



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSGRADO

LA URGENCIA DE LO ÍNTIMO: *LAS CENIZAS* DE MARÍA FLORA
YAÑEZ Y *MARÍA NADIE* DE MARTA BRUNET

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura.

Santiago de Chile, 2014.

CARMEN ROSA RINGELING VICUÑA

Profesor guía:
NATALIA CISTERNA JARA

ÍNDICE

Introducción	4
Primera Parte: “Sumisión y rebeldía”	
Capítulo Uno: María Flora Yáñez: la dificultad de la escritura.	15
Capítulo Dos: Despliegue de la sexualidad femenina en <i>Las cenizas</i> : La playa como cronotopo utópico.	23
Capítulo Tres: Ser, hacer (no-hacer), decirse: otras figuras femeninas de <i>Las cenizas</i> .	36
Segunda Parte: “Escritura y Compromiso”	
Capítulo Uno: Marta Brunet: La escritora cabal.	48
Capítulo Dos: La independencia como opción/la exclusión como castigo en <i>María nadie</i> .	55
Capítulo Tres: El pueblo inquisidor en <i>María nadie</i> .	58
Capítulo Cuatro: María López y su muda confesión final.	70
Conclusiones	80
Bibliografía	83

INTRODUCCIÓN

El objetivo central de esta investigación es analizar el papel que juega el espacio de la intimidad en la literatura de dos escritoras chilenas de principios del S.XX. En particular se trabajará con *Las cenizas*, de María Flora Yáñez y con *María nadie*, de Marta Brunet; para considerar cómo se produce en estas obras la resignificación problemática del espacio de la intimidad y el modo en que aquello incide en la configuración tradicional de la dicotomía público/privado y en los condicionamientos sexo-genéricos asociados a dichos espacios.

Esta tesis se enmarca en un proyecto investigativo¹ que busca rastrear y analizar la presencia de reflexiones críticas sobre los campos culturales y los modelos literarios en la escritura de mujeres de principios del S.XX. La propuesta de análisis se supedita, de alguna manera, a la teoría de los campos propuesta por Pierre Bordieu (1966, 1986), quien plantea que el campo cultural es el espacio de producción y circulación de bienes simbólicos y que dichos productos simbólicos reciben los impactos políticos, sociales y económicos que determinan este campo específico.

Con respecto a lo anterior, en este trabajo se toma un corpus de textos en los que, paradójicamente, esas reflexiones están ausentes, sin embargo, la hipótesis es que, a pesar de que efectivamente la escritura de mujeres y la entrada de éstas al campo intelectual se desarrolla en la época que nos ocupa²; la preocupación escritural y los propósitos de dichas escritoras pasan primordialmente por una resignificación del mundo privado. Es decir, en estos textos lo medular no es representar a la mujer en el ámbito público, sino que representar otras maneras de habitar “lo privado”. En *María nadie* y *Las cenizas*³ lo privado ya no parece ser el “espacio de las idénticas”⁴, más

¹ Proyecto Fondecyt (11121340) a cargo de la profesora Natalia Cisterna Jara.

² “Entre los años 1900 y 1950 se produce la irrupción pública no sólo de las mujeres, sino de su discursividad ciudadana a través de la prensa (incluida la prensa política y el pasquín), la oratoria y la literatura. Se elaboraban simultáneamente nuevas identidades, un proyecto sufragista y un proyecto republicano, todo lo cual posteriormente incidiría en el auge de los frentes populares. No sólo se producían cruces transversales entre hombres y mujeres, sino además entre mujeres de distintos sectores y clases. Emergía la prensa femenil y el primer partido de mujeres. Las mujeres populares urbanas dejaban su impronta en los intelectuales y viceversa. Son momentos de hibridaciones de todo tipo: lingüísticas y sociales, epistémicas y valóricas”. Oyarzún, Kemy. “Género y canon: la escritura de Marta Brunet”.

En: <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx27koyarzun.html>

³ Esta modificación en la representación de lo privado se da en diversas obras del periodo, por ejemplo en *La amortajada* y *El árbol* de María Luisa Bombal y en *Aguas abajo* y *La mampara* de Marta Brunet.

⁴ Amorós, Celia. *Participación, cultura política y Estado*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1990.

bien es un lugar muy apreciado, en el que se permite la reflexión, la autodeterminación y la afirmación de un “yo”. También es el espacio de la soledad, una soledad que se “productiviza”, se valora y se busca, pero que por momentos también se transforma en un aislamiento asfixiante y condenatorio.

En estas obras entonces se da esta irrupción de la intimidad, como una posibilidad de transformar el binario público/privado, y como un lugar donde las mujeres pueden “pensarse”, “subjektivizarse” y desplegar diversos modos de “ser” y “hacer” mujer, que erosionan los estereotipos de “lo femenino” y la universalización con que se la ha representado. Sin embargo, no es posible dejar de mencionar que esta posibilidad de desbordar las categorías sexo-genéricas se vive de forma conciente, pero solitaria y obedece al más profundo silenciamiento. No hay enfrentamiento, no hay confrontación con “los otros”: la lucha es interior y no se externaliza. Allí la paradoja de ambas novelas: el conflicto no llega a erigirse públicamente (al menos al interior de la ficción), la protesta es pasiva y los conflictos se soslayan, a través de la condescendencia y el ostracismo, en *Las cenizas*, y a través de la huida, en *María nadie* (Rojo).

Como se puede apreciar será fundamental para este análisis la definición de las categorías “Público” y “Privado”, para ello se tendrán en cuenta los aportes de Jurgen Habermas, quien en su *Historia y crítica de la opinión pública*⁵, analiza el desarrollo histórico y cultural de la configuración de los espacios público y privado, desde la antigua Grecia hasta la época moderna. En dicho texto plantea que las actividades y rasgos que se asignan a cada ámbito van cambiando y que por lo tanto, son espacios que se despliegan históricamente, sin embargo también sugiere que no hay igualdad entre los términos de la dicotomía y que la supremacía y valoración del espacio público por sobre el privado se mantiene en el tiempo. En relación a la división de los espacios en la era moderna, Habermas propone que el espacio público está compuesto por la esfera del Estado (“ámbito de la policía”) y de la corte (“sociedad aristocrático-cortesana”) y que el espacio privado está comprendido por la “publicidad burguesa”, es decir, “el ámbito del tráfico mercantil y del trabajo social” y por el “espacio celular

Para la autora el espacio privado es de la indiscernibilidad, ya que en éste no se produciría el principio de individuación, porque no habría nada sustantivo que repartir en cuanto a poder, prestigio y reconocimiento.

⁵ Habermas, Jurgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

de la pequeña familia burguesa” (68)⁶. Ahora bien, lo fundamental, para esta investigación es lo que Habermas señala en cuanto a la relación de la publicidad y la familia burguesas: “Aún cuando la esfera del círculo familiar no quiere sino verse independiente, desprendida de todo vínculo social, ámbito de la pura humanidad, está en una esfera de dependencia con la esfera del trabajo y del tráfico mercantil” (83). Aún más, esta dependencia del ámbito privado propiamente tal respecto del ámbito privado mercantil, tendría consecuencias importantísimas en la formación y estructura de la familia burguesa patriarcal:

“Naturalmente la familia no está libre de la constricción a la que la sociedad burguesa, como todas, la somete (...). Siempre vendría a coincidir la autonomía del propietario en el mercado y en el seno de la propia empresa con la dependencia de la mujer y de los niños respecto del padre de familia; la autonomía privada de allí se transformaría aquí en autoridad y convertiría en ilusoria aquella pretendida libertad volitiva del individuo” (84).

Estas reflexiones de Habermas son fundamentales a la hora de analizar las novelas que nos ocupan, ya que allí se puede observar el modo en que la familia opera como una institución jerárquica que extiende las constricciones de la sociedad y que, sin excluir la posibilidad del amor, la formación y el respeto, reduce las libertades individuales. También es importante considerar que Habermas propone que la (supuesta⁷) autonomía económica del hombre en la esfera de los negocios, es la que origina su autoridad, como patriarca, al interior de la familia, aunque esa autonomía privada “reniega de su origen económico” (83).

Por otra parte, se considerará (para rescatarla, pero también para discutirla) la perspectiva de Celia Amorós en relación al dualismo público/privado y a la definición de lo íntimo, como un lugar en el que se replica la exclusión de las mujeres. Amorós realiza un amplio análisis del vínculo histórico entre lo masculino y lo público, por una parte, y lo femenino y lo privado, por otra. Denunciando que esta articulación

⁶ Es importante mencionar que Habermas plantea también que, entre el ámbito privado y el ámbito del poder público, habría un espacio intermedio: una “esfera social”, comprendida por la publicidad política, la publicidad literaria y el mercado de bienes culturales. Sin embargo, dicha distinción se considerará más adelante.

⁷ Digo “supuesta”, porque la autonomía económica y la independencia político-social aparejada a ella, es una ilusión, toda vez que el mundo económico se encuentra “a merced de las anónimas leyes del mercado, regidas, **al parecer**, por una racionalidad económica que le es inherente”. (83, el destacado es mío)

dicotómica es una “invariante estructural” que organiza las sociedades jerarquizando los espacios asignados a cada sexo. De esta manera, las actividades relacionadas a lo público (al varón) serían más valoradas que las vinculadas a lo doméstico (a la mujer). A su vez, plantea que alrededor del siglo XVIII se produce una resignificación del espacio privado, caracterizándolo no solo como el lugar de la reproducción y de la subsistencia, sino que también como el lugar donde se desarrolla “lo personal”, “lo íntimo”, es decir, donde se despliega la individualidad del sujeto, al margen de la vida social. De esta manera, el espacio privado se amplía y se revaloriza, al emerger lo íntimo como otro lugar (además del público) en el que se despliega la individualidad moderna. En la intimidad se articula y protege la autonomía del “yo” y, con ello, se forja un pensamiento crítico independiente, que será puesto a prueba luego en el ámbito público. De este modo, en la sociedad moderna, el llamado “principio de individuación” y la posibilidad de la autonomía ya no es exclusivo del ámbito público, sino que lo privado también incorpora este atributo, convirtiéndose en una esfera liberadora y necesaria para la constitución de la subjetividad. En palabras de Celia Amorós, lo privado, desde el liberalismo;

“No tiene las mismas connotaciones siniestras que tenía lo ‘privado’ en sentido griego, en que ‘privado’ era privado de derecho, estar privado de todo reconocimiento. Privacidad en el sentido liberal tiene unas connotaciones distintas, asociadas a la idea moderna de individualidad; el precio que cuesta ser individuo, el que tengamos un ámbito, digamos, sustraído a la vida social y a las miradas de todo el mundo, donde no tenemos que ponernos máscaras en cierto modo; el ámbito más personalizado, donde seríamos verdaderamente nosotros mismos” (30).

Sin embargo, según Amorós, las mujeres tampoco serían destinatarias de este espacio de la intimidad, sino que simplemente “guardianas”, “artífices” de aquello que tiene que utilizar otro. De esta manera para los varones, el contar con un espacio de intimidad dentro de la esfera privada sería:

“Una forma adicional de plenitud precisamente para quien hace de eso su plataforma emocional de realización personal en el ámbito que verdaderamente emerge, que es el del reconocimiento, el de la verdadera intersubjetividad, el espacio público. Pero no puede tener este mismo sentido de plenitud para quien es el lugar del límite y del confinamiento” (31).

Desde mi perspectiva, las mujeres sintieron la necesidad de conquistar esta esfera y lo concibieron como un lugar de aprendizaje para ejercer la identidad y como un presupuesto básico para la independencia, por lo tanto, para ellas, incluso para las que no participaron en el espacio público también fue un lugar que tuvo proyecciones emancipadoras. No es casual que Virginia Woolf, en su afamado artículo “Un cuarto propio”, haga referencia a dos necesidades materiales básicas para que las mujeres puedan convertirse en escritoras: una cierta suma de dinero (es decir, “cierta” independencia económica) y una “habitación con pestillo” (es decir, intimidad). Sin embargo, estas condiciones que Virginia Woolf plantea para la escritura, en realidad parecen ser un presupuesto no solo para escribir, sino que más simplemente para “ser” y para “pensar libremente”. Así lo concibe la propia autora cuando al final de su conferencia, le plantea a las mujeres presentes: “¿Qué más os puedo decir que os incite a entregaros a la tarea de *vivir*?”. La posibilidad entonces de contar, dentro del ámbito privado, con un lugar de despliegue de la intimidad, un lugar para leer, para cultivarse, para escribir y para forjar un pensamiento autónomo es esencial en el proceso de constitución de la subjetividad, especialmente, para las mujeres que participaban en el espacio público solo de manera incipiente y que, por lo tanto, necesitaban con más urgencia un “espacio-tiempo”, que aún, estando dentro de la casa, trascendiera las preocupaciones y tareas domésticas.

De allí el título de esta tesis, la “urgencia de la intimidad”; urgencia que proviene de la necesidad de representar a la mujer en el ámbito privado, pero no ya como la “dueña de casa”, la madre o la esposa, sino que como un sujeto, como un individuo capaz de concebir un pensamiento propio y de mirar críticamente los roles de género, especialmente, la naturalización de la que era objeto la mujer en el ámbito doméstico y su exclusión de lo público. Así lo hicieron innumerables escritoras latinoamericanas, como María Luisa Bombal, Nellie Campobello, Mercedes Valdivieso, Teresa de la Parra, Marta Traba, Rosario Ferré, Beatriz Guido, Norah Lange, Rosario Castellanos, Clarice Lispector, entre muchas otras. Así también la representación de lo íntimo, en el sentido en que lo hemos planteado hasta acá, se puede observar en las novelas que son objeto de estudio de esta tesis.

En *María nadie* nos encontramos con una protagonista que se independiza económicamente y que defiende con celo su derecho a la intimidad y que, por esas razones, genera la desconfianza y el rechazo del pueblo a donde llega a vivir. En *Las cenizas*, en cambio, se observa a una mujer que logra generar sus espacios de

intimidad, pero, cuya independencia económica es nula, lo que evidentemente redundaría en una mayor sujeción a los sistemas de parentesco y a todos los condicionamientos que ello implica.

Al margen de la discusión histórica de si la mujer logró o no ocupar ese espacio –aún antes de tener una participación activa en la esfera pública-, en *María nadie* y en *Las Cenizas* se representa la silenciosa lucha de dos mujeres por crear ese lugar, es decir, no se trata solo de conquista, sino de la fundación de algo nuevo, lo que genera una desestabilización de la dicotomía público/privado, que finalmente se enfrenta a las valoraciones tradicionales asignadas a cada ámbito.

Con el fin de precisar el concepto de espacio íntimo y de hacerlo operativo a la hora de entrar en el análisis textual, es necesario entenderlo en el marco de las propuestas bajtinianas en torno al “cronotopo”. Bajtin entiende por “cronotopo” la “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (237). Al decir “esencial” se hace hincapié en el carácter indisoluble del tiempo y del espacio, ya que los elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido, medido y modificado por el tiempo. Ahora bien, en esta definición también se destaca que este concepto refiere a un tiempo-espacio condensado y que allí radica su carácter artístico o literario: “El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia” (238). El cronotopo entonces sería una expresión artística, una “encarnación plástica” del espacio-tiempo, de allí su peso figurativo. Sin embargo, esa concreción no es ajena al tiempo histórico o, en palabras de Bajtin, al “tiempo de la vida humana”. De allí que las diversas concreciones espacio-temporales que se puedan encontrar en una novela son instancias signadas ideológicamente y que pueden examinarse desde el punto de vista de las relaciones que se establecen entre éstas y ciertas dimensiones históricas y culturales.

Desde mi punto de vista, la riqueza de esta categoría radica justamente allí: es un concepto operativo para un análisis inmanentista de las obras⁸, pero, a su vez, permite entender la obra como “texto”, es decir, como un entramado de discursos que dialogan entre sí y que están interconectados con otros discursos artísticos, culturales y políticos. En nuestro análisis, ambos atributos del concepto serán productivos: al

⁸ De hecho, así lo entiende Bajtin cuando plantea que su análisis se centrará en el problema del tiempo, “dejando de lado casi por completo todos los problemas de orden histórico-genético” (64).

considerar el espacio íntimo como un “cronotopo” podemos, por un lado, estudiar sus rasgos preponderantes, los elementos espaciales y temporales que lo hacen posible (la pregunta guía en este caso es ¿cómo se representa?); y, por otro lado, podemos relacionarlo con el tiempo histórico, la pregunta guía en este caso es ¿por qué representar dicho cronotopo?. Dejamos propuestas las interrogantes a la espera de que se vayan respondiendo durante la investigación.

En relación a la perspectiva teórica que guiará esta investigación, ésta será de forma primordial la teoría crítica de género, en particular, aquellos trabajos que han definido el concepto de “género”⁹ como la construcción cultural de la diferencia sexual, constituida histórica y culturalmente y, por tanto, susceptible de ser modificada por los/las sujetos. En el mismo sentido, también es relevante para el análisis de los textos, el concepto de “experiencia de género”¹⁰, en relación a la configuración de subjetividades femeninas alternativas a “lo femenino” como constructo universal, originado en un discurso jerarquizado y falocéntrico.

Con la finalidad de hacer alcances más precisos, haré un breve recorrido por aquellas propuestas que me parecen más relevantes en relación a mi perspectiva de lectura. Puede parecer que las referencias a las que aludo son excesivas, sin embargo, es mi deseo hacer justicia a todas aquellas/os autoras/es que han ido configurando la perspectiva de análisis con la me enfrento a los textos. Es muy probable que las contribuciones de cada una/o de ellas/os no pese en la misma medida para los propósitos de esta tesis, sin embargo, el intento es manifestar “desde donde hablo”, aunque este “desde” no sea exhaustivo, ni plenamente conciente.

En primer lugar, me gustaría nombrar a Elaine Showalter¹¹, ya que su concepto “ginocrítica” manifiesta la conciencia de la propia labor crítica y remite a ideas muy valiosas en relación a una lectura que logre dar cuenta de la especificidad de la literatura de autoras mujeres, es decir, que pone el acento en la mujer como sujeto que enuncia y no como objeto de la representación. Así también, me parece que el texto de Adriana Valdés, “Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile”¹², es muy productivo ya que sintetiza las perspectivas que no se deben perder de vista a la hora

⁹ En este ámbito no se puede dejar de mencionar a Simone de Beauvoir Guyle Rubin, Patricia Violi y Marta Traba, entre otras.

¹⁰ Término acuñado por Judith Butler.

¹¹ Showalter, Elaine. “La crítica feminista en el desierto”, en Mariana Fe (Coord.) *Otramente: lectura y escritura feminista*, México, F.C.E, 2001.

¹² Valdés, Adriana. “Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile”. *Composición de lugar*. Escritos sobre cultura. Santiago: Universitaria, 1996.

de entrar a la literatura producida por mujeres. En este sentido, se está apelando a una lectura que atienda a ciertas cuestiones específicas y complejas, como: la relación de la autora con el lenguaje, la forma en que se posicionan los textos frente a la tradición literaria, la forma en que se representa la distinción masculino/femenino y la construcción de imágenes sexuales.

Por otra parte, los aportes de Gayle Rubin han sido de la mayor relevancia, ya que, si bien no hace referencia directamente a cuestiones literarias, el concepto de “sistema sexo/género” es muy operativo como un elemento a tener en cuenta al enfrentarnos con textos literarios. Rubin, acuña el término en 1975, entendiéndolo como un “conjunto de disposiciones por el cual la materia prima biológica del sexo y la procreación humanos es conformada por la intervención social y satisfecha en una forma convencional” (*El tráfico*, 102). Este concepto es fundamental porque desnaturaliza y desencializa las definiciones dicotómicas de lo masculino y lo femenino, poniendo el acento en las coordenadas históricas, materiales, sociales y políticas específicas, a partir de las cuales se delimita lo que es “ser hombre” o “ser mujer”. A partir de allí se puede deducir que la opresión de la mujer no es inevitable, sino que es producto de relaciones sociales y de parentesco específicas. Así también, Rubin plantea que los SSG son dinámicos y diferentes en cada sociedad y forman parte de sistemas sociales totales, de allí que estén ligados y cruzados por los ordenamientos económicos y políticos.

En ese mismo orden de ideas, Pierre Bourdieu en *La dominación masculina*¹³, plantea que la diferencia sexual es la primera y la más importante, ya que nos constituye como sujetos y organiza y articula las sociedades. Aún más, Bourdieu, propone que en esta diferencia original se espejean las demás diferencias (sociales, raciales, etáreas, etc.), ya que éstas replican la dicotomía y la jerarquización con que se ha relacionado universalmente lo masculino y lo femenino.

Todas estas consideraciones me parecen fundamentales para leer *María nadie* y *Las cenizas*, porque allí se exhibe el intento de dos mujeres por despojarse de aquellos roles y determinismos sociales que las incomodan y les parecen ajenos, “construidos”. Sin embargo, este intento de desbordar “las posibilidades de ser mujer” y de crear una subjetividad alternativa, aunque se conciba como un proyecto privado y que depende únicamente de la voluntad, en realidad no lo es, sino que es un proyecto que requiere

¹³ Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*, Ed. Anagrama, 2000.

de transformaciones en los sistemas de parentesco y, que por lo tanto, es público y político. Desde mi punto de vista, allí radica el conflicto de estas obras.

Por otra parte, son importantes los aportes de Judith Butler quien profundiza en la idea de que la identidad de género no es esencial, ni estable, sino que es performativa, ya que dependería de una “repetición estilizada de actos”¹⁴. Me parece tremendamente productivo tomar como perspectiva de lectura esta visión fenomenológica de la construcción genérica, ya que tiene como consecuencia que lo que se debe analizar en los textos literarios no es la construcción de identidades genéricas estables, sino que las experiencias y los actos mediante los cuales, los personajes femeninos o masculinos, se adaptan o rechazan (con placer, con odio, con repudio, con recelo, con condescendencia o de forma inconciente) las actuaciones que se ‘espera de ellos’. En relación a este punto, en las novelas que nos ocupan se representan, a partir de diversos personajes, múltiples formas de apropiarse/despojarse del “deber ser” genérico-sexual.

Otro aspecto de los estudios de Judith Butler¹⁵ que me parece valioso en relación a la construcción de los distintos personajes femeninos de las novelas, es lo que dice relación con el cuerpo como construcción cultural. Butler, siguiendo probablemente a Michel Foucault, plantea que el cuerpo no está fuera de la cultura y que no es una entidad puramente natural e irreductible a cualquier entramado discursivo, sino que es un “texto” que se escribe y reescribe de manera performática.

En el mismo orden de ideas, también será importante para este análisis la línea teórica de Michel Foucault, especialmente en relación a una noción de “poder ubicuo” que no hace referencia solamente al “poder gubernativo”, sino que a la multiplicidad de poderes que se ejercen en la vida social y también al ejercicio psicológico del poder; es decir, a la “interiorización de la norma”.

A partir de todo lo anterior, esta investigación pretende dar cuenta del modo en que se representa el espacio de la intimidad, como un lugar de subversión, en *María nadie* (1957) de Marta Brunet y *Las cenizas* (1949) de María Flora Yáñez. En ambas obras nos encontramos con personajes femeninos protagónicos que entran en crisis con los mandatos, materiales y simbólicos, que definen y jerarquizan lo masculino y lo

¹⁴ Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate Feminista*, 18 (1998), 296-314.

¹⁵ Butler, Judith. “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Witting, Foucault”. En Marta Lamas (comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1996.

femenino. En ambas obras también, estas mujeres viven de forma profundamente solitaria este proceso de autoconciencia y de intento de desasimilación de aquellas disposiciones de lo femenino, que le resultan incómodas y castradoras. De allí que sus anhelos de mayor independencia y libertad no se traduzcan en enfrentamientos explícitos y, menos aún, en reivindicaciones colectivas o sociales.

En ambas obras en fin se produce, aunque con distintos grados de enfrentamiento, renuncia y pérdida, lo que Teresa de la Parra describe para su propia obra:

“Ifigenia es una mera pintura del alma femenina en el momento actual, en el cual pugnan y se agitan dentro de esa alma femenina dos opuestas influencias: el derecho a la completa independencia personal y las fuerzas atávicas del poderoso instinto de conservación social” (281).

Estas palabras describen la lucha que se textualiza en las obras que nos ocupan y dicha lucha (represión/resistencia) no se puede dar sino en el espacio de la intimidad, porque las imposiciones de género no se ejercen solo a partir de un poder externo, sino que sobre todo, a partir de la autocensura y del ejercicio sicosocial del poder (Foucault).

Si bien las obras comentadas comparten los rasgos mencionados, también se producen diferencias importantes, sobre todo en relación al modo de configuración de los espacios de intimidad y a la incidencia que este espacio tiene sobre el binario público/privado. También hay una marcada distancia entre la trasgresión sutil y silenciosa que se textualiza en *Las cenizas* y la trágica, aunque también silenciosa, ruptura que acaece en *María nadie*. Digo trágica porque el proyecto de emancipación de María es un proyecto frustrado y que ni siquiera llega a enunciarse, es decir, aquí el silencio funciona como desamparo y condena.

