

(Des)órdenes familiares en *Mujeres de ojos grandes* y *Mal de amores* de Ángeles Mastretta

René Ceballos

Universität Leipzig, Deutschland

Abstract This text attempts to demonstrate how the Mexican author Ángeles Mastretta creates a gynocentric cosmos from which she proposes a new family 'order' in which the 'value' of women is equivalent to that of men. What in the novel *Mujeres de ojos grandes* (1990) could be understood as a 'literary exercise' of constructing 'dis-ordered' feminine figures will be 'amplified' in the novel *Mal de amores* (1996). The latter, in turn, can be considered as the deconstruction of the traditional novel of the Mexican revolution and as an attempt to update the nineteenth-century *costumbrista* novel.

Keywords Deconstruction. Novel of the Mexican Revolution. Historical novel. Costumbrista novel.

La idea de conectar temáticamente las novelas mencionadas en el título nace cuando nos percatamos que las figuras femeninas presentadas en ellas rompen con los padrones tradicionales de comportamiento con los que trilladamente se acostumbra a caracterizar a las figuras femeninas. Al relacionar ambas novelas, trataremos de demostrar que lo que la conocida autora mexicana Ángeles Mastretta en realidad está haciendo es construir un mundo ginocéntrico en el que las acciones de las figuras femeninas desestabilizan el modelo idealizado de familia tradicional (perfecta).

Mujeres de ojos grandes (1990) la queremos considerar como una especie de ejercicio literario con el que la autora concibe un modelo de figuras femeninas resolutas, ancladas en situaciones familiares insatisfactorias para ellas y de las que con un pequeño esfuerzo lograrán liberarse. La base sobre la cual esta novela se construye la constituyen treinta y siete capítulos en los que la vida de una de las figuras femeninas se relata. Estos capítulos, ni numerados ni subtítulos, están escritos en la forma textual que normalmente tienen los cuentos. Es decir, son narraciones cortas, independientes las unas de las otras y no mantienen ninguna relación causal entre ellas. El único hilo conductor temático que hilvana esos microcosmos literarios son las descripciones de un momento crucial en la vida de una tía de la voz narradora. Con ello, como lectores, obtenemos una perspectiva que no parte de algún miembro del núcleo familiar inmediato de la tía (pareja, padre, madre o hijos) para dirigirse hacia el exterior de la familia, sino que, al contrario, observamos la vida de una tía siempre desde afuera, desde el distante punto de vista de la sobrina. Por tanto, la perspectiva de narración en esta novela nunca alcanza ni el centro familiar ni la mente de ninguna tía; sus descripciones se ‘concentran’ en su exterior, en cómo se ven desde afuera. Todo lo que sabemos de ellas lo apreciamos a través de la posición extrínseca pero omnisciente de la sobrina, de la que debemos suponer que conoce tanto el funcionamiento interior como el comportamiento exterior de su amplia familia. La voz narrativa, aparentemente objetiva, describe cómo las tías rompen sus ‘encierros’ y en las descripciones de sus actos notamos un cierto aire de admiración y respeto hacia ellas.

El tema general de los capítulos, cuya narración es prácticamente contemplativa, se nos presenta como distintos cuadros familiares en un mundo provincial. Las acciones, enmarcadas entre las décadas de 1910 y 1940, se desarrollan siempre en la ciudad de Puebla, en México, y se enfocan en ese preciso momento que llevará a una de las tías a experimentar un cambio determinante para ella.

Las figuras femeninas que Mastretta construye no son, como se podría pensar en primera instancia, mujeres libres o liberadas del sistema patriarcal heteronormativo, mucho menos son mujeres empoderadas –para decirlo con una palabra de moda. El modelo de mujer que la autora desarrolla siempre tiende a romper con su cotidianidad por medio de lo que con *Dubliners* de Joyce o con la literatura de Clarice Lispector se ha llegado a llamar ‘epifanía’. Son momentos en los que las figuras femeninas protagónicas se descubren a sí mismas como diferentes y en ese momento ultrapasan su encierro familiar, social o emocional para irrumpir en un espacio (en su mayoría sexual, como en el caso de la tía Leonor; véase Mastretta 1990, 9-13) para ellas incógnito hasta ese momento. En el caso de *Mujeres de ojos grandes*, debido a la estructura rígida del texto –capítulos en forma de cuentos cortos–, resulta difícil adaptarle otro tipo de cualidades a

