



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

De colores, luces y sonidos: las experiencias sensoriales en los cuentos de Marta
Brunet

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
CON MENCIÓN EN LITERATURA

Julia Sophie Aguilera Struve

Profesora Guía:

Natalia Cisterna Jara

Santiago de Chile, año 2022

Agradecimientos

Primero, me gustaría agradecer a las profesoras Natalia Cisterna Jara y Lucía Stecher por mostrarnos la entrada a la escritura de mujeres. La literatura escrita por mujeres ha permanecido por demasiado tiempo en la oscuridad y en el olvido, pero ellas lograron darle el espacio que realmente merece en la carrera, además de mostrarnos su importancia y, sobre todo, su atractivo. Me gustaría agradecer especialmente a la profesora Natalia Cisterna Jara por escuchar cada una de mis ideas y devaneos con respecto a los cuentos de Marta Brunet, y por guiarme a través de todo el proceso de la tesis.

También quiero agradecer a mi familia por acompañarme en el estudio y por ayudarme a navegar por las preocupaciones, confusiones, entusiasmos y esperanzas que trae consigo estudiar literatura. A mi mamá, a Mora, a mi papá y a Guillermina, gracias por acompañarme en estos años de crecimiento. También quiero agradecer a Neko y a Nino por ser mis compañeros de largas sesiones de estudio, y a Rudy por haber sido mi compañero incondicional en las vacaciones de verano.

Finalmente, me gustaría agradecer a mis amigas y a mis amigos por acompañarme durante estos últimos años. A Valentina Gutiérrez Soto por estar conmigo desde el primer día de universidad hasta el último, por compartir las dificultades y los placeres del estudio, y por siempre hacerme reír entre clases. A Isidora Rehbein por las incontables conversaciones telefónicas, por el apoyo incondicional y por siempre estar presente en mi cotidiano, a pesar de la distancia. A Emilia Rojas por las largas caminatas y conversaciones, por la siempre atenta y dedicada escucha, y por las liberadoras risas que brotan en cualquier momento y lugar. Por último, a Christian Miller por las infaltables palabras de honestidad, por los impulsos para seguir creciendo cada día y por las

infinitas canciones mostradas. Pocas alegrías se comparan a las que ustedes traen a mi vida diaria.

*Cual larguísimos ecos que a lo lejos se funden
en lo que nos parece unidad oscura y honda,
vasta como la noche, vasta como la luz,
corresponden perfumes a colores y músicas.*

Charles Baudelaire

*ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe*

Alejandra Pizarnik

Índice

Agradecimientos	2
Introducción: Sentir la literatura	6
I. Primer capítulo	11
1.1 Lo que entendemos por “sentidos”, y por qué son importantes	11
1.2 Cuando no nos pertenecemos a nosotros mismos	18
II. Segundo capítulo	25
2.1 Vivir según los otros: el mundo de las protagonistas	25
2.2 Niebla, oscuridad y silencio: la fantasía como vía de escape	31
2.3 Ni aquí ni allá: la desposesión y la alienación de las protagonistas	36
III. Tercer capítulo	41
3.1 Quién fui, quién quiero ser: la identidad, la memoria y los anhelos	41
3.2 Reconectando a través de colores, luces, roces y sonidos	44
Conclusión: Lo que será del sentir	57
Bibliografía	61

Introducción: Sentir la literatura

Ver, oler, tocar y sentir son algunas de las cosas que hacemos cuando leemos un libro. Sin darnos cuenta, nuestras manos rozan las páginas y sostienen las tapas, nuestras narices huelen cuánto tiempo llevan existiendo con solo abrirlos, y nuestros ojos nos posibilitan la entrada a los mundos contenidos en ellos. Son los eventos sensoriales, entonces, los que posibilitan las lecturas y todas las emociones, cuestionamientos y descubrimientos que ellas provocan. Si nos trasladamos más allá de los libros, los sentidos están involucrados en cada una de nuestras acciones cotidianas. Sin embargo, por su misma cotidianidad, no nos damos cuenta de lo importantes que son para percibirnos y construirnos a nosotros mismos y al mundo a nuestro alrededor. Y así como pasamos por alto nuestras propias experiencias sensoriales, en muchas ocasiones tampoco reparamos en la importancia que estas pueden llegar a tener para los personajes de nuestras lecturas. En la narrativa de Marta Brunet, los eventos sensoriales pueden ser inmensamente significativos para comprender la configuración de los mundos de las protagonistas y sus construcciones identitarias.

Marta Brunet (1897-1967) fue una escritora chilena ampliamente reconocida en el ámbito literario chileno y latinoamericano. Autora prolífica, escribió una gran cantidad de obras pertenecientes a distintos géneros, entre los que destacan la novela, el cuento, el ensayo y los cuentos infantiles. Aunque es más conocida por la estética criollista o neocriollista que adoptó en los primeros años de su carrera, y a la cual pertenecen gran parte de sus escritos, no se debe reducir su obra a ello. Además de ser una excelente narradora, sus trabajos se destacan por incluir y desarrollar en profundidad distintos espacios y sujetos marginales, como la vida rural, los campesinos y, particularmente, los sujetos femeninos.

