

SEMINARIO ANDRÉS BELLO

INSTITUTO CARO Y CUERVO

MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

**RESISTENCIA, TRANSGRESIÓN Y DEVENIR MUJER EN *ARRÁNCAME LA VIDA*
Y *MAL DE AMORES* DE ÁNGELES MASTRETTA**

LAURA NATALY SÁNCHEZ MARTÍNEZ

BOGOTÁ 2019

SEMINARIO ANDRÉS BELLO

INSTITUTO CARO Y CUERVO

MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

RESISTENCIA, TRANSGRESIÓN Y DEVENIR EN *ARRÁNCAME LA VIDA Y MAL*

***DE AMORES* DE ÁNGELES MASTRETTA**

LAURA NATALY SÁNCHEZ MARTÍNEZ

Trabajo de grado para optar al título de Magister en Literatura y Cultura

DIRECTORA DE TESIS: LUZ MARINA RIVAS

BOGOTÁ 2019

Dedicatoria

Este trabajo investigativo está dedicado a la memoria de Cristhian Camilo Pinzón Pineda, amigo fiel e incondicional que siempre me entusiasmó en mis proyectos académicos y que sin duda alguna este habría sido de su completo agrado. “Porque la vida de los muertos consiste en la memoria de los vivos” (Marco Tulio Cicerón Filípica IX).

Agradecimientos

Durante el desarrollo de la presente investigación tuve la fortuna de ser orientada por el cuerpo docente investigativo del honorable Instituto Caro y Cuervo, a quienes agradezco profundamente el material y la asesoría brindada desde cada uno de sus campos de conocimiento, haciendo especial énfasis en la distinguida profesora Luz Marina Rivas, quien me acogió sin ningún reparo y ha permanecido a mi lado, a pesar de la distancia y sus múltiples ocupaciones, no solo direccionando mi trabajo, sino motivándome a continuar y culminar. A ella mis más profundos agradecimientos.

Extiendo mi agradecimiento de igual manera al Profesor Carlos Daniel Ortiz, quien en un primer momento me orientó en mi pregrado en la Universidad Minuto de Dios y luego me motivó y acompañó en mi proceso de admisión para el Instituto Caro y Cuervo. A esto sumo su interés y lectura crítica de mi tesis, durante el transcurso de estos años. Asimismo, expreso mi gratitud a mi gran amigo Gamaliel Zapata, quien me presentó a la escritora Ángeles Mastretta y sus obras en una de esas tardes en que compartimos espacios de aprendizaje y entretenimiento.

Finalmente agradezco a mis familiares, amigos y prometido, quienes han sido de gran motivación y entendimiento al excusarme muchas veces por estar distante, trabajando en mí tesis.

Bogotá, D.C., Fecha 25 de junio de 2020

Señores
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI
Bogotá

Estimados Señores:

Yo LAURA NATALY SÁNCHEZ MARTÍNEZ, identificada con C.C. No. 1022371203, autora del trabajo de grado titulado RESISTENCIA, TRANSGRESIÓN Y DEVENIR MUJER EN ARRÁNCAME LA VIDA Y MAL DE AMORES DE ÁNGELES MASTRETTA presentado en el año de 2020 como requisito para optar el título de MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, *“Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores”*, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su autora.

Atentamente



Laura Nataly Sanchez Martinez

C.C 1022371203 de Bogotá.

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR O AUTORES

Apellidos	Nombres
Sánchez Martínez	Laura Nataly

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Luz Marina	Rivas

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magister En Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO: Resistencia Transgresión y Devenir mujer en Arráncame la vida y Mal de Amores de Ángeles Mastretta.

SUBTÍTULO DEL TRABAJO:

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: BOGOTÁ AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2020

NÚMERO DE PÁGINAS: 106

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones Mapas Retratos Tablas, gráficos y diagramas Planos Láminas Fotografías

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Número de casetes de vídeo: _____ Formato: $\frac{3}{4}$ Mini DV DV Cam DVC Pro Vídeo 8

Hi 8 Otro. Cuál? _____

Sistema: Americano NTSC Europeo PAL SECAM

Número de casetes de audio: _____

Número de archivos dentro del CD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: _____)

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. *(En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico biblioteca@caroycuervo.gov.co):*

ESPAÑOL

Estudios de genero

Mujer transgresora

Devenir mujer

Patriarcado

Arráncame la Vida

Mal de amores

Ángeles Mastretta

INGLES

Gender Studies

Transgressive woman

Become woman

Patriarchy

Tear my life

Lovesickness

Angeles Mastretta

RESUMEN DEL CONTENIDO (Español):

La siguiente tesis de maestría versa sobre un estudio de género en las novelas *Arráncame la vida* (1985) y *Mal de Amores* (1995) de Ángeles Mastretta. El objetivo propuesto es analizar el discurso femenino de las protagonistas de las novelas, el cual surge como resistencia a un escenario patriarcal muy marcado. La categoría principal del análisis es el concepto de *mujer transgresora* de Liliana Mizrahi (1987). La presencia de personajes femeninos transgresores contagia el sentido de sororidad, manifiesta el surgimiento de nuevas masculinidades, se establece un equilibrio entre los géneros y se evidencian fisuras en el sistema patriarcal que han sido perpetradas por la validación del discurso femenino. En el ámbito de la crítica literaria, las novelas de Ángeles Mastretta han sido enmarcadas con el rotulo de “literatura light”, por el manejo de un lenguaje sencillo, ligero y de personajes planos. En este escenario de calificaciones con carácter sexista, la presente investigación desvirtúa dichas aseveraciones. En medio de esta resistencia, se identifican elementos trasgresores que dan como resultado la presencia de un estado de devenir discursivo mujer mexicana.

RESUMEN DEL CONTENIDO (Inglés):

The following master's thesis deals with a study of gender in the novels *Arráncame la Vida* (1985) and *Mal de Amores* (1995) by Ángeles Mastretta. The proposed objective is to analyze the female discourse of the protagonists of the novels, which arises as a resistance to a very marked patriarchal setting. The main category of the analysis is Liliana Mizrahi's concept of a Transgressive woman (1987). The presence of transgressing female characters infects the

sense of sisterhood, manifests the emergence of new masculinities, establishes a balance between genders, and fissure in the patriarchal system that have been perpetrated by the validation of female discourse are evident. In the field of literary criticism, the novels by Àngeles Mastretta have been framed with the label “light literature”, for the use of a simple, light language and flat characters. In this scenario of qualifications with a sexist character, the present investigation distorts these assertions. In the middle of this resistance, transgressing elements are identified as a result in the presence of a state of becoming discursive Mexican women.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I Ruta hacia la Transgresión	16
1.1 Estado del arte	16
1.2 Metodología	21
1.3 Marco teórico conceptual.....	24
CAPÍTULO II Entorno Patriarcal	47
2.1 Patriarcado distraído y Nuevas masculinidades en <i>Arráncame la vida</i>	47
2.1.1. Figura Paternal “Papá novio”.....	47
2.1.2. Figura conyugal “Macho mexicano”.....	49
2.1.3. Figura del adulterio – Nueva masculinidad “Amante soñador”.....	53
2.2 Patriarcado permisivo y nuevas masculinidades en <i>Mal de Amores</i>	56
2.2.1. Padre Permisivo.....	56
2.2.2. Amante Resentido.....	59
2.2.3 Nueva masculinidad en un esposo enamorado.....	63
CAPÍTULO III Sujetos Transgresores	66
3.1 Mujer transgresora en <i>Arráncame la Vida</i>	66
3.1.1 Del amor a la desilusión.....	66
3.1.2 De la desilusión a la transgresión.....	71
3.2 Mujer transgresora en <i>Mal de Amores</i>	79
3.2.1 El amor desdichado.....	79
3.2.2 Del amor desdichado al amor propio.....	84
CAPÍTULO IV Devenir mujer	89
4.1 Devenir en una mujer “Casi libre”.....	89
4.2 Devenir en una mujer con “mal de amores”.....	94
CONCLUSIONES	100
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	107

Introducción

*La mujer es preparada para dar todo
y para renunciar a lo que quiere,
en beneficio del otro.*

Milagros Rojo Guiñazul

Hablar de la mujer implica remitirse históricamente a una serie de aspectos biológicos, sociales, políticos, económicos, familiares, culturales, entre otros, que se sintetizan en el concepto de patriarcado. Este puntualiza y establece un sistema de normas para quienes poseen la condición femenina dentro de una comunidad determinada, las cuales han sido estipuladas y validadas por instituciones públicas y privadas como la familia, la escuela, el gobierno, los sistemas de salud, el matrimonio, la iglesia, y otros, los cuales no poseen otra pretensión más que mantener fijos los estereotipos, en cuanto a la figura de la mujer y el hombre.

Ante el panorama general de subordinación en que ha sido enmarcada la mujer, ella se ha convertido en fuente de inspiración, objeto de estudio e, incluso, ideal político, para lograr su reconocimiento como individuo. Tal interés ha sido agrupado y llevado a acciones concretas en lo que se reconoce a grandes rasgos como *feminismo* y, hoy por hoy, como políticas de género, que profundizan en todos los postulados en los que ronda como tema de discusión los términos de *femenino*, *masculino*, *lesbianismo*, *homosexualidad*, entre muchos otros conceptos que pretenden demostrar que no son términos establecidos por la biología, sino por construcciones sociales y culturales.

Frente a afirmaciones como las anteriores, los estudios de género -y en específico el concepto de *género*- han logrado posicionarse como una categoría transnacional y

transdisciplinar que es útil y propicia para cualquier investigación y disciplina, incluidas la literatura y crítica literaria. Estas últimas han desempeñado el papel de vehículos de difusión de los ideales de los estudios de género y, por ello, el interés de esta investigación ha tomado como foco a la mujer como protagonista en la producción narrativa de la escritora mexicana Ángeles Mastretta, (Puebla, 9 de octubre de 1949), puntualmente en dos de sus obras más importantes: *Arráncame la vida* (1985) y *Mal de Amores* (1995). Por tratarse de la producción literaria de una misma autora, la presente investigación toma carácter monográfico como transdisciplinar y no transnacional, en la medida en que no se hace una comparación entre diferentes culturas, pero sí un diálogo entre diferentes disciplinas como *los estudios de género* y *la literatura*, lo cual permitirá abordar la subjetividad femenina, desde la perspectiva de la otredad. Esta investigación surge de la indagación que se hace frente a los papeles que desempeñan las dos protagonistas dentro de sus respectivos escenarios patriarcales y cómo dichos papeles se manifiestan de manera transgresora, presentando así un estado de devenir mujer frente a los estatutos patriarcales.

De acuerdo con la explicación anterior, el presente trabajo de grado hace un acercamiento al desarrollo de la subjetividad femenina y a sus transgresiones en la cultura mexicana, desde los personajes de Catalina Guzmán y Emilia Sauri, mediante el análisis del discurso que expone cada una de ellas. Este es un discurso trasgresor del patriarcado, el cual devela de un devenir discursivo mujer mexicana. Estos personajes protagónicos permanecen en un descontento constante con la sociedad mexicana patriarcal que las rodea. Las dos, dentro de su escenario, deben asumir y someterse a roles y normas que la sociedad establece para limitar, controlar y velar su buen comportamiento como mujeres. Ante esta represión, ellas encuentran la manera de satisfacer sus deseos y cumplir con sus logros personales,

apartándose con cautela de sus opresores y liberándose en su propio espacio, sin dejar de cumplir con la imagen que su contexto les exige y a los privilegios que este mismo les provee. De lo anterior se realiza un enlace directo con los postulados de James Scott en su libro *Los dominados y el arte de la resistencia* (1990), en el cual propone dos tipos de discurso, tanto para dominadores como para dominados y los categoriza como *discurso público*¹ y *privado*². Diremos así que, las novelas serán analizadas focalizando la atención en los discursos; por un lado, el público que muestran las mujeres a sus opresores para mantener su rol, y por otro lado, el privado, mediante el cual se manifiestan su inconformismo frente a su situación y alcanzan la emancipación.

Es relevante aclarar en este punto que, la novela *Arráncame la vida* está escrita en primera persona, y por lo tanto los fragmentos discursivos que se extraerán provienen directamente del discurso que la autora da a su personaje como narradora principal. Esto hace que el acercamiento a la subjetividad de la protagonista sea más asequible. En cuanto a *Mal de amores*, hay un narrador en tercera persona, que al ser externo a los personajes, todos los fragmentos son interpretaciones suyas, desde lo que la autora implícita permite vislumbrar e intuir. Aclarando lo anterior me dispongo a presentar las novelas para contextualizar a los lectores.

Arráncame la vida es escrita y publicada en el año de 1985, en la ciudad de México.

La historia tiene lugar específicamente en Puebla, donde se relata en primera persona la vida

¹ *Discurso Público* como la acción que se realiza de manera explícita ante el otro en las relaciones de poder y *transcript* se usa casi en el sentido jurídico (procès verbal, acta judicial) de la transcripción completa de lo que se dijo en un juicio. Esta transcripción completa incluye, sin embargo, también actos que no usan el habla, como los gestos y expresiones faciales. (Scott, 1990, p. 25)

² *Discurso Oculto*: Cada grupo subordinado produce, a partir de su sufrimiento, un discurso oculto que representa una crítica del poder a espaldas del dominador. El poderoso, por su lado, también elabora un discurso oculto donde se articulan las prácticas y las exigencias de su poder que no se pueden expresar abiertamente. (Scott, 1990, p. 21)

de Catalina Guzmán, una joven de quince años, de posición económica precaria, con desconocimiento de las complejidades del mundo que la rodea, a quien se le presenta el General Andrés Ascencio, un hombre de 30 años, quien, por el contrario tiene, muy clara su posición y objetivos políticos en la época de la *Revolución mexicana* y sabe que dentro de su nueva imagen necesita la compañía de una mujer ejemplar e ingenua, digna de mostrar a la sociedad. Ella se enamora de este hombre y acepta casarse con él, deseando vivir, experimentar y satisfacer su curiosidad por el mundo que la rodeaba. “Tenía quince años y muchas ganas de que me pasaran cosas” (Mastretta, 1985, p. 4). Catalina durante el transcurso de la historia tiene transformaciones en su existencia, dada la vida política y social de su marido, lo que la reprime de diferentes formas. Ella se moviliza en diversos ámbitos en los que asume roles sociales que la enmarcan, que le establecen sus patrones de comportamiento, algunos de ellos son: su matrimonio y con él, la figura de esposa de un hombre reconocido públicamente, en la que es vital su participación como principal promotora de campañas y como ejemplo de buena conducta para una ciudad; su maternidad, que siempre le generó disgusto, pero trató de llevarla a cabo a su manera, y, finalmente, su viudez frente a su amante y esposo; suceso que da la percepción de aires de libertad. Son momentos significativos y cruciales que la hacen ingeniar estrategias para alcanzar su libertad y felicidad, sin poner en riesgo su imagen pública y los privilegios que tiene por la misma. Toda la historia es narrada desde la voz del personaje femenino, en la que aprende a sonreír para mantener la fachada sólida que le otorga privilegios que ninguna otra mujer posee.

La segunda novela en estudio es *Mal de amores*, escrita en el año de 1995. Relata la historia de Emilia Sauri, una mujer con condiciones de vida totalmente opuestas a las de Catalina Guzmán. Su origen es indígena y su familia pertenece a una clase social media, que

además apoya los movimientos revolucionarios de la época, en la ciudad de México. Emilia crece en un entorno que le permite y le aprueba su liberación. Ella no es una mujer directamente sometida por su pareja y familia, pero sí por su entorno, por su género, por su condición biológica y por lo tanto emocional. A pesar de ello, su espíritu rebelde le permite alcanzar logros, como su formación profesional, su participación indirecta en la revolución, sus viajes a diferentes partes del mundo y la relación que mantiene al mismo tiempo con dos hombres, a los cuales ama a su manera. Emilia es la representación de las mujeres invisibles en la época de la revolución mexicana, que utilizaron dicha condición como forma de transgredir el entorno machista, para darse a sí mismas un espacio propio.

Siendo así, el presente trabajo investigativo está estructurado en cuatro capítulos. El primero de ellos recopila los postulados analíticos más relevantes y recientes de las dos novelas en estudio y su autora; a su vez se describe el método de análisis y las herramientas conceptuales que permitirán el acercamiento a la subjetividad femenina desde el discurso de las protagonistas y con ello la manifestación de un devenir discursivo mujer mexicana. En un segundo capítulo, se encuentra la contextualización del sistema patriarcal desde las tres figuras masculinas más importantes para las protagonistas: padre, conyugue y amante, los cuales rigen el comportamiento de los personajes femeninos y, se comprenden las diferentes circunstancias sociales y culturales que enmarcan las historias de las novelas. En el tercer capítulo se hace énfasis en resaltar los momentos significativos para cada protagonista dentro de su respectiva historia, que las llevaron a transformar su realidad, y, por ende, transgredir el entorno patriarcal. Posterior a esto, en el cuarto capítulo se compilan todas las observaciones analíticas que se hicieron mediante las herramientas conceptuales, con el fin de corroborar el devenir discursivo mujer mexicana propuesto por la autora, desde los personajes protagónicos

femeninos de su producción. Finalmente, se concluye el trabajo investigativo con el compendio final de las premisas propuestas que dan cuenta del discernimiento y análisis que se hizo sobre la obra de Mastretta.

Capítulo I

Ruta hacia la Transgresión

1.1. Estado del arte.

En el presente apartado se toman en consideración los estudios, opiniones, investigaciones e interpretaciones que han surgido en el campo de la crítica literaria, con relación a las novelas de Ángeles Mastretta. Por su grado de relevancia, funcionan como base preliminar para la presente investigación. En dicha recolección de información fue posible tener acceso a veinte textos sobre las dos novelas, de los cuales se recopilan las ideas de cuatro de ellos, en específico, porque trabajan o mencionan las dos novelas en conjunto. Es notorio que en la mayor parte de los textos consultados hay coincidencia en temáticas como el feminismo y la construcción de una identidad femenina. Del mismo modo, la relación directa con acontecimientos históricos de México, desde la posición de la mujer. Considero relevante decir que a pesar de ser novelas latinoamericanas, casi todos los documentos académicos proceden de países como Francia, España y Estados Unidos, y solo hay presencia de dos latinoamericanos: Costa Rica y Colombia. Es importante también mencionar que, de los cuatro documentos trabajados, solo uno posee carácter investigativo, procede de Francia y trabaja las novelas en paralelo de una manera descriptiva. Los demás documentos corresponden a entrevistas o artículos en los que se mencionan las dos novelas por la misma Ángeles Mastretta.

Empezaré con la síntesis de los documentos. El primero de ellos corresponde a un artículo para la revista *América* de Bárbara Mujica, nominado “Women of will in love and war” (1997). En él, la autora presenta los comentarios que Ángeles Mastretta hace de sus dos

novelas, con relación a la Revolución Mexicana y la posición de la mujer como clase minoritaria en ella. Mastretta parte dándole importancia al entorno de la revolución, ese escenario en el que a pesar de haber tanto sufrimiento, surge para los doblegados la oportunidad de rebelarse y encontrarse consigo mismos ante sus opresores y se propicia el espacio para el cambio. “All revolutions do that. That’s why people make revolutions, to change things” (1997: 37). Partiendo de dicha afirmación, Mastretta habla de sus protagonistas caracterizando primero a Catalina de *Arráncame la vida*, como una mujer resistente a un escenario patriarcal marcado por su familia y esposo, pero a la vez con fisuras, por las alternativas que ella encuentra para su liberación personal. Habla de una mujer enamorada, deja a un lado su emocionalidad y se educa para mantener bajo control su entorno. Segundo, caracteriza a Emilia como un personaje totalmente originado en su imaginación, menciona que varios comentaristas afirman que la verosimilitud de Emilia es fascinante, pero Mastretta considera que es la mujer perfecta para ella y que está demasiado idealizada como para ser real. Describe a Emilia y a los otros personajes femeninos que la rodean como mujeres fuertes e independientes, con la fortuna de tener a su lado hombres que celebran y comprenden dicha independencia. Mujica dice que los personajes de Mastretta se mueven en un escenario que mantiene relación directa con el realismo histórico y el melodrama, y, tal vez por ello, gustan. No obstante, Mastretta sostiene que ella jamás escribe pensando si la novela va a gustar o no, si va a vender o no, si algún lector se va a identificar con ella. En específico con sus dos novelas, escribió tratando de revivir ese pasado que muchos ya no recuerdan, pero que es lo que los mantiene en la actualidad. El entorno de la Revolución Mexicana constituye una parte fundamental en el pasado de todos los mexicanos y es la base para la construcción de un nuevo futuro.

El segundo texto, posee carácter de entrevista y en el también reluce la voz de Mastretta hablando de sus novelas y personajes; se titula “Entrevista a Ángeles Mastretta: La escritura como juego erótico y multiplicidad textual” (2001), en la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana* por J. Lavery. La entrevista tiene como propósito indagar en el oficio de escritora de Mastretta en sus diversos textos, haciendo alusión al compromiso y efecto social y profesional que ella adquiere mediante ellos. En medio de sus respuestas a las diferentes preguntas planteadas, Mastretta argumenta que le encanta que cataloguen su trabajo con el término de ligereza “Light”, porque significa que lo que hace es claro, sencillo y concreto y que si ese es el efecto en los lectores, se siente satisfecha. En otras de sus respuestas a preguntas sobre sus personajes femeninos, la escritora califica a sus protagonistas como mujeres que luchan contra el patriarcado, por medio de subterfugios, que de manera muy individual les conceden dominio sobre su vida, en especial sobre su cuerpo. Mastretta hace que sus personajes manifiesten una curiosidad particular por su sexualidad, porque es el único espacio sobre el que pueden tener dominio y, para ella, el solo hecho de decidir sobre el propio cuerpo es una manifestación clara de resistencia. También, hace énfasis en Catalina, con la aclaración de que no es un personaje feminista, sino una mujer que asume su opresión, pero que aprende a obtener ventajas de ella y la manera más eficiente que encuentra es decidiendo y actuando con su sexualidad. En cuanto a la política e historia inmersa en su narrativa, considera que su labor brinda otra alternativa de ver la historia oficial y de tomar posición frente a la realidad mexicana, la cual, a pesar de estar en un supuesto pasado, tiene aún fuertes repercusiones en el presente.

El tercer texto es una recopilación sobre narrativa femenina que se encuentra en la revista *Anales de Literatura Española*, bajo el título de “Narradoras Hispanoamericanas desde

la Independencia a nuestros días”. (2003). En el artículo no se hace una mención extensa de las obras, pero en lo que se dice es importante destacar el énfasis en la voz narradora de las novelas. Por un lado, se encuentra Catalina Guzmán como narradora de *Arráncame la vida*, apropiándose totalmente del discurso, dando un carácter de individualidad y confesión sobre la vida de una mujer con relación al patriarcado. Por otro lado se tiene *Mal de amores*, narrada en tercera persona, haciendo entender que es la narradora quien domina por completo el destino de la protagonista. Se dice así que *Arráncame la vida* tiene un carácter personal e íntimo, mientras *Mal de amores* es más impersonal y neutra. A todo esto, se suma que el entorno de la Revolución mexicana, en el que tienen lugar las novelas, es un intento de desmitificación del discurso oficial, y, a su vez, un intento por rescatar la memoria de dicho discurso, desde la voz de la minoría.