Se hace necesario entonces considerar las obras en su especificidad y plantear objetivos específicos para abordar cada una:

En particular, la hipótesis en relación a *Las cenizas* es que allí se presenta a un sujeto femenino sumamente contradictorio: Irene reconoce la futilidad de su relación matrimonial, se da la posibilidad de vivir (aunque pasajera) un amor pasional y finalmente se construye un universo ascético, en el cual puede desplegar la propia subjetividad, pero, a pesar de todo ello, no logra infringir abiertamente los límites impuestos por el sistema sexo-género imperante. De alguna manera, su conflicto, al ocultarse, al no hacerse público, pierde su dimensión política, su posibilidad de

modificar los códigos vigentes. A partir de lo anterior, el objetivo con respecto a esta novela es estudiar cómo se construye en *Las cenizas* una subjetividad femenina que, si bien no enfrenta las lógicas patriarcales, logra cimentarse al margen de las convenciones, a partir de la construcción de un mundo íntimo profundamente ligado a la naturaleza y al descubrimiento del propio cuerpo y donde se persigue un ideal ascético.

Por otra parte, se tendrán en cuenta las otras figuras femeninas del relato, cuyas historias conocemos a través de las remembranzas de la protagonista, y que se configuran como personajes frente a los cuales ella intenta diferenciarse.

En relación a *María nadie* la hipótesis fundamental es que la construcción de una subjetividad alternativa no depende meramente de una decisión personal, sino que está supeditada a ciertas condiciones materiales, sociales y políticas. En el caso de María, quien llega a un pueblo cuyas coordenadas de poder obedecen al patriarcado y al patronazgo, esas condiciones no se dan. A partir de lo anterior, el objetivo específico con respecto a esta novela es: reconocer y explorar en *María nadie* el complejo proceso de construcción (autoafirmación/autocensura) de identidad del personaje protagónico, prestando especial atención a los diversos mecanismos y “tecnologías” a partir de los cuales se despliega la dinámica coercitiva y, desde este ángulo, observar la tensión de las relaciones entre María y el resto del pueblo.

Capítulo Uno: “Sumisión y Rebeldía”

Capítulo Uno: “María Flora Yáñez: la dificultad de la escritura”

En el seno de una familia aristocrática liberal, de inclinación intelectual, nace María Flora, el año 1898. Su contacto con las letras comienza desde la infancia¹⁶ y el año 1916 comienza sus estudios de literatura en La Sorbonne en París, sin embargo, la irrupción de su escritura fue tardía (Amaro, 2010, 86).

Yáñez publica su primera novela, *El abrazo de la tierra* (1933), once meses después de la muerte de su padre, el reconocido político liberal Eliodoro Yáñez. Este hecho llama la atención de los críticos de entonces y no deja de interesar hasta hoy. La propia autora señaló: “Con el interés y la ternura que me profesaba, mi padre no habría permitido que yo entregara una línea al público sin corregirla él antes. Esto me cohibía: yo deseaba actuar por mí misma, sin influencia alguna, ni siquiera la suya”¹⁷. Sin embargo, este deseo se cumple solo a medias, ya que ni ella, como escritora, ni los críticos que comentaron su obra pudieron soslayar, a la hora de valorar sus textos, la influencia que tuvo su padre y el *habitus* de clase¹⁸ en el que se inserta la autora.

De hecho, a pesar de la muerte del padre, Yáñez no se desprende totalmente de su autoridad, lo que se manifiesta por ejemplo, en el uso del seudónimo: en sus primeras novelas firma Mari Yan, apodo que si bien se aproxima a su nombre real, no revela su identidad, ni la de su familia. Es importante notar que el uso del seudónimo fue una estrategia utilizada frecuentemente por autoras mujeres, que disfrazaban su identidad tras el apodo, sin embargo, en muchos casos se utilizaron nombres “masculinos”, ya que lo que se quería soslayar eran precisamente las restricciones o derechamente la prohibición de la escritura por parte de mujeres. En el caso de Yáñez, su seudónimo revela otros miedos: lo que se desea esconder es su origen familiar. Su pretensión es que sus obras no aparezcan precedidas por comentarios como: “es hija

¹⁶ Como lo comenta en diversas oportunidades en sus dos textos autobiográficos; *Visiones de infancia y Historia de mi vida*.

¹⁷ Entrevista concedida a Georgina Durand en 1941. Citado por: Silva Castro, Raúl. *Panorama de la novela chilena*. Fondo de cultura Económica, 1995. p. 174.

¹⁸ Podemos entender “*habitus*” como un “sistema de disposiciones socialmente constituidas que, en cuanto estructuras estructuradas y estructurantes, son el principio generador y unificador del conjunto de las prácticas y de las ideologías características de un grupo” (Bourdieu, 2002, 107)

de” o “hermana de”. Por eso, una vez que comprobó que sus primeras obras fueron leídas y difundidas, entonces se decidió a publicar el resto de sus novelas revelando su verdadera identidad.

En relación a la crítica, las primeras lecturas de las obras de María Flora Yáñez, junto con resaltar el carácter fino¹⁹ y espontáneo de su pluma, también reconocieron su capacidad para describir la naturaleza en sintonía con el espíritu de los personajes, lo que Juan Estelrich llamó el “carácter panteístico” de la sensibilidad de la autora. Estos rasgos fueron concebidos por la crítica, eminentemente masculina, como propios de una literatura “femenina”; epíteto que fue utilizado, tanto para subvalorar, como para apreciar paternalmente la obra de la autora:

*“Yo nunca tuve la sensación de habérmelas con la obra de un profesional. Mari Yan escribe, al parecer, sin esfuerzo. Diríase que ha tomado la pluma por mero entretenimiento. Escribe como quien charla a la hora del té o del bridge, lo cual, fuera de ser una gracia muy atractiva, constituye una originalidad bien femenina. Así es, a juicio mío, como debe escribir la mujer inteligente”*²⁰.

Se puede suponer con facilidad, que para una autora que no solo concibió su tarea literaria como un ejercicio profesional, sino que también como la ocupación que le da sentido a su vida²¹, estos comentarios deben haber sido recibidos como un duro golpe. Así también, el siguiente comentario, de Fernando Durán, a propósito de *Mundo en sombra*:

*“La lógica no es precisamente el fuerte de las mujeres y ello se echa de ver a menudo cuando escriben. La pluma femenina descuella en el trazado cuidadoso de los detalles, en la pintura menuda de los sentimientos [...] Una novela de mujer puede ser excelente si se le considera en los elementos que la integran, rara vez llega a serlo en la combinación armónica de los mismos”*²².

¹⁹ Así, por ejemplo, Alone comenta en 1935: “Esta escritora pertenece a la aristocracia y ha vivido en el medio elegante de la gente rica. Todos sus recuerdos, todas sus impresiones, desde las más lejanas, hasta las más próximas, háyanse asociadas a personas de alta cultura y sus viajes al extranjero han contribuido a refinar su sensibilidad y su gusto, proveyéndola de un material de imágenes que se diría el más apropiado para realizar una obra fina y alejarla de los aspectos vulgares de la existencia”¹⁹.

²⁰ Emeth, Omer. Crónica bibliográfica. 5 de abril de 1934.

²¹ Como se puede apreciar en el siguiente fragmento de *Historia de mi vida*: “Alegría divina de crear. No existe felicidad sino en crear. Crear, en el orden de la carne o del espíritu, es salir de la prisión del cuerpo para incorporarse al huracán de la vida. Crear es abolir la muerte”. (139)

²² Durán, Fernando. 15 de agosto de 1935.

Los ejemplos anteriores bastan para reconocer la mirada esencialista, encasilladora e incluso misógina con que la crítica se aproximó a la escritura femenina y en particular a la obra de Yáñez. La autora no fue indiferente a esa perspectiva crítica, ya que ella consideró su propia labor escritural como un ejercicio profesional de carácter público (y no como un mero pasatiempo). De hecho, se puede argüir que uno de los principales objetivos de *Historia de mi vida*, texto autobiográfico publicado en 1982, fue erigir un nuevo perfil de sujeto autorial, con el que se intenta probablemente refutar la imagen de escritora burguesa que prevalecía con respecto a ella en el momento en que escribe. Es por esto que nos detendremos en algunos aspectos de este texto, que evidencian la problemática carrera literaria de María Flora Yáñez y su necesidad de autovalidación.

En *Historia de mi vida*, Yáñez se muestra a sí misma como un sujeto moderno, un ser escindido, que duda, que no tiene a dónde asirse y que se debate permanentemente entre su deseo de emancipación y los despotismos internalizados de clase y género. Es importante señalar que la autora sitúa la problemática de su vocación literaria en este marco, planteando básicamente que su “ser verdadero”, que su autenticidad provendría de su condición de artista: “Soy de los exiliados, de los solitarios, por lo tanto de los elegidos. La lucha entre el espíritu y el cuerpo se revela en mí de modo casi maniático” (227). De alguna manera se plantea acá que la soledad, el exilio y la lucha interna (elementos que la atormentan desde siempre), son requisitos de los elegidos, es decir, de los artistas. Así, María Flora propone que ella siempre sintió el impulso artístico, sin embargo, dudaba de sus posibilidades de expresión:

“¿Qué me ofrecía el futuro? Conseguiría ser novelista, liberarme de mi yo por medio de la pluma?, ¿Conseguiría dominar mi mente al desahogar esos desconciertos que me asaltaban? (...) ¿Tendría el talento necesario para expresarme o sería siempre, como secretamente lo deseaban mis padres, la niña bien o la burguesa que sigue un camino trazado de antemano? ¡No y no! La verdad es que no nací para tal existencia. Debo convertirme en escritora o en actriz aunque tenga que destrozarme en la lucha” (105)

El fragmento anterior, me parece vital porque allí se manifiesta la duda, duda acerca de sí misma, de su fuerza para hacer su voluntad (contraria a la de los padres), duda acerca de su talento. Pero además hay una cuestión aún más relevante: “liberarme de mi

yo por medio de mi pluma”, esta frase encierra el sentido más hondo que la autora le asigna a la propia creación artística: crear es liberarse de sí mismo, de la propia esclavitud.

Independiente de la interesante, y probablemente “bizantina”, discusión de si María Flora Yáñez logró liberarse de sí misma a través de su escritura, me parece que ya el hecho de que lo anuncie de esa manera es valioso en sí, porque se explicita lo que Patrizia Violi reconoce como constituyente de la relación de la mujer con la palabra: “Es como si tener el acceso a lo universal de la palabra y de la cultura implicase siempre una separación de sí, un desgarró, una pérdida” (153). Efectivamente, lo que Yáñez declara como una “liberación” es también una pérdida, porque en la situación de subordinación sexo-genérica no se puede ser “mujer” y “persona” (sujeto) al mismo tiempo: “El acceso a la cultura requiere de las mujeres una continua operación de desplazamiento entre la ‘persona’ y la ‘mujer’, entre la vida emotivo-sexual y la intelectual y cultural, signo de una dicotomía que no tiene igual en la experiencia masculina” (Violi, 153).

De hecho, la lógica excluyente con que Yáñez se refiere a sí misma y a su vocación (“soy esto o aquello”) es tan patente que ella solo se permite publicar sus novelas cuando muere su padre: “ser hija de” excluía la posibilidad de “ser escritora”. Según Ana Traversa:

“Este pasaje, como muchos otros de Yáñez, descubre la oposición entre el talento literario y la vida burguesa propiciada por su entorno. La dificultad para conciliar ambas opciones, “escritora” y “burguesa”, llevan a Flora Yáñez a oscilar entre las dos alternativas, envalentonándose con la primera y sintiéndose muchas veces impotente ante la segunda” (73).

Desde mi perspectiva, la posición de Yáñez frente a su condición de clase es, por decir lo menos, contradictoria. No me parece que solo se siente “impotente” ante su papel de “burguesa”, sino que en muchas ocasiones se muestra a gusto en ese papel, a pesar de que declare lo contrario. De hecho, en *Historia de mi vida* queda bastante claro que el medio que más acomoda a María Flora es el ambiente social/intelectual europeo de elite, espacio donde parece no haber un conflicto tan profundo entre la “escritora” y la “burguesa”.

De esta manera, sus diversos y prolongados viajes a Europa son considerados por ella como elementos que “consolidan su cultura”, sin embargo, son también reflejo de sus gustos oligarcas y de su dificultad para desviarse verdaderamente de su habitus de clase, donde parece sentirse bastante más cómoda de lo que declara en algunos pasajes. Pongo como ejemplo este fragmento en el que se describe un paseo probablemente

habitual para la autora, pero en el que no se exhibe ninguna conciencia de los privilegios de clase y por lo tanto se narra con una desenvoltura que resulta casi caricaturesca:

“Mi padre había arrendado un auto y, unidos a la familia Undurraga Echazarreta (cliente de mi padre), que poseía el suyo, y a la pareja Amunategui Lira, que vivían permanentemente en París, siendo el Cónsul de Chile, íbamos a visitar Fontenaibleau, Chantilly y, sobre todo, Versalles, impresionados de su fascinante historia, de sus recuerdos, de su incomparable belleza. Todo era intenso e inesperado. El pasado nos envolvía. Y el presente nos embriagaba como un perfume demasiado fuerte. Es como sentir que el alma de las cosas vibra al unísono de nuestro ser” (98).

Lo descrito en el pasaje anterior, se ajusta cabalmente a lo propuesto por Leonidas Morales en relación a la narración de viajes por parte de autobiógrafos de (lo que él llama) “la segunda etapa de memorialistas en Chile”:

“Ahora el viaje de alguna manera se ha “autonomizado” como gesto restrictivo de clase. Para empezar, es una repetición de sí mismo: un viaje convertido en tópico de la alta burguesía, de sus rutinas y de su legitimación cultural ante sus propios ojos. En segundo lugar, el viaje aparece penetrado por el sentimiento de “placer” y convertido en una experiencia de connotaciones “estéticas”. (21)

Por último, en este afán por restaurar su imagen de escritora, adaptándola a los términos en que ella quiere ser recordada, María Flora, se refiere, en un capítulo titulado “Me equivoqué de camino”, a sus propias obras, asignándoles valor a unas por sobre otras, e incluso renegando de su propia creación, en un gesto nuevamente paradójal:

“Debo advertir que hoy día reniego de mis tres primeras novelas que, aunque me lanzaron al cumplimiento de mi vocación y obtuvieron espléndida crítica, sobre todo la primera El Abrazo de la Tierra, no reflejan en absoluto lo que llegué a ser en el terreno literario. Me equivoqué de camino, lanzándome al criollismo. No era mi veta. Hasta que, años más tarde, salté por fin la valla y escribí Las Cenizas, novela psicológica en la que penetro más en las almas que en el costumbrismo” (247).

Juego de negaciones (“reniego de mis tres primeras novelas”, “me equivoqué de camino”) y afirmaciones (“espléndida crítica”, “salté por fin la valla”) que no hacen más que intensificar la incertidumbre acerca de la recepción crítica que tendría su obra en el futuro. Finalmente el “salté la valla” se opone punto por punto al siguiente fragmento: “En el fondo guardo rencor a mi espíritu por no encontrar el verdadero camino y paralizar lo que hay en mi naturaleza de más rico (...) Eso es lo que pasa en mi literatura: no salto la valla” (274). Lo notable, desde mi perspectiva, es que la autora no se pregunta o no quiere examinar las razones por las que no “encuentra su verdadero camino”. Probablemente no quiso ver que la no superación de su entorno social, el ser incapaz de oponerse a su medio, incidió en su calidad literaria: “María Flora Yáñez no puede alcanzar su propio sueño, simplemente porque el mismo la obligaba a una tarea que no pudo o no quiso realizar; problematizar su habitus de clase y las pautas de su género sexual” (Cisterna, *Trayectorias*, 113).

Ahora bien, como se planteó anteriormente, María Flora Yáñez construye en su autobiografía, a partir de diversas estrategias de validación, una imagen de escritora moderna y profesional, distinta a la que probablemente prevalecía en torno a ella. Sin embargo, en su texto no se hace cargo directamente de la crítica. Aún más, solamente hace mención a los “aspectos materiales” de su trayectoria literaria en un pasaje insignificante por su extensión, pero significativo en su contenido, ya que en él se expresa que la autora sí tenía conciencia de la importancia de la recepción y la crítica:

“1933. Gran éxito literario. Apoteosis. Muchos amigos, innumerables admiradores. Invitaciones sin fin, homenajes inmerecidos, cartas, flores. Éxito injusto. “El Diario Ilustrado” periódico conservador, se ha portado muy bien. Empezó con una admirable crítica de Manuel Vega, elogiándome sin medida. La crítica apareció coronada por mi retrato. Siguieron otras críticas y otras, en “El Imparcial”, etc. No puedo negar que este triunfo me halaga y aleja mis tormentos innatos. Y confieso que el cuerpo me pesa menos que un pétalo”.

Aparte de este pequeño pasaje, en el que se hace referencia a una experiencia exitosa, en el resto del texto no hay mención de editoriales y críticos; no hay dificultades para publicar y, por su puesto, no se hace alusión a cuestiones económicas atinentes a su quehacer literario. Por momentos, pareciera que su inserción en el campo cultural, bastante hostil para las mujeres de la época y (como hemos visto) para

ella en particular, hubiese dependido solamente de su voluntad y no de distintas instancias de reconocimiento en un medio con sus propias lógicas de competencia²³. ¿Por qué este silencio?

Yáñez dedica largos pasajes de *Historia de mi vida* a sus viajes, como experiencias de desarrollo estético, a sus lecturas y a su relación con distintos artistas y escritores²⁴, todo lo cual, ella lo entiende como parte de la formación intelectual y estética, que le permitirá convertirse en escritora. A su vez, manifiesta en varias oportunidades sus inquietudes respecto a no poder cumplir con la supuesta expectativa de la crítica respecto de la obra de una mujer: “mientras una mujer se ridiculiza si no escribe algo genial o, por lo menos, excelente; un hombre puede escribir cualquier obra insignificante. Para el sexo débil no existe término medio: o gran talento o nada. ¿Y yo tendré talento?” (106).

Sin embargo, una vez que supera esos miedos y se “atreve” a escribir no hay alusión a la recepción de su obra, ni a la crítica, ni a las dificultades que puede haber tenido para publicar y ser reconocida. Este silencio se torna especialmente elocuente ya que en el prólogo de la obra, la autora plantea: “De eso se trata: matar prejuicios, tener valor e intentar que el fruto que se entrega contenga la esencia íntima del autor” (11). ¿De qué prejuicios habla?, ¿prejuicios asociados a su clase y a su condición de mujer?, ¿prejuicios como los comentarios anteriormente citados?. En parte, estas preguntas se pueden responder a partir de lo planteado por Carlos Droguett en un artículo acerca de *Visiones de infancia*, pero que Yáñez decide incluir al final de *Historia de mi vida*. En este artículo, Droguett, plantea: “deseo acompañarla desde ahora en el certero viaje que hacia el futuro emprenda el pequeño libro, libre ya del silencio que lo coronaba, de la furia y el rencor, clasista o profesionalizado, que provocaba su acento de sinceridad” (295).

Insistimos entonces en que la recepción de la obra de Yáñez no estuvo libre de dificultades y que probablemente el origen del silencio, de esta dimensión de su trayectoria literaria, se explique precisamente por la pretensión de la autora de obviar

²³ Pierre Bourdieu define el campo intelectual como un “sistema de relaciones sociales en el cual se realiza la creación como acto de comunicación”, este sistema, que funciona inevitablemente como mediador entre el autor y la sociedad está regido por leyes de legitimación propias y por instancias de consagración específicas, en las que tendrían lugar diferentes agentes; como editoriales, críticos, público, revistas, académicos, etc. (1996, 9)

²⁴ En relación a su inserción en los medios artísticos es fundamental el capítulo titulado “Una temporada en Buenos Aires”, donde se coloca como autora reconocida y estimada y donde narra sus encuentros (legitimadores) con Pablo Neruda, Alfonsina Storni, Victoria Ocampo, María Luisa Bombal, Norah Lange, Luisa Luisi, Juana de Ibarbourou y Federico García Lorca, entre otros.

aquellas críticas (como las citadas anteriormente) que debe haber asumido como castradoras y reduccionistas. Probablemente en vez de combatir las prefirió soslayarlas y, paralelamente intentar generar otra imagen de sí. Esta autocensura puede relacionarse, desde mi punto de vista, con el concepto del “buen tono”, que según Lorena Amaro caracteriza a la oligarquía chilena:

“La autocensura, es usual entre los autobiógrafos y memorialistas de fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en Chile, confabulando para ello, a mi juicio, no solo el temor al descrédito, sino también un rasgo muy particular de la clase dirigente de este país: un fuerte sentido del decoro y la apariencia, la cultura del “buen tono” y la declarada austeridad que le serán características” (Que les perdonen, 12)

Retomando lo anterior, podemos plantear que *Historia de mi vida* plasma el proyecto de una mujer burguesa, de realizar una carrera literaria en un país con una aún incipiente, pero progresiva participación femenina en el área artístico-literaria. En ese ámbito, la educación intelectual y artística que recibió María Flora fue propiciada por su habitus de clase, sin embargo, la pertenencia a dicho habitus no solo significó para la autora la posibilidad de una formación estética y la acumulación de capital cultural, sino que también la internalización de una serie de restricciones en relación al papel de la mujer y de una serie de normas que la situaban en el espacio privado y obstaculizaban su presencia en el ámbito público. La trayectoria literaria de Yáñez demuestra que ella nunca se desprendió del todo de esas imposiciones de género: “Para María Flora Yáñez ser una escritora no significa romper con su habitus, sino amoldar su vida intelectual a él” (Cisterna, *Trayectorias*, 109).

Capítulo Dos.

“Despliegue de la sexualidad femenina en *Las cenizas*:

La playa como cronotopo utópico”

La cuarta novela de María Flora Yáñez²⁵ se ha entendido como una novela psicológica, en la cual, importa más la forma de experimentar del sujeto, que los sucesos mismos. Así lo entendió la propia autora, como se puede apreciar en el siguiente fragmento: “Hasta que, años más tarde, salté por fin la valla y escribí *Las Cenizas*, novela psicológica en la que penetro más en las almas que en el costumbrismo” (1980, 247).

La novela está escrita en tercera persona, pero con una marcada focalización en la protagonista. El uso del estilo indirecto libre, que predomina en el texto, tiene como consecuencia que en muchas ocasiones se confunde la voz del primer narrador con la voz del personaje protagónico, lo que acrecienta el punto de vista introspectivo. En las primeras líneas de la novela aparece Irene, mujer chilena de clase alta, quien, en la quietud de su casa de campo, repasa su historia y la de su marido, haciendo emerger personajes del pasado, que van cobrando nuevas dimensiones, a través de una evocación que parece ser necesaria para rearticular y dar sentidos posibles a dicho pasado y para resignificar, desde allí, el propio presente:

“El perfume de los aromos trae siempre a la mente de Irene una ráfaga intensa de su niñez (...) Cierra los ojos, un poco aturdida, porque hoy la evocación es más viva que otras veces. Su infancia... Un patio, un huerto. Y en el duro suelo del huerto, sobre su vientre de tierra, el dibujo multiforme de una encina, la sombra negra de aquel árbol centenario que domina la casa y asoma su testa coronada más allá de los muros” (16)

En este fragmento ya se puede apreciar la preponderancia de la naturaleza; el recuerdo surge a instancias de elementos naturales evocadores y lo primero que se recuerda son ambientes, espacios de la infancia en los que domina la tierra, los árboles, pero también los muros. Universo pequeño y amurallado, pero que aún alcanza para satisfacer la curiosidad de esta niña que se rehúsa a estar dentro de la casa y que prefiere la soledad del huerto: “Bajo la sombra de una higuera se echa de bruces sobre el suelo y sus ojos descubren el mundo...” (19).

²⁵ La primera edición de la obra es de junio de 1942. Aquí se utilizará la segunda edición, de 1949. Santiago de Chile: Editorial Tegualda.