La obra de Brunet ha sido leída y analizada por muchos estudiosos, sin embargo, hasta ahora no hay que se centren en las experiencias sensoriales de sus protagonistas. Aunque algunos críticos han estudiado el lugar del silencio y el sonido en la narrativa de Marta Brunet, no se han analizado los eventos sensoriales como tales en sus cuentos. Esta tesis, entonces, se propone analizar e interpretar la utilización de los sentidos y de la percepción del mundo a través de ellos en una selección de relatos de la escritora chilena. Nos interesa particularmente indagar en los eventos sensoriales que viven las protagonistas y las consecuencias que estos tienen para ellas.

En este sentido, es importante destacar un dato biográfico de la autora que puede ser relevante para iluminar la posible decisión de incluir estas experiencias de las protagonistas en los cuentos. Durante muchos años, Marta Brunet padeció de una enfermedad que afectaba su visión, y que la llevó a perder la vista definitivamente en el año 1951. Aunque no podamos tener certeza sobre la manera en que Brunet vivió la pérdida de visión, es posible imaginar que durante este proceso los eventos sensoriales adquirieran mayor peso en su vida, y, por lo tanto, también se involucraran en su escritura. Así, no sería descabellado pensar que, durante la década inmediatamente anterior a su ceguera, en la que su visión estaba siendo gravemente afectada, la escritora prestara especial atención a las experiencias sensoriales de sus protagonistas, y los lugares que estos podían tener en la constitución de las historias y de los relatos.

Los cuentos escogidos para esta investigación pertenecen, en su gran mayoría, al libro de cuentos *Raíz del sueño* (1949). De allí, se eligieron los relatos: “Raíz del sueño”, “Una mañana cualquiera”, “Un trapo de piso”, “La casa iluminada” y “La otra voz”. Además, se incluyeron los cuentos “Soledad de la sangre”, que pertenece al libro de cuentos *Aguas abajo* (1943), y “El espejo”, que fue publicado por primera vez en el año 1949, en la revista *Proarte 63*, y luego recopilado en *Obras completas* (1963) por la editorial Zig-Zag. Como puede verse a partir de las

fechas de publicación, todos los cuentos fueron escritos en la década de los cuarenta, a pesar de pertenecer a distintos libros. Es en este periodo de tiempo que la autora se aleja de la corriente estética criollista, y empieza lo que muchos críticos llamarían su etapa vanguardista (Amaro 23). Durante esta etapa, su obra deja de concentrarse con tanto ahínco en la construcción y descripción realista de los paisajes y costumbres locales, y empieza a centrarse con mayor profundidad en la configuración de las identidades de los sujetos femeninos¹. Los cuentos seleccionados, entonces, tienen elementos temáticos en común cuando se trata de la configuración de sus protagonistas. Estos relatos giran en torno a las vidas de estos personajes, haciendo especial énfasis en el ambiente en el que se desenvuelven y en la forma en que se desarrollan sus subjetividades en él. Resulta interesante que en cada uno de los textos se insiste en las experiencias sensoriales que viven las protagonistas. Las imágenes, los colores, las luces, la oscuridad, los sonidos, los silencios y los roces son elementos recurrentes en estos cuentos y, aunque no se debe descartar su valor estético y narrativo para construir los espacios y acontecimientos, tampoco se deben entender como meros adornos escriturales. Las protagonistas viven en mundos repletos de eventos sensoriales, y ello no puede sino repercutir en sus vidas.

Esta tesis, por lo tanto, tiene como objetivo el estudio de la relación entre las experiencias sensoriales de las personajes y el desarrollo de sus identidades. En los cuentos, las experiencias sensoriales adquieren un lugar esencial en la vida de las protagonistas, pues inciden en la manera en que perciben y se mueven por sus mundos, y en la forma en que se relacionan con quienes las rodean y consigo mismas. En este contexto, ciertos eventos sensoriales permiten el

¹ Esto no quiere decir que el trabajo sobre la construcción de los espacios dejara de ser relevante en su narrativa, sino que el espacio empieza a configurarse en relación a los eventos que ocurren en las vidas interiores de las protagonistas.

desencadenamiento de una serie de procesos que llevan a la reaparición de sus memorias y de sus anhelos, reconectándolas con sus identidades y sus cuerpos, aunque sea solo momentáneamente.

Así, se busca analizar cómo impactan los sentidos dentro de los mundos que habitan las protagonistas y cuáles son los efectos de las experiencias sensoriales en ellas. Para desarrollar este análisis es necesario entender las situaciones en las que se encuentran las protagonistas dentro de los ambientes en los que se desenvuelven, y en qué circunstancias se producen las experiencias sensoriales más relevantes.

