

La canción escondida: los intertextos musicales en *Arráncame la vida*, de Angeles Mastretta

Nuria PRATS FONS. Universidad Paul Valery, Montpellier

A Álvaro Salvador

Ángeles Mastretta forma parte destacada del grupo de novelistas que conforman, lo que desde que Susana Reisz (1990) lo bautizará así, el «boom femenino hispánico», integrado por autoras tanto españolas como hispanoamericanas. Dicho boom eclosionó en los años ochenta y supuso el acceso y conocimiento del trabajo que estaban realizando las novelistas en aquellos momentos, como también el interés por la obra de escritoras anteriores que hasta entonces no habían gozado de una suficiente difusión internacional. Por lo que respecta al ámbito latinoamericano, el boom de los sesenta que le había antecedido silenció la voz de la mujer escritora. En este sentido, escribe Eliana Ortega (1996):

El «boom de la novela latinoamericana» de los años 60-70 no parece ser otra cosa que la afirmación al mundo que en América Latina hay escritores hombres que salen de sus «cien años de soledad» a recorrer el mundo. [...] Las escritoras quedan fuera de ese «desorden» patriarcal y tendrán que esperar hasta la década de los ochenta para ser reconocidas. (p.161)¹

Desde que en 1985 Mastretta publicara su primera novela, *Arráncame la vida*, obteniendo con ella el premio mexicano Mazatlán, el éxito de no la ha abandonado; prueba de ello es que, gracias a su siguiente novela, *Mal de amores*², ha sido

¹ Yo misma he dedicado un estudio a la recepción de la narrativa hispanoamericana de mujeres en España en la época del boom masculino, demostrando cuán limitadamente pudieron beneficiarse de ese momento de internacionalización. El estudio fue presentado al I Congreso Internacional «Escritura y Feminismo», celebrado en Zaragoza en noviembre de 1995 y aparecerá próximamente en el II vol. de las Actas.

² Entre una y otra novela Mastretta ha publicado un libro de relatos, *Mujeres de ojos grandes*, al que yo misma dediqué un estudio, y una recopilación de artículos, *Puerto Libre*.

la primera mujer del continente en recibir en 1997 el prestigioso «Rómulo Gallegos». A esta serie de galardones debemos unir las numerosas ediciones y traducciones que cada una de sus publicaciones recibe. Sin embargo, la nota que empaña esta espléndida recepción viene por parte de la crítica, la cual no siempre ha considerado en términos positivos su obra. Basta recoger como muestra los apelativos que le merece al encargado de realizar la crónica de actualidad literaria mexicana en *Babelia*, el suplemento cultural de *El País*: «postres dulzones y pasteles variados»³, «título lacrimoso-sentimental que goza de tanto predicamento entre un sector nada despreciable de las amas de casa mexicanas»⁴. Estas adjetivaciones suponen la caricatura y el esquema estereotipado en el que se mueven algunas de las críticas, poco atentas, sobre su quehacer narrativo, para las cuales la obra de Mastretta -almibarada, sentimental, fácil, rosa o «femenina», en el sentido peyorativo que nuestra tradición patriarcal aplica al término- quedaría excluida de la línea de la «alta» literatura⁵.

Desde otro tipo de crítica se señalan algunos de esos mismos rasgos que tan despreciativamente señalaba Moreno, pero recogiendo una perspectiva distinta, integradora antes que segregadora⁶. No hay duda de que en la narrativa de Mastretta se recogen aspectos de la novela sentimental, del melodrama y del folletín incluso, que en ella existe una asunción consciente de una perspectiva femenina en el modo de abordar los temas que escoge, que se encuentran también marcas de «feminidad textual» y que, en fin, el lector virtual de su obra es, en este caso, probablemente una lectora. Sin embargo, hay que ver en qué proyecto narrativo se incardinan todos estos elementos, de qué modo se integran y cuál es su función en la producción de sentido, antes de pasar a enjuiciarlos como marcas inequívocas de un producto no «culto», porque de este modo, una de las respuestas que quizás encontremos sea que se trata de un tipo de literatura que precisamente cuenta entre sus proyectos el de diluir los centros e invalidar fronteras.