El cuarto texto tiene carácter investigativo, se titula *La representation de la femme dans Arráncame la vida et Mal de amores d'Ángeles Mastretta* (2010), por Maria Vanguelova, y analiza las dos novelas. Esta investigación estudia la representación de la mujer en la producción de Mastretta, con la intención de ver la organización de personajes a la luz de la Geopolítica. Para ello, la autora trabaja en tres secciones su investigación. La primera de ellas presenta las diferentes facetas de cada una de las protagonistas, haciendo énfasis en los roles que cada una ocupa y cómo los transgreden con sus comportamientos. En la segunda sección, Vanguelova analiza la transgresión propuesta por Mastretta desde las figuras masculinas, porque consideran relevante que los hombres que rodean a cada una de las protagonistas también evolucionan, haciendo ruptura en el estereotipo masculino mexicano. Finalmente, en la tercera sección, da continuidad con el análisis al espacio físico e histórico de las novelas, teniendo en cuenta las técnicas narrativas de Mastretta. Ello le permite concluir

que la narrativa de Mastretta y el sistema de personajes de la novela tienen como principal fundamento el uso de opuestos. Las dos protagonistas contradicen lo que es una mujer tradicional, pero a la vez, no se pueden considerar feministas de manera radical. Las figuras masculinas van en contravía a los prototipos convencionales del hombre en México y considera esta la forma más relevante de transgresión, puesto que los personajes no se inclinan a darle supremacía a uno de los géneros, sino que se logra un equilibrio entre personajes masculinos y femeninos; los dos evolucionan.

A la luz de estos cuatro documentos que trabajan las novelas de manera simultánea, la presente investigación brinda una postura diferente, en la medida en que el análisis permite visibilizar dos personajes femeninos en estado de “devenir mujer” mediante la identificación de elementos transgresores. Los conceptos teóricos para analizar las novelas no han sido empleados en los documentos mencionados. Lo anterior permite que se haga un aporte significativo al uso del *devenir* y la *transgresión* como categorías que permiten la vinculación de las disciplinas de estudios de género y literatura, además de redefinir las categorías y ponerlas en práctica mediante el análisis, lo cual es un aporte teórico para futuras investigaciones del mismo ámbito. Con relación a las afirmaciones de la crítica literaria que catalogan la obra de Mastretta con rótulos de feminismo, light y melodrama: este trabajo investigativo manifiesta que en las obras de Mastretta no hay inclinación o favoritismo por alguno de los géneros, sino que se dejan observar aires de reconciliación y armonía entre los mismos, con el ideal de mostrar sujetos reales que quebrantan el estereotipo cultural impuesto para alcanzar sus deseos, sueños y necesidades que como todo ser humano vivencian. Lo anterior permite referirse a los postulados de Nelly Richard en lo *Masculino/Femenino Practicas de la diferencia y cultura democrática* (1993). Dichos postulados cuestionan la

existencia de una escritura feminizada, que se resuelve con la afirmación de que anatómicamente -hombre/mujer-, o simbólicamente -femenino/masculino-, no tiene una influencia directa o condicionamiento con el ejercicio escritor; estos aspectos políticos y socioculturales poseen movilidad o capacidad de desplazamiento que atienden a necesidades o dinámicas de subjetividad en casos o procesos particulares, con esto se hace alusión a un proceso de desidentidad o descentramiento del sujeto, un proceso que Ángeles Mastretta intenta implementar mediante sus personajes. Así mismo se deja entrever que al ser personajes en constante construcción y con un final abierto, en ambos casos, no pertenecen al ambiente de lo plano, lo ligero o lo melodramático, sino al plano de lo complejo, ambiguo e inacabado que son los estudios con relación a la subjetividad, específicamente la femenina. El desenlace de cada una de las protagonistas permite entrever un logro estilístico en la autora y a la vez confirma la hipótesis de la existencia de dos sujetos en proceso de aprendizaje; ya que, tanto el monólogo de Catalina al final de *Arrancame la vida* como el dialogo de Emilia con Daniel en *Mal de Amores* presentan dos subjetividades en punto de clímax, las dos dominan un discurso a consciencia y con intenciones puntuales sobre su interlocutor, despertando así, la sensación en los lectores de historias con continuidad, con nuevos retos y nuevas emociones. Finalmente, se destaca que no son muchos los textos de carácter académico publicados, con relación a las novelas en estudio. Por ende, este trabajo enriquece los estudios críticos literarios con relación a la literatura escrita por mujeres, sobre mujeres y para mujeres latinoamericanas.

1.1 Metodología

La presente investigación posee un carácter *cualitativo*, en tanto considera la subjetividad femenina por medio del discurso de los personajes de las novelas *Arrancame la*

vida (1985) y *Mal de Amores* (1995), de Ángeles Mastretta, como objeto de estudio. La interpretación del objeto es la base del análisis, la interpretación y la argumentación del hecho literario. Para este caso en particular, se ha considerado un análisis en paralelo de los personajes femeninos de las novelas de la autora mexicana, lo cual conduce a centrar la atención en las relaciones de semejanza y diferencia que proponen las dos novelas sobre los discursos hegemónicos (los del patriarcalismo), y el modo de transgredirlos. Por contrastar los personajes femeninos, bajo la teoría de los estudios de género, esta es una *investigación comparativa*. Esto último corresponde a la caracterización que da Hebe Molina en su documento de *La ciencia literaria y su método de investigación* (2004), la cual define como el cotejo “desde un mismo enfoque teórico, de mínimo dos objetos de estudio llámese obras, estilos, contenidos, cosmovisiones, entre otras” (Molina, 2004, p. 237).

He de anotar que la *investigación comparativa* y los estudios de género coinciden en su carácter transdisciplinar. Por un lado, como lo sostiene Armando Gnisci en *Introducción a la literatura comparada* (2002), la crítica literaria ha mantenido el rótulo de escenario para revelar las formas de representación que los seres humanos tienen de su entorno, desde diferentes disciplinas y dicha afirmación se suma a los postulados de Elena Gajeri en “Los estudios sobre mujeres y los estudios de géneros” (2002). Los cuales refuerzan la idea de que el espacio literario ha sido el mecanismo más importante de difusión tanto para el feminismo como para el patriarcado, porque permite poner en manifiesto las semejanzas y diferencias que se construyen de los dos culturalmente, desde el entorno de lo tradicional.

Otro soporte para utilizar las herramientas de la *investigación comparativa* y los estudios de género corresponde a que se busca cuestionar la imagen estereotipada o “cliché”, que se tiene de la mujer, tanto social como culturalmente en la época revolucionaria y

postrevolucionaria de México. Esta intención corresponde a una de las líneas que posee la literatura comparada y que se denomina imagología. La Imagología en palabras de Antonio Martí “Literatura Comparada” (2005) se concibe como el estudio de las imágenes dentro de la literatura que dan cuenta de un imaginario social con relación a un entorno real, puesto que todo lo que se presenta en un texto literario revela las relaciones que su autor mantiene con el entorno social que le rodea. Esto conduce a pensar que cualquier afirmación que hay en la literatura no solo corresponde a un elemento fantástico, sino que representa una ideología o movimiento en un medio social, lo que propicia cuestionamientos sobre la identidad cultural que se posee. Precisamente se busca estudiar la imagen femenina desde el lugar del *otro*, lo que Ángeles Mastretta nos muestra mediante su narrativa, desde la mirada de la transgresión y el devenir mujer. Específicamente la imagología en un primer momento permite visualizar la mujer como lo *otro*, eso extraño de lo que se habla, que no pertenece a lo común, ese imaginario social que se tiene del otro, como lo inesencial que plantea Beauvoir; en un segundo momento ese *otro* se ubica o se define como el producto de una nación, cultura o sociedad determinada para finalmente, en un tercer momento, hacer énfasis en la recreación que hace Mastretta de ese *otro* dentro de su producción.

A partir de lo expuesto, la metodología de esta investigación está organizada en tres momentos propuestos por Hebe Molina, para la investigación literaria. Estos momentos son: la indagación, la demostración y, por último, la interpretación de resultados. Con el soporte de citas textuales de las novelas y de los conceptos teóricos; las citas textuales de las obras en algún momento son muy extensas, esto se debe a que la autora describe minuciosamente cada momento significativo de los personajes y fragmentar u omitir apartados no permitiría contextualizar bien la situación de los personajes. Aclarado esto, en un primer momento como

resultado de una previa indagación frente a las novelas, se hace la presentación del escenario patriarcal de cada protagonista, teniendo en cuenta aspectos históricos y culturales de la sociedad mexicana. Con esto se facilita para el lector comprender el *modus vivendi* de cada protagonista desde los discursos femeninos y masculinos que determinan su comportamiento y destino.

En un segundo momento, que corresponde a la demostración, se recurre a visibilizar los mecanismos de transgresión que cada una de las protagonistas ejecuta de manera evolutiva. Es decir, que se hace la demostración del diálogo entre la teoría y la hipótesis para empezar a recoger datos; datos que se visibilizan teniendo en cuenta las etapas propuestas por Liliana Mizrahi en *La Mujer Transgresora* (1992), explicadas en el marco conceptual, con el fin de revelar el proceso evolutivo de cada protagonista y el valor social que por ello adquieren desde su posición de mujeres. Finalmente, en un tercer momento, se interpretarán los resultados mediante la determinación del devenir mujer propuesto por Mastretta en sus dos protagonistas, con el fin de mostrar las formas que tienen las mujeres de desestabilizar el patriarcado que las permea. Se encontrarán así, dicotomías, desencuentros, rupturas o tensión entre los discursos “cuasi-feministas” y “cuasi-machista”, presentados en las novelas.

1.3. Marco teórico – conceptual.

A continuación, presento los conceptos claves que se toman como punto de partida para el análisis de las novelas de Ángeles Mastretta. Ellos permitirán identificar las formas de comportamiento que utiliza cada protagonista para desestabilizar el entorno patriarcal en el que cada una de ellas se encuentra inmersa. Cada concepto será explicado haciendo precisión

de su origen y funcionalidad. Estos son a saber, *patriarcado*, *patriarcado distraído*, *síntoma*, *ambivalencia*, *mujer transgresora*, *tretas de resistencia*, *devenir mujer*.

Patriarcado

El concepto de *patriarcado* es expuesto desde los postulados de Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo* (1999). La autora hace referencia al patriarcado mediante la contextualización de diferentes escenarios en los que la mujer es considerada lo *Otro*. Como punto de partida tiene la biología y se adentra en la descripción minuciosa sobre los diferentes cambios físicos que atraviesa la mujer desde la etapa de infante hasta la adultez, en comparación con el proceso del hombre. Hace focalización en la etapa adolescente en la que tanto hombres como mujeres comprenden y asumen el destino de su vida. En el caso de ellos es motivo de orgullo tener una erección, cambiar de voz, el vello en las diferentes partes del cuerpo, entre otros cambios, que en comparación con ellas, no manifiestan ningún trastorno físico como los dolores menstruales, el crecimiento del busto, el pudor por el vello en el cuerpo y otros episodios que solo le ratifican que su destino es pertenecer a un hombre para reafirmarse como mujeres completamente. Posterior a esta explicación, aborda la situación de la mujer desde el psicoanálisis, afirmando que la conciencia sobre la castración que desarrollan las mujeres posee un carácter simbólico en el que la niña no envidia el falo, sino los privilegios, lugar y preponderancia universal que este le otorga al gremio masculino y que solo le confirma la superioridad de este. Finalmente, hace alusión al materialismo histórico con la posición de la mujer económica, política y socialmente. Sus desventajas y exclusión han existidos siempre. La mujer permanece vinculada al escenario de lo privado, el hogar, la alimentación, la administración del hogar; por el contrario, el hombre está ligado a la vida pública, a la representación del liderazgo de la familia, a las tareas externas que implican

riesgo y peligro y, por lo tanto, mayor esfuerzo, desmeritando la labor de la mujer. No sirve dar la vida y mantenerla; es más valioso para la sociedad ponerla en riesgo. Por lo tanto, la labor del hombre siempre es más admirada y remunerada que la de las mujeres y es así como posee el poder político sobre la sociedad y dentro de ella como lo *otro*, figura la mujer, quien siempre desde cualquier rol permanece bajo tutela de los hombres. Su primer momento es la relación con su padre, en algunos casos hermanos mayores, luego esposo, jefe e hijos hombres. Desde esta contextualización, el patriarcado es un sistema sólido y con carácter transversal en la sociedad que mantiene a la mujer bajo el dominio masculino. Dicho dominio es ejercido de modo pacífico o violento y posee tal nivel de arraigo en la sociedad, que las mismas mujeres lo han naturalizado y promovido de generación en generación. En palabras de Alicia Puleo, el patriarcado es definido antropológicamente como un sistema de organización social en el que los poderes desde lo (económico, político, social, religioso, militar) son exclusivos y mayoritariamente dirigidos por los varones. Este sistema se mantiene vigente hasta el día de hoy y es característico de todas las sociedades humanas conocidas; por esta razón, muchas disciplinas han focalizado dicho sistema como objeto de estudio y dentro de sus aportes ha llegado a ser redefinido o reubicado con la aparición del término *androcentrismo*, el cual se considera o se contempla –según Araceli González– como “táctica o estrategia social de magnitud y permeabilidad intersubjetiva que considera al hombre, lo masculino o la masculinidad como medida de todas las cosas y fuente única y primordial de sabiduría y autoridad.” (González, 2013, p. 493).

Patriarcado Distraído y nuevas masculinidades.

Con base en la contextualización anterior, el concepto de patriarcado es fundamental en este trabajo investigativo, porque corresponde al escenario en el que las dos novelas se

desarrollan. La narrativa de Mastretta está enmarcada por el sistema patriarcal y de ello dan cuenta sus personajes y fragmentos alusivos al mismo, en su obra. Sin embargo, para el análisis discursivo de estas novelas, las figuras masculinas no representan el modelo tradicional patriarcal de la sociedad mexicana. En una lectura elemental de las novelas, se da por entendido que las protagonistas se desenvuelven en un escenario patriarcal “machista”, son mujeres dentro de una sociedad mexicana y como tal son tratadas. No obstante, los personajes masculinos que representan dicho poder dentro de la obra, parecen no tener conciencia de este y dejan ver algo distraído, permisivo, ensimismado e indiferente ante la rebelión de sus mujeres. Por esta razón, para el análisis de las novelas hago alusión a un *patriarcado distraído*, al cual no dejo de reconocerle su existencia y vigencia en el contexto sociocultural de las novelas, pero sí percibo que es tal la convicción y control en su poder, que subestima a la minoría que oprime y deja espacios en blanco, por los cuales esta encuentra como transgredir. Afirmo, así, que para el análisis de las novelas y en específico del contexto sociocultural de las mismas, apuntaré a mostrar momentos y personajes en específico que representan al *patriarcado distraído*, porque poseen un alto egocentrismo masculino y, por lo mismo, minimizan las capacidades de la mujer, a tal punto que los momentos de insubordinación pasan inadvertidos o los consideran intentos fallidos que, simbólicamente, empiezan a transgredir el sistema.

La proposición de calificar el patriarcado como *distraído* para este trabajo, está sustentada en la lectura de tres documentos que iluminaron la percepción de dicho sistema dentro de las obras de la autora mexicana. El primer documento, se titula “El Macho Vencido La sátira en la novela *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta”, de Karl Hölz (1994) en el que se afirma puntualmente sobre la colaboración del machismo en la novela, para la

liberación de la protagonista, y se hace evidente cuando Andrés Ascencio, esposo de Catalina, reconoce en ella un aire de hombría y se lo celebra. Además, Hölz sostiene que la liberación de Catalina es evidente cuando cambia su papel lingüístico de mujer a hombre: “Con su competencia lingüística Catalina es capaz de identificar estructuras susceptibles de servir para la afirmación personal” (Hölz1994: 194). Ocurre lo mismo con Emilia Sauri y los hombres que la rodean; todos propician la liberación de la misma y ella aprende a elaborar un discurso revolucionario que toma ventaja de las circunstancias y la mantienen en su posición.

El segundo documento, se mencionó con anterioridad en el estado del arte y lleva el título de *La representation de la femme dans Arráncame la vida et Mal de amores d'Ángeles Mastretta* (2010), por Maria Vanguelova. La autora hace énfasis en un sistema de personajes desde los opuestos y, por ende, caracteriza a los sujetos masculinos de Mastretta como transgresores también, por el quebrantamiento que causan en el estereotipo de macho mexicano. Sin embargo, considero que dicho quebrantamiento no es propiciado por una iniciativa de cambio, sino por la problemática generalizada de la Revolución Mexicana, la cual esta tan arraigada al género masculino que los atrapa y distrae en función de ella, generando así, que los sujetos alrededor se contagien de dicho sentimiento y se despierten aires de liberación desde todas las posiciones. Esto se empalma directamente con la entrevista a Mastretta que también está en el estado del arte, en la cual ella afirma que para eso son las revoluciones, para que sucedan cosas.

El tercer documento, corresponde al *Segundo Sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, porque ella hace la afirmación sobre las mujeres creadas al servicio de los otros, es decir, sujetos en función de las necesidades de los demás y, los hombres, como ese individuo que solo se moviliza en función a él y a lo que le satisface. Partiendo de esta aserción, los sujetos

masculinos de Mastretta se desplazan en función de sus gustos, obsesiones, pasiones, malestares, deseos y propósitos individuales; mostrándose como sujetos enclaustrados y concentrados en escenarios que solo les competen a ellos, lo cual trae como consecuencia el distanciamiento del ámbito privado, ámbito en el cual se desenvuelve el sujeto femenino, teniendo la posibilidad de movilizarse de manera sigilosa, pero conveniente. Los documentos explicados, se toman como punto de partida para contemplar el escenario revolucionario como el espacio o elemento distractor del sujeto masculino en la producción de Mastretta, que fomenta la congregación del género masculino en un solo punto y con ella toda su atención encaminada hacia un solo propósito, dejando al descubierto fisuras en el sistema patriarcal, de las cuales las protagonistas femeninas toman ventaja.

Por otro lado, cuando se hace alusión a *nuevas masculinidades*, se recae directamente en las figuras masculinas que en el contexto histórico de la novela generan ruptura con el estereotipo del macho mexicano o dan paso a una nueva propuesta de masculinidad ; dichos personajes son, específicamente, los amantes de las dos protagonistas, quienes coinciden con tener una visión de mundo completamente diferente a los hombres que siempre las rodean, despertando en ellas ese aire de liberación y valoración, por si mismas, de sus actividades frente a las de los hombres. Las figuras que representan en las novelas las *nuevas masculinidades* promueven la validación al discurso transgresor de cada una de las protagonistas, como lo *otro* en un entorno hecho para los hombres porque, como sostiene Antonio Boscàn en su artículo “Nuevas Masculinidades” (2008), los nuevos sujetos masculinos se desprenden del carácter antisexista y antihomofóbico dando paso a una percepción o estilo de vida más abierto, plural e integrador.

Síntoma

El síntoma se concibe como una manifestación que permite vislumbrar que algo no anda bien en un determinado entorno. Es el primer indicio sobre un cambio, sobre una alteración en un orden establecido. Desde los postulados de Liliana Mizrahi en su libro de *La mujer transgresora*, el síntoma es una fisura, un padecimiento y un indicio, que genera crisis en el sujeto que lo vivencia, porque significa que algo no anda bien en su entorno. Dicha crisis lleva consigo el establecimiento de un pacto entre dos lados opuestos, de una misma estructura, que jamás han sido puestos en diálogo. El establecimiento de dicho pacto sitúa al sujeto en un estado de fracaso, porque se encuentra desubicado en cuanto a su identidad. Se debate constantemente entre un presente que lo viene manteniendo seguro, porque lo ha alejado de los riesgos, brindándole una relativa identidad, pero que ahora le genera malestar; y un futuro que no le promete nada cronificado, que es totalmente desconocido y que, además, puede que lo haga perderse aún más.

Frente al síntoma padecido y el pacto que lo causa, el sujeto se ve obligado a decidir. Puede ocultar su inconformidad y no escuchar lo que quiere provocar o puede asumirla como una tarea y parte de su construcción como sujeto. En palabras de Mizrahi,

Síntoma es rebelión, insubordinación. Una rebelión no-instrumentada. En esta dualidad uno es el que obedece y es también el que se insubordina. Uno sabe que es el bien, y el otro no debe replantear sino aceptarlo y asumirlo. (Mizrahi, 1992, p. 35).

Al contrario, cuando se establece el diálogo entre el sujeto y su síntoma, este pasa a convertirse en protagonista de su crecimiento y deja de ser escenario; se diría que está óptimo

para el cambio, está insertado en la sensación de apropiación sobre su vida. Yo agregaría, en su madurez.

El diálogo entre dos aspectos de una sola persona hace visible el pacto entre un sometido y un sometedor, en el que el primero obsequia su identidad pasada, sin dejar de establecer las reglas o normas, a condición de que el segundo, a pesar de construir una nueva identidad, solo viva para él y lo reconozca como parte imprescindible en el proceso de cambio. Identificar aquello que genera molestia, poseer esa consciencia, lleva al cuestionamiento del por qué se tolera y se mantiene. En este punto, el sujeto puede enajenar su síntoma y seguir padeciendo como sometido o bien, puede tomar el síntoma como parte fundante en su nueva identidad. Si quiere asumir la tarea del cambio, debe asumir el síntoma como aliado y no como enemigo. A ello es lo que reconozco como madurez e inteligencia femenina desde el síntoma.

Cuando se asume el síntoma como emergente de la identidad, el sujeto identifica su dependencia y su independencia. Y es así como establece límites entre lo que puede conservar de su identidad y lo que definitivamente debe erradicar, para generar ruptura en el círculo temporal en que está inmerso. Dicha ruptura no es más que el acto de generar un cambio, un cambio que permita desestabilizar el entorno, reconocer que existe un síntoma negativo en la personalidad, que se creía definida. Ello constituye el primer paso para construir una nueva identidad en la que no se vea el cambio como pérdida, sino como progreso. Así lo deja ver Mizrahi en la siguiente cita,

Cambio es transformación, metamorfosis. La evolución natural de cualquier individuo es una secesión ininterrumpida de cambios, pequeños, grandes, cuya

metabolización y asimilación es fundante del sentimiento de identidad. Sin duda cambiar es experimentar satisfacciones y sufrimientos. (Mizrahi, 1992, p. 23).

Partiendo de las características que Mizrahi otorga al síntoma, este se toma como elemento clave de identificación en *la subjetividad femenina* de Catalina y Emilia, porque permite señalar con precisión el inconformismo que cada una de ellas vivencia en su entorno. Además, es el punto de partida para poner en manifiesto intención de cambio en cada una de ellas, en el momento en que asumen su pacto interior y lo convierten en el fundamento para la construcción de su identidad.