las muchas tías de la voz narrativa (presumiblemente también femenina). Las tías de los distintos capítulos se limitan a una caracterización modelada que las hace intercambiables entre sí, son icónicas en tanto que se construyen bajo un principio metonímico de mujer (tradicional). Opinamos que sólo se crea la ilusión de una mujer independiente, presente en todos los capítulos, porque las tías, a pesar del cambio radical que experimentan en sus vidas, permanecen ligadas al círculo social que las rodeaba y determinaba, impidiéndoles ir más allá. Salen de un encierro inmediato, pero no de las estructuras sociales en las que ellas se desempeñan ya que éstas no se alteran en ningún momento. De esta forma, la caracterización de las figuras femeninas, fuera de insinuar una cierta independencia, repiten lo que Luce Irigaray (1977) llama ‘una mascarada de feminidad’, producto de la matriz heterosexual impuesta que le impide a la mujer ser un sujeto, manteniéndola en su lugar de objeto femenino deseado:

Mais la femme, indépendamment de sa fonction reproductrice, correspondrait à quelle réalité ? Il semble que lui soient reconnus deux rôles possibles, parfois ou souvent contradictoires. La femme serait ‘l’égale de l’homme’. Elle jouirait, dans un avenir plus ou moins proche, des mêmes droits économiques, sociaux, politiques, que les hommes. Elle serait un homme en devenir. Mais la femme devrait, aussi, sur le marché des échanges – notamment, ou exemplairement sexuels –, garder et entretenir ce qu’on appelle la ‘féminité’. La valeur de la femme lui viendrait de son rôle maternel, et, par ailleurs, de sa ‘féminité’. Mais, en fait, cette ‘féminité’ est un rôle, une image, une valeur, imposés aux femmes par les systèmes de représentation des hommes. Dans cette mascarade de la féminité, la femme se perd, et s’y perd à force d’en jouer. Il n’empêche que cela lui demande un ‘travail’ dont elle ne touche pas le prix. A moins que son plaisir ne soit simplement d’être choisie comme objet de consommation ou de convoitise par des ‘sujets’ masculins. (80)

Por otro lado, al tratarse siempre de una tía, tenemos una visión descentralizada de la familia tradicional, es decir, la familia en sí no constituye el centro de atención, sino una tía cuyo vínculo familiar no es nada más que eso: ser una tía (una más entre treinta y siete de ellas). El mundo literario como espacio ‘ginocéntrico’ en *Mujeres de ojos grandes* se disloca así del núcleo familiar y de la idea tradicional de familia en tanto que las tías se comportan de una manera diferente, atrevida o extravagante para su época y, quizás por ello, las narraciones giran siempre a su alrededor. Los personajes femeninos protagónicos de Ángeles Mastretta se ‘desordenan’ y rompen con lo que podría corresponderse con el modelo de la mujer que la norteamericana Betty Friedan (2009) nombró ‘mística de la feminidad’. Las

tías, al parecer, acaban con una concepción esencialista de la feminidad que condenaba a las mujeres a la pasividad y el sometimiento y crean la ilusión de que al dislocarse del centro familiar se conciben como emprendedoras e independientes. Esta es la ilusión que construyen, pero en realidad se mantienen dentro de la matriz heteronormativa, como el caso de la tía Concha explícitamente demuestra: una mujer que trata al marido como a un hijo más, asumiendo y cumpliendo así su 'rol natural' de madre (véase Mastretta 1990, 177-80).

