

Novelas como boleros, boleros como novelas: una lectura de Arráncame la vida

ALVARO SALVADOR
Universidad de Granada

1. Introducción

Es evidente que la insuficiente perspectiva crítica y el escaso material bibliográfico de que disponemos, arrojan serias dudas sobre la posibilidad de llevar a cabo un trabajo de investigación exhaustivo y completo acerca de un texto de tan manifiesta actualidad. Sin embargo, a casi veinte años ya de las primeras manifestaciones del fenómeno o movimiento en el que se inscribe esta novela, parece también evidente que la aportación más valiosa y original a lo que podríamos llamar la literatura del «postboom» ha consistido en una serie de obras escritas por mujeres, jóvenes unas, otras no tanto, que han irrumpido en el panorama literario continental e internacional con una fuerza desconocida desde el último suceso literario de los años sesenta.

Fenómeno, además, reforzado de una parte por la difusión masiva que muchas de estas obras han alcanzado al ser utilizadas por la poderosa maquinaria de los medios de comunicación de masas (cine, televisión, promociones editoriales de todo tipo, etc.), de otra por el hecho de inscribirse en un tipo de actividad social, la literatura hecha por mujeres, de una actualidad indiscutible. Finalmente, vale decir, que todo este suceso en el que se enmarca la obra que nos disponemos a analizar es, a nuestro juicio, un fenómeno tardío, cuyo estudio requiere el repaso previo a la lógica cultural de las décadas precedentes, incluida aquella en la que surge el llamado «boom» masculino de la década de los sesenta, porque en estos años crecen y se desarrollan una serie de rasgos culturales y literarios que son los que conformarán finalmen-

te el imaginario artístico de esta nuevas escritoras que surgen en los años ochenta.

2. Los antecedentes inmediatos

Casi todos los estudiosos que se han ocupado hasta el momento de este tema, coinciden en señalar que con la generación llamada de «los novísimos», «los contestatarios del poder», «la generación del 68» o la «generación de la crisis», aparecen en la literatura hispanoamericana, en torno a la figura del escritor y el intelectual, una serie de características, de rasgos y actitudes, completamente nuevas, inéditas hasta ese momento, y que condicionarán en los años siguientes el desarrollo no sólo de la literatura sino incluso de lo que podríamos llamar la sociedad literaria (Skarmeta, Rama, Goic, Shaw, etc.).

El primero de estos fenómenos estaría marcado por el llamado *desarrollismo* de los años sesenta que provoca la irrupción masiva en estas sociedades de los llamados «medios de comunicación de masas»: el cine, la televisión, la publicidad, la nueva música popular a través de la radio y el microsurco, la fotocopiadora, la grabadora, el desarrollo de las comunicaciones que democratizan la aventura del viaje y rompen el mito del espacio insalvable, etc. Todos estos hechos culturales nuevos van contribuyendo a la construcción de una nueva percepción de la realidad, así como una nueva sensibilidad, una nueva perspectiva a la hora de elaborar posibles representaciones artísticas de esa realidad que se vive como nueva.

De otra parte, gracias a la «democratización» de la educación que provoca el desarrollismo y a la creación de nuevos mercados dirigidos al sector más joven de la población, se va generando un «culto por la juventud» y sus cualidades de espontaneidad, acción, autenticidad, rebeldía, etc. En parte por este culto, por el triunfo de la Revolución Cubana y por la pervivencia de tremendas desigualdades que todavía vertebran a la mayoría de las sociedades latinoamericanas, aparecen los llamados «movimientos de liberación», inspirados también por el modelo que para esa juventud representa la cruzada de Che Guevara y el izquierdismo radical que simultáneamente se desarrolla en Europa. Esta politización general de la juventud renovará el viejo sueño utópico de un continente unido por una idea de igualdad y emancipación cultural y económica.

En cuanto a la formación intelectual, habrá que señalar el rechazo que estos jóvenes experimentan hacia la tradición literaria autóctona que llega

hasta ellos a través de unos programas educativos y una atmósfera oficial cargada de reminiscencias costumbristas y de un anacrónico culto por la tierra. Sus influencias serán, por tanto, fundamentalmente foráneas: la cultura norteamericana, tanto en su vertiente intelectual como popular, la literatura y filosofía francesas, desde el existencialismo y el marxismo hasta el postestructuralismo y el feminismo, etc.

No obstante, lo que en un primer momento se manifiesta como un rechazo frontal a la tradición, queda más tarde suavizado por los límites fronterizos que estos jóvenes advierten con la generación inmediatamente anterior, la del «boom». La vocación de ruptura, la necesidad de extrañamiento cultural y geográfica, la experimentación, el establecimiento de límites imprecisos entre la realidad y la literatura, la desacralización de la actividad literaria y su apuesta por una literatura que conviva con el mundo, etc., serán algunos de los rasgos que se adelantan al tipo de vida y sensibilidad artística que la generación siguiente vivirá como propia.