El síntoma visibiliza las contradicciones de identidad que tiene cada protagonista con los cambios de vida que van asumiendo. Permite vislumbrar el debate entre el *sí* y el *no* que desestabiliza la subjetividad de cada una de ellas, cuando se trata de tomar decisiones frente a su vida. Mediante la categoría del *síntoma*, se muestran las facetas que Catalina y Emilia asumen, durante su proceso de desarrollo; muchas veces aceptando su rol de sometidas y enmascarando su síntoma o ejecutando acciones que causan la ruptura y desestabilizan el entorno machista que las rodea. El síntoma propicia un acercamiento a la condición humana de cada protagonista, en la que confrontan su miedo y valentía frente al empoderamiento del cambio en sus vidas.

La confrontación interior que atraviesa cada una de ellas como resultado del síntoma, se puede categorizar en dos tipos de sujeto. El primero de ellos se denomina “simulador” y corresponde a aquel individuo que experimenta el inconformismo y el cambio como un acontecimiento que no le afecta, que no altera su conducta o su estado emocional, aquel sujeto que dibuja una barrera o usa una máscara para ocultar el síntoma, la enfermedad que está padeciendo. El segundo personaje se ubica en un estado de “pasividad mágica”; es decir, un

sujeto que deposita su destino en una entidad ajena a él; su responsabilidad es delegada a una entidad mesiánica, porque él prefiere no asumir su protagonismo en el cambio. Su angustia respecto al cambio es anestesiada con indiferencia a la espera de que las cosas pasen por sí solas; el cambio se adueña de él y no al contrario.

Los dos primeros tipos de personaje propuestos por Mizrahi no se encuentran en una posición errada frente al cambio. Recordemos que apoderarse del *síntoma* y acogerlo como parte de identidad, es un proceso de diálogo entre dos partes opuestas de un yo; es decir, que se está en constante crecimiento a medida que se experimenta cada tipo de sujeto. Cada uno de ellos representa una etapa en la evolución de un sujeto que está próximo a trasgredir su entorno y precisamente es el seguimiento que se hace a la transformación que cada una de las protagonistas vive en su discurso femenino.

El segundo concepto es *la ambivalencia* y también proviene de los postulados de Liliana Mizrahi en su obra de *La mujer transgresora*. Para definirla, la autora explica un tercer tipo de sujeto denominado “voluntarista”. Para que el sujeto decida convertirse en voluntarista tiene que padecer el fracaso de su narcisismo. Y eso sucede en el momento en que descubre que ser simulador o mágico no le funciona para afrontar el cambio, porque el *síntoma* sigue manifestándose como pérdida y no como primer paso para la construcción de una identidad. Es entonces cuando el voluntarismo aparece como la posición óptima para asumir el cambio. Un sujeto voluntarista es aquel que tiene gran nivel de empoderamiento, frente a las circunstancias que generan un síntoma de inconformidad en su vida; su convicción es tan fuerte, que autónomamente toma elementos que propician y aceleran el cambio, caracterizándolo a su antojo y no respetando en muchas ocasiones su posición de sujeto histórico y su limitación por la temporalidad. Este sujeto se califica como óptimo, porque a

pesar de que asume con exageración el cambio, ha trascendido más que el simulador y el soñador; ya sabe convivir con todos los aspectos de su subjetividad y los pone en diálogo constantemente para tomar lo bueno de cada uno de ellos, sin suprimir lo malo, porque es consciente que hace parte de su identidad. Esta actitud es típica de un sujeto en estado de *ambivalencia*. Así lo constatan las palabras de Mizrahi,

La ambivalencia es esa experiencia en la que el sujeto convive simultáneamente con su esperanza y su frustración. Reconoce la necesidad del cambio, se identifica con aquello que tiene que resolver como conflicto, no sólo con lo que anhela; puede reconocer depresivamente e integrar su enfermedad.

La ambivalencia es la posibilidad de oscilar entre las partes de un todo, identificándolas como interrelacionadas y complementarias, y sin homologar unas a otras. El acento, en la ambivalencia, cae en el centro, es decir, sobre el punto de convergencia de los extremos. En la dualidad, el acento recae sobre la contraposición, no sobre la convergencia. (Mizrahi, 1992, p. 48).

Frente a lo que es la *ambivalencia*, un simulador ni siquiera se acerca a ella; sencillamente utiliza una máscara de estabilidad para fingir que nada afecta su emocionalidad. El sujeto pasivo, avanza un poco, porque reconoce que posee un lado bueno y uno malo en su personalidad. Sin embargo, falla cuando suprime a uno de los dos y se inclina hacia un solo lado de la balanza, logrando un cambio extremo, pero igualmente con más posibilidades de agotarse de nuevo y seguir padeciendo el *síntoma*. Con esto se quiere decir que, frente al cambio, un voluntarista es óptimo, porque se equilibra inestablemente. Dentro de las contradicciones de su personalidad se ubica en un punto medio, en donde no busca ser bueno, ni malo, sino tener una actitud sólida para sobrellevar los cambios, reconociendo que cada una

de las partes que los conforman como sujeto, aportan para la construcción de su identidad. “Poder aceptar la ambivalencia significa poder aceptar a otro, no solamente al otro como prójimo, distinto y separado de uno, *sino al otro de uno mismo*” (Mizrahi, 1992, p. 49).

Posicionar la ambivalencia dentro del discurso femenino de las protagonistas de *Arráncame la vida* (1985) y *Mal de amores* (1996) funciona como preámbulo para pre-visualizar *mujeres transgresoras*. Identificar el momento exacto en que se apropian de su vida con arrebató, conviviendo con lo bueno y lo malo de cada una de ellas en su subjetividad, permite reafirmar que son sujetos en desarrollo, en búsqueda de una identidad. La ambivalencia pone en manifiesto exterior la lucha interna, entre ángeles y demonios que cada una de ellas padece, en su entorno patriarcal. Esta categoría pone en evidencia la reconciliación interna que cada una de ellas hace con cada aspecto de su personalidad. Así mismo revela qué tipo de personaje asumen frente a los síntomas que van padeciendo a lo largo de sus vidas. Se pueden ver en un solo sujeto los tres tipos de personaje en un ir y venir frente al cambio, puesto que son sujetos en construcción, inmersos en un proceso de devenir, cuya finalidad es llegar a ser concebido como un sujeto con identidad y autonomía sobre su vida.

El tercer concepto compuesto es el de *mujer transgresora*. Este se puede calificar como el objetivo u horizonte que se pretende abordar en este trabajo, mediante el análisis a la subjetividad de las protagonistas de las novelas en estudio. En otras palabras, comporta el concepto más importante de la investigación. Definir la *mujer transgresora* tiene como antecedentes los conceptos expuestos de *síntoma* y *ambivalencia*; se parte de ellos, porque corresponden a las etapas o situaciones que vive una mujer que quiere cambiar el escenario en el que está inmersa de manera radical. Sin embargo, los sujetos que se describieron

anteriormente con estos dos conceptos no son más que el prototipo de la versión final de lo que Mizrahi quiere presentar como una *mujer transgresora*.

El último sujeto expuesto fue el denominado voluntarista y este, a pesar de contar con una actitud óptima para el cambio, abusa de su convicción para enfrentarlo, se puede calificar con altos grados de arrogancia, al pretender modificar los escenarios sin considerar los límites que posee. Dichos límites están determinados por lo que se denomina *crisis y dolor*. Son estos dos términos los que modifican a los tres tipos de personaje que Mizrahi propone y, a su vez, son los que atribuyen los últimos retoques de personalidad a lo que debe ser una *mujer transgresora*.

Cuando el sujeto asume la *ambivalencia*, se posiciona en un lugar de incertidumbre frente al futuro. No puede asegurar que es algo prometedor, ya que por el contrario, ha vivenciado pérdidas todo el tiempo y la más valiosa de ellas era su relativa identidad. Pero, cae en el error de también suponer que ese futuro incierto solo trae fracaso. El miedo a irrumpir lo establecido y a vivenciar lo desconocido son una fuerte limitante en la emancipación de la mujer. Viene permeada desde la concepción, con la idea de que todo lo que se oponga al comportamiento apropiado de una mujer, es mal visto. Todo lo que salga del escenario privado en el que ella crece, está errado y, por lo tanto, recibirá reprensión.

La mujer manifiesta su crisis y su dolor, cuando posee incertidumbres frente al futuro que está buscando. Si la mujer se ubica como el personaje simulador, enmascara su dolor y continúa como si nada la afectara. Al contrario, si la mujer se ubica como personaje pasivo o soñador, el dolor está anestesiado, adormecido y solo conserva la esperanza de despertar y no sentirlo. El voluntarista lo elude mediante la afirmación de que quiere sentirlo, porque fue

quien promovió el cambio, utiliza su decisión para hacer parecer que no le duele. Mizrahi los presenta así:

El simulador se disfraza de su antítesis, finge que es su contrario. El soñador se disfraza de ausente, se postula como <<el que no está>>. Y el voluntarista se presenta como el que está fuera de las incertidumbres inherentes a la experiencia que tiene que vivir. (Mizrahi, 1992, p. 62).

Diremos así, que la mujer se presenta como transgresora, cuando vivencia su crisis y se levanta de ella apoderándose del dolor. La *mujer transgresora* parte del reconocimiento de su ser como parte de la naturaleza y como parte de la naturaleza, reconoce que su destino irremediable es la muerte. Es ahí que comprende que su proceso de desarrollo no hará que cambie aquel destino, pero sí vivir lo que le queda de manera diferente. Existen sujetos que al descubrir tal destino se quedan enclaustrados en el dolor de que el tiempo ya no da para tanto, tal es el caso del soñador y existen otros que toman dicho límite con arrebatos y se quedan en la libertad de sus impulsos adolescentes sin tener conciencia de que están perdiendo el tiempo, tal como el voluntarista. La *mujer transgresora* concibe su limitante natural de la siguiente manera:

La reconciliación de uno consigo mismo es quizá la vivencia más medular de la mitad de la vida, ya que se trata de la aceptación de uno como proyecto y al mismo tiempo la aceptación de ese proyecto como algo de alcance restringido. (Mizrahi, 1992, p. 57).

El dolor es importante para asimilar el cambio, porque puede ser limitante en el proceso. Lidar con el dolor puede llevar al sujeto a terminar por completo con su vida, porque no se siente capaz de soportarlo o lo puede llevar a reprimir sus deseos de cambio, porque al tener un orden establecido para toda una sociedad, cualquier manifestación de insubordinación

frente al mismo, puede ser motivo de marginación. El dolor adquiere un valor social y a lo largo de la historia le han enseñado a los sujetos que salirse del margen establecido, implica estar mal y eso subjetivamente genera desorientación frente a la vida; es un estado catastrófico para quien quiere generar transformación. Con el *dolor*, el sujeto transgresor comprende que sus conflictos internos lo consolidan como un ser dinámico y no estático, una persona que está en constante movimiento y evolución. Y por ende, debe ser capaz de llegar al borde del límite impuesto, para tomar su decisión de morir o cambiar y apropiarse de su deseo de cambio. Cuando lo hace de nuevo se enfrenta a la ambivalencia de sí, su inconformismo es solo suyo o es el reflejo de todos los postulados que ha impuesto la sociedad y la historia. Una persona dispuesta al cambio comprende que la transformación que haga no es un proceso individual, comprende que es algo que afecta a un colectivo, porque ellos mismos lo fundaron; el temor al cambio desaparece y se desarrolla una mirada crítica a los conflictos internos, como conflictos de carácter social, político e histórico.

El reconocimiento dimensional de los efectos que produce el deseo de cambio, tanto individual como colectivamente, lleva a formular o establecer un equilibrio entre lo que se es como sujeto en una cultura determinada y lo que se quiere llegar a ser en esa cultura. No se trata de atacar y liquidar a la sociedad por completo. Por el contrario, se busca una reconciliación con ella y reconocer que es fundante de la identidad en aspectos positivos y negativos. No se puede dejar a un lado el valor histórico que la sociedad le asigna a cada individuo. Es necesario establecer un diálogo entre el amor y el odio que se siente por quienes construyen nuestra identidad. Mizrahi plantea la ambivalencia como principal promotora del deseo de cambio y lo hace con la intención de antelar su pretensión al querer hablar de la *mujer transgresora*. No busca que esta sea reconocida como el ideal de mujer y que la *mujer*

ancestral sea descalificada. Todo lo contrario, pretende generar conciencia en la importancia que tiene esa mujer ancestral para fundar a la transgresora.

La mujer ejecuta el acto de transgredir cuando genera ruptura en el orden que se le ha impuesto. Y genera ruptura, porque quiere asumir la posición de creadora de un espacio y tiempo en su propia vida, en el que pueda reconocerse como sujeto y alcanzar su ideal de identidad. Pero su proceso implica desenmascarar todos los prejuicios que toda una sociedad le ha impuesto culturalmente sin eliminarlos por completo, porque estos mismos son fundantes de su identidad. Su objetivo se orienta a reubicarlos en su proceso de creación y liberación. Reubicar dichas normas implica conocerlas con totalidad y así mismo reconocer en ellas sus aspectos positivos. La *mujer transgresora* aprende a vivir con ese dolor y no lo toma como un dolor que desencadena una consecuencia negativa, sino como el punto de partida para su proceso creador. La *mujer transgresora* agradece a la *mujer ancestral* su renacimiento y establece con ella un diálogo constructivo que funda su identidad. Es el inconformismo de la *mujer ancestral* lo que le da vida a la *mujer transgresora*. Así lo expresa Mizrahi en la siguiente cita,

La mujer transgresora es el resultado de la mujer ancestral en crisis. Se ha arrancado la mordaza y denuncia lo que la ancestral no se atreve a decir. La transgresora denuncia, la ancestral encubre. La transgresora pone en crisis valores consagrados que la ayudan a vivir, la ancestral suscribe pactos perversos al servicio de que todo siga como está. La ancestral teme, vive con miedo, se detiene. La transgresora, se atreve y avanza. La ancestral es una mujer que ya es. La transgresora es una mujer que trata de ser. Tratar de ser es una forma de ser que incluye el devenir como parte integradora de nuestro crecimiento. (Mizrahi, 1992. P. 91).

La *mujer transgresora* se mantiene en proceso creador, jamás da por concluida su tarea. Es un ser en constante cuestionamiento personal, porque en muchas ocasiones su intención de romper con los prejuicios sociales se ve amenazada por la *mujer ancestral*, a quien lleva en su interior como principal fuente de identidad y que carga con el peso de la culpa impuesto por la sociedad, con la soledad existencial que le causa el ser diferente y con la complicidad que muchas veces tiene con los preceptos que se le imponen, complicidad que es manifestada al someterse de manera autónoma. Pero de eso se trata, de ser un individuo tolerante al cambio, en constante devenir, expuesto al dolor y con iniciativa de transformación.

Los conceptos propuestos por Liliana Mizrahi son herramientas útiles, permiten un acercamiento interpretativo a la subjetividad de cada protagonista en la producción de Mastretta. Son convenientes para caracterizar los patrones de comportamiento en el proceso creador que cada una de ellas realiza, para devenir en mujeres con un grado de identidad y transgresoras en su entorno. Son mujeres que constantemente se debaten en la ambivalencia de lo ancestral y lo transgresor, muy parecidas a lo real. Se enmascaran, sueñan y se apropian de su realidad para lograr una reconciliación y equilibrio entre los extremos de la sumisión y la rebeldía como lo dice Mizrahi. Viven su día a día debatiéndose entre lo que tienen, lo que quieren tener, lo que pueden llegar a tener y lo que finalmente tendrán. Son diferentes sinsabores que padecen en su cotidianidad, que en un principio las sumergen en un duelo por creerse perdidas y condenadas, pero que luego toman como fortaleza para irrumpir en su realidad y alcanzar un grado de realización personal que les permita sentirse libres.

Diremos así que los conceptos tomados de los postulados de Liliana Mizrahi en su libro *La mujer transgresora* permiten hacer un análisis a la subjetividad de las protagonistas

Catalina Guzmán y Emilia Sauri, mediante su discurso, haciendo precisión en tres momentos específicos. El primero es la localización del síntoma dentro de su entorno y la reacción frente al mismo; el segundo, es el enfrentamiento o posicionamiento en la ambivalencia, cómo aprenden a convivir con su bueno y su malo interior, sin suprimir ninguno y el tercero, los acontecimientos o acciones transgresoras en las que muestran la exteriorización de sus deseos y le repercusión que estos causan en su entorno, permitiendo que ellas realicen su proceso de devenir con el propósito de alcanzar su ideal de libertad.

Tretas de resistencia

Según la RAE, se concibe una treta como un “Artificio sutil e ingenioso para conseguir algún intento” y como “Engaño que traza y ejecuta el diestro para herir o desarmar a su contrario, o para defenderse” y resistencia se califica como “acción, efecto, capacidad y oposición violenta clandestina a invasores de un territorio o a una dictadura”. Son términos que desde su definición convergen en un mismo tipo de sujeto, alguien que busca la forma de defenderse ante un opresor. Estos dos términos en su afinidad son trabajados por Josefina Ludmer en su ensayo titulado “Las tretas del débil”, tomado del libro *La sartén por el mango* (1984). Su trabajo intenta hacer un análisis a la posición que asumen las mujeres en el campo del saber frente a los hombres.

Su ensayo afirma que históricamente en función de la lengua, la ubicación de la mujer está en el dolor y la pasión contra la razón. No se adentra en discusiones, porque considera que la diferencia es clara y está inscrita socialmente de manera radical. Para poder hacerlo evidente, utiliza la carta de Sor Juana Inés de la Cruz que envió como respuesta al Obispo de Puebla, luego de que este publicó su texto titulado *Carta Atenagórica*, la cual generó

polémica por ir en contra del sermón de Antonio de Vieyra sobre las finezas de Cristo. Hace su análisis desde un lugar común que corresponde a la crítica -el campo del saber- y desde un lugar específico que es la posición de la mujer dentro de dicho campo.

Sor Juana Inés de la Cruz responde agradeciendo la publicación que se hizo de su texto y explicando de manera anecdótica su interés por el saber, para luego “polemizar la sentencia de San Pablo que dice: callen las mujeres en las iglesias, pues no les es permitido hablar.” (Ludmer, 1985, p. 1). Según Ludmer, la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz utiliza pocos elementos, y con ello se refiere a la utilización de dos verbos: saber y decir y a la negación de estos. Los dos verbos son opuestos en la vida de una mujer, porque siempre deben ir antecedidos de una negación para no tener consecuencia de reprensión y castigo por parte de la autoridad. Sin embargo, es en este punto específico en que Sor Juana Inés de la Cruz los usa como tretas de resistencia, desde la posición del débil que representa a la mujer, para expresar su opinión respecto a lo que le rodea.

Estas tretas son organizadas por Ludmer de la siguiente manera: “la mujer puede decir que no sabe, puede saber pero no decir que sabe” y estas dos se remiten de inmediato al silencio como posición de resistencia. Finalmente, “puede decir lo contrario de lo que sabe”; todo con la finalidad de expresar su opinión sin dejar de ocupar su lugar, para mantener el reconocimiento de un superior.

Después de la explicación de “Las tretas del débil” de Ludmer, se puede encontrar relación directa con la transgresión propuesta por Mizrahi, en la medida en que las dos convergen en un punto medio, una reconciliación, un equilibrio entre lo que se es y lo que se quiere llegar a ser. No se trata de extirpar el componente histórico ancestral en la vida la

mujer, sino de trasladarlo a otro espacio, de reubicarlo y reformularlo en la construcción de la identidad. Afirmo que las tretas del débil trabajan en esta investigación como el vehículo para interpretar la intención indirecta que tienen las protagonistas en la totalidad de su discurso. Las tretas se usarán como clave para el desciframiento de los subterfugios que las protagonistas aplican en su pensamiento y comportamiento para su desarrollo personal.

A pesar de que las estrategias propuestas por James Scott en *Los dominados y el arte de la Resistencia* (2000) abarcan gran cantidad de situaciones en las que el subordinado camufla su inconformidad, solo una coincide con la propuesta de Ludmer en “Las tretas del débil”. Esta alude a la posición del rumor o el murmullo. Como se mencionó anteriormente, el silencio es una posición firme frente al opresor, pero es un silencio exterior, físico, que solo es perceptible para el público receptor. No obstante, ese silencio guarda en su interior una inmensa cantidad de sentimientos permeados con aires de reproche, odio, ira, envidia, entre otros, que manifiestan las protagonistas, porque nos encontramos frente a dos sujetos con dominio total sobre los terrenos del discurso *público y privado*.

Devenir mujer

“No se nace mujer, se llega a serlo” (Beauvoir, 1949).

Para el desarrollo de este concepto, retomo de nuevo a Simone de Beauvoir con su obra *El segundo sexo* (1949), en el que hace descripción específica de los diferentes escenarios en los que la mujer es oprimida y rotulada como *lo otro*, con el fin de determinar la verdadera problemática que existe en el fondo de la dualidad entre los sexos. Beauvoir quiere hacer entender que la mujer no es más que el resultado de la construcción de un estereotipo social y que tal estereotipo ha perdurado por tanto tiempo que genera credibilidad hasta en la

propia mujer. Siempre ha sido educada para servir al hombre bajo cualquier circunstancia y su trabajo jamás ha sido bien visto y agradecido, sino considerado un deber fundamental por parte del gremio femenino. Las mujeres desde los diferentes roles que ocupan, incluso para emanciparse, terminan siendo carceleras de su propio destino. En palabras de Beauvoir:

Su anhelo, ya lo hemos visto, es mucho más ambiguo: de un modo contradictorio, quiere tener esa trascendencia, lo cual supone que la respeta y la niega al mismo tiempo, que pretende precipitarse en ella y retenerla dentro de sí a la vez. (Beauvoir, 1949, p. 711).

La disputa entre los sexos es algo que solo se podría solucionar con el reconocimiento de semejanza entre los mismos. Sin embargo, ninguno de los dos cede, cada uno justifica sus errores y aciertos en los del otro, cegándolos completamente a la idea de que son complementarios el uno del otro por la misma semejanza que poseen. De manera utópica, Beauvoir propone que exista una sociedad de igualdad, en la que la mujer desde niña sea educada de la misma forma que sus hermanos, con los mismos deberes y derechos. En una familia en la que evidencie que el trato de su padre a su madre es equilibrado, con ello desaparecería el complejo de castración. Además propone que en su adolescencia tanto mujeres como hombres sean educados sexualmente de una manera asertiva, desencadenado así que el acto íntimo sea una decisión consensuada por las dos partes, con la finalidad de obtener el mismo placer y así también estaría la opción de un matrimonio y la consolidación de una familia por decisión propia y no porque el destino lo quiso así. En cuanto a lo material para el desarrollo profesional, laboral y, por ende económico, habría que proveerles las mismas posibilidades materiales a los dos géneros. La autora lo considera así:

En los dos sexos se desarrolla el mismo drama de la carne y el espíritu, de la finitud y la trascendencia; a ambos los roe el tiempo, los acecha la muerte; ambos tienen la misma necesidad esencial uno del otro; y pueden extraer de su libertad la misma gloria: si supiesen saborearla, no sentirían la tentación de disputarse falaces privilegios; y entonces podría nacer la fraternidad entre ellos. (Beauvoir, 1949, p. 722).

