo, cuando Andrés se nombró gobernador de Puebla, Catalina, se convierte en la primera dama del estado, de esta forma, empezaron a llegarle solicitudes de audiencia de las distintas capas sociales:

Mi primera gran decepción fue cuando me visitó un señor muy culto para contarme que se pretendía vender el archivo de la ciudad a una fábrica de cartón. Todo el archivo de la ciudad a tres centavos el kilo de papel. En la noche fue el primer asunto que traté con Andrés. No quiso ni detenerse a discutirlo. Nada más dijo que esos eran puros papeles inútiles, que lo que necesitaba Puebla era futuro, y que no había dónde poner tanto recuerdo. (Mastretta, 1985, p. 51)

Como Cati, la narradora, era una joven de 15 años en el 1930, pues no ha vivido realmente los años de la revolución mexicana, la recuperación de la memoria histórica de la revolución se formalizó de segunda mano de la boca de su marido Andrés quien ha presenciado este periodo. Andrés cuenta a Catalina la miseria que había vivido con su primera esposa Euelia, muerta durante la revolución: Sin embargo Cati evoca recuerdos de lo que le había sido contado por su marido,

teniendo especial cuidado en indicarlo aun cuando transmite la información: «dijo Andrés cuando **me lo contó** ». (Mastretta, 1985, p. 18)

3. Feminismo e identidad femenina en *Arráncame la Vida*:

La presencia del pensamiento feminista en la novela *Arráncame la vida* de la escritora Ángeles Mastretta es notable, esta característica se debe principalmente al hecho de que la novelista formó parte de la generación de los años ochenta y noventa, periodo durante el cual el movimiento feminista conoció un gran éxito, fruto de las luchas interminables destinadas a poner fin a la opresión de la mujer en una sociedad caracterizada por el machismo.

La protagonista de la novela Catalina Guzmán, ha vivido durante la época de la revolución y post-revolución mexicana, en una pequeña ciudad de México denominada Puebla. En este periodo de tiempo, las mujeres vivían sumisas y oprimidas de las tradiciones impuestas por la sociedad y el orden patriarcal vigente, sin embargo, no todas las mujeres tenían la oportunidad de estudiar, y las afortunadas, podían asistir al colegio.

Catalina es un personaje ambiguo y contradictorio que traduce perfectamente las dificultades de emancipación que las mujeres habían conocido a través del tiempo. Catalina había encontrado mucha dificultad para desarrollarse en un mundo dirigido por la fuerza y la opresión, Mastretta afirma lo anterior cuando, en una entrevista aseguraba sobre *Arráncame la vida*:

“Es la historia de una mujer enamorada y su educación: cómo aprende que no puede ser solamente una mujer enamorada de su esposo sino que tiene que ser atrevida, beligerante, y sobre todo, en control de su propia vida” (Mastretta, 1985, p. 8)

En la novela, advertimos que nuestra protagonista Catalina Guzmán, no había conocido una vida tranquila y estable a causa de su matrimonio con el corrupto general Asencio. Por esta razón, la vemos desempeñando diferentes papeles desde su juventud y casamiento con Andrés cuando todavía era una mujer

inocente y sometida al poder patriarcal de su marido, hasta la muerte de este envenenado con una infusión de té que tomaba diariamente, suceso que marca una nueva vida feliz para la viuda Catalina como lo explican las líneas siguientes:

Cuántas cosas ya no tendría que hacer. Estaba sola, nadie me mandaba. Cuántas cosas haría, pensé bajo la lluvia a carcajadas. Sentada en el suelo, jugando con la tierra húmeda que rodeaba la tumba de Andrés. Divertida con mi futuro, casi feliz. (Mastretta, 1985, p. 115)

A. La mujer inocente y sometida:

Catalina desempeña el papel tradicional de esposa y madre sometida a la voluntad y la autoridad de su marido. Ella no puede hablar, no tiene derecho de opinar. La falta de comunicación y la inexistencia del diálogo en la pareja Andrés-Catalina debido a las reglas opresas de la sociedad patriarcal, que no toleraba la participación de la mujer en la vida social y la confinaba al espacio del hogar, empujó a la protagonista a rebelarse contra las normas y los estereotipos de su pueblo.

Catalina empezó la búsqueda de su identidad femenina el día en el que conoció a Andrés en los portales de Puebla “lo conocí en los portales, en que otra parte iba a ser si en el pueblo todo pasaba en los portales desde los noviazgos hasta los asesinatos, como si no hubiera otro lugar”. (Mastretta, 1985, p. 3). Catalina que procede de una familia campesina “nosotras las hijas de un campesino que dejo de ordeñar vacas porque aprendió a hacer quesos”. (Mastretta, 1985, p. 3), era una joven inocente, al mismo tiempo curiosa, deseaba conocer la vida “tenía quince años y muchas ganas que me pasaran cosas”. (Mastretta, 1985, p. 4), por esta razón decidió acompañar a Andrés al mar “por eso acepto cuando Andrés me propuso que fuera con él unos días a Tecolutla, yo no conocía el mar, él me contó que se ponía negro de noche y transparente al mediodía, quise ir a verlo. Nada más deje un recado diciendo: “queridos papas, no se preocupen, fui a conocer el mar. En realidad fue a pagarme la espantada de mi vida”. (Mastretta, 1985, p. 4)

De este fragmento deducimos que la salida de Cati con Andrés, constituye la primera transgresión cometida por parte de la protagonista. Como es conocido, una joven de la época no podía salir sola con un hombre sin el permiso de sus padres.

Esta transgresión de los códigos sociales nos incitó a preguntarse: si realmente Catalina es una joven tan inocente para salir con un hombre sin conocer sus intenciones? No obstante, en el mar Cati experimentó su primera relación sexual. El mar es un símbolo ambivalente, símbolo de la vida, lugar de nacimiento, de transformación y de renacimiento, el mar es la imagen de la vida y de la muerte.

La novelista nos presenta las dos dimensiones del símbolo, la palabra mar aparece asociada con el placer y la sexualidad femenina. La imagen idílica del mar se transforma en una pesadilla para la joven “fui a pagarme la espantada de mi vida” (Mastretta, 1985, p. 4).

En este sentido, la palabra mar es símbolo del nacimiento de la sexualidad femenina “me dejé tocar sin meter las manos, sin abrir la boca, tiesa como muñeca de cartón, hasta que Andrés me preguntó de qué tenía miedo.

-De nada - dije.-Entonces ¿por qué me ves así?

-Fíjese, ya está mojada - comentó con el mismo tono de voz que mi madre usaba para hablar complacida de sus guisos. -No sientes, ¿por qué no sientes? -preguntó después.

-Sí siento, pero el final no lo entendí. (Mastretta, 1985, p. 4)

Como la primera experiencia sexual de la protagonista ha sido una pesadilla, ella quedo obsesionada por sentir. Esta obsesión y curiosidad constituyen el primer gesto de emancipación de la protagonista. Su deseo de ser una mujer independiente, la estimuló a acudir a casa de la gitana para que le explique el secreto de la sexualidad femenina:

Una tarde fui a ver a la gitana que vivía por el barrio de la Luz y tenía fama de experta en amores. Había una fila de gente esperando turno. Cuando por fin me tocó pasar, ella se sentó frente a mí y me preguntó qué quería saber. Le dije muy seria: —Quiero sentir —se me quedó mirando, yo también la miré [...] Aquí tenemos una cosita —dijo metiéndose la mano entre las piernas. Con ésa se siente. Se llama el timbre y ha de tener otros nombres. Cuando estés con alguien piensa que en ese lugar queda el centro de tu cuerpo, que de ahí vienen todas las cosas buenas, piensa que con eso piensas, oyes y miras; olvídate de que tienes cabeza y brazos, ponte toda ahí. Vas a ver si no sientes. (Mastretta, 1985, p. 5)

Otra escena que demuestra la juventud, la inocencia y la inexperiencia de Catalina es cuando Cati fue a firmar en el registro civil para casarse con Andrés, en este momento declara que no poseía una firma “yo no tenía firma, nunca había tenido que firmar, por eso nada más puse mi nombre con la letra de piquitos que me enseñaron las monjas: Catalina Guzmán. _“de Asencio, póngale ahí, señora – dijo Andrés que leía tras mi espalda. Después él hizo un garabato breve que con el tiempo me acostumbre a reconocer y hasta he podido imitar.

-tu pusiste de Guzmán?- pregunte.

-no m’ija, porque así no es la cosa. Yo te protejo a ti no tú a mí. Tú pasas a ser de mi familia pasas a ser mía-dijo. (Mastretta, 1985, p. 7)

Cuando Catalina conoció al general Andrés Asensio, era todavía una joven de quince años, que ignoraba todo de la vida. Desde que Catalina se casó con Andrés, su libertad empezó a disminuir, ella seguía a pie de la letra las instrucciones de Andrés, como un soldado, ella se encuentra siempre a su disposición “yo me quedaba quieta, oía sus instrucciones como la de un dios”. (Mastretta, 1985, p. 18)

Durante los primeros años del matrimonio, Catalina no sabía hacer las faenas domésticas “cuando tuve que permanecer encerrada todo el día, mi madre e ama se empeñó en que fuera excelente ama de casa, pero siempre me niegue

remedar calcetines y sacar la basurita a los frijoles. Me quedaba mucho tiempo para pensar y empecé a desesperarme....-No sabes montar, no sabes guisar, a que dedicaste tus primeros años de vida – preguntaba”. (Mastretta, 1985, p. 11)

El amor, la ignorancia y la dependencia de Cati a su marido se evidencian el día en el que Andrés fue encarcelado, Cati decide afrontar sola esta prueba. En vez de acudir a casa de sus padres, ella se refugió en su casa “esta noche me metí en la cama, temblando del frio pero no fue a casa de mis papas”. (Mastretta, 1985, p. 7)

El día siguiente Cati acude a las clases de cocina porque era su turno de llevar los ingredientes y alimentos necesarios para la preparación del platillo. Tenía miedo de que van a decir sus amigas: «ninguna me dio la mano, pero ninguna me dijo lo que estaba pensando” (Mastretta, 1985, p. 12). A pesar de la dureza de la situación, Cati logra salvar las apariencias, ella no llora hasta que llega a su casa.

Igualmente, al comienzo de su vida matrimonial, Catalina ignoraba todo respecto a la naturaleza de los negocios y las atrocidades cometidas por parte de su marido, al mismo tiempo, no buscaba saber:

Yo al principio no sabía de nadie [] desde que lo detuvieron aquella tarde empecé a preguntarle más por sus negocios y su trabajo. No le gustaba contarme. Me contestaba siempre que no vivía conmigo para hablar de negocios, que si necesitaba dinero que se lo pidiera. (Mastretta, 1985, p. 13)

Andrés no discute sus negocios con su esposa, él, jamás le confiesa sus secretos “de que tanto hablaba el general, yo no me acuerdo exactamente, pero siempre de sus proyectos políticos y hablaba conmigo como con las paredes, sin esperar que le contestara, sin pedir mi opinión, urgido solo de audiencia”. (Mastretta, 1985, p. 3)

Andrés escondía a Catalina la historia de su primer casamiento y que tenía hijos de su primera esposa Euelia, hasta el día en el que les llevó a vivir con ella.

El silencio que prevalece en la pareja es siempre acompañado por mentiras. Andrés decide de todo y no considera necesario discutir sus planes con su esposa, por ejemplo, le nombra presidente de un manicomio público delante de los invitados sin pedir su permiso, sin su autorización. Catalina lo descubre al mismo tiempo que los presentes. Otra situación es cuando una mujer contó a Cati que su esposo había comprado su casa a un precio muy bajo. Cuando Cati intentó discutir este asunto con Andrés, le respondió que no tenía que meterse en sus negocios.

Catalina aprende a guardar silencio, a esconder sus sentimientos y pensamientos delante de su marido pero al mismo tiempo buscaba soluciones eficientes para hacer escuchar su voz.

Catalina, mujer apasionada, imaginativa y obsesionada por sentir, vivir amores y conocer el mundo, descubre muy pronto que su marido el capitán, recién salido de la revolución triunfante, con un solo objetivo, convertirse en gobernador del estado de Puebla, es un criminal.

Don Marcos el padre de Catalina, es otro miembro de la sociedad patriarcal que intenta mantener vigente a este sistema caduco. Este, considera a su hija como una niña de ocho años, cuando Catalina Acude a casa de su padre, para confesarle como su marido la maltrataba, él y en vez de consolarle, trata de convencerle que su vida no es tan mala como ella lo piensa, diciéndole: “que te lastima? No llores, mira qué lindo está el cielo. Mira qué fácil es vivir en un país en el que no hay invierno, siente como huele el café”. (Mastretta, 1985, p.25)

La respuesta de Don Marcos demuestra que no desea escuchar los problemas de su hija, “por supuesto que no le contaba yo nada. Él no quería que yo le contara, por eso se ponía a hablarme como una niña que no debía crecer y terminábamos mirando los volcanes, agradecidos de tenerlos enfrente y de estar vivos para mirarlos” (Mastretta, 1985, p. 84). Sin embargo, ni el padre, ni el marido deseaba que Catalina madurara para no desarrollar su propia identidad.

Este pasaje de la vida de Cati pasando de esposa joven a una mujer responsable de una familia que debe enfrentarse cotidianamente a los problemas de la vida en la cual su marido Andrés le había puesto demuestra la ambigüedad del estatuto mujer como representante y miembro de una familia, sumisa al orden matrimonial como lo define Natalie Heiniche “sacrifier la femme a la famille”:

Ce sacrifice paraît constitutif du mariage en son essence même, la femme en tant qu'épouse devient le maillon indispensable d'une communauté familiale mais remplaçable en ses fonctions, n'ayant de nom que celui de son époux, d'intérêts que ceux de sa lignée, d'existence que par la place qui lui est attribuée dans une configuration qui la précède et qui lui survivra – celle temporelle, d'une généalogie et celle, spatiale, d'une maisonnée. La condition de la femme mariée se définit par une dépendance envers son mari et parfois ses proches. Cette dépendance peut être espérée et recherchée mais aussi subie comme un fardeau, refusée et rejetée comme une atteinte identitaire qui réduit la personne à un individu interchangeable.

Il existe donc une fondamentale ambivalence entre aspiration à l'indépendance et aspiration au lien.

