

MULTIPLICIDAD Y HALLAZGO
DE UN OJO POSMODERNO
(MUJERES DE OJOS GRANDES,
DE ÁNGELES MASTRETTA)

ALICIA LLARENA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

UN PRECEDENTE: LA POSMODERNIDAD DE *ARRÁNCAME LA VIDA*

EN UNA DE LAS ESCENAS FINALES de *Arráncame la vida* –la primera novela de la escritora mexicana Ángeles Mastretta–, Andrés, el viejo general posrevolucionario, «hablando con una suavidad» que sólo se le conoció «en destellos», según cuenta su esposa, apura en sus últimas palabras una de las sentencias más afortunadas de la novela: «Te jodí la vida, ¿verdad?» –le dice a su mujer–; «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»¹. Esta delicada expiración de un Andrés que se rinde a la inquietante y misteriosa multiplicidad de lo femenino, bien puede ser la antesala, el centro semántico si se quiere, de un conjunto de historias breves que la autora publicó recientemente bajo el curioso y significativo título de *Mujeres de ojos grandes*². Liberada de la «morosidad» y del detalle que exige una trama novelesca, la escritora mexicana materializa a lo largo de las 37 historias que componen el conjunto ese sinfín de posibilidades y de matices que, imperceptibles

¹ Ángeles MASTRETTA: *Arráncame la vida*, Madrid, Alfaguara, 1986, p. 288.

² Ángeles MASTRETTA: *Mujeres de ojos grandes*, Barcelona, Seix Barral, 1991. En adelante los números que acompañan a las citas de esta obra se corresponden a la página según esta edición.

y escurridizos para Andrés, resumen a juicio del general la complejidad, la multiplicidad, de lo femenino. Para aquellos que conocieron a la Mastretta de *Arráncame la vida*, no es extraño comprobar aquí, en su segunda obra, la consolidación y la expansión de ciertos gestos narrativos que ya caracterizan su discurso; pero esos gestos, ya sean la agilidad del relato, la ironía o el humor, no son más que los modos a través de los cuales se perpetúan y se expresan, antes que nada, una perspectiva y una actitud. Tal vez por ello, antes de adentrarnos en esa selva de «mujeres de ojos grandes», y de interpretar la múltiple caracteriología de sus personajes, convenga precisar siquiera con brevedad, los rasgos recurrentes de la voz narrativa de Ángeles Mastretta.

En un trabajo anterior a propósito de su primera novela, al contextualizar la aparición de la autora en el conjunto de la escritura latinoamericana actual, y en el perfil de la novela mexicana especialmente, pudimos percibir con claridad cómo la aparición de *Arráncame la vida* respondía en alto grado a ese fenómeno que, más allá de gustos o intenciones, se populariza bajo el nombre de «posmodernidad». Ese lugar que a juicio de Heller y Fehér

no constituye un período histórico ni se trata de una tendencia con características bien definidas, [que] se basa en una pluralidad de espacios y temporalidades [...], que es el resultado de un importante cambio sociológico: la erosión de las élites culturales [y que] condena la distinción entre 'arte superior' y 'arte inferior' sin que necesariamente deteriore nuestra facultad de distinguir entre lo profundo y lo superficial¹,

es el espacio de la escritura «posmoderna». Entre su heterogénea y variopinta expresión, entre los estilos y tendencias de las más diversas condiciones que cruzan la última narrativa del continente, el éxito de Ángeles Mastretta obedece como veremos a buena parte de esa sintomatología, y se suma a la erosión sobre las élites y los centros culturales dominantes. Las reflexiones de Lyotard², Sánchez Vázquez³, Ruffinelli⁴ y de algunos de los autores del posboom americano (Jorge Edwards, Skármeta o Mempo Gardinelli entre otros)⁵, nos abrieron en aquel primer trabajo sobre la autora mexicana una vía afortunada de interpretación, al explicar desde sus particulares fundamentos críticos o novelescos las señas de la cultura posmoderna, y las intenciones que corresponden con prioridad a su escritura. La mayoría de esas intenciones empiezan a ser analizadas de un modo general en el conjunto de la crítica literaria, y basta su mención para reconocerlas de inmediato entre los últimos narradores: eclecticismo, estructuras flexibles y ligeras frente a

¹ Nos referimos a nuestro artículo «*Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta: una visión desde la intimidad», publicado en *Revista Iberoamericana*, 159, (1992), pp. 465-475.