Esa búsqueda de espacios solitarios y el contacto férreo y hondo con la naturaleza se mantendrán a lo largo de la historia de Irene y serán el refugio que le permite sobrellevar por un prolongado tiempo, un matrimonio con un hombre que, desde el punto de vista de Irene, es ambicioso y frío, una “máquina de calcular”, que la mira sin verla y con quien nada comparte. Desde esta perspectiva, la novela tiene un vínculo patente con “El árbol” de María Luisa Bombal, cuento publicado en 1939, en el que también se presenta a una mujer que evade la realidad de un matrimonio infeliz a través de la transformación de su cuarto de vestir en “acuario”, en un infinito bosque verde construido por los reflejos de un gran gomero en los espejos del cuarto y que es el único espacio de la casa en el que ella se siente a gusto y en el que puede dar cabida a un mundo propio:

“Cuando su dolor se condensaba hasta herirla como un puntazo, cuando la asediaba un deseo demasiado imperioso de despertar a Luis para pegarle o acariciarlo, se escurría de puntillas hasta el cuarto de vestir y abría la ventana. El cuarto se llenaba instantáneamente de ruidos discretos y discretas presencias, de pisadas misteriosas, de aleteos, de sutiles chasquidos vegetales...” (Bombal, 178)

Ese “cuarto de vestir-acuario” que, para la mujer se torna un “locus imaginativo privado” (Parada) también está presente en la obra de Yáñez:

“A su espalda, la casa silenciosa, semeja el bloque adusto de una cárcel dormida. Irene se levanta sin prisa y se dirige a su cuarto. ¡Cuánto quiere ese cuarto tendido de cretonas, bizarro y desordenado, que ha concluido por coger su modalidad, su esencia misma y en el que ella puede expandirse a sus anchas! Ese cuarto bien suyo, únicamente suyo” (Yáñez, 97).

Imposible dejar de evocar a estas alturas el “cuarto propio” de Virginia Woolf, para quien “un pestillo en la puerta puede significar el poder de pensar por sí mismo” (76). Ese territorio, pequeño, cerrado y privado, se inserta en la esfera doméstica (“cárcel dormida”, en este caso) para ampliarla, para transformarla no solo en el espacio de la reproducción de la vida, de las labores hogareñas y de la maternidad (o la maternidad frustrada), sino que también para hacer emerger un cronotopo nuevo, en el que se afirma un “yo” que cuestiona las imposiciones que se gestan “del otro lado de la pared”. Ese espacio que la mujer de principios del S.XX americano debe luchar por obtener, genera una desestabilización de la dicotomía público/privado, ya que, como lugar de despliegue, afirmación e incluso proyección de la propia subjetividad, se

transforma en un punto de partida necesario para la concientización acerca de la situación de la mujer y para el cuestionamiento de los roles asociados a ambos géneros.

Retomando lo anterior, se puede plantear que Irene, al igual que muchos personajes femeninos bombalianos (Brígida, de “El árbol”, Yolanda de “Las islas nuevas”, María Griselda, entre otros) representan un modelo alternativo a “lo femenino”, construido por el discurso falogocéntrico. Aquí emerge un nuevo sujeto; un ser que, si bien no transgrede abiertamente las concepciones tradicionales de lo femenino, de alguna manera, está más allá de la lógicas representacionales masculinas. Aquí se escenifica a la mujer como un ser que se descubre a sí mismo como “una topografía de sentidos ligado íntimamente a un orden superior, cósmico” (Guerra). De alguna manera, la configuración de la mujer que se despliega en las obras de María Flora Yáñez y de María Luisa Bombal es convencional y transgresora a la vez: es convencional, porque todavía hay una mirada esencialista de lo femenino, pero es transgresora porque se revela una nueva axiología de lo femenino al asociar a la mujer, especialmente su cuerpo, con lo “primigenio” y con un “orden cósmico” (Lucía Guerra), que está más allá (“o más acá”) de lo construido por las convenciones culturales y sociales.

En esta misma línea, el embarazo sería un momento en el que se acrecienta esa sensación de fusión con la naturaleza y con un orden superior, lo que para Irene significa una intensificación del bienestar y la armonía:

“Recuerda sobre todo, la deliciosa comunión que se estableció entre su estado de alma y la naturaleza cuando empezó a sentir en sus entrañas el primer anuncio de una presencia indefinida. Vivía en una especie de plácido idealismo, manso e instintivo, absorta en la magnífica fusión de su alma y de su cuerpo con el cuerpo y el alma del paisaje”. (29)

Esta descripción del embarazo, sensual y sensorial (aunque también bastante idealizada), se aleja de la lógica patriarcal de la reproducción humana signada por la utilidad y la productividad e inserta el cuerpo femenino “hipersensible” en un orden y en un ritmo, desviado de la temporalidad cultural:

“El cuerpo femenino, como receptáculo y agente del placer, está también inserto en el ritmo y en los ciclos de la naturaleza cuando pasa por la experiencia del embarazo y se integra en un proceso y evolución que

transcurre fuera de la civilización y de la cultura creadas por el hombre”
(Guerra, 19).

Este ritmo está signado por una suerte de contemplación y una “pasividad fértil”. De este modo, se perpetúa la idea, construida desde la lógica binaria patriarcal, de que la pasividad se asocia a la mujer y la actividad al hombre, sin embargo, la pasividad aquí cobra un sentido distinto; pasividad como conocimiento del propio cuerpo, como vivencia sensorial narcisista, como búsqueda conducente a la autoidentificación del Yo en el cuerpo; pasividad como un modo distinto de “saber”. Además de esta resignificación de la pasividad, se produce un movimiento paralelo; la desmitificación de la “acción masculina” (Guerra). En estas novelas se pone de manifiesto lo absurdo que se torna la permanente “actividad” masculina, esa constante “ocupación” que, supuestamente llevaría aparejado el éxito, la trascendencia, pero que en realidad, también puede consistir en “una serie de costumbres consentidas y continuas” (Bombal, 174):

“Seguir ascendiendo, seguir luchando. No tener meta. Limitar su vida al marco alucinante de los papeles y de las acciones. Hacer caber el Universo en esa rueda de metal. Y mirar adelante y ver siempre el mismo horizonte, sin grandeza” (Yáñez, 56).

“Ascender, luchar, limitar”, formas verbales que aluden al imaginario del relato heroico, pero que sin embargo aquí se subvierten al asociarlos a un “horizonte sin grandeza”, es decir, a la banalidad e incluso a lo “ilusorio”, a lo falso. Esta deslegitimación de las actividades, entendidas como “masculinas” en el seno de un esquema burgués, se despliega a partir de una lógica propia, pero que se mantiene en silencio, que no llega a enunciarse. De hecho, para Irene el discurso crítico en relación a las actividades del marido está absolutamente vetado, ya que él personifica el éxito burgués por excelencia y ella no está en posición de desautorizarlo públicamente.

A partir de lo anterior, se puede plantear que, junto con el desmontaje del binario actividad/pasividad, en la novela también se produce un replanteamiento de la oposición naturaleza/cultura, que se ha configurado en la cultura occidental:

“La dicotomía naturaleza/cultura dentro de una relación de dominio en donde el primero de los polos aparece como un estadio a superar por las prácticas culturales de los miembros de la sociedad. La naturaleza aparece como una instancia evolutiva primigenia en donde en el hombre aún priman los actos instintivos, los deseos ingobernables, la

irracionalidad que lo hermana peligrosamente a los animales y lo aleja de su “destino”: la comunidad civilizada” (Cisterna, *Entre la casa*, 38).

Evidentemente, desde la perspectiva dominante, la mujer se asociaría al polo de la dicotomía que tradicionalmente ha sido menos valorado; la naturaleza y el varón se asociaría al polo más estimado; la cultura.

En *Las cenizas*, al igual que en las obras de Bombal, efectivamente la naturaleza se sigue relacionando a la mujer, pero aquí se modifica rotundamente la valoración que se le asigna a ambos términos de la dicotomía. Efectivamente la naturaleza es concebida como un estadio primigenio, pero “primigenio” entendido como originario, esencial, incluso verdadero; frente a la cultura que se concibe como lo artificial, lo codificado, lo convencional, lo restrictivo, llegando incluso a ser lo falso, lo que impide “ser”. De alguna manera, a lo largo de toda la novela se va configurando una poderosa asociación entre “naturaleza y verdad” y a la vez se desmitifica la cultura y la civilización, al asociar dichos términos con lo falso, lo artificial.

Ahora bien, a partir de lo anterior y continuando con el paralelo entre *Las cenizas* y la obra bombaliana, es importante mencionar que a pesar de que Irene tiene momentos de pasividad y “ensoñación”, la acción también es gravitante en este personaje. Irene se permite tener una aventura amorosa, que, aunque envuelta en un paisaje sensual y vaporoso, es bien real e influye notablemente en la perspectiva con que ella analiza su propia vida. Menciono lo anterior, porque no deja de ser significativo que aquí la infidelidad se concreta, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en *La última niebla* (1934) de María Luisa Bombal, donde la experiencia erótica es imaginaria, por lo tanto la acción real es reemplazada por una ensoñación estática que finalmente parece intensificar la sensación de opresión y encierro²⁶. A diferencia de la quietud de los personajes femeninos de Bombal, Irene es una mujer activa que, al menos por momentos, sale del espacio doméstico al encuentro de la sensación de liberación que le brinda una naturaleza caracterizada como vertiginosa, sensual y fértil. En este sentido, en esta obra se puede aplicar lo que Lucía Guerra plantea para las obras de Bombal:

²⁶ En relación a ello, Kemy Oyarzún plantea: “En *La última niebla* el amante *es y solo puede ser* “imaginario”. El amante “de verdad” (el caso de Regina en la novela) es generador de castración y muerte. La economía de las prohibiciones psico-sociales es evidenciada por el texto”. (*Pesa la Tierra*, 481)

“Los espacios naturales permiten la reintegración a la armonía cósmica y se contraponen al espacio cerrado de la casa, símbolo por excelencia, de las regulaciones patriarcales, las cuales imponen rígidos códigos y convenciones sociales que tronchan en la mujer la posibilidad de ser”
(21)

A partir de lo anterior se puede plantear que Las Cenizas, la hacienda donde transcurre gran parte de la historia, es para Irene un espacio ambivalente y contradictorio: a veces es vista como el lugar del encierro y la opresión (frente a la naturaleza), otras veces es vista como un lugar en el que se siente libre de “ser” (frente a la ciudad). La ciudad, de hecho, es caracterizada como el espacio donde se intensifica el “deber ser”, donde todas las relaciones están “mediatizadas” por normas y convenciones, donde la vida pública es exclusiva de los varones y donde la mujer, se transforma, más que nunca, en preciado adorno de la vida privada: “Esa vida absurda y civilizada de la ciudad en que los seres se empujan unos a otros, se violentan y se destruyen torpemente, sin llegar a comunicarse ni a entenderse. ¡Por Dios! ¡qué mal arreglado está todo y que complicado resulta ser simple!” (250)

Ahora bien, esta “reintegración cósmica” propiciada por el contacto con la naturaleza, se puede apreciar en *Las cenizas* especialmente en la narración de las cabalgatas a la playa de “Los Quiscos” y los intensos baños de mar, experiencias que de alguna manera anticipan la posterior infidelidad:

“A medida que avanza y que el aire acre esparce al viento sus cabellos cortados, siente una embriaguez de sal, de oxígeno y de yodo. Ata su caballo a un árbol y desciende a la arena. ¿Si me bañara? Piensa. En un impulso irresistible se despoja casi completamente de su ropa y corre hacia la ola. El frío del agua la estremece, sus miembros tiritan. Por fin se deja flotar y en movimientos rítmicos nada deliciosamente cerca de la playa (...) Un enlace orgánico, integral y armonioso, se crea entre el mar y su ser (...). Pero al volver la cabeza ve avanzar la sombría cortina de una ola monstruosa. Azote gigantesco, brutal empuje, torrente delirante, espasmo de la ola que se deshace en estrellas de espuma y tortura su cuerpo haciéndolo morir y renacer mil veces” (102)

Este baño de Irene desnuda funciona acá como experiencia erótica activa, libre y solitaria, como hallazgo del propio cuerpo en un espacio que se ubica al margen de las

convenciones sociales. En este sentido el placer erótico, surge de la simbiosis con el agua, como espacio natural primigenio, y deviene en autonomía: “Desea con pasión el beso frío de la ola, su violenta y sagrada caricia. Va hacia el mar, sin ser vista, envuelta en misterio, sonriente y presurosa, como quien va a una cita. Por primera vez descubre su cuerpo y empieza a sentir por sí misma una especie de culto” (102).

De esta manera, la playa, lugar por definición “abierto”, se convierte, “paradojalmente” en el espacio de una intimidad radical: la playa deviene metonímicamente en “cuarto propio”, la soledad del lugar es el “pestillo en la puerta”. Así, las cabalgatas y los baños solitarios, que significan el descubrimiento de la propia sexualidad y del placer, hacen que la playa se transforme en un espacio de subversión, incluso antes de la concreción de la infidelidad.

No deja de ser significativo, entonces, que sea justamente en la playa donde conoce a Andrés. De hecho, para Irene lo que hace valiosa y verdadera su relación con el amante es que surge naturalmente, en un espacio que se vive de forma auténtica y que existe al margen de las convenciones:

“Necesitaba tender de nuevo el lazo impalpable, pero recio que se tejió solo, naturalmente, desde el día que se conocieron. Ese lazo que, a la vez que la unía a él, creaba misteriosas raíces entre su ser y la naturaleza, abriéndola entera para recibir la savia vital de la tierra, con su inmensa riqueza de emanaciones y colores” (180).

Es importante notar que no se habla de amor, sino que de una sensación de unión natural, vital. Allí radicaría la “verdad” de esta relación; en contraposición a la falsedad de su relación matrimonial, la que surge de una serie de intereses convenidos:

“En vano, durante la ceremonia, trató de penetrarse de la gravedad del acto. Sentía halago, un halago desmesurado. Ninguna emoción. El matrimonio que realizaba era brillante; Agustín, por su nombre y su fortuna, un partido codiciado... Irene sonreía y todo cuanto había en ella de teatral, despertaba en ese instante. Le parecía estar representando un rol inolvidable en una comedia que no se repetiría jamás” (117)

Se aprecia una diferencia radical entre la descripción del matrimonio y la descripción del inicio del vínculo con Andrés. En la ceremonia, y por extensión en toda la vida matrimonial, el eje está “afuera”, en el rol que se debe cumplir, en el “deber ser”. El matrimonio es teatro, es lo “ensayado”, lo aprendido, lo convencional; es

cultura. Andrés y, todo lo que él despierta en ella, es espontaneidad, es puro presente, es autenticidad: es naturaleza. Así se deconstruye valóricamente la dicotomía naturaleza/cultura. La asociación, entonces de la mujer con la naturaleza, no surge aquí motivada por su incapacidad para incorporarse al orden cultural, sino que surge del rechazo, conciente o inconciente, de ese orden cultural, falogocéntrico, que aplica códigos de conducta, que para la mujer son vividos como especialmente ajenos e impuestos. En la escena del matrimonio, Irene se siente “halagada”, porque está cumpliendo con su rol de novia a la perfección, sin embargo, al poco andar “despierta” del “aturdimiento del día del matrimonio” y se hace conciente de la distancia insalvable que la separa de Agustín y de la imposibilidad de ser independiente y libre al lado de ese hombre, que la mantiene con holgura y bienestar, pero que le pide a cambio la anulación más absoluta de su carácter, de sus deseos sexuales y de sus sentimientos.

La relación con Andrés se concibe entonces como contrapartida a la relación matrimonial. Entre los amantes hay igualdad, la dependencia física es mutua y no hay cuestiones económicas implicadas. Sus encuentros se sustentan en el placer y en el despertar del propio cuerpo a instancias del otro, sin embargo, en Irene provocan sensaciones ambivalentes. Por un lado, esta relación genera en ella armonía y resurrección, pero por otro le provoca inquietud y turbación, como se puede apreciar en los siguientes fragmentos: “Desearía permanecer la vida entera allí, tendida muellemente junto al hombre que empieza a conocer. No sabe por qué se siente feliz, con una alegría instintiva de mujer joven. Es como una resurrección de todo su ser que, de pronto, se hace más sensible a todo lo que la rodea” (132). Este es el principio, pero más adelante: “La maravillosa exaltación de la tarde se ha trocado en inquietud permanente. Y en una rebeldía hecha de humillación y de inseguridad” (152). Lo llamativo es que la inquietud de la mujer no se origina en un sentimiento de culpa por la infidelidad o en el miedo a ser descubierta, sino que, muy por el contrario, el tormento está motivado por la imposibilidad de tener dominio sobre la vida entera de Andrés: “Y en Irene es ahora una avidez parecido a la sed, la de penetrarlo, la de dominar su cerebro tan absolutamente, que todo desaparezca para él fuera de ella” (153).

Esa necesidad de “dominar” y “penetrar” ponen nuevamente en tensión las dicotomías tradicionales asociadas a lo masculino y lo femenino, acá la mujer deja la pasividad, deja de ser el objeto poseído para transformarse en un sujeto activo y ávido por poseer al otro. Esta misma subversión se produce en relación al caballo, ya que

este símbolo de la velocidad, del poder y de la fuerza sexual masculina, aquí es utilizado y controlado por una mujer. Esa supuesta “virilidad” del caballo se traspassa a Irene, quien sale en busca de la aventura, alzándose de esa manera contra la tradición literaria que mantenía a la mujer en eterna e (im)paciente espera:

“Sin darse cuenta por qué, en una especie de vértigo, fustigaba las ancas del caballo que corría cada vez más a prisa, mientras ella, inconcientemente del peligro de aquel galope desenfrenado, bebía el hálito vivo de la tarde y la ruda virilidad del paisaje” (134)

A partir de lo anterior, se puede señalar que el mar y el caballo funcionan aquí como poderosos símbolos que se utilizan para hacer referencia a la sexualidad femenina, sin nombrarla directamente. Se estetiza al máximo la experiencia de goce del cuerpo femenino, utilizando imágenes y metáforas que son un anticipo de los encuentros posteriores de Irene con Andrés. Encuentros furtivos, de una pasión casi violenta, encuentros en que el placer, el miedo y lo prohibido se entremezclan llevando a Irene a un estado de exaltación constante y a un descubrimiento de un sujeto nuevo: “Andrés ha descubierto en ella una Irene nueva, intensa, ignorada aún de sí misma y ahora su existencia es un calendario sin días” (155).

A partir de la experiencia erótica, Irene no solo se descubre a sí misma en su dimensión corporal, logrando superar su “atávico terror del cuerpo” y aquel sentimiento de vergüenza posterior a los efímeros y culposos encuentros sexuales con su marido, sino que también, cambia su modo de entender su propia vida, tomando conciencia de la naturaleza opresiva de su vínculo matrimonial: “Es curioso, piensa, veo hoy cosas que existen desde siempre y que yo aceptaba como naturales. Ahora me parecen monstruosas...” (195). Esto es crucial, porque pensar que algo es natural es creer que es inmutable, y una vez que se desnaturaliza una situación ésta se vuelve modificable. Así, para Irene tener una experiencia sexual libre significó redimir a la sexualidad de los rasgos negativos con que se la concibe en el imaginario conservador católico, que había determinado su educación. “La sexualidad no es natural sino que ha sido y es construida: la simbolización cultural inviste de valor, o denigra, al cuerpo y al acto sexual” (Lamas, 171).

Para Irene, antes de la infidelidad, la sexualidad estaba tan solo moldeada por la práctica sexual matrimonial; ésta definía para ella “lo normal”, lo natural, sin embargo, en la descripción del acto sexual se puede apreciar cómo el sexo se configura desde la denigración, la sumisión y la violencia:

“Entonces bruscamente apaga la luz y aprisiona los frágiles hombros. Ella siente la violencia del abrazo que envuelve su cuerpo sumiso, fundiendo su carne en esa otra carne estremecida. Luego... ¡ah, qué miseria! Con cuán precipitado encono se desprende Agustín de los brazos que lo enlazan (...) Se desprende emanando odio. Odio al sexo que lo ha vencido. Odio a Irene que representa la tentación. Odio a sí mismo, que no supo ser fuerte. Porque él no quiere permitir que ese gesto vital que inconcientemente él considera innoble, beba sus energías y lo arranque de sus afanes” (201).

A partir de lo anterior, se puede plantear que lo trasgresor de la infidelidad es que se presenta como una posibilidad de construir la sexualidad, el sexo y el propio cuerpo desde otro ángulo. Se desvanece la división entre lo legítimo y lo prohibido y se quiebra con ello toda una manera de concebir al otro y a sí mismo. Además esta ruptura no provoca remordimientos, pero sí una inestabilidad emocional, la que surgiría del cuestionamiento de los cimientos y las “verdades” con los que se ha construido la propia vida. Es decir, la infidelidad es doblemente liberadora: primero, porque permite una experiencia gozosa de la propia sexualidad; segundo, porque motiva una revisión del orden social y cultural que fundamenta la institución familiar.

Ahora bien, es importante plantear que el poder liberador de esta infidelidad permanece en el ámbito de la más rotunda intimidad: esta relación no se hace pública, no hay ruptura matrimonial, ni escándalo. En apariencia, la vida de Irene no se modifica en lo absoluto, lo que cambia radicalmente es su forma de vivir lo íntimo y su posibilidad de ampliar su categoría de madre-esposa. Nos encontramos ante la misma situación que veremos más adelante en *María nadie*: no hay enfrentamiento, no hay ruptura pública. De allí surgen las interrogantes que nos llevan al final de la novela: ¿de qué modo funciona la autocensura?, ¿hasta qué punto puede ser liberadora una trasgresión que no se hace pública, que no conoce la “luz del día”?

Para aproximarnos a estas interrogantes, se hace necesario contar brevemente el final de la novela, para luego analizarlo a la luz de las reflexiones que hace Michel Foucault, en su texto “¿Qué es la ilustración?”.

En las últimas páginas de la novela se cuenta que, tras un confuso intercambio de cartas entre Irene y Andrés, la relación se termina. Andrés se va al extranjero, mientras ella, después de un periodo de desesperación, durante el que se culpa de haber arruinado ella misma su posibilidad de felicidad (“¡Cobarde! ¡Fui cobarde!”); cae

en un estado de indolencia pacífica, que la hace ver con indiferencia todo lo que la rodea, incluso la caída económica de Agustín:

“Lo curioso es que se siente virgen de toda tristeza. Nada ha podido destruirla: ni la derrota de Agustín, ni la estrechez de vida que entrevé para el futuro, ni el olvido de Pablo que la deja aguardando, valija en mano. Nada. Está sumergida en un no pensar, en un no añorar, punto intermedio entre la exaltación y la indolencia que es, acaso, la verdadera felicidad”. (262)

Ahora, cabe la pregunta de si esta soledad total y el desprendimiento ascético de los recuerdos, las turbulencias y los rencores del pasado, junto con el nacimiento de un ser “que nada añora, que nada espera”, constituyen realmente una forma de constituirse autónomamente o de alcanzar el estado de madurez o son más bien una forma de dar vuelta la espalda y obviar, hasta donde sea posible, a un orden social en el que se siente incómoda y excluida. Es decir, en este apartarse del mundo social y en este ideal de fusionarse a la naturaleza; ¿cuánto hay de resignación (sumisión) y cuánto hay de rebeldía?

Foucault, en el texto anteriormente señalado, plantea -siguiendo a Kant- que “la *Aufklärung* está definida por la modificación de la relación preexistente entre la voluntad, la autoridad y el uso de la razón” (4); esta modificación es necesaria para salir del “estado de tutela”, es decir, de “un cierto estado de nuestra voluntad que nos hace aceptar la autoridad de otros, para nuestra conducción en los dominios donde conviene hacer uso de la razón” (4). Ahora bien, es importante hacer hincapié en que ambos autores reconocen que “el hombre no puede salir de ese estado sino gracias a un cambio operado por él mismo sobre sí mismo” (5). Para Foucault, esta intención permanente de problematizar el ser histórico y la constitución de sí mismo como sujeto autónomo emparenta la Ilustración con lo que el llama una “actitud de modernidad”, la que tiene como una de sus cuestiones fundamentales el desnaturalizar lo dado: “¿en lo que nos es dado como universal, necesario, obligatorio, qué lugar ocupa aquello que es singular, contingente y ocasionado por restricciones arbitrarias?” (14). De esta manera, la actitud de modernidad comprendería también un reto: la crítica de uno mismo a partir del análisis histórico de los límites que nos son impuestos y un experimento de la posibilidad de rebasar esos límites.

Ahora bien, volviendo a *Las cenizas*, creo que se ha podido demostrar a lo largo de este estudio, que efectivamente allí se despliega, por parte de Irene, una

actitud crítica y un intento de constituirse, al menos en la propia conciencia, como un sujeto autónomo, es decir, se aprecia un cambio “desde sí misma y operado por sí misma”. Sin embargo, es bastante discutible si se cumple o no la segunda parte del reto planteado por Foucault, ya que, esta incipiente libertad de conciencia no se “pone a prueba”, es decir, se produce una experiencia pasajera de trasgresión de los límites impuestos (lo que lleva aparejado toda una reflexión crítica acerca de dichos límites), pero todo ello no se hace público, no se comparte, no es materia de discusión y no modifica, al menos en apariencia, la vida cotidiana de Irene. Ella continúa en Las cenizas, con sus serenas labores de rica dueña de casa y con sus paseos por los campos, sumergida en una resignación ascética y ausente del mundo.