De cualquier modo, en lo estrictamente literario, podemos apreciar también notables diferencias entre estos escritores y sus hermanos mayores. En primer lugar, la renuncia a la reconstrucción simbólica de la realidad abstracta latinoamericana —ya sea ésta mítica, alegórica, política, refundadora, etc.— en favor de una mirada que intenta acercarse a la realidad concreta, cotidiana, para desmenuzarla. Y esta nueva mirada se proyecta a través de procedimientos en unos casos no tan nuevos, aunque sí intensificados o radicalizados, y en otros originales, sobre todo en lo que significan como actitud. En el primer caso, nos encontramos con una concepción neovanguardista de la novela que en ocasiones desembocará en una escritura exageradamente experimental. En el segundo, con modos narrativos derivados del impacto de la cultura de los *mass-media*, en la medida en que imágenes y técnicas cinematográficas, el modelo del guión como estructura narrativa, las radionovelas y telenovelas, las letras de canciones, el lenguaje de la publicidad y el periodismo, la estética kitsch o cursi, etc., se utilizan como materiales sustentadores de unas estructuras narrativas muy cercanas al pastiche.

El paisaje fundamental de la novela es ahora el de la ciudad, un espacio urbano que se hace más y más concreto, hasta el punto de crear con la utilización desaforada de lenguajes particulares (idiolectos) una especie de retórica ininteligible fuera de las fronteras del espacio ciudadano, y abandonando, por tanto, cualquier tentación de totalidad o universalización. Poco a poco, la literatura de estos años se va constituyendo como un

«espacio descreído». Es una literatura sin pretensiones, que no aspira a ordenar el mundo aunque solo sea imaginariamente sino simplemente a presentarlo, y que exhibe una conciencia cínica de sus limitaciones como simple objeto de consumo. Sus personajes no son seres míticos ni espesores simbólicos, sino individualidades que navegan a la deriva en un mundo definitivamente desordenado, lleno de espacios estancos sin demasiada comunicación entre sí, y que sólo aspiran a la aventura de su propia sentimentalidad.

Desde esta posición, desde el lugar de la individualidad y la introspección en los sentimientos, desde la crítica profunda a la sociedad patriarcal, es desde donde podemos desembarcar en esta última promoción que comienza a publicar en los años ochenta y que está fundamentalmente representada por mujeres escritoras.

3. ¿Literatura femenina o literatura feminista?

Es suficientemente conocido y estudiado el debate que preside en la actualidad el horizonte de las preocupaciones críticas centradas en el tema de lo que se define como «escritura femenina» o «literatura hecha por mujeres». Este debate se enmarca en dos grandes líneas teóricas que enfrentan una caracterización proclive al concepto de «literatura feminista» con otra partidaria de una distinción enunciada como «literatura femenina» o «literatura de la diferencia». En este sentido varias estudiosas latinoamericanas han llamado la atención sobre la necesidad de insertar esta problemática específica dentro de otra mucho más general que englobaría, en una doble articulación, el problema de la especificidad de la escritora hispanoamericana dentro del clásico problema de la posible especificidad de la literatura hispanoamericana. Así, Susana Castro-Klarén, llama la atención sobre el hecho de que «la lucha de la mujer latinoamericana sigue cifrada en una doble negatividad: porque es mujer y porque es mestiza», y reclama la necesidad de «elaborar posturas teóricas derivadas de la lectura de todos esos textos» que inundan el panorama de la más reciente literatura en América Latina¹.

¹ Sara Castro-Klarén. «La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina», en *La sartén por el mango*, ed. de Patricia Elena González y Eliana Ortega, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1985, pág. 43.

Desde esta perspectiva, Alicia Llarena habla de una «voz (producida) desde el interior de la mujer, desde la intimidad de una conciencia periférica, marginada, desde el “feminismo”, pero que no debe entenderse como la práctica del feminismo al uso antiguo... sino ante todo como una nueva perspectiva de análisis que denuncia y cuestiona radicalmente las falsas hegemonías, el poder de una cultura patriarcal y homocéntrica»². Susana Reisz señala, por su parte, la existencia en estas escritoras de «un tipo de escritura que expresa formas específicas de experiencia basadas en una forma específica de marginalidad y que lo hace a través de ciertas estrategias discursivas condicionadas por el carácter patriarcal de la institución literaria y por la necesidad de someterse a, o de confrontarse con, una autoridad textual ejercida por una voz masculina en nombre de la humanidad»³. O bien, Marta Traba define una literatura cuyo «lugar no está contra la literatura masculina... ni por encima de la literatura masculina, ni por debajo de la literatura masculina, sino que es una literatura diferente, es decir, que su territorio ocupa un espacio diferente»⁴.