² Agnes HELLER y Ferenc FEHÉR: «La condición de la postmodernidad», *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, Barcelona, Península, 1989, pp. 9-23.

³ J. F. LYOTARD: *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989.

⁴ Adolfo SÁNCHEZ VAZQUEZ: «Radiografía del posmodernismo», *Nuevo Texto Crítico*, 6 (1990), pp. 5-15.

⁵ Jorge RUFFINELLI: «Los 80 ¿ingreso a la posmodernidad?», *Nuevo Texto Crítico*, 6 (1990), pp. 31-42.

⁶ Un panorama general de los nuevos narradores latinoamericanos puede verse en *Ínsula*, 512-513 (1989).

las anteriores «narraciones totalizantes», fragmentariedad, localismo, irreverencia, pulverización de los centros y de las jerarquías, trabajo sobre los márgenes, fijación en las periferias, aparición de las minorías, crítica y humor, revisión de lo cotidiano, coloquialismo y contaminación del folletín, contracultura y espontaneidad, son algunos de los rasgos en los que se sostiene ese modo de ser y, por añadidura, su producción narrativa en general. No insistiremos, pues, en teorizar de nuevo sobre unos síntomas que pueden encontrarse fácilmente en cualquier reflexión sobre la posmodernidad y que no necesitan por ello más explicación; antes que definirlos, lo que procede es su contraste y su análisis en la narrativa del continente americano y más aún, la interpretación de sus hallazgos.

El conjunto de estos breves materiales críticos nos permitieron, como indicábamos arriba, adentrarnos en la primera obra de Ángeles Mastretta, para esclarecer de algún modo su especificidad, y su rotundo y aplastante éxito literario: seis ediciones en pocos meses, y un buen número de traducciones, constituyeron por sí solos un fenómeno de difícil y controvertida explicación editorial, y destaparon la discusión en torno a su validez o su oportunismo. Rechazo y admiración, como suele ser habitual en estos casos, se reparten la fortuna de *Arráncame la vida*, novela que, a la luz de la narrativa mexicana actual no resulta, ni mucho menos, un producto de generación espontánea. Desde 1968, como anota Mempo Gardinelli, la narrativa escrita por mujeres no ha dejado de ser constante en un país donde el machismo es a su juicio «proverbial», y entre nombres como los de Elena Poniatowska, Julieta Campos, Luisa Josefina Hernández, María Luisa Puga, Mendoza y muchas otras, el de Ángeles Mastretta recoge acaso las mieles de la popularidad en un momento en que la perspectiva feminista se activa de un modo lógico y extremo animada por su conciencia de «periferia». Así, uno de los valores más estimables del discurso de nuestra narradora es el uso de una de esas «modalidades discursivas que en la narrativa actual buscan plasmar literariamente la perspectiva y los valores de la Periferia» o, en otras palabras, su «Ficción de oralidad», canalizada por la voz de un narrador-personaje que habla desde su propia experiencia, desde su propia marginación. No en vano, es precisamente «el feminismo como nueva perspectiva de análisis que denuncia y cuestiona»⁶ la hegemonía patriarcal, uno de los focos temáticos más importantes y frecuentes en la nueva narrativa, además del eje novelesco particular de nuestra autora. Catalina, narradora y protagonista de *Arráncame la vida*, responde íntegramente al prototipo periférico de la «posmodernidad», y alumbró sin saberlo a ese sinfín de «mujeres» con enormes ojos del que enseguida vamos a ocuparnos. Postergada por un marido que cree en la debilidad femenina, cansada de la rutina y del matrimonio, Catalina descubre, reivindica y consume su derecho no a la igualdad, sino a la diferencia. Su emancipación emocional, la vivencia plena y absoluta de sus deseos, la exploración constante de su ser es la que logra, a nuestro juicio, desacralizar el discurso homocéntrico que el general posrevolucionario representa en la novela. Ha-

⁶ Nelson OSORIO: «Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual», *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*, (Karl Kohut, ed.), Frankfurt, 1991, p. 250.

⁷ Jorge RUFFINELLI: *loc. cit.*, p. 39.

cia esa misma desacralización, y a través de la multiplicidad y diferencia femeninas, se dirigen también las otras mujeres con ojos igualmente «abiertos» o, en palabras de Mastretta, con ojos igualmente «grandes».