A diferencia de la anterior, la segunda novela se desarrolla desde la perspectiva familiar interna. «Soy bígama» (Mastretta 1996, 348) afirma la protagonista Emilia Sauri en la novela *Mal de amores*, publicada en 1996 y galardonada con el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en 1997. Si hoy en día confrontáramos a algunos padres durante una cena familiar con la situación de ser bígamos por convicción –como lo hace Emilia– ello no acarrearía muchos problemas consigo, pero declararlo en la primera década del siglo XX en la conservadora ciudad de Puebla en México, suponemos que habría causado muchos e incómodos disgustos. Sin embargo, en el caso de Emilia esto no fue así, en la familia de los Sauri la confesión no le produjo ningún problema. En su círculo familiar ya era de todos conocido que ella estaba perdidamente enamorada de Daniel Cuenca desde su infancia y que eso, al mismo tiempo, no le impedía aceptar los elogios, cortesías y cortejos de Antonio Zavalza. Éste permanecerá siendo uno de los dos amores constantes de la protagonista Emilia, junto a Daniel Cuenca, hijo del Dr. Octavio Cuenca y nieto de Juan Cuenca, un hacendado liberal. Cuando niño, al perder a su madre, Daniel se convirtió en una especie de hijo adoptivo de Milagros Veytia, tía de Emilia. Poco antes de morir, la madre de Daniel le pide a Milagros que se ocupe de su hijo, como si ella fuera su propia madre. Es obvio que Milagros cumplirá esta promesa de por vida. De esta forma, la relación entre Daniel y Emilia se convierte en algo 'familiar' gozando por ello de toda la confianza y aceptación por parte de la familia Sauri. Su relación es tan 'familiar' que entenderlos como pareja no cambiaría la constelación de amor amistoso o de amistad amorosa que construyen.

La familia Sauri, como vemos, no es una familia convencional. La madre Josefa Veytia es quizás la única en esta familia que todavía, a inicios del siglo XX, mantiene ciertas estructuras estereotipadas de comportamiento y algunas expectativas correspondientes a su clase social. Se nos cuenta que hacia 1892 era una mujer de «treinta y tantos» (17) y que «tenía el don que equilibra la necesidad de las palabras con la premura de los silencios» (18). Era la «autoridad divina encarnada en mujer» (17). Entender y describir a la madre como una autoridad divina se corresponde con las alternativas que más tarde la tía Milagros y el padre le ofrecerán a Emilia como correctivos de la línea educacional que se le imparte en el colegio de

monjas. Padre y tía se entienden a sí mismos como liberales y vanguardistas, no obstante, también aquí se mantienen en un imaginario ginocéntrico.

De la tía Milagros Veytia, hermana menor de Josefa Veytia, sabemos que es una mujer independiente y que «[t]enía su libertad como pasión primera y su arrojo como vicio mejor» (23), podía desbaratar

un argumento con la luz ominosa de su mirada despreciándolo, [...] era lectora como pocas y erudita como ninguno. Le gustaba desafiar a los hombres con el acervo de sus conocimientos científicos y se divertía memorizando poemas y buscándose retos. [...] Era drástica en sus juicios y exigente con los ajenos, disimulada en sus afectos, desprendida en sus pertenencias, cautivadora con sus historias. (23)

Sólo muchos años después, Milagros, en lo que ya se podría considerar una edad madura, aceptará la compañía del poeta e intelectual, Manuel Rivadeneira, «un hombre de gesto desencantado y facciones de animal fino» (34).

Sobre el matrimonio de Diego Sauri y Josefa Veytia se nos narra que había estado diez años intentando tener un hijo. Cuando por fin Josefa quedó embarazada, Diego Sauri afirmó que Josefa dentro de sí «guardaba los ambiciosos sueños de una niña» (20) y que «la llamarían Emilia para honrar a Rousseau y hacerla una mujer inteligente» (20) ¡Y vaya que será una mujer inteligente! Su padre repetía con gusto que Emilia ya era una mujer del siglo XX y que por eso existían algunas discrepancias entre ella y su madre. En relación con su comportamiento y su arrojo (emocional e intelectual), Emilia estaba más cerca de su tía Milagros que de su propia madre Josefa.