Es evidente que todas las opiniones citadas se inclinan del lado de la literatura femenina como una «literatura diferente» y podemos asegurar que en el espacio crítico hispanoamericano representan a la tendencia mayoritaria. Susana Reisz es quien, a nuestro juicio, ha caracterizado de un modo más riguroso y exhaustivo los rasgos específicos de esta escritura diferente o «escritura con marca de feminidad textual» como ella misma la define. Éstas serían las principales estrategias que ayudarían a caracterizar los discursos producidos por mujeres hispanoamericanas —y también españolas— en la década de los ochenta:

1. La *mimesis*, enfatizada, sobreactuada, teñida con diferentes matices de ironía, de las más diversas variantes del lenguaje patriarcal, así como de ciertos lenguajes artísticos tanto cultos como populares.

2. El lenguaje que estas escritoras asumen como propio, y que casi siempre remite a estrategias discursivas de comunicación de masas, tradicional-

² Alicia Llarena. «Arráncame la vida de Ángeles Mastretta: el universo desde la intimidad», *Revista Iberoamericana*, n.º 159, vol. LVIII, 1992, pág. 468.

³ Susana Reisz. «Hipótesis sobre escritura diferente e Hispanidad», *Tropelias*, n.º 1, 1990, pág. 202.

⁴ Marta Traba. «Hipótesis sobre una escritura diferente» en *La Sartén por el mango*, op. cit., pág. 22.

mente atribuidas a un modo de expresarse típicamente femenino: cartas, diarios, canciones sentimentales, recetas de cocina, historias de amor, etc., es un lenguaje que de algún modo expresa, y a veces tematiza, los condicionamientos culturales y las restricciones impuestas a su sexo, pero que, al mismo tiempo, está atravesado por tensiones internas y afectado por las interferencias de los otros lenguajes representados en la ficción.

3. La *asunción*, a veces explícita y ostensiva, del espacio discursivo que la sociedad patriarcal adjudica a la mujer, pero que al mismo tiempo se resemantiza, produciendo un cuestionamiento que muestra claramente sus propias contradicciones y que se centra en la rigidez de los roles sexuales en la sociedad patriarcal hispana y, particularmente, en los aspectos represivos del lenguaje como comportamiento social.

4. Análisis de *Arráncame la vida* de Angeles Mastretta

La novela de Angeles Mastretta es un ejemplo extraordinariamente sintomático de los rasgos y particularidades que caracterizan a este grupo de escritoras, tanto desde el punto de vista de su recepción no exenta de contradicciones, como de los elementos estructurales que configuran la trama de su elaboración literaria.

Como hemos dicho en otro lugar⁵, *Arráncame la vida* no muestra las «marcas de transición» que podemos percibir en otras escritoras de este grupo como Isabel Allende o, incluso, Laura Esquivel. No hay nada en la novela que nos haga recordar lo «real maravilloso». La novela se estructura a partir de un núcleo marginal, el modelo que le ofrece un producto típico de la industria cultural contemporánea: el bolero. Y desde ahí efectúa una relectura de la tradición, invirtiendo los códigos clásicos del cuento de hadas o la novela de aprendizaje, acentuando la resemantización de todos los lenguajes que le son depositados como propios por esa misma tradición y desplegando a partir de ellos un discurso que mira la realidad desde un lugar diferente y habla de ella con una lengua que es, desde el título, deliberadamente «otra».

La lectura que Catalina, la protagonista, hace de su propia vida a través de la memoria, es simultáneamente la proyección de una mirada desde la inti-

⁵ Vid. «El otro boom de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 41, Año XXI, pág. 174.

midad, desde la privacidad de la esposa de un general de la Revolución victoriosa, y desde la «infrarrealidad», sobre uno de los periodos más decisivos para la historia y para la literatura de México. Podríamos decir, que en el espejo que Angeles Mastretta nos proporciona se refleja desfigurada la figura de Demetrio Macías, el héroe de la novela emblemática de la Revolución mexicana: *Los de Abajo*. No obstante, Catalina es un testigo interior, que observa esa realidad desde dentro, desde su cotidianidad, sus miserias y sus contradicciones, pero además es un testigo periférico, marginal, que ni siquiera «sabe sentir» cuando su historia comienza. Con esta aspiración por sentir llena la voluntad de toda su existencia, como una fuerza motora que la sostendrá siempre, a través de las decepciones, los desengaños, el dolor, las desmitificaciones, en un camino que se elabora, como hemos dicho, como una desconstrucción de todos los valores mitificados del período revolucionario y de la sociedad que se levantó gracias a él. Todos los arquetipos, desde el machismo, la honradez, la política o la igualdad, hasta la marginalidad femenina, la maternidad, la fidelidad, el sentimentalismo, etc., son demolidos en un relato elaborado con un lenguaje sencillo, lineal, directo, que construye extraordinarios y sinceros personajes literarios, buscando el triunfo final de la intimidad. No hay heroicidad explícita en esta novela, sólo el discreto desarrollo de la personalidad de una mujer que aparentando plegarse a los condicionamientos que le impone una sociedad patriarcal, sin embargo va creciendo y creciendo hasta alcanzar el triunfo final que se materializa en la posibilidad de «escribir» el libro que el lector tiene entre las manos.