MUJERES DE OJOS GRANDES: DIFERENCIA, MULTIPLICIDAD Y HALLAZGO

No cabría referirnos en este breve espacio a todos y cada uno de los tipos femeninos que deambulan por la segunda obra de la escritora mexicana, a no ser que fuera nuestro empeño inventariar a toda costa las distintas formas del ser femenino. Nos conformaremos, por el contrario, con penetrar en la actitud de algunas heroínas de la cotidianeidad que en nuestra opinión cristalizan con más acierto el encanto de la nueva perspectiva. En este sentido, y a pesar de que «ha sido a partir del descubrimiento de la especificidad de la propia experiencia cuando las mujeres han comenzado a tomar la palabra para hablar de ella en primera persona»¹¹, como demuestra Patrizia Violi, debe decirse que *Mujeres de ojos grandes* renuncia a una voz directa e implicada en las vivencias de la narración, para escribirse esta vez a partir de la distante y omnisciente tercera persona (salpicada, eso sí, por constantes intervenciones de sus protagonistas). Razones estructurales simples y evidentes explican este giro de la voz narrativa, fragmentada en una diversidad de historias que sólo un narrador fuera de escena podría controlar. Pero, cabría profundizar en las razones por las que, aún renunciando al interés del testimonio directo de la voz personal, este narrador distante no sólo no pierde interés, sino que gana en matices y en reflexión. Como apunta de nuevo Patrizia Violi,

tras haber reconocido lo que las hacía similares, lo que podía unirlas en un 'nosotras', las mujeres han empezado a estudiar lo que las hacía individualmente distintas [...] la experiencia de las mujeres no es algo unívoco e idéntico [...] la 'diferencia' se resuelve en realidad en una infinita variedad de diferencias, innumerables individualidades que no pueden encerrarse en una sola definición, una sola imagen, un solo texto¹².

Si la «experiencia de la autoconsciencia ha concluido» para dar paso al análisis y la investigación de lo distinto, de lo particular, es lógico que *Mujeres de ojos grandes* adopte una nueva voz, capaz de asumir esa multiplicidad, máxime cuando a pesar de la distancia de la tercera persona nuestro narrador camina siempre al lado de todos sus personajes. Esta modalidad expresiva «ni intimista ni fingidamente neutra y objetiva»¹³ es, sintomáticamente, la forma que adopta la más moderna reflexión crítica y teórica sobre el universo de la mujer. Coincidencias de ambos discursos aparte, queda claro que el paso de la primera persona a la tercera, de un solo personaje femenino a las «múltiples mujeres que hay en la mujer», no ha sido casual en la producción de nuestra narradora. Tampoco es azaroso, como hemos querido indicar, que permanezcan intactos los valores y los hallazgos de su

¹¹ Patrizia VIOLI: *El infinito singular*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 156.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 158.

primera publicación. Depurada ahora en dinamismo, condensada en pasiones, sumida en el interior de la «otredad» femenina, para dar cuerpo(s) a la diversidad, el conjunto de *Mujeres de ojos grandes* certifica una percepción que ya nos pareció ejemplar en las páginas de *Arráncame la vida*: desde entonces puede decirse que para la autora mexicana la trascendencia de los márgenes, la iluminación de la periferia, está en el ojo, y no en el tema.