Se considera así que el *devenir mujer* propuesto por Beauvoir requiere de un mundo reconciliado entre los géneros, vuelve la afirmación de que no se trata sobre la prevalencia de uno por encima del otro, sino sencillamente de igualdad. La misma Beauvoir es consciente de que para este cambio es necesario rehacer a la mujer socialmente y que es algo difícil de contemplar. Sin embargo, muchas han logrado emanciparse en diferentes escenarios, porque persisten en la causa y lo manifiestan mediante sus triunfos personales. Al proseguir con su esfuerzo, es probable lograr la igualdad económica y social que se necesita para su emancipación y esta misma generará cambios interiormente.

El término es pertinente en este trabajo investigativo, porque la finalidad o el objetivo principal del mismo radica en la determinación del *devenir discursivo mujer mexicana* que propone Mastretta en su producción. Se tiene pleno conocimiento de que el término *devenir* es trabajado por diferentes investigadores que han hecho aportes brillantes para el fortalecimiento de este como Gilles Deleuze y Judith Butler. Sin embargo, para hacer un acercamiento óptimo a nivel histórico y social con relación a los términos de *Patriarcado* y *Devenir*, los postulados de Beauvoir se aproximan de manera más específica al entorno de las protagonistas en estudio. La descripción minuciosa que hace Beauvoir de los escenarios en los que la mujer es relegada a lo *otro*, concuerdan exactamente con el escenario en el que se movilizan las protagonistas en cuestión. Es visible en la obra de Mastretta una posición real

frente a la dualidad de géneros. Su obra ha sido analizada a la luz del feminismo radical y no a la luz de la armonía o balance entre los géneros propuesta por Beauvoir. La presencia de personajes femeninos y masculinos con patrones de comportamiento contradictorios a los proporcionados por la sociedad permite vislumbrar que los grandes cambios son precedidos de acciones pequeñas, pero simbólicamente significantes. Hacer el análisis a la subjetividad femenina de estos dos personajes principales, con dirección a la visibilidad de un devenir mujer, permite evidenciar que el pensamiento está cambiando con relación a la construcción de mujeres y hombres y que el campo literario lo está presentando y poniendo al alcance de futuras generaciones.

Desde los sujetos en construcción que Ángeles Mastretta presenta para concluir sus dos novelas, se pretende poner en manifiesto cómo el sujeto mujer se desprende de los ideales culturales y los propios en repetidas ocasiones, entablando entre ellos un conflicto, que termina por mostrarle lo bueno y malo de cada uno de los dos y así, finalmente, el camino hacia al equilibrio de los dos, para resistir en el entorno en el que se desenvuelven.

Capítulo II

Entorno Patriarcal

2.1. Patriarcado distraído y nuevas masculinidades en *Arráncame la vida*.

2.1.1. Figura Paternal “papá novio”.

Arráncame la vida (1985) es una novela contextualizada en la *Posrevolución Mexicana*, época en la que México buscaba la implementación de elementos modernistas en todos los ámbitos y en el que la lucha por el poder estuvo en manos de los caudillos, quienes posteriormente fueron desplazados por las instituciones políticas. Dicho escenario obligaba a que el gremio masculino se ausentara de casa por largos lapsos de tiempo, sin importar la clase social, porque los cambios económicos, culturales, sociales y políticos requerían de la presencia de la figura masculina que representaba cada grupo familiar. Precisamente las figuras masculinas que rodean a Catalina Guzmán dan cuenta de ello. Partiremos entonces con la primera figura patriarcal y la más importante para Catalina, su **papá**, don Marcos Guzmán. El personaje es descrito por Catalina como un hombre amoroso con su esposa e hijos, que para mantenerlos se dedica al oficio de la venta de leche y quesos; la presencia paterna es vital para Catalina en su vida, porque ella figura como su consentida a lo largo de la novela. Él, por otra parte, figura como su consejero y amigo como se ve en los siguientes fragmentos:

Siente cómo huele el café. Venga mi vida, venga que le preparo uno con mucha azúcar, venga cuéntele a su papá. Por supuesto no le contaba yo nada. Él no quería que yo le contara, por eso se ponía a hablarme como a una niña que no debía crecer y terminábamos abrazados mirando los volcanes, agradecidos de tenerlos enfrente y de estar vivos para mirarlos. Me daba muchos besos, metía su mano bajo mi blusa y me

pintaba con los dedos rayitas en la espalda, hasta que me iba amansando y empezaba a reírme. —Así ya estás preciosa —decía, ¿quieres ser mi novia? —Claro —le decía yo, tu novia, pero no tú esposa. Porque si nos casamos vas a querer que organice cenas para tus amigos. (*Arráncame la vida*, 1985, p 30).

De un fragmento como este se interpreta la figura de un padre amigable, amoroso, comprensivo con su hija, pero a la vez consciente del futuro que le depara la vida. Don Marcos Guzmán es el encubridor de Catalina, en cuanto a los deseos y caprichos que ella tiene en su vida; Catalina confía en su criterio y encuentra seguridad en sus manos. Ella disfruta por completo de su compañía y no ve en él una figura de intimidación y de autoridad radical, sino a la persona que la escucha y sabe perfectamente qué decirle. Al principio de la novela, el padre jamás se opone ante la relación entre Catalina y Andrés, sino que, se muestra resignado y hasta silencioso frente al futuro de su hija. En ello se refleja que la figura masculina que debería garantizar la protección de las mujeres que representan el honor de su familia, está más preocupado por el bienestar económico de la misma. El padre aprueba los encuentros clandestinos entre el general y su hija, el matrimonio acelerado y la cantidad de rumores acerca de su yerno, que no son precisamente buenos, porque sabe que ese ambiente no es desconocido y tampoco fuera del común dentro de la sociedad mexicana. Es un padre convencido de la sumisión que su hija asumirá de manera valiente frente a su nuevo matrimonio, y por lo mismo, trata de resarcir el dolor que ella padece, con la amistad y el amor incondicional que le proporciona. Aparte de estar seguro del papel que su hija va a desempeñar, porque sabe que todas las mujeres terminan aceptándolo, tiene su pensamiento en el factor económico; está plenamente convencido de que la boda con el general le quitará una carga económica más y le beneficiará el prestigio familiar que públicamente debe mantener.

El discurso público que maneja la figura paterna es oficial y corresponde con el protocolo del jefe de familia en una sociedad mexicana. El padre de Catalina se posiciona en su lugar como un padre amoroso y responsable del grupo familiar. Se evidencia cuando Andrés, a pesar de su poder, va directamente a hablar con él, para pedirle su mano. Sin embargo, en el discurso privado el prototipo de autoridad masculina paterna tiene una ruptura, porque jamás cuestiona los comportamientos de su hija, sino que aprueba su liberación, se opone a que siga el modelo de mujer ancestral que ella vio como ejemplo en su madre y trata de enmascarar las cosas negativas del entorno de su hija, con fantasías de escenarios bellos y perfectos que le dan confianza y esperanza a ella, para así ejecutar sobre un patriarcado permisivo.

2.1.2. Figura conyugal “macho mexicano”

La segunda figura masculina en la vida de Catalina es encarnada por su **esposo**, el general Andrés Ascencio. Un hombre criado como el típico macho mexicano, hijo de una madre soltera que imprimió en él la perspectiva de que las mujeres y el mundo habían nacido para obedecerle. Por dicha perspectiva se da a conocer como un hombre astuto en el ámbito político, donde es reconocido por ser un mujeriego, lo cual para la época reafirmaba la hombría y soberanía del señor de la casa. También es rotulado como un político sanguinario, pero esto no trasciende de rumores, porque no pertenece a la imagen pública que el general mantiene. Físicamente, Catalina describe a Andrés Ascencio como un hombre de contextura grande, mucho mayor que ella, con manos grandes y mirada profunda que la intimidaba, pero a la vez le atraía. Él se posesiona de Catalina de una manera osada, pues primero se aprovecha de su inocencia y del pretexto de conocer el mar para abusar de ella sexualmente. Segundo, se casa con ella sin su consentimiento y ,tercero, la mantiene bajo su mando como una esposa de

adorno, ya que ella debe tolerar sus romances y sus hijos producto de la unión con él y, aun así, permanecer en silencio como la esposa oficial. Andrés Ascencio representa el patriarcado en toda su forma, trata a su esposa como un objeto, la utiliza para sus pretensiones políticas, la maltrata verbalmente, la considera un objeto con fines reproductivos, la manipula con bienes materiales para retenerla a su lado y todo el tiempo minimiza su intelecto o la avergüenza públicamente. Esto corresponde al discurso público que maneja el opresor frente al oprimido.

A pesar de que el general manifiesta poseer el control sobre su esposa y sus mujeres de manera pública, puesto que siempre alardea ser un macho en todo el sentido de la palabra, en un discurso más íntimo se muestra como un hombre desinteresado, porque en su mente están sus objetivos personales, posicionarse como presidente. El general está convencido de que su esposa no es una mujer común; sabe que es lista, bella, audaz, pero también sabe que es inocente e ilusa y que sus intentos o aventuras de mujer liberal, no son más que episodios pasajeros de rebeldía. Tal convencimiento está asegurado en la figura cultural heredada del patriarcado, para el cual la mujer depende completamente del hombre, desde cualquier aspecto, y Andrés tiene plena conciencia de que Catalina necesita de él en todo sentido. Por dicha confianza, se nota desatento e insensible frente a las actividades de su esposa, como se evidencia en los siguientes fragmentos:

Se me hizo larga la espera. Andrés pasó cuatro años entrando y saliendo sin ningún rigor, viéndome a veces como una carga, a veces como algo que se compra y se guarda en un cajón y a veces como el amor de su vida. Nunca sabía yo en qué iba a amanecer; si me querría con el montando a caballo, si me llevaría a los toros el domingo o si durante semanas no pararía en la casa.

Estaba poseído por una pasión que no tenía nada que ver conmigo, por unas ganas de cosas que yo no entendía. (*Arráncame la vida*, 1985, p. 15).

Desde la mirada de Catalina, Andrés posee otras prioridades en su vida; ella no es más que un objeto que se puede llevar en el bolsillo. En un principio, Andrés la considera así, y la trata como tal. Sabe que es una niña con desconocimiento del mundo y de eso mismo se aprovecha; pero a medida que el tiempo pasa y ella va transformando su carácter y se va mostrando más decidida, aventurera y hasta independiente, Andrés no la controla ni detiene su crecimiento, aunque sí lo manipula discursivamente involucrándola como principal cómplice de sus fechorías; existe la seguridad y la garantía de que su esposa no puede atentar contra él, ni siquiera el pensar en abandonarlo, porque también conoce la debilidad material de su esposa. El general sabe cuáles son los puntos débiles de su esposa y cómo hablarle para tenerla a su lado. Sin embargo, dicha manipulación es un arma de doble filo, porque prácticamente le enseña cómo administrar su vida, cómo son las reglas del patrón y el empleado, y esto causa que el general termine quedando sin argumentos frente a ella cuando discuten por algún aspecto.

Inicialmente, Catalina Guzmán está enceguecida por el ideal del amor con Andrés Ascencio, lo legitima como un dios y no duda de su intelecto. Sin embargo, con los años va descubriendo el verdadero rostro de su esposo y por lo mismo va aprendiendo de él, adoptando sus mismos comportamientos y hasta el mismo discurso. En ella se ve un ascenso de conciencia, una madurez con relación a la realidad de su vida y la plena certeza de querer un cambio. Por el contrario, en el general es evidente un descenso de carácter y de temperamento. Inconscientemente va cediendo a los caprichos de su esposa; para otras personas sigue luciendo fuerte y dominante, pero con su esposa es permisivo, frío, ausente,

porque su mente está en la política, en la guerra y en lo derrotado que se siente por no alcanzar sus objetivos personales. Con el personaje de Andrés se evidencia el deterioro del modelo patriarcal y la toma del control, por parte de la mujer en diferentes situaciones.

Terminó de leer y me dijo:

—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. Antes de irse pidió su té y me invitó una taza. La bebí despacio, esperando que llegara de a poco la extraña euforia que producía. (Mastretta, 1985, p. 107).

Me senté en el borde de la cama y le di unas palmadas en la pierna. Siguió hablando con una suavidad que alguna vez le conocí en destellos. Estaba extraño.

—Te jodí la vida, ¿verdad? —dijo. Porque las demás van a tener lo que querían. ¿Tú qué quieres? Nunca he podido saber qué quieres tú. Tampoco dediqué mucho tiempo a pensar en eso, pero no me creas tan pendejo, sé que te caben muchas mujeres en el cuerpo y que yo sólo conocí a unas cuantas. (*Arráncame la vida*, 1985, p. 108).

En el primer fragmento, se ve un hombre que disfraza su fracaso con elogios y celebraciones a una mujer que ha logrado doblegarlo, pero para mantener su ego masculino hace la similitud de su comportamiento con el de un hombre, la cataloga como un semejante, porque no es capaz de reconocer que una mujer pudiese influir tanto sobre él. También es evidente la justificación que pretende hacer con respecto a las infidelidades que ella comete y de las cuales él tiene pleno conocimiento, le hace entender que es un regalo o un privilegio que él le da por ser tan inteligente y mantenerse a su lado. Está presente un hombre que asume

públicamente rendirse frente a su esposa, y a la vez un hombre que en su discurso privado sabe que fracasó en el intento de mantener el control.

El segundo fragmento muestra un hombre que desconoce a su esposa y que ratifica jamás haber hecho un esfuerzo, porque fuera lo contrario. Siempre estaba presente el conformismo con que públicamente siguiera figurando como una mujer ejemplar, lo que hiciera ella con su vida estaba bien, siempre y cuando no diera de qué hablar. Existe también en el fragmento un tono de reproche hacia ella, que se puede tomar como los últimos intentos que realiza el hombre por mantener el control de la situación, insultando y denigrando a la mujer. Precisamente estos últimos conceptos son los mecanismos que usaba el general para mantener el control de la situación. Siempre que su esposa se salía con la suya, había una fuerte pelea y uso de frases que le recordaban su lugar en la relación. En un principio Catalina se afectaba, pero con el tiempo, a ella la indiferencia por parte de su esposo se le había contagiado.

2.1.3. Figura del adulterio – Nueva masculinidad “amante soñador”.

La temática de la infidelidad en la protagonista es un factor importante, porque es el acto transgresor más significativo. Ella toma el control sobre su cuerpo y lo administra a su antojo, pasando por encima de la figura de su esposo. Durante la narración se presentan tres amantes. El primero de ellos con el nombre de Pablo, un compañero del colegio de la protagonista, que la elogia cuando ella pasa por la dura temporada de su embarazo. Durante este tiempo la protagonista entra en un cuadro depresivo causado por la ausencia de su esposo y, por ende, por su vida sexual. Por esta razón, aprovecha la aparición de su amigo Pablo para calmar sus ansias. No obstante, jamás contempla la posibilidad de escapar con él. El segundo

amante y el más importante es Carlos Vives, su verdadero amor. El personaje que llega para desestabilizar emocionalmente a la protagonista es un conocido de su esposo y es un amante de la música. Por primera vez en la historia, Catalina contempla la posibilidad de dejar a su esposo por otro hombre, sin importar las consecuencias que eso le traería. Pero aun así, el amante de Catalina también manifiesta distracción por otros aspectos de su vida y una nueva postura sobre la presencia de una mujer en su vida, puesto que su espíritu de libertad y aventura le impiden dedicarle la atención que ella requiere o comprometerse emocionalmente como ella busca, como se ve en los siguientes fragmentos:

—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.

—¿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 quedes aquí.

—Soy una pendeja —dije levantándome a buscar mi ropa regada por todo el cuarto. Estaba tan furiosa que atoré el cierre del vestido y empecé a jalonearlo hasta que lo rompí. Busqué los zapatos, total, con el abrigo encima no se notaría la espalda abierta.

—Tú y Álvaro son unos culeros —dije. (*Arráncame la vida*, 1985, p. 68).

El amor entre Catalina y Carlos es alimentado por las ilusiones de ella. En él encuentra liberación, valentía y seguridad. Sin embargo, no es correspondido de la manera que ella quiere. El personaje que podría tenerla a ella como su mujer en cuerpo y alma, centra su atención en sus sueños personales y en objetivos políticos, porque pertenece a un grupo revolucionario que está en oposición a las intenciones del gobernador, esposo de Catalina. La

protagonista se encuentra de nuevo con una figura masculina distraída, una figura ante la cual permanecería a su lado con gusto, pero la atención está en otros aspectos. Carlos Vives se muestra siempre honesto y claro con sus intenciones, utiliza a Catalina al igual que Andrés (para intercambiar información) y ella lo percibe; por lo mismo se enoja, pero emocionalmente sigue teniendo atracción él.

— ¿Y ahora qué hago? —dije, como si tuviera una confidente bañándose conmigo. Puedo salir corriendo. Dejar al general con todo y los hijos, la tina, las violetas, la cuenta de cheques que nunca se vacía. Me quiero ir con Carlos —dije enjabonándome la cabeza. Ahora mismo me voy. Lorenzo Garza ni qué Lorenzo Garza, a ver crímenes y a oír mentadas otro día. Hoy me cambio de casa, duermo en otra cama y hasta de nombre me cambio. ¿Y si no me acepta? Sí, me acepta. El preguntó ¿mañana? Él dijo ya es mañana. Pero no quiso que nos fuéramos al mar, me devolvió, nunca tuvo en la cabeza quedarse conmigo. No me quiere. Le caigo bien, lo divierto, pero no me quiere. ¿Si toco y no me abre? ¿Si tiene una novia llegando de Inglaterra? A la chingada. Salí de la tina, me envolví una toalla en la cabeza, caminé hasta el espejo y le sonreí. (*Arráncame la vida*, 1985, p. 73).

Ante otra figura que la utiliza y que no corresponde a su amor como ella lo espera, Catalina de nuevo aprovecha la distracción y emplea lo aprendido por su esposo y ahora por su amante, sabe que es un espía para las dos partes que ahora están en su vida, y conoce la debilidad de ambas. Por ello permanece en silencio y con la apariencia de desconocimiento frente a los temas a los cuales ellos quieren tener acceso. Carlos Vives le brinda el placer y el amor que estaba buscando y no piensa ponerlo en riesgo, así que decide aceptar el trato que le da con tal de conseguir su propio bienestar. Esta actitud que Catalina asume frente a Carlos y

Andrés está alimentada por el ambiente revolucionario en el que se sumerge y que le contagia el impulso de liberación y oposición.

El tercer y último amante es aún más distante, pues para este punto de la historia, Catalina es una mujer experimentada y capaz de reconocer la dinámica con los hombres, así que su nuevo amante, Alonso Quijano es un personaje que utiliza a su antojo para calmar su soledad, pero también es desconocido para ella:

En cambio Alonso sí acompañó el duelo. Hacía cosas extrañas. Nunca supe qué tenía en la cabeza. Lo mismo iba al entierro de Carmelita Romero Rubio, que celebraba toda una noche la liberación de París, o pasaba semanas junto a los antropólogos que descubrieron unas esculturas toltecas en el centro de la ciudad. Alegaba que todo cabía en el cine.” (*Arráncame la vida*, 1985, p. 103).

En lo descrito por Catalina, el personaje no muestra interés en ella, porque jamás le reclama por su esposo y tampoco le pregunta por sus emociones, se vuelve su compañero y lo mismo ocurre por parte de ella. Es indiferente ante la vida y las intenciones de su nuevo compañero, porque ya no lo considera necesario, tiene lo que quiere y cuando quiere.

2.2. Patriarcado permisivo y Nuevas masculinidades en *Mal de Amores*.

2.2.1. Figura Paternal “Padre permisivo”.

La novela *Mal de Amores* (1995) está contextualizada en la época de la Revolución Mexicana, época marcada por movimientos políticos que manifestaban el descontento de las clases menos favorecidas, mediante guerras. Frente a ese entorno los personajes de la novela están inmiscuidos directamente, toda la familia de Emilia Sauri, la protagonista, y sus allegados luchan de manera furtiva contra el gobierno de Porfirio Díaz. Por la misma razón, la

familia de Emilia no es tradicional, sino más bien con pensamientos liberales. Emilia experimenta ello desde muy niña, gracias a su papá Diego Sauri, quien es mostrado en la narración como un personaje de mente abierta, con armonía espiritual y con amor desmedido por su esposa e hija. Don Diego Sauri jamás se asocia con el prototipo tradicional de un padre machista que intimida a su núcleo familiar, sino que, siempre se muestra amoroso, permisivo, respetuoso y presto al diálogo.

Guiado por la redondez absoluta del vientre que fue haciendo su mujer, Diego Sauri afirmó siempre que dentro guardaba los ambiciosos sueños de una niña. Josefa le pidió que no predijera lo que no podía saberse y él respondió que sabía todo desde el quinto mes y que ella perdía el tiempo tejiendo con estambre azul, porque la criatura sería niña y la llamarían Emilia para honrar a Rousseau y hacerla una mujer inteligente. (*Mal de Amores*, 1995, p. 8).

Don Diego Sauri siempre anheló la llegada de su hija, predijo su sexo y la nombró de una manera diciente. No conservaba la idea de que su hija fuera igual que las otras mujeres; siempre hizo lo posible por enseñarla a ser una niña independiente y de mente abierta, a pesar de que su madre doña Josefa Veytia muchas veces estuviera en desacuerdo, puesto que ella sí tenía un comportamiento tradicional.

Fueron juntos hasta el estanque. Emilia no podía tener conversaciones largas en otro lugar de esa casa. Cuando su padre intentó hablarle después de abrazarla, ella lo fue llevando hacia aquel silencio. Diego y su hija no habían conocido un desacuerdo en toda su vida. A ella le gustaba tanto su padre que no necesitó desafiarlo jamás. Siempre le parecía que la razón y las mejores ideas estaban de su parte y si en algo lo creía equivocado fue tan insignificante que nunca consideró necesario contradecirlo.

Lo mismo le sucedía a Diego: encontraba a Emilia tan perfecta y adorable como el futuro que tanto le gustaba predecir. (*Mal de Amores*, 1995, p. 43).

La figura paterna en *Mal de Amores*, al igual que en *Arráncame la vida*, es importante, porque es la primera formación que poseen las protagonistas sobre la autoridad masculina. Para Emilia, su padre es sabio, es comprensivo, es amoroso, es un aliado más, no una figura que limita la libertad. Su padre la conoce perfectamente y puede percibir sus más profundos deseos; es una persona sensible desde todo punto de vista y ese mismo sentimiento fue heredado a su hija. En *Mal de amores*, el elemento distractor de la figura patriarcal posee un carácter transversal y es la *Revolución*. Su familia de pensamiento y mente abierta ejerce la liberación en todo aspecto de su vida y la misma crea en la protagonista aires de grandeza y voluntad para hacer lo que ella quiera. En el caso del padre, la distracción o la permisividad trae consigo el primer momento transgresor de Emilia, que entre juegos y amoríos con su padre, aprende la disciplina de la boticaria y despierta en ella el deseo de saber más sobre cómo curar a las personas. Esto la lleva a ser una mujer con educación profesional, que para la época era difícil de encontrar. Además, ella debía remplazar a su padre en el trabajo, mientras él asistía a reuniones de la oposición y leía los periódicos para estar al corriente con la revolución.

