

TRAGICOMEDIA DE LA TRASGRESIÓN EN *ARRÁNCAME LA VIDA*

*Linda Egan**

University of California, Davis

PALABRAS CLAVE: REVOLUCIÓN FEMENINA, CATALINA CRUZ, MUJER MASCULINA, HUMOR NEGRO, CARNAVALISMO

Aun a sabiendas de que se contradecía al decirlo, Carlos Fuentes sostuvo en 1969 que la gran novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, de 1955, “cerró para siempre —y con llave de oro— la temática documental de la Revolución” (16). Lo dijo a pesar de que su propia obra maestra, *La muerte de Artemio Cruz*, de 1962, gira imprescindiblemente en torno a la temática revolucionaria. Así es que, de poder reconsiderar sus palabras décadas después, quizá al leer en 1985 *Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta, con probabilidad soltaría una de sus sentencias lapidarias sobre el carácter perennemente revolucionario del imaginario estético en México. O algo por el estilo. Pese a que hay poco consenso acerca de cuándo dejaron de publicarse novelas “de la Revolución”, y a que incluso se ha dicho que “la novela de la revolución nunca existió”,¹ en cualquier caso, tanto Fuentes como Mastretta nos han dado dos novelas más de la Revolución con *Artemio Cruz* y *Arráncame la vida*.

Pero, en el caso de *Arráncame la vida*, el intento narrativo es trascender la historia ya previsible de una Revolución Mexicana traicionada y sus

*lindadeegan@comcast.net

¹ José Joaquín Blanco dice que, en vez de novelas definidas por la guerra, “lo que hubo fueron novelistas muy entroncados en el proyecto de nación liberal” (119) durante y después de la Revolución.

Linda Egan

ideales luego corrompidos en las décadas subsecuentes. Mastretta plantea la posibilidad de otra lucha revolucionaria, principalmente en el campo genérico–sexual, a veces también rompiendo una lanza en favor de los derechos de raza y clase. Esta revolución es tan problemática como la otra, pero bastante más entretenida. Podemos vislumbrar sus antecedentes y hazañas a través de una comparación preliminar entre la Catalina de *Artemio Cruz* y la de *Arráncame la vida*.

El ejemplo de caso nos presenta primero con una Catalina de Puebla que se casa a la fuerza con el exmilitar Artemio Cruz. Esta Catalina encarna la estereotípica mujer burguesa del México posrevolucionario. Se empeña en aprender inglés, ya que se entiende que las matronas ricas deben manejar el idioma del prestigio económico. Se muestra hipócrita y autodespectiva porque, aunque adora en secreto a su esposo y se entrega con pasión a él en la noche, durante el día se mantiene fríamente callada y cruel. Con el tiempo, se acaba incluso el contacto erótico, y Catalina sufre de un aislamiento psíquico que le permite sólo escuchar la respiración de Artemio, con el oído pegado a la puerta de la alcoba que su esposo ahora ocupa sin ella. Completa, también, es su humillación al arrodillarse a gatas, nalgas al aire, para revisar aparadores en busca del último testamento de su esposo, quien desde el lecho de muerte finge haberla dejado sin céntimo. Incluso cuando éste ha perdido el poder que tuvo en el espacio público, cuando sabemos que fallece de sus culpas, sigue castigando a su esposa con el poder que guarda, simplemente por ser hombre en una sociedad machista.

La Catalina de *La muerte de Artemio Cruz* permanece al fondo del discurso. Sus salidas son breves, pero bastan para retratar previsiblemente a la esposa clasemediera de un cacique regional en las décadas de 1930 y 1940. Hija virgen de un terrateniente de Puebla, Catalina es un bien económico que su padre entrega al desconocido que llega un día para pedirle la mano —y las tierras que van adjuntas. Desde entonces, hasta la muerte de su esposo, Catalina acumula adjetivos: obediente, rencorosa, mojigata, culpada, beata, simplona, callada, (madre) abnegada, (esposa) abusada. Se vuelve, finalmente, “la momia de Coyoacán” (265), a quien Artemio Cruz almacena en la casa matrimonial mientras habita otra casa aparte con su amante. No esperamos más que la sumisión de Catalina, y ella no nos decepciona.

Tragicomedia de la trasgresión...