No bastará, por ello mismo, con interpretar los siguientes relatos de Ángeles Mastretta a la luz de algunos tópicos del universo femenino, cuya caducidad actual es evidente, y ver en sus personajes un único eco de la rutina y la tradición. Con una gracia y una apariencia inofensivas, las mujeres de la autora mexicana responden a la búsqueda y expresión de la «diferencia», de la «otredad», cuyas consecuencias serán, como veremos, revolucionarias y emancipadoras. Casi todas las «mujeres de ojos grandes» lo son porque han consumado, justamente, aquello que las conduce sin paliativos a la autenticidad: la vivencia plena del carácter, la explosión de lo subjetivo, de lo distinto. Como tocadas por una excitación mágica del «yo», Fernanda, Valeria, Leonor, Chila, Paulina, Clemencia, Eugenia, Rebeca, Laura y otras muchas mujeres más, despiertan a la revelación de sus propios interiores. Perturbadas para siempre, su entrega a la hegemonía homocentrista no pasará de ser una fingida representación teatral después de que algo inexplicable, tremendamente lúdico, se cruzara de repente en la apacible existencia de todas ellas. La serenidad de Tía Leonor, el primer personaje del libro, señala enseguida un indicio para el posterior desarrollo de *Mujeres de ojos grandes*: «Quizá todo hubiera seguido por el mismo camino si a la tía Leonor no se le ocurre comprar nísperos un domingo», cuenta el narrador, pues «cuando era niña con trenzas y piernas de gato, [...] trepó al níspero de casa de sus abuelos» espoleada por un travieso primo «que la inducía a inauditas y secretas aventuras» (9). Nunca hasta ese domingo la asaltó «el olvidado deseo de Sergio subido en el árbol, guiñándole un ojo». «Sólo hasta ese momento se dio cuenta de que algo le habían arrancado el día que le dijeron que los primos no pueden casarse entre sí» (10). Esta visión repentina que se nos narra en las primeras páginas del libro acaba, por supuesto, con una iluminación mayor encerrada en un diálogo tan ágil como eficaz: al encontrarse una tarde, Leonor y Sergio rememoran su mutuo «arrepentimiento» por el amor perdido y se dirigen, sin demoras, al lugar de la infancia. Tras saludar a la abuela, envejecida en el interior de la casa, «salieron del cuarto azul a punto de quitarse la ropa, bajaron al jardín como si los jalara un hechizo y volvieron tres horas después con la paz en el cuerpo y tres ramas de nísperos» (12). La consumación de la subjetividad puede, como en este caso, derribar fronteras, olvidar preceptos, dar al traste con años de servidumbre y convención social. Otras mujeres, como la tía Fernanda, son asaltadas por un extravío que ella misma llama «la cadencia». Prototipo ejemplar de esposa y madre

alguna vez había ensoñado con cosas que no eran la paz de sus treinta paredes [...] pero nunca se dio tiempo para seguir tan horribles ideas. [...] Por si fuera poco, hacía el postre de todas las comidas y cuidaba que a la sopa no le faltara vino blanco, la carne no se dorara demasiado, el arroz se esponjara sin pegarse, las salsas no picaran ni mucho ni poco y los quesos fueran servidos junto a las uvas (33-34). [Sin embargo,] lograr que todas esas cosas sucedieran sin confusión, y ser de paso una mujer bienhumorada, era algo que cualquier marido tenía dere-

cho a esperar de su señora. Así que la tía Fernanda ni siquiera pensaba en sentirse heroica. [...] ¡Como iba a querer algo más que ese tranquilo bienestar! (34).

Pero todas estas reflexiones, todo este intento de racionalizar esa «cadencia» inexplicable, no impedirán que la tía Fernanda dé cuerpo y sentido a una de las lecciones importantes de Ángeles Mastretta: que los personajes que siguen con ojo atento sus latidos íntimos paladearán el delirio y la explosión de esa excitante entrega a la subjetividad, a «la diferencia». A Tía Fernanda «sus encuentros con la cadencia la dejaban extenuada», pero tras «quererse en los sótanos y en las azoteas», y «dar con lugares oscuros y recovecos solitarios en esa ciudad» (34), «volvía a su casa iluminada» y «nunca fue tan generosa como en ese tiempo». Furiosa con aquel desorden que «cadencia» e «infidelidad» como sinónimos logran sembrar en ella, «pasaba la misa de nueve discutiendo con Dios de aquel desastre. No era justo. Tanta prima solterona y ella con un desbarajuste en todo el cuerpo» (34) hasta convencerse posteriormente de que «el cariño no se gasta». ¿Quién habrá inventado —se pregunta— que se gasta el cariño?» (35). Su hermana, sorprendida ante una nueva mujer, más amable y vital que nunca, le pregunta «¿Qué te echas a la cara?». La respuesta de tía Fernanda forma parte de una cosmética cuya fórmula es tan evidente como la placidez de su desbarajuste: «Confusión» —le respondió. En ocasiones, la perturbación que da paso a esa mujer distinta y nueva en el conjunto de *Mujeres de ojos grandes*, llega hasta el extremo de desear, incluso, de forma permanente, una «otredad» casi tangible y siempre —he aquí lo importante— extraordinaria. De hecho,

a veces la tía Mónica quería con todas sus ganas no ser ella [...] hubiera querido montar a caballo hasta caerse alguna tarde y perder la mitad de la cabeza, [...] ser la esposa del primer aviador, la novia de un poeta suizo [...] quería que en Puebla lloviera como en Tabasco, quería que las noches fueran más largas y más accidentadas (125).