¿Esa ausencia del mundo, ese confinarse en el mundo privado de la hacienda, aunque parezca voluntario, no es acaso una vuelta al punto cero, es decir, a la marginación y a la confinación de la mujer en el espacio doméstico?. ¿O es posible plantear que esa soledad voluntaria, se asume como subversión, como una soledad creativa, como una silenciosa resistencia que manifiesta un doble movimiento de rechazo y liberación?.

Me parece que no es fácil hacerse cargo de estas interrogantes, porque creo que el final de la novela tiene tintes de “sumisión y de rebeldía”. Tiene de sumisión, porque las inquietudes de Irene no “conocen la luz del día”, pero tiene de rebeldía, porque su actitud de encuentro consigo misma es una suerte de reivindicación de ciertas vivencias y modos de saber propios y desplegados en la más absoluta intimidad. Ahora bien, siguiendo con la línea de reflexión propuesta por Lucía Guerra para las novelas bombalianas, podemos decir, que acá se produce un fenómeno parecido, ya que, se da una contradicción básica: “la mujer, como un Otro subordinado, únicamente puede constituirse en Sujeto en los márgenes provisionales y fugaces de un sistema social que la condena a estar fuera de la Historia” (36). Con esta reflexión se vuelve al punto de partida de este estudio, es decir, a la pregunta por la representación de lo íntimo y la incidencia de dicha representación en el espacio público. En la novela se muestra la marginación de la mujer de lo público, sin embargo, esta marginación no parece ser simplemente impuesta, sino que de algún modo se convierte en un proceso voluntario, que está motivado por un lado, porque Irene “no encuentra su lugar dentro del espacio público” y por otro lado, porque hay una suerte de menosprecio de ese espacio, que, desde la perspectiva del personaje, es un lugar en que el ser humano se “deshumaniza”, pierde su esencia.

Por último, es importante insistir en que, aunque en *Las cenizas* claramente no se representa el rol de la mujer en el espacio público, sí se despliega una resignificación del espacio doméstico a partir de la irrupción de lo íntimo, del cuerpo y del deseo. Dicha irrupción es silenciosa al interior del mundo ficticio, pero se hace pública al hacerse novela, escritura, voz, palabra divulgada. La intimidad deja de ser un discurso privado para convertirse en un discurso público y esto es parte del proceso revolucionario (que describe la teoría feminista), aun cuando en dicho discurso se perpetúen aún ciertos modelos que provienen de una visión patriarcal de la mujer.

Capítulo Tres:

“Ser, hacer (no-hacer), decirse: otras figuras femeninas de *Las cenizas*”.

Gilbert y Gubar²⁷ reconocen que en la tradición literaria se da un binarismo en la forma de representar lo femenino bajo la lógica del “esto o aquello” y, a partir de allí, plantean que hay ciertas imágenes de la mujer que se repiten en la tradición literaria: la mujer ángel y la mujer bruja o loca. Para las autoras, es importante revisar estas imágenes para dar cuenta de que responden a una construcción simbólica que constriñe y debilita. En *Las cenizas* entonces se produciría una trasgresión de esta forma dicotómica de representar a la mujer, ya que Irene aúna elementos de ambas imágenes: por un lado es la buena dueña de casa, la madre preocupada, la esposa paciente (la mujer ángel) y por otro lado es la mujer infiel, que busca libertad y autonomía (lo que la emparentaría con la mujer bruja). Lo fundamental acá es que Irene puede ser ambas cosas a la vez, ya que aquí no funciona la lógica excluyente (esto o aquello), sino que estamos en presencia de un personaje femenino que logra trascender la “máscara mítica” de ángel o monstruo.

Sin embargo, además de Irene, en la novela hay otras figuras femeninas, a partir de las cuales se manifiesta la posibilidad de representar identidades diversas o más bien, distintas manifestaciones performáticas de hacer, pensarse y decirse como mujer. En este capítulo entonces nos detendremos en la construcción de tres personajes, Cristina, Angélica y Doña María de los Ángeles, a los que accedemos a través de la mirada retrospectiva de Irene y que se instalan, por asimilación o por contrapartida, frente a aquellas construcciones simbólicas estereotipadas de la tradición.

Según Gilbert y Gubar, para las escritoras no es fácil desprenderse de las construcciones patriarcales de lo femenino, las que de alguna se heredan en el propio lenguaje y en la tradición literaria. De esta manera, lograr figuras que escapen decisivamente de las imágenes de “monstruo” o “ángel”, no parece ser tarea fácil; no lo fue para las autoras europeas del S.XIX y tampoco para las latinoamericanas del S.XX, ya que se requiere de un ejercicio paradójico: desafiar la autoridad literaria y, al mismo tiempo, lograr ser reconocida y valorada por dicha autoridad.

En este sentido, “una mujer escritora ha de examinar, asimilar y trascender las imágenes extremas de ángel y monstruo que los autores masculinos han generado

²⁷ Gilbert, Sandra y Gubar, Susan. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del s.XIX*. Cátedra, 1998.

para ella. Antes de que las mujeres puedan escribir, declaró Virginia Woolf, debemos matar el ideal estético mediante el cual hemos sido “matadas” para convertirnos en arte” (Gilbert y Gubar, 32). Dicho proceso de examen de “lo femenino”, se textualiza y escenifica en *Las cenizas*, ya que accedemos al carácter y la historia de Cristina, Angélica y Doña María de los Ángeles, a través de la mirada escrutadora de Irene, quien las trae a la memoria constantemente, pero frente a las cuales intenta distanciarse.

Ahora bien, con la finalidad de hacer relaciones más precisas entre estos personajes y ciertas tipificaciones de personajes femeninos de la tradición, se tomará en cuenta el estudio de Cecilia Rubio y Hanna Wirnsberger²⁸. En su artículo, las autoras señalan que hay “posibles proyecciones del cuento maravilloso en el imaginario colectivo contemporáneo” (127) y, a partir de ese antecedente, analizan las relaciones familiares que se dan en el cuento maravilloso y proponen un registro de las figuras femeninas más representativas de ese género. Desde mi perspectiva, en la novela de Yáñez nos encontramos con personajes que efectivamente se vinculan a dichas figuras, aunque inscriben en ellas ciertas transgresiones que, aunque sutiles, no dejan de ser importantes.

Doña María de los Ángeles: madre-madrastra.

Antes de describir a este personaje, es necesario hacer hincapié en que, como lectores, solo nos aproximamos a éste a través de la reconstrucción que hace Irene de su historia; la que se basa no solo en “lo visto”, sino que sobre todo en “lo contado” por otros. De allí que la mediación, entre personaje y lector, acá sea especialmente intensa:

“A veces, la imaginación de Irene da vida a esas raras figuras que poblaron la infancia, la adolescencia de Agustín y que a ella se le antojan personajes de leyenda. Doña María de los Ángeles, Cristina... A fuerza de escuchar comentarios y versiones, ha llegado a reconstituir la vida de esos seres, sus hábitos dentro de la gran mansión estilo Tudor, rodeada de parque, que habitaban en el barrio de Los Leones. Y le parece ver entrar

²⁸ Rubio, Cecilia y Hanna Wirnsberger. “Relaciones familiares y tipificación del personaje femenino en el cuento maravilloso”. En: Revista Chilena de Literatura N°57, 2000. pp 127-150.

a la madre de Agustín, doña María de los Ángeles Iturbe, tres veces poderosa, por su abolengo, su belleza y su fortuna.” (60)

Como se puede apreciar, Irene reelabora, selecciona y literaturiza el pasado y, con ello, hace una suerte de análisis de estas imágenes femeninas, análisis que probablemente le permite, asimilarlas y trascenderlas. Desde la primera vez que se menciona a Doña María de los Ángeles, su nombre viene cargado de una fuerza imponente, que la emparenta a la imagen de la mujer bruja o monstruo y más exactamente, como veremos más adelante, a la figura de la “madrastra” de los cuentos maravillosos: “Agustín tiene el anhelo inconciente de reconquistar la fortuna que arrojó a los cuatro vientos su madre, la bella y terrible doña María de los Ángeles cuyo dominio marcó para siempre la mentalidad de sus cinco hijos” (56).

Rubio y Wirnsberger señalan que el único móvil de la figura de la madrastra es el exterminio de los hijastros y que “al interior de la familia, ella no encuentra ningún obstáculo para la realización de su objetivo, ya que su presencia es totalizante, y anula la figura del padre y todo intento de rebelión de los hijastros” (146). Esta descripción se ajusta notablemente al personaje de la novela. De hecho, el dominio de doña María de los Ángeles es total, ya que, viuda desde muy joven, su potestad no se ve mermada por ninguna figura masculina. El exterminio de sus hijos, aunque no físico, es verificable en la fuerza con que tuerce sus destinos y, como lo menciona Irene, en las “marcas de fuego” que deja en la mentalidad de cada uno de ellos: “Cada cual creció torcido, morbosamente torcido, hacia el lado que su propio temperamento lo inclinaba” (116).

En la vida y personalidad de las dos hijas mujeres, Cristina y Angélica, la fuerza arrolladora de la madre se manifestó con especial violencia, como lo veremos en los capítulos dedicados a cada una de ellas.

En el caso de los hijos varones, la influencia se demuestra de distintas maneras, pero, desde la perspectiva de Irene, a los tres (Luis, Agustín y Javier) les moldea el carácter con ribetes de enfermedad, debilidad o extrema dureza. Aún a riesgo de simplificar demasiado, intentaremos dar cuenta de ello: Agustín, quien detesta a su madre por muchos años por el daño que ésta le causa a su hermana Cristina, sufre indeciblemente, pero decide distanciarse de la casa materna y esconder estoicamente todo tipo de sentimiento que “lo debilite” y “se reviste de dureza”, de allí, que Irene se explique la extrema frialdad de Agustín y su incapacidad para demostrar sentimiento alguno como una coraza que le permite escudar la debilidad exasperada que lo persigue: “Fuerte-débil... Fue sin duda, en su infancia, un sensible. A fuerza de

voluntad se endureció cuando un choque demasiado fuerte lo enfrentó con la realidad de su hogar materno” (44).

En cuanto a Luis, el relato apenas se detiene en este personaje, sin embargo, es un hombre débil, que no logra terminar nada de lo que se propone y que vive en “eterno delirio de grandeza” (57). Por su parte, Javier es un hombre hipersensible, “neurótico incurable”, que vive atormentado. Además de ser músico, tiene distintos trabajos esporádicos, pero no logra mantenerse por su cuenta y vive a expensas de Agustín. Sufre de celos enfermizos, los que, desde la perspectiva de Irene, surgen en la infancia debido a la constante y terrible comparación que hace su madre, entre él y Agustín. A este respecto, es el mismo Javier quien le cuenta a Irene una experiencia traumática de la infancia, que, de alguna manera, se imprime en su personalidad hasta la adultez:

“Nunca he olvidado el incidente de una famosa bicicleta. Yo acababa de cumplir once años; Agustín, diez. Estábamos en vísperas de exámenes. Mi madre, que juzgaba a los niños sin comprenderlos, nos dijo solemnemente: ‘Si salen bien este año, cada uno tendrá como premio mío una bicicleta’. Durante semanas no pensamos en otra cosa. Agustín, más inteligente, menos nervioso, dio exámenes brillantes. Yo salí mal. Y junto con las felicitaciones, llegó para él la codiciada bicicleta. Para mí, nada. Fue el derrumbe total de mis ilusiones de niño... Aquella bicicleta, Irene, es hasta ahora el símbolo de mi inferioridad, de mis humillaciones, de todos mis fracasos...” (215)

Hacia el final de la novela, se relata la ocasión en que toda esa rabia y celos contenidos por tantos años, irrumpen: Javier entra al escritorio de Agustín, echa llave tras él y saca un revólver, al tiempo que dice “Vengo a matarte” (238). Sin embargo, no lo consigue, solo desahoga su cólera y revela al fin ese odio por tantos años contenido, pero Agustín, con su fría autoridad, logra quitarle el arma, dejándolo nuevamente indefenso. La intrépida resolución de Javier termina en un derrumbamiento físico y mental total. Ese día, sus hermanos, deciden internarlo. El desborde, la rebelión se castiga con el eterno encierro y la medicación.

Imponente, egoísta y ambiciosa, la dura ley de Doña María de los Ángeles, se perpetúa en la vida de sus hijos, aún después de su muerte. Aunque con distintos roles, todos la siguen arrastrando: Agustín hereda (queriéndolo o no) el báculo de dicha ley y el resto de los hermanos la sigue sufriendo, por un lado, a partir de la obediencia a la

autoridad de Agustín y, por otro, como ley “tatuada”, como autocensura inconciente, pero igualmente castradora.

Es importante mencionar que, aunque encarnados en la madre, los mandatos que se imponen provienen del imaginario patriarcal: a las niñas se las “domestica” y se les asignan diversas “responsabilidades” hogareñas, mientras que a los niños se los instruye para ser los futuros sostenedores. Se puede plantear, siguiendo a Julia Kristeva²⁹, que doña María de los Ángeles es una “madre fálica”, es decir, que es agente de la heteronormatividad del padre. Lo contradictorio de este personaje es que les exige a sus hijas que practiquen los códigos de dicha norma, pero ella desempeña el papel contrario: no solo es una mujer poderosa e independiente económicamente, sino que además, practica una libertad sexual, que no concibe de ninguna manera en sus hijas.

Al igual que en los cuentos maravillosos, la belleza de este personaje es tan espectacular como su maldad, la que no se ve contaminada con ningún atisbo de bondad (“no se admite la ternura en la madrastra”); esta reducción de sentido es la herencia de la tipificación tradicionalmente extrema de los personajes femeninos, sin embargo, en la novela se introduce una subversión, ya que aquí la madrastra perversa (cuyo ícono se encuentra, por ejemplo, en “Blancanieves” y “La Cenicienta”) se sustituye por la madre biológica, lo que claramente es una contravención con respecto al género tradicional:

“Para Propp (1989), el personaje de la madrastra es un elemento ficcional propio del género que obedece a la imposibilidad de asumir las fuerzas negativas y destructoras al interior de la familia como asociadas a las figuras del padre y la madre biológicos” (Rubio y Wirnsberger, 146).

En el cuento maravilloso, el hecho de no admitir aspectos negativos en las “madres verdaderas” responde, evidentemente, a una cuestión de orden ético, ya que se entiende que en una familia “regularmente constituida”, este tipo de manifestaciones no tienen cabida y que la ruptura del orden solo puede provenir de una composición familiar defectuosa, por ejemplo, aquella en la que en vez de una madre, hay una madrastra³⁰. En la novela, en cambio, la madre biológica se distancia profusamente de

²⁹ *Poderes de la perversión*. S.XXI editores: México. 2006

³⁰ “Hansel y Gretel” es una excepción, ya que allí la figura “mala madre” es asumida por la madre biológica.

la “buena madre”, figura que se origina, según Gilbert y Gubar, en la Virgen María (la paradójal madre virgen) y que inspira el modelo del “ángel del hogar”, es decir, aquella mujer pasiva, obediente y, en extremo, servicial, cuya virtud puede salvar a cuantos le rodean. Molde que definitivamente no calza con doña María de los Ángeles, a pesar de la ironía onomástica de que porte tanto con el nombre de María, como con el de ángeles.

Como se señaló con anterioridad, este personaje se aproxima más a la figura de la madrastra, ya que ella misma se convierte en agente de la ruina de sus propios hijos. Con ello se dismantela la idea de la “naturaleza bondadosa” de la madre y se transgrede la representación tradicional de la madre cristiana. Sin embargo, es importantísimo mencionar que el papel de la “buena madre” no está ausente, sino que lo encarna otro personaje de la novela, quien ya desde su nombre, Cristina, atrae para sí las características de la madre cristiana.

Cristina: madre sustituta y virgen/mártir.

La hermana mayor de la familia de Agustín es quien, como señalamos con anterioridad, sustituye a su madre en las funciones de cuidado de los hijos-hermanos y es quien encarna, para ellos, los valores que se le asignan normalmente a la figura materna: “Cristina, la hermana mayor, se ocupa de ellos, de sus lecciones y su ropa, como una joven madre” (62).

Al igual, que la madrastra de Blancanieves, doña María de los Ángeles, teme que su hija (hijastra) la supere en belleza y que ponga en evidencia su verdadera edad, por lo que decide tratarla como a una niña y la mantiene recluida en el espacio doméstico, donde ella, apacible y cándida, cuida de sus hermanos y espera el día de su “presentación en sociedad”. Sin embargo, antes de que esto ocurra, llega a la mansión de la familia, en calidad de “jardinero jefe”, un joven extranjero que transforma radicalmente la vida de Cristina.

Nuevamente nos encontramos con la narración enmarcada; Irene imagina y reconstruye, literaturizándola, la historia de Cristina y Helmuth Korvin, a partir de lo que le cuenta Javier y una antigua criada: “Vuela la fantasía de Irene. Imagina a esos dos seres, antaño, unidos inconscientemente, castamente, por el temblor”.

En esta narración en particular, que ocupa aproximadamente veinticinco páginas de la novela, Irene se convierte en una verdadera narradora omnisciente, ya que se da la libertad de relatar en detalle hechos de un pasado al que ella solo tiene acceso “a retazos”: reproduce los diálogos y llega incluso a introducirse en los miedos, las sensaciones y los sentimientos mas profundos de los “personajes”. Tanto es así, que, en determinados momentos le atribuye a Helmuth características que lo acercan a ella misma, demostrando una especial simpatía por este joven: “No tardó en habituarse a su empleo. Una misteriosa afinidad nació casi en seguida entre su alma y el paisaje que lo rodeaba (...) Sentía que lo imposible iba a realizarse: él, el eterno solitario, empezaba a crear raíces con esa tierra de Santiago y a sentirse un poco en lo suyo” (69).

La historia de Cristina y Helmuth es simple y terrible: se enamoran profundamente, tienen un romance tan casto, como intenso, hasta que interviene doña María de los Ángeles, quien evidentemente considera que el jardinero es indigno para su hija y lo echa despiadadamente. Resultado: Helmuth se suicida y Cristina, después de un periodo de amarga desesperación, se encierra en un convento, alejándose de su familia para siempre.

Desde la perspectiva de Irene, los personajes parecen tomar contornos de leyenda, de hecho a Cristina se la describe como “el hada buena de los cuentos de infancia” (69) y Helmuth “era, para los tres niños, un príncipe azul, venido de muy lejos, que para llegar a Cristina recorrió un largo camino de miserias” (75). Sin embargo, recordemos que doña María de los Ángeles también tiene ribetes legendarios y que, como tal, le corresponde encarnar la maldad y separar a los amantes. El final feliz de los cuentos maravillosos se trueca por muerte, reclusión social y huida espiritual.

Ahora bien, la destrucción moral de Cristina y su encierro “voluntario” no solo la afectan a ella misma, sino que también a todo el resto de los hermanos, ya que, como señalamos con anterioridad, Cristina hacía las veces de madre sustituta, por lo tanto, para los hermanos su distanciamiento y encierro se vivió como una experiencia de desarraigo maternal.

Desde esta perspectiva, se hace significativa la teoría lacaniana de la “ley del padre”, ya que aquí se produce, de forma literal, la separación de los niños respecto a la madre y la posterior integración de ellos al “orden simbólico” y a la cultura. Ahora bien, es particularmente interesante notar que aquí se consuma un significativo

intercambio de roles, ya que la persona que cumple la “función paterna” de instaurar la “ley del padre” es, en este caso, la madre biológica: es ella quien distancia a sus hijos de Cristina, hecho que imprime en ellos un dolor traumático, que nunca se supera y que modifica su concepción de mundo.

La reclusión de Cristina en un convento funciona acá como un castigo autoimpuesto, que la hace doblemente víctima. Es víctima de su madre que le impide actuar libremente y es víctima de aquellos imperativos con respecto a la mujer (imperativos incorporados y naturalizados) que no le permiten ni siquiera imaginar una vida independiente. El convento funciona como prisión, la que desde la perspectiva de Foucault, es una proyección concentrada de los mecanismos de poder que actúan de manera permanente, aunque solapada, en todo el cuerpo social (*Vigilar y castigar*). De esta manera, en el convento se despliegan las mismas dinámicas coercitivas que el pensador francés le asigna a la vida carcelaria: el principio del aislamiento, el principio de trabajo y silencio y el principio de la vigilancia.

Regular, dominar y vigilar: principios que permiten entrar en posesión del hombre entero, de todas sus facultades físicas y morales. De hecho, eso es lo que parece ocurrir con Cristina, la que, muchos años después, tuberculosa y a punto de morir, regresa a la casa. El reencuentro es dramático: “La cabeza rapada, el cuerpo esquelético, Cristina es una sombra y ninguno reconoce en ella a la hermana mayor”. Sus últimas palabras recuerdan al famoso “monólogo de las flores” que pronuncia Ofelia, en una especie de delirio, poco antes de su muerte: “Nadie afuera puede darse cuenta del frío que hace en el Convento. Ya me cortaron el pelo. No quiero que Helmuth me vea así. No quiero... voy al parque a recoger flores que me pondré en la cabeza... muchas rosas, muchas violetas...” (122).

Angélica: ángel/esclava de la casa.

Virginia Woolf es muy lúcida al plantear, ya en 1929: “Durante todos estos siglos, las mujeres han sido espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar una silueta del hombre de tamaño doble al natural” (28). Idea que está en línea con las propuestas de Lacan, quien en *El estadio del espejo*³¹, explica que la construcción de la autopercepción del “yo” depende de “los otros”. Dicho en otras palabras; “los otros” (los semejantes) funcionan como un espejo que devela la imagen (“imago”) completa del “yo”.

La mujer, entonces, se disminuye, se encoge para transformarse en un espejo en el que los hombres se ven aumentados. Eso es exactamente lo que ocurre con Angélica. Irene la describe de tal manera que pone en evidencia este ejercicio de encogimiento, de anulación, aprendido desde pequeña:

“Por último viene Angélica, siete años más joven que Agustín, al revés de sus hermanos, no hay en ella ningún distintivo, nada que permita clasificarla en agrupación humana alguna. Su carácter es monótono, incoloro, a fuerza de ser dulce y distante. Jamás una expansión ni una confidencia ni un impulso. Su rostro es como su carácter, sin personalidad, sin expresión, rubio y correcto” (58)

Angélica parece la encarnación misma de “lo femenino”; servicial, suave, correcta, débil, respetuosa y (para sellar la perfección) casta... en fin, como su nombre lo indica, es angelical. El “ángel del hogar” que describen Gilbert y Gubar encuentra en ella un ejemplar perfecto. Ella, su nombre, su carácter, su cuerpo, sus gestos son una manifestación elocuente de la domesticación que efectúa la cultura fálica en las mujeres y sus ocupaciones son acordes a esa domesticidad: “Reparte sus días y su vida entre sus tres hermanos en cuyos hogares habita largas temporadas. Su alma es reflejo. Su alma es espejo” (60). Nótese la concordancia con las ideas de Woolf.

Su vida “es renuncia a la vida”, es anulación del yo en pos de otros; se “reparte entre sus tres hermanos” para servirlos, para empequeñecerse a su lado y para

³¹ Lacan, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [Je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. Comunicación presentada ante el XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis, en Zurich, el 17 de julio de 1949. En: bibliopsi.org

acrecentar la figura de ellos, especialmente la de Agustín, el más fuerte, el poseedor del poder simbólico del falo.

En cuanto a la relación de este personaje con las tipificaciones femeninas del cuento maravilloso, se puede señalar que Angélica se vincula a la “hermana liberadora”, la que es descrita como aquella que, aún estando en una situación de peligro debe emprender la liberación de los hermanos y que se “caracteriza por su paciencia, resignación y capacidad de sacrificio extremas, lo que la dota de rasgos de mártir” (Rubio y Wirnsberger, 144). La “hermana liberadora”, al igual que Angélica, remite a la idea de “vivir para otro”, sin embargo, en los cuentos maravillosos esta entrega se entiende como la única posibilidad que tiene el personaje de desarrollarse cabalmente³², en cambio, en el personaje novelesco este “desensimismamiento solidario”, denota, en realidad, una incapacidad para enfrentarse a la fuerza de los otros. Esta posición de sacrificio en la que se encuentra Angélica es similar a la de diversos personajes femeninos de novelas de escritoras latinoamericanas, lo que evidentemente manifiesta una denuncia: que la subordinación de la mujer es fruto, en gran medida, de la educación católica y del control sobre el cuerpo y la sexualidad que incentiva el modelo mariano. Como lo señala María Inés Lagos:

“Esta negación del yo en aras del bien y la felicidad de los demás es una de las bases sobre las que se sustenta la educación que reciben las niñas, y este mensaje –codificado en términos religiosos- contribuye a que las niñas se formen la idea de que sus propias necesidades e intereses son secundarios” (103).