A ce signe extérieur de richesse que peut représenter le mariage s'oppose l'intériorité de la vie personnelle, où la femme n'est plus définie par son appartenance à une communauté mais par des propriétés qui lui sont spécifiques, faisant d'elle un être autonome : une personne à part entière.

La procréation participe de ce pôle matrimonial, qui tire l'état d'épouse vers ce qui connecte à autrui mais éloigne de soi-même. La femme mariée n'appartient pas à elle-même, mais d'abord à un époux et à sa famille.

L'identité de mère impose des sacrifices : celui de son temps et de l'attention portée à sa vie personnelle, à son expérience intérieure ; mais aussi celui de la dimension pleinement sexuée de l'épouse, disponible au désir de son mari autant qu'aux exigences de ses enfants. Epouse et mère, elle doit se maintenir à la fois désirable, et respectable : double et parfois

contradictoire impératif, comme le suggère l'incompatibilité entre les qualités corporelles – formes plantureuses de la génitrice, formes déliées de la séductrice (Heiniche, 1989, p. 370)

B. La mujer rebelde:

Catalina se sentía ahogada de obedecer a viejas normas sociales y tradicionales que rigen su vida, este sentimiento fue el punto que marcó el comienzo de la busqueda de su identidad: “No quería ser yo [] otra quería ser yo”. Catalina pensó que con su casamiento con el general Andrés se convertiría en la mujer más feliz de este mundo. Y así fue, Catalina conoció unos días felices con su marido, pero esto no tardó en convertirse en una pesadilla, porque empezaron a llegarle rumores de que su marido tenía muchas mujeres, que es un criminal, que mata a jovencitas que rechazan acostarse con él. Como lo señala Natalie Heinich:

Il faut peu pour que s'effondre une souveraineté qui, essentiellement extérieure ou antérieure à la vie conjugale, a du mal à se maintenir dans l'intériorité du foyer. [...] Certes, la soumission conjugale peut se vivre –ou plus sûrement se rêver –dans le bonheur d'appartenir, dans cette jouissance de la passivité propre à la féminité traditionnelle. [...] la déception à l'égard du mari se double alors de l'enchaînement matrimonial, qui subordonne durablement une femme à un époux qui ne manifeste pas, ou plus, ses aspirations. (Natalie Heinich, p.370)

Catalina mujer bella, frágil y sensible no puede vivir sin amor, con un hombre que solo le preocupa sus intereses políticos, ganar las elecciones. Su esposa pasa siempre al margen de sus preocupaciones es vista como un decorado. La nueva situación impuesta por Andrés, la empujó a rebelarse contra él y contra las normas de la sociedad en la cual vive, sobre todo que Catalina posee una imagen negativa sobre los habitantes de su pueblo “estos pendejos que caminaban como si el pueblo estaba estructurado a su nombre” (Mastretta, 1985, p. 3)

El embarazo de Cati había sido un elemento clave en la construcción de su identidad femenina, en aquellos meses Cati quedó preocupada por su apariencia física, no le gustaba engordar y perder su talla y su belleza, ella se niega a ser madre, violando así los estereotipos tradicionales que consideran la maternidad como la función más noble de la mujer “la había cargado nueve meses como una pesadilla. La había visto crecer a mi cuerpo una joroba por delante y no lograba ser una madre enternecida”. (Mastretta, 1985, p. 14)

Los meses de embarazo habían sido muy difíciles para Catalina sobre todo que su marido la abandonó en este periodo tan frágil. En estos momentos se encontró con Pablo, un antiguo amigo del colegio que trabaja en el campo repartiendo leche, ella aprovecha la ocasión para liberarse de su obsesión por “sentir” que no vivió con Andrés sobre todo que la nueva situación requiere un hombre para satisfacer sus deseos. Cati experimentó su primera relación fuera del matrimonio, traicionando de esta manera a Andrés: “Pablo se encargó de quitarme las ansias esos tres últimos meses de embarazo, y yo me encargue de quitarle la virginidad que todavía no dejaba ningún burdel”. (Mastretta, 1985, p. 15)

El discurso de Catalina nos revela la importancia de la sexual en su vida nos demuestra como la liberación de su sexualidad se manifestó progresivamente después de esta primera relación que tuvo con Pablo.

Cuando Catalina dio a luz su primer bebe, decidió cerrar el capítulo del amor maternal y vivir su propia historia de amor. Fernando Arizmendi fue el primer hombre del que se enamoró la protagonista. Arizmendi era el primer secretario del presidente de la república, un hombre “bien planchado, sonriente” “sensible y cultivado”. (Esquivel, 1985, p.38) Su aventura amorosa con Arizmendi constituye un momento muy importante en la intriga. Desde que Catalina conoció a Arizmendi se niega a acostarse con Andrés. Ella encuentra cualquier pretexto para visitarle: “la cosa era oír su voz y si era posible verlo un momento” (Mastretta, 1985, p. 39)

El romance entre Cati y Arizmendi no se concretizó físicamente porque Fernando era un homosexual. Catalina creía que podía ocultar su pasión frente a Andrés pero parece que su marido era enterrado de esta relación: “con decirte que cuando conocemos a este yo hasta me puso celoso y encerré a Cati. Ahora es el único hombre que le permitió y me encanta este noviazgo » (Esquivel, 1989, p. 40). Esta relación tiene un gran impacto en la construcción y la evolución del personaje de Cati. Porque desde que conoció a este hombre empezó a expresarse libremente sobre su sensualidad: “desde que vía Fernando Arizmendi me dieron ganas de meterme en cama con él” (Mastretta, 1985, p. 37)

Debido a la carrera política de André, Cati y su familia se trasladaron a vivir en la Capital, Cati se encontró sin ninguna ocupación, su vida se convirtió en una pesadilla sin su amigo y confidente padre. Entonces pasaba su tiempo paseando en la capital.

En este momento, Andrés decidió instalar su oficina en la casa, haciendo de Catalina su secretaria que le acompaña en sus reuniones políticas, con esta decisión, Cati logró poseer todo lo que ha deseado en este mundo: la atención de Andrés, asistir a las reuniones y discutir con hombre políticos es decir realizar todo lo que le estaba prohibido.

Catalina quien ha soñado de esta exclusividad, empezó a ver a su marido como hombre débil “un ropero antiguo” (Esquivel, 1985, p. 60), “dos días antes me hubiera hecho feliz” declaró la protagonista “solo yo acababa de subir las escalones de Bellas Artes y me había enamorado de otro”. (Mastretta, 1985, p. 60)

Así pues, podemos interpretar la subida de las escaleras como subida hacia una nueva vida. Efectivamente, Cati se enamoró perdidamente de Carlos Vives, director de la orquesta sinfónica nacional “no era muy alto, tenía la espalda ancha y los brazos largos. [...] tenía los ojos oscuros, enormes, la piel blanca. Su relación se desarrolló y empezaron a acostarse juntos. Catalina vuelve a sentir la felicidad en su alma y la alusión de ser mujer (Mastretta, 1985, p. 63). No

obstante, la belleza de Carlos, su sensibilidad y su personalidad marcaron impresionaron a Catalina.

La historia de amor y de pasión que había vivido con Carlos le había permitido estimarse y conocer la verdadera felicidad, amor y cariño. Su relación con Carlos la empujó a abandonar a su marido, a sus hijos y su vida de lujo para comenzar una nueva vida:

Me volví infiel mucho antes de tocar a Carlos Vives. No tenía lugar para nada que no fuera él. Nunca quise así a Andrés, nunca pasé las horas tratando de recordar el exacto tamaño de sus manos ni deseando con todo el cuerpo siquiera verlo aparecer. Me daba vergüenza estar así por un hombre, ser tan infeliz y volverme dichosa sin que dependiera para nada de mí. Me puse insoportable y entre más insoportable mejor consentida por Andrés. Nunca hice con tanta libertad todo lo que quise hacer como en esos días, y nunca sentí con tanta fuerza que todo lo que hacía era inútil, tonto y no deseado. Porque de todo lo que tuve y quise lo único que hubiera querido era a Carlos Vives a media tarde. (Mastretta, 1985, p. 60)

En este momento Cati comprendió que todo lo que ha necesitado y buscado era el amor y el cariño “claro que yo quería que me quisieran, toda mi vida me la he pasado queriendo a que me quieran”. (Mastretta, 1985, p. 65)

Cuando su marido se enteró que su esposa estaba traicionándolo con su amigo Carlos, el director de la orquesta sinfónica nacional, mandó matar a este hombre haciendo que pareciera un accidente y mostrando a su esposa los límites de su libertad y la amenazándola de asesinar si quiere divorciarse porque Andrés sabe muy bien que en caso de separación ella iba a divulgar sus secretos y sus crímenes. Su miedo por su marido le empujó a ser una mujer cómplice de todo lo que planeaba su marido, ocultando la realidad de sus negocios: “se decía que las calles de Puebla fueron trazadas por los ángeles y asfaltada con el picadillo de enemigos del gobernador [...] yo preferí no saber lo que hacía Andrés” (Mastretta, 1985, p. 68)

La toma de conciencia de la protagonista comenzó cuando Catalina sintió la curiosidad y la necesidad de conocer los verdaderos negocios de su marido. Catalina se puso a leer a escondidas el periódico de Don Soriano, el periódico de la oposición, Cati descubre la otra versión de la realidad política, que se encuentra totalmente diferente a la que su marido intentaba mostrar “quise saber cosas y meterme en todo lo que según Andrés no me importaba”(Mastretta, 1985, p. 56)

“yo leía a escondidas su periódico. Cuando André salía mentando madres, yo lo recogía y lo devoraba. A veces no entendía porque se enojaba” (Mastretta, 1985, p. 43)

La toma de conciencia sobre las atrocidades de Andrés empujó a Catalina a sentirse cómplice y responsable de ocultar los crímenes de su marido, entonces decidió revelar todos sus secretos porque ella posee pruebas y testigos reales sobre sus crímenes.

Otra manifestación de la oposición de Cati es su decisión de afirmarse como dueña de su cuerpo, ella se niega a acostarse con su marido: “me trepo el vestido y yo apreté las piernas. Su cuerpo encima me apretaba los bronches del ligero.

-Quien lo mato pregunte? –pregunte.

-No sé. Las almas puras tienen muchos enemigos- dijo

-quítate esas mierdas [...]. Quítatelas- dijo mientras sobaba contra mi vestido. Pero yo seguí con las piernas cerradas bien cerradas por primera vez” (Mastretta, 1985, p. 121)

La muerte de Carlos había sido un verdadero golpe para Catalina, Andrés le había asesinado el amor de su vida, le había arrancado la vida, Cati decidió vengase de su marido pero no sabía cómo hacerlo, hasta el día en el que se presentó a su casa Carmela, una antigua amiga que quería ayudarle a aliviar sus dolores de Cabeza mediante unas hojas de limón. Diciéndole que este té curaba si se tomaba de manera correcta porque bebiendo mucho puede causar muerte.

Milagrosamente, la solución se presentó entre sus manos y conociendo las consecuencias de estas hierbas, cati decidió envenenar a su marido sirviéndole cada día a Andrés una infusión de este té ayudándole así a morir lentamente.

C. La viuda feliz

Después de la muerte de Andrés, Catalina se convirtió en viuda millonaria, feliz, libre y dueña de su vida “voy a estar mejor que nunca sin ti [...] Tengo sueño, ganas de irme a mi cama toda para mí, sin tus piernas cruzándose a media noche en mi camino, sin tus ronquidos”. (Mastretta, 1985, p. 113)

El día del entierro de Andrés, Josefita fue a casa de su amiga Catalina para consolarle:

Josefita me abrazó fuerte, después me tomó de los hombros y me miró a los ojos. — ¡Vaya! —dijo. Me da gusto por ti. La viudez es el estado ideal de la mujer. Se pone al difunto en un altar, se honra su memoria cada vez que sea necesario y se dedica uno a hacer todo lo que no pudo hacer con él en vida. Te lo digo por experiencia, no hay mejor condición que la de viuda. Y a tu edad. Con que no cometas el error de prenderte a otro luego, te va a cambiar la vida para bien. Que no me oigan decírtelo, pero es la verdad y que me perdone el difunto. (Mastretta, 1985, p. 112)

Cuántas cosas ya no tendría que hacer. Estaba sola, nadie me mandaba. Cuántas cosas haría, pensé bajo la lluvia a carcajadas. Sentada en el suelo, jugando con la tierra húmeda que rodeaba la tumba de Andrés. Divertida con mi futuro, casi feliz. (Mastretta, 1989, p. 115)

Otro personaje de la novela que ha conseguido romper las barreras de la tradición social impuestas por el orden patriarcal, es Pepa, la amiga de Catalina. Esta última es víctima de un esposo muy celoso, este no le permite salir o asomar por la ventana “Al día siguiente fui a ver a Pepa para contarle mi desgracia. Llegué segura de encontrarla porque no salía nunca. Me sorprendió que no estuviera. Los celos de su marido, aumentados por la falta de hijos, la mantenían

encerrada. Una tarde que pasó dos horas fuera, la recibió con un crucifijo obligándola a que se hincara a pedirle perdón y a jurar ahí mismo que no lo había engañado. Prefirió encontrar quehaceres en su casa. La convirtió en una jaula de oro, no había rincón sin detalle. El patio estaba lleno de pájaros y para los brazos de los sillones, los centros de las mesas, las vitrinas y los aparadores tejía interminables carpetas. Todo en su cocina se freía con aceite de olivo, hasta los frijoles, y todo lo que comía su marido lo guisaba ella. Se diría que estaba muy enamorada. Pasaba el tiempo puliendo antigüedades y regando plantas. Se portaba como si ése fuera todo el mundo existente, no nos dejaba ponérselo en duda, y cuando Mónica quiso ser claridosa diciéndole que vivía en los años treinta del siglo XIX y que su marido era un tipo intolerable al que debía dejar y ser libre siquiera para caminar por la calle a la hora que lo deseara, ella suavemente le puso la mano en la boca y le preguntó si quería un té con galletitas de nuez”. (Mastretta, 1985, p. 40)

Esta situación ha provocado una muerte interior en el alma de Pepa y una frustración de sus deseos. La condición de subalterna de Pepa la empujó a buscar una buena razón para convencer a su marido para salir de la casa con su acuerdo. En su lucha para conseguir la libertad se encontró con un ginecólogo, del cual se enamoró perdidamente. La pareja terminó por alquilar una habitación en zoco y allí se encuentran cada día a las diez de la mañana para vivir su historia de amor, lejos del tedio y de la costumbre.