Diego Sauri alimenta la rebeldía de su hija y la acompaña en su dolor, cuando ella decide viajar tan lejos de casa por cumplir sus sueños, cuando se aventura emocionalmente con dos hombres y cuando empieza a estudiar para no ser como las otras mujeres del común. A este mundo de ficción idealizado hace referencia Ángeles Mastretta, cuando afirma que sus personajes son demasiados perfectos para ser verídicos. Jamás se puede llegar a creer que un

padre dé tanto espacio personal a su hija y menos en una época como la de la *Revolución mexicana*.

Comprendo así que en un discurso público y externo la distracción es la *Revolución* y en un entorno más interno y privado la distracción corre por cuenta del amor. Ese amor cómplice que el padre transmite a su hija y que no tiene ningún límite emocional ni físico y que termina nutriendo en ella su espiritualidad y amor propio para hacer que el mundo se acomode a su gusto, por su felicidad.

2.2.2. Figura conyugal “Amante resentido”.

Hacer mención del amante, primero que el esposo, es un orden que obedece a la narración. Daniel Cuenca es un personaje importante en la vida de Emilia, porque despierta en ella el sentimiento de las cosas inalcanzables como consecuencia del pensamiento liberal. Estos dos personajes nacen y crecen en el mismo seno familiar, como un par de primos de los cuales todos alrededor percibían aires de romance. Desde muy niños, Daniel manifestó su deseo por poseer a la pequeña Emilia, el primer encuentro que tuvieron, siendo él un niño de cinco años y ella apenas una recién nacida, estuvo rodeado por cantidad de hombres que se reunían en una casa a hablar de la revolución y Daniel ya conociendo ese ambiente, tiene su primer gesto de imposición:

(...) Daniel, caminó hacia una recámara en silencio. Ahí Josefa se acomodó en un sillón y puso a Emilia a la altura de los ojos del niño que en cuanto la tuvo cerca, se inclinó hasta casi rozar su frente y le pidió perdón por haberla asustado. -Lo único que nos faltaba, un seductor de cuatro años -dijo Milagros. Al oírla reír, Daniel se

enderezó, borró de su gesto la placidez de la curiosidad satisfecha, dio la vuelta y salió corriendo. (*Mal de Amores*, 1995, p 16 – 17).

Daniel reclamó su derecho sobre Emilia desde muy niña, pasando por encima de la autoridad de los adultos. A pesar de no tener madre, tuvo una figura femenina, Milagros Veytia, que se encargó de amarlo como una madre y criarlo sin límites, caprichoso, voluntarioso y muy sensible. Dicha crianza es obstruida por el padre de Daniel, quien puede ver cómo está creciendo su hijo y por lo mismo decide enviarlo a estudiar lejos de los consentimientos de la tía Milagros. Daniel siempre trata de mostrarse ante Emilia de forma intimidante y posesiva. Su manipulación jamás es atribuida a una dependencia material, sino más bien emocional. Posee la habilidad de usar palabras específicas que doblagan el carácter de Emilia, palabras y actos que siempre la incitan a querer alcanzarlo. Antes de que Daniel y Emilia sean separados por su padre, existe un momento significativo para los dos personajes. Emilia debe presentar una danza en casa de Daniel pero antes de hacerlo tiene muchas pesadillas en las que lo visualiza a él como el diablo; es evidente que en un principio ella siente intimidación por parte de Daniel. Sin embargo, ocurre algo que cambia totalmente la perspectiva de Daniel y también de ella:

-Ya sé que estoy horrible. -No estás horrible, pero no puedes correr -dijo Daniel.

-Te gano -contestó Emilia. -Gáname -retó Daniel echándose a correr. Emilia corrió tras él como si no la estorbara la rigidez de sus crinolinas, lo siguió hasta el fondo del jardín y lo vio encaramarse por una escalera de palos hasta la mitad de un fresno enorme. Supo que con aquel vestido no podría ir más allá del segundo escalón. Se lo quitó. Abajo llevaba un fondo almidonado del que también se deshizo. Libre de trapos subió por la escalera. Daniel no le dijo una palabra, pero tampoco dejó de mirarla mientras ella, todavía jadeante, se montaba sobre

una rama y recargaba la espalda contra el tronco del árbol. Miró su cara sonrojada y brillante, miró sus piernas columpiándose, sus medias blancas hasta las rodillas, sus zapatos de moño yendo y viniendo como el colgante que hace sonar una campana. -¿Cómo dice la canción? - preguntó. -El limón ha de ser verde/para que tiña morado/el amor para que dure/ha de ser disimulado -cantó Emilia moviendo los pies como si bailara sentada en el aire. Daniel siguió el ir y venir de sus piernas, dejándose tocar por un encanto parecido al que le provocaba ver su cometa cortando el aire. Lo hacía llegar muy alto y cuando estaba lejos, pero sujeto a él por la cuerda que lo reconocía como su dueño, se ponía a gritar de orgullo lo mismo que si también él anduviera en el cielo. Emilia le notó algo de aquel vuelo y dejó de cantar para dedicarle una de sus más satisfechas sonrisas. Entonces, Daniel brincó a las escaleras y bajó del árbol como un gato perseguido por una escoba. -Ahí te quedas -dijo volteando hacia arriba cuando llegó al suelo y recogió el vestido sobre el que habían caído sus pies. (*Mal de Amores*, 1995, p. 24) .

Los fragmentos usados para presentar el personaje masculino de Daniel revelan que es un niño temeroso de Emilia. Como en esa escena, Daniel siempre trata de retar a Emilia frente a sus actividades. Es la manera de recalcar su hombría o poder. Sin embargo, Emilia jamás se queda atrás; termina haciendo más de lo que él le ha propuesto e intimidándolo a él con sus encantos femeninos. Daniel siempre busca escaparse de Emilia; su orgullo no le permite reconocer que la mujer a quien ama es más lista, preparada y fuerte que él. El episodio es significativo, porque es la premonición sobre la relación de Emilia y Daniel en el futuro, él inspirándole la aventura, ella aventurando a su lado y siendo más atrevida y él huyendo en el momento en que ella lo alcanza y cometiendo cualquier acto para herirla y hacer que se aleje. Posterior a esto Daniel y Emilia se separan por la decisión de enviar al niño a un internado. Él se educa en un ambiente de revolución, pero cohibido de emociones. Su mente entra en estado de letargo por la *Revolución* y esta se convierte en su prioridad y en la excusa perfecta para

alejarse de Emilia. Cuando Daniel crece y ya es un adulto con criterio, Emilia anhela el momento en el que él le pida que estén juntos y lleven su romance como una pareja normal, pero eso no sucede, Daniel siempre le manifiesta su amor temporalmente y la abandona después con la excusa de la lucha revolucionaria; vive confiado en su espera y en el amor que se profesan, pero descuida a Emilia y no pre visualiza los alcances de esa mujer que tanto admira, pero a la que tanto le teme.

Durante las ausencias de Daniel, Emilia se dedica a aprender el arte de la medicina, encuentra empleo y conoce a Antonio Zabalza. Son sus mecanismos de distracción ante las profundas decepciones que le causa Daniel cada vez que lo vuelve a ver o recibe noticias suyas. El patriarcado de Daniel y la distracción del mismo despiertan en Emilia los aires de aventura. Ella logra alcanzarlo en la *Revolución*, siguiendo la idea del amor y termina contribuyendo más a la misma que el propio Daniel. Se vuelve una doctora calificada que sana a todos los individuos que quedan heridos en las constantes guerras. Este hombre entra en un estado de resentimiento hacia ella, porque no es capaz de asimilar lo preparada que está y la independencia que tiene de él. Es un hombre resentido con la valentía de su gran amor, y por lo mismo la aparta para no sentirse más denigrado. Emilia, como la mujer inteligente que es, comprende perfectamente el mensaje y lo deja continuar con su ideal individual, porque es una mujer que comprende que de amor no va a morir y que puede seguir llevando una relación a distancia con él.

Daniel Cuenca es la representación de un sistema patriarcal que huye ante el poder de la mujer y huye hacia terrenos que cree que son limitados para la misma; se refugia en todos los escenarios en los que cree que ella no tiene cabida y cae en su propio juego, porque para su

contrincante y gran amor es inspiración, y a donde él vaya, ella llegará. En un discurso público Daniel se escuda en la Revolución, en un discurso privado, se siente opacado por Emilia.

2.2.3. Figura del adulterio - La nueva masculinidad en un “esposo enamorado”.

Como se relató con anterioridad Emilia, permanece mucho tiempo sola, camuflando sus penas y distrayendo su dolor con el arte de la medicina. Es en ese escenario en donde conoce a quien se convierte en su esposo, Antonio Zavalza, un hombre bastante paciente, tolerante pero, sobre todas las cosas, enamorado. Antonio Zavalza conoce a Emilia en toda su esencia, se vuelve un pretendiente constante y sufre por su amor no correspondido. Es un hombre con educación, titulado como doctor y por lo mismo se convierte en el empleador de Emilia. Es muy allegado a su familia y querido por la misma. Conoce perfectamente la historia de amor entre Daniel y Emilia, y sabe todas las desdichas que esta ha tenido que pasar por los constantes desplantes que este le causa y que él muchas veces aliviana con su carácter noble y detalles amorosos que tiene con ella.

El amor no correspondido de Emilia le causa un dolor que no manifiesta y que no reprocha en ninguna parte de la historia, pues la acepta libre como es, y así consiente estar a su lado, sabiendo que, en muchos momentos que no departe con él, Emilia está con su amante y gran amor, Daniel Cuenca. El doctor Zavalza no es alguien que participe activamente en la *Revolución*, pero tampoco es indiferente a la misma. Hace su trabajo desde su profesión, salvando vidas y gran parte de lo que sabe lo comparte con Emilia, al igual que ella con él desde el campo de la medicina natural. Es la medicina lo que los une y el escenario en el que aprenden a conocerse y desarrollan lazos de confianza que les permiten aceptarse como son:

Para no discutir con su padre ni con los rigores de la vida en la república, Emilia había vuelto a trabajar en la botica todas las mañanas. Por las tardes, acudía como el agua a su nuevo maestro. El recién llegado doctor Zavalza puso a sus pequeños pies su persona y sus conocimientos y le pidió que lo acompañara durante las consultas. A cambio del Daniel que centelleaba de vez en cuando, y que estaba perdido desde el año anterior, Emilia encontró en esa presencia menos drástica pero más generosa, a un hombre inteligente y bueno de esos que, como decía Josefa, no abundan en el mundo. Además no hubiera podido dar con mejor maestro. Zavalza sabía un montón de cosas y las compartía sin ostentación. Le gustaban las enseñanzas que Emilia traía del doctor Cuenca y se divertía escuchando los argumentos éticos que ella le aprendió de memoria al viejo maestro. Entre enfermo y enfermo, Emilia regaba el consultorio de aforismos y Zavalza la oía como quien oye una sonata de Bach. Su voz lo había encantado desde la primera vez, tanto que en las noches, cuando su muda recámara de soltero no lo dejaba dormir en paz, él cerraba los ojos y la oía como al eco de un deseo. Tenía voz de cristales y de ruina, canturreaba el final de las palabras como sólo hace la gente que ha vivido cada hora de su vida entre campanarios. Para colmo, vivía fascinada por la misma ciencia furiosa que había llevado a Zavalza a olvidarse de las finanzas y el comercio, de los viajes y las tierras, el poder y la herencia que estaban para él. (*Mal de Amores*, 1995, p. 100).

El doctor Zavalza se enamora de la libertad de Emilia, jamás intenta cohibirla y ella encuentra en él, lo que no encuentra en Daniel. Este personaje es distinto, con demasiada perfección y apaciguamiento para ser un hombre. Sin duda alguna está cegado por el amor y por la tempestad de emociones que le causa Emilia con su presencia. El nuevo sujeto masculino incita y tolera el actuar liberador, por la idea del amor y por la idea de soy feliz si tú eres feliz; no es una masculinidad egoísta con el conocimiento, no recrimina los actos de su

amada, jamás siente que tiene tal derecho a esa atribución, es paciente, sabio y silencioso; no desmerita las capacidades de Emilia, por el contrario hace uso de ellas y las alaba en el momento que tiene la oportunidad. Este personaje recrea en la protagonista el espíritu de la libertad absoluta, le otorga el control completamente sobre la situación y la ama tal y como es.

Antonio Zavalza lo supo siempre. Con ese conocimiento estuvo hilado desde el principio el fino enlace de su complicidad con Emilia Sauri. Era un hombre extraño entre los hombres, querible como ningún otro, porque como ningún otro fue capaz de comprender la riqueza de alguien que sin remedio y sin pausa tiene fuerzas para dos amores al mismo tiempo. (*Mal de Amores*, 1995, p. 180).

La pasividad con la que Zavalza acepta la decisión y la vida amorosa de Emilia devela un hombre de mente abierta, flexible ante las emociones humanas y los actos que estas traen como consecuencia; es un hombre que acepta el actuar humano por encima de todo paradigma.

Capítulo III

Sujetos Transgresores

3.1. Mujer Transgresora en *Arráncame la vida*.

3.1.1. Del amor a la desilusión.

Catalina Guzmán salió de su casa con el deseo de que le sucedieran cosas, con el deseo de cambio, y se encuentra con la posibilidad más cercana, tal vez la única vivenciada en su cotidiana y tradicional existencia: el general Andrés Ascencio. Se entrega en cuerpo y alma, con la inocencia que acarrea su niñez y a pesar de no tener un pensamiento sumiso como la mayor parte de las mujeres que le rodeaban, empieza a desempeñar un papel de esposa abnegada, acorde a los principios que obtuvo en casa. Experimenta la maternidad con un notable descontento, pero sin incumplir con sus obligaciones y administra su hogar a su manera. Maneja públicamente la imagen y el discurso que su entorno le exige. Sin embargo, jamás se muestra como una mujer conforme con su estilo de vida, aunque disfruta de lujos, comodidades y poder que ninguna de sus conocidas tiene; siempre manifiesta antipatía por muchas de las obligaciones que culturalmente le han sido asignadas: le molesta cocinar, limpiar, lavar, cuidar de los niños, la rutina la mata, y por ello busca la manera de evadirlas. Pero lo que más marca su inconformismo es el redescubrimiento que hace del amor, de la figura masculina que se le presenta como héroe y como dios, dueño de la verdad y conocedor de todos los misterios de la vida. Darse cuenta que este sujeto idealizado es el promotor de sus desdichas, es el detonante para manifestar una sintomatología y, posteriormente, una transformación.

La protagonista de esta historia siempre se muestra como una mujer curiosa por la vida, ansiosa por la aventura y con intriga por el futuro. Su casa y -dentro de ella- las figuras de autoridad, su padre y madre, jamás fueron un impedimento para llevar la contraria al entorno machista que se le quería imponer. Siendo una niña sentía molestia por las obligaciones que sus padres le asignaban y entraba en desespero por el aprisionamiento que sentía en los muros de su casa.

Total, terminé la escuela con una mediana caligrafía, algunos conocimientos de gramática, poquísimos de aritmética, ninguno de historia y varios manteles de punto de cruz. Cuando tuve que permanecer encerrada todo el día, mi madre puso su empeño en que fuera una excelente ama de casa, pero siempre me negué a remendar calcetines y a sacarles la basurita a los frijoles. Me quedaba mucho tiempo para pensar y empecé a desesperarme. (*Arráncame la vida*, 1985, p. 6)

En el contexto familiar, se muestra una mujer con un mediano nivel de estudios, que no la hacen una gran intelectual, pero sí alguien con la suficiente conciencia para sobrevivir al mundo y entender cómo funciona. Sin embargo, a pesar de estar en descontento con su realidad familiar no ejecuta un acto en específico que altere dicha rutina que tanto la atormenta; simplemente, como lo dice ella misma, había negación y suficiente tiempo para pensar. En afirmaciones como esta se puede percibir una subjetividad *simuladora y pasiva*, en la que todo acto y deseo transformador no trasciende de la mentalidad del sujeto, aquel sujeto que, como dice Mizrahi, camufla su inconformismo o lo evade imaginando en su mente o eludiendo con la misma la realidad o la relevancia de lo que le afecta. La protagonista vivencia más episodios como este en el transcurso de la historia, somatiza todo lo que le molesta para sus adentros, con la soledad, pero exteriormente conserva la imagen que el

mundo quiere percibir de ella. Cuando asume su rol de esposa, pone en acción todo aquello a lo que se opuso en su casa; obligada por él, debe aprender a cocinar, limpiar, coser y criar niños como todas las mujeres. No obstante, esconde su desdicha en ratos que puede tener a solas, mirando el paisaje, imaginando el mar y fantaseando con cosas graciosas que quisiera que fueran ciertas. La protagonista en su discurso constantemente alude a que está en un lugar específico pero su mente está pensando, imaginando y soñando cosas que la distraen de su realidad; rara vez está atenta a lo que le están diciendo. Su discurso público se mantiene intacto frente a su opresor, mientras su discurso privado se camufla en el silencio que grita para sus adentros todo lo que le molesta, pero que no se atreve a afrontar. Padece su síntoma, lo conoce, lo identifica, incluso lo alimenta, pero aún no posee la capacidad de percibirlo como agente generador de cambio.

Como se mencionaba al principio, el detonante para la somatización exterior del descontento de la protagonista corre por cuenta de su esposo Andrés Ascencio, quien después del matrimonio le muestra la cruda realidad de las mujeres casadas. Catalina no solo descubre que debe obedecer y complacer a su esposo, sino que debe ser cómplice de sus actos y esa confrontación con la verdad provoca en ella el sentimiento de *ambivalencia*.

Hasta que Andrés consiguió la candidatura al gobierno de Puebla y la oposición hizo llegar a nuestra casa un documento en el que lo acusaba de haber estado a las órdenes de Victoriano Huerta cuando desconoció al gobierno de Madero. —Así que no era cierto lo de la leche —dije extendiéndole el volante cuando entró a la casa. —Si les vas a creer antes a mis enemigos que a mí no tenemos nada que hablar —me contestó. Con el papel que lo acusaba entre las manos me quedé horas mirando al jardín, piensa y piensa hasta que él se paró frente a mi sillón con sus piernas a la altura de mis ojos,

sus ojos arriba de mi cabeza, y dijo: —¿Entonces qué? ¿No quieres ser gobernadora? Lo miré, nos reímos, dije que sí y olvidé el intento de crearle un pasado honroso. Me gustaría ser gobernadora. Llevaba casi cinco años entre la cocina, la chichi y los pañales. Me aburría. (*Arráncame la vida*, 1985, p. 22).

Para este punto de la historia, Catalina viene de soportar diferentes situaciones con su esposo que la hacen sentir como un objeto a su lado, viene de enterarse de las múltiples infidelidades y de criar sus hijos y otros ajenos que él de manera osada ha metido a su casa. A ello se juntan los rumores sobre su esposo y los malos negocios que hace. Atraviesa un cúmulo de situaciones que colapsan en la desilusión, en la incredulidad del amor. Ante este cuadro, Catalina empieza a descubrir la verdadera cara de su esposo y, simultáneamente, su verdadera cara; descubre lo privado y lo público del discurso en su esposo y en ella misma. Se siente desilusionada por empezar a desenmascarar a su esposo, pero se siente peor cuando la gente la vincula con él y su sanguinaria fama. Catalina debe soportar el escarnio público y tal vez eso es lo que más le afecta; percibe la mirada de las personas de manera acusatoria y también jocosa, porque la ven como una tonta que no se da cuenta de las amantes de su esposo y de su mala reputación. No obstante, parecer la tonta no le molesta del todo. Descubre que mantener las apariencias públicamente y simular ingenuidad frente a la sociedad y frente a su esposo la ubica en la ambivalencia. Situarse en la ambivalencia implica la asimilación del fracaso y la perseverancia en el cambio; Catalina reconoce que el cambio de vida que buscaba no es más que un espejismo. Su nueva vida de casada y de madre le aburre enormemente y su esposo no se conforma solamente con ella. Sentirse asfixiada y señalada es su fracaso total, pero los logros que consigue su esposo política y socialmente ofrecen méritos a su vida y aunque la implican en rumores y situaciones que ella desconoce, empieza a adquirir prestigio

social por ser la compañera de una figura pública. Ante su esposo es una subordinada, pero ante la sociedad, por ser compañera del gobernador, puede disfrutar de la fortaleza y la credulidad de su imagen y discurso público, algo de lo que no puede perder ventaja.

Cuando la protagonista empieza a disfrutar de la fama política, adquiere también el rol de organizadora social, conoce personas influyentes del medio. Entonces organiza y ofrece cenas a personas importantes para el país y por andar tan ocupada en mantener la imagen social, se desentiende de las labores maternas para adentrarse en el mundo de las mujeres con poder social. Catalina encuentra como mecanismo de entretenimiento las cenas de su marido, no por compartir con las otras mujeres, sino por escuchar las cosas interesantes que dicen los hombres, conversaciones que no deberían escuchar las mujeres, pero que ella goza. Aunque es partícipe indirecta de dichos eventos, también se encuentra en una encrucijada. Tanto privilegio y comodidad son agotadores en exceso.

Un día salí de la casa y tomé un camión que iba a Oaxaca. Quería irme lejos, hasta pensé en ganarme la vida con mi trabajo, pero antes de llegar al primer pueblo ya me había arrepentido. El camión se llenó de campesinos cargados con canastas, gallinas, niños que lloraban al mismo tiempo. Un olor ácido, mezcla de tortillas rancias y cuerpos apretujados lo llenaba todo. No me gustó mi nueva vida. En cuanto pude me bajé a buscar el primer camión de regreso. Ni siquiera caminé por el pueblo porque tuve miedo de que me reconocieran. Regresé pronto, y me dio gusto entrar a mi casa. Veranea y Checo estaban jugando en el jardín, los abracé como si volviera de un secuestro. (*Arráncame la vida*, 1985, p. 29).

El fragmento anterior hace notar en el discurso de la protagonista aires de voluntad propia, toma del control de las situaciones y las emociones, pero sin pensar. Catalina, cansada

de tanto lujo y de ver que la clase social no le proporcionaba la libertad que ella creía haber alcanzado, actúa de manera acelerada para darse cuenta de que tanta libertad no le sirve, si no cuenta con los privilegios que le ofrece ser la esposa del gobernador Andrés Ascencio. De nuevo atraviesa la etapa de la frustración, del dolor, intenta cometer un acto liberador, pero se encuentra ante un futuro incierto; aquí actúa bajo el papel de voluntariosa. Hasta este punto del análisis se nota una mujer que en un principio *simulaba* su situación, camuflándola con la naturalización de su subordinación; luego, se ve una mujer con *pasividad mágica*, es decir, que refugia su dolor y frustración en la imaginación, en lo místico de la mente humana; para finalizar, con una mujer voluntariosa que actúa impremeditadamente y que termina conociendo sus límites, llena de dolor. Sin embargo, es precisamente el dolor el primer paso para convertirse en una mujer transgresora.