La novela que vamos a abordar hoy, *Arráncame la vida*, describe, adoptan-

³ El crítico se refiere también a Laura Esquivel. Moreno, Javier, «Esto no puede seguir así», *Babelia*, 18/I/1997.

⁴ Moreno, Javier, *Babelia*, 20/IV/1996.

⁵ Alicia Llarena (1992) recoge otros testimonios a este respecto en su artículo dedicado a *Arráncame la vida*. Esta misma crítica, al elaborar su reciente panorama sobre la narrativa femenina en México, aísla el caso de Mastretta del resto de las escritoras que incluye, por considerar que su obra se sitúa en «otros órdenes literarios (calificados a menudo de «rosas» o *light*)» (1997: 31). Véase también como muestra de críticas negativas las de: Sefchovich (1987), Bradu (1987), López González (1990), Araújo (1998). El colorario de lo objetado es bastante amplio, aparte de lo ya mencionado, cabría añadir: falta de realismo, uso de un lenguaje estereotipado, inconsecuencia de sus propuestas, imitación de modelos literarios...

⁶ Buena prueba de ello es el estudio que Alicia Llarena (1992) dedica a *Arráncame la vida*, en el que conecta los rasgos de esta obra con los de la postmodernidad en Latinoamérica.

do una forma autobiográfica, el proceso de formación y toma de conciencia de Catalina Guzmán, casada desde los quince años con un ambicioso y poco escrupuloso general Andrés Ascencio, candidato en ese momento a la gubernatura de Puebla, en la agitada vida política del México de los años treinta. Esa toma de conciencia de la protagonista, paralela al paulatino desvelamiento de cómo es el hombre con el que está casada, se centra, fundamentalmente, en la búsqueda de la consecución de su propio deseo, enfrentada a la hostilidad de los códigos morales y sociales imperantes.

Todo este proceso viene enmarcado por la continua oposición entre los ámbitos privado/público, donde lo público se filtra, diluye y a veces se desmiente, a través del prisma de lo privado. El inicio de la novela es, en este sentido, paradigmático:

Ese año pasaron muchas cosas en este país. Entre otras, Andrés y yo nos casamos. (p. 9)

A todas las indefiniciones de la esfera pública, ¿qué año?, ¿qué país?, ¿qué muchas cosas?, apoyadas por unos deícticos sin referente explícito, se opone un hecho privado descrito sin ambages: el casamiento de ese yo, que asume así la voz de la enunciación, y Andrés; hecho por tanto que se antepone a todo lo público, encauzando la narración hacia ese prisma privado. Las líneas siguientes van a afinar todavía más qué sentido tiene ese par privado/público en el funcionamiento de la obra:

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. (p.9)

Ese espacio, los portales, aún en sí las dos esferas, lo privado, noviazgo, y lo público, asesinatos -asesinatos políticos, fundamentalmente, como comprobaremos al avanzar en la lectura del libro-. De igual manera la novela nos va a presentar una mirada que es signada como el espacio donde ambas esferas se aúnan. No vamos a encontrar, pues, en esta obra tanto la «intrahistoria» del México postrevolucionario como una forma de leer la historia de ese momento histórico desde lo privado.

"PORQUE A VECES DE TANTO QUERERTE ME OLVIDO DE DIOS" (Los Panchos)

Y desde ese entrecruzamiento de ámbitos el papel que juega el amor en la novela es fundamental. La búsqueda del amor y de una sexualidad libre, la consecución del deseo propio, que ya mencionamos anteriormente, va a ser un rasgo pluriacentuado a lo largo de todo el desarrollo de la obra.

Sexualidad libre, en primer lugar, de las nociones de pecado. Lo religioso aparece así frecuentemente desconstruido y llevado hacia el ámbito de lo sexual: de este modo en varias ocasiones podemos encontrar vocabulario religioso aplicado a lo sexual –«cogemos como dioses», «envidiando su estado de gracia» (p.109)–, o una bendición a la hija que toma tintes ambiguos: «En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, que te vaya bien con todo y sobre todo con el Espíritu Santo», o también la escena que se desarrolla en la iglesia donde Catalina y su amante, Carlos Vives, teatralizan su propia boda, pronunciando éste último el siguiente discurso: «No llores, Catalina, yo 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 (p.214)».

