

Estrategias para una búsqueda de la *armonía*: Las Mujeres de ojos grandes, de Ángeles Mastretta

Núria Prats Fons

en 1985 la escritora mexicana Ángeles Mastretta obtenía el premio Mazatlán con *Arráncame la vida*, su primera novela, consiguiendo con ella una extensa atención de la crítica¹ y una muy amplia difusión internacional -ha sido hasta ahora traducida a 11 idiomas, según reza en los créditos de la editorial-.

El éxito de su novela puede inscribirse dentro de lo que algunos investigadores no han dudado en definir como "boom hispanico femenino" (Cfr. Reisz, 1990), en el que el nombre de Mastretta se acompañaría, limitándonos al área hispanoamericana, por los muy difundidos de Isabel Allende, Laura Esquivel, Elena Poniatowska, y un largo etcétera de escritoras que, en torno a los años ochenta, despertaron el interés del público, de la crítica y de la industria editorial.

Si en los sesenta, en el momento de internacionalización de la novela hispanoamericana, lo que se denominó como *boom* apenas afectó a la difusión de la narrativa escrita por mujeres², en los ochenta, en cambio, el segundo momento de esa internacionalización se iba a centrar, precisa y fundamentalmente, en la difusión de la voz escrita femenina.

Los motivos de esa renovada atención sospecho que son demasiado complejos para que un resumen de ellos ofrezca una mínima garantía de explicación abarcadora; no obstante, apuntaré que, además del desarrollo creciente de la crítica feminista y de los cambios sociales producidos en Hispanoamérica, que repercutirían en la situación de la mujer, en el paradigma literario se iba a producir un desplazamiento desde los proyectos totalizadores,

que habían caracterizado, en general, la escritura de los sesenta, hacia una "cultura de la periferia"³, reivindicatoria de los márgenes, lo fronterizo y fragmentario de la realidad, márgenes en los que puede insertarse la focalización de la mirada femenina. Es por ello que muchos investigadores han adscrito este movimiento descentralizador a los caracteres propios de la postmodernidad⁴.

Sin embargo, este cambio en el horizonte literario explica más claramente la producción de esta literatura con perspectiva femenina que su rápida y exitosa difusión. En este sentido, debemos recordar además que, al cobijo de las nuevas escritoras que comenzaron a publicar en torno a los ochenta, se han ido incorporando los nombres de aquellas otras que, con muy escasa repercusión entonces, ya habían editado sus narraciones en décadas anteriores, y en cuyas obras no estarían presentes los signos de la postmodernidad o los caracteres propios de la literatura del *postboom*, que sí pueden definir, en cambio, a la última narrativa. Ese proceso podría ser resultado de lo que actualmente parece ser una de las leyes de la recepción literaria -y por qué no, también del mercado-, esto es, la necesidad de ofrecer productos englobados dentro de una corriente o un movimiento amplio, para lo que se recurre a la búsqueda y conocimiento de los antecedentes inmediatos, que, en este caso, se creen poder encontrar en la escritura producida anteriormente por las novelistas hispanoamericanas.

Pues bien, dentro de esas coordenadas se sitúa la obra de Ángeles Mastretta, quien, después del éxito de *Arráncame la vida*, publicó en 1991 su segundo libro, un conjunto de relatos agrupados bajo el título

de *Mujeres de ojos grandes*. A esta publicación siguió una recopilación de ensayos y escritos que la autora bautizó como *Puerto Libre. Un refugio para el azar y la memoria* (1994), el cual resulta muy útil para dilucidar algunos aspectos de su práctica narrativa. En sus páginas podemos encontrar también un capítulo que viene a ser como una prolongación condensada de su libro anterior, el que titula "Máximas y decires de algunas mujeres con ojos grandes". En 1996 apareció la que, hasta el momento, es su última novela, *Mal de amores*, donde retoma esquemas narrativos de su primera novela.

En una entrevista realizada a Ángeles Mastretta ésta exponía su intención al escribir el conjunto de relatos que componen el libro al que ahora tratamos de aproximarnos: "*Mujeres de ojos grandes* -señalaba Ángeles Mastretta- es el título de un libro que dedico o que se propone salvar del olvido a mujeres que con menos ruido y a veces más éxito, empezaron el litigio del que ahora tanto nos enorgullecemos nosotras" (Pfeiffer, 1992: 121).