3.1.2. De la desilusión a la transgresión.

El dolor que atraviesa Catalina y la tristeza que la consume poco a poco es el punto de partida para transgredir su entorno. Como lo dice Mizrahi, el dolor es el límite del abismo. El sujeto cae bajo su poder o lo toma como impulso para transformar y construir. Ese límite del dolor, precisamente, es el punto que Catalina toca cuando hace un reconocimiento consciente de su situación; comprende con perfección que su situación no puede cambiar lejos de su esposo. Él, para su infortunio, le provee la estabilidad material que necesita para liberarse, conoce la situación de muchas mujeres de su entorno, incluida su madre, y sabe que una buena posición y los suficientes recursos le facilitan el cumplimiento de sus deseos. Sola no llegará muy lejos. Es en este punto cuando hablamos de una *mujer transgresora*. Catalina se desprende de las tradiciones y el papel ancestral que le ha proporcionado su entorno, para forjarse un espacio personal; toma el control de su mente y de su cuerpo para acomodar las

cosas a su favor. Si bien se torna resignada y subordinada por su opresor, es solamente por mantener la apariencia, ejecuta lo que hace su opresor, mantiene el discurso público ante él para no asumir consecuencias negativas y seguir conservando la vida que este le provee. Pero de manera discreta, audaz y muy privada transgrede indirectamente su entorno. Catalina aprende a vivir con lo que le molesta y a eso le ve lo positivo para que no sea tan difícil de llevar.

Las transgresiones de Catalina se reflejan en su discurso y en actos que, simbólicamente, son significativos para ella. La protagonista jamás sale del yugo de su esposo: lo reconoce como el sujeto deshonesto, sanguinario e injusto que es, pero también lo aprecia desde su posición de débil y le aprende de sus discursos y estrategias para doblegar a quienes le rodean y así, tras bambalinas, la protagonista hace su voluntad, reconociendo perfectamente el límite de sus actos. El reconocimiento de dicho límite es evidente cuando la protagonista de manera discursiva aprende cómo intervenir, generando cambio, pero pasando inadvertida.

Yo preferí no saber qué hacía Andrés. Era la mamá de sus hijos, la dueña de su casa, su señora, su criada, su costumbre, su burla. ¿Quién sabe quién era yo?, pero lo que fuera lo tenía que seguir siendo por más que a veces me quisiera ir a un país donde él no existiera, donde mi nombre no se pegara al suyo, donde la gente me odiara o me buscara sin mezclarme con su afecto o su desprecio por él. (*Arrancame la vida*, 1985, p. 28).

Tomar la elección de *no saber nada* de su esposo es la primera demostración que Catalina pone en manifiesto para sus adentros, porque comprende que es una amargura individual. Cuando la protagonista empieza a figurar como gobernadora, también lo hace

como figura caritativa. En un principio, la idea le agrada demasiado y se siente fuerte, porque ayuda a otras personas y es reconocida por ello; pero, así mismo, las personas a las que ayuda empiezan a ver en ella una figura clave para tener acercamientos con el general y suplicarle por los actos que este cometía en contra de algunos habitantes del pueblo. Catalina se convence de que ser su esposa sí le permite cambiar una que otra situación, al explicarle con sensibilidad al general lo que está ocurriendo. Sin embargo, como ella misma lo dice, se decepciona y se cansa de no ser nadie en realidad. Entonces decide obedecer a su marido con la frase de “tú no sabes nada” aunque sí lo supiera, reconoce que no puede opinar con argumentos fuertes frente a su marido y empieza a hacerse la inocente con respecto a los movimientos de su esposo. Catalina sabe que intervenir por otros con su marido son discusiones sin sentido. Cuando se trata de esos asuntos ella es ignorada al igual que los otros; pero si admite su desconocimiento frente a ello, ya no debe soportar el paso de quienes acuden a ella para quejarse y de desgastarse peleando con su marido. De este modo, puede seguir conservando su lugar de señora, esposa, madre de los hijos oficiales y demás roles que, por lo menos, le asignan una posición en la comunidad. La actitud indiferente frente a los asuntos de su esposo y frente al qué dirán de la sociedad es la pantalla para que le sigan creyendo una señora de su casa, inocente y entregada a su labor. Sin embargo, siempre sabe lo que hace su esposo y aprende a utilizar la información en el momento oportuno para conseguir lo que quiere. Esto lo hace por medio de rumores con terceros, se hace amiga de personas que sí pueden hablar con su marido y que sí pueden tener poder de convicción con él. Desde la posición del *débil*, del invisible, utiliza su astucia para aparentar que *no sabe nada*, que está en *silencio* y que son otros los que opinan o sugieren en nombre de ella.

Llamé a sus hijos. Alguien le avisó a Rodolfo que llegó como a las once de la noche. Entró con su barriga, su lentitud y su cauda a querer dirigir:

—Vamos a llevarlo a Zacatlán. —Como tú quieras —contesté. —Él así ordenó. —Le creo señor Presidente, vamos a llevarlo a Zacatlán. —Te agradezco la colaboración. Ya sé del testamento. —No hay que agradecer. Espero hacerlo bien. —Si tienes problemas cuenta conmigo —dijo. —Quiero contar contigo para no tenerlos —contesté. —No te entiendo, era como mi hermano, eres su mujer ¿Qué quieres que haga? —Que no te metas, que no me ayudes, que no hagas tratos con las otras viudas. Todas recibirán lo suyo, pero tendrán que venir conmigo para recibirlo. — ¿Quiénes son las otras viudas? —Compadre, no estás hablando con tu mujer. Sé perfectamente quiénes son las otras viudas y cuántos son los hijos que no han vivido con nosotros. Sé qué haciendas son para unos, qué casas para otros. Sé qué negocios, qué dinero, hasta qué reloj y qué mancuernillas son para quién. Se quedó callado, asintió con la cabeza y fue a pararse a un lado de la caja gris. Intentó una cara de pena pero le ganó el gesto de aburrimiento que llevaba a todas partes. (*Arráncame la vida*, 1985, p. 112).

En este punto de la historia se corrobora que Catalina *siempre supo, pero nunca lo dijo o muchas veces lo negó*. Ella siempre se mantuvo enterada de todos los negocios de su esposo y de todas sus amantes e hijos. Jamás reclamó, porque el general siempre le decía que si se consideraba lista debía guardar silencio. Ella le aprendió a su maestro porque jamás hubo un reproche directo. Nada pasaba de discusiones pequeñas en las que ella lo acusaba de manera insinuante, indirecta, con rumores que escuchaba, pero no corroboraba, pues nunca se enfrentaba cara a cara. La escena del fragmento tiene lugar en las exequias del general Andrés Ascencio y Catalina ante esta situación debe figurar también como una viuda ejemplar, y lo hace. Durante toda la ceremonia no hace sino recibir elogios por su fortaleza con la situación,

por la entereza frente a la sociedad. Para ella todo esto es un tanto divertido. Sabe que las personas la están mirando con lástima por creerla tan ingenua, pero su entorno no percibe que el ingenuo siempre fue su marido. De nuevo juega con el discurso público ante la sociedad y el privado en su mente. La manera en que se enfrenta a su compadre Rodolfo y le manifiesta que posee todo el conocimiento sobre el testamento, da cuenta de una mujer que tiene control y organización sobre su vida y de su realidad, con la suficiente autonomía para enfrentar la situación ella sola. Transgrede la idea patriarcal de ver a la mujer vulnerable sin la presencia de un hombre en su vida; por el contrario, ella luce su mejor vestido, mantiene su apariencia hasta el final y se muestra más fuerte y cuerda que nunca, aclara a su entorno que no necesita la compasión de nadie, porque ella sola puede condoler la pena que creen que carga.

Finalmente, en los últimos apartados de la historia también figuran fragmentos en los que la protagonista altera sus conocimientos frente a sus opresores, para no perder su lugar en la vida de ellos, para seguir contando con lo que cada uno de ellos le ofrecen.

Cuéntame de qué hablaron ayer Cordera y Vives —dijo sobándome la espalda. —Del concierto. — ¿Y de qué más? —Vives le preguntó a Cordera por el Congreso, pero Cordera no le contestó nada importante. — ¿Cuánto tiempo hablaron? ¿Qué le contestó? —Sólo le dijo que iba bien y que la elección del líder la decidían las bases. —No me inventes. ¿Qué dijo de importante? —Nada mijo. Se fue a los cinco minutos. —Entonces tú y Vives qué hicieron todo el demás tiempo. No me inventes. Vives y Cordera hablaron más. Si ustedes regresaron como a las dos horas. —Nosotros caminamos —le dije. ¡Qué jardines hay en Los Pinos! —Hablas como si ayer los hubieras descubierto. ¿Quieres vivir ahí? Cuéntame de qué hablaron Vives y Cordera. —General, si alguna vez los oigo hablar te prometo reproducirte la conversación, pero ayer se dijeron cuatro cosas. (*Arráncame la vida*, 1985, p. 73).

Frente a su esposo es una mujer que discursivamente sabe cómo tranquilizarlo y distraerlo; una mujer que, a pesar de tener amante, no cambia de actitud con el compañero que tiene oficialmente, porque de él depende su posición en la sociedad. Catalina se muestra como una mujer que piensa muy bien lo que tiene que decir y a quién tiene que decírselo. Esa habilidad con el discurso la aprende precisamente de su esposo y en muchos otros fragmentos de la novela manifiesta que odia que él le hable como jefe, las mentiras que dice en sus discursos políticos, su risa, su manera de solucionar los conflictos. Pero, así mismo, esos defectos le atraen. Lo conoce perfectamente desde la posición del subordinado, del débil y por lo mismo sabe cómo manejarlo. Para este momento en la historia, Catalina *dice lo contrario de lo que sabe*, sabe que Carlos y Cordera estuvieron hablando de su esposo y cómo iban a actuar en su defensa. Sin embargo, con Andrés emplea *decir lo contrario de lo que sabe* para obtener dos beneficios, el primero es seguir siendo confiable para su esposo y con ello el segundo, que consiste en tener su permiso para poder seguir estando al lado de Carlos. Con esto se puede evidenciar una subjetividad más definida, segura y objetiva frente a lo que quiere. Es una mujer madura que posee el control de su posición en la sociedad y que manipula todo a su alrededor, para seguir conservándola. Andrés no cuestiona lo que ella le dice, porque él mismo posee la conciencia de que la mujer que está frente a él no es la misma niña que él tomó como esposa en el pasado y en esto se evidencia que Catalina, desde su lugar, supo cómo ganarse la confianza de su opresor: aplicó perfectamente la expresión de “sí no puedes con tu enemigo, únete a él”. Con ello repite el actuar de Sor Juana Inés de la Cruz en las “Tretas del débil” al aceptar su posición de mujer y de mujer ignorante que no puede opinar directamente frente a quienes poseen el conocimiento, pero que sí puede interferir

indirectamente con astucia para alterar el orden y contradecir postulados, sin dejar de ocupar su posición de débil.

La actitud frente a su esposo no varía mucho con su amante, puesto que a él también lo maneja de la misma forma; también posee su confianza y la convicción de que la ve como a alguien vulnerable e ingenuo que no entiende de lo que hablan y tampoco quiere entender.

Medina tenía todas las historias por contar. Empecé queriendo escucharlas y terminé levantándome a corretear a los niños por el zócalo mientras él y Carlos hablaban. Cuando volvimos al quiosco calientes y chapeados, a pedir otra nieve, Medina se levantó, me dio la mano y las gracias anticipadas por mi silencio. No le dije que creía la mitad de sus historias, pero pensé que eso de Andrés matando personalmente obrero tras obrero era una exageración. Tampoco se lo dije a Carlos. Mejor hablé del campo y canté con los niños el corrido de Rosita Alvirez. Llegamos a Puebla tardísimo. Andrés ya había pedido la comida y se estaba sentando a presidir la mesa. (*Arráncame la vida*, 1985, p. 79)

Carlos y Catalina no alcanzan a disfrutar mucho de su amor, porque Andrés sabe de la infidelidad de Catalina y también, con ayuda de sus espías, descubre que Carlos está en la oposición política a sus ideales. Por esta razón, termina ordenando su asesinato y con ello deja una huella transcendental en la vida de Catalina. Frente al amante, Catalina se siente muy entusiasmada, porque cree que, con él, algún día podrá escapar de su prisión. Se siente enamorada y desdichada, porque Carlos siempre es claro con ella al manifestarle que su relación pertenece al presente y a la coincidencia del momento. Jamás adquiere un compromiso real con ella, y por lo mismo, Catalina también aprende a ocupar su lugar de amante. Nunca habla de su marido con Carlos, por más que encuentre en él un confidente y

tampoco demuestra interés por indagar sobre sus ideas políticas, porque no le interesa eso de él. La actitud con Carlos refleja la comprensión frente a las ventajas a su lado. Catalina es una mujer pasional; su deseo de sentir es algo que no puede combatir, y a pesar de percibir el rechazo emocional de su amante, sabe que posee el deseo carnal y de ello toma ventajas. Para la sociedad, es Carlos quien está ganando, pero en realidad es ella quien hace uso de él, y no le ofrece ningún beneficio de espía. Siempre se muestra ante Carlos como una desinteresada y en desconocimiento de lo que hace su esposo, lo cual le permite ganarse su confianza y seguir obteniendo lo que él le ofrece, placer.

Como venía mencionando, Catalina siente una fuerte atracción por el placer sexual, su cuerpo es su vehículo de transgresión. Cada una de las mentiras, negocios, discusiones, e intercambios que hizo con su esposo y demás personas que le rodearon, estaban vinculadas a satisfacer su deseo sexual; apropiándose de su cuerpo y mediante él, ella reafirmó sus deseos personales y encontró la dirección para alcanzarlos.

Como personaje subordinado, aprendió cuál era su mayor deseo y trazó el camino para volverlo realidad, mediante la manipulación de su discurso. Por un lado, en relación con el *discurso privado*, buscaba un lugar apropiado para el desahogo, contaba con sus espacios de soledad en una casa gigante, en donde bebía té y muchas veces brandy, para soñar con el mar y expulsar toda la rabia y el dolor que le producía enterarse día tras día de los crímenes de su marido, de sus infidelidades y de los hijos que iban apareciendo. Además disponía de su padre y de amigas que compartían su desdicha. Por el otro lado, el del discurso público, estaba permeado por la influencia de los discursos de su marido, se valió de las mismas armas que en algún momento la atacaron, para defenderse. Frente a todas las personas siempre se mostró firme, con entereza y seguridad de su papel; sabía a quién sonreírle, cómo y cuándo para

obtener sus caprichos y lo mismo sucedía con Andrés. Nunca lo confrontaba de manera directa sino mediante ironías, sarcasmos, chistes, rumores y mentiras, para obtener la verdad de lo que quería saber, y en otras ocasiones, recurría a la figura de esposa sumisa y abnegada que necesitaba de su protección. Surge así la evidencia de que el personaje presenta etapas evolutivas susceptibles de ser catalogadas como etapas de la transgresión que desembocan en el devenir discursivo mujer mexicana.

3.2. Mujer Transgresora en *Mal de Amores*.

3.2.1 El amor desdichado.

Emilia Sauri se desenvuelve en un espacio liberal desde su concepción. Su familia, conformada por sus padres y su tía Milagros, son partidarios de la Revolución y, por lo mismo, todos los espacios sociales en los que interactúan están permeados por conversaciones políticas, o sea, masculinas. Sin embargo, en este espacio lleno de opositores al gobierno de Porfirio Díaz, las mujeres por lo menos pueden asistir. De esta manera, Emilia siempre está enterada de cada acontecimiento concerniente a la *Revolución* pero, a pesar de que tiene las puertas abiertas, desde cualquier dirección para liberarse, ella vive subordinada de manera autónoma ante el sentimiento o la ilusión del amor que le brinda Daniel Cuenca. El personaje de Daniel en la vida de Emilia simboliza inestabilidad emocional. Ella es dependiente de él en todo aspecto y aunque el sentimiento es correspondido, el amor está destinado a la desdicha de Emilia.

Daniel Cuenca es separado de Emilia por su padre, quien considera que su hijo está creciendo como un niño voluntarioso, malcriado y con mucha sensibilidad que le ha sido transmitida por la tía de Emilia, Milagros, quien se ha encargado de la crianza del pequeño

desde la muerte de su madre. Daniel sale de su casa directo para un internado en el que se vincula directamente con los grupos revolucionarios dirigidos por los hermanos Serdán. El joven llega a convertirse en un líder importante para el movimiento y su presencia en el mismo es requerida en todas las partes por las que se moviliza la *Revolución*. Estas circunstancias son las que originan la desdicha de Catalina; cuando Daniel sale de Puebla, lleva consigo a un niño aventurero que promete a Emilia llevarla siempre en su mente y su corazón. Sin embargo, al regresar ya no es más un niño, es un hombre que en mente y corazón ama a Emilia, pero en cuerpo e intelecto le pertenece a la *Revolución*. Daniel se convierte en un fantasma para Emilia, su afán político por cambiar la historia hace que su presencia adquiriera un carácter intermitente en su vida, y por ello, Emilia se sumerge en el dolor de la soledad. En un principio lo acepta o trata de entenderlo con la excusa de que el amor todo lo resiste, pero esa es la apariencia que muestra ante una sociedad liberal para encubrir la insatisfacción que le produce no poder vivir el amor como cualquier otra *mujer ancestral*. Diremos aquí que su discurso público y privado está permeado por la importancia de la mentalidad abierta, pues no es posible que una mujer bajo los principios del cultivo de su intelecto se vea vulnerable ante la indiferencia de un amante. Debe mantenerse fuerte ante su entorno aunque por dentro esté muriendo.

En cuanto estuvieron cerca del estanque, Emilia se sacó del pecho un montón de agravios contra quienes pretendían que el futuro invocara un desorden y un cambio que ella no veía necesarios. Su voz hendía el jardín haciendo reclamos. Diego se había sentado sobre un tronco cerca del estanque y la escuchaba con la cabeza entre las manos. -Tú y todos éstos quieren meterse a una guerra -dijo Emilia-. ¿Por qué te gusta que Daniel se vaya a ver si alguien lo mata? ¿Para tener otro por el que lamentarse? Otro que les sirva de pretexto para insultar al gobierno. Odio todo esto, al idiota de

Daniel ya hasta lo hicieron sentirse importante. ¿Para qué lo van a mandar a Estados Unidos? ¿Para qué lo encierren como a Flores Magón? Odio todo esto. Los odio a ustedes. (*Mal de Amores*, 1995, p. 43).

El síntoma que indispone a Emilia es producido por el amor que Daniel le tiene a la Revolución, el cual aparenta ser más grande que el que le profesa a ella. Emilia desprecia todo lo concerniente a la Revolución y considera que es una lucha en vano que solo busca el sacrificio de personas inocentes. Este pensamiento se fortalece cuando empieza a ejercer su profesión de doctora. Le molesta el poder que adquiere el gremio masculino solo por dirigir una lucha sin rumbo para ella, y siente que Daniel la traiciona, que la engaña por cambiar y tomar como prioridad el aspecto de la lucha. Con desagrado, pero con la disposición de no obstaculizar los proyectos de Daniel, Emilia calla y soporta durante muchísimo tiempo sus apariciones esporádicas y sus manifestaciones de amor a medias. Esto la motiva para continuar el deseo carnal que él le produce y como lo satisface, sus palabras de amor la alientan a continuar y la invaden de una pasión inexplicable que se manifiesta siempre mediante la entrega en cuerpo y alma. No obstante, las palabras y demostraciones de amor son solo cosas temporales que se diluyen con los soliloquios que Daniel hace en frente de Emilia, hablando de partidos políticos y de batallas y de personas que a ella ni le interesan y que la separan de su amor. Cuando Daniel se aleja de Emilia trata de mantenerse en contacto con ella mediante cartas, las cuales también poseen un carácter individual; solo habla de las personas que conoce, de las protestas en las que participa, de cómo va la Revolución; y sus sentimientos los sintetiza en solo una frase en donde le dice que la extraña o que la lleva siempre en su corazón, olvidando mostrar el amor y la seguridad que ella necesita escuchar

sobre un regreso pronto y para quedarse. Tantas ausencias terminan desilusionando a Emilia y trasladando su amor a un segundo plano.

Desprendida de Daniel y su abrazo, Emilia quiso hundirse entre los frascos y fragancias de la botica. Su padre la recibió cantando el Ritorna vincitore y no se volvió a tocar el tema del dolor por ausencia. Diego estaba seguro de que ninguna palabra podía darle a su hija mejor que el entretenimiento, así que la entretuvo enfrentándola a uno de los problemas más abrumadores del ser humano: cómo descubrir las causas de sus enfermedades para poder librarse de ellas. (*Mal de Amores*, 1995, p. 79).

Los vaivenes de Daniel traen consecuencias para él, pero ventajas para Emilia y ella empieza a notarlo. Sus ausencias son remplazadas con cartas que cada vez van perdiendo más sentido para Emilia y ella las evacua en su cuarto en soledad. De hecho padece síntomas como si estuviera enferma de amor. Ante su familia, que manifiesta demasiada preocupación, empieza a simular su dolor ayudando a su papá en la boticaria, es decir, manteniendo su mente ocupada y aprendiendo del oficio de su padre, para luego en la soledad y oscuridad de su cuarto soñar con un Daniel que regresa y se queda con ella, pero solo en su mente como una fantasía.

Exactamente con estas acciones Emilia da muestras de desear un cambio, algo que le permita estar ocupada y, por lo tanto, sobrellevar la pena de la ausencia de Daniel. Su refugio y su desahogo son las artes de la medicina natural y las pláticas con su familia, que al siempre tener una mente tan abierta a los cambios de la sociedad, no les puede mostrar lo afectada que está por un hombre, porque eso les haría pensar que se está portando como una mujer oprimida del común, cuando así no la formaron; que está atada y subordinada a los deseos de un marido que como es costumbre, la deja sola por largas temporadas y confía, o más bien,

subestima a su mujer, ante la idea de que pueda hacer algo indebido en su ausencia. En este punto hablamos de una mujer *simuladora* y con *pasividad mágica*; hablamos de una mujer en estado de ambivalencia.

Dicho estado de ambivalencia la hace voluntariosa en muchas situaciones que empieza a vivir, creyendo que puede olvidar a Daniel con ayuda de la presencia de su otro amor, Antonio Zavalza, quien se le presenta como otra posibilidad de ser feliz. Él es todo lo opuesto a Daniel, es todo lo que ella busca o lo que le gustaría que Daniel hiciera por ella: comparten el gusto por la medicina y el jamás la subestima ni le pide distancia de los asuntos de hombres, sino que la incluye en las pláticas y la escucha como si él fuera su estudiante. Por estas razones Emilia se refugia en él para soportar el abandono de Daniel y llega incluso a casarse, a sabiendas de que lo puede lastimar. Tiempo después lo hace, porque víctima de su propio truco termina cayendo de nuevo en los brazos de Daniel en cuanto este aparece en su vida con la misma actitud de siempre.

Es dentro del estado de ambivalencia que Emilia va comprendiendo cómo será su vida con Daniel. Él vuelve a desaparecer, pero ella ya no se siente mal frente a esto y se ocupa en su pasión que es la medicina, junto a Antonio Zavalza.