La educación de Emilia correrá por cargo de la familia completa y encontrará un equilibrio ideal entre las influencias de la parte conservadora de su madre Josefa y la liberal de su padre Diego y su tía Milagros. Al respecto presentamos sólo un corto ejemplo. Era de esperarse que Emilia hubiera de ir a un colegio de monjas, como Josefa deseaba. Diego Sauri obviamente se opone porque, según él, allí no aprendería nada, excepto a rezar y afirma:

Ahí lo único que le enseñarían son rezos y de lo que se trata es de formar una criatura que se entienda con las antinomias del mundo moderno. (58)

También era previsible que Diego no se podría imponer y que el deseo de su esposa se cumpliría: Emilia termina en un colegio de monjas dirigido por una 'solterona' que sólo le enseña a rezar. Corre entonces por cuenta de su padre Diego que Emilia se entere y aprenda las antinomias del mundo real y, para contrarrestar el adoctrinamiento

cristiano, Diego y la tía Milagros instruyen a Emilia con otras teorías politeístas. En este punto vemos cómo la voz narradora nos ofrece una gama de diosas a las que se puede recurrir en caso de necesitarse y, constatamos, que el universo divino, como el mundo de las tías en *Mujeres de ojos grandes*, es igualmente ginocéntrico:

Emilia creció escuchando que la madre de Jesús era una virgen que se multiplicaba en muchas vírgenes con muchos nombres, y que Eva fue la primera mujer, salida del costado de un hombre, culpable de cuantos males aquejan a la humanidad, al mismo tiempo en que sabía de la paciente diosa Ixchel, la feroz Coatlicue, la hermosa Venus, la bravía Diana y Lilith, la otra primera mujer, rebelde y sin castigos. (59)

A pesar de las divergencias en las perspectivas de educación que sus padres concebían para ella, Emilia se mantuvo siempre bajo la influencia liberal de su padre y de su tía, lo que haría de ella una mujer que, según el propio padre, siempre «vivirá en otro siglo» (60), queriendo decir que Emilia siempre estará adelantada a su época. Por eso, Diego Sauri se enorgullece de ella y le pronostica que: «Las mujeres como tú van a cambiar este país» (89). Pero ¿a qué cambios se refieren? La trama de la novela se desenvuelve entre los albores y el fin de la revolución mexicana, por eso, los cambios aludidos se entienden como el resultado y los logros que la revolución mexicana alcanzará o deberá alcanzar. Mucho antes de que la lucha armada literalmente comience, ésta ya efervesce en los lugares que la albergaban como las tertulias que la familia Sauri organizaba todos los domingos y a las que acudían intelectuales que, en su mayoría, discordaban con la dictadura de Porfirio Díaz. Obviamente, estas tertulias también influyen en Emilia y se afirma que ya desde bebé su espíritu había quedado perturbado por ellas (36).

Por otro lado, los cambios, o ‘desórdenes’ como quisiéramos nombrarlos, aludidos por la voz narradora podrían entenderse asimismo desde una perspectiva metaficcional. Es decir, la catalogación de la novela en sí, según sus características tipológicas y temáticas, se puede ‘ordenar’ bajo diferentes clasificaciones. Considerando el trasfondo histórico de la novela podríamos leerla como si fuese una novela histórica tradicional, siguiendo los criterios propuestos por Hugo Aust (1994), quien expone que el trato secundario de hechos históricos como un elemento de colorido local está en función del argumento y de la caracterización de los personajes. Por tanto, sería legítimo clasificarla como una novela histórica tradicional ya que los hechos y figuras históricas mencionados son verificables y constituyen el marco dentro del cual se desarrolla la trama principal. Aún más, asumir que estamos leyendo una novela histórica demuestra que

la estrategia narrativa utilizada y el uso de elementos típicos de la novela histórica están en función de la representación de una constelación familiar divergente de las formas tradicionales en las que las familias se caracterizaban. Con lo que realmente nos confrontamos es con una parodia del modelo de la novela histórica tradicional con el fin de subrayar un 'desorden' familiar allende los ideales y principios heteronormativos de heroicidad masculina bajo los que comúnmente se construían este tipo de textos, por ejemplo, en las novelas típicas de la revolución mexicana.