Angélica, adopta la posición de hermana sacrificada, pero nunca se siente conforme con su situación. De esta manera, se produce una subversión del estereotipo: de “ángel del hogar” pasa a ser mártir y esclava. De hecho, Irene nota en ella algo violento, una fuerza pasional no utilizada y desconocida, que altera esa imagen de absoluta resignación y pasividad:

“Es que su serenidad, si es que la tiene, es una serenidad de esclavitud. Atada a sus cadenas de seda, las soporta y las ama porque ignora el vértigo del espacio y la movilidad de la vida. Su existencia es una rendición a todo y a todos. Rendición inconsciente. El ambiente del

³² Evidentemente se puede poner en cuestión y discutir el origen y los valores que motivan a esta figura femenina que se “siente realizada” en la renuncia total de sí misma. Dejamos entonces este cuestionamiento planteado, sin hacernos cargo de ampliarlo, por cuestiones de espacio.

hogar, el peso de la familia, la han vencido desde siempre. Y sus dádivas, hasta sus gestos están marcados ya por el sello de la servidumbre (...) Prosternarse ante sus hermanos, como antes se prosternó ante la madre, le parece natural porque ellos son fuertes” (59).

Angélica aprende la esclavitud y la naturaliza, la hace parte de ella, la imprime en su cuerpo. Una sola vez siente deseos de ignorar las imposiciones de sus hermanos, cuando estos le impiden casarse, pero recuerda el desenlace de su hermana Cristina y no tiene la fuerza para enfrentarlos. Nunca se hace cargo de su propia vida, su sumisión es absoluta e irreversible, tanto por su falta de fuerza, como por ciertas condiciones materiales: “Y, por un momento, sueña una existencia diferente, absurda, sin duda: ser libre, no depender de nadie, ganar su vida trabajando... nada del bienestar que le proporciona su hermano Agustín (...) Imposible. ¿En qué podría trabajar? Nunca ha sabido hacer nada fuera de los menesteres caseros...” (247)

Me parece que en relación a este personaje, las reflexiones de Gayle Rubin³³ acerca de los sistemas de parentesco y del “tráfico de mujeres” tienen especial relevancia. Rubin plantea que la génesis de la opresión y subordinación social de las mujeres se explica por ciertas relaciones sociales y familiares, es decir, ciertos sistemas de parentesco que convierten a la mujer en un objeto intercambiable: mujer, “don”, regalo, mercancía, conejita, esposa, doméstica, en fin, capital reproductivo intercambiable. Esa es exactamente la posición que ocupa Angélica; es intercambiada entre sus hermanos, quienes se reparten sus favores, pero al mismo tiempo es invisibilizada, ya que sus labores, a pesar de su gran utilidad, no son valoradas. No “sabe hacer nada”, por lo tanto, ni siquiera concibe una posibilidad de independencia del sistema familiar al que pertenece. Sistema que la ha habituado a “dar sin recibir”, que la ha adiestrado en la servidumbre y en la dependencia, para transformarla en “mujer”:

“No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la sociedad el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino.

³³ “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”.

Únicamente la mediación de otro puede constituir un individuo como un Otro.”³⁴ (Simone de Beauvoir, 207)

En fin, Angélica es un personaje que se define desde la negación, que se concibe a sí misma desde la carencia, carencia de hijos, de amor, de sexualidad, de belleza, de conocimiento, de trabajo, de fuerza, de encanto... “Repasa su vida como quien relee un libro, hoja por hoja, y ve que nunca ha podido construir nada” (245). Se mira en el espejo, junto a Irene y compara ambas imágenes. Al lado del perfil cautivador de su cuñada, descubre el suyo insignificante, invisible y que solo parece revelar “esa desesperada soledad fisiológica que trasciende a la mente” (246). En ella, el “falo”, como significante tanto de la carencia, como de la ley (Kristeva) parece encarnar con extrema violencia. De hecho, no se desprende nunca de la autoridad agobiadora de aquella madre fálica, que, aún después de muerta, pertenece viva en el retrato que cuelga en la pared de la habitación de Angélica y que la mira, desde la cima, con “ojos soberbios”.

La soledad de Irene, en cambio, no es desesperada, sino que es liberadora y le posibilita la creación de un territorio propio infranqueable: “El gran silencio susurrante que la envuelve será como un velo que guardará ese mundo recién descubierto y al que nadie puede penetrar” (253). En ese sentido, Irene en el espacio de la intimidad, logra autoidentificarse como mujer al margen de las construcciones adscritas por la hegemonía patriarcal, a diferencia de sus cuñadas y suegra, las que perpetúan importantes rasgos de las representaciones tradicionales femeninas, aunque infringiendo en ellos ciertas desviaciones que, como hemos visto, no dejan de ser significativos.

³⁴ Simone. El segundo sexo.

Segunda Parte

“Escritura y compromiso”

Capítulo Uno: “Marta Brunet: La escritora cabal”.

*“Las letras negras fueron
dejando el alma clara”.*

Graziella Garbalosa.

Marta Brunet nació en la ciudad de Chillán el 9 de agosto de 1897³⁵. Hija de españoles, vivió su niñez en Victoria, donde tuvo contacto con elementos naturales y con formas de vida que tendrían larga repercusión en su obra posterior. Sus estudios los realizó con profesores particulares e institutrices, ya que los padres se negaron a que ingresara al Liceo. A los catorce años inició un largo viaje por Europa, donde comenzó a interesarse por escritores como Proust, Ortega y Gasset, Pirandello y Miguel de Unamuno, entre otros. En 1919, la familia se radica en Chillán, donde Marta Brunet comienza a manifestar inquietudes literarias, que la llevan a compartir sus lecturas y primeros ejercicios con un grupo de amigos: “A los 20 años participaba de una rueda de amigos escritores. Allí publicaban su revista, titulada ‘Ratos ilustrados’, hacían recitales y hasta editaban algunos libros porque habían conseguido un mecenas” (Ángel Rama, Entrevista a Marta Brunet)³⁶. En 1924, tras la muerte de su padre y la paulatina pérdida de razón de la madre, debe viajar a Santiago, para buscar los medios con los que subsistir. Desde allí en adelante, Brunet concibe sus quehaceres literarios y sus actividades periodísticas como una labor profesional necesaria para sustentarse a ella misma y a su madre.

Su primera novela, *Montaña Adentro* (1923), obtiene rápidamente el reconocimiento de los lectores y críticos e inaugura una fecunda carrera literaria, la que no solo la lleva a publicar novelas, cuentos, ensayos y una gran variedad de textos, sino que además la transforma en una apreciada participante de la vida intelectual de principios del s.XX en Chile. De hecho, además de sus labores de escritora

³⁵ La verdad es que no hay acuerdo en relación a la fecha de nacimiento, ya que algunos críticos señalan que nació en 1901. Pero me atengo a la fecha propuesta en todas sus últimas biografías y a lo indicado por Hugo Montes Brunet, quien señala: “En Montevideo, mientras daba una conferencia, falleció de un ataque al corazón, en el invierno de 1967. Había nacido en Chillán setenta años antes”. En: Hugo Montes Brunet. Prólogo a *María nadie*. Santiago de Chile: Pehuén, 1997.

³⁶ Para Natalia Cisterna, la creación de este grupo y la diversidad de sus actividades es un dato importante para entender la trayectoria literaria de Brunet, quien, según Cisterna, “es una autora que desde temprano tiene plena conciencia de que el trabajo creativo depende, en buena medida, de la creación de un mapa cultural activo, en donde las redes de apoyo son fundamentales” (2014, 114).

profesional, Marta Brunet se destaca por la variedad de actividades culturales que realiza en distintos momentos de su trayectoria: dirige y escribe para la Revista Familia (de editorial Zig-Zig)³⁷, recorre Chile dando conferencias de literatura nacional, es parte del equipo diplomático de Chile en Buenos Aires (durante catorce años), se desempeña como académica de la Universidad de Chile y, en sus últimos años, fue Agregada Cultural de la Embajada de Chile en Uruguay. En reconocimiento a su producción literaria y a su destacada trayectoria recibe diversos premios, siendo el más importante la obtención del Premio Nacional de Literatura en 1961. Marta Brunet muere de un ataque al corazón, el año 1967 en Montevideo, mientras daba una conferencia.

En este breve repaso biográfico, se puede apreciar que la dedicación de la autora a las letras fue tutelar en su vida y que determinó su distancia con respecto al destino doméstico, al que podría haber estado inclinada de acuerdo a sus condicionamientos sexo-genéricos y sociales: “En su trayectoria literaria, la autora irá redefiniendo su *habitus* despojándose de aquellas normas de género de su clase social que la obligaban al rol asistencial de buena ama de casa y le impedían la constitución de su autoría” (Cisterna, *Trayectorias*, 115). Su carácter de “escritora profesional” influye e incluso “guía” su vida y sus prácticas cotidianas, pero además es determinante en relación a su proceso de formación como sujeto crítico, laico y pluralista. Sujeto que participa de la vida pública y del ambiente político nacional e internacional, manifestándose abiertamente contra la opresión de la mujer³⁸, denunciando las condiciones de vida de diversos grupos sociales que quedan marginados de los procesos modernizadores en Latinoamérica y repudiando públicamente el fascismo y, particularmente el franquismo español. Todo lo anterior la convierte no solo en una “mujer que escribe” o en una autora exitosa y reconocida, sino que además en una “escritora e intelectual cabal”.

³⁷ Para María Eugenia Brito, la participación de Brunet en dicha Revista evidencia la necesidad de matizar las transgresiones de su discurso literario al ejercer un periodismo que propone cierta conservación de las conductas asociadas a lo femenino. La autora destaca además que “Brunet firma como Isabel de Santillana, es decir, sugiriendo a la masa lectora, conservadora y temerosa, un estatus de mujer casada. Se trata de las tretas del débil, en la tan difundida caracterización impuesta por la interesante crítica argentina Josefina Ludmer” (26)

³⁸ Ejemplo de ello son sus novelas y cuentos, pero también su participación en el “MEMCH” (Movimiento pro-emancipación de las mujeres de Chile), colectivo político destinado a promover los derechos ciudadanos de la mujer, fundado por Elena Caffarena el año 1935.

Desde mi punto de vista, allí radica la diferencia entre su constitución autorial y la de María Flora Yáñez, quien, al no renunciar (o al menos distanciarse) de su posición subordinada en el contexto familiar y social, no pasa de ser “una mujer que escribe”.

De alguna manera, esta entrega total de Marta Brunet al ejercicio literario y a vida intelectual y cultural asociada a aquél, se puede relacionar con la forma de trabajar que practicó Brunet. En más de una ocasión, la escritora cuenta que sus personajes “se le imponen”, que se le aparecen con una fuerza propia, que la acapara por completo y que deja en suspenso su vida cotidiana:

“La vida mía, la propia, cotidiana, de mujer de su casa y de su trabajo, parecería lo de siempre. Pero yo bien sé cómo lo realizo todo con ausencia de mí misma, tal vez con los gestos precisos y las frases necesarias, pero adentro llamada, urgida, tironeada por ese otro mundo subconsciente que se sirve de mí para lograr su integridad literaria”
(*Experiencias*, 2).

La obra de Brunet despertó el interés de la crítica desde sus comienzos y, aunque hubo un momento histórico en que cayó en un “inmerecido olvido” (Oyarzún), hace algunos años ha vuelto a suscitar el más vivo interés, lo que se demuestra en la publicación de diversos artículos acerca de sus cuentos y novelas y en las reediciones de su obra, siendo fundamental, en este ámbito, la reciente edición crítica de su *Obra narrativa*³⁹, a cargo de Natalia Cisterna, la que cuenta además con los aportes de importantes estudiosos de la obra brunetiana; Lorena Amaro, Kemy Oyarzún y Grínor Rojo.

Las primeras lecturas de la obra de Marta Brunet pusieron el acento en el virtuosismo de su estilo “matemático”, en la rigurosidad de su técnica narrativa y en su capacidad para crear personajes de una densa profundidad psicológica. En este sentido, me gustaría destacar las fervientes palabras de admiración que le dedica Gabriela Mistral en 1928, quien, a pesar de que le critica su “dialectismo exacerbado”⁴⁰, sitúa la escritura de Marta Brunet al mismo nivel que la de Pablo Neruda:

³⁹ Brunet, Marta. *Obra narrativa* (Novelas-Tomo I). Ediciones Universidad Alberto Hurtado (Colección Biblioteca Chilena): Santiago de Chile, 2014.

⁴⁰ La misma Gabriela, en tono de recomendación: “El quitar a sus personajes la muleta de su horrible jerga chileno-rural no les disminuirá una pestaña de su contextura y de su autenticidad” (160). Es importante mencionar también que la crítica de Mistral, viene precedida por el reconocimiento de los

“Nosotros hemos tenido enriquecimiento efectivo -¡y de que silenciosa formación!- en los últimos cinco años. Además del que nos trajo Pablo Neruda; lado a lado con él. Nosotros hemos recibido (y en el participio aquí yo pongo un gozoso-tierno) el don verdadero, el aporte que se toca, de real, como el buen limo del río que crece, de Marta Brunet, la novelista de Chillán” (156).

A pesar del notorio respaldo de Mistral, va a ser Alone⁴¹, el autodenominado “descubridor” de la “chillaneja”, quien fijará los parámetros que guiarán las lecturas de críticos posteriores. Desde *Montaña adentro*, uno de los objetivos de la crítica fue reconocer su filiación, cercanía o distancia con el criollismo. Para Alone, Brunet lograba configurar un nuevo criollismo, cuyo interés primordial no era la descripción de espacios y costumbres, sino que la pintura de ciertos personajes, sus movimientos emocionales y la constitución de sus subjetividades en un espacio campesino. De esta manera, los críticos (en su infinito afán por clasificar y por insertar la escritura brunetiana en la tradición de la literatura nacional) consideraron que Brunet era dueña de un lenguaje “neocriollista”⁴² o “criollista personal”⁴³ y ese membrete continuó operando, aun cuando sus obras comenzaban a explorar lenguajes y espacios distintos a los de su primer periodo, en obras como *Raíz del sueño* (1949) y *Amasijo* (1962), más cercanas a los parámetros cosmopolitas del “boom”.

Para Natalia Cisterna, este afán por situar la literatura brunetiana en un momento transicional (entre criollismo y vanguardia) es fruto de los prejuicios con que los críticos se aproximan a la literatura de mujeres: “En efecto, para un espacio cultural claramente androcéntrico, es mucho más comprensible entender la obra de una escritora vislumbrando un proceso de transformación artística, que constituyendo en sí misma una transformación” (*Trayectorias*, 118).

En fin, los acuciosos intentos por determinar las posibles filiaciones de la obra de Brunet a las corrientes literarias de la época, no solo, pretenden dar univocidad a

méritos de la novelista y por la convicción de que su literatura debía ser divulgado por todo el mundo de habla hispana, situación que, para ella, se vería entorpecida por ese uso “provinciano” del idioma: “Deje ella esa forma de criollismo que es una autocondena a ser leída por un clan” (159).

⁴¹ Díaz Arrieta, Hernán (Alone), Prólogo a *Obras completas de Marta Brunet*, Zig-Zag, Santiago, 1963.

⁴² Ricardo Latcham.

⁴³ “Es lo que sucede con Marta Brunet, escritora chillaneja, de obra exigua, pero redonda, creadora de un criollismo personalísimo, de un paisaje humanizado, captable desde su primera novela, *Montaña Adentro*, publicada en 1923, y que tuvo la virtud de situarla, con perfil propio, en nuestra literatura”. Luis Merino Reyes (firmado como Ulyses). “El criollismo de Marta Brunet”, en *Atenea* N° 363-364, Año XXXII, Tomo CXXX. 1955. En: www.brunet.uchile.cl

una obra amplia y heterogénea, sino que además, desvían la mirada de lo medular. Probablemente, el primer crítico en poner el acento del análisis de la obra de Brunet en un eje distinto, es decir, en la fuerza de los personajes femeninos que transgreden, intentan transgredir o, al menos, se incomodan con el orden jerárquico patriarcal, es Ángel Rama⁴⁴. Para el autor, en todos los relatos de Brunet y a pesar de “las mudanzas que mueve el tiempo, permanece un terco elemento unificante: la presencia de la mujer y su aprendizaje de un mundo adulto” (*La condición*, p.11).

Como lo advierte Lorena Amaro, el prólogo de Ángel Rama “abría así un nuevo horizonte de lectura” (*En un país*, 16). Horizonte que se enfoca en la posibilidad de enfrentar la recepción de la literatura brunetiana con una perspectiva de género. Este nuevo enfoque crítico será enriquecido, ampliado y profundizado con los estudios de Berta López Morales⁴⁵, Kemy Oyarzún⁴⁶, Rubí Carreño⁴⁷, María Eugenia Brito⁴⁸, Natalia Cisterna⁴⁹ y la propia Lorena Amaro⁵⁰, entre otras.

No es el propósito de esta presentación hacer un examen de los aportes de cada una de ellas, sin embargo, me parece importante rescatar aquí algunas ideas fundamentales para la perspectiva de análisis con que nos enfrentaremos a *María nadie*.

Berta López Morales observó que las novelas de Brunet denuncian cómo las jerarquías, dominios y abusos de una sociedad estamental se replican al interior de las relaciones familiares, generando sujetos femeninos tremendamente conflictuados con su situación de subordinación. En el mismo orden de ideas, Rubí Carreño y María Eugenia Brito analizan el tema de la casa como espacio, material y simbólico, de la opresión femenina, de la violencia doméstica y sexual y de la rivalidad entre mujeres. Sin embargo, para Eugenia Brito, el aporte mayor de la escritura brunetiana radicaría

⁴⁴ Rama, Ángel: “La condición humana de la mujer”. Prólogo de: Marta Brunet, *Soledad de la sangre*, Montevideo, Ed. Arca, 1967.

⁴⁵ López Morales, Berta. *Orbita de Marta Brunet. Cuadernos del Bío Bío*. Ediciones de la Universidad de Concepción, 1997.

⁴⁶ Oyarzún, Kemy. Prólogo a *Montaña adentro*. Editorial Universitaria, Santiago, 1997.

⁴⁷ Carreño, Rubí. *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del S. XX*. Ed. Cuarto Propio, Santiago. 2007.

⁴⁸ Brito, María Eugenia. *La casa: frontera y límite (en textos de Brunet, Donoso y Eltit)*. Tesis de doctorado, Universidad de Chile, Santiago 2008.

⁴⁹ Cisterna, Natalia. “La definición de las trayectorias literarias en dos escritoras chilenas modernas: María Flora Yáñez y Marta Brunet”. *Revista Chilena de Literatura*. Abril 2014, N°86, 101-120.

Ver también: “Entre la casa y la ciudad: La representación de la experiencia del sujeto femenino en los espacios público y privado en novelas de mujeres latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX”. Tesis doctoral. Universidad de Chile.

⁵⁰ Amaro, Lorena. “En un país de silencio: Narrativa de Marta Brunet”. Prólogo a *Obra Narrativa*, Op.cit.

justamente en presentar mujeres que inscriben, desde la casa (hasta el espacio público), una nueva manera de habitar el espacio, que contraviene las retóricas de opresión del patriarcado y que las hace tomar una posición determinante en la construcción de su ser y de su entorno familiar y social. Los aportes de las autoras recién mencionadas son sustantivos en relación a *María nadie*, obra en que la protagonista se va/escapa de su casa (paterna) para habitar un espacio nuevo, que finalmente es igualmente opresor. De allí que este nuevo lugar (su casa “prestada”/el pueblo de Colloco) adquiriera ciertas dimensiones simbólicas.

Kemy Oyarzún, por su parte, se aboca a la tarea de deconstruir las lecturas canónicas de la obra de Marta Brunet; lecturas que, desde una visión dicotómica y esencialista, habían considerado su obra como “criollista” y “masculina”⁵¹, supuestamente antítesis de la obra “cosmopolita” y “femenina” de María Luisa Bombal. Para Kemy Oyarzún, Brunet, se propuso concientemente esta trasgresión de exceder las posibilidades de escritura que se le asignaban a una *señorita provinciana*⁵², con ello, no solo se opuso a restringir los espacios, personajes y lenguajes que podía explorar, sino que además se enfrentó a una lógica excluyente (“esto o aquello”) muy peligrosa para la libertad del ejercicio literario⁵³. Además, es la propia autora, quien tempranamente, en una entrevista concedida a la argentina Rosa Franco en 1960, señala:

“A mí no me halaga eso, ni entiendo que tal cosa pueda ser un elogio. Decir que una mujer escribe como un hombre parecería querer significar que el talento literario es cosa privativa, exclusiva del sexo fuerte y que lo contrario es la excepción... Y dígame usted si eso no es exagerada petulancia por parte del hombre...” (Cit. por Julio Durán, p.90).

⁵¹ Desde sus primeras novelas, Raúl Silva Castro describió la obra de Brunet como “masculina”, sin embargo, reconoce que en la segunda parte de *María nadie* estarían presentes los rasgos de una novela propiamente femenina, lo que evidencia la mirada dicotómica y excluyente del crítico: “*María Nadie* vale por ser una gran confesión personal, bellísima, llena de sugerencias, y en la literatura chilena parece abrir la pista a la novela propiamente femenina, a la cual, por la varonilidad de su talento, Marta Brunet hasta hoy parecía poco inclinada”. En: Silva Castro, Raúl. “María Nadie novela de Marta Brunet” de la sección *Los libros de Atenea*, N° 378. 1957, pp. 258 -62.

⁵² Berta López Morales comparte este criterio cuando plantea: “La obra de Marta Brunet fue juzgada con cierta miopía que llevó a privilegiar aquellos aspectos que rompían con los supuestos implícitos de lo que podía ser una escritura femenina”. En: López Morales, Berta. “Recepción crítica de la obra de Marta Brunet” en *Acta Literaria* N° 24. Santiago: 1999, pp. 41-53.

⁵³ De hecho, Brunet, manifiesta en “Experiencias de mi vida literaria” este conocimiento de lo que generaba su novela: “Mis primeros años de mujer que escribe la vida rural chilena, me valieron el asombro de la crítica y el escandalizado comentario de mi medio provinciano. Que nadie entendía el conocimiento de la muchacha que yo era, en decires montañeses, en pasiones primarias y en una cruda realidad puesta en manifiesto sin ambages”. (“Experiencias de mi vida literaria”, Fragmentos de una conferencia dictada en 1958. En: www.brunet.uchile.cl)

Por otra parte, Kemy Oyarzún⁵⁴, propone que la fuerza, la heterogeneidad y lo “recio” de la obra de Brunet proviene del cruce entre lenguaje, sexualidad y poder; cruce a partir del cual se textualiza y visibiliza lo que está oculto, velado. De allí el desborde, de allí el escándalo. Esto último también es aplicable a la novela que nos ocupa, ya que, como veremos más adelante, en *María nadie*, el escándalo no solo se instala al interior del relato, sino que además supera el mundo intradieгético para ser protagonista en la primera fase de la recepción de la obra.

Por último, en su reciente y fundamental estudio, Lorena Amaro realiza un recorrido por las distintas perspectivas de lectura que inspiraron las obras de Brunet, señalando que, desde el primer momento, la autora fue admitida en el canon literario (aunque parcialmente), pero que esto fue fruto de una (in)feliz paradoja:

“Su inscripción entre los muchachos del canon se debe en gran medida a que ellos no supieron leerla o, peor aún, no quisieron hacerlo realmente, por lo que hubo que aguardar décadas para que el poder desestabilizador de sus textos fuera puesto a luz...” (En un país, 23).

Es decir, se aceptó e incluso aplaudió su literatura, pero (o más bien “porque”) no se la entendió en sus dimensiones más polémicas. Para Amaro, el poder desestabilizador de la literatura de Brunet, no surge únicamente de su capacidad para poner en el escenario el problema de la condición de la mujer, sino que se origina en la audacia de representar crudamente la construcción de diversas y conflictivas identidades genérico-sexuales y sociales en el marco del problemático proceso de modernización nacional. Proceso que, al igual que en otros países latinoamericanos, se vivenció como “traumático” (Rojo) y que generó exclusiones y desigualdades, que pesan hasta nuestros días. En este sentido, Amaro, hace un llamado a superar tanto aquellas lecturas que silenciaron las subversiones y los temas más duros de la producción brunetiana, como aquellas que conciben que el conflicto central de su literatura es el problema de la mujer, pero sin vincular este conflicto al contexto social, político y cultural que lo hace posible. De esta manera, la crítica plantea que ni las aproximaciones que hicieron de Brunet un “escritor criollista”, ni las que descubrieron los rasgos feministas de su escritura son ahora suficientes (16). A partir de la reflexión anterior, Amaro plantea la necesidad de dejar de leer a Brunet como un “mito

⁵⁴ Oyarzún, Kemy, “Género y canon: la escritura de Marta Brunet”. *Cyberhumanitis*, 14 (2000).

biográfico” para lograr adentrarse en las aristas menos iluminadas de su escritura. Esta intención coincide con la de la propia autora, quien lúcidamente, sugirió en la ya citada entrevista que le hizo Ángel Rama en 1962: “¿Sabes qué pasa? Que nuestro pueblo tiene necesidad del mito, y ahora, a falta de Gabriela, lo han pasado a Marta Brunet. Yo te aseguro que me defiende contra eso” (22).