Ese litigio no es otro que el de la lucha de la mujer por recuperar su propia parcela de poder; pero entendiendo el término "poder" más en su sentido verbal que sustantivo, pues no es el poder ejercido sobre otros, sino la reivindicación de la capacidad decisoria de la mujer, el ensanchamiento, en definitiva, de su espacio de libertad. En este sentido, si atendemos a las palabras de la propia autora sobre lo que entiende por feminismo, podremos precisar mejor el significado de ese "litigio" del que hablaba y la base sobre la que se sustentan los múltiples relatos que componen *Mujeres de ojos grandes*: "Hay quienes piensan -escribe Mastretta- que el feminismo es una corriente ideológica, yo creo que es un instinto. Un instinto que como tantos la humanidad ha escondido entre cortesías y crueldades hasta no dejar en las mujeres si no un recuerdo casual y placentero de algo que alguna vez nos tuvo en armonía" (Mastretta, 1994: 117).

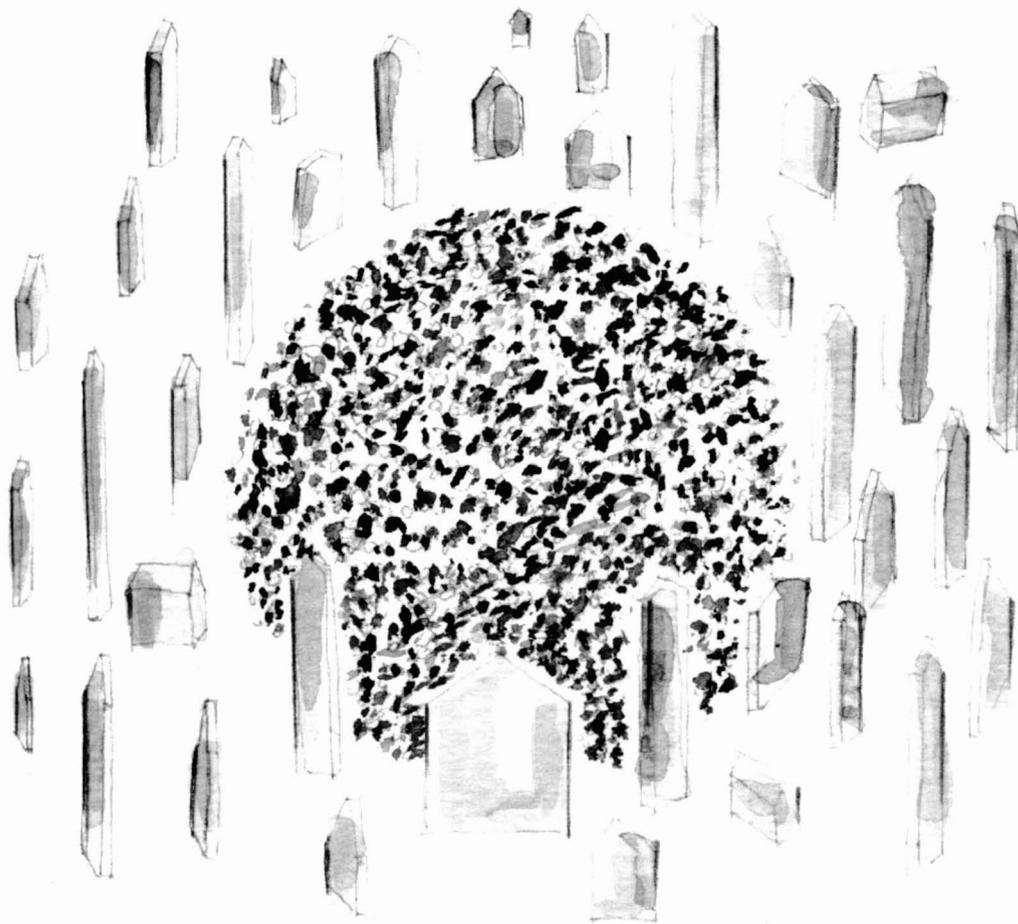
Hay que señalar que todas y cada una de las mujeres de ojos grandes a quienes Ángeles Mastretta rescata en su libro nos muestran las múltiples estrategias que estas mujeres, con un tipo de historia distinta a la escrita con mayúsculas, han utilizado para alcanzar esa armonía.