Asimismo, *Mal de amores* también se puede leer como si fuese una novela costumbrista, pero no en su sentido tradicional: sí tenemos una familia en la provincia, como el género lo exige, pero ésta ni es pobre ni tampoco festeja rituales tradicionales o costumbres inmemoriales, exceptuando las tertulias.¹ Nos atrevemos a afirmar que *Mal de amores* intenta recontextualizar un género literario en el siglo XX, cuyo éxito decimonónico es innegable. La novela 'simula' ser costumbrista y no lo es del todo porque todos sus personajes principales pertenecen a la burguesía mexicana de fines del siglo XIX y principios del XX. La familia de Emilia es una familia burguesa como lo siguen siendo hasta nuestros días, en el sentido que Roland Barthes (1957, 211) describe:

Quels que soient les accidents, les compromis, les concessions et les aventures politiques, quels que soient les changements techniques, économiques ou même sociaux que l'histoire nous apporte, notre société est encore une société bourgeoise.

Claro que en esta cita la referencia es a la sociedad francesa de los años cincuenta, pero precisamente ese es el modelo que las sociedades latinoamericanas seguían aún en la primera mitad del siglo XX.

Fuera de las características de la familia Sauri hasta ahora mencionadas, los personajes principales conjuran entre sí un 'desorden' social en función de un 'reordenamiento' social y político cuya última finalidad será la de seguir manteniéndose en el poder y no perder sus privilegios. Son miembros de la clase social alta que recogen la herencia ideológica de la 'sociedad liberal' de antaño, la de la colonia que llevó al país a su independencia y que estaba representada en su mayoría por los criollos, es decir, por los hijos de españoles nacidos en México o los de los españoles con mujeres mexicanas. Asimismo, e independientemente del altruismo bajo el cual Diego Sauri y su hija Emilia se rigen, esta familia no deja de ser un ejemplo de

1 Respecto a las diferentes concepciones de la novela costumbrista decimonónica se puede consultar José Manuel Losada Goya 1998. Para el caso específico del costumbrismo en México, Mey-Yen Moriuchi 2018 ofrece un amplio panorama.

familia criolla privilegiada. La historia de los antepasados de la familia materna (los Veytia) puede rastrearse hasta la primera década después de la conquista de la gran Tenochtitlan (Ciudad de México), como la voz narradora nos dice:

Los Veytia descendían de un señor Veytia que emigró de España para ayudar a la fundación de la ciudad en el año de 1531. (Mastretta 1996, 39)

Recordemos que la conquista de México termina en el año 1521, por tanto, la familia Veytia pertenece a aquellos grupos incipientes que fundaron lo que vendrá a ser el México contemporáneo.

Cabe bien, entonces, preguntarnos, ¿cuál es el 'orden' y cuál el 'desorden'? O bien, ¿cuáles son los 'desórdenes', a los que nos referimos? ¿Cuáles son las 'órdenes' no cumplidas que nos llevan al 'desorden'? La familia Sauri y sus integrantes 'son' el 'desorden', son la excepción del 'orden', de las reglas de comportamiento y cosmovisión de las familias acomodadas del siglo XIX y XX. E, interpretándolo desde un nivel metaficcional y en sentido figurado, la constelación de la familia Veytia representa el tipo de familia que los cambios de la revolución mexicana tendrían que haber producido. Milagros, por ejemplo, una mujer demasiado independiente que participa en las tertulias antirreeleccionistas organizadas para derrocar al dictador Díaz -reuniones conspiradoras que preparaban y discutían los asuntos políticos del país todos los domingos en los albores de la revolución mexicana de 1910- no se somete a ningún rol ni a ningún 'orden' de comportamiento femenino tradicional. Es por tanto, una 'desordenada'. Daniel Cuenca, uno de los principales aliados y organizadores de la candidatura de Francisco I. Madero -quien vendrá a ser presidente pero que pronto será asesinado por el traidor Victoriano Huerta-, quiere contribuir al cambio del país y conducirlo en dirección de la democracia. Con ello, Daniel sueña con llevar al país por el camino que vaya del 'orden' antiguo al 'desorden' revolucionario para obtener un 'reordenamiento' social, político y emocional. Daniel Cuenca entiende la revolución como un sistema decodificador de antiguos signos y comportamientos que a su vez deberán ser recodificados para lograr un 'nuevo orden'. La política se convierte en su segundo amor -lo que le provoca un 'desorden' emocional- y, comparándolo con el primero, se dará cuenta que este sentimiento será aún más fuerte que el que sentía por Emilia -quien hasta el momento había sido su primer y único 'orden'-. Después de dejar su profesión de abogado para dedicarse al periodismo -nuevamente un camino del 'orden' al 'desorden'-, Daniel Cuenca viaja por todo el país, siguiendo a los diferentes caudillos revolucionarios del norte y del sur. Para no ser descubierto por sus enemigos políticos, a veces se disfrazaba de mujer, «a veces de señorito encumbrado y a veces de