En lucha casi agónica con todas sus fantasías, esta mujer se dirige a Dios no para rogar que la libere de tales tentaciones sino, al contrario, para anunciarle la tranquilidad de su conciencia: «te consta —le dice— que he soportado todo el día de lucha. Ésta va a ganarme y a ver si mañana me quieres perdonar»; luego, imperturbablemente, la tía Mónica «se dormía con la tentación entre los ojos, como una santa» (126).

Amalia Ruiz, por su parte, en uno de los relatos más breves del libro afirma esta «extraña» apetencia femenina que responde, como vemos, a la asunción plena de la subjetividad. Ella «encontró la pasión de su vida en el cuerpo y la voz de un hombre prohibido» y renunció a ese mismo placer en el momento en que la aventura extraordinaria se tornó rutina. Durante más de un año se provocaron «temblores y dichas con sólo tocarse los abrigos», hasta que una noche el excepcional amante «llegó a la cita tarde y hablando de negocios». Amalia Ruiz «se guardó los reproches, pero salió corriendo de la casa y no quiso volver a saber más de aquel amor». La radicalidad de su actitud, que pudiera parecer incomprensible, tiene sin embargo en sus palabras una lógica explicación: «Cuando lo imposible se quiere volver rutina, hay que dejarlo», le dice a su hermana «Uno no puede meterse en el lío de ambicionar algo prohibido [...] de quererlo más que a nada por eso, por im-

posible, por desesperado, y de buenas a primeras convertirse en el anexo de una oficina» (173). Es esa misma comezón de la monotonía la que caracteriza al marido de Laura Guzmán, «hombre de costumbres cuidadosas y horarios pertinentes [...] Jamás en su vida había soñado, y tenía la certidumbre de que jamás pasaría por su cabeza tan insana sorpresa» (105). Ella, en cambio, «era una desvelada de oficio»:

¿Por qué vivía ella con aquel marido hecho de tedio y disciplina? Quién sabe. Ella no lo sabía y según sus reflexiones nocturnas ya tampoco tenía mucho caso que lo investigara. Iba a quedarse ahí, con él, porque así lo había prometido en la iglesia, porque tenía devoción por sus hijos y porque así tenía que ser. Ella no era Juana de Arco, ni tenía ganas de que la quemaran viva. Después de todo, sólo en sueños conocía un mejor sitio que su casa (107).

Cuando decide al fin convertir la queja en anulación matrimonial, sólo queda en la casa un asustadizo y «desconcertado cónyuge» (111). Finalmente la tía Mariana, que «era la célebre esposa de un marido célebre» lleno de virtudes, hubiera seguido siendo una mujer feliz y agradecida si «no se le hubiera cruzado la inmensa pena de avizorar la dicha. Sólo a ella le podía haber ocurrido semejante idiotez [...]. De la noche a la mañana perdió la suave tranquilidad con que despertaba [...], la lenta lujuria con que bebía su jugo de naranja y el deleite que le provocaba sentarse a planear el menú de la comida durante media hora de cada día». «Se volvió distraída como una alumna sorda» (132) y no acababa de explicarse «que el recién conocido cuerpo de un hombre que nunca previó, la tuviera en ese estado» (133). De nuevo, la irrupción de lo imprevisible, el cruce de lo inesperado y la entrega a la intimidad.