La propia estructura del libro nos hace pensar en la voluntad de que percibamos un sentido de parentesco entre las protagonistas de los distintos relatos, los cuales, pese a ser absolutamente autónomos, están, no obstante, unidos por una misma

voz narrativa: una mujer que cuenta, desde la perspectiva de un tiempo histórico distinto, las historias acaecidas a cada una de sus tías, mujeres poblanas que buscaron su propia "armonía" en torno a los años treinta. Sin embargo, solamente en una ocasión podemos encontrar referencias explícitas de parentesco entre dos de las treinta y siete tías que aparecen en el libro, con lo que se produce una inverosimilitud evidente, pues es de todo punto imposible que el personaje que narra pudiera tener esas tantas tías sin que muchas de ellas fuesen hermanas. Este hecho -la inverosimilitud no oculta- nos permite llegar a la conclusión de que la elección de ese recurso narrativo obedece, cuanto menos, a dos objetivos distintos. En primer lugar, a la voluntad de que el lector emparente a esa serie de mujeres, no ya por lazos de consanguinidad, sino por la forma similar en que van a enfrentarse y resolver circunstancias y situaciones muy diferentes. En segundo lugar, el hecho de que la voz narrativa esté unida a todas esas mujeres sirve para reforzar, de un lado, la tan interesante complicidad que se produce entre narrador y objeto narrado y, de otro, el sentido de oralidad, que sustenta a muchos de los relatos englobados en *Mujeres de ojos grandes*, en los que, a menudo, encontraremos declaraciones de la narradora acerca de su conocimiento impreciso de las historias que antes le han sido narradas a ella por las interesadas.

No obstante, tampoco es que la autora persiga crear ante el lector un espejismo de realidad narrada y verídica. Quizás, en este sentido, la clave de todos los relatos se halle en el penúltimo de los relatos, el cual, a nuestro parecer, debiera figurar en último lugar pues además de que de él se extrae el título genérico del libro, cierra y ofrece un sentido unificador al resto de los cuentos. En este relato, rehaciendo el texto cultural de *Las Mil y una noches*, la tía Jose Rivadeneira (Sherezada⁵), incrédula del poder sanativo de la ciencia médica, consigue devolverle a su hija recién nacida las fuerzas necesarias para recuperarse de una grave enfermedad mediante el recurso de contarle incansablemente "las historias de sus antepasadas", historias que son "recordadas, imaginadas, o inventadas" por ella. El relato se cierra con la siguiente frase:

"Sólo ella supo siempre que ninguna ciencia fue capaz de mover tanto, como la escondida en los ásperos y sutiles hallazgos de otras mujeres con los ojos grandes" (p.183)



"Ásperos y sutiles hallazgos" son también la base de las historias recordadas, imaginadas o inventadas que Ángeles Mastretta nos ofrece en el conjunto de relatos que conforman *Mujeres de ojos grandes*, como si todos sus lectores, en especial el femenino, que parece ser el lector implícito de este libro, necesitarámos de la fuerza que puede proporcionarnos el conocimiento de las cotidianas batallas de otras mujeres. Sin duda, ahí Mastretta no escapa de una cierta intención de ejemplaridad. No obstante, al ser formas tan distintas y hasta discordes de entender los "hallazgos", la ejemplaridad de las actuaciones queda diluida en un concepto amplio de afirmación de las pasiones, hecho que se convierte en el común denominador de todos estos cuentos y que, a su vez, subvierte las fábulas moralizantes.

Examinando los dos adjetivos con que Mastretta define esos "hallazgos" -ásperos y sutiles- podemos encontrar sendas características que apuntalan temática y discursivamente su escritura. La aspereza quizás defina en negativo el modo en que se nos ofrecen estas narraciones, ya que uno de los

elementos que caracterizan estos relatos de Ángeles Mastretta es precisamente la desdramatización con que quedan plasmadas las distintas situaciones. De ahí que no se incida en el planteamiento de los problemas que circundan a las distintas protagonistas, es decir, en lo que podría suponer la aspereza de sus experiencias, sino que en cambio todo ello se reproduzca sólo en función de las respuestas que provocan, dirigiendo así el punto de mira del lector hacia las diversas estrategias que estas mujeres emplean para conseguir su propia "armonía", para reaccionar contra el tedio, y contra todos los tabúes sociales que las constriñen. Fruto también de esa desdramatización es la constante presencia del humor y la ironía, elementos que, como bien señala Susana Reisz (1991: 142), "son medios muy eficaces de poner al descubierto lugares comunes y de dignificar trivialidades".