Para poder analizar las significaciones de los sentidos en los cuentos de Brunet, utilizaremos algunos conceptos de campos ajenos a la literatura, pertenecientes a la filosofía, a la sociología, a los estudios de género, e incluso a la economía. Esto, con el fin de analizar con mayor profundidad cuál es la relación entre los sentidos, los sujetos y los cuerpos. Si bien es cierto que estos textos en sí mismos no tienen relación directa con la literatura de Marta Brunet, sí ofrecen elementos que pueden ser significativos para el análisis aquí propuesto. Para entender el impacto de los sentidos en los sujetos, se utilizarán los estudios de Sara Ahmed, de Olga Sabido Ramos, y de Judith Butler y Athena Athanasiou. Por otra parte, para el análisis de los cuentos se revisarán algunos conceptos de María Inés Lagos, de Hélène Cixous, de Luce Irigaray, y de Jacques Attali, entre otros.

Para entender por qué podrían ser significativos los sentidos para las protagonistas y la construcción de sus identidades, empezaremos por un primer capítulo que explique el marco teórico que sostendrá esta investigación. En este apartado se definirán algunas ideas y conceptos claves para desarrollar el análisis a los cuentos seleccionados. En el segundo capítulo, analizaremos el impacto que tienen los sentidos en los modos cómo las protagonistas perciben y

definen los espacios en que habitan, sus relaciones con los otros y otras y sus vidas cotidianas. En el tercer capítulo, analizaremos qué lugar cumplen la memoria y los anhelos en la construcción de la identidad, cómo estos elementos aparecen en la vida de las protagonistas y cómo las experiencias sensoriales permiten que las protagonistas reconecten con ellos. Por último, revisaremos brevemente los análisis expuestos anteriormente y mostraremos por qué las experiencias sensoriales terminan por tener un lugar fundamental en la vida y en el porvenir de los personajes femeninos de los cuentos de Marta Brunet.

Primer capítulo

1.1 Lo que entendemos por “sentidos”, y por qué son importantes

Aunque de manera diferente, todas las personas hemos experimentado eventos sensoriales a lo largo de nuestras vidas. Desde la infancia se nos enseña que existen cinco sentidos: la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olfato. También se nos dice que estos comprenden una de las maneras más transparentes e inmediatas que tenemos para relacionarnos con el mundo y con las personas que nos rodean. Sin embargo, la manera en que se desarrollan los sentidos podría distanciarse enormemente de estas concepciones que se tienen sobre las experiencias sensoriales. Diversos autores, desde los campos de las ciencias sociales y las humanidades, han estudiado los sentidos más allá de su dimensión biológica y anatómica, centrándose en los aspectos culturales y sociales que intervienen en la experiencia sensorial.

En su artículo “Cuerpo y sentidos: el análisis sociológico de la percepción”, la investigadora Olga Sabido Ramos hace un resumen de la sociología de los sentidos, mostrando el contexto en el que se inscribe esta rama de la sociología. Su objetivo es recuperar ciertas líneas de trabajo precursoras del área y ponerlas en diálogo con líneas de trabajo contemporáneas, además de exponer ciertos aportes que se han hecho a partir de distintos niveles analíticos. Todo ello haciendo énfasis en el papel que juega el género sexual en ambos niveles. La autora explica que una de las cuestiones principales que se ha puesto en duda en la sociología de los sentidos es la enumeración clásica de los sentidos, es decir, la identificación solo de los cinco sentidos mencionados anteriormente. Según esta rama de la sociología, existirían sentidos externos e internos que van más allá de los cinco tradicionales. Entre los externos estarían los convencionales, mientras que a los internos se agregarían los que entregan información sobre el funcionamiento interno del cuerpo, como la percepción de la temperatura, del dolor, del

equilibrio, entre otros. Sería, por lo tanto, más adecuado hablar de una “experiencia multisensual” que incluya todos los sentidos, de forma que no se puedan reducir las experiencias sensoriales a los cinco sentidos tradicionales (68). Para nuestro posterior análisis literario, sin embargo, nos centraremos únicamente en los sentidos externos, particularmente en la visión, el oído y el tacto, ya que estos son los más recurrentes y relevantes en los relatos que integran el corpus de estudio. Esto no quiere decir que los otros sentidos, ya sean externos o internos, no aparezcan en la narrativa de Brunet o que no tengan importancia en sus relatos, sino que no son tan significativos para el análisis como lo son los otros tres.