En 1985, se publica en Méjico esta novela que ese mismo año obtuvo el premio «Mazatlán», uno de los más prestigiosos de la vida literaria mexicana, con un inmediato y extraordinario éxito de público. Sin embargo, la crítica pretendidamente «seria» no se mostró tan entusiasta:

La mayor tragedia de esta novela es la del lenguaje con que está escrita... En cuanto al propósito de escribir una versión de la historia mexicana desde un punto de vista femenino, *Arráncame la vida* llega desgraciadamente a confundir la historia con el rumor, como si ésta fuera para las mujeres un inmenso chisme... Entiendo que pocas veces la Historia Oficial coincida con la experiencia femenina, pero de allí a derivar a esta retahíla de falsas ingenuidades, hay más que un trecho un abismo⁶.

⁶ Fabianne Bradu. «¿Los nuevos realistas?», *Vuelta*, 11, n.º 129, 1987, págs. 60-63.

Arráncame la vida es una propuesta narcisista: la mujer es siempre la más bella, la más inteligente, la más rica, la más poderosa. Se divierte sin culpa, se libra de sus responsabilidades sin remordimiento y nunca sufre de verdad, y por si fuera poco un final feliz le augura el mejor de los futuros. Se trata de un personaje que, vestido de mujer, realiza el sueño de todos los clasemedios de hoy: la riqueza, el poder y la libre sexualidad⁷.

A nuestro juicio, estas críticas no han entendido la novela o, lo que es más, no han podido —o querido— entenderla. El argumento de la misma efectivamente se centra en la visión de la «historia oficial» mexicana contemporánea, en la visión del episodio trascendente de la Revolución Mexicana y de las décadas inmediatamente posteriores, no menos trascendentes para la consolidación de la vida política y la vida social que configuraron a la actual sociedad mexicana. Esa visión nos la ofrece la voz de una mujer, Catalina, protagonista privilegiada de aquellos acontecimientos, aunque desde su posición femenina, es decir, desde su condición de esposa de un general de la Revolución triunfante. Hasta aquí, la síntesis del argumento; sin embargo, la novela es mucho más. La novela acaba realizando una completa desmitificación de todos los valores que ese proceso histórico, sobre el que el texto se «narra», instituyó como «verdades» en la sociedad mexicana. Podríamos decir que la novela efectúa una completa desestructuración, desconstrucción, de los espesores simbólicos, de los valores mediatos e inmediatos, sobre los que se ha asentado el inconsciente colectivo mexicano de las últimas décadas. Y todo esto se realiza desde una posición muy poco solemne, muy modesta. Catalina, en todo momento, es un testigo interior, que vive esa realidad desde dentro, desde su cotidianidad, sus miserias, sus contradicciones y su debilidad, pero además es un testigo periférico, marginal, que no sólo no puede participar de las decisiones de la vida pública, sino que ni siquiera «sabe sentir» cuando su historia comienza.

La novela se estructura, pues, desde una conciencia de marginalidad, utilizando como base toda una tradición contemporánea de discursos considerados como secundarios, subliterarios o vulgares, discursos que —como ya hemos dicho— son incorporados a menudo por los integrantes de esta promoción de escritoras (y escritores) como materiales para la elaboración de

⁷ Sara Sefcovich. *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, México, Grijalbo, 1987, págs. 228 y ss.

una literaura pretendidamente culta. En concreto, el núcleo central de *Arráncame la vida* es, como el título indica, un bolero con vocación de tango, más que un tango que se puede leer como un bolero, tal y como señala la propia Mastretta:⁸

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 tenía
te la voy a cantar,
la llevaba en el alma
y te la voy a dar.

La canción que tenía
te la voy a cantar,
la llevaba en el alma
y te la voy a dar.

La canción que tenía
te la voy a entregar,
la llevaba en el alma,

⁸ Anamari Gomis. «Ella encarnaba boleros» (entrevista a Ángeles Mastretta), *Nexos*, n° 91, julio, 1985, pág. 51 y ss. Estamos de acuerdo con Susana Reisz en que «la afinidad entre la novela de Ángeles Mastretta y la canción de Agustín Lara radica... en su común desparpajo para exhibir estereotipos y en la tendencia a enfatizar los tópicos melodramáticos» (Susana Reisz, «Cuando las mujeres cantan tango...», *Literatura Mexicana hoy*, ed. de Karl Kohut, Frankfurt, Vervuet Verlag, 1991, pág. 144), pero nos inclinamos por considerarla un bolero, «tanguado», pero un bolero al fin y al cabo.

la llevaba escondida
y te la voy a dar⁹.

Un bolero que va dirigido simultáneamente, como veremos, a dos destinatarios. Después del título, no existe ninguna alusión a la canción hasta llegar a la página 149, Capítulo XVI, en donde se narra la fiesta que Catalina celebra en su casa en compañía de su marido, el general Andrés Ascencio, Toña «La Negra», la famosa cantante de boleros, y el hombre de quien está enamorada la anfitriona, el músico Carlos Vives¹⁰. El bolero surge en este contexto, del mismo modo que otros, motivado por un momento de exaltación festiva:

Vives se reía y Andrés se quedó dormido.