En segundo lugar, sexualidad que se quiere libre de las normas sociales constrictivas que aceptan un comportamiento distinto para hombre y mujer. El siguiente parlamento de Andrés Ascencio es inequívoco:

Yo no tengo porque disimular, yo soy un señor, tú eres una mujer y las mujeres cuando andan de cabras locas queriéndose coger a todo el que les pone a temblar el ombligo se llaman putas. (102)

Y precisaba que «se quiere libre» puesto que en toda la novela se da cuenta del choque de esa voluntad con la realidad social y privada que vive la protagonista, de la que en definitiva no puede sustraerse más que parcialmente.

En una reciente entrevista Mastretta declaraba «Utilizo el recurso de poner actitudes actuales en otro tiempo y resulta» (Alcázar, 1996). Ciertamente es que la protagonista de *Arráncame la vida* y sobre todo la de su última novela, *Mal de amores*, ostentan actitudes propias de una andadura, en lo que se refiere al proceso de adquisición de espacios de libertad para la mujer, que todavía no se había llevado a cabo en el México de inicios de siglo⁷ (pese a la existencia de mujeres excepcionales que con su excepcionalidad no hacían sino demostrar la excentricidad - en su sentido etimológico- de sus propuestas vitales). Pero en *Arráncame la vida*, esa transposición de lo actual en el pasado se ciñe al ámbito de la voluntad, manteniendo, por tanto, el choque, una fricción audible con los códigos sociales y sexuales imperantes.

¿Y LA MUSICA? "LA CANCION QUE ME PEDIAS TE LA VENGO A CANTAR" (A.Lara)

Cuando Mastretta publicó su novela ya existía dentro de la tradición lite-

⁷ No es de extrañar, por tanto, que Trinidad Barrera (1998) hable de la propuesta utópica en Mastretta y, en particular, en *Mal de amores*.

ria latinoamericana una serie estimable de títulos en los que la música «popular» se imbricaba con la literatura: *Tres Tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, *Amor perdido* de Carlos Monsiváis, *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa (Zavala, 1991:98-99) son buena prueba de ello.

Precisamente, la contaminación de otros discursos paralelos al literario, entre ellos, la canción, es uno de los rasgos que caracterizan, según Nelson Osorio, a la «cultura de la periferia» en la que se basan las recientes tendencias narrativas del subcontinente, como también es un rasgo de ello la aparición de perspectivas novelescas descentralizadas como la de la mujer (Cfr. Llarena, 1991). Ambos signos los encontramos en la propuesta narrativa de Mastretta, haciendo así que su novelesca se integre dentro de esas últimas corrientes literarias latinoamericanas.

En Mastretta, como en Monsiváis, la importancia de la imbricación con lo musical aparece ya desde el título. En efecto, *Arráncame la vida* es también uno de las canciones más famosas del compositor mexicano Agustín Lara, cuya letra es la siguiente:

En estas noches de frío,
de duro cierzo invernal,
llegan hasta el cuarto mío
las quejas del arrabal.
La canción que me 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
y si acaso te hiere el dolor
ha de ser de no verme
porque al fin tus ojos
me los llevo yo.

Agustín Lara conquistó la escena mexicana e internacional del bolero, llevando a cabo una verdadera revolución del género (Zavala, 1991:36). El hito que supuso el quehacer de este compositor puede constatare consultando el *Diccionario de la música cubana* de Helio Orovio, donde después de remarcar la absoluta «cubanidad» del bolero tanto desde el punto de vista de su origen (1885-1886) como de su evolución posterior, puntualiza:

No obstante, debe reconocerse que el triunfo internacional del bolero determinó la incorporación del género a la creación de muy significativos compositores. Así ocurre en el caso del genial creador mexicano Agustín Lara, que le impartió su muy personal sello melódico poético (p.52)

Pues en efecto si el bolero nació en Cuba pronto se extendió al Caribe, teniendo como eje irradiador el triángulo Cuba-Puerto Rico-México. Es ese momento de esplendor mexicano del bolero el que aparece en la novela de Mastretta.