Aunque esta distinción es relevante para saber a qué nos referimos con los sentidos al escribir sobre los eventos sensoriales, lo que realmente nos interesa del artículo de Sabido Ramos son sus comentarios acerca de la percepción que se produce mediante los sentidos. En su texto, la autora explica que ha habido una serie de investigaciones que demuestran que los sentidos están mediados cultural y socialmente, pues el cuerpo de cada individuo adquiere los “esquemas perceptuales” que se dan en su cultura y en su sociedad. En otras palabras, existe una variedad de condiciones sociales que llevan a que los sujetos aprendan a percibir de cierta manera y a privilegiar el uso de ciertos sentidos sobre otros. Sabido Ramos enfatiza en que los “esquemas perceptuales” son aprendidos, “son sociales y están diferenciados socialmente, trátense de género, edad, condición social, lugar de procedencia e inclusive profesión” (78). Para demostrar esto, la autora expone cómo en algunas culturas se asocia el sentido de la vista y del oído con los hombres por ser considerados como sujetos activos, mientras que a las mujeres se las asocia al sentido del tacto por ser consideradas como sujetos pasivos. De esta manera, los sentidos también pueden ser usados para jerarquizar a las personas de la sociedad y ejercer poder sobre ciertos sujetos (66).

Sin embargo, los estudios que Sabido Ramos recolecta en su artículo también demuestran que no hay que entender la percepción como determinada únicamente por los “esquemas perceptuales”, sino que también hay que tener en cuenta las relaciones que se establecen con los demás y con la dimensión material del mundo al momento de percibir, pues el cuerpo siente a la vez que se deja sentir por los otros. Según la autora, la percepción es selectiva, relacional, afectiva y mediada. Es selectiva, ya que se registran con mayor atención los detalles que coinciden con las expectativas sociales de quien percibe, mientras se dejan de lado aquellos detalles que no coinciden, llevando a la exclusión social de los otros. En este sentido, la percepción también es relacional, pues percibir a alguien implica que ese alguien nos perciba a nosotros. Debido a esto, la impresión sensible se puede entender como un medio de conocimiento, pues nos entrega detalles y nociones sobre los otros. Por otra parte, la percepción siempre se lleva a cabo desde un estado afectivo particular. Asimismo, percibir puede despertar ciertos estados afectivos en nosotros. De esta manera, la percepción también es afectiva. Por último, la autora explica que la percepción está mediada, ya que percibir implica también recordar, asociar y dar significado a los eventos sensoriales que ocurren a nuestro alrededor. La percepción, entonces, está moldeada por los distintos aspectos culturales y sociales que internaliza cada sujeto, pero también tiene un gran componente biográfico que no se puede ignorar.

Aunque perteneciente a otro campo de estudio y en busca de otro objetivo, la autora Sara Ahmed plantea ciertas ideas similares a las que expone Sabido Ramos en su artículo. En su libro *La política cultural de las emociones*, la autora analiza el rol que juegan las emociones en la sociedad, cómo son recibidas por ella, y qué repercusiones pueden tener en las relaciones de poder y en los cambios sociales. Para hacerlo, estudia y describe cómo se producen los afectos y qué implicancias tienen para los cuerpos. A diferencia del texto anterior, Ahmed no se centra

únicamente en la percepción de las experiencias sensoriales, sin embargo, el estudio de este fenómeno está presente a lo largo de sus análisis, y sus observaciones son significativas para entenderlo con mayor profundidad, especialmente en relación a los efectos que puede causar en los sujetos que lo viven.

Según Ahmed, “los sentimientos toman la ‘forma’ del contacto que tenemos con los objetos” (26). Estos objetos pueden entenderse como objetos propiamente tales, pero también pueden entenderse como otras personas y otros seres vivos. Asimismo, pueden ser objetos que pertenezcan a la dimensión material del mundo como pueden ser objetos intangibles, como la imaginación o los recuerdos. No obstante, no deben entenderse los objetos como la causa de los sentimientos, pues el contacto con ellos incluye un proceso complejo en el que, además de las sensaciones y los sentimientos, se incluyen la evaluación y el pensamiento. En otras palabras, en el contacto que tenemos con los objetos se lleva a cabo un proceso que incluye sensación, cognición y emoción. Aunque ha habido grandes debates en torno a la primacía de una sobre otra, estas tres acciones no pueden separarse fácilmente. Por ello, la autora prefiere hablar de “impresión”, pues este concepto incluye actos perceptivos y cognitivos, pero también enfatiza en la manera en que un objeto deja una impresión en los sujetos². Ahmed concluye que la impresión es un acto doble, pues implica que los otros nos impresionan a la vez que dejan una impresión en nosotros. Dicho de otro modo, los objetos nos generan una reacción y simultáneamente dejan una marca en nosotros.

El contacto que tenemos con los objetos, entonces, es un proceso que incluye tanto la sensación como la cognición y la emoción. Ahmed explica que el contacto que tenemos con los objetos está moldeado por historias anteriores de contacto. Estas historias pueden ser culturales, como

² Para escribir y elaborar sobre las impresiones, Ahmed parte de las ideas planteadas por el filósofo David Hume sobre el mismo concepto.

las historias transmitidas de generación en generación, o pueden ser biográficas, como los recuerdos. Según la autora, son las historias que conocemos las que permiten que leamos a los objetos de cierta manera y no de otra, incluso si estas historias no están disponibles en el momento en el que está ocurriendo el contacto. De esta forma, las maneras en que nos impresionan los objetos en el presente pueden depender de las maneras en que las historias que conocemos ya han dejado sus impresiones en nosotros. Sin embargo, es importante destacar que esto no significa que las historias de los contactos con los objetos vayan a tener siempre los mismos finales.