Se puede decir que *Arráncame la vida* cuenta la historia de Catalina, una mujer en proceso de formación que pasa por etapas significativas en su vida: esposa, madre, esposa engañada, esposa adúltera, primera dama de uno de los Estados de México y, finalmente, viuda. Es importante subrayar que Catalina logró oponerse a la autoridad de su marido como hemos señalado anteriormente, la rebelión de Cati contra los valores del poder patriarcal se manifestó por el hecho de tener muchos amantes de y su habilidad de expresarse libremente (expresar sus sentimientos, opiniones y hablar de su intimidad)

4. Amor y erotismo en *Arráncame la Vida*:

Los novelistas del llamado postmodernismo o postboom utilizan en sus obras una escritura erótica con claras marcas de ideología sexual. El análisis de la novela *Arráncame la Vida* de Ángeles Mastretta, nos revela que se trata de un relato de tema y tono eróticos escrito por una novelista, que valiéndose de una estructura sintáctica sencilla y unos recursos estilísticos tales que la parodia y la reiteración. Basándose en la escritura del cuerpo, la escritora introduce un lenguaje sexista pronunciado generalmente por los hombres, con el fin de cuestionar el discurso patriarcal hegemónico.

En cuanto a la temática del erotismo, nuestra novela *Arráncame la vida* incluye las cuatros vertientes fundamentales que plasman los teóricos del feminismo y del erotismo:

- La introducción de lo biológico en la novela es decir las partes nobles del cuerpo femenino y masculino.
- El empleo del lenguaje sexista
- La inclusión de la teoría psicoanalítica en la descripción psíquica de la mujer.
- La inserción de mitos y arquetipos femeninos magníficos tales que *la diosa de la fertilidad* como base de la escritura erótico o pornográfica

Con una gran libertad de expresión y mucha fluidez, Mastretta se empeñó a hablar del difícil tema del amor y del erotismo, que constituye el motor de toda la trama novelesca, y de la vida íntima de su protagonista Catalina Guzmán. En efecto, por medio de la descripción cruda de la vida matrimonial que une a la protagonista Catalina con su marido el general Andrés, la narradora presenta escenas y símbolos de erotismo crudo denominados pornografía suave o Soft Porn.

La narradora se apropia también del lenguaje vulgar masculino para expresar temas relativos al erotismo, por ejemplo cuando Andrés nombró a Catalina su secretaria, quiso explicarle de ante mano que tenía que ser seria y no platicar con sus colegas durante las reuniones políticas organizadas en su casa, porque los del

sexo opuesto lo van a interpretar como una forma de seducción : “las mujeres cuando andan de cabras Locas queriéndose coger a todo el que les pone a temblar el ombligo se llaman putas”. (Mastretta, 1985, p. 38)

Desde la perspectiva feminista, el empleo del lenguaje sexista por parte de Catalina sirve no solo para debatir el discurso masculino tradicional y sexista empleado por su marido Andrés, sino más bien para protestar contra el poder y la autoridad del hombre quien considera a la mujer como objeto de placer, como lo asevera el crítico francés Carolyn G. Burke (1980), que señala que la toma de conciencia está siempre seguida de una manifestación verbal “une prise de conscience elle est suivit d’une prise de la parole ». (p.123)

Desde el comienzo de la novela, la protagonista Catalina demuestra su deseo y su apetencia a conocer el amor y descubrir el mundo “Tenía quince años y muchas ganas de que me pasaran cosas” (Mastretta, 1985, p.5). Este sentimiento se agudiza después de su primera relación sexual con su comprometido el general Andrés Asencio. Catalina quedó obsesionada por sentir

En realidad, fui a pegarme la espantada de mi vida. Yo había visto caballos y toros irse sobre yeguas y vacas, pero el pito parado de un señor era otra cosa. Me dejé tocar sin meter las manos, sin abrir la boca, tiesa como muñeca de cartón, hasta que Andrés me preguntó de qué tenía miedo [...]— Ya ve cómo no muerdo —dijo hablándome de usted como si fuera yo una diosa. Fíjese, ya está mojada —comentó con el mismo tono de voz que mi madre usaba para hablar complacida de sus guisos. Luego se metió, se movió, resopló y gritó como si yo no estuviera abajo otra vez tiesa, bien tiesa. —No sientes, ¿por qué no sientes? —preguntó después. —Sí siento, pero el final no lo entendí. —Pues el final es lo que importa —dijo hablando con el cielo. ¡Ay estas viejas! ¿Cuándo aprenderán? Y se quedó dormido. (Mastretta, 1985, p. 4)

Su curiosidad no recibió la calma hasta el día en el que fue al barrio de la Luz para visitar a la gitana y descubrir el secreto de la sexualidad “me preguntó qué

quería saber. Le dije muy seria: —Quiero sentir —se me quedó mirando”, en este momento la gitana le explico que:

- Aquí tenemos una cosita - dijo metiéndose la mano entre las piernas. Con ésa se siente. Se llama el timbre y ha de tener otros nombres. Cuando estés con alguien piensa que en ese lugar queda el centro de tu cuerpo, que de ahí vienen todas las cosas buenas, piensa que con eso piensas, oyes y miras; olvídate de que tienes cabeza y brazos, ponte toda ahí. Vas a ver si no sientes”. (Mastretta, 1985, p. 5) y después de mirar su mano le dijo: ““Ay muchacha es que tú tienes muchos hombres aquí”. (Mastretta, 1985, p. 6)

No obstante, la predicación de la gitana no tardó en realizarse, poco tiempo después Catalina conoció a Fernando Arizmendi, el secretario del presidente, en una de las reuniones políticas organizadas en la casa de su marido, el general Andares Asencio, inmediatamente Cati expresó su deseo de acostarse con este hombre:

Desde que vi a Fernando Arizmendi me dieron ganas de meterme a una cama con él. Lo estaba oyendo hablar y estaba pensando en cuánto me gustaría morderle una oreja, tocar su lengua con la mía y ver la parte de atrás de sus rodillas. (Mastretta, 1985, p. 6)

Más tarde, cuando estaba embarazada de su primer bebe, Andrés fue a trabajar en otra ciudad dejando a su esposa sola, sin embargo, su obsesión por complacerse y disfrutar la fortaleza de lo íntimo la excitó a realizar su primera relación sensual fuera del matrimonio con Pablo, el amigo de su infancia: “el se encargó de quitarme las ansias esos tres últimos meses de embarazo, y yo me encargue de quitarle la virginidad que todavía no dejaba en ningún burdel” (Mastretta, 1985, p. 15)

Catalina ejerce el adulterio con Pablo y con Carlos Vives no para vengarse de su marido por haberle traicionado con otras mujeres, ni por el maltrato recibido de su parte, siendo un hombre machista, dueño de una mentalidad patriarcal, sino

más bien para responder a su curiosidad y su obsesión por sentir lo que ha vivido en su primera relación sexual que con Andrés.

Pero cuando Catalina se enamoró perdidamente de Carlos comprendió la falsedad de las relaciones sexuales que tuvo con su marido: "me trepo el vestido y yo apreté las piernas", "... yo seguí con las piernas cerradas, bien cerradas por primera vez". En este momento recordó lo que su amiga Pepa le dijo respecto al matrimonio: "lo deje hacer. Pensé en Pepa diciendo: En el matrimonio hay un momento en que tienes que cerrar los ojos y rezar un Ave María. Cerré los ojos y me puse a recordar el campo". (Mastretta, 1985, p. 30)

En *Arráncame la Vida*, percibimos que la palabra mar es símbolo de evasión y de necesidad sexual por esta razón notamos el empleo reiterativo de dicha palabra por parte de catalina. En el mar catalina se hizo mujer y desde entonces el sexo se convirtió en el centro de su vida. Sin embargo, Catalina piensa en el mar cuando siente deseo: "quise ver el mar y cerré mis ojos". (Mastretta, 1985, p. 37)

Y cuando es triste y aburrida piensa en mar: "Yo me quedaba quieta tapándome los ojos y pensando en el mar o en bocas riéndose". (Mastretta, 1989, p. 63)

Cuando Catalina se encuentra forzada de acostarse con su marido, sin tener gana ni gusto de hacerlo, ella piensa en el mar:

Quítate la ropa. Qué trabajo cuesta que tú te quites la ropa —dijo tirando de mis pantalones. Lo dejé hacer. Pensé en Pepa diciendo: En el matrimonio hay un momento en que tienes que cerrar los ojos y rezar un Ave María [...] Se metió. Seguí con los ojos cerrados, echada bajo él imaginando la playa. (Mastretta,, 1985, p.84)

Finalmente, cuando muere Carlos Vives, el hombre con quien había conocido el amor y había vivido los días más felices de su vida, Catalina se instaló en una casa cerca del mar para recordar a su Carlos "la casa quedaba entre Caleta y Caletilla, la rodeaba el mar y las tardes ahí se iban como un sueño. El mar era Carlos Vives... lo miraba tratando de recuperar algo" (Mastretta, 1985, p. 103)

5. El humor:

Como Mastretta narra la vida de Catalina y la vida es una mezcla de tragicomedia, la novelista había preferido abordar su historia de una manera cómica. De nuestro análisis de la novela hemos constatado que el humor y la mirada burlona están presentes en casi toda la novela, en las descripciones, en los diálogos, personajes y hasta en las creencias. Este humor parece unas veces inocente, pero otras veces es acertado.

El diccionario de la lengua española de la R.A.E. define el humor con los términos siguientes: «jovialidad, agudeza» y el humorismo como «manera de enjuiciar, afrontar y comentar las situaciones con cierto distanciamiento ingenioso, burlón y, aunque sea en apariencia, ligero. Linda a veces con la comicidad, la mordacidad y la ironía, sin que se confunda con ellas». Y define la ironía como burla fina y disimulada. Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. En nuestra novela *Arráncame la vida* prevalece el humor tierno, este que implica una sonrisa de simpatía y no excita la risa, este tipo de humor se manifiesta en la relación que une Cati con su padre como lo demuestran los ejemplos siguientes:

Me gustaba besar a mi papá y sentir que tenía ocho años, un agujero en el calcetín, zapatos rojos y un moño en cada trenza los domingos. Me gustaba pensar que era domingo y que aún era posible subirse en el burro que ese día no cargaba leche, caminar hasta el campo sembrado de alfalfa para quedar bien escondida y desde ahí gritar: A que no me encuentras, papá. (Mastretta, 1985, p. 4)

Cuando entré en la cocina sin mi pelo, con la cara de muñeca de celuloide que me habían dejado las pinturas de la Güera, mi papá suspendió la contemplación de su café y silbó, fiu, fiuu. Después empezó a cantar «Si te quise fue por tu pelo, ahora que estás pelona ya no te quiero... [Catalina llora] -Oye, si era chiste-dijo. Yo te quiero igual, aunque te pelaran a jícara (Mastretta, 1985, p. 60)

También, el lenguaje infantil que Don Marcos usaba con su hija provoca sonrisa porque Catalina es una madre de tres hijos:

-¿Qué te lastima?...

- No llores. Mira qué lindo está el cielo. Mira qué fácil es vivir en un país en el que no hay invierno. Siente cómo huele el café. Venga, mi vida, venga, que le preparo uno con mucho azúcar, venga, cuénteles a su papá.
(Mastretta, 1985, p. 61)

La angustia de tener un marido como Andrés y una docena de niños que no son suyos empujó a Cati a refugiarse en los recuerdos de su infancia para sentir la alegría que vivía con su familia, en este momento interviene el espíritu humorístico de Don Marcos para recordarle que la felicidad está en las cosas más sencillas de la vida “basta con tener un cielo lindo y un país sin invierno y el toque del humor” (Mastretta, 1985, p. 21). No obstante, de nuestro análisis hemos constatado que el primer objeto del que se ha burlado Catalina es ella misma, ella se ha burlado de su torpeza y de sus limitaciones:

«Ese año pasaron muchas cosas en este país. Entre otras Andrés y yo no casamos» (Esquivel, 1985, p. 3). No obstante. En un país como el México pos revolucionario, cuando un lector lee una noticia parecida, va a pensar que se trata de un acontecimiento espectacular que concierne las elecciones por ejemplo, que se trata de una cuestión que tiene relación con el progreso del país. Pero al darse cuenta que se trata de una noticia banal y común que solo importa a un par de familia, le surge una sonrisa porque la protagonista otorga a su boda la importancia de un suceso nacional.

Lo conocí en un café de los portales [...] Dijo su nombre y se sentó a conversar entre nosotros. Me gustó...De repente me puso una mano en el hombro y preguntó:

-¿Verdad que son unos pendejos?

-Miré alrededor sin saber qué decir.

-¿Quiénes? -pregunté.

-Usted diga que sí, que en la cara se le nota que está de acuerdo –pidió riéndose.

-Dije que sí y volví a preguntar quiénes. Entonces él, que tenía los ojos verdes, dijo cerrando uno:

-Los poblanos, chula. ¿Quiénes si no? Claro que yo estaba de acuerdo. Para mí los poblanos eran esos que caminaban y vivían como si tuvieran la ciudad escriturada a su nombre desde hacía siglos. No nosotras, las hijas de un campesino... (Mastretta, 1985, p. 3).

De allí, notamos que la manera sencilla e inocente con la cual Catalina ve su entorno provoca una sonrisa en la cara del lector. Otro suceso burlesco es el matrimonio de Cati, la narradora describe el estado físico y la vestimenta de su familia a través de la expresión “no les quitaba lo ranchero todavía” (Mastretta, 1985, p. 6). Según Cati la manera con la cual sus hermanos habían peinado su pelo había sido ridícula, “Marcos y Daniel firmaron muy serios, con los pelos engomados por delante y despeinados por atrás. Ellos se peinaban como si les fueran a tomar una foto de frente, lo demás no importaba”. También a su hermana Pía le había colocado un chingón muy grande sobre su cabeza “A Pía le habíamos puesto en la cabeza un moño casi de su tamaño”. (Mastretta, 1985, p. 7). Tambien, Pía no supo firmar “y pintó una bolita con dos ojos. El juez le dio una palmada en el moño y respiró profundo para que no se le notara que iba perdiendo la paciencia”. (Mastretta, 1985, p. 8)

Otra escena irónica es el enterramiento de Andrés, Catalina y en vez de sentir dolor y tristeza al morir su marido, declara “yo estaba como viendo una película, no sentía” (Mastretta, 1985, p. 113). La sinceridad de la voz narrativa provoca sonrisa. Además, la manera con la cual Catalina llama a su marido: “mi general” es iónica. Al principio de su vida matrimonial, Catalina usaba esta expresión porque era todavía una joven inocente que ignoraba la verdadera cara de Andrés. El cambio semántico de la expresión “mi general” en un tono irónico y burlesco demuestra la toma de conciencia de Cati.