—*Arráncame la vida* —pedí mientras seguía bailando sola por toda la estancia.

—«Arráncala, toma mi corazón» —cantó Toña siguiendo al piano de Carlos.

—«Arráncame la vida, y si acaso te hiere el dolor» —me uní a ellos sentándome otra vez junto a Carlos. Tenía razón Andrés, yo arruinaba sus voces pero no estaba para pensarlo en ese momento.

—«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—, mis respetos!

—¿Y ustedes qué? —preguntó ella—. ¿Se quieren o se van a querer? (págs. 149 y 150).

Parece evidente, pues, que si aceptamos la caracterización de la canción como bolero, para analizar con rigor la estructura de esta novela tendríamos que preguntarnos, previamente, por la estructura que la sustenta, esto es, por la estructura del bolero. Como sabemos, el bolero es una canción popular que pertenece a nuestra tradición contemporánea, a lo que podemos llamar «fol-

⁹ La canción habitualmente viene firmada por María Teresa Lara, hermana de Agustín Lara. Parece ser que con esta estratagema el compositor eludió un contrato leonino que había suscrito años antes con una editora musical. Citado por Hernán Restrepo Duque en *Lo que cuentan los boleros*, Bogotá, Centro Editorial de Estudios Musicales, 1992, pág. 32.

¹⁰ Citamos por la edición española de Seix-Barral, Barcelona, 1992. En adelante señalamos entre paréntesis las páginas de las citas del libro.

klore urbano», género en el que pueden incluirse también otras producciones musicales como el tango o la «bossa nova». Como ha señalado Rafael Castillo Zapata en un texto espléndido cuya lectura recomiendo, el bolero podría definirse como «una trama simbólica de representación del fenómeno amoroso»¹¹. Es evidente que en el momento en el que, como anécdota narrativa, el bolero aparece en la novela, Catalina, la protagonista del relato, está experimentando el fenómeno amoroso y el bolero actúa como trama de representación de esa experiencia. 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:

Cuando desperté, Carlos estaba durmiendo junto a mí y hacía un puchero con la boca.

El departamento tenía una sala con un piano ocupando la mitad, una cocina que parecía clóset, una recámara con fotos en las paredes y una ventana grande desde la que se veía Bellas Artes. Quise quedarme. Carlos abrió los ojos y sonrió.

—¿A dónde nos vamos a ir? —le pregunté en el oído como si alguien pudiera escucharnos.

—Al mar —dijo todavía medio dormido.

—Vámonos entonces.

—¿Qué horas son? —preguntó bostezando y estirando los brazos.

—No sé. ¿Por qué no nos morimos ahorita? —dije.

—Porque yo tengo mucho que hacer todavía. Nunca he dirigido en Viena.

—¿Me vas a llevar a Viena?

—Cuando me inviten.

—¿Todavía no te invitan?

—Falta que acabe la guerra y que yo dirija mejor.

—Ya no me vas a querer cuando eso pase —dije.

—Te quiero ahorita —dijo y se puso a besarme. Después estiró un brazo por encima de mí tratando de alcanzar su reloj que estaba en el buró de mi lado—. Son las cuatro, creo que sí nos vamos a morir hoy. Seguro que a Juan se le olvidó.

¹¹ Rafael Castillo Zapata. *Fenomenología del bolero*, Caracas, Monte Avila, 1990, pág. 23.

- ¿Qué se le olvidó?
 —Que tenía que llamarnos cuando Andrés estuviera por salir de Los Pinos.
 —¿Para qué?
 —Para que tú llegues a tu casa antes que él.
 —Pero si yo no quiero regresar a mi casa.
 —Tienes que llegar. Ni modo que te quedés aquí
 (págs. 142 y 143).

(...)

¿Y si de veras la mató?, me la pasé preguntándome mientras sudaba en el temazcal.

—No me quiero morir —le dije a la Palma que estaba enfrente sacando la cabeza del cuadro de ladrillo en que lo encerraban a uno con una lona de hule sobre los hombros. Nos veíamos como monstruos de cuerpo cuadrado y cabeza sudorosa y chiquita.

—Menos ahora que te estás poniendo tan guapa —me contestó.

—Andrea, no es juego, no me quiero morir.

—No te vas a morir, amiga, no seas tonta. Tú conoces mejor a tu marido que todas nosotras con todo y todos los chismes que hemos oído de él. Según tú no es un monstruo, ¿qué te preocupas entonces? Ni aunque lo anduvieras engañando te daría un tiro, ¿por qué otra cosa te lo ha de dar?

—Por ninguna. No es un matón de cuarta.

—Ya me convenciste querida, ¿ahora quieres que yo te convenza a ti de lo que me acabas de convencer? O ¿por qué me vienes con el lloriqueo de que no te quieres morir? (pág. 157).