En la obra, Agustín Lara no es sólo el recuerdo implícito de la autoría de ciertas de sus canciones que se recogen en el texto –la ya citada *Arráncame la vida y Farolito*–, sino que también aparece como un personaje no ajeno al entorno burgués de las desveladas nocturnas de los protagonistas (185) y que cobra presencia, ofreciendo por encargo una serenata a piano, junto a su intérprete Pedro Vargas, a una de las hijas del General (243). Pero más allá de esta presencia ficcional de Lara en la novela, lo interesante es ver que este compositor representó para la historia del bolero un programa que Mastretta recoge en sus propuestas narrativas:

«[...]Expropia los discursos, –explica Zavala (1991: 37)–, los volatiliza, los invierte, los desconstruye en transgresiones sociales contra el gran texto cultural de la burguesía americana. La prostituta, la «pecadora», la «mujer perdida» son, a partir de la década de 1930, las musas y rimadoras de deseos. Lara hace fluidas e indecisas las fronteras entre una y otra –Eva/María[...]. Lara rompió las barreras, las ensanchó, al inclinarse sobre la significación del deseo.»

Ya hemos visto como en la novela de Mastretta la oposición «en gracia»/«en pecado» se diluye de idéntico modo, apuntando hacia el argumento del deseo. Y es que esta disolución de contrarios, esa forma de redefinir y desconstruir los tópicos binarios sobre los que la tradición cultural occidental ha basado su definición sobre la mujer es un elemento que estructura toda la novela. Así, no sólo se pulveriza la noción de pecado⁸, sino que todo lo que supone el modelo de esposa como «ángel del hogar» o el mito de la maternidad aparece resemantizado o transgredido.

⁸ No sólo en cuanto al comportamiento sexual, sino también en otras nociones como el asesinato. No estoy de acuerdo con López González (1990) cuando habla de la «muerte natural» del General Ascencia. La novela nos ofrece las suficientes pistas para poder hablar, cuanto menos, de la participación indirecta de Catalina en la muerte de su marido por envenenamiento. Basta leer atentamente la escena en la que la viuda del asesinato de Atencingo –del cual fue responsable el General– le ofrece a Catalina las hojas de limón negro para aliviar el dolor de cabeza, previniéndola (¿informándola?, ¿exhortándola?) de que un uso inmoderado puede provocar la muerte sin que los médicos sean capaces de detectar su causa (p.258-259). Este fragmento, como espero poder demostrar en otro estudio, es una desconstrucción del texto cultural de la tentación de Eva.

Volviendo a los personajes del mundo del bolero, no es sólo Lara y Pedro Vargas quienes aparecen ficcionalizados, sino también la voz «cálida y emotiva»⁹ que se incorporó en 1932, al elenco del compositor, después que lo hiciera el ya mencionado Vargas; me refiero a Toña Peregrino, conocida como Toña La Negra. Tras el éxito de su debut en el Teatro Esperanza Iris con el repertorio de las canciones de Lara, Toña Peregrino pasó a formar parte de los artistas fijos de la emisora XEW –también citada en la novela (243)–, además de actuar periódicamente en diferentes teatros de la capital mexicana.

En la novela, Toña figura como una de las amigas de la narradora, amigas a quien Catalina presta su mirada generosa salpicando el cuerpo del relato con todo un conjunto de anécdotas sobre ellas, que, más que como digresiones, deben interpretarse, primero, como el humus constitutivo de la experiencia de la protagonista, el hilo que une y explica su trayectoria personal, y segundo, como una mirada solidaria que la narradora extiende hacia las otras mujeres¹⁰. Es en este aspecto donde el texto de Mastretta se aparta del bolero en cuyo seno es fundamental la figura de la rival y del discurso de los celos, ausentes uno y otro en toda la novela, si no es en un sentido de «ventrilocuismo» (Reisz, 1990), esto es, de mimesis de otros lenguajes sociales para mostrar sus fisuras, para ponerlos en evidencia.