Podemos ver en las ideas de Sara Ahmed que algunos conceptos resuenan a lo planteado por Olga Sabido Ramos, en su artículo sobre la sociología de los sentidos. Para ambas autoras, las experiencias sensoriales son vivencias que, si bien son inmediatas, están mediadas por distintos procesos cognitivos y emocionales. En este sentido, las dos destacan el papel que juega la memoria en la recepción de los eventos sensoriales. Ya sea por los “esquemas perceptuales” o por las historias que habitan dentro de los sujetos, la memoria hace que el contacto que tenemos con los otros a través de los sentidos sea interpretado de cierta manera específica y no de otra. Esto significa, entonces, que la lectura que se hace del mundo que nos rodea está fuertemente influenciada por los recuerdos del mundo que ya conocemos, conocimiento que se puede adquirir a través de experiencias personales o de la influencia de la cultura o la sociedad en la que nos desenvolvemos. De esta manera, también podría ocurrir que la mediación de la memoria produzca que ciertos recuerdos sean despertados a través de distintos eventos sensoriales. Es importante destacar que cada autora entiende los eventos sensoriales como mediados por los

afectos y como causantes de ciertos estados emocionales³. Teniendo esto en cuenta, podría decirse que ciertas experiencias sensoriales que recuerdan a algún evento de la vida de los sujetos, incluso sin saber conscientemente que recuerdan a aquel evento, producen la aparición de emociones aparentemente inexplicables para los sujetos y para quienes los rodean⁴. En otras palabras, podría ocurrir que al percibir cierto estímulo sensorial se despierten emociones de gran intensidad cuya aparición no pueda ser explicada claramente, ni a nosotros mismos ni a quienes están a nuestro alrededor. En este sentido, podría decirse que los eventos sensoriales tienen la capacidad de desenterrar ciertos estados afectivos que habían sido olvidados u oprimidos por los sujetos, y esta recuperación podría tener efectos que podrían cambiar sustancialmente la vida presente de quienes experimentan la percepción.

Al respecto, Sara Ahmed hace énfasis en una noción que Sabido Ramos no menciona en su artículo: la delimitación de los sujetos en relación a las experiencias sensoriales y afectivas. Según Ahmed, los límites y superficies de nuestros cuerpos se crean a través de las maneras en que respondemos a los objetos que nos rodean. Es decir, el “yo” y el “nosotros” se ven moldeados y toman la forma del contacto que tenemos con los otros (Ahmed 34). Esto no quiere decir que los objetos sean la causa de la formación de la superficie de nuestros cuerpos, sino que hacen que las superficies se vuelvan conscientes. Dicho de otro modo, tenemos conciencia de los límites de nuestros cuerpos antes de sentir cualquier sensación, pero se nos olvida que esos límites existen cuando no sentimos algo con intensidad, en palabras de Ahmed, nuestros cuerpos parecieran “volverse invisibles” (56). La intensificación de las sensaciones y de las emociones,

³ En relación a los recuerdos, ambas autoras escriben que siempre se recuerda desde un estado afectivo en particular, y que recordar también puede producir distintos estados afectivos.

⁴ En relación a esto, Ahmed explica que las sensaciones pueden impresionar de manera inconsciente en un inicio, y que solo después de buscar el posible significado de la sensación que se está o que se estaba sintiendo es que se encuentran sus causas (55).

por lo tanto, permiten un “regreso al cuerpo o un volverse presente a la conciencia lo que se ha vuelto ausente” (Ahmed 56). Es en estos momentos de intensificación y de retorno al cuerpo que se establecen los límites de las superficies ordinarias y de las extraordinarias, en las que las superficies ordinarias se relacionan con la ausencia de la percepción sobre el cuerpo, y no tanto con la ausencia de él. Por lo tanto, las impresiones son un efecto de la intensificación de las sensaciones y de las emociones, pues a través de este profundo aumento sentimos al cuerpo externo que nos está impresionando y al propio cuerpo que está siendo impresionado. De esta forma, Ahmed argumenta que los cuerpos y los mundos toman forma y se materializan a partir de la intensificación de las sensaciones, en las que las emociones crean el efecto de un adentro y un afuera (53-54).