Capítulo Dos:

“La independencia como opción/la exclusión como castigo en *María nadie*”.

En la novela que nos ocupa, Marta Brunet, presenta a una mujer que se propone ser un sujeto moderno: María, mujer soltera, que trabaja en el servicio público y que llega sola a un pueblo del sur de Chile a desempeñar sus funciones de telefonista. Se puede presumir que esto ocurre alrededor de los años cuarenta o cincuenta del siglo pasado. Sin embargo, su independencia (y tan solo su presencia) se transforma en una amenaza para los habitantes de “Colloco”, pueblo provinciano, semicampesino y ultraconservador, cuyo origen y formación obedece a una estructura patronal y patriarcal.

Nuestro propósito es reconocer y explorar el complejo proceso de construcción (autoafirmación/autocensura) de identidad del personaje protagónico. Proceso que surge de la urgencia de María de despojarse de aquellos mandatos afectos a su situación familiar, social y genérico-sexual (es decir, su *habitus*) y que se concibe como una posibilidad asociada a la independencia económica y al acceso a un espacio de mayor intimidad. Este intento de autoafirmación, por lo tanto, depende de condiciones materiales específicas y de una cuota de libertad que solo es posible a partir de una ruptura con la propia historia y con el espacio social en el que ésta se desarrolla. De allí que el espacio en el que se despliega la acción es fundamental: de hecho, el texto está dividido en dos partes, una de éstas es “El pueblo”, la otra es “La mujer”. Para Grínor Rojo esta división obedece al establecimiento de “los polos de la dialéctica sociedad/individuo, cuyas tensiones son, según sabemos, uno de los vectores de la cultura de la modernidad” (2014, 863) Esta dialéctica nos anticipa un choque, un conflicto explícito, sin embargo, en el texto de Brunet, dicho conflicto no se produce, al menos no en “voz alta”, sino que solo se manifiesta en un diálogo de María con ella

misma (metonímicamente representada en una gata abandonada). Este “silenciamiento” me recuerda nuevamente las palabras de Foucault: “¿Cómo aseguramos un uso público de la razón?, ¿Cómo puede la ‘audacia de conocer’ ejercerse a la luz del día?”⁵⁵. Estas preguntas son fundamentales porque hacen referencia al problema más hondo de la obra: María intenta salir del “estado de tutela” (para continuar con la terminología del texto de Foucault) a partir de un conocimiento de sí misma y de un análisis y repudio de los (algunos) principios de autoridad “del padre”, sin embargo, su mayor anhelo no es luchar contra ellos, sino simplemente soslayarlos; “que la dejen en paz”. No obstante, ni siquiera logra la anhelada paz: es rechazada, agredida y excluida.

Grínor Rojo, continuando la propuesta de Kemy Oyarzún⁵⁶ de posicionar la obra de Brunet en relación a la historia del feminismo en Chile, realiza un aporte muy valioso al vincular *María nadie* con los periodos de la cronología del proyecto de emancipación de mujeres en Chile, propuesto por Julieta Kirkwood⁵⁷. Rojo propone que esta novela se inscribe en el tercer periodo del movimiento, es decir, aquella larga era de silenciamiento de la diferencia sexo-genérica. Desde esta perspectiva, se pregunta si es posible buscar allí el sentido más hondo de la novela: “¿no será este el aspecto en el que habría que escarbar un poco más para encontrarse con el significado profundo del relato que ahora comento?” (866). Pregunta esta que va a ser productiva en esta investigación, ya que apunta a entender por qué la trasgresión de María permanece en la esfera de la intimidad y el silencio y no logra exteriorizarse. Lo que a su vez, nos lleva a indagar nuevamente en los límites entre lo privado y lo público. Límites que se hacen cada vez más difusos; toda vez, que un proyecto privado de constitución del sujeto, depende en la práctica de ciertas condiciones sociales, materiales y políticas, que aunque no lo estimulen, al menos lo permitan.

⁵⁵ Foucault, Michel. “¿Qué es la ilustración?”. Actual n°28. 1994.

⁵⁶ La autora, el año 2000, señala: “Sitúo el proyecto intelectual y escritural de Brunet en la fase ascendente del movimiento social de mujeres que culmina en Chile con el sufragio femenino, esto es, entre 1913 y 1949. En este sentido, coincido con la periodización de Julieta Kirkwood para el movimiento de mujeres de este siglo en Chile” (“Género y canon: la escritura de Marta Brunet”. En: <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx27koyarzun.html>). Sin embargo, Oyarzún, en su reciente estudio de *Amasijo* (1962), la última novela de Brunet, propone un criterio de periodización distinto, tanto para esta novela, como para *María nadie*: “La tercera fase de madurez narrativa, incluye María nadie y *Amasijo*. Si pensamos en el paradigma histórico de Julieta Kirkwood, la larga trayectoria de la obra brunetiana cubre casi cuarenta años de escritura y abarca desde el ascenso del movimiento sufragista al periodo de ‘silenciamiento’”. (“Teatralidad del género. Inquietud del sexo. En torno a *Amasijo*, de Marta Brunet”. En: Marta Brunet, Obra narrativa. Op.cit. p.885)

⁵⁷ Kirkwood, Julieta, *Ser política en Chile. Los nudos de la sabiduría feminista*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1990.

Se hace fundamental entonces explorar el espacio en el que se inserta María y los personajes que en él habitan. De hecho, como lectores, antes de conocer a María, iremos familiarizándonos con una serie de personajes masculinos y femeninos que viven en el pueblo de “Colloco” y que funcionarán inevitablemente como aquellos frente a los cuales, esta “María nadie”, “María anónima” tiene que definirse, re-crearse y autenticarse. Desde esta perspectiva, se hace necesario entender la constitución de los mecanismos específicos de poder del sistema sexo-género que se despliegan en el pueblo, en relación a otras coordenadas de poder altamente jerarquizadas: es decir, se debe reconocer la compleja articulación patriarcado/patronazgo, en el contexto de una situación de transición nacional “hacia la modernidad”, que determina las formas de vida practicadas y aceptadas en Colloco.

Aquí la paradoja: este pueblo que, para la protagonista, representa una posibilidad, un escape; se va tornando en un espacio cada vez más opresor, que sospecha del anonimato de la mujer y que castiga de forma brutal su intento de independencia y libertad, su “audacia de conocer” y de “elaborarse a sí misma”. Un pueblo que no le permite ser María nadie, que la excluye y que la devuelve a su lugar y a su origen, obligándola a reconocerse nuevamente como María López.

A partir de lo expuesto anteriormente, el propósito de este análisis es indagar en los diversos mecanismos y “tecnologías” a partir de los cuales se despliega la dinámica coercitiva y, desde este ángulo, observar la tensión de las relaciones entre María y el resto del pueblo. A partir de ese nudo la idea es sondear las siguientes interrogantes: ¿frente a quiénes tiene que definirse María?, ¿qué jerarquías y que definiciones genérico-sexuales subvierte María?, ¿frente a qué cuerpos/existencias puede entender su cuerpo/existencia?, ¿Qué le impide a María crear el espacio de intimidad anhelado?, ¿por qué la “pacífica María” se transforma en una amenaza para el pueblo?, ¿en qué medida el uso privado de la libertad desestabiliza un orden público?, ¿quién castiga?, ¿quién es verdaderamente el castigado?...

Capítulo Tres:

“Silencio y condena: el pueblo inquisidor en *María nadie*”.

*“No, no era un pueblo de juguete,
ni sus gentes tenían la vida plácida”*

En la primera parte de la obra nos encontramos con los personajes típicos de un espacio pueblerino conservador y con el uso idiolectal del habla rural chilena. Uso del idioma que caracterizaba a novelas como *Montaña Adentro* y a la mayoría de los cuentos de la autora, y que, para Kemy Oyarzún, es expresión de un “desborde lingüístico, artístico y cultural”, ya que “en una sociedad estamental, su criollismo verbal violentaba un doble tabú de clase y de género sexual” (Oyarzún, *El escándalo*, 27).

Antes de describir a los personajes del pueblo, se harán algunas referencias en relación al origen y la conformación de Colloco, toda vez que “el imaginario de Brunet ha organizado una obra en la cual es posible leer el espacio en que se mueve la mujer moderna y su compleja disyuntiva en su relación con las instituciones ancladas en estructuras conservadoras y excluyentes” (Brito, 29):

“Varios hacendados se unieron a la poderosa Compañía Maderera de Colloco para que se creara un paradero en la línea de ferrocarril ya existente (...) El pueblo se hizo necesario de inmediato. Y nació, no como nacen los pueblos generalmente, poco a poco, sino simultáneamente: porque mientras un terrateniente edificaba sus galpones, las casas necesarias a su administración y a sus obreros, los otros no le iban en zaga, y todo crecía a la vez, como brote de yemas en una primavera sin atraso”. (María nadie, 18)

Como se puede apreciar, la formación del pueblo de Colloco depende, por un lado de los intereses económicos de una poderosa Compañía Maderera, y por otro de las influencias de hacendados y terratenientes. De este modo, su origen se produce por una alianza entre el poder de una economía moderna y el poder de la tradición agraria: “Ese pueblo sureño chileno de los años cuarenta o cincuenta, en el que la modernidad de la industria se está acomodando más mal que bien sobre el piso de una premodernidad que estructural y superestructuralmente sigue teniendo un peso determinante sobre la vida nacional, es el Chile de entonces” (Rojo, 872). Lo que resulta de este cruce es un pueblo, que no es del todo tradicional, ni del todo moderno, pero cuya estructura, fuertemente jerarquizada, no logra esquivar los códigos

autoritarios y represores de un sistema de patronazgo, deudor todavía del contradictorio “feudalismo moderno” latinoamericano.

Además de este origen, la estructura “excesivamente geométrica” y el notable apartamiento del pueblo, “perdido en las montañas”, también son manifestación concretizada del sistema dominante. El espacio entonces, no está descrito desde una perspectiva pintoresquista, sino que está cargado política y socialmente: “Sitios de dominios o marcas territoriales, se trata de espacios en los que se hallan tatuadas las inestables transacciones con el poder” (Oyarzún, *El escándalo*, 29).

Estos rasgos del pueblo de Colloco (tradicional y moderno a la vez, patronal y periférico) son gravitantes en relación al análisis de los mecanismos de opresión/trasgresión que se dan al interior del sistema sexo-género (los que afectan rotundamente a la protagonista de esta historia) porque dicho sistema está cruzado por “otros poderes”: las jerarquías, dominios y abusos de una sociedad estamental se replican al interior de las relaciones familiares, generando sujetos femeninos tremendamente conflictuados con su situación de subordinación. En este contexto, la galería de personajes femeninos que se despliegan en Colloco, emparenta esta obra de Brunet con sus otras novelas, las que “abarcen un amplio espectro de formas femeninas de ser y hacer, que erosionan los estereotipos y encasillamientos de la época” (Oyarzún, Pr. a *Montaña adentro*, p. 31). Esta multiplicidad de caracteres femeninos, desde “mujeres recias y voluntariosas”, hasta “virtuosas sumisas”, va a ser fundamental a la hora de entrar al texto *María nadie* para observar la constitución identitaria de María, en relación a los otros personajes femeninos de la obra.

Ángel Rama, en el prólogo ya mencionado, también reconoce esta variedad de caracteres femeninos:

“Habrá mujeres integradas al orden de la sociedad, fieles servidoras y trasmisoras de los valores establecidos, y a su lado las rebeldes que niegan el sistema y de él se excluyen, apostando sin cesar por su libertad con el fin de alcanzar, plenamente, la condición humana. Optan en este caso por el riesgo, por el desamparo, por la vida adulta, por la modernidad” (13).

Esta caracterización que hace Rama de los personajes brunetianos pone el acento en el nacimiento de la mujer como sujeto moderno, sin embargo, es un tanto polarizada: desde su perspectiva los personajes femeninos serían o autónomos o sumisos, sin posibilidades de que surjan identidades intermedias, que no calcen del

todo con ninguna de las dos alternativas. Desde mi punto de vista y siguiendo los aportes de Judith Butler⁵⁸ -quien profundiza en la idea de que la identidad de género no es esencial, ni estable, sino que es performativa, ya que depende de una “repetición estilizada de actos”- los personajes femeninos de *María nadie* no se adaptan necesariamente a esa visión polarizada de las posibilidades de “ser mujer”. La riqueza y calidad de los personajes de Brunet, aquellos que a Gabriela Mistral se le aparecen hasta “con su propio modo de andar”, surge de su “irse construyendo” a través de la acción y de las contradicciones que de allí surgen. Estos personajes no se “dan”, sino que se “desenvuelven”. Y a la hora de clasificarlos en las opciones propuestas por Rama, se me vuelven escurridizos: ¿En qué lugar poner, por ejemplo, a la fiera Batilde⁵⁹ (de *Humo hacia el sur*, 1946), a la rebelde y arribista Carmen (de *La mampara*, 1946), a la enérgica “Petaca” (de *María nadie*), a la correcta y astuta María Rosa (de *María Rosa, flor del Quillen*, 1927) y a tantas otras?.

A partir de lo anterior, mi intención es aproximarme a las mujeres que pueblan Colloco a partir de sus actuaciones performáticas, es decir, atendiendo no a la construcción de identidades genéricas estables, sino que a las experiencias y los actos mediante los cuales, los personajes se adaptan o rechazan (con placer, con odio, con repudio, con recelo, con condescendencia o de forma inconciente) las actuaciones que se ‘espera de ellos’. Ahora bien, no está de más decir que esta ‘repetición estilizada de actos’, a la que hace referencia Butler, si se hace excesivamente ‘repetida’ y decididamente ‘estilizada’, sí puede originar el estereotipo, es decir, la encarnación inamovible de “un tipo humano”, los que podemos encontrar también en los relatos brunetianos.

De hecho, el primer personaje femenino que aparece en la obra es Ernestina, la que sí se puede adaptar a la categorización de Rama, posicionándose en el grupo de aquellas mujeres “integradas al orden”. Podríamos describir a Ernestina como una fiel representante del “ángel del hogar” (Gilbert y Gubar): “En casa del ferretero quedaba una hija soltera, Ernestina, jovencita, plácida, linda, discreta, bien educada, gran dueña

⁵⁸ Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate Feminista*, 18 (1998), 296-314.

⁵⁹ Es evidente que Batilde es una mujer recia y voluntariosa, cuyo poder, político, económico y social, sobrepasa al de cualquier habitante del pueblo, que ella funda y dirige. Sin embargo, no creo pertinente plantear que sea una mujer que se revele contra el orden establecido en su totalidad, es decir, ella repudia la situación de sometimiento de la mujer, pero a su vez es defensora de valores tradicionales y, en vez de romper con la dialéctica dominante/dominado, que se da entre hombres y mujeres, la remeda con respecto a otros grupos sociales. En este sentido su opción no es por “la modernidad”, sino que por el ejercicio despiadado de un poder que le ha arrebatado a otros.

de casa, prolija tejedora de chalecos, bufandas, calcetines y mitones” (28). Ernestina se casa con Reinaldo, quien trabaja en la Compañía Maderera, y se van juntos a Colloco. La primera imagen de la mujer en su casa es la que permanecerá durante la narración: “Ernestina dejó el tejido en el regazo, cruzó sobre él las manos y con la cabeza ladeada puso atención al interior de la casa. Cuando oyó el chapoteo del agua en el baño, aflojó la angustia de la espera, miró de nuevo el reloj, movió la cabeza, enarcó las cejas, suspiró y con lento ademán volvió a su trabajo” (21). Como se puede apreciar, no podemos acceder a los pensamientos del personaje, pero la vemos actuar, moverse, gesticular: su acción es paradójicamente pasiva, Ernestina espera.

Otra particularidad en relación a la descripción de este personaje es la perspectiva: en diversas ocasiones la vemos a través de los ojos del marido: “Pero a lo que más le costó acostumbrarse fue a la presencia de la mujer, a esa evidencia, a ese cuerpo que parecía siempre esperar el suyo, sin prisa, sin manifestación alguna de reclamo. Ese cuerpo que en el día se desplazaba por la casa con suavidad, organizando un mundo de comodidades, el orden, la limpieza, la buena comida, la ropa pulcra, las plantas, los pájaros, las flores” (29). Cuerpo dócil, suave, pulcro, cuerpo que espera: cuerpo de lentos ademanes, cuerpo que es relato, que es construcción, cuerpo que no está fuera de la cultura, cuerpo en el que se inscriben performáticamente los estereotipos de género.

En otra ocasión, Reinaldo reflexiona acerca de su medio doméstico y plantea: “Allí había una mujer, su madre, que hacía el ambiente grato, que ordenaba, que era la organizadora cotidiana del gran horario por cumplirse. Aquí, Ernestina hacía lo mismo...” (31). Podríamos plantear entonces que Ernestina se ajusta al tipo femenino de las “sujetadas” o “idénticas”, términos acuñados por Celia Amorós: “El espacio privado, en oposición al espacio de los pares o iguales, yo propongo llamarlo el *espacio de las idénticas*, el espacio de la indiscernibilidad, porque es un espacio en el cual no hay nada sustantivo que repartir en cuanto a poder ni en cuanto a prestigio ni en cuanto a reconocimiento” (8).

Si bien me parece que se puede discutir la concepción de Amorós acerca del espacio privado, por el escaso valor que se le asigna a éste en relación a la configuración de la identidad⁶⁰, creo que en el caso de Ernestina, este concepto sí es

⁶⁰ De hecho, ese ejercicio de revalorización del espacio privado es uno de los aportes fundamentales del feminismo de la diferencia, el que, a grandes rasgos, no solo exige la participación de la mujer en el

funcional, ya que este personaje no intenta habitar el espacio privado de una manera distinta y tampoco reelabora un lugar propio, si no que se adapta dócilmente a las formas tradicionales de habitar el espacio doméstico.

En Ernestina no hay protesta, parece no haber conflicto alguno, sin embargo, esto puede ser mera apariencia, porque, en realidad, nunca accedemos a sus reflexiones y sentimientos, de allí que, desde mi lectura, este es un personaje abierto. Por otro lado, a pesar de su situación de subyugación, hay algo en ella (“una serenidad”, “una firmeza de ojos”) que, de alguna manera, la pone por encima de su marido, a quien se lo describe siempre desde la más profunda ironía, como un hombre vulgar, que no se destaca en nada particularmente, pero que sin embargo se siente muy complacido con el mismo: “él, tan erguido, tan impecable, con los hombros tan cuadrados y la barbilla en alto hendiendo el porvenir, tan fachoso, tan hombre” (26).

Inmediatamente después de la historia de Ernestina y Reinaldo, se nos obsequia con un personaje impecablemente delineado, “la Petaca”, cuya contextura física no hace sino poner de relieve la autenticidad y realismo del vivo dibujo del personaje:

“Andaba por el filo de los treinta años, la gordura no le había hecho perder agilidad, ni había aplacado su genio vivo. La Petaca manejaba sin titubeos el almacén, el restaurante, la casa propia, el marido, el hijo, el peón, la mozueta sirvienta, los clientes, los proveedores y, en suma, el pueblecito todo de Colloco” (35).

Siempre moviéndose, trabajando, agitando, la autoridad de la Petaca es indiscutida y provoca miedo en todos los personajes que la rodean, incluso en el bonachón de su marido, don Lindor, aspirante a artista en su juventud, que debe olvidarse de la simpatía que siente por las tablas para seguir a la Petaca en sus proyectos. Ella, emprendedora incansable, lo hace mozo de una casa particular, luego lo convierte en trabajador de un puesto en el mercado hasta que finalmente lo transforma en flamante dueño del almacén y del restaurante de Colloco. La inversión de los papeles es total: ella toma las decisiones, ella es la proveedora, él obedece resignado a la Petaca, porque le teme a sus arranques de ira, sin embargo, el es don Lindor, ella nunca pasa de ser ‘la Petaca’. No deja de llamar la atención que el

espacio público y en las labores asociadas a éste, sino que además busca relativizar la división dicotómica entre ambos, asignándole nuevas dimensiones y significaciones al espacio privado.

apelativo de prestigio lo lleve él, aún cuando es ella la que lo ha llevado a su notoria situación, mientras el juega a la baraja y se va de “jarana” donde Don Rubio.

Claramente, la Petaca no se adapta al tipo de virtuosa sumisa, es una mujer imponente, recia, autoritaria y proveedora, sin embargo, todo ello no la transforma en una mujer independiente que logre soslayar del todo las imposiciones de género: no se decide a terminar con un matrimonio que no le reporta beneficio de ningún tipo y vive en un permanente estado de histeria y mal humor, estado que probablemente manifiesta la frustración que ha desarrollado esta mujer al no poder desempeñarse como ser humano independiente y adulto. La siguiente imagen de la descomposición corporal de la mujer expresa dicha frustración:

“Deforme, como hinchada, vestida limpia pero de cualquier manera, sin coquetería alguna, las facciones perdidas en napas de grasa, en los ojos un temblor que no dejaba un instante fija la mirada, las manos haciendo gestos nerviosos, anhelante la respiración y un feo jadeo en el pecho”
(85)

Es importante mencionar que la propia Petaca relaciona su situación de opresión con su permanencia en Colloco: “No voy a estar tranquila hasta que pueda irme de este pueblo... a veces se me le imagina que es una condenación tener que vivir aquí...” (74). ‘Condenación’ a la que llegó a instancias del patrón, a quien le “gusta elegir el mismo a la gente que va a radicarse al pueblo”, es decir, es un pueblo construido a la medida de los intereses de un patrón, que a veces adquiere rasgos divinos: se vuelve omnipresente y se inmiscuye hasta en las decisiones más personales de los pueblerinos (empleados), aun cuando él ni siquiera habita en el pueblo.

En fin, me parece que este personaje no se adapta del todo a lo propuesto por María Eugenia Brito acerca de los personajes femeninos brunetianos: “En ellos hay una agresividad, una reciedumbre que rompe los códigos de pasividad y sumisión desde los cuales se miraba a la mujer, para abrir paso a un ser que haciendo del saber, un poder logra construir un espacio nuevo tanto para ella como para sus hijos” (2008, 22). La Petaca, como personaje, claramente rompe los códigos de pasividad con que se representaba a la mujer, sin embargo, no logra construir un espacio nuevo, ya que incluso en ella, las inequidades genérico-sexuales y los convencionalismos asociados a cada género, calan hondo y no le permiten ser plenamente conciente de su propia situación. De allí, que ella tenga un rol activo en el trágico y desigual enfrentamiento de María con el resto del pueblo. La Petaca, mujer fuerte y trabajadora, que posee las

condiciones para lograr una vida independiente, no le perdona a María su autonomía y descarga en ella sus propias frustraciones, como veremos más adelante.

Antes de la entrada de María en escena, se presenta también a Misiá Melecia y Liduvina, dos hermanas viudas, que viven juntas en Colloco, donde se desempeñan una como empleada de correos, la otra como telegrafista, posiciones que utilizan inescrupulosamente para saber todo lo que ocurre en el pueblo: “Ellas lo saben todo. Parecen buitres pulcramente devorando carroñas. Un buitre disfrazado de buitre y un buitre disfrazado de lorita real” (50). Además de esta elocuente descripción, podemos caracterizar a una de las hermanas, la más desagradable de las dos, a través de su nombre, “Melecia”: melosa, meliflua, melindrosa, mimosa... Términos todos que hacen eco del doble estándar de este personaje, que se siente con el derecho de abrir la correspondencia ajena y de opinar acerca de la vida de todo el mundo, mientras alardea de su propia compostura frente a las “vergüenzas ajenas”. Ella es la fiel representante de la ley del padre (“Un Dios y un marido”) y se atribuye la ardua tarea de cantar “a los cuatro vientos” lo que corresponde y lo que no; cómo se debe hablar, caminar, pensar, vestir y respirar, por su puesto, especialmente en lo que atañe a la población femenina de Colloco.

Evidentemente, la dimensión corporal del personaje se adapta en todo punto a sus postulados éticos: “rostro lavado, descolorido, con los labios exangües y una mata de pelo entrecano tirante y enroscada. Usaba trajes negros hasta el tobillo, con mangas largas y escotes monacales, hechos con una deliberada falta de gracia” (49). Cuerpo que hay que ocultar, tapar, deformar, controlar y castigar. Otro cuerpo que habla por sí solo, que es en sí una narración, una construcción cultural y que no es una entidad puramente natural e irreductible a cualquier entramado discursivo, sino que es un “texto” en que se inscribe brutalmente la dominación. Dominación que surge en este caso, de la un autoritarismo internalizado de manera puerilmente inconciente, pero que se naturaliza y se concibe como si fuera fruto de convicciones personales y libres.