En cambio, la Catalina de Puebla que se casa a la fuerza con el exmilitar Andrés Ascencio sólo es “típica” en cuanto a las circunstancias sociales que la colocan en manos de un cacique regional décadas después de la Revolución mexicana. Por cierto, el argumento de *Arráncame la vida*, novela célebre de Ángeles Mastretta, establece (para borrarlos) notables paralelismos entre esta Catalina y la de Fuentes. La de Mastretta también es madre y esposa abusada, cuyo esposo agoniza y muere al final. Pero hasta allí, Mastretta plantea la comparación.

Para destacar las diferencias entre las Catalinas, Mastretta trae a la suya hasta el primer plano con la intención de ocupar el sitio reservado para el protagonista. Catalina Ascencio, narrando su propia historia, se apodera del discurso y produce muchas sorpresas. Esta burguesita no pierde el tiempo aprendiendo inglés; más bien aprende el idioma del macho, y usa con fluidez y desparpajo *pendejos* y *pinches* y *chingones*. A ella nadie le va a quitar sus bienes; obra y maniobra para conseguir su propio coche, su propia casa en Acapulco y cualesquier otras cosas que satisfacen sus deseos materiales. Si bien nos molesta ver que también a esta Catalina le toca sufrir el doble estándar sexual en un medio machacadamente machista, lanzamos vítores al verla buscar lecciones de una gitana en el “sentir” —cómo experimentar el placer sexual—, y luego practicar lo aprendido como tarea de casa. Busca ocasiones eróticas con avidez; si durante algún tiempo deja de acostarse con Andrés, es porque ella también tiene amante, y porque requiere de tiempo para asimilar el descubrimiento de que su esposo es ladrón y asesino.

Juicios morales aparte, la relación entre Andrés y Catalina permanece fuerte y compleja. Moribundo, y tal vez con sospechas de que es su misma esposa quien lo está de algún modo despachando, Andrés le confiesa:

No me equivoqué contigo, eres lista como tú sola, pareces hombre, por eso te perdono que andes de libertina. Contigo sí me chingué. Eres mi mejor vieja, y mi mejor viejo, cabrona. (223)

Con una frialdad espantosa, nuestra protagonista andrógina se entera de la manera de transformar en arma ofensiva el cliché de la mujer que cuida a los enfermos. Con un té que al principio cura y a la larga mata, ella asesina a Andrés sonriendo, compadeciendo y callando. Libre del

Linda Egan

peso muerto del marido, la viuda rica se prepara para divertirse con su futuro, “casi feliz” (238).

La lectura más divertida de este cuadro carnavalesco surge del contraste entre el mundo de Catalina Cruz y el que Catalina Ascencio pone de cabeza. Y, de hecho, lecturas que celebran cómo este discurso de Ángeles Mastretta libera a la mujer mexicana señalan un hecho textualmente visible.² El humor mordaz de *Arráncame la vida* subraya los aspectos revanchistas de este discurso. Dan ganas de gritar ¡Viva la Verdadera Revolución Mexicana! El de *Arráncame* es un humor producido de inversiones y juegos de palabras, reveses y otras sorpresas o semántico–sociales o lingüísticas. En un momento, por ejemplo, aprendemos que el chofer de Cati le cantaba “Contigo” tantas veces que salió ganando un concurso (84). En otra ocasión, Toña, cantante famosa y compañera de Agustín Lara, espantó a un ladrón cantándole en la cara (146). La novela está llena de tales chistes, risitas que vuelan entre las líneas para divertir.

Como parte de la mencionada revolución femenina, se destaca una mujer india, a cuyo esposo Andrés había asesinado muchos años antes. Ella invita a Catalina a compartir el sabor de un plato frío de venganza; al ofrecerle a Andrés un té para curarle unos dolores de cabeza, la india le advierte que no debe dárselo durante mucho tiempo seguido. Así es que Catalina recibe disimuladamente un manual de instrucciones para cometer el crimen perfecto. Tiempo después, y ya adicto al té, Andrés no acata los avisos de la cocinera, quien comprende muy bien las intenciones de Catalina cuando sorbe un poco del té que Andrés pide ávidamente. Satisfacen entonces las descripciones de un Andrés que, (auto)medicado con este té, “se iba poniendo viejo” (222). Observa Catalina que

[...] durante las últimas semanas lo vi adelgazar y encogerse de a poco, pero esa tarde envejecía en minutos. De pronto el saco resultó enorme para él. (225)

Nos parece natural que Catalina siga preguntándole: “¿Quieres más té?” y que luego nos informe: “Un rato después se murió” (229).