Aunque Sabido Ramos no expone estas ideas en su texto, sus planteamientos podrían sumar otra dimensión al análisis de Ahmed. Como mencionábamos anteriormente, la primera autora explica en su artículo que la percepción es relacional, y, por lo tanto, puede ser entendida como un medio de conocimiento de los demás. Si tenemos en cuenta la creación de límites y superficies que plantea Ahmed, entonces la percepción también podría comprenderse como un medio de conocimiento personal. Si el contacto que tenemos con los objetos marca los límites de nuestros cuerpos, a través de aquel contacto estamos reuniendo información sobre nosotros mismos: cuestionamientos sobre las sensaciones corporales que se están viviendo, sobre las emociones que están apareciendo, e incluso sobre la historia e identidad propia, podrían surgir a partir de la vivencia de ciertas experiencias sensoriales. A esta idea se le puede sumar lo que expone Sabido Ramos acerca de la selectividad de la percepción. Aunque la autora lo relaciona con el cumplimiento de las expectativas sociales al momento de percibir a los otros, la selectividad también podría estar relacionada a la construcción de los límites del “yo”. Por supuesto, existen

eventos sensoriales que no pueden ser descartados, como las sensaciones de dolor que producen el choque o la transgresión del cuerpo al hacerse una herida. Sin embargo, sí podría ocurrir que escojamos de manera inconsciente qué ver o qué oír, y qué ignorar, en el mundo a nuestro alrededor. Así, podrían existir distintos objetos que influyan en mayor o en menor medida en cómo se crean los límites y superficies de nuestros cuerpos y de los cuerpos ajenos, dependiendo de lo que elijamos percibir.

Las consideraciones que hacen las autoras, entonces, son relevantes pues nos permiten ver las mediaciones que pueden haber detrás de las experiencias sensoriales. La manera en que percibimos el mundo que nos rodea está filtrada por lo que se espera de cada sujeto en una sociedad y cultura determinada, pero también por sus propias experiencias y vivencias personales. De esta manera, los eventos sensoriales pueden tener efectos significativos en los individuos, ya que implican el accionar de la memoria y la remoción de ciertos sentimientos, además de comprender un medio de adquirir conocimientos sobre los demás o sobre nosotros mismos. Asimismo, no solo es significativo el proceso de percepción, sino también aquello que es percibido, pues, si bien dicho proceso pudo ser inconsciente, en el fondo, la mente y el cuerpo escogieron prestarles mayor atención a ciertos objetos por sobre otros.

1.2 Cuando no nos pertenecemos a nosotros mismos

Luego de revisar los aspectos que implica la percepción a través de los sentidos, hay una pregunta que puede surgir: ¿qué ocurre con las experiencias sensoriales cuando no tenemos control sobre nuestros cuerpos y sobre nuestras vidas? Es decir, cuando las personas están sometidas, en distintos grados, a procesos de sujeción o de control que les impide decidir sobre

sí, ¿cómo se lleva a cabo su relación con el mundo sensorial? El concepto de “desposesión” nos puede ayudar para resolver estas interrogantes de mejor manera. En su libro *Desposesión: lo performativo en lo político* Athena Athanasiou y Judith Butler discuten en torno al concepto de “desposesión”, lo que este significa y cómo se presenta en nuestra sociedad actual. Asimismo, debaten sobre las maneras en las que se puede sacar provecho de la desposesión para afrontar y combatir distintas situaciones de injusticia que existen alrededor del mundo, y que son perpetuadas diariamente.

En el capítulo “Desposesión aporética o el problema de la desposesión”, las autoras comentan los distintos significados que posee este concepto. Por un lado, la desposesión se entiende como un proceso en el que somos expuestos a la vulnerabilidad de quienes nos rodean, y en el que somos afectados por esa misma vulnerabilidad. Al entrar en contacto con los demás pueden generarse dentro de nosotros emociones de extraordinaria intensidad, como pasión o una gran pena, que hacen que nos sintamos incapaces de encontrarnos a nosotros mismos y de saber quiénes somos. Es decir, “somos movilizados por varias fuerzas que preceden y exceden nuestro sí mismo deliberativo y racionalmente limitado” (18). Así, los contactos con los otros nos producen sensaciones de desconcierto en las que somos transportados hacia una escena en la que nosotros ya no somos el centro. De esta manera, somos movidos hacia los otros, a la vez que somos movidos por ellos. Según las autoras, es justamente este transporte hacia un lugar fuera de nosotros mismos, producido por la intensidad de las emociones y por el desconcierto que produce, el que nos deja en una posición de desposesión o de desposeídos (18).

Por otro lado, Athanasiou y Butler explican que la desposesión se puede referir a ideologías y procesos mediante los cuales las personas son rechazadas y repudiadas sistémicamente por poderes normativos y normalizadores (16). En este sentido, la desposesión se entiende como un

proceso que genera distintas formas de injusticia en la sociedad, las cuales pueden incluir la migración forzada, el desempleo, la falta de vivienda, la ocupación del territorio y las desigualdades de género, entre otros.