Vemos, por tanto, que en la novela se perfila todo el universo real del bolero mexicano: el recuerdo y la transcripción de ciertas letras, la radio, las fiestas musicales nocturnas, protagonistas con un referente real... Y es que es el bolero el género musical que, como texto cultural, va a planear por buena parte de la obra, y, no sólo porque la mayor parte de los títulos de canciones que se citan remita a este género, sino por la asunción de su lenguaje como parte estructurante de la novela. El bolero, en *Arráncame la vida* no es pues una mera nota de recreación epocal.

Sin embargo, no podemos dejar de reseñar que el título que da nombre a la obra, fue concebido por Agustín Lara como un tango. Es por ello por lo que Mastretta afirmó que su obra era «un tango que se puede leer como bolero» (Reisz, 1991: 143). No obstante, tanto para la canción como para la novela yo opto por la acertada definición de Álvaro Salvador, para quien la obra de Mastretta se trata de «un bolero con vocación de tango»¹¹.

⁹ Apellidos que recoge Roberto Daus en la presentación del disco de Toña la Negra *Oración caribe*, Barcelona, Alma Latina, 1995.

¹⁰ No hay un correlato en los personajes masculinos a esas historias de otras mujeres que la narradora introduce en su biografía. En el único caso en que Catalina presta su voz para contar una experiencia del pasado de su marido, la focalización que encontramos demuestra que es el personaje femenino de esa historia quien filtra la visión y no el General, como sería de esperar.

¹¹ Recojo esta cita de un trabajo inédito que A. Salvador tuvo la enorme gentileza de dejarme y en cuya última parte estudia esta obra a la luz de su relación con la canción de Lara. Una parte del mismo

Iris M. Zavala en su estudio sobre el bolero –quien, por otra parte incluye a *Arráncame la vida* sin discutir cuál sea su género musical–, señala la existencia de dos formas de escucharlo:

Se pueden escuchar los boleros de dos maneras: por citas o en su continuidad. En el primer caso, lo escucho, recojo una verdad, me la apropio, saboreo su delicada pertinencia, y hago de su forma la voz misma de mi humor, de mi silencio. En el segundo caso, escucho un bolero como quien lee un soneto amoroso, así ya casi ni me concierne. (1991: 33)

Pues bien, esa primera forma de escuchar el bolero es la que aparece representada en la novela. En primer lugar, porque la recepción y reproducción de los distintos boleros está marcada por la discontinuidad. En efecto, en ningún caso se reproduce un bolero en su totalidad sino sólo aquellas citas pertinentes que asumen su lenguaje, su letra, como la verdad, como la palabra que no puede ser dicha de otra forma, como el sustituto del silencio. En segundo lugar, si tenemos en cuenta que el título de una obra puede considerarse como un indicio del contrato de lectura o, cuanto menos, como la creación de una serie de expectativas en el lector, la elección del título de un bolero-tango para encabezar esta novela nos da la clave de que puedan haber ciertas concomitancias entre la canción y la novela. Así comprobamos que la estructuración de ésta última reproduce esa forma discontinua de captar el bolero, con las elipsis –de nuevo el silencio– que anteceden momentos tensos del desarrollo de la trama y las pausas, esas historias o anécdotas intercaladas en el cuerpo del relato de las que antes hablábamos.

Esta estructuración es propia no sólo de esa forma de escuchar el bolero, sino también de la misma naturaleza de este tipo de canción. Hay, sin embargo, que hacer una salvedad, si el bolero musicalmente describe un ritmo lento, sincopado, no debemos olvidar que *Arráncame la vida* tiene una instrumentación de tango¹², de ahí que ese ritmo lento, lleno de repeticiones del bolero, no aparezca tampoco en el *Arráncame la vida* libro, que sigue, sin embargo, el ritmo ágil del tango.

Si anteriormente hemos hablado de la importancia que tiene en la novela el amor, un amor no disminuido en lo sexual, no es de extrañar que sea el bolero, definido por Iris Zavala, como «la lengua del deseo» (1991: 22), uno de los elementos que cohesionan esta temática. Al analizar en qué momentos aparece el bolero en la narración comprobamos que éste acompaña la historia del proceso de búsqueda de amor de Catalina, o más exactamente, la búsqueda de un tú cómplice, figura que ya

apareció en 1995 bajo el título «El otro boom de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 41: 165-175.