Como ha señalado Zapata:

para cada una de las situaciones de la *vía amorosa*... tiene el registro simbólico del bolero una descripción emblemática apropiada, una puesta en escena verbal, una estructura discursiva gracias a la cual... se siente el que ama reflejado, confortado simbólicamente, llamado —en una lengua que conoce y que, por lo tanto maneja; que disfruta y en cierta manera controla— a resolver cara a cara los trabajos de amor y salir airoso¹².

¹² R. Castillo Zapata, *Fenomenología del bolero*, op. cit., pág. 31.

No obstante, como ya hemos dicho, el bolero en nuestro caso no se limita a ser una simple ilustración de la peripecia amorosa a que aludimos, ni el título de la novela es un capricho casual o arbitrario. En realidad, este bolero, *Arráncame la vida*, actúa como andamiaje fundamental del relato y se dirige a un segundo destinatario estableciendo la trama simbólica de la relación amorosa verdaderamente pertinente en el texto, la que une a la protagonista narradora con su marido el general Andrés Ascencio.

A partir de este núcleo central, la novela se estructura como un relato de aprendizaje, tal y como han señalado Reisz y Anderson, pero como un relato de aprendizaje situado en un lugar inusual —y aquí comienza la especial relectura de la tradición que el texto nos propone—, el momento en el que todas las historias suelen colocar la palabra fin, es decir, al comienzo de la convivencia de los amantes, quebrando la estructura del relato de aprendizaje destinado tradicionalmente a las niñas, esto es, como ha señalado Angela Olalla, el cuento de hadas¹³.

Pero volvamos a la lengua natural del bolero, «radicada profundamente en una buena porción de tierra del imaginario colectivo», como señala Zapata¹⁴, y que es en definitiva la estructura determinante del relato. ¿Qué quejas procedentes del arrabal son las que llegan en las noches del duro invierno hasta el cuarto de Catalina? Sin duda, las quejas de la pobreza, las dificultades, las estrecheces, la ignorancia de una familia campesina:

Claro que estaba yo 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 que dejó de ordeñar vacas porque aprendió a hacer quesos; no él, Andrés Ascencio, convertido en general gracias a todas las casualidades y todas las astucias menos la de haber heredado un apellido con escudo.

¹³ Reisz, citando a Danny Anderson («Displacement: Strategies of Transformation in *Arráncame la vida*, by Ángeles Mastretta», *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 21, n.º 1, págs. 18 y ss.), afirma que «una de ellas (las estrategias narrativas utilizadas en el texto) es la transformación del tópico del romance y del matrimonio convencionales.. en una novela de educación cuyo «final feliz» no es el triunfo del amor sino el de la libertad individual a través de la viudez». En *Cuando las mujeres cantan tango...*, *op. cit.*, págs. 147 y 148. Vid. Angela Olalla, *La magia de la razón. Investigaciones sobre cuentos de hadas*, Universidad de Granada, 1988.

¹⁴ R. Castillo Zapata, *op. cit.*, pág. 27.

Quiso acompañarnos hasta la casa y desde ese día empezó a visitarla con frecuencia, a dilapidar sus coqueterías conmigo y con toda la familia, incluyendo a mis papás que estaban tan divertidos y halagados como yo.

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.

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 (págs. 7 y 8).

Como vemos, a ese mismo cuarto llegó también un día, montado en su caballo blanco, el príncipe azul, el general revolucionario, el héroe de la nueva sociedad, Andrés Ascencio. Para él entonará Catalina la segunda estrofa de nuestro bolero con una actitud de entrega que, no por sobreactuada, es menos sincera: «toma mi corazón». Y desde ese instante —Catalina tiene quince años y el general treintaicinco— la protagonista se agarra a la figura de su amante como el vehículo que puede conectarla con el mundo, como el maestro que dirigirá su aprendizaje. Este acceso, sin embargo, no se plantea como una búsqueda del «saber» o del conocimiento —y aquí aparece la segunda relectura de la tradición— sino como una llegada a la sensación que es también el placer y el sentimiento. Catalina quiere aprender a «sentir»:

Y se quedó dormido.

Yo me pasé toda la noche despierta, como encendida. Anduve caminando. Por las piernas me corría un líquido, lo toqué. No era mío, él me lo había echado. Al amanecer me fui a dormir con mis cavilaciones. Cuando él me sintió entrar en la cama nomás estiró un brazo y me lo puso encima. Despertamos con los cuerpos trenzados.

—¿Por qué no me enseñas? —le dije.

—¿A qué?

—Pues a sentir.

—Eso no se enseña, se aprende —contestó.

Entonces me propuse aprender. Por lo pronto me dediqué a estar flojita, tanto que a veces parecía lela. 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 (pág. 10).