A pesar de sus diferencias, en ambos sentidos la desposesión nos establece como seres interdependientes entre sí, pues se basa en la idea de que dependemos profundamente de los contactos que tenemos con los demás. Sin embargo, las pérdidas que implican ambas formas de desposesión son fundamentalmente distintas entre sí. Según las autoras, las pérdidas son un elemento esencial cuando se piensa en el primer sentido de la desposesión, porque son las pérdidas que experimentamos las que nos permiten dejarnos ser desposeídos por los demás. Es decir, son una condición necesaria para que pueda ocurrir el proceso de desposesión. En el segundo caso, en cambio, las pérdidas son vividas como experiencias dolorosas que son impuestas por la violencia normativa y normalizadora, y que determinan la subjetividad y supervivencia de las personas que las experimentan (17).

Si relacionamos el concepto de desposesión en su primer sentido con lo expuesto en los textos anteriores, resulta interesante observar cómo este proceso se puede asociar fácilmente al que describen Sabido Ramos y Ahmed en sus textos. Si bien es cierto que Ahmed entiende las impresiones como una manera de “volver” a un cuerpo cuya percepción sobre sí mismo estaba dormida, mientras que Athanasiou y Butler comprenden la desposesión como un proceso en el que los sujetos son transportados más allá de sí mismo, la consecuencia de ambos procesos es el mismo: la disrupción de los límites de lo que consideramos nuestro cuerpo y nuestra identidad. Las experiencias sensoriales que vivimos en relación a las personas y al mundo que nos rodean, pueden despertar sensaciones y pensamientos que remuevan nuestro sentido de identidad, haciendo que nos replanteemos o que establezcamos los límites de nuestros cuerpos. Sin

embargo, se debe tener en cuenta que hay muchos cuerpos que no pueden retornar a sí mismos o ser transportados fuera de sí tan fácilmente. Aquí es donde el segundo sentido de la desposesión, según el cual ciertos sujetos son sometidos sistemáticamente a distintos tipos de injusticias, puede ser relacionado con el primero⁵. Si lo pensamos en términos de género, muchas mujeres y cuerpos feminizados han sido desposeídas de sus cuerpos por formar parte de una sociedad que entiende el cuerpo femenino como un medio de reproducción, como un objeto de deseo, y como una propiedad masculina. En estos casos, el cuerpo ya no pertenece a quienes lo habitan, sino a quienes ejercen poder y control sobre él. Este, entonces, se puede entender como un cuerpo adormecido que no vive para sí mismo y que, por lo tanto, ha establecido una relación distante con el mundo que lo rodea.

Podemos volver ahora a nuestra pregunta inicial: ¿puede ser estimulado por las experiencias sensoriales un cuerpo que ya no siente intensamente por ni para sí mismo? Si tenemos en cuenta lo que escriben las cuatro autoras acerca de los eventos sensoriales y sus consecuencias en los sujetos, podríamos decir que tal vez sean las experiencias sensoriales las que aparecen en nuestras vidas y nos transportan hacia lugares olvidados o desconocidos, las que permiten que aquellos cuerpos desposeídos vuelvan a sentirse a sí mismos. Después de todo, que los cuerpos estén adormecidos en relación al mundo que los rodea, no significa que hayan perdido completamente su facultad para percibir los estímulos a su alrededor. Como explicaremos con mayor profundidad en el segundo capítulo, siempre existe un vínculo que puede ser restablecido con el mundo en el que se habita, incluso en los casos de los sujetos alienados y desposeídos. De esta forma, la vivencia de ciertos eventos sensoriales podría ser la manera que tienen los sujetos

⁵ Athanasiou y Butler consideran que ambos sentidos de la desposesión pueden estar, y en muchos casos están, relacionados entre sí, sin embargo, no se debe pensar que hay necesariamente una relación causal entre ellos (19-20).

desposeídos de reconectar con el mundo en el que habitan y consigo mismos, y así salir del estado de lejanía y adormecimiento en el que se encuentran.

Sin embargo, la importancia de las experiencias sensoriales no reside únicamente en su percepción. Si bien concluimos que captar ciertos estímulos puede llevar a la disrupción de los límites del “yo” y al restablecimiento de estos mismos límites, la interpretación que se le da a la percepción de estos estímulos también es relevante para lograr este proceso. Según lo expuesto por las primeras dos estudiosas, la percepción está mediada por factores socioculturales y por la memoria individual y colectiva. Así, la manera en que se entienda la vivencia de las experiencias sensoriales también tendrá un efecto en los sujetos que la viven. En otras palabras, la reconexión con el cuerpo y con la identidad dependerá no solo de la percepción sensorial de cada sujeto, sino también de la interpretación que este le pueda dar a partir de sus recuerdos y de sus experiencias.