El tono burlón de la novela se ve en la manera con la cual la novelista comenta sobre las manifestaciones de afecto entre los hombres: "Son chistosos los señores, como no pueden besarse ni decirse ternuritas ni sobarse las barrigas embarazadas, entonces se dan esos abrazos llenos de ruido y carcajadas. No sé qué chiste les verán" (Mastretta, 1985, p. 96)

Entre los momentos de la trama novelesca que resultan más entretenidos cabe citar:

Las aventuras amorosas de Cati con sus amantes, por ejemplo, ella ironiza sobre su comportamiento rebelde con Arizmendi, el amigo de su marido "mi pendejo romance con Arizmendi estaba bien para divertir a una pobre mujer encerrada pero.....no podía yo enturbiarle el paraíso: le di un beso y me fui enviando su estado de desgracia". (Mastretta, 1985, p. 14)

Otra escena divertida es cuando Catalina se atreve a cantar con Carlos Vives, el director de la orquesta sinfónica nacional y con Toña Peregrino: «canté con mi voz de ratón que no aguantó las ganas de participar», «mi voz parecía un silbato junto a la de Toña, pero yo seguía» (Mastretta, 1985, p. 70). «Hasta llegué a sentir que era mía su voz sobre mi voz» (Mastretta, 1985, p. 71). También en un concierto de música clásica "Catalina se puso a llorar hipeando y moqueando hasta hacer casi tanto ruido como la orquesta". (Mastretta, 1985, p. 75).

En otra ocasión Cati se burla de sí misma y de su dolor, esto tuvo lugar a la muerte de su amante Carlos, ella se animaliza a berreo: «Ahí berreaba yo hasta quedarme dormida». (Mastretta, 1985, p. 72)

Catalina se burló de Chofi que según ella parece muy fea desde que cayó encinta: "desde que se embarazó la primera vez quedó como pasmada. Ya nunca se supo si iba o venía, se le puso una panza del tamaño de las nalgas, y unas chichis como de elefanta». (Mastretta, 1985, p. 103)

Dentro de la desvergüenza que caracteriza la literatura postmoderna se puede señalar el lenguaje escatológico, esto es la mezcla entre la agresividad e la ironía, como lo demuestran los ejemplos siguientes:

Por ejemplo cuando Catalina se resiste de costarse con su marido, le grito diciéndole:

“-Quítate esas mierdas. Está resultando más difícil coger contigo que con una virgen poblana”. (Mastretta, 1985, p. 79)

“-Mamadas –dijo Andrés” (Mastretta, 1985, p. 66)

O bien, en otro caso, cuando Andrés, se siente enfadado frente al silencio inexplicable de Catalina “Órale, güevoncita, ¿Qué haces ahí pensando como si pensaras? (Mastretta, 1985, p. 18)

También cuando la madre de Catalina se sentía disgustada ante los hábitos de su hija que no quiere ser una verdadera ama de casa “No sabes montar, no sabes guisar, no saber coger. ¿A qué dedicaste tus primeros quince años de vida?...” (Mastretta, 1985, p. 19)

6. La intertextualidad:

6.1 El bolero como intertexto en *Arráncame la Vida*:

Como Arráncame la vida es una novela con fondo musical. Trataremos en este análisis de sacar la función intertextual del bolero en esta obra.

Arráncame la vida es el nombre de un famoso bolero mexicano, escrito por el gran compositor Agustín Lara y del que se citan fragmentos en la novela. Este bolero es uno de los intertextos más importantes de la novela que narra la historia de un amor centrado en la búsqueda del otro, En su libro *Boleros* el escritor Karen Poe (1996) señala que:

El discurso del bolero nos sitúa en el vértice de una de las grandes paradojas del pensamiento occidental, a saber, el problema de la relación amorosa, o, si se quiere de la otredad, pues el estado amoroso es aquel en el

cual el yo deviene otro, mediante una identificación de carácter narcisista con el objeto amado. Podemos decir, entonces, que el estado amoroso es una expresión extrema entre identidad y alteridad. (p. 5)

La novela *Arráncame la vida* que lleva el título de un bolero o canción popular, consta de un capítulo titulado *la noche de boleros*, esta parte que contiene un conjunto de boleros de la época cantados por el jefe de orquesta Carlos Vives, y Toña Peregrino en una fiesta organizada por el general Andrés, entre ellos, cabe citar: “Obsesión”, “La noche de anoche”, “Cenizas”, “Temor” y “Arráncame la vida”.

A. Arráncame la vida:

“Arráncame la vida” es un bolero popular de México de los años 30, fue escrito por el gran poeta Agustín Lara, para analizarlo nos proponemos anexar el contenido del texto:

En estas noches de frío, de duro cierzo invernal
Llegan hasta el cuarto mío, las quejas, del arrabal.
En estas noches de frío, de duro cierzo invernal.
Llegan hasta el cuarto mío, las quejas, del arrabal.
Arráncame la vida, con el último beso de amor
Arráncala, toma mi corazón, arráncame la vida.
Y si acaso te hiere el dolor, ha de ser de no verme.
Porque al fin tus ojos, me los llevo yo.
La canción que pedías, te la vengo a cantar.
La llevaba en el alma, la llevaba escondida
Y te la voy a dar.

Arráncame la vida, con el último beso de amor.

Arráncala, toma mi corazón, arráncame la vida.

Este bolero fue cantado por Toña en una fiesta melódica organizada por el general Asencio. Catalina y después de que su marido se fue a dormir pide Arráncame la vida. (Esquivel, 1989, p. 70)

- *Arráncame la vida* –pedí mientras seguía bailando sola por toda la estancia. - “Arráncala, toma mi corazón” –cantó Toña siguiendo el piano de Carlos.

- “Arráncame la vida, y si acaso te hiere el dolor” –me uní (Catalina) a ellos sentándome otra vez junto a Carlos- “Ha de ser de no verme porque al fin tus ojos me los llevo yo” –dije recargándome en el hombro de Carlos, que cerró con tres acordes a los que Toña rebasó sosteniendo el “yo” del final.

- ¡Qué bárbara, Toña – dijo-, mi respeto!

-¿Y ustedes qué? –preguntó ella-. ¿Se quieren o se van a querer? (Esquivel, 1989, p.71)

Catalina sabe muy bien que dentro de las normas de la sociedad mexicana estaba prohibido a la mujer tener una relación amorosa fuera del matrimonio porque este adulterio puede causar la muerte de sus amantes. De igual manera afirma Salvador (1985):

La entrega que supone la segunda estrofa, con toda la exageración y sobreactuación que queramos, no deja de guardar una estrecha relación con la situación que viven los amantes: el riesgo, más que probable, de perder la vida que supone el llevar adelante su relación. (p. 101)

El bolero como intertexto tiene la función de expresar sentimientos y enunciar decisiones. Catalina enamorada de Carlos, no pide la canción arráncame la vida hasta que su marido se fue a dormir, porque ella no puede expresar sus ún pretexto. Catalina estaba dispuesta a que le arrancan la vida por este amor.

El bolero como intertexto depende de un tiempo y de un espacio fijo, usualmente la noche, porque es el tiempo ideal para la seducción y la realización de lo prohibido. En la noche de la fiesta, Catalina suele acostarse con su amante Carlos y vivir su propia historia de Amor.

B. Temor

El segundo bolero cantado en la fiesta es *Temor*, este fue escrito por el gran compositor mexicano Gonzalo Curiel y es así:

Temor de ser feliz a tu lado,
Miedo de acostumbrarme a tu calor;
Temor de fantasía
Temor de enamorado, que no me deja saborear, tu amor.
La medrosa emoción de comprenderte
Despertó mi temor de acariciarte
Un angustiado miedo de tenerte
Y de no ser capaz de olvidarte

Cuando comenzó la fiesta melódica, el general Andrés Asencio pidió a Toña de cantarle el bolero *Temor*: “-¡Toña! [...] Cánteme Temor”, pero desde el principio. (Esquivel, 1989, p.70). Teniendo en cuenta que Andrés es un personaje ambiguo y al adentrarnos en los versos de la canción advertimos que a través de su insistencia por escuchar la canción, Asencio quiere imponer su autoridad y mostrar que él representa el *Temor*.

De nuestro análisis hemos podido percibir que Andrés sospecha la existencia de un romance entre su mujer y su amigo Carlos y ve que esta noche de bolero es el momento adecuado para enfrentarse a esta situación y expresar lo que realmente siente, por esta razón advertimos que algunas estrofas del bolero habían sido cantadas por su parte.

Como indica su nombre, Temor es un bolero sentimental y potente que cuenta el miedo de perder el amante “Temor de ser feliz a tu lado/miedo de acostumbrarme a tu calor [...] La medrosa emoción de comprenderte/despertó mi temor de acariciarte/un angustiado miedo de tenerte/y de no ser capaz de olvidarte”. (P.67) Al examinar estos versos, descubrimos que manifiestan la inseguridad emocional del emisor.

Los versos “se impregnó mi romance con tu sonrisa/mi inspiración se fue cuando te fuiste/te llevaste mi vida con tu prisa/y me dejaste inmensamente triste” demuestran que Andrés concede gran importancia a la opinión de su mujer, porque es la fuente de su inspiración, él depende de ella, aunque esto no se evidencia en su tratamiento con ella. Como lo indica el crítico español Salvador: “ella es el espejo en donde el general necesita mirarse constantemente, donde necesita ver reflejada la imagen de sí mismo, la imagen social, familiar e incluso sexual”. (p. 99)

Temor es un bolero que comunica entre dos interlocutores, Andrés es el emisor y Catalina es el receptor. El estudio de los versos nos ha permitido comprobar que el bolero temor consta de una doble interpretación, por un lado, expresa el poder y la superioridad del general, pero de otro lado, enuncia los sentimientos ocultos de Andrés. Catalina y Carlos nunca pensaron que Andrés podría sospechar su relación y esto se nota en la noche de boleros cuando Toña cantaba temor con Andrés, Catalina se recargaba en Carlos, “que por un momento quitó la mano del piano y me acarició la pierna” este acontecimiento sucede frente a su esposo Andrés. (Mastretta, 1985, pp. 71-72)

C. La Barca de Guaymas:

“La Barca de Guaymas” es otro bolero cantado por el director de orquesta Carlos Vives y es así:

Al golpe del remo se agitan las olas, ligera la barca

Al ruido del agua se ahonda mi pena, solloza mi alma

Por tantos pesares, mi amor angustiado llorando te llama
Y te hallas muy lejos y sola, muy sola se encuentra mi alma
Cansado viajero que tornas al puerto de tierras lejanas
Qué extraño piloto condujo tu barca sin vela y sin ancla
De qué región vienes, que has hecho pedazos tus velas tan blancas
Te fuiste cantando y vuelves trayendo la muerte en el alma
Yo soy el marino que alegre de Guaymas salió una mañana
Llevando en mi barca como ave piloto mi dulce esperanza
Por mares ignotos, mis santos anhelos hundió en la borrasca
Por eso están rotas mis velas y traigo la muerte en el
Te fuiste cantando y hoy vuelves trayendo la muerte en el alma.

La primera vez que apareció esta canción es en un desfile organizado por el general, Catalina acogió el presidente Aguiler con esta melodía. Como la Barca de Guaymas es la canción preferida del presidente, los Asencio hicieron que los alumnos de las escuelas salieron en la calle catatándola. La segunda vez donde apareció esta canción es en un bufe organizado por los Asencio. La historia de la Barca de Guaymas se asemeja mucho con la vida de Carlos:

“Viajero que tornas al puerto de tierras lejanas”: aquí el viajero es Carlos, estaba en Inglaterra y acaba de regresar a su país natal, a Puebla.

“Qué extraño piloto condujo tu barca sin vela y sin ancla”: se refiere al motivo por el cual Carlos regresó a México, por razones políticos, para acabar con el caciquismo y los caciques de su país y no para fundar una sinfonía nacional como lo pretende decir.

La estrofa “Te fuiste cantando y vuelves trayendo la muerte en el alma” es una anticipación al provenir del personaje, al principio, Carlos ignoraba lo que le

esperaba a su vuelta a México, nunca pensaba que podía tener contactos con la oposición política o mantener una relación con Catalina, la esposa del cacique al que más quiere destituir.

“Sin ancla” y “vuelves trayendo la muerte en el alma” es una alusión a que Carlos no tendrá la esperanza de sobrevivir en su país y termina muriendo allí.

“Por mares ignotos, mis santos anhelos hundió en la borrasca” este verso indica que los sueños de Carlos de consisten en erradicar a la injusticia y la corrupción que circulan en su país y vivir con tranquilidad con su amada Catalina, son sueños llevados por la borrasca.

El bolero “La Barca de Guaymas” como intertexto, tiene otra función que la de enunciar y denunciar, que consiste en anticipar los acontecimientos y el futuro de los personajes de la novela. “La Barca de Guaymas” anticipa la muerte de Carlos. Este, invitado por Andrés a celebrar el puente de muertos en la casa de puebla junto con la familia Asencio. Este día, Catalina insistió en salir a pasear en el campo con su amante Carlos:

Lo convencí y nos fuimos por la carretera a Cholula hasta Tonanzintla, que estaba todo sembrado con flores de muerto. [...] Buscamos un lugar entre los sembradíos. Nos acostamos sobre las flores anaranjadas, rodamos sobre ellas desvistiéndonos. [...] -Estás toda pintada de flor de muerto –dijo Carlos-. Debe ser bonito que así huela la tumba de uno y que la pongan toda de anaranjado en todos Santos. Cuando me muera te encargarás de que me entierren aquí. (, 1989, p.80)

Este fragmento adelanta los sucesos de la novela porque cuenta un suceso que tendrá lugar en un futuro no muy lejano, precisamente dentro de una semana encontraron a Carlos muerto en una cárcel de prisioneros políticos y Catalina regresa a Tonanzintla para sepultar el cadáver de su amante. Carlos sabía de ante mano que termina muerto si el general Andrés descubre su relación con su mujer “Si no estás a la hora de presidir la mesa nos mata tu marido”, y así fue, después de la salida de Cati y Carlos al campo, Andrés mandó vigilarlos y descubrió que

su mujer le estaba traicionándolo con su amigo el jefe de orquesta, entonces le hizo desaparecer:

[Catalina] Abrí la puerta, me encontré con su cabeza. Le acaricié el pelo, tenía sangre. Le cerré los ojos, tenía sangre en el cuello y la chamarra. Un agujero en la nuca [...] lo subimos al cuarto del helecho. Lo acostamos en la cama. (, 1989, p.90)

La Barca de Guaymas es una canción que cuenta la vida de un viajero soltero, esta historia se asemeja mucho a la vida de Carlos, después de hacer un análisis a nuestro bolero hemos podido afirmar que la canción tiene la función de anunciar o anticipar acontecimientos relacionados con el director de orquesta Carlos Vives.