Está claro que ahí, en el lugar central de lo que podríamos denominar el inconsciente machista, le espera la primera decepción y el primer desencuentro: «Eso no se enseña, se aprende», responde el general, y Catalina comprende por primera vez que todo su proceso de aprendizaje tendrá que realizarlo al «margen» de la relación institucional que hasta ese momento había valorado como el logro más importante de su existencia. Será precisamente una gitana adivina y medio bruja, esto es, una mujer radicalmente marginal, quien enseñe a sentir a nuestra protagonista. Otra relectura de la tradición, un nuevo guiño que desestructura los tópicos relativos al universo femenino, porque se trata de una mujer (naturaleza), medio bruja (esoterismo popular), gitana (marginalidad) la que enseña a sentir a Catalina, pero le enseña como lo haría un sexólogo actual, y además ironizando al mismo tiempo sobre uno de los fundamentos del feminismo radical:

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, 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 arrancadas de oro que se columpiaban de sus oídos rozándole las mejillas.

—Nadie viene aquí a eso —me dijo—. No sea que después tu madre me quiera echar pleito.

—¿Usted tampoco siente? —pregunté.

Por toda respuesta empezó a desvestirse. En un segundo se desamarró la falda, se quitó la blusa y quedó desnuda, porque no usaba calzones ni fondos ni sostenes.

—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 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.

Luego se vistió en otro segundo y me empujó a la puerta.

—Ya vete. No te cobro porque yo sólo cobro por decir mentiras y lo que te dije es la verdad por ésta, y besó la cruz que hacía con dos dedos (págs. 11 y 12).

Desde ahí, los versos de la tercera estrofa se van desgranando poco a poco, en la misma medida que las decepciones se amontonan una tras otra, desde la que produce el mito de la maternidad:

Tenia yo diecisiete años cuando nació Verania. 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... 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. Andrés era el culpable de que me pasara todas esas cosas y ni siquiera soportaba oír hablar de ellas.

—Cómo les gusta a las mujeres darse importancia con eso de la maternidad —decía—. Yo creí que tú ibas a ser distinta, creciste viendo animales cargarse y parir sin tanta faramalla. Además eres joven. No pienses en eso y verás que se te olvidan las molestias (pág. 31).

hasta el paulatino desvelamiento de la verdadera personalidad de su marido: su falsedad como hombre, como político, su arbitrariedad y agresividad como gobernante, las sospechas, incluso, de su posible participación en distintos crímenes. La posibilidad de vivir una vida no ya plena, sino simplemente real, le está siendo arrancada a nuestra protagonista imperceptiblemente, a sus espaldas, en el espacio de lo que constituye la «normalidad matrimonial»:

¿Quién hubiera creído que a mí sólo me llegaban rumores, que durante años nunca supe si me contaban fantasías o verdades? No podía yo creer que Andrés después de matar a sus enemigos los revolviara con la mezcla de chapopote y piedra con que se pavimentaban las calles. Sin embargo, se decía que las calles de Puebla fueron trazadas por los ángeles y asfaltadas con picadillo de los enemigos del gobernador (pág. 57).

No obstante, el efecto balsámico del bolero sigue desplegando sus recursos. La ironía que, cada vez más, intensifica su presencia en el relato, es en

el bolero «un recurso de distanciamiento, un recurso para demostrar —en primer lugar, a sí mismo al poner a prueba su capacidad para burlarse de su propia situación— que no se está realmente afectado por la pena, al menos no hasta el punto de no poder mirarla desde afuera»¹⁵. Catalina alterna ahora su deseo de «conocer» la verdadera vida del general con su antiguo anhelo de llegar a sentir realmente, aunque eso le lleve a situaciones ridículas, y, por supuesto, con el aburrimiento y la desesperación. Pero todo parece filtrado, tamizado, por una sutil ironía:

Me faltaban reproches para contar mi aburrimiento, mi miedo cuando despertaba sin él en la cama, el enojo de haber llorado como perro frente a los niños y sus pleitos por toda compañía.

Me volví inútil, rara. Empecé a odiar los días que él no llegaba, me dio por pensar en el menú de las comidas y enfurecer cuando era tarde y él no llamaba por teléfono, no aparecía, no lo de siempre que quién sabe por qué empezó a resultarme tan angustioso (pág. 111).

En realidad, Catalina despliega, lo que el bolero llama la *estrategia de la víctima*, resignada a la pérdida de un sentimiento verdadero sólo porque alimenta todavía esperanzas de una recuperación, porque confía en la posibilidad de una nueva ocasión de ganar¹⁶. De ahí las continuas referencias a la felicidad de aquellas conocidas y amigas que tienen un amante, con lo que, simultáneamente, se crea una expectativa nueva para el lector.