² Véanse, por ejemplo: Mirta Aurora González, María Herrera-Sobek, Susana Reisz de Rivarola y Lisa Voigt.

De que Andrés merezca castigo no cabe duda. Viola a Catalina, en efecto, cuando él tiene más de 30 años y ella apenas 15. Amenaza a su padre para apoderarse de ella. Ha matado personalmente, incluso a mujeres que ya no quisieron ser sus amantes, y ha mandado asesinar a muchos más: campesinos, enemigos del presidente, el músico de quien Catalina se enamora. Ha robado tierras, casas y poder. Ha sobornado a policías y jueces. Ha engendrado bastardos a quienes luego arrebató de sus madres para echarlos encima de Catalina, sin aviso ni disculpa. Ha mentido, conspirado y traicionado. Que muera él engañado por dos de sus víctimas mujeres es, cuando menos, poéticamente justo.

Aún así, el “casi feliz” de la última oración deja un sabor amargo en la conciencia. El té, a un tiempo medicinal y mortífero, surge de un discurso cuyo carnavalismo subversivo es, a fin de cuentas, en sí ambiguo, de la manera que Umberto Eco señala. En la teoría bajtiniana de la carnavalización cósmica como fuerza liberadora, dice Eco, se esconde una trampa diabólica. Aunque es cierto que la inversión carnavalesca expresa un profundo impulso hacia la rebelión y la libertad, no es tan evidente que esta ideología produzca la liberación (*The Frames* 3). Esta ambigüedad, que sostiene la dialéctica carnavalesca, constituye el corazón del proyecto de Mastretta; aunque típicamente, lecturas de *Arráncame* pasan por alto esta ambivalencia, ya que ven en el carácter rebelde y liberado de Catalina una representación clara de la liberación posible de la mujer en la sociedad machista de México.³

El que el discurso entero de *Arráncame la vida* se confeccione de ingredientes carnavalescos enfatiza la ambigüedad que Eco privilegia por sobre sus aspectos libertarios. También explica gran parte de la enorme

³ Gracias a su capacidad de manejar el poder del conocimiento, Catalina sobrevive “intact, sane and free –to retell her story” (38), observa Janet Gold, por ejemplo; por otro lado, Alicia Llerena ve en las acciones de Catalina una “obsesionada búsqueda de la individualidad femenina” (473); y para Lourdes Martínez Echazábal, “aun cuando el relato sugiere que Catalina envenena a Andrés [...] no cabe duda, es posible adoptar una postura contestataria ante el sistema patriarcal” (552). Estas lecturas minimizan u ofuscan verdades textuales —Catalina sí envenena a Andrés— mientras hacen hincapié, no sobre el carácter homicida del acto libertario de Catalina —es decir, sobre el método criminal de su liberación—, sino sobre el fin, el estado de libertad en que se encuentra después de deshacerse de Andrés o, como lo expresa Gold con un eufemismo: después de que Catalina “achieves widowhood” (39).

Linda Egan

popularidad que el libro disfruta desde su aparición.⁴ La novela ostenta, por ejemplo, temas que colocan en primer plano el impulso irrefrenable hacia la libertad: la instancia paradigmática de la Revolución Mexicana (33-43); la instancia arquetípica del escape al mar (al que Catalina perennemente desea dirigirse; 9, 18, 27, 67, 120, 129, 142, 153); la imaginación como vehículo de fuga en un momento crítico; los objetos como llaves que abren espacios donde el individuo puede aislarse del Otro intolerable (el coche que Cati insiste en aprender a conducir, la casa que Andrés le compra en Acapulco, la casita de campo a la que Cati se retira para pensar en su difunto amante Carlos Vives), y el saber y el conocimiento planteados como poderes libertarios.