¹² Un rastro de la vocación de bolero en la letra de la canción lo encontramos en una adopción del léxico tanguista en la primera estrofa: «las quejas del arrabal».

no puede representar su marido. Pues en efecto, el capítulo que precede a la primera alusión a un bolero representa la pérdida definitiva de la inocencia de Catalina, la caída del velo que cubría la figura de Andrés Ascencio, y que lo deja desnudo ante sus ojos en toda su responsabilidad en secuestros, amenazas y asesinatos. Es también en ese capítulo donde por primera vez la protagonista se niega a mantener relaciones sexuales con su marido. A partir de ahí aparecerá el bolero, género que, según explica Zavala, «elude[...] todo discurso impositivo judicial (la familia, el matrimonio), los discursos de otro poder que no sea la seducción (1990: 41)». Es normal entonces que el bolero no haya revestido con su lenguaje la relación de Catalina y Andrés y que el tú interpelador que recoge insistentemente el bolero se busque, en esta novela, fuera de la institución matrimonial.

En la primera tentativa amorosa de Catalina, el bolero será «la lengua del deseo» en tanto algo que se anhela; no en vano es «Contigo en la distancia», de César Portillo de la Cruz, el título –no la letra– que dibuja este anhelo pronto frustrado. En la segunda tentativa, el bolero pasará a ser una «lengua del deseo» satisfecho, vivo. Es la historia, la gran historia amorosa de Catalina, la que antecede al bolero y a la que éste se suma. Significativamente, su amante, Carlos Vives, es un apuesto y prometedor director de orquesta y el deslumbramiento de Catalina se inicia con su asistencia a uno de los ensayos de aquel. Ahí, la protagonista descubre una música, la de Mahler concretamente, según ella misma, «triste, triste y larga, larga» (175) cuya melodía le resulta imposible tararear; un lenguaje que desconoce al que sólo puede responder con la dialéctica de las lágrimas. La música se tornará lenguaje, palabra concreta cuando, en la misma noche, el concierto se estrene en público y la partitura privada de la relación entre Catalina y Carlos Vives sea instrumentada por fin. El vehículo para hacer de la música lenguaje no será otro que el bolero. Así, una buena parte del capítulo XVI está consagrada a un auténtico duelo bolerístico. La escena transcurre en casa de Catalina y Andrés a altas horas de la madrugada. Allí, Carlos Vives, con el piano, Toña Peregrino, con su voz, dirigen la «canción escondida» de la protagonista y de su general. Si éste comienza diciendo «temor», Catalina pronto hará suyas las palabras que, desde otros boleros, hablan de su reciente amor, sumándose a la canción cuando la experiencia que describe coincide con la suya, así la oímos entonar «yo estoy obsesionada contigo y el mundo es testigo de mi frenesí», «estoy aturdida, yo, yo que estaba tan tranquila, disfrutando de la calma que nos deja ese amor que ya pasó» «pero ¿qué tú estás haciendo de mí?, que estoy sintiendo lo que nunca sentí», «te lo juro todo es nuevo para mí», «que me hizo comprender que yo he vivido esperándote». Hasta ahí Catalina asume el lenguaje de los boleros para hacer público que el tú al que invocan, ella lo ha encontrado en el músico. Ante ello, Andrés, reclama a Vives «Cenizas», pero Catalina se apodera de nuevo de su letra para esta vez dirigirse a un tú que es el General y hablarle públicamente de esas cenizas en las que se ha convertido su amor por él.

Al comenzar este estudio analizamos la forma en que en la novela se des-

hacia la oposición público/privado; como vemos, también a través del bolero encontramos su prisma de resolución, puesto que lo público –la letra del bolero– se privatiza en la intimidad de la experiencia, para finalmente hacerse de nuevo público al ceñir su texto a la palabra –silenciada de otro modo– de la protagonista.

De ese duelo bolerístico no podía salir triunfante más que Catalina a quien le pertenece esa «lengua del deseo» y no así al General, ajeno al lenguaje sentimental que el bolero despliega. Hecho que podemos constatar viendo que Andrés Ascencio permanece constreñido a los meros títulos de las canciones y que éstos remiten a una semántica significativamente negativa, augurio del destino trágico que sufrirá Carlos Vives, haciendo con ello del bolero una amenaza, noción ausente en la gramática de este género musical¹³.