Tres mañanas después, sin haberle visto un pelo a Daniel, tomaron el tren de regreso a Puebla. Emilia iba vestida de nuevo hasta los calzones y llevaba puesta una sonrisa de lujo y altanería que sólo proporciona el desencanto, mezclado al trato con la Ciudad de los Palacios. Cuando Josefa la vio caminar por el andén para ir a su encuentro, le dijo al padre encandilado que era Diego: -Dios libre a Zavalza de su nueva sonrisa.

Se había dado esa tarea como un consuelo para sus propias dudas. Si la gente cambiaba de parecer político tantas veces, ¿por qué ella no podía detestar el recuerdo de Daniel

una mañana y ambicionar la humedad de su entrepierna la tarde siguiente? (*Mal de Amores*, 1995, p. 107).

3.2.2. Del amor desdichado al amor propio.

Con la decepción total de Daniel, cuando este le incumplió una cita, Emilia decidió cambiar su historia y vivir y jugar como él quería. Aprendió rápidamente a vivir con sus ángeles y demonios en su interior, a canalizarlos y evacuarlos de la mejor manera mediante el amor. Con esta nueva actitud que pasó inadvertida frente a su familia, Emilia tomó el mando de sus sentimientos y de la percepción que ella quería que tuvieran las personas a su alrededor; empezó a trasgredir y a desempeñar su papel desde el lugar que se le había asignado. Su transgresión no implica solo el enfrentamiento ante Daniel, sino que también la actitud que asume frente a todo el entorno que le rodea, puesto que si bien por parte de su familia no padece el machismo, sí lo padece por parte de la sociedad.

Emilia Sauri abrió la carta sin premura. Por primera vez no rompió el sobre ni le temblaron las manos mientras sostenía los seis pliegos en que Daniel le contaba sus hazañas de los últimos meses. Era un texto largo, escrito como diario, sonando a veces a que sería entregado en propia mano, sólo para servir como guía de la voz con que el mismo Daniel pensaba ampliar cada historia. Tenía al principio el tono juguetón de sus mejores tiempos, pero después la prosa se volvía una voz enfebrecida y triste que Emilia desconocía. Empezaba con una disculpa, contando las razones por las cuales no había podido buscarla en la ciudad de México. Todas razones políticas y revolucionarias que a Emilia le tocaron justo el amor propio que había prometido mantener a buen resguardo, para no dejarse lastimar otra vez por la banal pero inevitable sensación de ser tratada como algo menos importante que la patria. Leyó de

prisa, como se leen de compromiso las lecciones que no cautivan el ánimo. (*Mal de Amores*, 1995, p. 113).

Emilia asume el papel que Daniel le otorga en su vida y empieza a brindarle la misma importancia. Para ella todo se convierte en un proceso recíproco. Por un lado, tiene claro que no lo puede sacar de su vida para quedarse con Antonio, porque también siente algo por él. Encuentra en su *Mal de Amores* complementos para ella y satisfacción en sus deseos personales. Por otro lado, cuenta con la permisividad de los dos hombres y de su familia para ejecutar las cosas a su antojo. Es dueña y señora de su cuerpo y de sus emociones. Por ello, que en muchas ocasiones desde su posición de débil, utiliza artimañas para mostrarse fuerte e indiferente ante las cosas que le molestan.

En un principio decide no prestar atención a las cartas de Daniel y a muchas de las discusiones o reproches que él le hace cuando están juntos, porque sabe que si asume el silencio, para él será como la indiferencia o sencillamente se puede interpretar como el desconocimiento hacia al tema del que están hablando. Cuando Emilia recibe cartas, su familia se prepara para un ataque depresivo. Sin embargo, ella pone por encima su amor propio y guarda silencio frente a ellos. Cuando se discute de Daniel, más que asumir que no sabe del tema, Emilia recurre al silencio como manera de resistir y su familia lo comprende y lo asume perfectamente. Si ella no menciona el tema, ellos tampoco y si ella prefiere estar en desconocimiento de todos los asuntos con respecto a la Revolución, por no saber de Daniel, ellos también lo asumen.

Tiempo después, la protagonista asume seguir el amor de su vida y enfrentar todos los obstáculos que la *Revolución* le pueda poner por su condición de mujer. Evidentemente, Daniel la subestima. Sin embargo, Emilia toma esta decisión cuando ya es una mujer madura

y sabe lo que sabe, pero no lo dice. Como cualquier otra mujer acompaña a su marido, pero no está dispuesta a enclaustrarse en una casa. Por el contrario, desde sus conocimientos, los cuales nunca pregona en frente de Daniel, simplemente los aplica en las situaciones que por diferentes circunstancias se van presentando; así, empieza a jugar su papel en la Revolución y llega a ser más vital su colaboración que la de Daniel. Coloca su propio hospital, instruye a otras mujeres para que puedan trabajar como enfermeras y se convierte en el ángel guardián de todo aquel que llega con secuelas físicas de las guerras por la patria. En este punto de la historia Daniel lo reconoce. Aunque ella jamás lo encara de manera pública, él es consciente de que ella es una mujer particular, que ya no le pertenece como solía hacerlo en un principio y que ahora tiene más poder que él. Ella en el fondo lo sabe, sabe que no necesita de Daniel, más que por el sentimiento que le une a él y también sabe que si no lo tiene a él, tiene a Zavalza. Es una mujer que *sabe, pero no dice que sabe.*

¿Cuántas Emilias iban por la vida viviéndola como si les urgiera devorarla? Daniel estaba seguro de que nunca las conocería a todas. Algunas, incluso, prefería no imaginarlas. -¿Este hijo es mío? -preguntó. -Aquí todos los hijos son del doctor Zavalza. -¿Cuántas Emilias? La Emilia que todos los días despertaba en la misma cama junto a un hombre más entendido que él, la que se hundía en los terrores de un hospital como quien bebe un vaso de leche, la que desde temprano se perdía en elucubraciones sobre el cerebro y sus enigmáticas respuestas, la Emilia que iluminaba la rutina de otros. -¿Octavio es hijo mío? -Ya te dije. Los hijos son de Zavalza. -Pero a Octavio le gusta la música. -A los tres les gusta la música. Todas eran Emilias que le robaban a la suya. A la Emilia encendida sólo para él, a la que nunca se cansó de aventurarse en el universo inasible de su corazón. -Cásate conmigo. -Ya me casé

contigo. -Pero me engañas con el médico. -No entiendes nada. (*Mal de Amores*, 1995, p. 181).

Decir lo contrario de lo que sabe es una de las tretas más usadas por la protagonista, debido a que Emilia sabe que para no atormentar su camino debe hacer y decir lo contrario de lo que quiere, en especial con Daniel, quien desde niño la reta para hacerla sentir inferior. Sin embargo, muchas veces decide llevarle la contraria y así no verse como alguien predecible ante él. En el último viaje que comparten juntos, él tenía la seguridad de que ella lo iba a seguir de nuevo, porque lo amaba. Sin embargo, el amor propio ya invade a Emilia y sin decir una sola palabra le hace entender que esta vez van en caminos contrarios. Ella regresa con su esposo, el doctor Antonio Zavalza. Mantener la convicción en lo que ella dice es su arma más poderosa para no dejarse doblegar de nadie. Lo mismo ocurre con su esposo. La única vez que él intenta celarla, ella evade el tema de una manera audaz y precisa, manteniéndolo al margen de sus decisiones personales.

Emilia ejecuta una transgresión a nivel subjetivo, emocional. Su objetivo es estabilizar sus emociones, no ser tan vulnerable ante quienes la rodean y, por ello, separa por completo su discurso público y privado. Por un lado, el discurso frente a la sociedad en que se mueve es frío, serio, fuerte, evasivo ante su familia, ante Daniel y ante Antonio. La producción de este discurso en Emilia esta permeado por su nivel educativo y por las personas que la rodean; el educarse en la universidad, el mantener contacto con personas intelectuales y, a la vez, conocer la miseria que deja la guerra por causa de la Revolución, le permiten a Emilia elaborar un criterio sólido de la sociedad y con base en él, aprender a comunicarse con su entorno de una manera asertiva. Por otro lado, el enmascarar su discurso privado es también una ventaja con la que cuenta. Emilia aprende a sufrir en silencio, aprende a sanar sus heridas,

lo cual le permite no se ser lastimada. En muchas ocasiones, Daniel la agrede verbalmente, la trata como un objeto, se burla de su quehacer. No obstante, ella mantiene su posición y aunque muchas veces maldice el estar con él o el seguirlo a cuanta idea se le cruza en la mente, jamás permite que él note su incomodidad o su sufrimiento. Ella es una mujer en construcción de su subjetividad.

Capítulo IV

Devenir Mujer

4.1. Devenir en una mujer “Casi libre”.

La protagonista que habla al finalizar *Arráncame la Vida* es una mujer que transmite en su discurso la voz de la esperanza, de la incertidumbre y de la libertad condicionada. El solo hecho de afirmar que es “casi libre”, devela la conciencia de una mujer que conoce los límites de su vida. Ese sujeto mujer mexicana vivencia el devenir, se sitúa en mitad de la balanza y puede observar con criterio y serenidad lo bueno y malo de su entorno para así planificar su actuar frente a las circunstancias que se presentan. Como se hizo mención en el principio del trabajo investigativo, la obra de Mastretta ha sido evaluada y calificada por las voces radicales del feminismo dentro de la crítica literaria. Sin embargo, la misma Ángeles Mastretta afirma que jamás ha considerado sus novelas feministas, sino que el resultado de su escritura no es más que la observación minuciosa y el mundo utópico que se plantea ella para sus adentros como un sujeto sin compromiso con el género femenino. El devenir que se pretende visibilizar en este proyecto investigativo apunta al desprendimiento de esa crítica feminista y machista para observar el sujeto propuesto por Mastretta. Un sujeto con conciencia individual y colectiva frente a lo que le rodea. Un sujeto que se construye constantemente aprovechando las posibilidades que el entorno le ofrece, un sujeto que a su manera resiste y enfrenta a todas las fuerzas que lo oprimen, un sujeto con virtudes y defectos como cualquier otro que actúa por instinto de supervivencia.

Catalina Guzmán deviene en una mujer “casi libre”, porque desde muy joven genera ruptura con todo aquello que no le parece, que no le avergüenza, que no le gusta, que no le ve

disfrute, que no piensa de la misma forma, entre otras cosas, sin importarle su condición de mujer o la aceptación que hace al machismo en algunos momentos de su vida; es decir, trascendiendo más allá de su género, siendo solo un sujeto que quiere crecer. Atribuir cualidades de esta magnitud a una mujer oriunda de México, entorno inherentemente patriarcal, en una época tan marcada por la violencia como lo es la *Revolución Mexicana*, la califica de inmediato como una mujer valiosa y arriesgada. Mujer que coincide con características que Beauvoir propone como mecanismo de emancipación ante el pensamiento machista.

Mastretta presenta a un sujeto con curiosidad del mundo, con necesidad de conocimiento, lo cual es particular en una mujer que creció rodeada por otras mujeres que todo el tiempo la orientaron a creer que la sabiduría máxima la poseían los hombres. Catalina siempre se muestra abierta al aprendizaje; si tiene dudas, hace preguntas y las hace directamente a la fuente. En el principio de la historia, su mayor curiosidad está relacionada con el placer sexual, sabe que no puede salir de dudas con su madre, porque de cierta manera la mira con compasión al verla tan sumisa y tan dedicada al hogar, intentando que todas sus hijas asuman la misma posición. También ve en su madre a una mujer que ni siquiera asume la naturaleza de su cuerpo; se avergüenza de la misma cuando se hablan de asuntos como el periodo menstrual y la sexualidad. La primera ruptura que la protagonista hace frente al patriarcado es la decisión de ignorar lo que su madre le dice, para recurrir a alguien con más experiencia y sin pudor, para resolver las dudas que tanto le atormentan frente a su cuerpo y que no le permiten sentir. Entonces, recurre a la gitana del pueblo y pone en práctica cada uno de los consejos que recibe de ella. Sin embargo, a pesar de no sentir ningún prejuicio moral

sobre estos temas, no los habla con cualquiera. Tiene específicamente definido con quien compartirlos, se moviliza entre el discurso público y privado para mantener su posición.

Posterior al descubrimiento que hace de su cuerpo, Catalina se ve acorralada por otra institución patriarcal que pretende enclaustrarla en brazos de un desconocido, que ni siquiera contó con su consentimiento para semejante decisión. Hago alusión al momento específico de su matrimonio. En la historia, Andrés llega una mañana, le dice que se van a casar, entra a la casa, cruza un par de palabras en privado con el papá de Catalina y después salen todos para la ceremonia. Aunque a simple vista parece no resistirse, tampoco se muestra contenta o temerosa del futuro que le espera. Mastretta presenta a un sujeto osado y elocuente en su discurso, a un sujeto que cuestiona por qué no le propusieron matrimonio directamente a ella, por qué debe figurar con el apellido de su esposo y él no con el de ella, por qué su madre y hermanas hacían tanto drama de un acontecimiento que ni siquiera ella se había imaginado. Qué era eso tan trascendental que le veían a casarse. Es una mujer que discursivamente cuestiona todos los comportamientos, emociones y percepciones que tienen los que le rodean del mundo. Es una mujer que desde el primer momento se opone a lo que su marido le impone y se lo hace saber. Con artimañas femeninas se las arregla para conseguir lo que ella quiere, como el simple hecho de desayunar jugo, cuando todos tomaban chocolate y encubrirse con la frase de “yo todos los días lo hago así y mi papi me apoya” mostrando que no sentía ni quería que eso del matrimonio cambiara los hábitos a los que ella estaba acostumbrada desde su casa. A lo largo de la historia, se sigue mostrando directa y fuerte mediante su discurso. Muchas veces el mismo le juega malas pasadas y peca por imprudente, pero de eso mismo aprende para modificarlo y producirlo a su favor.

Desde el rol de la maternidad tampoco se ve a una mujer emocionada y con el sentimiento a flor de piel, pues, por el contrario, la autora toma este acontecimiento como el momento más traumático y desdichado de la protagonista. Catalina se lamenta constantemente de los cambios físicos y hormonales que padece, de la restricción que tiene con el sexo por su condición de embarazada, de la indiferencia de su marido ante ella, de la actitud que las otras mujeres tienen frente a esto cuando es un estado tan deplorable para ella. Evidentemente, se trata de una manifestación nueva que va en contravía de lo que el sistema patriarcal determina para las mujeres en estado de gestación. Luego del nacimiento de sus hijos las cosas no cambian: trata de aparentar ser una madre abnegada, mientras descubre la verdadera cara de su esposo y en un episodio de transformación se desentiende de ellos y los relega a manos de las empleadas. Trata de evadir la idea de que los tiene en su vida para poder disfrutar de lo que le gusta. Resiste al sentimiento de realización que experimentan las mujeres al convertirse en madres porque de una u otra manera sabe que traer más seres al mundo son una carga para ella, una atadura, una limitación que muy por el contrario le impide realizarse de la manera libre que ella quiera.

Con la posición de señora de la alta sociedad y esposa de una figura pública saca el mejor provecho, a pesar de que está en el ojo del huracán ante la sociedad, porque todo mundo está pendiente de su comportamiento. Es la manifestación más evidente de su inconformismo, transgresión y construcción de una mujer diferente. Su discurso es elaborado, maduro y pertinente en cada situación con su esposo y amante, su actitud se muestra obediente y fiel a su esposo para camuflar su indiferencia y desamor, sus actos son desafiantes, pero medidos para no impactar de manera brusca y poner en riesgo su estabilidad económica. Es una estrategia en todo el sentido de la palabra, con todo fríamente calculado y encaminado a su

bienestar personal. En el desenlace de la historia aprende a manejar, posee su propio dinero en una cuenta privada, administra propiedades, vive separada de su esposo sin ninguna recriminación por parte de él y termina como dueña y señora de todo lo que su difunto esposo dejó.

Catalina deviene en una mujer “casi libre”, porque cuestiona, reflexiona y actúa frente a su entorno, lo transgrede y lo valora a su manera. Posee la conciencia para ver lo bueno y malo de él y tomarlo como herramientas de crecimiento personal. Beauvoir propone diversos caminos para que la mujer alcance el ideal de equidad con el género masculino. Dentro de sus afirmaciones habla de una mujer que no envidie los privilegios de los hombres, porque ella también los puede alcanzar, habla de una mujer capaz de decidir sobre su cuerpo, una mujer que se valore a sí misma y disfrute de la belleza que posee, sin caer en el consumismo y la necesidad de lucir bonita ante los demás y, por último, habla de una mujer que asuma el ideal de matrimonio y de maternidad por decisión propia y no por imposición de la sociedad. La mujer propuesta por Mastretta en *Arráncame la vida* crece a lo largo de la historia sin salirse radicalmente del patriarcado, pero sí haciendo la diferencia. Es un sujeto en evolución que vivencia cada una de las etapas de transgresión propuestas por Mitzrahi y que termina deviniendo en ese estado que se denomina ambivalencia. Catalina deviene en una mujer que no ve inalcanzable para sus propósitos los privilegios con los que cuenta un hombre, los ambiciona y los alcanza; toma decisiones sobre su cuerpo sobre todo en el ámbito sexual, se preocupa y persigue su placer; se arregla para sí misma, compra lo que quiere y, por supuesto, que le gusta ser admirada y halagada por hombres y mujeres, así como también le tiene sin cuidado si les agrada o no cómo se ve. Finalmente, a pesar de que no evita su matrimonio y embarazos, no los lleva de la manera acostumbrada. Lo primero lo maneja a su antojo y de

manera perspicaz y lo segundo lo relega a otros. Se resiste a seguir el patrón de comportamiento que la sociedad espera.

Su comportamiento puede ser visto como complicidad con el machismo o conformismo con lo que la vida le dio. Pero, incluso, para ver las oportunidades en momentos de desespero y frustración se necesita de la astucia y la decisión que ella tuvo. No todo lo que el entorno patriarcal le impuso lo vio de forma negativa, sino que, lo resistió y sacó partido de este a su favor sin desmeritar la figura del hombre, porque también poseía la conciencia de que lo deseaba y que sabiéndolo llevar no resultaba tan mal compañero y aliado. Catalina sabe que deviene en una mujer “casi libre”, porque sabe que aún debe mantenerse bajo el yugo de una sociedad patriarcal, pero también sabe que la misma sociedad le dará la ruta para transgredir. Mastretta muestra en esplendor a una mujer que hace más llevadera su existencia y no se hunde en la frustración y el dolor que le producen los límites impuestos por la sociedad; muestra a una mujer que sobrevive ante el dolor y la decepción y los utiliza como motivación para levantarse más fuerte. Así mismo, muestra además a una mujer que no tiene la necesidad de desprestigiar al género masculino, sino que, discursivamente, establece una tregua con el mismo, para dar a entender que ese lugar del *otro* que ella ocupa también tiene vida propia, voz, sueños, deseos, facetas y personalidades. Demuestra que no es inessential en la vida de los hombres que la rodean, sino que, por el contrario, es gran partícipe de cada uno de los acontecimientos que estos vivencian.

4.2. Devenir en una mujer con “mal de amores”.

Emilia Sauri, en comparación con Catalina Guzmán, nace y crece en un entorno demasiado libre que la enclaustra en un exceso de libertad y ella debe devenir de una manera

más trascendental, para que sea más notoria. Mastretta presenta el escenario utópico que toda mujer desearía tener, una familia humilde, pero feliz, con un padre cómplice de todas las aventuras, una madre y una tía con estabilidad y libertad emocional, promotoras de todas las aventuras que una mujer pudiera llegar a desear y vivir y un amante y esposo abiertos, flexibles a nuevos pensamientos y a su voluntad y deseo de libertad. Con un escenario tan perfecto en el que no se puede imaginar ningún tipo de opresión, Emilia deviene emocionalmente en una mujer con “mal de amores”.

Al crecer en un escenario sin cohibiciones, Emilia observa todo al alcance de sus manos y al servicio de sus caprichos, sobre todo el amor. Desde muy niña lo conoce, lo siente y acepta cada uno de los retos que este le propone con tal de conservarlo a su lado, pero este siempre encuentra la ruta de escape en todas las instituciones o construcciones sociales en las que ella no tiene entrada por ser mujer. Daniel, el amor de su vida, la evade por primera vez cuando es internado en un colegio masculino y la condena a una larga espera, con la falsa esperanza de regresar por ella para vivir felices por siempre. Sin embargo, cuando regresa, lo hace de manera distinta, la ama y disfruta el tiempo con ella, pero no la ve como su final feliz a diferencia de ella. Para su primer amor lo más importante es pelear una batalla que ni siquiera es de él y que lo separa de ella, porque la guerra no está hecha para las mujeres y las mujeres no piensan o toman partido coherentemente en ella. Ante esto, Emilia se conforma con visitas esporádicas y manifestaciones de amor mediante cartas. En esas visitas esporádicas conoce el placer sexual y genera un gusto indescriptible por vivirlo todo el tiempo. De cierta forma, se convierte en su debilidad, una debilidad que la lleva incluso a sentir envidia por todas sus amigas que pueden disfrutar de la supuesta dicha de un matrimonio y la compañía constante de su amante, algo que ella añora con todas las fuerzas de su ser, pero que jamás

reclama, porque no es una mujer que se deje vencer ante el primer “no” que le da la vida. Sus padres jamás se oponen a la mecánica de la relación y respetan cada una de las decisiones que su niña toma.

Con el envío de las cartas, Emilia distingue algo particular en ellas y es la descripción minuciosa y extensa de la guerra por la *Revolución* y las manifestaciones de amor reducidas a frases como te amo, nos vemos pronto, te extraño, expresiones que ni siquiera ocupan un renglón en las tres o cuatro hojas que su amado le envía. Con la identificación de rasgos tan particulares de indiferencia, viene la desilusión amorosa y con ella la primera ruptura emocional de Emilia con la dependencia emocional hacia la figura masculina. La protagonista padece la ausencia de Daniel, la soledad de su cuarto como sonámbula, pero, cansada de tantas promesas rotas y de sentir que el amor solo lo carga ella, decide no volverse a ver débil frente a su familia o frente a las noticias que recibe de Daniel. No habla más del tema y cuando recibe cartas, contiene sus lágrimas de tal manera que puede resumir la carta para su familia sin que se note el sinsabor en su discurso que le dejó el leerla.

Tanta fortaleza exterior y tristeza interior necesitan evacuarse de alguna manera y Emilia decide escoger la profesión de su padre, como método de distracción. Si Daniel puede estar ocupado en la guerra y tomarla como prioridad por encima de ella, Emilia decide hacer lo mismo con la medicina y su deseo de ser doctora. Su primer maestro en medicina natural es su padre, de quien aprende de todo cuanto él le puede enseñar y, con el tiempo, es ella la responsable de la botica; se vuelve, incluso, más eficiente que su papá y estar tan ocupada e independiente le fortalece su carácter. Se apropia de sus emociones y de la imagen que quiere que el mundo tenga de ella. También decide ir a casa de su supuesto suegro y volverse su aprendiz con la interpretación del chelo, con el cual expresa sus emociones, porque las

armonías que produce están usualmente vinculadas a su estado de ánimo. Con el paso del tiempo, se vuelve íntima con el doctor Cuenca, no solo por el amor a la música, sino porque de él aprendió de manera más técnica una que otra cosa sobre la medicina. Para este sujeto mujer las afectaciones emocionales no pueden afectar su vida; su prioridad es crecer intelectualmente y no sumirse en el dolor de un amor no correspondido como ella quiere.