Efectivamente, Catalina tendrá una segunda oportunidad, aquella a la que nos hemos referido al principio, su gran historia de amor, el logro de un placer compartido y de un sentimiento. Ahí, como también hemos dicho, la estructura bolerística del relato se desdobla y alcanza un nuevo destinatario, pero también es ahí donde el bolero se tiñe ligeramente de tango. Desde el primer momento, esa historia de amor estaba condenada a desembocar en tragedia. Y la escena en la que se conoce la oscura muerte de Carlos Vives es extraordinariamente significativa porque su escenificación es paralela a la escena central en la que los dos amantes cantan *Arráncame la 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

¹⁵ R. Castillo Zapata. *Op. cit.*, pág. 119.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 121.

pasé las horas tratando de recordar el exacto tamaño de sus manos ni deseando con todo el cuerpo siquiera verlo aparecer (pág. 127).

Y desde el principio empezó el charro acompañado de todos los presentes porque cuando Andrés cantaba, ya nadie se atrevía a continuar su conversación, el charro se volvía el centro. Andrés empezaba a llamarlo hermano y a pedirle una canción tras otra.

—Canta Catalina —me dijo—. No estés ahí arrinconada contra la lumbre porque te va a hacer daño. Canta *Contigo en la distancia*.

—Vámonos con esa Catita —dijo el charro, pero cantó solo. Estaba terminando cuando entró Tirso a la sala.

—Encontré a Vives —dijo—. Está muerto (pág. 184).

En este momento, es cuando los tres últimos versos de la segunda estrofa cobran un sentido que no había sido descifrado hasta el momento. La única compensación que Catalina puede obtener, tras perder de un modo terrible a su amante, es la constatación de su victoria sobre el general Ascencio. Éste no podrá nunca arrancarle la vida totalmente, aunque le hiera el dolor, porque 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, que quiere proyectar de sí mismo:

—Eres mi mujer. No se te olvide —dijo después, acostado junto a mí, acariciándome la panza. Y yo boca arriba, viendo mi cuerpo lacio, le dije:

—Ya no tengo miedo.

—¿De qué?

—De ti. A veces me das miedo. No sé qué se te ocurre. Me miras y te quedas callado, amanece y te sales con el fute y la pistola sin invitarme a nada. Empiezo a creer que me vas a matar como a otros.

—¿A matarte? ¿Cómo se te ocurrió eso? Yo no mato lo que quiero (pág. 174).

A Catalina solamente le queda el dolor, la depresión, la droga, la frivolidad, incluso nuevos y ridículos amantes, pero como el mismo Carlos Vives le había dicho: «Nadie se muere de amor, ni aunque quisiéramos». Nadie se muere de amor, no hay por tanto arrebatos heroicos, soluciones truculentas o salidas trágicas. Pero Catalina, desde la seguridad que le infunde su poder frente al general Ascencio, va alimentando una fuerza en su interior, «una

canción escondida» que, más tarde o más temprano, tendrá que entregar. Finalmente la ocasión se presenta de un modo natural con la muerte del general Ascencio. Y en ese instante, Catalina, que había cifrado toda su existencia en la capacidad de «llegar a sentir», no puede expresar los sentimientos que las normas sociales exigen a una esposa en esas circunstancias: «Yo estaba como viendo una película, no sentía», nos dice. Sin embargo, en el momento cumbre de un funeral, que hubiera agradado mucho al finado, recordando a Carlos Vives, recordando que tuvo que negarse a «sentir» en el entierro de la persona que más había querido, rompe a llorar, como era lo correcto en una viuda. Y la novela finaliza con el siguiente párrafo:

Así era Zacatlán, siempre llovía. Pero a mí ya no me importó que lloviera en ese pueblo. Era mi última visita. Lo pensé llorando todavía y pensándolo dejé de llorar. 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 (pág. 238).

Este final, que es sin duda la exaltación del triunfo de la intimidad, también nos explica el sentido profundo de las dos últimas estrofas del bolero. La canción que Catalina ha ido guardando durante todos estos años, la canción de su intimidad, de su memoria, de su calidad de testigo interior que observa la realidad desde dentro, desde su cotidianidad, sus miserias y sus contradicciones, desde su periferia y su marginalidad, la canción de quien busca «sentir» como medida de la existencia, surge en este momento como posibilidad de narración, de escritura, como la posibilidad de escribir esta novela diferente que acabamos de leer.

Esta novela, en la que que no se despliega ningún tipo de esa heroicidad siempre presente en los trabajos literarios de la tradición, en la que sólo percibimos el desarrollo discreto de la personalidad de una mujer que, aparentando plegarse a los condicionamientos que le impone la sociedad patriarcal, crece y crece hasta lograr el triunfo que supone la recuperación de una voz propia, esta novela es también la realización material de un proyecto de desconstrucción de todos los arquetipos, valores, mitos y mistificaciones en los que se sustenta el sistema social que quiere criticar. Desde el machismo hasta la maternidad, pasando por la igualdad, la política, la marginalidad —masculina o femenina—, la fidelidad, la religión, etc., etc., toda una serie de valo-

res privados y públicos que giran en torno a la institución del matrimonio y la familia es demolida en un relato elaborado con un lenguaje sencillo, lineal, directo, que construye extraordinarios y sinceros personajes literarios, buscando el triunfo final de la sentimentalidad y la diferencia.