D. Cenizas

Otro bolero de la novela es Cenizas, escrito por el gran poeta Wello Rivas y cantado por Toña la Negra en la noche de boleros y es así:

Después de tanto soportar la pena de sentir tu olvido,
Después que todo te lo dio mi pobre corazón herido
Has vuelto a verme para que yo sepa de tu desventura,
Por la amargura de un amor igual al que me diste tú,
Ya no podré ni perdonar ni darte lo que tú me diste
Has de saber que de un cariño muerto no existe rencor
Y si pretendes remover las ruinas que tú mismo hiciste

Sólo cenizas hallarás de todo lo que fue mi amor. (Mastretta, 1985, p.71)

Al contrario de los otros boleros de la novela como “Obsesión” y “La noche de anoche” que expresan la pasión amorosa de Carlos y Catalina,” “Cenizas”, es un bolero que expresa la denuncia.

Los versos "has vuelto a verme para que yo sepa de tu desventura, por la amargura de un amor igual al que me diste tú", como pecas, pagas" (Esquivel, 1989, p.70), denuncian los años de opresión, amargura e infidelidad que Catalina había vivido con Andrés. Ella lastima mucho la pérdida de su juventud a lado de un hombre criminal y egoísta, diciéndole que ella va a vengarse y tratarle de la misma manera que él la había tratado.

La participación de Catalina con "su voz de ratón" junto a la de Toña, quien le agarra la fuerza poniéndole las manos sobre los hombros para seguir cantando, aclarece la visión de Andrés y le permitió comprender que él es el destinatario de esta denuncia y le responde: "no jodas" (Esquivel, 1989, p.71), el fragmento siguiente demuestra las acusaciones de Catalina:

-“Ya no podré ni perdonar ni darte lo que tú me diste”.

-“Has de saber que en un cariño muerto no existe el rencor” –sentenció lento Andrés desde el sillón, señalando con el dedo a quién sabe quién.

-“Y si pretendes remover las ruinas que tú mismo hiciste, sólo cenizas hallarás de todo lo que fue mi amor”

Se puede decir que “Cenizas” es un bolero de denuncia, mediante el cual Catalina acusa su marido de haberle, sometido, traicionado y callado. Ella le informa que jamás podrá perdonarle y que ahora no tiene lugar en su corazón solo cenizas. Porque su corazón pertenece a otro hombre, a Carlos, su amante y el amor de su vida.

Otra canción popular inserta en la novela es “Contigo en la distancia” este bolero era el preferido de Catalina sobre todo cuando se enamoró de Fernando Arizmendi, ella no cesaba de escucharlo. Cuando salía de compras solía pedir a su chofer de cantarlo sin erupción. El tópico de esta canción es que la distancia refuerza el amor. Pero sus sueños se han evaporados cuando ella aprende que el hombre del cual estaba enamorada es un homosexual.

4.3 La construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno en

Maldito Amor

1. La intertextualidad: La canción del bolero como intertexto en

Maldito Amor:

En los pueblos de la costa colombiana o de las Antillas, el ritmo se crea antes del habla, así niños y mayores son estimulados corporalmente para emitir los ritmos, como lo afirma el sociólogo puertorriqueño Ángel Quintero (1999): “En el Caribe antes del verbo fue el tambor, el ritmo y el movimiento en situaciones problemáticas de encuentros entre migrantes de diversas lenguas, la música y el baile antecedieron a los primeros discursos”. (pp. 89- 90)

No obstante, las historias de bolero del compositor y cantante mexicano Agustín Lara, habían marcado la época dorada del bolero por su difusión masiva en los centros nocturnos, en los prostíbulos, en los café, en la radio....etc. Los burdeles capitalinos fueron el lugar de nacimiento del bolero, después de su apogeo se trasladó a difundirse en los centros nocturnos frecuentados por la clase social llegando a propagarse en la radio, medio de difusión masiva por excelencia en aquella época.

En su artículo “en ciudad y música”, Orlando Mora explica como su generación empezó a enamorarse de las historias melódicas del bolero: “los cafés fueron escuelas de vida y de música, y cada uno tenía unos rasgos que lo hacían inconfundible: el especializado en Gardel, el otro en la sonora” (Mora, 1986, p.100)

Zavala (1985) afirma que a la hora de escuchar un bolero, hace falta poner mucha atención en la letra y no en el canto porque la canción se valora por su

enunciación expresiva, también oír la voz de Agustín Lara o Daniel Santos nos hace vivir una intimidad seductora:

El espacio del bolero es la superabundancia de la claridad, para jugar a la elipsis del placer, del erotismo en tanto que actividad puramente lúdica. La claridad de las voces y las sílabas es parte del juego, cuya finalidad está en sí mismo, en función del placer. (p. 71)

El tema primordial que se articula en las historias de bolero y de la música popular de la mayoría de las obras latinoamericanas es la identidad nacional. *Maldito Amor* es el nombre de un famoso bolero puertorriqueño escrito por el gran compositor Juan Morel Campos, al mismo tiempo, es el título de nuestra obra de estudio y la referencia intertextual de la novela y es así:

Ya tu amor es un pájaro sin voz.
Ya tu amor se perdió en mi corazón.
No sé por qué me marchita tu pasión.
Y porque no perdió.

La novelista asevera que las fiestas y los carnavales son el lugar donde los guamanenos solían cantar y escuchar boleros. Además, la aristocracia puertorriqueña tiene mucho gusto por la música clásica y la danza puertorriqueña como lo demuestra el fragmento siguiente: “en nuestros bailes y celebraciones se tocaba solo música refinada, que alimentara nuestro sentido estético, y nuestras hijas giraban bajo los cielos tachonados de estrellas que se deslizaban sobre las aguas del Danubio Azul”. (Ferre, 1989, p.17)

El bolero como intertexto en la novela *Maldito Amor* consta de numerosas funciones, la primera función de la música en *Maldito Amor* es la idealización del pueblo Guamani y de sus habitantes, según describe el novelista Don Hermenegildo:

En los bailes y celebraciones de ese mundo idílico se tocaba sólo música refinada, que alimentara nuestro sentido estético, y nuestras hijas giraban

bajo los cielos tachonados de estrellas de nuestras noches tropicales como evanescentes gardenias de gasa que se deslizaban sobre las aguas del Danubio Azul. ((Ferre, 1989, p. 18).

La segunda función del bolero es la sátira a la aristocracia europeizante, por esta razón, Don Hermenegildo se sirve de los poemas de Morel y Gautier como sustento para elogiar a los orígenes de su prócer Ubaldino de la Valle: “Un mundo bello e ingenuo, y así lo describe en sus poemas nuestro gran Gautier, así lo canta en sus danzas Morel”. (Ferre, 1989, p. 19)

Al mismo tiempo, los autóctonos de Guamani aprovechaban las fiestas danzantes para contratar negocios con los norteamericanos y hacerse fortuna. En el pueblo de Guamani “las casas de buena familia organizaban fiestas danzantes y té para favorecer los compromisos, en éstas son reyes la guitarra, el güícharo y el cuatro”. (Ferre, 1989, p. 23)

Los norteamericanos denominados también enemigos del norte, de su parte, piensan que la música es un apoyo imperialista: “Las inauguraciones de sus modernas industrias subvencionadas con préstamos negados a las nacionales son amenizadas mediante vales tocados por bandas de los infantes de marina en tarimas abarrotadas con banderas continentales”. (Ferre, 1989, p. 43)

Enmarcar las relaciones amorosas es la tercera función que desempeña la música en la novela. Cuando Elvira de la Valle se enamoró de Julio Font, sentía especial cariño por tocar al piano el bolero Maldito amor y la tocaba muchas veces al día:

El enamoramiento de la pobre Doña Elvira fue fulminante [...] transportada en su embeleso, desanublo durante semanas entras por pasillos y salones, sonado con los ojos dorados de Don Julio, y retornando a la vida únicamente cuando se sentaba al piano a tocar sus danzas. Entre estas había una por la cual sentía especial predilección: la danza “maldito amor”. Después de conocer a Don Julio, la tocaba por lo menos diez veces al día,

derramando sus quejumbrosos acordes por balcones y por tapias. (Ferre, 1989, p. 20)

Después de su casamiento, angustiada por el maltrato de su marido, se reconfortaba tocando la misma canción. Dos generaciones más tarde, Gloria canta “Maldito amor”, su canción preferida, especialmente cuando hacía el amor con Nicolás en los sótanos de la casa: “hacemos el amor casados o divorciados, en el confín del cielo o al fondo de las zahúrdas del infierno, donde toda la sociedad de Guamaní nos hubiese gustosamente arrojado tan poderosa era la pasión que nos consumía”. (Ferre, 1989, p. 27)

Dar homenaje al gran compositor Morel Campos y añadir una nueva dimensión a la nueva canción es la cuarta función del bolero en la novela, como está indicado en el subtítulo del último capítulo “Homenaje a Moral Campos”. De nuestro análisis hemos podido constatar que se produjo un cambio y una sustitución de palabras a nivel de la primera y la última estrofa:

En la primera estrofa Doña Elvira canta:

Ya tu amor / es un pájaro sin voz ya tu amor

Se perdió en mi corazón

No sé por qué / me marchita esta pasión

Y por qué no ardió ((Ferre, 1989, p.20)

La última estrofa es cantada por Gloria quien altera la letra de la canción de la forma siguiente:

Ya tu amor / es un pájaro con voz

Ya tu amor / anidó en mi corazón

Ya sé por qué / me consume esta pasión

Y por qué ardió (p. 79).

La novela termina con una estrofa cantada también por Gloria, mientras encendía fuego en la central justicia. El final de este bolero nos devuelve al principio de la novela, donde doña Elvira vocaliza la misma estrofa pero al contrario de Gloria quien entona un amor maravilloso, ella canta un amor frustrado. Este bolero conoció cierta modificación por parte del novelista del pueblo, Hermenegildo, quien se empeño a transformar a la madre de su prócer en víctima de Julio Font por motivos de raza y de pureza de sangre. La primera versión del bolero cantada por Doña Elvira era falsa y no correspondía a su voz. Al darse cuenta de ello, Gloria, rechazó la falsificación de esta historia inventada por el novelista Hermenegildo, restituye la auténtica y marginada voz de Elvira, añadiendo así otra dimensión a la nueva canción.

2. La construcción de la identidad nacional en *Maldito amor de Rosario Ferré*:

Como es conocido, las naciones se consolidan poseyendo un territorio delimitado, un estado, una lengua y una cultura que les define. Conceptos que históricamente definen a una nación libre, pero en el caso de Puerto Rico esto es una ficción puesto que la identidad nacional puertorriqueña no puede construirse en una nación sin estado.

La definición de la identidad nacional en un país como Puerto Rico es una cuestión muy difícil, muchos se preguntan somos latinoamericanos o norteamericanos?!

En el mapa cultural latinoamericano, Puerto Rico es un lugar de complejas construcciones de identidad. La colonización española, la dominación norteamericana desde 1898, que se ve reforzada con la creación en 1952 de la ELA (estado libre no asociado), es decir, la consolidación de dos lenguas, dos banderas y dos nacionalidad, a la que se suman la presencia masiva de los africanos, las inmigración de franceses, ingleses y catalanes que se remonta al siglo XIX, esto engendra una fuerte inmigración, sobre todo a Nueva York y crea la necesidad de determinar la identidad Puerto Riquiña.

La búsqueda de la identidad nacional en Puerto Rico empezó con los intelectuales del treinta, llamados también los trintistas. La creación literaria de los autores y críticos de esta época consiste en compensar la inexistencia de un estado nacional independiente sobre todo después de la pérdida de la hegemonía a raíz de la invasión del 98, en este contexto se publicó “el relato totalizante de fundación de una nacionalidad”. En su ensayo *Insularismo*, Antonio Pedreira señala que para formar parte de una nación se requiere poseer una identidad, esto es formar parte de una nación cuyo territorio determinado, también es compartir un idioma que es el español.

Gran parte de los teóricos del nacionalismo de los años treinta privilegiaron el ensayo de interpretación histórica “como modelo discursivo totalizante” mediante el cual intentaban trazar un consentimiento, creando así su retórica particular, como *Insularismo*, uno de los clásicos de la literatura puertorriqueña que suele leerse como un ensayo de interpretación de la historia de Puerto Rico. Otros como Doris Sommer o Benedict Anderson tienden a privilegiar la novela por su papel activo en la construcción imaginaria de las nacionalidades

La décadas de los setenta y ochenta marcan en Puerto Rico el nacimiento de nuevos movimientos culturales, que replantean de manera crítica la cuestión de la identidad nacional. En estos años, la literatura conoció una verdadera ebullición por ser el eje principal desde el cual se abordaban las nuevas formas de relaciones políticas en la sociedad. Los intelectuales de esa época desarrollaron un nuevo modo de sentir el nacionalismo que es totalmente diferente de las líneas tradicionales del nacionalismo, dichos autores crearon nuevas formas de expresión literaria, recuperando importantes elementos de la cultura popular, los autores y críticos de dicha época se empeñaron a contar la historia de su país de modo simplificador. Sostenidos por el consenso de diferentes sectores, crearon un código de imágenes identitarias. En el contexto de la nueva producción literaria *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez (1976) es la novela más representativa ya que se basa en la música popular caribeña, como

modo de resistencia y afirmación de identidad nacional y también apela y busca la complicidad del lector.