Al principio, las lecciones que le proporcionan conocimientos a Catalina apenas se transfieren al campo del poder masculino: lo que aprende de la gitana acerca del placer sexual, sus lecciones de cocina, hacerse madre. Pero Cati saca provecho incluso de estos conocimientos, impone su voluntad sutilmente en la cama o en negocios con Andrés por un caballo, sirve el plato que menos le gusta a un odioso invitado de Andrés. No obstante, estos juegos femeniles son sólo un preludio al trabajo que Catalina hace en serio para informarse sobre los crímenes de su esposo. Al principio continúa como cómplice de éste por miedo de enterarse y del daño que él pueda hacerle —“quería irme lejos” (57)—. Luego cobra valentía. Se separa de sus hijos para poder volverse detective a la distancia, diciendo simplemente que no quiere participar en la educación en cinismo que Andrés les da. Pronto descubre que Andrés “decía tantas mentiras [que] de ahí para adelante no le creí ni un solo discurso” (46). Se entera de una matanza de indios, y con este conocimiento viene el poder de demandar que Andrés exija al gringo Heiss devolverle su caballo (70-72). Descubre que Andrés ha asesinado personalmente al padre de una mujer. Lee el periódico. Aprende a fingir ser “una de las chicas” para espiar y aprender más verdades sobre Andrés. Y cada día se siente más libre de su complicidad con la criminalidad.

Estos motivos, carnavalescos por su inspiración libertaria, van acompañados de una variedad de técnicas narrativas, carnavalizadoras

⁴ Una entrevista a la autora en 1993 informa que, ocho años después de su publicación, la novela contaba con docenas de ediciones y más de un cuarto de millón de ejemplares vendidos (de Beer 33). En una entrevista de 1992 con Erna Pfeiffer, elabora:

por su poder de subvertir o invertir el orden social: Catalina narra la experiencia de Andrés en la Revolución desde una perspectiva doblemente femenina, primero, a través de una anécdota en la que la primera mujer de Andrés domina el escenario, y segundo, mediante una postura narrativa que permite a Catalina “ocupar” el lugar de Andrés en el recuento de lo que le pasó en la guerra; a través de la novela, la narradora deja actuar a las mujeres en espacios lejos de la cocina y la alcoba, y, de hecho, presenta a una esposa —ella misma— que no sabe cocinar ni quiere ser madre; escenifica sucesos fundamentales en el equivalente de una plaza pública a lo Bajtín: la vida de provincia que tiene lugar en los portales, los momentos íntimos situados frente a una iglesia, conspiraciones políticas y la revelación de crímenes durante fiestas y en restaurantes.

Es particularmente notable el lenguaje viril de Catalina: ya irónica, despreciando su propia “voz de ratón” (148) o la melena que le daba un aire de “Cristo de pueblo” (59); ya antifemenina, cuando niega la maternidad o la capacidad natural de la mujer para cocinar. En otros momentos, su habla se vuelve grosera con franqueza, como cuando menciona abiertamente el pito del hombre (9), la fiesta de los señores que comparan el tamaño de sus penes, la lección en la masturbación que aprende y la tarea de casa que después hace, y, a través de la novela, la terminología soez que tradicionalmente es propiedad exclusiva del hombre. Como *leitmotiv*, la imagen teatral de una máscara se apega a Catalina, quien constantemente indica que quiere ser otra, que actúa “como ausente [...] queriéndome ir, avergonzada y llena de pavor” (73). Cuando nos asegura que “me sentí otra” (111), podemos suponer que el lenguaje masculino que adopta para enmascarar sus temores y vergüenzas participa en el proceso transformador.

Funcionan de manera semejante el uso que Andrés hace de un habla ambivalente, hecha de alabanza y abuso, para caracterizar a su mujer; y el discurso serio-cómico, fabricado de una abundancia de humor desplegado para exponer horrores genuinos de la cultura oficial y la

En México *Arráncame la vida* ha vendido 200 000 ejemplares en cinco años, lo que significa un éxito de ventas para un país que tiene como escolaridad promedio el cuarto año de primaria y un alto nivel de analfabetismo funcional. Además *Arráncame la vida* está traducida al alemán, al holandés, danés, portugués, inglés, italiano, israelí, francés, turco, finlandés, noruego. (117)

Linda Egan

autoridad de hombres machistas que persiguen el poder a través de crímenes públicos y privados.