No es de extrañar que la conducta de estas mujeres que hasta aquí hemos presentado, y para quienes hogar y matrimonio no pasan de ser actividades secundarias, relegadas a un segundo y rutinario plano, vayan sumando a lo largo de los relatos una suerte de sustrato femenino que explica la historia clave de este libro. Muchos y variados son los caracteres femeninos implicados en esta consumación de lo subjetivo, marginado durante siglos por convenciones homocéntricas y sociales, y simples los modos en que la «otredad» se vive: ya sea en la valentía de Leonor —ajena por fin a los delitos de la sangre—, la infidelidad rejuvenecedora de Fernanda, las tentaciones de tía Mónica, los deseos prohibidos de Amalia Ruiz, la rabia contenida que de pronto estalla en el metódico matrimonio de Laura Guzmán, o el inesperado enamoramiento de Mariana, todos los gestos existenciales están llamados a iluminar, a renacer incluso, a otras mujeres de ojos grandes. En la penúltima historia, «Tía José Rivadeneira tuvo una hija con los ojos grandes como dos lunas, como un deseo», pero «la inexpugnable vida hizo caer sobre la niña una enfermedad que en cinco horas convirtió su extraordinaria viveza en un sueño extenuado y remoto». Su madre, «pálida de terror, la cargó hasta el hospital» y allí mismo «la encontró su marido que era un hombre *sensato y prudente como los hombres acostumbra fingir que son*. A punto de ver morir a su pequeña hija, a quien la ciencia médica no puede recuperar, la tía José se preguntó «¿qué sería bueno ofrecerle a su cuerpo pequeño lleno de agujas y sondas para que le interesara quedarse en este mundo? ¿Qué podría decirle para convencerla de que valía la pena hacer el esfuerzo en vez de morirse?». Una mañana, «*iluminada sólo por los fantasmas de su corazón*, se acercó a la niña y empezó a contarle las historias de sus antepasadas.

Quiénes habían sido, qué mujeres tejieron sus vidas con qué hombres [...]. De qué estaban hechas [...] *qué penas y jolgorios traía ella como herencia*. Quiénes sembraron con *intrepidez y fantasías* la vida que le tocaba prolongar». «Por fin, al atardecer de un jueves mientras contaba implacable alguna historia, su hija abrió los ojos y la miró ávida y desafiante, como sería el resto de su larga existencia». Su marido dio gracias al hospital, pero «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*»¹⁴. En este penúltimo relato que resume la clave temática del libro y su perspectiva general, y sin agotar desde luego su sentido o su significado, puede sospecharse pronto que en él se consuman una diferencia radical, y un excepcional hallazgo: frente a la «sensatez» y la «prudencia», la «intrepidez y la fantasía»; frente a la ciencia médica y la racionalidad, los simples «fantasmas del corazón» con su escondida y sutil enseñanza. Efectivamente, la herencia de aquellas otras mujeres que precedieron esta historia fue capaz de abrir, más adelante, unos ojos enfermos, y convertir la mirada en gesto o desafío. No es casual, de nuevo, que la habilidad narrativa de Ángeles Mastretta concentre en los órganos primarios de la visión su perspectiva femenina, la radicalidad y el placer de su diferencia, el renacimiento de la marginalidad, respondiendo así a un esquema esencialmente nuevo. Si, como se anotó al principio de este trabajo, la posmodernidad abandona lo unívoco para fijar sus objetivos en la pluralidad, y pulveriza toda noción de centro o jerarquía a través de lo irreverente, de lo ligero, lo coloquial, las minorías, lo cotidiano o el humor, no cabe duda de que el discurso narrativo de Ángeles Mastretta procede de un ojo que es, sobre todo, un «ojo posmoderno», anclado en su propia y específica diferencia.

También se explicaría así que una de las recurrencias de estos relatos sea, precisamente, la selección preventiva del hombre a la hora de escoger a la mujer: son las más inteligentes, las mujeres de ojos más grandes, las que sufren las consecuencias de su propia iluminación rechazadas por un orden contra el que atentan sin saberlo. Cristina Martínez, por ejemplo, no era bonita, «pero algo tenía en [...] su voz atropellada que la hacía interesante. Por desgracia, los hombres de Puebla no andaban buscando mujeres interesantes para casarse con ellas y [...] cumplió veinte años sin que nadie le hubiera propuesto [...] un noviazgo de buen nivel». «Ellos pueden tener el anillo antes que la novia [...] —se queja Cristina—. En cambio, nosotras sólo tenemos que esperar» (23). Del mismo modo, «era bonita la tía Clemencia, pero abajo los rizos morenos tenía pensamientos y eso a la larga resultó un problema». Cuando las niñas poblanas «no mantenían relaciones con sus novios», y «a los novios no se les ocurría siquiera sugerir la posibilidad», Clemencia se quitó el corpiño, pero se negó más tarde a casarse para siempre con aquel hombre común. «No te entiendo —dijo el novio que era un hombre común y corriente— ¿quieres ser una puta toda tu vida?» (78-79), le preguntó sin temor a herir una entrega que no comprendió. La incompreensión se repite en el caso de tía Elvira, escondida entre los miedos de su infancia, asustada desde entonces por una oscuridad en la que, a diferencia de los demás, «veía de todo». Su problema eran «los ojos negros de su mamá [...] y una boca leguleya y conversadora sin la cual se podría haber casado antes de los veinte años» porque los hombres esperaban «fin-