No parece casual entonces que estos cuerpos femeninos sean los últimos que se escenifican antes de la llegada de María, cuyo cuerpo, movimientos y “performance” se oponen tajantemente a la estética monacal de Misiá Melecia y Liduvina. También es importante tener en cuenta que, como lectores, nuestra primera aproximación a María es a través de la perspectiva de estos personajes, quienes, incluso antes de conocerla, la esperan con sospecha, porque se sienten amenazadas en su reinado: ella es la telefonista que viene a “desplazar” al telégrafo y al correo; el desarrollo modernizador,

que relega las formas tradicionales de comunicación. De esta manera, para los lectores, María viene precedida por una serie de prejuicios que las dos hermanas se encargan de difundir al resto de los habitantes del pueblo. Algunos ejemplos de la maledicencia pueblerina: “Una loca suelta, vestida con pantalones y una chomba que le deja todo a la vista. Y con ese pelo color de choclo...” (56); “Y nadie sabe nada de ella. ¡Porque es de ladina para no contar cosa de su vida! Como muerta. Es para morir de rabia...”; “Una mujer sola, sin familia, es siempre sospechosa. Sabe Dios qué pájara será ésta. Y para colmo se llama María López. ¡Miren qué nombre y qué apellido!(...) María López es como llamarse María Nadie. Un nombre tan vulgar y un apellido que lo tiene cualquiera!”(56).

Con esa última intervención, probablemente sin darse cuenta, Misiá Melecia preludia el conflicto de la obra: por un lado, María que encarna la voluntad de existir, de ser, de crearse a partir de la nada o, al menos, el intento por autoconstruir una identidad al margen de la historia y del origen familiar, y por otro lado, un pueblo que no perdona la independencia, la soledad y el ostracismo de la mujer. A excepción de dos niños, Conejo y Cacho, que comparten con ella sus fantasías y el lugar secreto donde éstas se desarrollan, sin importarles demasiado quién es, cómo se llama o de dónde ha salido; los demás personajes del pueblo o la rechazan abiertamente o la importunan, como Reinaldo, quien se enamora de ella y la ronda constantemente.

En este punto, me parece importante darle una vuelta a la relación que se establece entre María y los niños. Cacho y Conejo (al igual que los lectores a esta altura del relato) no saben muy bien quién es María, sin embargo, la aceptan con el misterio de esta “identidad incompleta” y comparten con ella juegos, historias y excursiones en el abra, “una suerte de gran círculo de musgos rodeado de apretada vegetación, sin otra vista que árboles y cielo y de tan impresionante soledad que a veces los niños se sobrecogían misteriosamente” (65). Ese escenario natural y secreto, distante del pueblo y perdido en la montaña se transforma en un lugar con tintes utópicos y motiva una especial relación de igualdad, respeto y aceptación entre los tres personajes: todo lo cual concuerda con el consabido proyecto de María. En ese espacio María no tiene nombre, ni historia, no es hija, ni empleada, ni amante... es la “niña de los cabellos de oro”, el hada que les cuenta romances de princesas y castillos, que les canta rondas y canciones de cuna y que canturrea en un estribillo: “¡Yo-no-soy-yo! Soy-la-niña-de-los-cabellos-de-oro”, y lo repetían ellos, Cacho y Conejo, como motivo único de sus actuales conversaciones” (68).

Este contexto, entonces le permite a María despojarse de convencionalismos, de las habladurías de la gente del pueblo, de la mirada inquisidora de las mujeres y la interesada de los hombres y de la mecanización agotadora del trabajo de telefonista, es el lugar de la libertad, lo que se manifiesta en su cuerpo, en sus movimientos, en sus atavíos: “La niña llegaría en cualquier momento, surgiendo de la hendidura del desfiladero, con gotas de agua en la cabeza, las alpargatas atadas una con otra colgando en un hombro y los pantalones arremangados, sucios los pies de barro. Luminosa y reidora” (69).

A partir de lo anterior, me parece que la dinámica que se despliega en el abra y la entrada al mundo del juego en el que “todo cabe merced a la mágica imaginación infantil”, no convierte necesariamente a María en una niña, en un personaje sin voluntad y dependiente del juego, como lo plantea Lorena Amaro:

“María López no constituye, ni con mucho, una figura emancipada, no hay propuesta política, ni siquiera hay deseo. Infantilizada, más niña que Solita, incluso más dependiente que ella del juego con otros niños, María encarna cierta rebeldía estéril” (En un país, 73).

Si bien, comparto con Amaro que María no constituye una figura emancipada⁶¹, desde mi perspectiva es necesario matizar la concepción de esta María infantilizada y carente de voluntad⁶² y reconocer los rasgos subversivos que entraña su relación con los niños y la construcción de este espacio que se propone al margen de un mundo social que se percibe como normativo y homogeneizador. En este mismo sentido, creo pertinente recordar la importancia que le daba la propia Marta Brunet al mundo infantil, el que se demuestra no solo en la escritura de cuentos infantiles, sino que también en el fantástico delineamiento con que dibuja a los personajes infantiles en sus novelas⁶³ y en la preocupación que le daba a la educación literaria de los niños. De hecho, en 1958 publica en la revista Atenea “El mundo mágico de los niños”, en dicho texto hace referencia a la relación que debe establecer la profesora o contadora de cuentos con los

⁶¹ De hecho, si esto fuera así el argumento del relato sería muy distinto, ya que, como hemos planteado (junto con Grínor Rojo), la emancipación de María se constituye como un proyecto y no como una situación dada.

⁶² En relación al personaje de María, Amaro también plantea: “Se trata de un sujeto pasivo que, como mucho, sabe que quiere diferenciarse de una figura materna vergonzosa, pero revela en todo momento su falta de voluntad”. En relación a esta caracterización tampoco estoy del todo de acuerdo, ya que me parece que María sí demuestra voluntad al separarse de su familia (con todo lo que ello implica), independizarse económicamente, distanciarse de un hombre al que había querido y, en general, al no amoldarse a los mandatos sociales. Volveré sobre el tema en el capítulo siguiente.

⁶³ El ejemplo más famoso y trascendental de estos personajes infantiles es la rebelde Solita, quien aparece por primera vez en *Humo hacia el sur* (1945) y que vuelve a aparecer en *Solita sola* (1963).

niños, planteando que el requisito principal es: “Identificarse con los niños, sentirse uno de ellos, el más audaz de ellos al arriesgarse en el juego de la imaginación, participar de su mundo, es el secreto insustituible” (3).

Esa identificación es la que logra María, la que “con su voz ronquita” cuenta historias en las que “florecía una riqueza poética primaria”(66). De esta manera -si es que a estas alturas de la teoría literaria, es posible todavía aludir a la voluntad del autor- se puede argüir que los juegos del abra en la montaña, más que debilitar al personaje lo hacen aún más valioso. De hecho, es posible ir aún más lejos -a riesgo, eso sí, de caer en una lectura demasiado personal- al plantear una posible proyección de la propia Marta Brunet en María, cuando plantea:

“Si me permiten, sin que les parezca demasiada petulancia, hablarles de mi propia experiencia como autora de cuentos infantiles, les diré que al escribirlos traté, hasta donde me fue posible, imaginarme rodeada de chiquillos, lejos de mi escritorio, en pleno campo, a la sombra acogedora de mis montañas sureñas” (El mundo, 4)

En contraposición a ese espacio acogedor de la montaña, el espacio social, constituido por el pueblo y particularmente por la casa en la que habita María (junto a las hermanas viudas), se torna en una atmósfera opresora y agobiante para la mujer. La casa, que es simultáneamente lugar de habitación y trabajo⁶⁴, se acomoda especialmente para su llegada, independizando, a través de tabiques y cierres, las habitaciones que ocuparía la telefonista. Esto es fundamental porque la protagonista se va/escapa de su casa (paterna) para habitar en una atmósfera nueva (un “recorte” del espacio de otras) que probablemente es aún más opresora que la anterior, ya que la voz censuradora de misiá Melecia opera y vigila “desde adentro”. María es ahí la implantada, la advenediza, la que viene a perturbar las “buenas” costumbres, los horarios, las rutinas.

De esta manera, se constituye también en esta novela, lo propuesto por María Eugenia Brito para otros relatos brunetianos: “El lugar consignado para la mujer en el espacio doméstico ocasiona complejas relaciones de tiranía y subyugación sobre las otras mujeres” (27). La rivalidad entre Melecia y María es soterrada, no hay enfrentamiento, sin embargo, la tensión y la vigilancia es constante: “Llevaba misiá

⁶⁴ Por lo tanto, es un lugar que está en una situación indefinida entre lo público y lo privado.

Melecia dos meses aferrada a ese tema. La vida se le había transformado en un atisbar, un deducir, un hilar sospechas, un hacer y deshacer urdimbres de suposiciones” (56).

Ambas mujeres viven el espacio doméstico de manera antagónica: María intenta bosquejar una manera nueva de “estar en casa”, con la que pretende alcanzar un grado de intimidad (soledad y paz), que hace imposible una convivencia armónica con las hermanas, especialmente con Melecia, para quien las “excentricidades”⁶⁵ de María contravienen las normas de la “decencia”, es decir, los ordenamientos a veces intangibles, pero siempre vigorosos de los sistemas de parentesco, que parecen regir aún cuando no se viva “en familia”.

Al final de esta primera parte, a la entrada de una función teatral, a donde asisten muy emperifollados todos los habitantes de Colloco⁶⁶, se produce el único encuentro directo de María con el resto del pueblo. El escenario de esta situación es especialmente elocuente: el teatro, lugar en el que el espectáculo no termina en las tablas, sino que se extiende a las graderías: allí donde se pretende “ver y ser visto”. Lugar además donde se plasman las jerarquías: desde los asientos de las primeras filas, para la gente de los fondos, hasta los improvisados entablados donde se apretuja una densa multitud constituida por el “pueblo de medio pelo para abajo” (95). Lugar de reunión, de algarabía, de espectáculo que termina siendo el escenario del sacrificio.

Estando todos nuestros personajes (la Petaca, Ernestina, don Lindor, Reinaldo, los niños, las viudas, etc.) expectantes y nerviosos a la entrada del improvisado teatro, llega María y, en una situación un tanto incómoda, saluda con cariño a Conejo, lo que despierta la ira y la verborrea de la Petaca, la que, junto a misiá Melecia, la insulta despiadadamente: “No le basta manosear a todos los hombres para también agarrársela con los niños” (...) “Mala pájara María Nadie, al fin. Habría que echarla del pueblo. Fuera!” (98). María desconcertada, no se defiende, no atina a decir nada; el silencio, que había sido su aliado y protector, aquí funciona como condena. María calla y huye, de allí que el conflicto no se manifiesta, no se exterioriza:

“En el plano de las acciones, se produce un conflicto sin conflicto, una rebeldía sin rebeldía. O sea que no estamos asistiendo aquí al despliegue de la aventura arquetípica del héroe de la novela

⁶⁵ Escucha radio, toma sol desnuda, conversa “libremente” con los clientes, usa pantalones, pasea por las montañas.

⁶⁶ La expectación y desorden que se produce en todo Colloco por el espectáculo teatral, manifiesta la escasa (o nula) vida cultural del pueblo, la que se puede entender como una consecuencia más de su situación de “modernización” a medias.

decimonónica, la del joven “problemático” que se alza frente al statu quo o para revolucionarlo y hacerlo de otra laya o para ganarse en él un sitio destacado” (Rojo, 864).

El propósito de María no era hacer una denuncia programática de las inequidades en relación a la posición de la mujer y tampoco buscaba modificar las normas establecidas; ella simplemente buscaba que la “dejaran en paz”, sin embargo, incluso ese deseo que parece tan privado e individual, en realidad no puede alcanzarse, si no se producen cambios sociales sistémicos. Y, como María no está dispuesta a la confrontación y la lucha, entonces se decide por el silencio, la soledad y la huida. La pregunta que cabe es si ese proyecto es factible de realizarse solo a partir de la voluntad individual (no confrontacional) o si se requiere un cambio social, político y cultural que involucre la acción de diversos sujetos. Lo que parece estar denunciando el relato es lo mismo que observa Kemy Oyarzún en relación al *Poema de Chile* de Gabriela Mistral, es decir: “la imposibilidad de que esa constitución yoica se realice sin mutaciones radicales de la cultura hegemónica”. (*Pesa la tierra*, 486).

Otro elemento a considerar en esta escena del enfrentamiento es la proporción que adquiere el escándalo. No solo misiá Melecia y la Petaca gritan descontroladamente, mientras Ernestina y Reinaldo intentan detenerlas, sino que además se produce una confusión entre el “¡Fuera!” dirigido a María, con la alarma de “¡Fuego!”, que se empieza a replicar inopinadamente, causando pavor en los comensales y un desorden garrafal. Desde mi perspectiva, esta situación puede tener una dimensión alegórica, es decir, este miedo repentino que involucra al pueblo en esta escena de tintes grotescos, simboliza el pavor frente a lo desconocido, a lo nuevo (encarnado en María):

“El espacio provinciano tomó un derrotero alegórico y el pueblo entonces se erigió en un discurso cultural ultraconservador. Voces sociales que se oponían férreamente a los cambios, un pueblo que observaba en María el desorden de sus normativas y el riesgo de su posible disolución. El pueblo alcanza en la obra el estatuto del miedo, la represión y hasta el terror frente a la otredad moderna” (Eltit).

Capítulo cuatro:
“María López y su muda confesión final”.

*“María nadie..., qué justo el
nombre: María anónima. María
entre mil Marías”*

En la segunda parte de la novela, el tono cambia bruscamente y, a partir de un paradójal monólogo/diálogo interior, que se dirige imaginariamente al pueblo, asistimos a la versión de María frente a lo ocurrido y conocemos su historia. Sin embargo, es fundamental reconocer que no hay acceso a la palabra, a la enunciación, al grito: “Comprendo que debo hablar. Pero no puedo. Es imposible. La voz se me anuda en la garganta, y si algo digo, es lo trivial, lo que nada significa ni se relaciona con lo que quería decir” (*María nadie*, 129). Este mutismo denota la profundidad del conflicto vivido por la protagonista: el destierro, la extrañeza, el desapego se vive en la más profunda soledad, no hay solidaridad entre mujeres, no hay discurso, no hay reivindicación. En este sentido, coincido con el análisis que hace Andrea Parada de *Soledad de la sangre* y que también es aplicable a *María nadie*:

“Contra el discurso feminista que postula la existencia de un sentimiento de solidaridad incondicional entre una comunidad homogénea de mujeres, el cuento destruye la noción de una femineidad esencial que unifica individuos diferentes por el solo hecho de compartir el mismo sexo biológico” (82).

De hecho, debido a la incomunicación y a la ingratitud que impera al interior de la novela, la reivindicación y la empatía solo se pueden establecer en el exterior de la ficción, es decir, las lectoras y lectores son los llamados a convertirse en los interlocutores, que espejeen a los receptores imaginarios, es decir, a los habitantes de Colloco. María repasa su historia sola (o más bien, junto a una gata preñada y abandonada)⁶⁷, pero apelando constantemente a un tú que logre comprenderla: “No sé si me entienden ustedes gentes del pueblo, esta deshilvanada historia; tal vez la entiendas tú más que ellos, gatita paciente...” (119).

María cuenta su historia. Primero se refiere con inusitada antipatía a sus padres: él, funcionario mediocre y siempre dispuesto a halagar a los poderosos; ella, seductora, ambiciosa y arribista. Cuenta también cómo su precoz capacidad para conocer la doble

⁶⁷ “Este pasaje está montado conforme a todos los cánones escenográficos y lumínicos del espectáculo y con toda la densidad emocional de un clímax de la soledad” (Julio Durán, 93).

faz de las personas, la mantuvo siempre distanciada de su familia trashumante y buscando, en cada casa a la que se mudaban, un ambiente propio, en el que pensar, leer, soñar⁶⁸. Relata también cómo fueron sus inicios en el mundo laboral y cómo logró, a pesar de su precaria situación económica, instalarse por sí sola. Se refiere también a su relación ambivalente con la soledad, a veces la ve como una condición necesaria para la libertad y la abertura de nuevos horizontes⁶⁹, otras veces, la siente como un peso, que solo aliviana la música y la lectura: “Es como un molde que se va ciñendo al propio cuerpo hasta oprimirlo. Hay algo que duele adentro y los músculos envarados no se atreven a un movimiento que delataría su sorpresa” (118).

Luego repasa su historia de amor, la pasión espontánea, la angustia de la espera, los juguetones encuentros impredecibles y esporádicos, el deseo, el embarazo, el aborto, el dolor, la desilusión y nuevamente la soledad y la huida. Con respecto a esta parte de la historia de María López, me gustaría destacar algunos aspectos; el primero de ellos dice relación con la emergencia del deseo en este personaje. Me parece importante escarbar en este punto, porque, tanto Rojo como Amaro, coinciden en describir a esta mujer como “carente de deseo” -incluso más, Amaro, entiende esta supuesta indiferencia sexual de la mujer como “otro rasgo que la infantiliza” (74)- posición que yo no comparto del todo. Si bien, es la propia María la que se encarga de puntear esa indiferencia (“Nunca sentí el deseo. Eso que se llama ‘deseo’. Esa vaga e imperiosa urgencia que hace presente el sexo”(117)), es también ella misma la que después de conocer a Gabriel Menotti, contradice sus propias palabras, al hacer referencias al encuentro que sí despierta en ella el placer y el deseo: “es un hombre el que ha misteriosamente trabajado en ella para revelarles cuanta vibración de íntimo gozo puede lograr la pareja humana” (...) “¿cómo va a contrarrestar la tumultuosa y al propio tiempo embriagadora marea que corre por su sangre y asorda toda razón? ¿cómo?” (123). Lo que se produce entonces es un despertar del deseo como una dimensión inexplorada del propio cuerpo. De hecho, después del primer encuentro, la vida de María se transforma en una constante y angustiosa espera de aquel hombre que llega el día que quiere y a la hora que quiere, sin aviso y cargado de absurdos regalos.

⁶⁸ “Arribaba ella, María López, a una de estas tantas casas e inmediatamente creaba su ambiente: un rincón para su cama, para su ropa, para sus libros. Un rincón, el más propicio al silencio, para leer y soñar” (*María nadie*, 108)

⁶⁹ Esta visión coincide con lo propuesto por Ángel Rama: “Aquí la soledad comienza a tener un raro precio que hace disfrutable su sabor amargo. Mediante ella se sale del orden fatal de la naturaleza o del orden igualmente fatal de las prestaciones económicas, y se asume íntegramente la independencia y autonomía de una conciencia” (*La condición*, 12)

Él pretende que la relación sea libre para ambos, que ella “haga su vida como siempre”, que en sus encuentros no tenga cabida “la cochina costumbre que mina todos los placeres” (127), sin embargo, ella es la que espera y él es quién decide cuando verla, por lo que la relación se torna desigual. A partir de lo anterior se puede señalar que en la vida de María sí cabe el deseo y la satisfacción sexual, sin embargo, es un deseo que se supedita a la voluntad del otro y que de alguna manera está teñido de miedo y timidez.

Ahora bien, esta situación cambia rotundamente cuando María se da cuenta de su embarazo; allí se produce un quiebre, porque ella quiere tener a su hijo y el le exige un aborto, apuntándole: “Cuando tenga un hijo, tendré un hijo legítimo, no un hijo guacho”. Palabras estas que le hacen presente su desoladora realidad: una mujer soltera que debe trabajar con un hijo auestas, en el contexto de una sociedad que castiga y margina a la madre y excusa al padre. A pesar de todo ello se rehúsa a ir al médico para abortar, pero no es capaz de oponerse a la violenta relación sexual que motiva la interrupción del embarazo: “Cuando se hubo ido, me desgarré en una hemorragia. Tuve miedo de morir sin volver a verlo. Vino. Trajo a su amigo médico. Me llevaron quemada por la fiebre a una clínica. Me hicieron un raspaje. Pasé allí días solitarios...” (133). Después de esa experiencia, que fue vivida como traumática, sobre todo por el desamparo, ella resuelve terminar la relación, pero además se produce una transformación en la posición de la mujer frente al hombre que la agredió.: “Yo era otra mujer. Que no estaba ya al arbitrio de su deseo” (134)⁷⁰.

Desde luego, este era el segundo punto que quería comentar, ya que Marta Brunet, no solo se atreve a escribir acerca del aborto, uno de los “asuntos vedados”, incluso para escritores varones, sino que además hace patente una denuncia: el aborto no se ejerce aquí como un derecho de la mujer, no es voluntario, sino que muy por el contrario es doblemente impuesto; por el hombre, que no se quiere hacer cargo, y por toda una sociedad que cierra las puertas a una madre soltera. Asimismo se evidencia -con una economía de palabras digna de tenerse en cuenta- la violencia contra el

⁷⁰ La forma en que María decide terminar su relación con Gabriel lejos de denotar falta de deseo o incapacidad para el amor, desde mi perspectiva, es reflejo de su madurez sentimental, ya que ella es conciente de que seguir en la misma situación era “condenarme a la servidumbre de un amor en que no había siquiera una remota posibilidad de correspondencia” (136). En ese sentido, lejos del modelo de la mujer sometida, que considera que el hombre es el eje ineludible de su vida, María subvierte ese principio al no aceptar la “servidumbre” de un amor desigual, aún cuando ello signifique nuevamente “la sorda soledad”.

cuerpo femenino: “Me agarró violentamente, puso su gran mano sobre mi plexo y me volcó en la cama...” (133).

Esta denuncia ya había sido proclamada con una fuerza inusitada por Graziella Garbalosa, una escritora cubana de los años 20, que fue olvidada por muchos años, pero cuya obra ha sido recientemente reeditada y ha vuelto a despertar el interés de críticos y lectores, especialmente por su audacia en la representación de los aspectos más crudos de la situación de dominación de la mujer. En su novela *La gozadora del dolor* también se escenifica, aun con más rudeza que en *María nadie*, un aborto no voluntario:

“Al fin, tras un cuarto de hora, la placenta desciende y ella jadeante se levanta del receptáculo para ver lo que ha expulsado. Sus pupilas se dilatan, sus crispadas manos tiemblan... en una bolsita de agua unida a mucha basura de gelatinas y sangre, un muñequito de celuloide navega moviendo sus bracitos y rodillas... De pie, sangrante, mira aquel fruto de su vida sin poder llorar... espantada, le da un tirón a la cadena”
(Garbalosa, 128).

Esta descripción, de un realismo descarnado, en el que no se evitan ni siquiera los detalles más “desagradables”, es deudora de una visión naturalista de la literatura, pero también responde a la necesidad de escenificar la materialidad corporal femenina, no solo en sus dimensiones eróticas, sino que también en sus aspectos más amargos. Para Catharina Vallejo, todo lo anterior responde al proceso de reapropiación y retextualización del cuerpo femenino que caracteriza la escritura de Garbalosa (xxv). Proceso que claramente también es fundamental en la literatura brunetiana, por donde pasan diversas mujeres a las que se despoja de indumentarias, para mostrar los cruces gozosos o terribles del cuerpo desnudo.

Finalmente, la confesión de María se aproxima al presente de su enunciación, para referirse a su llegada a Colloco. Recuerda que llega al lugar con la ilusión de poder “arrastrar su soledad en paz” en ese pueblo lejano, en el que estaría rodeada de “gentes sencillas, pacíficas, bondadosas” (136)⁷¹. Ilusión que contrasta con lo que

⁷¹ Esta concepción demuestra la idealización con que María concibe la vida de un pueblo provinciano. La que se asocia a la visión sublimada de la vida en el campo (en contraposición a la vida alienante de la ciudad), la que predomina, hasta hoy en amplios sectores del pensamiento, como lo propone Raymond

verdaderamente encuentra: sospechas, malos pensamientos, hombres que la acosan, mujeres que la acusan y en definitiva aquella escena del teatro en la que se ve rodeada de pasiones enloquecidas, de terribles acusaciones, de caos, de gritos y de esa sentencia perentoria: ¡Fuera!.

¿Por qué ese castigo?, ¿Qué es lo que no se le puede perdonar a María?, ¿Por qué el proyecto privado de María contraviene un orden público?, ¿Qué es lo que se está verdaderamente castigando?.

Como hemos mencionado antes, el proyecto de María, tan simple y tan vasto a la vez, consistía en poder ser dueña de sí y de sus acciones, para lo que requería de independencia económica y un espacio de intimidad. Sin embargo, el trabajo de telefonista, ese constante memorizar y repetir números, no tiene para María un valor en sí, es decir, no se busca un desarrollo personal a partir de lo laboral, sino que es el medio necesario para no depender de nadie. Desde esta perspectiva, el eje no es representar a la mujer y sus capacidades en el ámbito público, sino que el trabajo se considera acá como un requisito para poder desplegar un mundo privado que permita el acceso a la libertad y a la intimidad.

Al igual que en otros relatos brunetianos, como en *Soledad de la sangre* y *La mampara*, el trabajo por sí solo no constituye la liberación y la independencia de la mujer. En relación al cuento mencionado, donde se describe la doble sujeción de una mujer a su marido (a instancias de un contrato matrimonial y un contrato laboral), Andrea Parada propone:

“Si bien la entrada de la mujer al mercado capitalista modifica la relación de dependencia económica, ya que ahora ella puede ganarse la vida de manera independiente, el significativo aporte femenino no trae consigo un cambio radical en la naturaleza desigual de la relación matrimonial” (78).