campesino» (125). Es decir, se encuentra en un proceso constante de decodificación y recodificación de signos y símbolos para lograr su propósito (recordemos que Daniel Cuenca es un miembro ‘afiliado’ a la familia Sauri, i.e., se trata de un miembro ‘reordenado’). En una ocasión llega a Puebla disfrazado de mujer, Josefa Veytia lo descubre besando a Emilia y piensa que su hija ahora está besando a una mujer (tenemos, nuevamente una simulación de la inversión de un ‘orden’ en un ‘desorden’):

- Están besándose –dijo la voz de Josefa descompuesta.
- Lógico –dijo Diego.
- ¿Eso también será normal en el siglo XX? –preguntó Josefa–. Me voy a tener que morir, yo no tengo sitio en este siglo. (125)

Con este ejemplo vemos claramente cómo Diego no se sorprende –a diferencia de su esposa Josefa– con el hecho de que su hija bese a una mujer, quizás porque ya sabía que Daniel viajaba disfrazado, quizás porque tampoco le habría sorprendido la idea de que ahora a Emilia le diera por besar mujeres. Esto quiere decir que Diego ya se encuentra y se rige bajo un nuevo ‘orden’, rompiendo así el característico comportamiento conservador y machista que se le adjudica a los hombres en general y sobre todo a aquellos que son padres de mujeres. No obstante, la cita muestra, además, que la posición de Diego, fuera de ser abierta y liberal, apuesta por la ‘normalidad’ que ya debería regir en el nuevo siglo frente a todo aquello que realmente ya existía (por ejemplo, que una mujer besara a otra mujer) pero que hasta el momento por pudor o por mojigatería extrema todavía no se aceptaba. Por ello, el ‘desorden’ de la familia Sauri se puede entender como un ejemplo a seguir en el nuevo siglo XX.

Diego viene a ser el más indicado para personificar ese afán por el cambio y la inclusión de saberes y comportamientos alternativos, es decir, por el ‘reordenamiento del orden’ porque su propia vida ya lo había encaminado por ese sendero. Diego nace en una isla del Caribe mexicano; de niño lee todos los libros sobre plantas medicinales que estuvieran a su alcance, se convierte en curandero, es secuestrado y libertado en Europa. Recorre el continente europeo y vuelve a México con vastos conocimientos en farmacéutica. Una vez en México monta una botica en la que vende remedios para todo tipo de malestares, enfermedades y dolencias. Con ello, Diego ha ‘reordenado’ y ‘normalizado’ la relación entre medicina indígena u originaria tradicional y la farmacéutica internacional: ha combinado dos ‘órdenes’. Estos conocimientos u ‘ordenamientos’ se los trasmite a Emilia y ella, estando en EE. UU. para continuar sus estudios, desarrolla una pastilla que es capaz de curar las melancolías, es decir, los dolores emocionales o el ‘mal de amores’:

Emilia sabía por su padre y su experiencia, que había yerbas capaces de alegrar un espíritu desolado. Buscando, buscando, [...] dio en preparar un brebaje que devolvía la sonrisa a los melancólicos y paliaba el dolor de un ánimo trastornado. (269)

Con su sabiduría, Emilia logra curar enfermedades que por ser invisibles eran intratables o se consideraban inexistentes: ella 'reordena' el catálogo de dolencias e integra aquellos malestares incómodos a la sociedad dentro del espectro de enfermedades tratables y curables.

Concluyendo lo expuesto podemos afirmar que la 'des-ordenada' familia Sauri está procurando un cambio civilizatorio de la sociedad mexicana. Como la voz narradora nos dice:

En casa de los Sauri se discutía el futuro de la patria como en otras se discuten los deberes del día siguiente. (215)

Exceptuando a Daniel, ningún miembro de la familia favorece la lucha armada como vehículo transformador del 'orden' impuesto. Y solamente hacia el final de la novela, también Daniel desiste de su convicción inicial y decide abandonar el país para no ser asesinado por sus enemigos bélicos.

