

## ESPACIO Y LENGUAJE EN *ARRÁNCAME LA VIDA* DE ANGELES MASTRETTEA

Lisa Voigt  
Brown University

**E**n la tapa de la edición de Alfaguara de *Arráncame la vida*, primera novela de la escritora mexicana Ángeles Mastretta, una mujer desnuda está sentada en un patio, frente a unos campos sembrados y unos edificios lejanos que sugieren la ciudad. La posición de la mujer, mirando hacia atrás, confiere importancia a su perspectiva, situada en el margen de los espacios exteriores, el campo y la ciudad. Como espectadores, no sólo percibimos su enmarcamiento en estos espacios, sino también compartimos su punto de vista. Del mismo modo, el lector aprecia la novela de Mastretta a través de la perspectiva marginada de una mujer; pero Catalina Guzmán, la narradora-protagonista, revela una capacidad de 'transbordarse' entre los espacios interiores, naturales, y urbanos. La posición espacial de Catalina se vincula estrechamente a su empleo del lenguaje: como narradora, el espacio sirve para estructurar su relato autobiográfico; y como protagonista, su relación con el espacio determina su poder comunicativo.

Mientras Catalina atraviesa fronteras espaciales, *Arráncame la vida* también transgrede los límites genéricos, incorporando elementos de la autobiografía y el *bildungsroman*, la novela histórica y la historia amorosa. La novela relata la vida matrimonial de Catalina Guzmán con Andrés Ascencio, un político corrupto y poderoso, durante la época posrevolucionaria mexicana. Mastretta ficcionaliza los eventos históricos de los años treinta y cuarenta, un periodo de consolidación del estado mexicano moderno, para crear el trasfondo de una narración autobiográfica, enfocada en la vida personal y cotidiana. A través de esta perspectiva íntima, Mastretta disminuye la distancia entre el lector actual y las figuras 'legendarias' de la época retratada. La postura crítica de Catalina—con respecto no sólo a su marido

machista sino a todo un sistema social que subordina a la mujer—se articula a través de un lenguaje familiar, tono irreverente, y humor sarcástico. Bakhtin describe el efecto de estos recursos novelísticos, como la risa, sobre los marcos espaciales del objeto histórico:

Laughter has the remarkable power of making an object come up close, of drawing it into a zone of crude contact where one can finger it familiarly on all sides, turn it upside down, inside out, peer at it from above and below, break open its external shell, look into its center, doubt it, take it apart, dismember it, lay it bare and expose it, examine it freely and experiment with it. (23)

Mastretta establece esta “zona de contacto crudo” entre los márgenes y el poder hegemónico, a través de una narradora que examina la autoridad desde todos los lados, acercando y exponiéndola en su investigación.

El lenguaje no sólo sirve para desconstruir la organización espacial hegemónica, sin embargo, porque la narración de Catalina también busca configurar su identidad dentro de un espacio descentralizado. Con un marco cronológico que transcurre entre el conocimiento inicial de los novios hasta la muerte de Andrés, la identidad del personaje de Catalina parece ser limitada a la de esposa callada y tolerante, y su lugar restringido a la casa, al lado de su marido. Sin embargo, la apropiación progresiva de Catalina del discurso y del espacio atestigua su capacidad para forjar varias identidades alternativas, hasta que su marido le concede al final, “sé que te caben muchas mujeres en el cuerpo y que yo sólo conocí a unas cuantas” (288). Aunque es del marido que Catalina aprende la relación entre la manipulación del espacio y el poder del lenguaje, ella no se limita a imitar sus estrategias. Mientras el poder de Andrés yace en disimular su posición subjetiva y crear una ilusión de omnipotencia, Catalina se apodera de un lenguaje que reconoce y señala su propia localización específica.

Desde las primeras líneas, la narradora Catalina se preocupa de situar su relato en el espacio:

Ese año pasaron muchas cosas en este país. Entre otras, Andrés y yo nos casamos.

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. (9)

México (“este país”), Puebla, los portales, el café: desde el espacio más extenso hasta lo más local, las coordenadas espaciales parecen regir la vida social, sobre todo de una descuidada quinceañera. En este caso los portales no indican una salida, sino la entrada de Catalina en una situación opresiva. Desde el inicio de la relación, Andrés domina el habla de la muchacha—“Usted diga que sí,” insiste aunque Catalina no entiende su pregunta (10)—

y también controla su movimiento, llevándola lejos de sus padres con el pretexto de “ver el mar,” pero en realidad para violarla (11-12). La falta de realizar su deseo de “conocer el mar” significa una pérdida de autoconocimiento, que la narradora Catalina recupera al convertir el mar en un espacio privilegiado, hasta ligado con su propia identidad. Cuando Andrés se queja al final, “Me molesta el mar, no se calla nunca, parece mujer” (288), revela el éxito de este espacio, con su ‘habla’ insistente, en resistir la manipulación: la queja bien podría referirse a su propia mujer.