A partir de los años ochenta, la definición de la identidad nacional puertorriqueña, conoció otro replanteo, desde la perspectiva femenina, se plantea el tema de la otredad como un nuevo marco que desmitifica y deconstruye los falsos discursos montados de la nacionalidad. La producción literaria de autoras como Rosario Ferre, Magalí García Ramis o Ana Lydia Vega se registra en un proceso de recuperación de la memoria histórica ya que muchas de sus obras apelan a la diversidad cultural, racial y lingüística de Puerto Rico.

Esta búsqueda constante e incesante de la identidad ha dejado sus huellas en la narrativa de numerosos autores, entre ellos figura nuestra novelista Rosario Ferre. Su novela *Maldito amor* constituye una verdadera exploración de la tensión socio-política y económica de Puerto Rico durante la conquista española y estadounidense. En dicha obra, la aristocracia puertorriqueña aparece en un estado de empobrecimiento por la razón siguiente: la industrialización del país a partir de los años cuarenta a causa de la influencia norteamericana, que se hizo notoria en la isla. No obstante, los nuevos conquistadores aniquilaron el sistema feudal que controlaba la economía insular y como consecuencia surgió un nuevo estrato social “la clase media” que ha estudiado en la universidad y esta clase se dedicó a desarrollar la industria isleña.

Maldito Amor presenta a una sociedad estamental dividida en dos castas que luchan por el poder. La primera clase, la forman los hacendados y los criollos feudales y la segunda, está constituida por de los poderosos económicos que trabajan los intereses de los norteamericanos desembarcados en la isla, entre ellos están los industriales, los banqueros y los comerciantes. Sin embargo, en Guamani, la raza y el color de la piel son los rasgos que definen la clase social, el fragmento siguiente nos describe como las tías de Don Julio, el prócer caudillo, buscan en los archivos del pueblo cuales son las familias nobles de Guamani:

Al llegar a esta casa de recién casada, me di cuenta que aquella familia era muy extraña. La única pasión de las tías, que Ubaldino también compartía, consistía en investigar en enormes libros de polvorienta piel de chivo, las intrincadas ramas del árbol genealógico de los De la Valle. Que si la abuela mengana era hija de la condesa sutana, que si el abuelo perencejo era biznieto del marqués perengano, y por lo tanto ellas eran tataranietas de las hijas del Cid. [...] Aquel insoportable follón de abolengo de las tías y de Ubaldino al principio me sacaba de quicio, pero aprendí por fin a pasarlo por alto. Lo que no soportaba era escuchar a las ancianas, hasta altas horas de la noche, dándole vuelo a la hilacha en sus sillones, discutiendo cuáles familias de Guamaní tenían raja y cuáles no [...] o las sandeces de quién es negro y quién no lo es. (Ferre, 1989, pp.66-67)

En *Maldito Amor*, la búsqueda de la identidad nacional se cimienta en mitos finiseculares y en el pasado de una sociedad feudal heredada de la colonización española, esto se evidencia en el discurso del abogado novelista Don Hermenegildo quien estipula "instruir en el pueblo la fama y el buen nombre de Ubaldino De la Valle, héroe político máximo del pueblo de Guamaní" (p.14), mediante una epopeya que elogia a este prócer caudillo, porque "toda nación que quiera llegar a serlo necesita sus líderes, sus caudillos preclaros, y, de no tenerlos, le será necesario inventarlos" (Ferre, 1989, p. 34). Sin embargo, el novelista Don Hermenegildo plantea la necesidad de tener un líder para el desarrollo de una nación y en el caso de que no exista, hace falta crearlo y esto se forja mediante un mito. Porque el mito fortalece y vigoriza el discurso de poder. Pero las voces femeninas de la novela que son Tetina, doña Laura y Gloria que han sido al inicio silenciadas alzaron desmitificando el discurso oficial del novelista Hermenegildo, desafiando así el mito del cacique héroe, un erróneo cimiento sobre el que, se apoyan las esperanzas de liberación.

En este tiempo, Puerto Rico estaba bajo dominio de los Estados Unidos, es decir bajo dependencia política y económica de América. Esta compañía extranjera no trabajaba los intereses de los puertorriqueños sino presentaba todo lo adverso,

parte de este sistema incluye el proceso modernización-americanización que consiste en la incorporación de la nueva tecnología en el desarrollo de la hacienda y del sector agrario en general: “Las maquinarias de la Central, recién pulidas y engrasadas, relucían sobre sus tarimas como insectos maravillosos: en lugar de los antiguos molinos verticales de vapor provistos de lentas volantas y balancines, que él tenía en su Central, y que había importado con tantas dificultades de Francia, allí sólo habían molinos horizontales de compactas volantas modernas y velocísimos cigüeñales; en lugar de toscas bateas de madera, donde los peones escurrían pacientemente la miel con palas, allí sólo habían veloces centrífugas; y su rudimentario tren jamaiquino, en cuyas pailas de fondo se había hervido la cochura del guarapo durante siglos, le parecía ahora una antigüedad de coleccionista, junto a aquellas evaporadoras múltiples y aquellos milagrosos tachos al vacío, que operaban prácticamente solos y cuya asombrosa eficiencia estaba de más supervisar. Con la boca abierta por el asombro, presencié cómo se alcanzaba en ellos la densidad indicada del melao en cuestión de segundos: sólo era necesario introducir un puñado de cristales en sus entrañas, para que los enormes cilindros borbotantes de líquido quedaran instantáneamente repletos de azúcar”. (Ferre, 1989, p. 38)

Estos arreglos aseguraban que los Guamañenos propietarios de la central Justicia no puedan competir industrialmente a los americanos dueños de la Centra Ejemplo. Respecto a lo dicho, Mr. Durham, presidente de la central extranjera, dice: "Con esta maquinaria, la Ejemplo llegará a producir hasta sesenta mil toneladas al año, mucho más de lo que producen juntos todos los ingenios criollos [...] no sólo para el Caribe, sino para el mundo entero". (Ferre, 1989, p. 41)

Otra estrategia de monopolio extranjero consiste en la estabilización de la economía nacional mediante la concesión de préstamos a los grandes terratenientes excluyendo a los pequeños industriales de esta promoción industrial, de esta manera numerosos banqueros e industriales isleños tuvieron que cerrar sus campanas, otros se vieron obligados a abandonar su país. De allí se

deduce que la posición actual de Puerto Rico como estado libre asociado es semejante a la que viene descrita por Don Rodobaldo Ramírez, antiguo presidente del extinto Banco de Bilbao: “Podrán nombrar isleños al Senado y a la Cámara -dijo- pero eso no cambiará nada. Aquí, aunque los puertorriqueños gobiernen, los norteamericanos mandan, y yo ya estoy demasiado viejo para dejarme hacer gringo a la fuerza”. (Ferre, 1989, p. 36)

2.1 La anulación de la historia:

La anulación de la historia es un rasgo característico de la novela postmoderna, esto se evidencia en la obra *Maldito Amor* donde la novelista Rosario Ferre propone una revisión de la historia, como lo afirma en *la cocina de la escritura*, diciendo que si el objetivo de la literatura es "asolar lo caduco y lo corrompido para edificar la vida sobre cimientos nuevos, si sumisión es estimular la voluntad de desarrollo y de cambio, hacerse útil, tanto en cuanto al dilema femenino, como en cuanto a los problemas políticos y sociales, maldito amor es un proyecto democratizante, afirmador de un paradigma de valores ideológicos, económicos y sociales diferentes, defensa de lo nacional y un comienzo nuevo basado en la valorización y exploración consciente de sus raíces y del rico trasfondo cultural que hereda”. (Ferre, *la cocina de la escritura*, p. 29)

Maldito amor es una novela que se divide en dos narraciones, oficial y no oficial. La primera narración es asumida por un narrador oficial, Don Hermenegildo, el novelista y abogado del pueblo, quien estaba escribiendo una epopeya donde idealiza el pueblo Guamani “paraíso perdido” y sus habitantes:

En los bailes y celebraciones de ese mundo idílico se tocaba sólo música refinada, que alimentara nuestro sentido estético, y nuestras hijas giraban bajo los cielos tachonados de estrellas de nuestras noches tropicales como evanescentes gardenias de gasa que se deslizaban sobre las aguas del Danubio Azul” ((Ferre, 1989, p. 18).

En esta epopeya, Hermenegildo elogia también a los orígenes de su prócer Ubaldino de la Valle. Por esta razón, se encargó de reunir múltiples voces narrativas (no oficiales) que al final de la novela logran cambiar el concurso de la historia oficial. Las múltiples voces femeninas (Tetina, Gloria, D. Laura) que constituyen el texto debaten el papel del capitalismo y la democratización de la isla puertorriqueña dominada por los estadounidenses. Estas mujeres que al principio se definen como mujeres débiles y sumisas a la autoridad patriarcal llegan a desmitificar el mito de Don Hermenegildo Martínez, escrito en torno al pueblo de Guamani y de los Guamaneños haciendo de los Puertorriqueños víctimas de su historia.

Dentro de este marco, la estrategia discursiva de las voces femeninas tiene como objetivo: de una parte, parodiar la vida señorial de la hacienda y por otro lado, quitarle al mito su poder de otorgar autoridad e identidad porque Guamani no es otra cosa que “un infierno, y la mayoría de los guamaneños mueren como moscas de tuberculosis, de un cinarasis y de inanición” (Ferre, 1989, p.78). Una Realidad que se encuentra totalmente distinta de lo que Don Hermenegildo cuenta en su novela.

Lyotard y Fredric Jameson afirman que una de las características más peculiares de la condición postmoderna, es “la anulación de la Historia”. En *Postmodernism* Federic Jameson explica esta concepción diciendo: “is the way in which our entire social system has little by little begun to lose its capacity to retain its own past, has begun live in a perpetual present and in a perpetual change that obliterates traditions”. (Jamson, 1990, p. 34)

Basándose en la cita de Federic Jamson, hemos podido advertir que: los personajes femeninos presentados en la novela constituyen una fuerza activa y dinámica ya que son capaces de modificar su entorno. Ellas se convierten de muñecas a sujetos subversivos que luchan por la ruptura con el sistema feudal vigente, en este contexto, Gloria Cambrubi, al enterarse de que ella y su hijo Nicolasito no iban a heredar la Central Ejemplo y que Tetina y su hermano también no van a beneficiarse de la casita de tablonés situada al fondo de la casa,

decidió destruir el testamento y quemar la hacienda. Actitud subversiva que implica la ruptura con los fundamentos instituidos. De ello deducimos una lectura doble de dicha rebeldía: por una parte involucra la liberación de la mujer de su condición de subordinación tanto al poder patriarcal como a las normas establecidas por dicha sociedad por otra parte demuestra el deseo de liberación nacional.

Otra vez, la voz femenina interviene para desmitificar y anular las falsas historia montadas por Don Hermengildo con las cuales pretendía abalanzar el linaje de la Valle. Este sucede cuando Gloria, la sirvienta y ama de compañía de doña Laura, revela uno de los secretos más vergonzosos que se esconde tras la alcurnia de los de la Valle: don Julio Font, el hombre más racista de Guamani, era de raza negra, ella lo conocía muy bien porque cuando era niña solía jugar con sus hijos de su primer matrimonio. Cuando Gloria escuchó a doña Elvira describiendo a Don Julio Font como un hombre rubio de tez blanca y de ojos claros se extrañó ante la actitud su señora y así comenzó a confesarle todo lo que sabía de este prócer caudillo:

Era por eso, entonces me di cuenta, [dice doña Laura] que mientras en la casa abundaban los retratos de doña Elvira no había un solo óleo, silueta o daguerrotipo del pobre don Julio Font. Era por eso que, cuando en los elegantes té de Guamaní yo mencionaba ingenuamente el nombre de don Julio, las cucharillas de plata caían de pronto segadas sobre los platos, y las cejas de todos los presentes, como látigos finísimos se alzaban sobre los rostros en señal de reprobación. Era por eso que en Guamaní a nuestras pobres hijas las habían siempre ninguneado, prohibiéndoseles seguramente a sus hijos que las invitaran a las fiestas, y mucho más que se enamoraran de ellas. (Ferre, 1989, pp.69-70)

2.2 El postcolonialismo:

El postcolonialismo es un pensamiento paradigmático, intertextual e intercultural que pretende denunciar la mirada y la expresión eurocéntrica y mono

culturalista que niega la diversidad étnica y política, reinterpretando a través de un contra discurso crítico y subversivo de la diferencia, a la historia y al sujeto colonial.

De nuestro estudio del postcolonialismo presente en la novela *Maldito Amor*, advertimos que las relaciones de poder y desigualdad que unen el colonizador (norte americano) y el colonizado (los puertorriqueños precisamente los guamanesños), se manifiestan por medio del lenguaje y del discurso, como lo demuestran los ejemplos siguientes:

El niño Ubaldino fue siempre un hombre digno que se hubiese dejado cortar una mano antes de venderles una pulgada de tierra a los extranjeros. El destino manifiesto, la política del “garrote grande», «el American Army Mule”, hasta el jabón Palmolive y el cepillo de dientes pasaron a formar parte del vocabulario de odio con que el imprecaba al cielo todas las mañanas, al cepillarse el pelo y los dientes, frente al necessaire que yo sostenía en alto para que se hiciera la toilette. Cuando las señoritas de la casa comenzaron a crecer y a casarse con los hijos de los dueños de la Central Ejemplo, el Nino estuvo durante un mes postrado de gravedad en cama. Que una cosa era defenderse de ellos con uñas y dientes, y otra era servirles el patrimonio en bandeja de plata”. (Ferre, 1989, p. 33)

El estudio de este fragmento demuestra que Don Ubaldino (el colonizado), monta un contra discurso crítico y subversivo mediante el cual pretende eliminar las jerarquías existentes entre los Estadunidenses (el colonizador) y los Guamanesños (el colonizado), valiéndose para ello de un lenguaje político, económico y sociológico, por ejemplo American Army Mule, el jabón Palmolive, la política del garrote es un lenguaje que Ubaldino despreciaba mucho “pasaron a formar parte del vocabulario de odio [de Ubaldino]” porque le recuerden el colonizador. Él no suportaba vivir prendido de cualquier cosa que tiene relación con los americanos, porque según D. Ubaldino, es necesario “defenderse de ellos con uñas y dientes” (Ferre, 1989, p. 34)

En el fragmento siguiente percibimos que D. Ubaldino se apropia del discurso del colonizador y lo recodifica introduciendo un nuevo contexto histórico para decir que Puerto Rico no es propiedad de los americanos sino la patria de los guamañenos y que este colonizador ha venido para aniquilar tierras que no le pertenecen, para americanizar a su pueblo y no para traer el orden y el progreso como pretende decirlo:

Nunca pudo [Ubaldino] comprender porque el Cristo del gran poder nos había enviado a *aquellos extranjeros*, “*más jinchos que un corazón de palmillo en diciembre*”, a quitarnos lo nuestro [...] Parece una nueva invasión –no es cierto- le pregunto Don Julio a Mr. Durham con una sonrisa ingenua. –no le parece, lo es Mr. Durham, mirándolo sorprendido-. En la primera le trajimos el orden, y ahora les traemos el progreso de nuestra gran nación... don Julio se sintió incómodo y se aflojo ligeramente la corbata del cuello sudoroso, para que el aire le circulara mejor dentro de la camisa .- y eso que quiere decir . Que con los españoles no había progreso. -No se altere, Don Julio, no se altere. M. Durham quiso decir que los norteamericanos habían traído a la isla el progreso del siglo XX. El progreso del siglo XIX les pertenece indudablemente a ustedes (Ferre, 1989, p. 42).