El segundo de los adjetivos empleados por Mastretta para definir los hallazgos de las mujeres de ojos grandes -la sutileza- sí delinea con precisión la propuesta que nos ofrece la escritura de este libro. En

efecto, las protagonistas de estos relatos no son "grandes mujeres de la historia", ni heroínas enfrentadas a graves e importantes misiones. Precisamente en una ocasión podemos leer cómo la narradora señala, refiriéndose a una de sus tías, que "Ella no era Juana de Arco, ni tenía ganas de que la quemaran viva" (p.107). Las protagonistas son, pues, personajes cotidianos de la burguesía media y alta mexicana, que se mueven dentro de un espacio que no es distinto al que la sociedad patriarcal asigna tradicionalmente a la mujer y que, sin embargo, aparece transgredido en sus mismos basamentos.

Y esta transgresión se lleva a cabo de dos formas distintas. En primer lugar, y dentro de la lógica interna de las protagonistas, la transgresión se realiza sin necesidad de suplantar los roles tradicionales masculinos, y sin necesidad tampoco de un enfrentamiento directo con el hombre. En su lugar, estas mujeres nos muestran lo que podemos percibir claramente como estrategias concebidas para la consecución de la felicidad, que al desvelar su mismo carácter de estrategia están poniendo de manifiesto, a su vez, cada uno de los obstáculos que han tenido que sortear, y todo ello sin que tampoco aparezcan -o parezcan- enjuiciados explícitamente. Es el caso, por ejemplo, de la tía Cristina Martínez que fue capaz de fingir un casamiento, de residir un año en España junto a un hombre inexistente, para luego enviudar de ese mismo marido y volver a Puebla a vivir, por fin, como ella deseaba, sin las presiones sociales que provocaba la soltería.

En segundo lugar, se produce una transgresión en la escritura, a través de lo que Susana Reisz ha llamado el "ventrilocuismo", consistente en incorporar distintas voces, y entre ellas los discursos tradicionalmente opresores sobre la mujer, pero de tal forma que, lejos de que puedan confundirse con un acatamiento incondicional a esos paradigmas, pongan de manifiesto los corsés y clichés sociales que cercan a la mujer, mediante la propia imitación reiterada y distanciada, acompañada en muchas ocasiones de un tono sutilmente paródico.

Por otro lado, y en relación con estas dos maneras distintas de hacer evidentes los límites impuestos a la mujer, podemos percibir un rasgo que ya se ha señalado con frecuencia en la escritura de ésta y otras narradoras hispanoamericanas: la resemantización que se efectúa del lugar o del papel que la sociedad asigna a la mujer, es decir, que instalándose y asumiendo ese espacio se

ejerce una relectura que enfatiza las diferencias o especificidades femeninas producto, como apunta la escritora Rosario Ferré (1984: 153), no de la existencia de una esencia femenina inmutable, sino de una "experiencia radicalmente diferente" que, por tanto, cuenta con su propia perspectiva de visión.

En este sentido es significativo que todas las mujeres sobre las que Mastretta centra sus historias no trasvasen el ámbito de la domesticidad, aunque aparezca esporádicamente, o se mencione, a alguna mujer que ocupa un determinado puesto social.

Si, dentro del código simbólico sobre el que se sustenta nuestra tradición cultural, lo masculino es sinónimo de la actividad y la consciencia, y lo femenino exactamente su reverso: lo pasivo y lo inconsciente (cfr. Guerra Cunningham, 1986), Ángeles Mastretta, sin rechazar en principio esas dicotomías, nos muestra a través de sus personajes femeninos la actividad que se esconde tras lo comúnmente concebido como pasivo, y la lógica racional que puede suponer atender a lo inconsciente.

Idéntica relectura se realiza en el caso de los personajes masculinos, quienes, sin embargo, no suelen sobrepasar la categoría de meras sombras o comparsas de las protagonistas. Únicamente logran entidad de personajes aquellos hombres que por uno u otro motivo se sitúan en los márgenes de los roles sociales asignados, o bien los que se dejan arrastrar, en algún momento, por una pequeña "locura"⁶. Estos personajes, que cuentan con algún rasgo de ejemplaridad -aunque sea invertida- o que suponen un apoyo a las protagonistas, no serán en ningún caso los maridos o amantes de éstas, sino personas mayores que, generalmente, van a estar encarnados en la figura del padre. El resto de los hombres que, en la estructura de los relatos, aparecen integrados dentro de la esfera del problema y de la experiencia "áspera", serán caracterizados, por lo general, con los rasgos de lo que la narradora define en una ocasión con el término de "burócrata doméstico" (1991:118).