¹⁴ *Mujeres de ojos grandes*, ed. cit., pp. 181-183; los subrayados son nuestros.

car con una mujer que no anduviera opinando, ni metiéndose en las pláticas de los señores, ni aconsejando cómo solucionar el problema de la basura o la epidemia de los gobernadores». «Más llena de opiniones que un periódico contestatario», sus costumbres escandalizaban a su propia familia, y hasta su madre la vio siempre como un pedazo suyo «destinado a la soledad» (152-153). Finalmente, también la tía Daniela «era tan sabia que ningún hombre quería meterse con ella, por más que tuviera los ojos de miel y una boca brillante [...] Daba temor quererla porque algo había en su inteligencia que sugería siempre un desprecio por el sexo opuesto y sus confusiones». Esa fue la razón de que, al conocer a «aquél hombre que no sabía nada de ella y sus libros» y que por eso mismo «se le acercó como a cualquiera», la tía Daniela se enamorara «como se enamoran siempre las mujeres inteligentes», es decir, «como una idiota» (167). Estamos ante una interesante paradoja que no encierra, sin embargo, contradicción alguna, toda vez que la inteligencia femenina consiste, precisamente, en un «dejarse ir» cercano a la plenitud, y ajeno a la sensatez. De hecho, tras ser abandonada, «se volvió la más tonta de las tontas», y por aquellos «ojos de hierro y súplica que le prestó una noche, la tía Daniela enterró las ganas de estar viva, y fue perdiendo el brillo de la piel, la fuerza de las piernas» (168).

Pero lo que había traído a Cristina, Clemencia, Elvira y la tía Daniela a nuestras páginas no era nuestra idea de mostrar otra vez en lo femenino el encanto de la entrega a sí mismas, sino nuestro propósito de explicar en parte la huida y el rechazo que genera en los hombres del libro la mujer despierta. Una revisión de la teoría literaria feminista nos revela una observación importante en este último sentido, al interpretar lo femenino «desde el punto de vista del *posicionamiento* más que de la esencia». Partiendo de la idea de Kristeva, quien entiende la especificidad femenina como cualquier otra especificidad producto de la marginación, la subversión o la disidencia, Toril Moi nos dará razones para ese rechazo masculino: del mismo modo en que el homocentrismo «considera que las mujeres ocupan un lugar marginal dentro del orden simbólico, puede considerarlas igualmente el límite o frontera de ese orden». Desde la mirada homocéntrica —añade— las mujeres vienen a representar

la frontera entre el hombre y el caos; pero precisamente por su marginación parecerán también retroceder hacia el caos del exterior y fundirse con él. En otras palabras, *las mujeres*, vistas como límite del orden simbólico, *adquirirán las propiedades desconcertantes de todas las fronteras*: no están ni dentro ni fuera, no son conocidas ni desconocidas¹⁵.

Como parte implicada en esa jerarquización social que convierte a la mujer en periferia, los hombres del discurso narrativo de Ángeles Mastretta son presa de ese carácter fronterizo que tanto desconcierto, asombro o extrañeza suponen para el orden masculino, de ahí que las palabras anteriores no tengan desperdicio para ese «ojo posmoderno» que preside los relatos que nos ocupan. La oportunidad de esta observación es múltiple, pues si coloca lo femenino en un extrarradio que le presta, precisamente, toda su magia o perturbación, también explica el creci-

¹⁵ Toril MOI: *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 176; (el subrayado es nuestro).