También llama la atención el empleo estratégico de la cultura popular —la cocina poblana, la medicina casera, los boleros, el Día de los Muertos, la superstición indígena, etcétera. Se ha sugerido que la fuerte presencia de la cultura popular en este libro es una táctica que contribuye a que sea un éxito puramente comercial, “sin profundidad literaria” (Domínguez Michael 498). Pero si se estudia detenidamente cada artefacto cultural en su contexto y en función de su contribución al argumento y el desarrollo de la caracterización, es evidente que la cultura popular es, por así decirlo, otro personaje más en la novela, y que desempeña un rol activo y semántico. Cuando Andrés y Catalina le piden canciones a Carlos una noche de fiesta que termina en casa, los títulos y las letras de las canciones encubren un diálogo peligroso que es, a la vez, a través del bolero “Arráncame la vida”, una confesión en la que Catalina declara frente a su esposo su amor por el músico Carlos, quien allí mismo toca el piano, y —por la letra de la canción “Temor”— una amenaza por la que Andrés le advierte a Carlos que arriesga la vida si toca a su mujer. Más adelante, frente a otra forma de la cultura popular, la iglesia barroca de Santa María Tonantzintla de Puebla, los campos de flores cempasúchil y los ritos de los Días de los Muertos prefiguran y presidian el encuentro amoroso de Carlos y Catalina; la tortura y el asesinato de Carlos ordenados por Andrés, y su entierro llorado por Catalina, momento en el que en su corazón nace una decisión de deshacerse de Andrés.

Así es que esta cultura marginada ni pierde su poder ni señala la feminidad despreciable de este discurso de Ángeles Mastretta, como se ha insinuado.⁵ Logra “destronar” al poder ilegítimo del varón en *Arráncame la vida* y, según diría Bajtín, “recoronar” a la diosa (la autoridad femenina en la sociedad): a Catalina, a su amiga Bibi, a la india Carmela, a las mujeres encarceladas en el manicomio, a su hija Lilia, a cuyo amante su padre Andrés manda asesinar, etcétera. Esto último es, en sí, otro

⁵ Christopher Domínguez Michael, por ejemplo, dice que entre otras “guiñas convencionales y técnicas manidas” (2: 499), el empleo de formas culturales como el bolero explican por qué Mastretta se ha convertido en vocera “de una pseudoliteratura cuyas notas más estridentes son la cursilería, la prosa de estanquillo, la algarabía comercial y el machismo invertido” (2: 498).

elemento carnavalesco en el que Andrés manda asesinar tanto al amante de su esposa como al de su hija.

Del modo arriba detallado, técnicas narrativas y temas carnavalescos se funden para fortalecer los *topoi* de la transformación, la subversión, la liberación. Consideremos, por ejemplo, la máscara que Catalina figurativamente aprovecha cuando, como esposa de Andrés, es vista como una burguesita boba de quien nadie sospechará que, en realidad, se ha disfrazado de espía para reunir pruebas de los crímenes de su esposo. A lo largo de la novela, ante otros ojos, Catalina parece ser cómplice de las actividades y los valores de Andrés; a veces ella incluso dice que es cómplice. Otras veces, parece ser rebelde. Aun otras veces, la complicidad parece no serlo, realmente, y viceversa. Su hijo Octavio en un momento insinúa que se hace la tonta porque no quiere saber la verdad acerca de Andrés (54). Un punto clave en la narración ocurre cuando Catalina reconoce que, por seguir en la ignorancia, sí es cómplice y que no quiere ser esposa, lo cual la obliga a seguir siéndolo (57).

Tanto Catalina como Andrés actúan en un teatro de mentiras para esconder sus verdaderos motivos y planes; los viajes entre mundos (la ciudad y el campo) revelan paulatinamente la Verdad que Cati busca en torno de su matrimonio; la muerte, otro estado transformador, le ofrece oportunidades para la nueva vida. Carlos muere torturado y “sin decidirlo me volví distinta” (212), dice ella; se arma de la frialdad para vengarse, y liberarse de Andrés. Ella es ahora capaz de “mirarlo como si fuera un extraño”. En el entierro de Andrés, sus lágrimas son para Carlos.

Pero Eco nos advierte recordar que, pese a su carácter fuertemente carnavalesco, *Arráncame la vida* no será únicamente lo que a simple vista parece ser: una historia revolucionaria, un discurso atrevido que normaliza la inversión de la norma, una dramatización de la liberación de la mujer. La novela funciona más problemáticamente. Expresa un deseo de cambio que no permite realizarse. En efecto, Mastretta teatraliza cómo las posibilidades revolucionarias del carnaval son *incorporadas* por la cultura dominante, la cual controla las fuerzas liberadoras del feminismo al prestarles un espacio experimental en el texto (Eco, *The Frame* 7; Fiske 15-19). El discurso, en fin, y no tan sutilmente, demuestra que, en este caso, la transformación y la subversión no son de parte de la mujer contra el patriarcado, sino al revés.