Mal de amores, como novela, sugiere también que la lucha armada no traerá ningún tipo de beneficios a la población y demuestra que el ideal que supuestamente se iba a lograr por la vía armada ya era caduco porque la revolución mexicana no logró alcanzar el cambio sustancial en las estructuras sociales establecidas. La pobreza del campesinado no se acabó y la repartición del poder continuó en manos de quienes de una u otra forma ya ostentaban el poder. Asimismo, la revolución armada tampoco llegó a la consagración de derechos paritarios entre hombres y mujeres y, por ello, es necesario continuar la lucha a favor de un nuevo 'orden' social, político y económico, como la novela insinúa.

Por último, así como la revolución mexicana fracasa con su proyecto de mejoría social, política y económica, Emilia fracasa en su intento de sanar todo:

Al principio, Emilia se había empeñado en mantener en alto las dotes civilizatorias que con tanto cuidado habían puesto en ella sus padres, pero con el tiempo aprendió a guiarse como los otros [...], según sus necesidades se lo pedían. (299)

Mal de amores es una novela histórica, familiar y costumbrista 'desordenada' y Emilia se convierte en la curandera del país y de los males emocionales que, en su gran mayoría, son 'males de amor'.

Ambas novelas demuestran cómo Ángeles Mastretta crea un cosmos ginocéntrico a partir del cual se propone un nuevo 'orden'

familiar en el que el ‘valor’ de la mujer sea equivalente al del varón. La novela *Mujeres de ojos grandes* nos sirve como una especie de catálogo de pequeños ‘desordenes’ familiares ya que los comportamientos divergentes sólo les atañen a las treinta y siete tías de la voz narradora. Ese ejercicio literario de construcción de figuras femeninas ‘desordenadas’ practicado en los ejemplos de las tías se ‘amplifica’ en la novela *Mal de amores*. En ésta podemos observar a la familia Veytia por dentro y por fuera. Conocemos su mecanismo de ‘desorden’ y reordenamiento, las ‘normas’ que se ultrapasaban para lograr una reorganización están claramente definidas y se concentran mayoritariamente en Emilia y la tía Milagros. Es decir, con las tías de la primera novela, la tía Milagros de la segunda novela y Emilia (la fusión de todas ellas), Mastretta ha logrado crear un *Geschlecht* (en el sentido de generación y sexualidad) ginocéntrico de mujeres indómitas, implacables y revolucionarias que constituyen, o deberían constituir, la base de un nuevo ‘orden’ familiar.

Ángeles Mastretta sugiere con sus novelas que para poder desarrollar y alcanzar esa ontología ‘reordenada’ (ginocéntrica) será necesario pasar por el ‘ordenamiento’ del ‘qué dirán’ (tradicional) y por las turbulencias del ‘desorden’ de una revolución (en las que la separación entre lo privado y lo público se eliminan). Con ello, finalmente, se podrá abolir el machismo y nacionalismo que se entendían como paradigmas de comportamiento ‘ordenado’.

Bibliografía

- Aust, H. (1994). *Der historische Roman*. Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.
- Friedan, B. (2009). *La mística de la feminidad*. Trad. por M. Martínez Solimán. Madrid: Ediciones Cátedra. Trad. de: *The Feminine Mystique*. New York: W.W. Norton & Company, 1963.
- Irigaray, L. (1977). *Ce Sexe qui n'en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit.
- Losada Goya, J.M. (1998). «Costumbrismos y costumbrismo romántico». *Bulletin of Hispanic Studies*, 75(4), 453-67. <https://doi.org/10.1080/00074909860065835>.
- Mastretta, Á. (1990). *Mujeres de ojos grandes*. México: Cal y Arena.
- Mastretta, Á. (1996). *Mal de amores*. Nueva York: Vintage español.
- Moriuchi, M.-Y. (2018). *Mexican Costumbrismo: Race, Society and Identity in Nineteenth-Century Art*. Pennsylvania: Penn State University Press.