Así mismo, en *María nadie*, la independencia económica de la mujer no le permite, al menos por sí sola, agenciarse la autonomía deseada. Lo mismo ocurre en *La mampara*; novela en la que una de sus protagonistas, Ignacia Teresa, ingresa al mundo laboral y logra mantener (aunque precariamente) a su madre y hermana con sus

Williams: “El campo atrajo sobre sí la idea de un estilo de vida natural: de paz, inocencia y virtud simple” (25). Marta Brunet, desde sus primeros cuentos y novelas, se ha encargado de dismantlar esa visión idealista del mundo campesino, al mostrar las coordenadas de violencia física, psicológica y simbólica que se despliegan en el mundo rural tanto a nivel familiar, como social y político.

ingresos, sin embargo, todo ello no la aproxima a la imagen de la mujer moderna emancipada, como lo señala Natalia Cisterna:

“Aunque libre de las tareas domésticas, tampoco puede constituirse como una individualidad moderna en el mundo público laboral, puesto que éste impide el desarrollo independiente de la reflexión y sólo permite las habilidades que son pertinentes para la producción económica”. (Entre la casa, 272)

Se puede concluir, entonces que en ninguno de los tres relatos se concibe el trabajo como una tarea que de por sí “eleve” a la mujer a la categoría de ser humano independiente. Aún más, en los tres textos brunetianos, las mujeres perciben su propio trabajo como una tarea mecánica y alienante: como una labor que no involucra ningún esfuerzo intelectual y en la que no se pone en práctica la capacidad racional y crítica, sino que se “repite el discurso de otros” o se repiten los mismos movimientos mecánicos, en un automatismo malsano, que embrutece y debilita al cuerpo. Todo lo cual se puede observar en las elocuentes palabras con que María describe sus labores:

“Ese estar horas de horas quieta con el arco de los auriculares que termina por pesar sobre la cabeza como un suplicio y oír números, números, docenas, cientos de números, y conectar y desconectar y hacer las mismas preguntas con igual tono y no equivocarse, y seguir indefinidamente, en indiferenciado tiempo, que se suma en semanas, meses y años, siempre lo mismo, tomada a veces por el pavor de no ser sino parte de un aparato mecánico, un grotesco ser hecho de madera y metales, de hilo y caucho” (113)

En todo caso y a pesar de todo lo anterior, la independencia económica, fruto del trabajo de telefonista, es lo que le permite a María instalarse por su cuenta y agenciarse de un espacio propio, aunque -recordemos- ese espacio no es “propio” del todo, porque ella llega a habitar en una casa de “otras”. María busca marginarse de su familia para construir una vida en que rijan las leyes dictadas por su conciencia, sin embargo, los ordenamientos de los sistemas de parentesco imperan, a pesar de esa distancia; están “incrustados” en todas las formas conocidas de establecer relaciones humanas, es por eso que ni las “otras”, ni el pueblo en su conjunto le permiten poseer una libertad y autonomía, que ninguno de los otros habitantes posee. Lo revolucionario

de su proyecto radica en ese intento de marginarse de todo ello, aunque no haya enfrentamiento.

Nuevamente, se hacen pertinentes las reflexiones de Virginia Woolf, ya que María no solo pretende un cuarto propio, sino que demanda para ella el derecho a la más absoluta intimidad y el derecho a no tener origen, a no tener historia, a no ser definida en tanto pieza de un sistema familiar. De allí que su proyecto privado, se haga público, político, porque el acceso a la intimidad provoca una resignificación del espacio privado, una nueva forma de habitar lo doméstico, no ya como mercancía, sino que como sujeto.

Sin embargo, este “proyecto” nunca llega a materializarse del todo, ya que se ve frustrado por la actitud inquisidora de los habitantes de Colloco y por la debilidad de la mujer: ella es conciente de su situación, sabe perfectamente lo que quiere y lo que no, pero no posee la fuerza suficiente para defenderlo⁷². En este sentido, insisto en mi discrepancia con la opinión de Lorena Amaro de que María “encarna a un sujeto infantil y sin deseo (sexual ni político) y por ello, sin posibilidad de alcanzar verdadera ciudadanía” (*En un país*, 45). Creo, por el contrario, que ella demuestra en diversas oportunidades una conciencia de su propia situación (la confesión misma lo ratifica), un rechazo a todo aquello que consideraba como “inconducta de los suyos” y la voluntad de vivir de forma auténtica y libre, lo que la lleva a tomar decisiones drásticas: alejarse de su familia, mantenerse por su cuenta, terminar con una relación en que se sentía sometida, buscar un aislamiento que le permita “no deberle nada a nadie”⁷³, etc. Sin embargo, María considera que su proyecto es individual, personal y que por ese hecho, no debe buscar el apoyo de los demás para llevarlo a cabo. Ese es su gran error, el no darse cuenta de que su propósito excede sus propios intereses, para convertirse en un proyecto político que no solo la involucra a ella. Este desconocimiento de los verdaderos alcances de sus aspiraciones, provoca a su vez que ella no entienda el revuelo que genera su llegada al pueblo y su intento de encontrar allí la parcela de intimidad, paz y soledad. María, parece desconocer la dimensión

⁷² Volviendo a la ya comentada clasificación propuesta por Rama respecto a las “mujeres brunetianas”, me parece que María (al igual que otros personajes) no cabe por completo en ninguno de las dos opciones, ya que si bien no se amolda al orden social, sino que es de “las rebeldes que niegan el sistema y de él se excluyen”; así y todo no es acreedora de esa reciedumbre, esa voluntad que permitiría el cumplimiento de su deseo. En este sentido, hay una suerte de contradicción entre la cabalidad del proyecto y la fuerza para llevarlo a cabo.

⁷³ Es importante recordar que lo más ‘escandaloso’ de sus intenciones no es su ingreso al mundo laboral o su independencia económica, ya que incluso las viudas son parte de la fuerza laboral; lo más escandaloso, insisto, es su ‘posición social sospechosa’, es decir, su voluntaria soltería.

pública de su disidencia, por eso su discrepancia conciente (pero muda) finalmente se disuelve, se dispersa, se hace huida.

Vuelvo aquí a traer las reflexiones de Julieta Kirkwood, quien, como hemos comentado, considera que entre 1949 y 1953, justo después de alcanzado el voto femenino, se produce una caída del movimiento feminista, seguido de un largo periodo de silencio: “¿Por qué el entusiasmo, el interés organizativo, la reflexión política y social; el interés por las mujeres como grupo oprimido, la necesidad de integrarse a la cultura, a la educación, al derecho, a la política; ¿por qué todo eso se diluye, como si nunca hubiese existido la lucha por lograrlo?” (78). Ese contexto de menoscabo de los discursos reivindicatorios de mujeres, puede entenderse como uno de los motivos que provoca la pusilamineidad y fragilidad de María a la hora de defender sus decisiones: María representa quizás a numerosas mujeres, silenciosas y anónimas, que deambularon por el Chile de entonces, buscando un lugar en una sociedad, que supuestamente ya le había concedido un lugar igualitario a la mujer.

No hay manifiesto, no hay defensa, no hay lucha, pero no porque estemos frente a un personaje infantilizado⁷⁴, sino que porque estamos ante un personaje débil, que por sí solo no encuentra el camino para “hacerse de un lugar” y que tampoco encuentra a otras mujeres con las que entablar lazos solidarios, a partir de los cuales se inicie una reivindicación real y poderosa⁷⁵.

María busca soledad y paz, pero solo encuentra la primera. La paz, aquel sosiego que proviene de una conciencia libre, aquella capacidad para poner en práctica las propias convicciones, nunca se encuentra. Soledad sí obtiene, pero, como mencionamos antes es ambivalente, ya que si bien en un principio se puede identificar con aquella soledad descrita por Kemy Oyarzún para otros textos brunetianos: “Éxodos liberadores son esas soledades, aquí donde los desencuentros con el mundo se convierten en encuentros introspectivos con el propio cuerpo” (*El escándalo*, 32), al final, se torna en peso opresor, condena y fracaso. La soledad, el destierro, la incomunicación son condenatorios, como se puede apreciar en el final de la novela:

⁷⁴ De hecho, es ella misma la que reconoce que su infancia fue infeliz por ser una criatura “precozmente madura”, que lograba ver la doblez y la hipocresía de las personas, lo que le impedía esa espontánea felicidad de los niños “inconcientes”.

⁷⁵ María carece de un programa de reivindicación feminista, porque no reconoce la validez de su propio proyecto como problemática política.

“Me iré gatita ¿oyes? Me iré a esa hora en que una mala pájara debe regresar a su nido. Me iré. María nadie también tendrá ante sí una puerta abierta. Seré de nuevo María López. Una puerta abierta ante mí. Puede que hacia una vida radiante. Puede que hacia inenarrables sufrimientos, pero será la vida...” (138).

Es condena, no solo porque la expatrian, sino porque además no le permiten ser María nadie y la devuelven a su origen, a todo ello de lo que había huido, que había rechazado: “Una mala pájara tiene que volver a su nido”, “Seré de nuevo María López”⁷⁶. María y su proyecto fueron sacrificados, sin embargo, desde mi perspectiva, la víctima no es solo ella, sino que también los habitantes de Colloco, particularmente las mujeres, las que no se dieron la posibilidad ni siquiera de conocer y compartir con una mujer que no se amoldaba a los códigos genérico-sexuales imperantes. Actitud esa que no hace más que eternizar las cadenas con que ellas mismas estaban atadas. Julieta Kirkwood reconoce que esta reacción opresiva de la mujer contra la mujer es muy frecuente: “hay una fuerte tendencia femenina al conservadurismo ideológico, que testifica que en términos masivos las mujeres rechazan o son hostiles no solo a la opresión social y colectiva, sino también, y con sorprendente virulencia, a la emancipación femenina. Respecto a las mujeres, todos los datos proporcionan idéntica evidencia: terror al cambio” (169).

La violencia con que La Petaca y misiá Melecia tratan a María es una violencia contra sí mismas y proviene de una oscuridad que probablemente se puede explicar sicoanalíticamente: “La creación de la femineidad en las mujeres en el curso de la socialización es un acto de brutalidad psíquica, que deja en las mujeres un enorme resentimiento” (Rubin, 127). Desde mi perspectiva, ese resentimiento, fruto de una

⁷⁶ Aunque el final es abierto, me parece posible, como alternativa de lectura, que se produzca el regreso de María al hogar. En este sentido, se podría considerar que la novela es una especie de “bildungsroman fracasado”. María Inés Lagos Pope plantea que bildungsroman “es el término con el que se designa a las narraciones cuyo tema es la representación literaria de las experiencias de la niñez y adolescencia en un proceso de aprendizaje y maduración que tiene como finalidad la integración del individuo a su contexto social” (30). Señala además que en el caso de novelas de formación de protagonista femenina se produce una subversión, ya que “mientras el héroe aprende a ser un adulto independiente, la mujer debe aprender a ser sumisa y a depender de la protección de otro para su supervivencia. Como las aspiraciones de la joven se ven obstruidas por la sociedad, la protagonista está destinada a la desilusión” (35). Me parece que esto se adapta a *María nadie*, allí hay una mujer que sale de su casa en busca de las aventuras que la llevarán “supuestamente” a la adultez y a la independencia, sin embargo, el proyecto fracasa y lo que aprende es la imposibilidad de tal independencia, a pesar de su capacidad para mantenerse económicamente. El regreso al hogar, no es como aquel del héroe que vuelve triunfante, con un capital simbólico y cultural nuevo, que le permitirá la integración social, sino que muy por el contrario, en *María nadie*, el regreso es de por sí un fracaso, porque significa la reintegración a aquello que anteriormente había rechazado.

frustración reprimida y no reconocida, es el que surge en las mujeres del pueblo, en aquella escena grotesca en la que María se convierte en el chivo expiatorio, en aquello que hay que inmolar en aras del mantenimiento de un orden, de un sistema que no se quiere cuestionar, porque se corre el riesgo de que se devede la propia situación de dominación y el peligro, aún mayor, de que se disipe el carácter sedante y consolador de la costumbre.

Conclusiones.

Después de este recorrido, dado a veces a las digresiones, es hora de volver al título de esta tesis, para retomar “la punta de la madeja”. Desde mi perspectiva, tanto en la novela de María Flora Yáñez, como en la de Marta Brunet, se percibe la necesidad de representar a la mujer de manera distinta a como se venía haciendo en la literatura escrita por varones, sin embargo, como es habitual en diversas novelas latinoamericanas –y para sorpresa de algunas- lo primordial no va a ser mostrar literariamente la incorporación efectiva de la mujer en el mundo público y menos aún en el campo intelectual, a pesar de que ese proceso de incorporación estaba en pleno desarrollo en las sociedades latinoamericanas, sino que lo central será la resignificación de los modos de habitar lo privado, a través de la incorporación de lo íntimo. En este sentido, Natalia Cisterna resume acertadamente este proceso de ampliación de lo privado, que ella observa y analiza en diversas novelas latinoamericanas:

“El espacio privado se dispone como un escenario complejo en el que intervienen fundamentalmente dos cronotopos disímiles, lo íntimo y lo doméstico. Es precisamente en la esfera de lo íntimo en donde tiene lugar la configuración de una subjetividad autónoma y crítica(...) Lo íntimo es la polis trasladada al interior de la casa y, por lo mismo, experimentará todo tipo de intervenciones y restricciones en su funcionamiento por parte de la ideología doméstica.(Cisterna, Entre la casa, 405).

El acceso a la intimidad entonces, aunque parezca más plausible de alcanzar que la adquisición de un lugar en el espacio público, en realidad no es algo “dado”, sino que es algo que, por estar en principio destinado a “otros”, las mujeres tienen que conquistar. Por otro lado, el desarrollo de una subjetividad crítica en el espacio de la intimidad se puede entender como un presupuesto básico para la posterior incorporación al espacio público. De esta manera, el “cuarto propio”, tanto en sus rasgos materiales como simbólicos, opera como un lugar de aprendizaje para ejercer la identidad.

En *Las cenizas*, la conquista de ese cronotopo desestabilizador de lo doméstico, pasa por el encuentro con el propio cuerpo, la sexualidad, el deseo y el goce, en un

contexto en que la naturaleza es protagonista, porque facilita la fusión del ser humano con su esencia corporal. De esta manera, la playa deviene en cronotopo utópico, ya que despliega una temporalidad y una atmósfera, que se yergue al margen de los ordenamientos sociales y en la que se desdibujan los límites de lo permitido y lo prohibido. En este contexto, la infidelidad y el consecuente hallazgo de una sexualidad que es deleite y no culpa, funciona como la concreción de la afirmación de un sujeto nuevo, que excede los destinos unívocos de esposa y madre. Irene, entonces surge como una “mujer nueva” al compararse con las otras figuras femeninas del relato, que se identifican, de forma más o menos exacta, a los estereotipos de la tradición literaria masculina.

En *María nadie*, por su parte, la búsqueda de la intimidad (concebida insistentemente como “soledad y paz”) es aún más radical, ya que le exige a María el desasimiento de su habitus de clase y la renuncia de la comodidad material del círculo familiar, para lanzarse a una búsqueda incesante de un lugar en el que tenga cabida su proyecto (supuestamente modesto, pero, en realidad ambicioso): no depender de nadie y vivir de acuerdo a convicciones propias.

La vida trashumante de María está determinada por dicha búsqueda y podríamos plantear que el relato se concentra en uno de esos “ejercicios de libertad y autonomía”; el que intenta llevar a cabo en el pueblo de Colloco. De allí la importancia del lugar y sus habitantes; no es casual que la primera parte de la novela se titule “El pueblo”. Ese pueblo, espejo de concentración de una sociedad que se tambalea entre los discursos valóricos conservadores y los nuevos derroteros plasmados en ideas modernizadoras que se adquieren a “contrapelo”, es el encargado de revelar a María que sus aspiraciones no son plausibles, al menos no lo son, si no se está dispuesto a la defensa pública, a la confrontación, al grito.

María, como señalamos anteriormente, no posee el temperamento necesario para dar esa batalla; es una mujer que no se acomoda al sometimiento mujeril de aquellos años, pero que tampoco es “recia”, ni “voluntariosa”, como otros grandes personajes brunetianos. De allí proviene su actitud de resignación ante acusaciones evidentemente arbitrarias; de allí el silencio, la frustración, la expatriación, la huida.

Siguiendo la línea crítica de Grínor Rojo y Kemy Oyarzún, profundicé en la conexión entre el silencio y la soledad de María con la etapa de caída y silenciamiento que experimentaba el movimiento de mujeres en el Chile de ese entonces (Kirkwood): la incomodidad, los conflictos en torno a la situación de la mujer seguían existiendo,

pero estaban encubiertos; las redes de apoyo se habían difuminado y, luego de conseguido el voto, no se habían rearticulado nuevas reivindicaciones programáticas que aunaran nuevamente las voces de protesta. Sin embargo, aunque soterrada, la frustración seguía existiendo; de hecho esa frustración es la que surge con violencia en aquella escena de aquelarre en que echan a María del pueblo.

Así también, en *Las cenizas* hay una mujer que es conciente de la naturaleza opresiva de su vínculo matrimonial y que es capaz de trascender, a partir del despertar erótico, las categorías de mujer tradicionales, sin embargo, ella tampoco está dispuesta a la rebelión abierta, al escándalo. María e Irene no son capaces de sostener públicamente su derecho a la “diferencia”.

Bibliografía.

Amaro, Lorena. “En un país de silencio: Narrativa de Marta Brunet”. Prólogo a Marta Brunet, *Obra Narrativa*, Op.cit.

_____, “Que les perdonen la vida: autobiografía y memoria en el campo literario chileno”. En: Revista Chilena de Literatura. N°78, Abril, 2011. pp. 5-28

Amorós, Celia. *Mujer: participación, cultura política y estado*. Ediciones de la FlorBuenos Aires, 1990.

Bajtín, Mijail. “El cronotopo” en Enric Sullà (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996.

Bombal, María Luisa. *Obras completas*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 2011.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*, Ed. Anagrama, 2000.

_____, *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios, 1983.

Brito, María Eugenia. *La casa: frontera y límite (en textos de Brunet, Donoso y Eltit)*. Tesis de doctorado, Universidad de Chile, Santiago 2008.

Brunet, Marta. *María nadie*. Santiago de Chile: Pehuén, 1997.

_____, *Obra narrativa* (Novelas-Tomo I). Colección Biblioteca Chilena: Santiago de Chile. 2014.

_____, *Aguas abajo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio, 1997

_____, *Montaña adentro*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.

_____, *Soledad de la sangre*, Montevideo, Ed. Arca, 1967.

_____, *La mampara*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1987

_____, “Experiencias de mi vida literaria”, Fragmentos de una conferencia dictada en 1958. En: www.brunet.uchile.cl

_____, “El mundo mágico del niño”. En: www.brunet.uchile.cl

Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. Debate Feminista, 18 (1998), 296-314.

_____, “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Witting, Foucault”. En Marta Lamas (comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1996.

Carreño, Rubí. *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del S. XX*. Ed. Cuarto Propio, Santiago. 2007.

Cisterna, Natalia. “La definición de las trayectorias literarias en dos escritoras chilenas modernas: Mará Flora Yáñez y Marta Brunet”. En: *Revista Chilena de Literatura*. Abril 2014, Número 86, 101-120.

_____, “Entre la casa y la ciudad: La representación de la experiencia del sujeto femenino en los espacios público y privado en novelas de mujeres latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX”. Tesis doctoral. Universidad de Chile, 2009.

De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

De la Parra, Teresa. “*Ifigenia*, la crítica, los críticos y los criticones” en *Obra escogida*, México, FCE, 1992.

Díaz Arrieta, Hernán (Alone), Prólogo a *Obras completas de Marta Brunet*, Zig-Zag, Santiago, 1963.

Durán, Julio. “Marta Brunet, puente de plata hacia el sur”. En: *Anales de la Universidad de Chile*. Páginas 89-94.

Eltit, Diamela. “Marta Brunet en la fértil provincia”. *Revista de Libros de El Mercurio*. Domingo 12 de Septiembre de 2010.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004.

_____, ¿Qué es la Ilustración?. *Actual*, n°28, 1994.

Garbalosa, Graziella. *La gozadora del dolor*. Buenos Aires: Stock cero, 2007.

Gilbert, Sandra y Gubar, Susan. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del s.XIX*. Cátedra, 1998.

Guerra, Lucía. Introducción a: María Luisa Bombal, *Obras Completas*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 2010.

Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

Kirkwood, Julieta, *Ser política en Chile. Los nudos de la sabiduría feminista*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1990.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. S.XXI editores: México. 2006

Lacan, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [Je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. Comunicación presentada ante el XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis, en Zurich, el 17 de julio de 1949. En: bibliopsi.org

Lagos, María Inés, *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, Santiago, Cuarto Propio, 1996.

Lamas, Marta (comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM, 1996.

López Morales, Berta. *Orbita de Marta Brunet. Cuadernos del Bío Bío*. Ediciones de la Universidad de Concepción, 1997.

_____, "Recepción crítica de la obra de Marta Brunet" en *Acta Literaria* N° 24. Santiago: 1999, pp. 41-53.

Luis Merino Reyes (firmado como Ulyses). "*El criollismo de Marta Brunet*", en *Atenea* N° 363-364, Año XXXII, Tomo CXXX. 1955. En: www.brunet.uchile.cl

► Mistral, Gabriela, "Recado sobre Marta Brunet (1928)" en: Quezada, Jaime (comp.) *Pensando a Chile. Una tentativa contra lo imposible*. Publicaciones del Bicentenario, Santiago, 2004.

Morales, Leonidas. "Memoria y géneros autobiográficos". *Anales de literatura chilena* 19 (2013): 13-24.

Omer Emeth (Seudónimo de Emilio Vaisse). "*Marta Brunet: Montaña Adentro*", *EL Mercurio*, 24-XII-1923. Reproducido en *Estudios críticos de literatura chilena*, tomo I. Santiago: Editorial Nascimento, 1940. pp. 65-69.

Oyarzún, Kemy. Prólogo a *Montaña adentro*. Editorial Universitaria, Santiago, 1997.

_____, "Género y canon: la escritura de Marta Brunet". *Cyberhumanitatis*, 14 (2000).

_____, "El escándalo como modo de recepción", prólogo a *Aguas abajo*, Editorial Cuarto propio, Santiago, 1997.

_____, "Pesa la tierra en el Bicentenario: Poema de Chile y escritura de mujeres". En: Sonia Montecino (Comp.), *Mujeres Chilenas: fragmentos de una historia*. Santiago de Chile: Editorial Catalonia, 2010.

_____, "Teatralidad del género. Inquietud del sexo. En torno a *Amasijo*, de Marta Brunet". En: Marta Brunet, *Obra narrativa* (op.cit).

Parada, Andrea. "Surgimiento de una conciencia feminista en la obra de Marta Brunet". *Anales de Literatura chilena*. Año 1, Diciembre 2000, N°1, 71-86.

Rama, Ángel: "La condición humana de la mujer". Prólogo de: Marta Brunet, *Soledad de la sangre*, Montevideo, Ed. Arca, 1967.

_____, Entrevista: "Marta Brunet: premio nacional de literatura". *Revista Marcha*, 18 de Febrero de 1962. (pp. 21-22)

Rubio, Cecilia y Hanna Wirnsberger. “Relaciones familiares y tipificación del personaje femenino en el cuento maravilloso”. En: *Revista Chilena de Literatura* N°57, 2000. pp 127-150.

Rubin, Gayle, “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo” en Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1996.

Rojo, Grinor. “Apunte sobre *María nadie*”. En: Marta Brunet, *Obra narrativa*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, colección Biblioteca Chilena, 2014. pp. 860-875

Showalter, Elaine. “La crítica feminista en el desierto”, en Mariana Fe (Coord.) *Otramente: lectura y escritura feminista*, México, F.C.E, 2001.

Silva Castro, *Panorama de la novela chilena*. Fondo de cultura Económica, 1995.

Traverso, Ana. “Los diarios que se quemaron”. En: *Revista Dossier*, UDP, n°10. 2010. Recurso digital: http://www.revistadossier.cl/detalle.php?id_dos=93

Valdés, Adriana. “Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile”. *Composición de lugar*. Escritos sobre cultura. Santiago: Universitaria, 1996.

Vallejo, Catharina. Prólogo a Graziella Garbalosa, *La gozadora del dolor*. Buenos Aires: Stock cero, 2007.

Violi, Patricia. *El infinito singular*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991

Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Seix Barral, Biblioteca Formentor. Barcelona, 2008.

Yáñez, María Flora. *Las cenizas*. Santiago de Chile: Editorial Tegualda, 1949.

_____, *Historia de mi vida*. Santiago de Chile: Nascimento, 1980.