Sin embargo, la resistencia de Catalina sólo comienza a germinar después de años de sumisión. El control del espacio y la libertad de movimiento pertenecen exclusivamente a Andrés: él entra y sale “sin ningún rigor” mientras Catalina existe como “algo que se compra y se guarda en un cajón” (35). El “cajón” metafórico se convierte en un lugar físico cuando Andrés traslada la familia a una nueva casa durante su candidatura para gobernador. Más escondida y lejos de sus padres, la nueva casa contribuye a la restricción de Catalina a su papel como mujer de político y madre de los hijos ilegítimos de Andrés (57). Aunque la narradora afirma su gusto por viajar durante la campaña electoral, en ese momento Catalina más se asemeja a la gente de Puebla, su ciudad natal. Mientras Andrés activamente “toma posesión” del Palacio de Gobierno, los poblanos no protestan vocalmente ni salen de sus casas: “Era gente *metida en sus casas* y sus cosas, casi les podía caer un muerto encima..., *no hablaban de él*” (63, mi énfasis).

En su nuevo papel como “primera dama” del estado, Catalina disfruta de una cierta autoridad sobre un espacio fuera de casa, aunque siempre rigurosamente controlado por Andrés. Para no salir demasiado de lo supuestamente femenino, claro, este espacio se llama la “Casa Hogar” y es un manicomio para mujeres. A diferencia de Andrés, sin embargo, Catalina se identifica con el sitio y las personas bajo su autoridad—“no me sentía mal entre ellas, hasta pensé que uno podría descansar ahí,” observa irónicamente (63)—e intenta utilizar su poder para mejorar la situación de las mujeres. Cuando Andrés le manda terminar sus “obras de misericordia,” por primera vez Catalina emplea el lenguaje sarcástico para desafiar a su marido:

—Nunca han dormido más arriba del suelo esas mujeres —me contestó—. ¿Tú crees que hay locas ricas ahí? Las ricas andan en la calle.  
—Y contigo —le contesté. (65)

Aunque Andrés puede quitarle su poder efectivo sobre un espacio físico, Catalina sabe minar la autoridad de su marido a través del lenguaje, contestándole dentro de su propio discurso. Frente a una postura de ignorancia sobre los amores ilícitos del marido—lo que corresponde al papel de una mujer de su época—Catalina se apropia irónicamente de las palabras de Andrés, para revelar su conocimiento de las ‘andanzas’ de su marido.

Restringida a la casa, las relaciones sociales de Catalina se limitan a cenas y visitas que también circunscriben el papel de la mujer: como diría Andrés, “La cosa era ser bonita, dulce, impecable” (74). En las conversaciones antes de cenar prevalece la división entre hombres y mujeres (la narradora afirma que prefería “oír la plática de los hombres, pero no era correcto” [81]); sin embargo, Catalina llega a manipular su posición dentro del espacio que pertenece a ambos sexos, la mesa. Aunque aquí tampoco puede participar en la conversación “seria,” Catalina se posiciona al lado de un hombre que le da acceso indirecto a la palabra: “si yo me sentaba junto a él podía decir bajito cosas que quería que se dijeran alto sin decirlas yo” (81). Significativamente, esta posición de Catalina le permite articular una protesta sobre la manipulación del espacio de otra mujer. Cuando Andrés habla de unas tierras vendidas entre sus amigos, Catalina afirma—a través de su vecino en la mesa—que estas tierras fueron apropiadas ilícitamente de una mujer. Este desafío al discurso de Andrés, más o menos público, engendra una confrontación privada donde Catalina le acusa de mentir por primera vez (84). Catalina así aprende cierto control discursivo en el espacio interior, culminando en el acto de comprar una casa en que puede mandar sola: un lugar, dice, que “[a] veces me pertenecía entera” (119).