miento de esa perspectiva que privilegia la posmodernidad, y que convierte de pronto al sujeto femenino en núcleo importante de la reciente narrativa. El magnetismo, además, de esa nueva perspectiva periférica desde la cual se contempla y se expresa la diferencia, debe parte de su hechizo al desconocimiento que opera sobre cualquier sector marginal: ni «conocidas ni desconocidas», son un blanco propicio de la última escritura latinoamericana, empeñada en oponerse a través de lo distinto al discurso narrativo imperante, esto es, anterior. Ese afán de oposición genera, por supuesto, múltiples contrastes en los diversos planos de la obra literaria, desde la miscelánea entre el coloquialismo y la poeticidad hasta la estricta separación de los mundos que Ángeles Mastretta nos presenta. *Mujeres de ojos grandes* se organiza, como hemos visto, sobre la distinción entre esa perspectiva cultural homocentrista y su extrarradio femenino, pero también, como derivación de todo ello, sobre otras tantas oposiciones más: el matrimonio frente a la relación extraoficial, la objetivización y la brutalidad frente a la placidez del amor. Dado ese sistema de múltiple contraste, los maridos de nuestra escritora se revelan a menudo a través de descripciones anodinas o, en cualquier caso, a través de adjetivos que expresan su congelamiento y su frialdad: «Alberto Palacios, notario riguroso y rico» (7), «su marido era un hombre común y corriente, con sus imprescindibles ataques de mal humor, con su necesario desprecio por la comida del día [...] Un marido como cualquiera» (29), son líneas que bien pueden servirnos como ejemplo. Sin embargo, los amantes reciben siempre un tratamiento idealista, una prosa mejor: «era un hombre suave y silencioso el amante de la tía Mariana» (134), «era un hombre distinto al común de los hombres [...] Un hombre con sonrisa de mujer y ojos de anciano, con voz de adolescente y manos de pirata, capaz de convocar al entusiasmo como lo hacen los niños y de ahuyentar la dicha como separa el agua la quilla de un barco» (53). El humor o la ironía frente a la delicadeza o la poeticidad es un rasgo de estilo que cumple aquí esa función claramente distintiva entre el discurso del modelo social jerarquizado, y el discurso de una periferia que vive al margen de la legalidad. En *Mujeres de ojos grandes*, las pasiones sólo pueden esperarse o concebirse fuera de la existencia matrimonial o, en su defecto, son necesarias todas las formas de fantasía, incluida la del sexo, para enfrentarlas: en el único trance difícil del matrimonio, Leonor «había seguido el consejo de su madre: cerrar los ojos y decir un avemaría», hasta que «el circo mejoró tanto que ella dejó de tolerarlo con el rosario entre las manos y hasta llegó a agradecerlo, durmiéndose después con una sonrisa que le duraba todo el día» (9). Tía Valeria representa, en este último aspecto, una confirmación mejor de la necesaria ilusión que se contraponga a la rutina matrimonial. «Fiel como no lo ha sido nunca otra mujer», este caso excepcional deja de serlo cuando explica a otras mujeres su estrategia contra el aburrimiento: «Nada más cierras los ojos» —dice— «y haces de tu marido lo que más te apetezca: Pedro Armendáriz o Humphrey Bogart, Manolete o el gobernador [...] A quién tú quieras, para quererlo de distinto modo. Y no te aburres nunca. El único riesgo —añade— es que al final se te noten las nubes en la cara» (31). Es revelador que en ambos casos el matrimonio, el canon social, se resista estoicamente renunciando a la visión, cerrando los ojos a la realidad.

Son muchos, en fin, y muy variados, los aspectos y los ejemplos que podrían ilustrar nuestra interpretación de la obra de Mastretta como un texto presidido sobre todo por el «ojo posmoderno» que hemos apuntado ya. Ojo que resume, cier-

tamente, la multiplicidad y el hallazgo de esa conciencia nueva desde la que se escribe la narrativa inmediata del continente. A modo de brevísimas palabras que resuman la significación posmoderna de *Mujeres de ojos grandes*, pueden enumerarse el «descubrimiento de la especificidad femenina», la «asunción de la diferencia» opuesta a todo modelo de origen social, la «marginalidad emancipadora», la «revelación subjetiva» superior a ciencia o sensatez, y la mujer perturbada que alimenta el desconcierto en los demás, como los argumentos más importantes para colmar aquí esa ambición reciente de la prosa latinoamericana. Anhele de los últimos narradores que Ángeles Mastretta presenta casi siempre a través del arrebató emocional o la pasión tal vez porque, como apunta una noche la tía Fátima en su diario, «el amor, como la eternidad, es una ambición» (87).