Y la canción del triunfo, una vez que el General se haya dormido, no es otra que *Arráncame la vida*, aunque limitada a sus versos finales: «Arráncame la vida, arráncala toma mi corazón, arráncame la vida, y si acaso te hiera el dolor, ha de ser de no verme porque al fin tus ojos me los llevo yo». Un yo final que Catalina sostiene haciendo más claro su triunfo y la proclamación de su propia identidad individual.

Coincido plenamente con Álvaro Salvador cuando afirma que la novela es un bolero dirigido a dos destinatarios (cfr. n.11). Esa bipolaridad del tú no sólo aparece tomando como base boleros distintos, sino también desde un sólo bolero, el de *Arráncame la vida*, pues si en ese fragmento citado el destinatario vuelve a ser Carlos Vives, no podemos decir lo mismo del título de la obra, el cual interpela, en cambio, al General, ya que es la relación con este personaje la que se autobiografía a lo largo de toda la novela. Es esa y no otra «la canción que me pides», la canción que Catalina Guzmán llevaba «escondida» y que tomó prestada del bolero una parte de su melodía.

Si Mastretta hace suyo, como dijimos, el programa transgresor de los boleros de Agustín Lara, no debe extrañar que en el *Arráncame la vida* dirigido al General, además de la inversión de toda una serie de mitos, tradiciones y tópicos sociales o literarios, se invierta también la misma letra del bolero que le da nombre, pues, en definitiva, es la narradora quien arranca la vida a Andrés (cfr. n.8) y es de sus ojos de los que se apodera Catalina, para así conquistar la parcela de visión que le había sido arrebatada.

¹³ El capítulo XIX, en el que se conoce la noticia del asesinato de Carlos Vives, encontramos, como bien señala Álvaro Salvador, el doble invertido de la escena que venimos comentando. Allí Catalina permanece muda, ha perdido la lengua del bolero, mientras que Andrés canta. Pero mientras que en el primer caso el bolero era el flujo mismo de las conversaciones, en el segundo es la interrupción, la imposición: «cuando Andrés cantaba, ya nadie se atrevía a continuar su conversación (236)».

- ALCÁZAR, Mariángel. 1996. «Ángeles Mastretta, escritora mexicana». *El Periódico*, 27/IX/1996.
- ARAÚJO, Helena. 1998. «Un mimetismo lucrativo». *Quimera*, 171: 54-58.
- BRADU, Fabienne. 1987. «¿Los nuevos realistas?». *Vuelta*, 129: 60-63.
- LLARENA, Alicia. 1992. «Arráncame la vida, de Ángeles Mastretta: el universo desde la intimidad». *Revista Iberoamericana*, 159: 465-475.
- 1997. «Piedras de toque»: un panorama incompleto de la narrativa femenina en México». *Insula*, 611: 28-31.
- MASTRETTA, Ángeles. 1986. *Arráncame la vida*, Madrid, Alfaguara.
- 1991. *Mujeres de ojos grandes*. Barcelona, Seix Barral, 1991.
- 1994. *Puerto libre*. Madrid, Ediciones El País, 1994.
- 1996. *Mal de amores*. México, Alfaguara.
- OROVIO, Helio. 1981. *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*, La Habana, Letras cubanas
- ORTEGA, Eliana. 1996. *Lo que se hereda no se hurta. Ensayos de crítica literaria feminista*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- PRATS FONTS, Núria. 1998. «Estrategias para una búsqueda de la armonía: las *Mujeres de ojos grandes*, de Ángeles Mastretta». *Arrabal*, 1: 59-63.
- REISZ, Susana. 1990. «Hipótesis sobre el tema escritura femenina e hispanidad», *Tropelías*, 1: 199-213.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos. 1982. «Del primero al último tango», en VV.AA., *Granada Tango*. Granada, La Tertulia: 45-107.
- SEFCHOVICH, Sara. 1987. *México: País de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*. México, Grijalbo.
- ZAVALA, Iris M. 1991. *El bolero. Historia de un amor*. Madrid, Alianza.