Sin embargo, el hecho de controlar el discurso en el espacio doméstico, un dominio típicamente otorgado a la mujer, no deja de limitar la identidad de Catalina. Por un lado, todavía tiene que obedecer la voluntad de su marido cuando decide, por ejemplo, mudarse para la capital (141). También, mientras Andrés puede provocarle enojo por su ausencia, ella continúa sin salir de la casa, donde se vuelve “inútil, rara” (143). Cuando finalmente decide cambiar su situación, Catalina reconoce que “me había dejado encerrar sin darme cuenta, pero desde ese día me propuse la calle” (152). Así, el espacio exterior—en este caso, la ciudad—sirve como el próximo escenario de la apropiación discursiva de Catalina. El capítulo XIII, a la mitad del libro, sirve de puerta que abre hacia este nuevo espacio, y una nueva identidad, para la protagonista. El capítulo empieza con Catalina en la puerta de su edificio favorito, la heladería Sanborn’s, donde se siente como “Andrea Palma en *La mujer del puerto*” (157). Desde esta puerta/puerto sale a la calle, para entrar luego en el Teatro de Bellas Artes, ignorando sus puertas cerradas (157-8). Allí encuentra a Carlos Vives, el director de orquesta que será el amor de su vida.

Como el supuesto amigo de Andrés pero también posible adversario político, Carlos representa todo lo contrario de Andrés, y expone a Catalina a una nueva relación entre el lenguaje y el espacio. Según la perspectiva de Andrés, un director de orquesta no difiere mucho de un político: “Este muchacho tiene aptitudes políticas, nadie sin aptitudes políticas puede sacar tantos aplausos de un teatro,” observa Andrés al final de un concierto suyo (176). Sin embargo, Carlos no manipula al público con los discursos

mentirosos de un político como Andrés; se expresa a través de la música, un discurso ligado en esta novela a la sinceridad. Con este “discurso,” Carlos y Catalina llegan a declarar su amor en frente del mismo Andrés, cantando boleros (entre otros, el del título de la novela) cuya letra podría aplicarse a su propia situación (189-92). Al mismo tiempo, Catalina se integra en otro espacio de ‘sinceridad’ discursiva: el gimnasio, donde aprende a reconocer el carácter verdadero de su marido a partir de conversaciones reveladoras con otras mujeres (198-201).

El discurso manipulador de Andrés también contrasta con el lenguaje de Carlos en relación al espacio. Cuando Catalina le cuenta que le gusta el edificio Sanborn’s, Carlos lo interpreta según el discurso de la riqueza y el poder, del que no forma parte él: “Yo no te lo puedo comprar,” le dice, “¿Por qué no se lo pides a tu general?” (166). Aunque Catalina se ofende, Andrés de hecho llega a comprarle el edificio, demostrando la extensión de su poder sobre los espacios ajenos. Aunque Catalina lo acepta, Carlos le advierte “que en esta ciudad hay pocos que no se sientan dueños de esa casa. Usted puede tener los papeles, pero mientras cualquiera pueda entrar ahí y sentarse a tomar café, la casa de los azulejos es de todo el mundo” (172). Así le gusta, afirma Catalina, situándose en la frontera entre el discurso capitalista de su marido y socialista de su amante. Aunque Catalina no niega su posición socio-económica privilegiada, no la asume fácilmente y así resiste su naturalización dentro de ese discurso.

En la ciudad, entonces, Catalina gana cierto control sobre su propio movimiento, mientras aprende un lenguaje que resiste al discurso manipulador de su marido. Son los espacios fuera de la ciudad, sin embargo, donde Catalina se siente más libre en la creación de su identidad. En el campo, ya no tiene que esconder su relación con Carlos; como explica Catalina: “Nadie me vería dentro del Chrysler enorme, escondida en el piso para salir de la ciudad y sus calles llenas de mirones. Después venía el campo y ahí no se metían con uno” (213). Allí, Catalina puede usurpar la posición discursiva antes ocupada por Andrés, cuando le había mandado casarse con él: “Dizque era yo la novia,” le dice a Carlos. “Dizque iba caminando con la marcha nupcial a casarme contigo” (213). Una vieja religiosa interrumpe esta nueva representación de la cena matrimonial, sin embargo, recordándole la imposibilidad última de apropiarse del discurso hegemónico. Catalina sólo consigue ‘santificar’ su relación con Carlos, y olvidar su identidad impuesta, en el mundo natural:

Buscamos un lugar entre los sembradíos. Nos acostamos sobre las flores anaranjadas, rodamos sobre ellas desvestiéndonos... Hacía más ruido que nunca, quería ser una cabra. Era una cabra. Era yo sin recordar a mi papá, sin mis hijos ni mi casa, ni mi marido, ni mis ganas del mar. (215)

Catalina reconoce las consecuencias de vivir abiertamente su relación amorosa, pero sugiere que dejen a Andrés matarlos, para que “nos enterr[emos] aquí y nos pon[ga]mos a coger debajo de la tierra donde nadie nos esté molestando” (216). Sin embargo, su vuelta al papel de esposa sumisa, mintiendo a Andrés sobre su relación con Carlos, no consigue salvar la vida de su amante. Las mentiras de Catalina no tienen el poder discursivo de su marido, cuya autoridad se demuestra en las consecuencias mortales de no atender a su discurso: Andrés declara al difunto Carlos, “Te lo dije. ¿Por qué no me hiciste caso?” (237).