Linda Egan

Así enmarcada, Catalina Ascencio se animaliza al remedar un modelo masculino: subvierte su naturaleza social. Miente, engaña, abandona a sus hijos. Se vuelve obscena, promiscua, vengativa, solitaria, “heroica,” amoral, homicida. Demostrar que las mujeres, a fin de cuentas, son tan capaces como los hombres de reemplazar a Dios en la tierra no es lo mismo que elevar los valores femeninos en torno a la Ley del Padre.

Se objetará que la “masculinización” de Catalina Ascencio es parodia, y que la parodia, “uso burlesco de todo tipo de modelos discursivos” (García-García 20) sin miedo a exagerar (Eco, *Misreadings* 5), es en principio un recurso cómico, y en segundo lugar, una crítica implícita encerrada en su doblez discursiva (Bajtín 185) y antagónica (193-194). Tanto Bajtín como Hutcheon observan que la parodia autoriza la subversión de las normas sociales (Hutcheon, “Carnavalesque” 87-88), que la parodia es por definición de carácter moral y reformista (Hutcheon, *Postmodernism* 4). Se dirá que el comportamiento bárbaro de Catalina no debe tomarse por literal, sino como metafórico-alegórico: en ella se ve reflejada el alma salvaje del hombre. A lo que respondo: precisamente.

Esto no niega que *Arráncame la vida* ofrezca muestras del carnaval genuino. Por un ejemplo, Catalina en un momento insiste en que sus hermanitos también firmen el contrato matrimonial de ella y Andrés, y la niñita Pía garabatea “una bolita con dos ojos” (16); en otro momento, la amiga Bibi se viste de prostituta para espiar a los hombres reunidos en una fiesta, donde hacen un estudio comparado de sus penes (204). Pero en su conjunto, la novela sostiene una postura irónica que finalmente desemboca en la tragedia. Antes de celebrar la liberación de la mujer, el texto reafirma que ella todavía carece de posibilidades de escaparse de la opresión social.

Consideremos, al respecto, las opciones que tenía Catalina para remediar su situación. Podría haber huido lejos —pero a costa de abandonar definitivamente a sus hijos, caer de pronto en la miseria económica y, además, arriesgarse a la persecución de Andrés para matarla. Podría haber abandonado la casa para vivir aparte —pero ya tenía amplias pruebas de que Andrés en tal caso la hubiera matado. Podría haber comunicado a las autoridades lo que sabía de los crímenes de Andrés —pero entonces Andrés se hubiera defendido dejando que otros la mataran o, como mínimo, encarcelaran, quizá dentro del mismo manicomio que habían visitado un día, donde Catalina conoció a mujeres

perfectamente cuerdas quienes, sin embargo, habían representado obstáculos a los maridos y otros parientes masculinos que querían apoderarse de sus tierras. Podría haberse escapado de su dilema perdiéndose en la hipocresía acostumbrada de la mujer burguesa —pero esto hubiera traicionado a la propia narración, ya que ésta no habría aguantado la falsificación repentina del carácter de su protagonista. Al parecer, la quinta es la opción que le queda: imitar a Andrés. Para liberarse, se acerca a su opresor. Se masculiniza.

Dicho de otra forma, la mujer se muestra cómplice del hombre y del sistema social que lo mantiene en el poder. En la primera mitad de la novela, Catalina coopera con su carcelero por ser ignorante, joven, inocente: del todo sin posibilidades de entender su situación o imaginarse otra. Capítulos adelante, empieza a fragmentarse su ánimo: se reconoce cómplice de Andrés al mismo tiempo que descubre capacidad y ganas de oponerse a su autoridad. Luego de reunir más datos, comprende el peligro de rebelarse abiertamente, aunque ahora elige soltar el confort de negar lo que es muy evidente a los demás: que Andrés es un asesino en serie avalado por el presidente. Volviéndose “experta en dramas” (207), encubre su metamorfosis psíquico-moral. “Me desconocí” (200), nos confía. Ya “otra”, pretende proteger su relación con el músico Carlos fingiendo reconciliarse con Andrés. Y una lectora se pregunta cuál será la diferencia entre un Andrés que se acuesta con Catalina mientras otra mujer lo espera en su casita de amiga, y esta Catalina que se acuesta con Andrés mientras otro hombre la espera en su nido de amores.