En las ausencias de Daniel, a la vida de Emilia llega Antonio Zavalza, un doctor que monta un consultorio y se vuelve amigo de la familia, un hombre que se enamora de la libertad y la sabiduría de Emilia, razón por la cual la vuelve colega suya. Las atenciones que él le manifiesta como tenerla en cuenta, admirar su trabajo, inmiscuirlo en sus decisiones profesionales, escuchar y aprender de ella, poco a poco desencadenan un romance, un romance en el que Emilia cae por la necesidad física y emocional que padece. Antonio es consciente de ello y lo acepta, sabe quién es Daniel y lo que provoca en ella, y mientras él no está, todo funciona a las mil maravillas entre ambos. Sin embargo, Daniel regresa y afecta el compromiso que Emilia tiene con el doctor Zavalza, porque ella toma la decisión radical de viajar con Daniel a la guerra, de convertirse en su mujer y de no estorbarle allá, sino simplemente acompañarlo. Este episodio se percibe como algo malo para el futuro de Emilia, pero, por el contrario, es el acto más valiente y la apropiación más fuerte que hace sobre su vida. Efectivamente, Emilia y Daniel contraen matrimonio simbólicamente, pero ella jamás se comporta con él como una esposa abnegada y obediente a sus decisiones, sino que siempre se muestra independiente de sus ocupaciones, porque ella tiene las suyas. Emilia inaugura su hospital en compañía de otras mujeres, mientras Daniel discute de la *Revolución* en cantinas con otros hombres. Ella se dedica por completo a salvar la vida de aquellos que van a la guerra y regresan con graves secuelas; la entrega y el amor a su profesión es tan notoria, que Daniel

se lo recrimina con la excusa de un supuesto abandono por manifestar abnegación por personas que ni siquiera conoce, a lo cual ella no responde más que con sonrisas, besos y caricias que terminan resolviendo el conflicto en la cama. Ella posee el control de la situación, le sigue la corriente, no le refuta sus reproches, pues ella posee la convicción de que es más fuerte y útil que él en la guerra. La protagonista es consciente de que así como él ama su lucha revolucionaria y ella lo respeta, al mismo tiempo ella puede amar su labor y él puede hacer lo mismo. Emilia no lo hace para humillar a Daniel, solo iguala las circunstancias y las asume como un reto profesional más que como una batalla emocional por definir quien posee el poder.

Finalmente, cuando se ven obligados a mudarse de nuevo por contratiempos con la guerra, Daniel está seguro de que ella lo acompañará, pero para su sorpresa ella decide volver a su casa, a su antiguo trabajo y a cumplir el compromiso de matrimonio con Antonio Zavalza. Comprende que el estilo de vida que lleva Daniel no tiene por qué ser el suyo y que eso no debe afectarla. e

Ella puede seguir haciendo su vida sin él. Emilia se casa y lleva una vida armoniosa; más adelante, Daniel aparece de nuevo, pero esta vez no la desestabiliza. Ella se mantiene firme en que puede tenerlos a los dos, a Daniel y a Antonio, así como amar y disfrutar de cada uno de ellos a su manera, con su aceptación.

Como lo dije en un principio, el devenir mujer de Emilia es emocional. Beauvoir menciona que todos los estados que develen algún grado de vulnerabilidad emocional son atribuidos a la mujer como algo característico de la misma y que, incluso, cuando un hombre los manifiesta y se lo mencionan se siente atacado e insultado, porque lo están comparando

con la debilidad emocional de una mujer. Sin duda alguna, Emilia los siente, los padece, los sufre; pero con ellos mismos se levanta y se apropia de su situación, acomodando todo a su favor y a su bienestar emocional. Hablamos de una mujer que crece intelectualmente, porque decide educarse y lo hace tan bien, que supera a los hombres que la rodean, pero jamás alardea de ello. Es una mujer que también decide sobre su cuerpo y decide hacer tregua con el estilo de vida que lleva Daniel, para seguir disfrutando del placer sexual que este le proporciona. Se arriesga a ir a la guerra y demostrarle a Daniel que no es tan débil y devota como él piensa, que incluso es más fuerte y se demuestra así misma que no tiene nada que envidiar a los hombres y sus labores en la guerra. Ellos quitan vidas, ella las salva, y por el mismo respeto y devoción que tiene por su profesión, decide volver a su casa, para terminar casándose con el doctor Zavalza, a quien ama a su manera, con quien tiene los hijos que ella quiere y con el cual sigue trabajando y educándose en la medicina. La historia finaliza aclarando que Emilia mantiene su romance con los dos hombres y que ellos lo saben y además ella decide que su esposo ante la sociedad y el padre de sus hijos es Antonio Zavalza, relegando a Daniel al lugar del amante.

Mastretta propone un sujeto que es subordinado emocionalmente pero, así mismo, es emancipado y logra el equilibrio entre los dos géneros, con momentos que simbolizan que las mujeres desde su lugar del *otro* pueden adoptar comportamientos y roles que, supuestamente, solo están reservados para los hombres, así como también puede ejecutarlos de la misma manera sin ser mal vistas. Mastretta de nuevo muestra a un sujeto que, en un entorno libre, decide actuar a su conveniencia sin rotularse dentro de la construcción social de la mujer y el hombre que la rodea; simplemente busca su bienestar emocional, supera las adversidades, aprende de ellas y se resiste a seguirse mostrándose débil ante las mismas.

Conclusiones

En un primer momento del trabajo investigativo, se mencionó de la crítica generalizada que se ha hecho a la obra de Mastretta desde la mirada del feminismo y, dentro ella, la subjetividad feminista de cada protagonista, respecto a esto. El presente trabajo investigativo ofrece una mirada alterna a lo que ya se ha dicho, ubicando a los personajes principales de su producción en un estado de devenir y construcción constante. Esta última afirmación permite poner en cuestión, y -¿por qué no?- refutar la afirmación de que las novelas de la autora son de categoría o estilo light. A la luz del trabajo analítico que ya se hizo, se puede develar que los personajes propuestos por Ángeles Mastretta no corresponden a sujetos planos y melodramáticos, sino que son sujetos en constante construcción y crecimiento en medio de un entorno histórico que no hubiese permitido tal comportamiento.

El lenguaje utilizado por la autora y las cualidades que le asigna a cada una de sus protagonistas permitieron vislumbrar en el trabajo comparativo que el prototipo de mujeres presentadas corresponde al modelo cliché de la mujer mexicana durante la época de la *Revolución mexicana*, Mastretta ubica ambos personajes en un entorno muy tradicional, a Catalina con un entorno familiar tradicional y a Emilia con un entorno transgresor ideal, pero los dos insertos en una sociedad patriarcal mexicana. Sin duda alguna, la autora elabora un trabajo histórico muy minucioso, porque a medida que habla de sus personajes presenta bajo la voz de ellos o el entorno en el que se mueven, sucesos históricos significativos dentro de lo que corresponde a la historia de la *Revolución Mexicana*. Dentro de la misma descripción que hace, es notorio que pretende mostrar la imagen de mujeres desde la posición de lo *otro*, las dos protagonistas viven bajo la sombra de dos hombres que no las tienen en cuenta, sino que las cargan consigo como adorno o llavero. Luego de que las posiciona en este lugar, las

contextualiza histórica y socialmente en su entorno, presentando las posibilidades y los límites que en ese entonces, tenía una mujer, finalmente, hacer relucir dos mujeres que se ganaron su lugar distintivo dentro de esa época por su actuar y pensar, lo cual, aunque no sale del ámbito de lo privado, es significativo porque consiguen su propia liberación y construcción personal. Con lo anterior se muestra que los personajes de Mastretta tienen altibajos en el transcurrir de la historia y no mantienen su misma posición o su mismo actuar en toda la narración; por el contrario están en constante movimiento y reflexión, padeciendo los sentimientos y sensaciones que les acontecen para luego tomar partido sobre ellas y propiciar un cambio.

El final de cada una de las protagonistas, que corresponde a un final abierto, también cuestiona la afirmación de ubicar la obra de Mastretta dentro del género del melodrama, aparte de que las protagonistas evolucionan, dejan en su desenlace la sensación de que aún quedan cosas por arreglar, por aclarar, por mejorar. No se evidencia un cambio definitivo y radical en sus vidas, sino que, por el contrario, se evidencia que hay posibilidad de seguir creciendo, enfrentar nuevos retos y transgredir nuevos entornos. Cada una de las historias dejan en el lector el sinsabor o la duda del qué va a pasar después y esta sensación que, simbólicamente, representa que el trabajo de emancipación de la mujer y de su construcción como sujeto, no se puede dar por terminado, por tratarse de un proceso constante que debe ir evolucionando con cada una de las circunstancias que se presentan.

Otro aspecto para resaltar como conclusión del trabajo investigativo es la imagen del sistema patriarcal y la propuesta de una nueva masculinidad presentada por Mastretta, los hombres que rodean a las protagonistas de las novelas están bajo el yugo de un modelo patriarcal y de una u otra forma poseen comportamientos que apuntan a que este sigue vigente. No obstante, Mastretta también propone una nueva imagen del sujeto masculino

cuando hace que los personajes de la historia también se movilicen en el discurso de lo *Público* y lo *Privado*. Ante la sociedad, siguen tratando y viendo a sus mujeres como su herencia cultural les enseñó, pero en el discurso de lo privado son ellos mismos quienes validan el discurso transgresor de sus compañeras y las incitan a doblegarlo con actos simbólicos como las frases retadoras o el halago a la inteligencia que le hacen a cada una. Con esto silencian el discurso patriarcal para dar validación al discurso transgresor de la figura del *otro*. Los hombres en la vida de cada una de estas mujeres se notan doblegados por el comportamiento de estas; evidentemente son hombres y como tal se comportan, siguen subestimando a la mujer y tratando de mantenerla bajo su yugo, pero no pasa inadvertido el hecho de que cuando estas transgreden y se cruzan la línea del marcado límite en el comportamiento femenino, no ejecutan ninguna reprensión, sino que, por el contrario, muchas veces son alentadoras sus palabras o simplemente indiferentes. Con este aspecto, es evidente que Mastretta no pretende segregar o denigrar al género masculino y demostrar la victoria del femenino. Creo que por el contrario busca demostrar que la tregua entre los dos géneros es totalmente posible, que la mujer y el hombre pueden coincidir y diferir en muchos de sus comportamientos y actuaciones y no por eso se deben separar el uno del otro, sino construir una armonía, armonía de la que habla Simone de Beauvoir cuando dice que la emancipación de la mujer será alcanzable si tanto hombres como mujeres dejan de competir y empiezan a verse como sujetos que actúan obedeciendo a sus deseos y no a los que culturalmente la sociedad impone, pues cuando lo hacen no tienen que ser calificados o clasificados. El trabajo de Mastretta enseña que tanto hombres como mujeres pueden alterar o cambiar su patrón de comportamiento sin necesariamente desatar una guerra por ello o la asignación de rótulos; se trata, más bien, de validar discursos desde la mirada de quienes

siempre han sido silenciados. La propuesta de un cambio no solo debe aplicar para la mujer sino para nuevas feminidades y masculinidades.

Con lo anterior se da paso a comentar que los personajes de Mastretta, tanto femeninos como masculinos, en medio de esos discursos transgresores, están representando las fisuras que tiene el sistema patriarcal. Es curioso que las mujeres de Mastretta posean como mayor represión asuntos puramente emocionales. Cualquiera puede decir que con su posición social y con los privilegios que cada una de ellas poseen ya son relativamente libres, pero en la represión de sus personajes Mastretta utiliza el elemento posmoderno de la necesidad emocional o, incluso, la crisis existencial. Con esto doy lugar al texto de Ana Teresa Torres “El amor como síntoma” (1993), en el que realiza el paralelo entre la represión sexual de la histérica victoriana y la represión emocional de la histérica posmoderna. Ana Teresa Torres afirma que la mujer posmoderna es oprimida emocionalmente por la necesidad o ausencia de afecto que padece, como sucede con los personajes de Mastretta.

Considero que, discursivamente, los personajes dentro de sus limitaciones y actuaciones, que no son una transformación radical, arrojan tintes de que la historia o los papeles están cambiando y que ellos son el resultado de la validación que permite la posmodernidad, de los discursos desde el lugar de los *otros*, reprimidos, silenciados, oprimidos o como se les quiera llamar. Pero significa que el pensamiento cambia, las ideologías cambian y el mundo cambia y que, como dice Beauvoir, la emancipación femenina se logrará el día en que la mujer y el hombre no actúen como cómplices pero tampoco como verdugos; cuando se atrevan a ver los hechos con lo bueno y malo que tiene cada uno, para tomarlos como inspiración o fuente de transformación del pensamiento.

La obra de Mastretta y los premios que obtuvo con cada una de las respectivas obras no son más que la muestra tangible de que las mujeres están empezando a ser escuchadas, validadas y hasta puede que, incluso, sean calificadas de manera separada a los hombres. Pero eso no quita el hecho de que ya se pueden pronunciar y que su manifestación es válida, valorada y escuchada. En palabras de Lucía Guerra-Cunningham en “El personaje literario y sus mutilaciones” (1986), se espera que la escritoras latinoamericanas hagan de sus personajes femeninos literarios: “sujetos dialógicos que incorporen la perspectiva de un grupo, que en la sociedad no posee una voz propia dentro de la producción cultural”. (1986, p. 19).

Por el mismo motivo, sumo lo siguiente a la afirmación que hice sobre el dinamismo de los personajes de Mastretta, a quienes considero precursores de la emancipación femenina, porque a pesar de que el discurso en una de las novelas se torna como monólogo y el otro como biográfico de una sola mujer, son mujeres que desde su transgresión interior, contagian el sentimiento a otras. Mizrahi afirma que el estado de devenir que alcanza la mujer transgresora le permite valorar a la ancestral que la formó y transformar a la que quiere ser; a eso añade que para transmitir dicho sentimiento en general el cambio debe empezar interiormente y con conciencia cultural. Mizrahi aclara que no se trata de liberar solo a la mujer, sino también a la humanidad de los estereotipos impuestos. Cuando la enfermedad del ser oprimido es tratada en el lugar que generó la opresión y no es vista como una enfermedad individual sino colectiva, la conciencia tiende a cambiar y a solidificarse de manera crítica tanto para valorar como para validar todos los discursos transversalmente.

Con lo anterior me resulta fascinante cómo Mastretta trata de ubicar sus personajes como individuos afectados por la sociedad y solitarios con el peso que cargan emocionalmente, pero, a su vez, permite vislumbrar cómo estos individuos evolucionan

colectivamente. Cada una de las protagonistas actúa en muchas situaciones de manera egoísta a simple vista, pero esto ocurre porque apenas se ubican en el proceso de adquirir la conciencia de que su padecimiento no es solo suyo, es de todos y que si quieren transformarlo o mermarlo deben empezar de manera individual. Por el lado de Catalina, siempre es una mujer que reconoce su necesidad emocional, que mira con indignación la vida que otras mujeres llevan, las compadece y trata de ayudarlas como cuando interviene por las enfermas mentales del hospital que empezó a administrar. Sin embargo, muchas veces desfallece porque no es una lucha fácil, no es algo que pueda hacer un solo sujeto, pero encuentra la manera de transmitir su sentimiento de sororidad cuando aconseja a sus amigas sobre sus matrimonios, cuando quiere impedir la boda de su hija porque piensa que está muy joven para hacerlo, cuando contrata a la empleada que su amiga despidió por querer abortar, todo eso lo hace reconociendo irónicamente que su vida es un fracaso o que predica y no aplica; pero lo hace y eso cuenta demasiado, porque ya no ve su padecimiento individual sino colectivo y trata de evitarlo.

Por el lado de Emilia, el sentimiento de sororidad es aún más visible. El personaje desde su posición de mujer libre pudo haber hecho más, creó algunos, pero hizo lo que pudo dentro de sus límites históricos, físicos y sociales. Emilia actúa como maestra de muchas mujeres que conoce en medio del ambiente de la guerra y las acoge como aprendices de medicina para que pudiesen ayudar a quienes podían a medida que se movilizaban por el país. Emilia funda hospitales o puestos de salud en diferentes lugares con grupos de mujeres en estado de vulnerabilidad total y les da la posibilidad de contribuir a la guerra sin arriesgar y perder la vida, sino salvando la de otros. Mujeres como Emilia permiten ver que la *Revolución Mexicana* no solo fue posible por el gremio masculino, sino que detrás de ellos había mujeres

que se resguardaban en campamentos a la espera de hombres mal heridos y hambrientos que necesitaban de un lugar para recuperarse y seguir luchando. La batalla de ellas también fue extremadamente dura en un entorno que no les brindaba las comodidades que se requerían para su labor y que además no se les reconocía el fruto de este.

El trabajo de Mastretta ofrece múltiples alternativas de análisis y claro que este trabajo investigativo se queda corto en el ejercicio analítico que hizo a cada uno de los personajes. Sin embargo, se añade a muchas de las investigaciones que se hacen alrededor de la obra de Mastretta y empieza a funcionar como base o estación en la ruta de muchos investigadores que se quieren aventurar a estudiar la obra de la mexicana, desde otras perspectivas.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Alfaro, Iris Chaves. "*Arráncame la vida de Ángeles Mastretta: reimaginar a la mujer en la literatura.*" Costa Rica: Revista Nuevo Humanismo 1.1 (2013).

Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XX. (1949).

Bodevin, Leon. "*Naturaleza y cultura: Una lectura elemental de "Arráncame la vida" de Ángeles Mastretta.*" Massachusetts: Revista de crítica literaria latinoamericana (2003): 159-169.

Boscan Leal, Antonio. "*Las nuevas masculinidades positivas.*" Utopía y praxis latinoamericana 13.41 (2008): 93-106.

Botero Ramírez, María Ángela, and Adriana Lucía Cerón Hernández. "*Estrategias paradójicas en la construcción de la heroína y del bildungsroman en "Arráncame la vida" de Ángeles Mastretta.*" Colombia, Santiago de Cali (2016).

Davenport, Laura. "*Las testigos: la historicidad en las novelas de Isabel Allende, Laura Restrepo y Ángeles Mastretta.*" Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research (2006): 98-128.

Egan, Linda. "*Tragicomedia de la trasgresión en Arráncame la vida.*" México: Signos Literarios 2.3 (2006).

Gajeri, Elena. "*Los estudios sobre mujeres y los estudios de géneros.*" Introducción a la literatura comparada. Crítica, (2002).

Gnisci, Armando. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica. Primera edición en italiano (2002).

González, Patricia Elena y Eliana Ortega. *La sartén por el mango*. Ediciones Huracán, (1984).

González Vázquez, Araceli. "Los conceptos de patriarcado y androcentrismo en el estudio sociológico y antropológico de las sociedades de mayoría musulmana." *Papers: revista de sociología* 98.3 (2013): 0489-504.

Guerra-Cunningham, Lucía. "El personaje literario femenino y otras mutilaciones." *Hispanamérica* (1986): 3-19.

Guiñazú, Milagros. "La violencia de género en la literatura. Análisis de un caso de la literatura francesa del siglo XIX: *Madame Bovary* de Gustave Flaubert." Brasil: *Fazendo Gênero, 9 Diásporas, Diversidades, Deslocamentos* (2010).

Harris, Christopher. "De la música y los toros": masculinities and the representation of Carlos Vives in Ángeles Mastretta's *Arráncame la vida* (1985)." *Journal of Iberian and Latin American Studies* 20.1 (2014): 103-118.

Hölz, Karl. "El macho vencido. La sátira social en la novela *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta." México: *Anuario de Letras. Lingüística y Filología* 32 (1994): 181-206.

Lavery, J. E. "Entrevista a Ángeles Mastretta: la escritura como juego erótico y multiplicidad textual." Madrid: *Anales de literatura hispanoamericana*. Vol. 2001. No. 30. (2001).

Lemaitre, Monique. "La historia oficial frente al discurso de la "ficción" femenina en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta." *Revista Iberoamericana* 62.174 (1996): 185-197.

Llarena, Alicia. "*Arráncame la vida, de Ángeles Mastretta: el universo desde la intimidad.*" *Revista Iberoamericana* 58.159 (1992): 465-475.

Ludmer, Josefina. "*Las tretas del débil.*" *Representaciones, emergencias y resistencias de la crítica cultural* (1984): 245.

Martí, Antonio. "*Literatura comparada.*" *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel: Capítulo 5. (2005).

Mastretta, Ángeles. *Arráncame la vida*. México: No. 863 M3. Seix Barral (1985).

Mastretta, Ángeles. *Mal de amores*. México: Vintage Espanol, (1997)

Mataix Azuar, Remedios. "*La escritura (casi) invisible: narradoras hispanoamericanas del siglo XIX.*" *Anales de Literatura Española*, N. 16 (2003); pp. 13-81 (2003).

Mizrahi, Liliana. *La mujer Transgresora*. España: Editores EMECE, Barcelona (1992).

Mujica, Bárbara. "*Angeles Mastretta: Women of Will in Love and War.*" *OEA: Américas* 49.4 (1997): 36-43.

Pérez, Alberto Julián. "*El arte narrativo de Ángeles Mastretta en Arráncame la vida.*" Texas: (1997).

Puleo, Alicia. "*El patriarcado: una organización social superada.*" *Temas para el debate* 133 (2005): 39-42.

Richard, Nelly. "*Masculino femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática.*" (1993).

Romero, Manuel Sánchez. *"La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias."* Revista de Filología Alemana 13 (2005): 9-27.

Sabia, Saïd. *"Arráncame la vida de Ángeles Mastretta: La Historia desde la trastienda."* Madrid: Espéculo. Revista de estudios literarios 32 (2006).

Santander, Luz Rubilar. *"Beauvoir: el devenir "sujeto mujer" como efecto de la emancipación."* Chile: Revista Sul-Americana de Psicología 2.1 (2014): 123-144.

Scott, James C, y Mora J. Aguilar (traductor). *Los dominados y el arte de la resistencia: discursos ocultos.* México: Era, (2000).

Torres, Ana Teresa. *"El amor como síntoma."* Caracas: Editorial Psicoanalítica (1993).

Vanguelova, Maria. *La representación de la mujer en Arrancame la vida y Mal de amores por Ángeles Mastretta.* Diss. 2010.

Villegas, Carmen M. Rivera. *"Las mujeres y la Revolución Mexicana en" Mal de amores" de Ángeles Mastretta."* Michigan Estados Unidos: Letras femeninas 24.1/2 (1998): 37-48.

Voigt, Lisa. *"Espacio y lenguaje en" Arráncame la vida" de Ángeles Mastretta."* Inti 45 (1997): 235-241.

Zapata, Ana I. *"La postmodernidad en Mal de amores de Ángeles Mastretta"*. Diss. Ohio University, (2006).

Zhang, Ke. *"Mal de amores: novela histórica en el contexto postmoderno."* Universidad de Estudios Internacionales de Pekín: ISSN: 2076-5533 | NÚM. 17, 2018 IX Congreso Internacional de la Asociación Asiática de Hispanistas, Bangkok (2016).