La muerte de Carlos constituye una evidencia brutal para Catalina del poder vigente de su marido sobre su discurso, espacio, e identidad. Su intento de aislarse en el campo, un espacio ligado a la memoria de Carlos, solamente sirve para resaltar su falta de poder y posición marginada. Sólo cuando Catalina empieza a recobrar cierto control sobre su espacio y movimiento puede volverse una mujer “distinta” (271). Así, Catalina pierde su miedo de Andrés, saliendo y entrando como le da la gana, hasta quedándose en la casa de un nuevo amante. Por otro lado, manifiesta su control sobre la relación matrimonial cuando se muda a otra alcoba y construye una puerta entre las recámaras—una puerta que *ella* abre y cierra—“pretextando que necesitaba espacio” (271). También, se apodera otra vez de un espacio completamente suyo, cuando Andrés compra una casa en Acapulco “a la que [él] no iba nunca porque el mar le parecía una pérdida de tiempo,” dice la narradora; “Yo me la apropié,” añade (272). Mientras Andrés va perdiendo poder político en el centro/capital, Catalina establece su control sobre este espacio marginal/litoral. Cuando allí aparece Andrés, es como un invitado que tiene que compartir el espacio con el amante de su mujer (280). A este control del espacio corresponde cierto poder discursivo, y Catalina llega a juzgar, y a veces escribir, los discursos políticos de su envejecido esposo (285). Andrés, mientras tanto, adopta cierta sinceridad y franqueza con su esposa, pero Catalina se aprovecha del poder no menos discursivo del silencio. No le cuenta los efectos dañinos del té que Andrés toma todos los días, un hábito que probablemente provoca su muerte.

Catalina termina su narración en otro espacio que sirve de “puerta,” la tumba de Andrés en su pueblo natal de Zacatlán. Allí puede afirmar su control completo, por fin, sobre su propio espacio: “Así era Zacatlán, siempre llovía. Pero a mí ya no me importó que lloviera en ese pueblo, era mi última visita” (305). Catalina anuncia su nueva libertad explícitamente, pero su discurso rebajador también se evidencia en su risa y contacto físico con la tierra de la tumba: “Cuántas cosas ya no tendrías 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” (305). Mientras la narradora establece así una “zona de contacto máximo” con el centro del

poder hegemónico, encarnado en su marido, tampoco renuncia a su posición en los márgenes. Lejos de una autobiografía que representa a un sujeto único y coherente, la narración de Catalina señala sus propias contradicciones y diferentes posiciones discursivas; en vez de revelar una identidad acabada, la narración termina en el comienzo de la búsqueda.

Catalina a veces imita a Andrés en su apropiación del discurso y del espacio para establecer su poder. Así, atraviesa fronteras para entrar en espacios no autorizados a la mujer en su época, como la política y el adulterio. Sin embargo, Catalina-narradora no se presenta como un 'modelo' feminista, reconociendo que su posición socio-económica aumenta, hasta cierto punto, sus oportunidades como mujer. En su ensayo sobre la relación entre la identidad autobiográfica y el cuerpo, Sidonie Smith afirma:

The autobiographer's specific body is the site of multiple solicitations, multiple markings, multiple invocations of subject positions. It is not one culturally charged body, unified, stable, finite, or final... Bearing multiple marks of location, bodies position the autobiographical subject at the nexus of culturally specific experiences. (271).

En efecto, los múltiples factores que sitúan a Catalina—lugar de origen, sexo, clase social, poder económico, entre otros—convergen en un espacio concreto, su cuerpo. Situada en varias fronteras exteriores e internas, la narradora de *Arráncame la vida* comprueba las palabras de Andrés, revelando cómo a ella “[l]e caben muchas mujeres en el cuerpo” (288).

#### OBRAS CITADAS

Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

Mastretta, Ángeles. *Arráncame la vida*. Madrid: Alfaguara, 1986.

Smith, Sidonie. "Identity's Body." *Autobiography and Postmodernism*. Ed. Kathleen Ashley, Leith Gilmore, & Gerald Peters. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994. 266-292.