Hasta ahora, la ironía ha sido dramática. Catalina antes no pudo entender lo que nosotros sí, porque las reglas del poder estaban sin decir, implícitas en el discurso y el dominio común. El abismo entre ella y nosotros permitía efectos cómicos. El desencuentro irónico nos invita a reír, por ejemplo, cuando Catalina se prepara para una cita clandestina con Carlos y deja a Andrés dormido en la cama: “Adiós’, dije bajito, y fingí que sacaba de mi cinto un puñal y se lo enterraba de últimas, antes de irme” (175). Reconocemos un humor negro propio de ciertas películas cómicas. Pero también reconocemos que el incidente viola las reglas del comportamiento femenino. Cuando Catalina luego se aprovecha de la posibilidad de matar a Andrés, termina irremediablemente cómplice del poder. Ya no nos reímos. Nos quedamos por último ante el espectro de una opresión inescapable. O la mujer sufre, víctima

Linda Egan

del hombre, o sacrifica su superioridad moral hundiéndole una venganza en la espalda.

Con todo, el caso de Catalina Ascencio no carece de sus atisbos utópicos. Seducen sus imágenes del poder implícito de la mujer, del deseo en ella por la autonomía, de su empeño por neutralizar el abuso, de las tretas del débil que quisieran ser estrategias del fuerte. Más que nada, *Arráncame la vida* perfila el desgraciado marco social que tendrá que romperse para liberar al arte y patrocinar el retrato de un mundo auténticamente innovador.

Obras citadas

- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. y trad. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Beer, Gabriela de. "Entre la aventura y el litigio: una entrevista con Angeles Mastretta." *Nexos* 184 (1993): 33-9.
- Blanco, José Joaquín. *Crónica literaria: un siglo de escritores mexicanos*. México: Cal y Arena, 1996.
- Domínguez Michael, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*. Tomo II. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Eco, Umberto. "The Frames of Comic 'Freedom'." *Carnival!* Ed. Thomas A. Sebeok. Berlin, New York y Amsterdam: Mouton, 1984. 1-9.
- _____. *Misreadings*. Trad. William Weaver. San Diego, New York, London: Harcourt Brace, 1963.
- Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman, 1989.
- Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- _____. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.
- García-García, José Manuel. *La inmaculada concepción del humor: teoría, antología y crítica del humor literario mexicano*. México: Ediciones del Azar, 1995.
- Gold, Janet N. "Arráncame la vida: Textual Complicity and the Boundaries of Rebellion." *Chasqui* 17.2 (1988): 35-40.
- González, Mirta Aurora. "Innovación en la actual novela feminista mexicana: Domecq, Mastretta y Sefchovich." *La mujer y su representación en las*

- literaturas hispánicas*. Ed. Juan Villegas. Actas Irvine-92, Asociación Internacional de Hispanistas. Irvine: Regents of the University of California, 1994. 220-227.
- Herrera-Sobek, María. "History, Feminist Ideology and Political Discourse." *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*. Ed. Lou Charnon-Deutsch. Madrid: Editorial Castalia, 1992. 145-54.
- Hutcheon, Linda. "The Carnavalesque and Contemporary Narrative: Popular Culture and the Erotic." *Revue de l'Université d'Ottawa/University of Ottawa Quarterly* 33: (1983): 83-96.
- _____. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York y London: Routledge, 1988.
- Llarena, Alicia. "Arráncame la vida, de Ángeles Mastretta: el universo desde la intimidad." *Revista Iberoamericana* 58 (1992): 465-75.
- Martínez Echazábal, Lourdes. "Arráncame la vida: crítica de una crítica." *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo xx*. Coord. Aralia López González. México: El Colegio de México, 1995. 545-58.
- Mastretta, Angeles. *Arráncame la vida*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 1992.
- Pfeiffer, Erna. "Las mujeres somos especialistas en fantasear: Ángeles Mastretta." *Entrevistas: diez escritoras mexicanas desde bastidores*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1992. 115-22.
- Reisz de Rivarola, Susana. "Cuando las mujeres cantan tango..." *Literatura mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1991. 141-56.
- Voigt, Lisa. "Espacio y lenguaje en *Arráncame la vida* de Angeles Mastretta." *Inti* 45 (1997): 235-41.