D. Ubaldino estaba a punto de morir cuando su hija se comprometió con Don Augusto Arzuaga porque este hombre era muy amigo con los norteamericanos y sabia como aprovechar de los isleños:

La gota de hiel que desbordó el corazón del Nino Ubaldino, fue cuando su hija la señorita Margarita se comprometió con Don Augusto Arzuaga “en todo el litoral se le admiraba por la habilidad con que se metía y se sacaba del bolsillo a los gringos, siempre para su provecho” al contrario de todo el mundo, Ubaldino le despreciaba justamente por esta cualidad. (Ferre, 1989, p. 34)

Otro ejemplo que ilustra la conciencia del colonizado a propósito de los intentos de americanizar a los isleños su conocimiento de los Guamanieños que aunque gobierno es formado por los puertorriqueños, es el colonizador norteamericano que manda en la isla y D. Ubaldino estaba harto de esta política:

Don Rodobalgo se refería a la campana furibunda que había montado el nuevo gobernador de la isla para americanizar a los habitantes solo unos meses antes de proclamarse en ley el Acta Jones [...] Rodobalgo declaró podrán nombrar isleños al Senado y a la Cámara'-dijo-pero esto no cambiara nada. Aquí, aunque los puertorriqueños gobiernan, los norteamericanos mandan, y yo ya estoy demasiado viejo para dejarme hacer gringo a la fuerza. (Ferre, 1989, pp. 38-39)

Con el fin de eliminar las jerarquías existentes entre él y el colonizador, D. Ubaldino y a pesar de las limitaciones de la Central Justicia, desafío de competir a la Central Ejemplo, la súper-central de los extranjeros, la hacienda que posee los últimos y más desarrollados molinos en la isla. Para ello decidió de pedir un préstamo del City Bank para modernizar su hacienda para que un día llegar a producir más que la Central Ejemplo. No obstante, la voluntad de Don Ubaldino de competir al colonizador, demuestra el amor que los puertorriqueños sienten por su patria y su deseos de liberación y de desarrollo.

3. Feminismo y identidad femenina en *Maldito Amor*

Desde las primeras líneas de la novela se perciben claras diferencias sexistas, mientras los hombres son considerados como próceres caudillos, las mujeres son vistas como mero objeto decorativo con un solo objetivo que es la maternidad: “nuestras hijas giraban bajo los cielos tachonados de estrellas de nuestras noches tropicales como evanescentes gardenias de gasa que deslizaban sobre las aguas del Danubio azul” (Ferre, 1989, p. 19) “nuestras hijas aprendían las virtudes de la maternidad”. (Ferre, 1989, p.18).

La primera mujer que se presenta como víctima social del orden patriarcal y matriarcal vigente en el pueblo *Guamani* es Doña Elvira. Esta mujer bella y

elegante que ha estudiado en París y que goce de gustos refinados ha sido traicionada por sus propias tías, Doña Estefanía y Doña Emilia. Estas últimas la habían considerado como moneda de cambio, le arreglaron un matrimonio con Don Julio Font, un mulato, domador de caballos, que se tomaba por “un español prestigioso, importador de aceites, granos y bacalao” para que este administra su empresa de azúcar y ellas aprovechan de las rentas sin considerar las repercusiones que pueden tener en su sobrina “había sido entonces aquello, aquel escándalo, innombrable, lo que había llevado a las tías a desterrar a su sobrina de la hacienda: la refinada y culta Doña Elvira, educada en París entre algodones de seda, se había enamorado de un mulato”. (Ferre, 1989, p.75).

Después del casamiento de Doña Elvira y Don Julio, la pareja se trasladaron a vivir en la central Justicia, una hacienda que pertenecía a Elvira. La casa era antigua y carecía de las condiciones de vida y de las facilidades higiénicas más elementales. No había ni siquiera un servicio sanitario para las necesidades biológicas, sin embargo, cuando Doña Elvira pidió a su marido que le construyera un servicio sanitario porque solo había una letrina aérea, le respondió: “-porque te quejas [...] es una letrina aristocrática, y, después de todo cagar sobre el cañaveral, abandonando el culo a las perfumadas brisas tropicales mientras se abonan las siembras, no deja de tener su encanto”. (Ferre, 1989, p. 22).

Ante tal actitud anti feminista y racista, Doña Elvira aprieto los labios y regresó a sus labores domésticas sumida en un silencio agrio. Una vez que Julio se apoderó de la Central Justicia (la hacienda de Elvira) se convirtió en egoísta y avaro, prestando cada vez menos caso a los ruegos de su mujer “[Don Julio]-vivimos como reyes y no te das cuenta- le decía. Además me consta por experiencia que la carencia y el sacrificio son buenos para la salud y el alma” (Ferre, 1989, p. 22). Como resultado de aquella actitud de Don Julio, la pobre Doña Elvira se vio obligada a seguir cocinando en fogones de carbón, a alumbrarse con palmas de aceite y deslomarse las espaldas subiendo el agua en enormes latones de manteca”. (Ferre, 1989, p.23)

De nuevo se pone de manifiesto el machismo vulgar de la sociedad, esto se advierte cuando Elvira pidió a Don Julio que concede una pequeña renta a Don Calixto Díaz por haber cortado el brazo intentando arreglar las máquinas de la central Justicia. Don Julio le contestó “Ahora sé que la virgen María se apellidaba también De la Valle-temblando de ira antes de asestarle el primer golpe”. (Ferre, 1989, p. 25)

Julio insiste sobre el hecho de que la mujer no debe opinar bajo ninguna circunstancia:

En esta casa las mujeres hablan cuando las gallinas mean, y te prohíbo que en adelante vuelvas a meter las narices en lo que no te importa. Y mientras seguía golpeándola a diestra y siniestra, aseguraba que tan negreros habían sido los de la Valle como el resto de los hacendados de la comarca, y estaba loca si pensaba que era regalándoles onzas de oro a los negros que las señoritas bien llegaban a cagar en letrinas augustas. (Ferre, 1989, pp. 24. 25)

Don Julio se dedicó a incrementar la producción de azúcar, prestando cada vez menos caso a los ruegos de Doña Elvira. Agobiada por aquel maltrato, Doña Elvira cesó poco después sus actividades en la hacienda. Abandonó las labores domésticas y se hundió en un silencio saliendo de él solo para cantar *Maldito Amor* “tendida en su catre del sótano y obligada a beber las aguas revueltas del manantial, Doña Elvira cayó víctima del tifus negro y murió” (Ferre, 1989, p. 26)

Gloria Cambrubi es otra mujer guamanéa que sufrió mucho de la discriminación social y racial de su pueblo siendo una mulata negra. Gloria es la dama de compañía de Doña Laura y su nuera al mismo tiempo. Ella se casó con Nicolás de la Valle y después de su muerte en accidente oscuro se quedó en casa de sus suegros para servirles. Como recompensa por el bien que había realizado con ellos, don Ubaldino y dona Laura le habían prometido de dejarle a ella y a su hijo la Central Justicia. Para cumplir su promesa habían escrito un testamento en el cual le heredarían dicha hacienda. Al darse cuenta de ello, el novelista y

abogado del pueblo, Don Hermenegildo, quien estaba escribiendo una epopeya sobre Guamani y sobre su ergerio prócer, avisó a Arístides, el hijo segundón de Don Ubaldino, que sus padres desean desheredarle a él y a sus hijas casadas con los dueños de la Central Ejemplo de la herencia de la Central Justicia diciendo “Quizá logre así evitar el escándalo, esa guerra a muerte que sin duda estallara entre los de la Valle y Gloria” (Ferre, 1989, p.37).

Los poblanos interpretaban muy mal la decisión tomada por los dueños. Sin conocer los motivos, la llamaban la puta del pueblo:

Pero a pesar de todo lo que la señora Gloria ha hecho por la señora Laura, a pesar de vivir todos los años cuidándola y acompañándolalas malas lenguas la tienen pelada y dicen que hasta que está loca y que es correntona con los hombres”. (Ferre, 1989, p. 31)

En este momento D. Laura decidió revelar la verdad respecto el falso linaje de la Valle:

Si Gloria era negra, ellos también lo eran, porque su abuelo Don Julio Font, era negro. Y jure entonces en pleno pulmón, para que todo Guamani me oyera, que ya que el apellido de la Valle era una farsa, y que nadie en aquella casa tenía derecho a él, yo, a la hora de mi muerte, los desheredaría a todos, y le dejaría la Central Justicia a Gloria Cambrubi y a su hijo. (Ferre, 1989, p. 80)

Al darse cuenta de que ella jamás podrá heredar la hacienda, Gloria se rebela contra las normas impuestas por la sociedad patriarcal quemando tanto la casa como la hacienda.

Se puede decir que la literatura escrita por mujeres se ha convertido en un medio de emancipación para la mujer. Este éxito se debe principalmente a estas mujeres sabias que supieron la gravedad del problema, a pesar de las limitaciones de su época, estas escritoras habían tenido una visión lucida que les

había permitido encontrar soluciones eficientes al problema de la violencia y la sumisión de la mujer al poder patriarcal.

4. El humor y erotismo en *Maldito Amor*:

Con un tono irónico, la novelista nos describe los valores y actitudes del mundo aristocrático de la familia de la Valle, conocido como feudal, racista y económicamente en decadencia:

Nuestras actividades culturales y sociales eran siempre del más acerado buen gusto: no se toleraba nada vulgar, mediocre ni chabacano, asistíamos puntualmente a los recitales de la Patti, de la Duse y de Ana Pavlova, que visitaban periódicamente el Ateneo de Guamani. En nuestros bailes y celebraciones se tocaba solo música refinada, que alimentara nuestro sentido estético, y nuestras hijas giraban bajo los cielos tachonados de estrellas que se deslizaban sobre las aguas del Danubio Azul”. (Ferre, 1989, p.18)

El erotismo es un rasgo característico de la novela postmoderna, en *Maldito Amor*, el erotismo está omnipresente en la vida de Ubaldino y Arístides. Ubaldino por ejemplo, era obsesionado por el sexo, este vicio se agravó y se convirtió en insoportable cuando había contraído Sífilis “en su delirio, pronunciaba cochinadas irrepetibles, obsesionado por el tema del sexo. Imprecaba, gritaba y acusaba, maldiciéndome por cancerbera”. (Ferre, 1989, p.77). Cuando D. Laura se niego a tener más relaciones sexuales con él, la amenazó de matar.

Arístides de su parte, fornicaba con Gloria, la novia de su hermano, ignorando a toda su familia:

Vas a casarte con Nicolás- le pregunte más tarde colocando la mano sobre el monte sedoso y negro de su sexo- creí que esta era la entrada de mi Gólgota, a mi monte de los olivos. No sospeche nunca que lleves una caja registradora entre las piernas. Gloria estaba sentada, completamente

desnuda, sobre mis muslos. Acabamos hacia un momento de hacer el amor sobre su camastro de hierro...es cierto es mi caja registradora-me dijo cuándo se calmó- pero tú puedes pronunciar sobre ella su ábrete sésamo. Y acariciándome y besándome mil veces. (Ferre, 1989, p.54)

Es este ultimo capítulo hemos identificado, determinado y analizado las principales características del discurso postmoderno en las novelas latinoamericanas siguientes: *Como Agua para Chocolate* de Laura Esquivel, *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta y *Maldito amor* de Rosario Ferre, a la luz de las teorías de la postmodernidad (la hibridación: genérica, dialógica y cultural, la intertextualidad, la metaficción historiográfica, la teoría postcolonial el amor y el erotismo, el humor, la construcción de la identidad tanto nacional como femenina) adoptando una postura objetiva y pragmática.

Conclusión:

En el primer capítulo titulado “Conceptos Teóricos”, hemos estudiado un abanico de teorías literarias. Primero, hemos realizado una exhaustiva aproximación sobre los estudios e investigaciones realizados en torno a las teorías del discurso postmoderno en los cuales hemos expuesto los grandes rasgos de la estética postmoderna como la muerte del sujeto, el fin de los metarrelatos, las escrituras miméticas y la teoría postcolonial.

Segundo, hemos explicado la genealogía y el origen del postmodernismo y hemos definido el concepto del postmodernismo que es un término cambiante y que varía según los diferentes críticos del postmodernismo.

A continuación, hemos establecido las teorías y las características propias del discurso postmoderno y hemos estudiado la historia y la ficción en el discurso postmoderno latinoamericano. Hemos comprobado de qué forma se generó la emergencia literaria de la escritura feminista en la literatura postmoderna.

En este mismo primer capítulo, hemos presentado el movimiento Real-Mágico en el que hemos mostrado las diferentes definiciones del Realismo mágico, las características propias de este movimiento y por fin las variaciones de tendencias del RM.

Finalmente, hemos tratado la teoría de la recepción literaria, en ella hemos examinado el lector real y el lector implícito, el horizonte de expectativas de Hans Robert Jauss y los nuevos paradigmas de Hans Robert Jauss.

En el segundo capítulo titulado “Análisis del discurso de las novelas *Como Agua para Chocolate* de Laura Esquivel y *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta” hemos analizado las estrategias narrativas, la semiótica narrativa, el tiempo y el espacio, el narrador y punto de vista y los personajes de las tres obras citadas anteriormente basándonos en las teorías de la novela *semiología de la novela* de Bobes Naves María del Carmen.