Contra esa burocracia doméstica, contra el tedio y lo constreñido del espacio dado a la mujer en una ciudad mexicana del primer tercio de siglo, es contra la que se revela la escritura de estas narraciones. La afirmación de las pasiones, ya sean éstas el deseo por conocer el mar, el gusto por trepar a los árboles⁷, o la práctica de una sexualidad no culpable, y, sobre todo, la voluntad férrea de perseguir la propia "armonía", es lo que nos ofrecen estas mujeres de ojos despiertos.

Obras citadas

FERRÉ, Rosario (1984), "La cocina de la escritura", en VV.AA., *La sartén por el mango*, Río Piedras (Puerto Rico), Ediciones Huracán, 1985².

GUERRA CUNNINGHAM, L. (1986), "El personaje literario femenino y otras mutilaciones", *Hispanérica*, 43: 3-19.

MASTRETTA, A. (1991), *Mujeres de ojos grandes*, Barcelona, Seix Barral.
- (1994) Puerto Libre, Madrid, El País-Aguilar.

PFEIFFER, Erna (1992), *Entre vistas diez escritoras mexicanas desde bastidores*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag.

REISZ, S. (1990), "Hipótesis sobre el tema escritura femenina e hispanidad", *Tropelías*, 1: 199-213.
- (1991), "Cuando las mujeres cantan tango...", en Kohut, Karl [ed.], *Literatura mexicana hoy*. Del 68 al ocaso de la revolución, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 141-156.



¹ Hay que mencionar, sin embargo, que parte de la crítica catalogó esta novela dentro de lo que puede considerarse como subgéneros literarios, como bien lo señala A. Llarena (1997) "'Piedras de toque': un panorama incompleto de la narrativa femenina en México". *Ínsula*, 611:31.

² Mi tesis doctoral, dedicada a la recepción de la narrativa hispanoamericana en España en torno a los años 1962-1975, refleja fehacientemente ese silencio al que se vio sometida la escritora hispanoamericana. Es a partir de los ochenta cuando editoriales, crítica y revistas comienzan a dedicar una atención consciente a la escritura femenina hispanoamericana, y no sólo a la de reciente aparición sino también a la que había sido publicada por editoriales hispanoamericanas unas décadas antes y que había carecido de la suficiente difusión continental e internacional, provocando con ello -según el término de Ángel Rama- un "aplanamiento sincrónico" similar al que había ocurrido con el *boom* de los sesenta.

³ Término utilizado por Nelson Osorio para referirse a la literatura reciente; cito por Llarena, A. (1992), "Arráncame la vida, de Ángeles Mastretta: el universo desde la intimidad", *Revista Iberoamericana*, 159, vol. LVIII: 467.

⁴ Véanse, por ejemplo, RUFFINELLI, J. (1990), "Los 80 ¿ingreso a la posmodernidad?", *Nuevo Texto Crítico*, 6: 31-42; LLARENA, A., art. cit.; SALVADOR, Á. (1995), "El otro *boom* de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (Lima-Berckley), 41: 165-175.

⁵ La relación de este cuento con Sherezada la propuso la profesora Dolores Soler-Espiauba durante el coloquio que tuvo lugar tras la presentación de la ponencia, que ha constituido la base de este artículo, en el I Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Humanidades. Posteriormente hemos encontrado otras referencias a esta relación, pero tomando como base no el relato del que tratamos, sino la totalidad del libro; así, los profesores Jean Franco y Jean-Marie Lemogodenc, en su *Anthologie de la littérature hispano-américaine du XX^e siècle*, escriben: "En 1991 paraît le second livre, *Mujeres de ojos grandes*, où défilent des femmes sauvées, telle Shéhérazade, par la magie du verb" (p.382). Para la definición y funcionamiento de "texto cultural", véase Cros, E. (1995), *D'un sujet à l'autre: sociocritique et psychanalyse*. Montpellier: Editions du CERS.

⁶ Habría que estudiar por qué la escritora identifica la locura sólo con la desviación masculina de la norma social, y no así con la femenina.

⁷ En las dos ocasiones en que surge esta temática aparece relacionada con el descubrimiento de la sexualidad; véanse el primer relato y el incluido entre las páginas 63-66. También en *Arráncame la vida* aparece esta sinonimia entre el conocimiento del mar y la iniciación sexual.