El tercer hemos analizado el discurso de la novela *Maldito Amor* de Rosario Ferre.

En el cuarto capítulo hemos identificado, determinado y analizado las principales características del discurso postmoderno en las novelas latinoamericanas siguientes: *Como Agua para Chocolate* de Laura Esquivel, *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta y *Maldito amor* de Rosario Ferre, a la luz de las teorías de la postmodernidad (la hibridación: genérica, dialógica y cultural, la intertextualidad, la metaficción historiográfica, la teoría postcolonial el amor y el erotismo, el humor, la construcción de la identidad tanto nacional como femenina) adoptando una postura objetiva y pragmática.

Tras nuestro estudio de la construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno en *como agua para chocolate* de Laura Esquivel, *Arráncame la vida* de Angeles Mastretta y *Maldito Amor* de Rosario Ferre hemos podido sacar las siguientes conclusiones:

La literatura latinoamericana ha conocido una gran revolución en la época postmoderna gracias a la emergencia de ilustres escritoras comprometidas con los asuntos políticos y sociales de sus respectivos países, como Rosario Ferré, Laura Esquivel y Ángeles Mastretta. Sus novelas son consideradas como verdaderas obras de arte en la literatura latinoamericana. Estas escritoras crearon una nueva dinámica de la novela latinoamericana, introduciendo nuevos conceptos, nuevos temas y una nueva construcción del discurso, caracterizada por una visión heterogénea, fragmentaria y híbrida al mismo tiempo, frente al discurso hegemónico que prevaleció por mucho tiempo en tanto que modo de pensamiento único.

Esta nueva aproximación renovada, estructurada y fragmentaria de la novela postmoderna, constituye una verdadera revolución en el mundo de la literatura latinoamericana y se inscribe como la nueva óptica que se encuentra en total ruptura con la concepción clásica del pensamiento y del discurso latinoamericano.

Si los temas y las ideas de libertad, de igualdad y de emancipación han logrado imponerse en el mundo de la literatura postmoderna y a concretizarse a nivel de la sociedad latinoamericana, es gracias a la lucha permanente de los escritores del postmodernismo, que fueron cantares de la defensa de los derechos y las libertades de los oprimidos.

La construcción y la deconstrucción del discurso postmoderno se efectúa utilizando un conjunto de recursos narrativos como: la hibridación, la intertextualidad, la interculturalidad, y también mediante la incorporación de estrategias narrativas como el humor y la ironía, la introducción de temas relativos a la identidad nacional, al feminismo, al erotismo y a la inclusión de elementos de la cultura popular como el folletín y el bolero.

El estudio de algunas características del discurso postmoderno como la interculturalidad (la influencia de la cultura árabe en la literatura latinoamericana) nos ha permitido inferir las huellas y la estrecha relación entre lo árabe y lo latinoamericano en el contexto de la literatura particularmente.

Asimismo podríamos considerar nuestro estudio como una incitación a una investigación sobre la riqueza histórica cultural latinoamericana árabe, una interculturalidad que se vive, se expresa en la lengua, se exalta y se materializa en la comprensión, aceptación e inspiración mutuas.

Además, el análisis de otra característica fundamental del discurso postmoderno como la hibridación genérica, nos ha permitido sacar las siguientes conclusiones:

En primer lugar, la hibridación genérica en la novela postmoderna como es el caso de *Como agua para chocolate* y *Arráncame la vida* se efectúa juntando dos o más géneros narrativos totalmente diferentes, como por ejemplo: el folletín y la receta, el diario y el folletín o bien entre tres géneros en conjunto.

En segundo lugar, la hibridación genérica se efectúa mezclando entre los subgéneros existentes en el seno del mismo género como es el caso del folletín

que consta de numerosos subgéneros que entremezclan entre sí generando una hibridación de segundo nivel.

Y en tercer lugar, la existencia de diferentes tipos de hibridación genérica: por un lado, está la hibridación de un género literario tradicional juntado con otro no literario y por otro lado, está la hibridación en heterogeneidad genérica.

En fin, el análisis de las tres novelas hispanoamericanas (*Como Agua para Chocolate*, *Arráncame la vida* y *Maldito amor*) basado en las teorías postmodernas nos ha ofrecido claves enriquecedoras y nos ha abierto vías para interpretar la narrativa de fin de siglo o de la postmodernidad.

Bibliografía:

Libros:

- Acosta, Laura. (1989). *El lector y la obra, Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos.
- Aguilar, Luis Armando. (2004). La hermenéutica filosófica de Gadamer . revista electrónica sináptica. Núm. 24. pp.61-64
- Agar, Lorenzo. (1997). *El mundo árabe y América Latina*. Madrid: Libertarias
- Akmir, Abdeluahed. (2009). *Los árabes en América Latina. Historia de una emigración*. Madrid: Casa Árabe.
- Balutet, Nicolás. (2014). *Poética de la hibridez en la literatura mexicana postmoderna*. Madrid: Peliegos
- Barrera, Trinidad. (2003). “La narrativa femenina: balance de un siglo ». *Anales de Literatura Española*. Alicante. Nº16.
- Benach, Núria; Albet, Abel y Edward W. Soja. (2010) la perspectiva postmoderna de un geógrafo radical. Barcelona: Icaria.
- Blanchot, Maurice. (1955). *L’espace Littéraire*. Paris: Gallimard.
- Bobes, Naves, María. D.C. (1993). *Teoría General de la novela*. Madrid: Gredos.
- Boisvert, Yves. (1997). *L’analyse postmoderniste: une nouvelle grille d’analyse socio-politique*. France: Harmattan
- Campos, Aguilar, Lagunas Isabel y Carballido Elvira. (2011). *Cultura y Género: Expresiones artísticas, mediaciones culturales, y escenarios sociales en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Cano, Pedro Damián. (2004). *Al-Ándalus, El islam y los pueblos ibéricos*, Madrid: Sílex.

- Catelli, Laura. (2012). *Términos claves de la teoría poscolonial latinoamericana*. Argentina: Ciept.
- Ferrer, José. Luis. (1990). *El Realismo Mágico en la novela Hispanoamericana*. Madrid: Anaya.
- Ferre, Rosario. (1989). *Maldito amor*. Madrid: Joaquín Motri.
- García, Muro. (1994). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza.
- Garza, Cristina. Cisneros, Sandra. (2017). *Literatura de mujeres, Memoria y Resistencia*. Barcelona: Shuo Chen.
- García, Sánchez. Franklin, B. (1996). *América Latina: ¿integración o fragmentación?*. Canada: Dovehouse Editions.
- García, C. Néstor. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García, Peinado. (1998). *Hacia una Teoría General de la Novela*. Madrid: Arco/Libros.
- Genette, Gérard. (1972). *Figures trois*. Paris : Seuil.
- Gianni, Vattimo. (1985). *El fin de la modernidad*. Gedisa: España.
- Gianni, vattimo. (1992). *Más allá del sujeto*. España: Paidós Ibérica
- González, Antonia. (2001). "El discurso femenino en *Como Agua para Chocolate*". *Cuadernos del Cilha*, N° 3, pp.89-100.
- Jameson, Frederic. (2006). *La Posmodernidad*. Barcelona: kairós
- Hernández, S. Antonio. (1999). *Modernidad y posmodernidad*. Castilla: La Mancha.
- Lyotard, J. Francois. (1987). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

- Lyotard, J. François. (2006). *La Condición Postmoderna*. Barcelona: Cátedra.
- Mentón, Seymour. (1998). *Historia verdadera del realismo mágico*. Madrid: Ajusco.
- Montalvez, Martinez Pedro. (1994). *La literatura del Mahyer en introducción a la literatura árabe moderna*. Madrid: Almenara.
- Montesca, Salvador. (2009). *La narrativa de la postmodernidad*. Málaga: Aedil.
- Navarro, Santiago Juan. (1998). *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista*. España: Episteme.
- Show, Donald. (2008). *Nueva narrativa hispanoamericana, Boom, postmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- Terry, Eagleton. (1997). *Las ilusiones del postmodernismo*. Barcelona: Paidós.
- Villanueva, Darío. (1999). *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual: del Realismo Mágico a los años ochenta*. Madrid: Espasa Calpe
- Wolfgang, Iser. (1987). *El acto de lectura*. España: Taurus.
- Yebra, G, Wolfgang. K. (1991). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.

Artículos de Revista:

- Balutet, Nicolás. (2014). “El feminismo híbrido de Laura Esquivel en *Como Agua para Chocolate*”. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*. N°10. pp. 59- 81.
- Bravo, Inostroza. Pinto, Pino y Verdugo, Arévalo. (2011). “Mecanismos Escriturales utilizados por Ángeles Mastretta y Laura Esquivel, en las novelas *Arráncame la vida* y *Como Agua para Chocolate*, para mostrar la

emancipación de las protagonistas en relación con su género, clase social y momento histórico.”

http://repobib.ubiobio.cl/jspui/bitstream/123456789/1872/1/Bravo_Inostroza_Luis.pdf

- Bodevin, León. (2004). “Naturaleza y Cultura: una lectura elemental de *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta”. *Filología y Lingüística*. N° 30. pp. 51-59
- Botero, María Ángela. Ramírez, Adriana. (2016). “Estrategias paródicas en la construcción de la heroína y del bildungsroman en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta”.
<http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/10335/1/CB-0565134.pdf>
- Callejo, Javier. (1999). “El análisis del discurso: Del posmodernismo a las razones prácticas”. *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. N°88. pp. 37-73.
- Castilleja, Diana. (2005). “Variantes de sazón: la cocina en el ensayo femenino mexicano y caribeño”. *América*. N°33, V. 1. pp. 167-176.
http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2005_num_33_1_1719
- Eagleton, Terry. (1988). Una introducción a la teoría literaria. México, Fondo de Cultura Económica. Esquivel, Laura. (1989). Como agua para chocolate, novela de entregas mensuales con recetas y amores caseros. México: Planeta.
- Enriquez, Virginia. (2008). “Podemos hablar de un feminismo postmoderno?”. *Miscelanea. Revista de filosofía y letras*. pp.13-23.
- Facio, Alda. Freis, Lorena. (2005). “Feminismo, Género y Patriarcado”. *Academia. Revista sobre Enseñanza del Derecho de Buenos Aires*. V. 3. N°. 6

- Francisco Rodríguez. "La noción del género en la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss". *Revista científica de América Latina y del Caribe*. Vol. 11. N: 2
- Fuentes, Marcelo. (2004). "La cantante, el gobernador, su mujer y su amante: la política del bolero". *Taller de letras*. N° 35. pp. 45-57.
- Fuentes, J. Luis. (1990). "La narrativa del «post» en Hispanoamérica: una cuestión de límites". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. N° 4. pp. 250-265
- Gadamer, George. (1993). "Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica". *UNAM*. México.
- Gálvez, Marina. (1999). "Reflexiones sobre lo postmoderno «avant la lettre»: un problema de hermenéutica". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. N°1, V. 28, p. 211-226.
- González, Aníbal. (s, f). "La importancia de ser sentimental: amor y escritura en la novela hispanoamericana de hoy". *Actas 15. Congreso AIH*. V. 4. pp. 1-20

https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_4_004.pdf
- Hassan, Ihab. (1991). "El pluralismo en una perspectiva postmoderna". *Criterios*. N° 29. pp. 267-277.
- Jauss, Hans Robert. (1987). "La historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria." En *Teoría de la recepción literaria*. Dietrich Rall. Vol. 43. No. 2.
- José Ismael, Gutiérrez. (s, f). "Travestismos femeninos: escritura y mujer frente al poder patriarcal". *Actas 16. Congreso AIH de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*. pp. 1-8

https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_341.pdf

- Linhard, Alexa. (2002). « Una historia que nunca será la suya: feminismo postcolonialismo y subalternidad en la literatura femenina mexicana ». *Escritos. Revista del centro de ciencias del lenguaje*. Nº 25, pp. 135-156.
- Lyotard, J François. (1992). “Qué es lo Posmoderno”. *Revista Zona Erógena*, Nº 12.
- Marcia, Espinoza. (s, f). « El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina ». *Razón y palabra*. Nº1. pp. 65-80.
- Mbaye, DjibrIL. (s,f). “Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica desde la “segunda fila”.
- Nelson, González. (1990). “La novela latinoamericana de fines del siglo XX 1967-1999. Hacia una tipología de sus discursos”. *Noruega*. Nº2. V.5.
- Ortega, Nelson. (1999). "La novela latinoamericana de fines del siglo XX 1967-1997: hacia una tipología de sus discursos". *Moderna Sprak*. Nº 2. Vol. 10.
- Olvera, Sánchez. (2006). “El feminismo en la construcción de la ciudadanía de las mujeres en México”. *Acatlàn. Itinerario de las Miradas*. Nº 63.
- Oropesa, Salvador. (1992). “*Como agua para chocolate* de Laura Esquivel como lectura del manual de Urbanidad de buenas costumbres”. *Monographic Review*. Nº 8.
- Potok, Magda. (2003). “Escritoras españolas y el concepto de literatura femenina”. *Revista de la universidad Adam Mickiewicz de Polonia*. Nº 9. p. 1-10
- Roa, Medina. Domínguez, Luisa. (2009). « La novela por entregas como género discursivo ». *Núcleo*. Nº 26.
- Rocca, Adolfo. (2001). “La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos”. *Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*. Madrid.

- Rubio, Rodríguez. (2011). "El personaje posmoderno en la novela española: análisis del pensamiento de los monstruos de Felipe Benítez reyes". *Revista semestral de iniciación a la investigación en filología*. Vol. 5, pp. 89-125.
- Sabía, Saïd. (2006). "Arráncame la vida de Ángeles Mastretta: La historia desde la trastienda". *Espéculo. Revista de estudios literarios*.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/arravida.html>
- Steimberg, K. Olga. (1996). "Transformaciones de una cultura: literatura latinoamericana y postmodernidad". *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras.U.N.T.*
- Toro, Alfonso. (1991). "la narrativa posmoderna y Latinoamérica".. *Revista Iberorománica*. N°165, pp.200-225.
- Zapata, Mónica. (1995). "Universo femenino y géneros literarios en *Como Agua para Chocolate* de Laura Esquivel". *Hisp.* N°13. pp. 495- 512.