Este papel que pueden jugar las experiencias sensoriales en la vida de los sujetos desposeídos se vuelve particularmente importante si consideramos que la gran mayoría de ellos se encuentran adormecidos dentro del mundo en el que viven, y, por lo tanto, no tienen la posibilidad de formar relaciones significativas con otros. De este modo, la desposesión según el primer sentido que le otorgan Athanasiou y Butler, que depende principalmente de las relaciones interpersonales y nos plantea como sujetos interdependientes, no sería una experiencia factible para gran parte de los sujetos en situación de desposesión. Esto se vuelve especialmente notorio en el caso de los sujetos femeninos, quienes solían estar limitados a los confines del hogar y a las actividades domésticas, y cuyos grupos sociales solían ser reducidos, estando casi siempre conformados por sus maridos y por sus familias. Dentro de este modo de vida, las relaciones interpersonales pueden perder importancia, ya que no se alejan realmente de los sistemas de desposesión a las que están sujetas las mujeres, y, por lo tanto, no entregan nuevos elementos a sus vidas que

puedan ser entendidos como posibles motores de cambio. Es por ello que los espacios en los que se llevan a cabo las actividades cotidianas se presentan como potenciales generadores de cambios. En otras palabras, la relación establecida con el mundo abre un camino más viable para llegar a la disrupción de los límites personales para los sujetos desposeídos que están completamente o parcialmente aislados, y que únicamente se relacionan con aquella personas que los someten al sistema de desposesión en el que están insertos, pues les permite hacerlo sin depender del contacto con otras personas. Justamente por esto es que las experiencias sensoriales se vuelven fundamentales para reconectar con uno mismo, pues aparecen como la manera más inmediata que hay de relacionarse con el mundo que nos rodea. Sobre todo, si recordamos que los estímulos sensoriales que captan los cuerpos son una de las pocas experiencias sobre las que los demás no pueden ejercer verdadero poder. Aunque la percepción puede estar mediada por distintos factores, la percepción a través de los sentidos es una experiencia exclusivamente personal en la que los otros no pueden interferir. Así, incluso cuando los cuerpos parecen no pertenecernos a nosotros mismos y la relación con el mundo se siente distante y lejana, la percepción de los espacios en los que vivimos dependerá únicamente de la manera en que nosotros mismos la percibamos e interpretemos, ya sea a partir de nuestros recuerdos, de nuestra sociedad o de nuestras culturas.

Volver a sentir el cuerpo y la identidad como propios no solo permite ver la vida que estamos llevando a cabo de una manera distinta, sino que también abre la posibilidad de romper antiguos lazos y de establecer nuevas relaciones con el mundo en el que habitamos. Las consecuencias que desencadenan los eventos sensoriales en los sujetos que los perciben permiten que estos puedan reinterpretar el mundo a su alrededor y reevaluar las decisiones que han tomado, y, en el caso de los sujetos desposeídos, volver a establecer los límites y a retomar el control sobre sus

propios cuerpos e identidades. De este modo, las experiencias sensoriales pueden ser entendidas como un medio para lograr que los sujetos vuelvan a tener cierto poder sobre sus vidas. A través de los distintos procesos que involucra la percepción de los eventos sensoriales, se puede lograr un retorno al sentido de la identidad de los sujetos. Por supuesto, esto no quiere decir que captar ciertos estímulos sensoriales logre a dar fin a la situación de los sujetos desposeídos, pero sí puede llevar al planteamiento de las preguntas iniciales para lograr a una liberación más profunda. Esto es, ¿quién soy?, y ¿qué ha sido y qué será de mi vida?

Segundo capítulo

2.1 Vivir según los otros: el mundo de las protagonistas

Según lo visto en el primer capítulo, los eventos sensoriales abren la posibilidad a los sujetos desposeídos de redefinir sus identidades y retomar cierto control sobre su vidas, al reconfigurar los límites interpersonales y recobrar sus memorias. En los cuentos de Marta Brunet, las experiencias sensoriales adquieren un lugar esencial en la vida de las protagonistas, pues inciden en la manera en que perciben y se integran a sus mundos, y en la forma en que se relacionan con quienes las rodean y consigo mismas. En este contexto, ciertos eventos sensoriales permiten el desencadenamiento de una serie de procesos que llevan a la reaparición de sus memorias y de sus anhelos, reconectándolas con sus identidades y sus cuerpos, aunque sea solo momentáneamente. Pero, para entender por qué las experiencias sensoriales funcionan de ese modo en los cuentos, primero hay que comprender en qué situación viven y se desenvuelven sus personajes.

En cada uno de los cuentos las protagonistas están sujetas al mandato de los otros, y no tienen verdadero control sobre sus propias vidas. En “Raíz del sueño” y en “La otra voz” las protagonistas se encuentran bajo el yugo materno y dedicadas, únicamente, a cumplir con las órdenes y deseos de sus madres. Algo similar ocurre en “La casa iluminada”, donde María Ernesta vive bajo las órdenes de Odilia, su despótica tía que quiere tener todo lo que habita en su hogar bajo su control. En “Soledad de la sangre”, por otra parte, sobre el personaje femenino se nos dice que “nunca había podido sobreponerse a una oscura sumisión instintiva de hembra a macho, que antaño se humillaba al padre y ogaño al marido” (Brunet 279). La protagonista cuida de cumplir con esmero las tareas del hogar y en no desobedecer a su marido. En “Una mañana cualquiera”, Luisa vive aterrada por la señora para la que trabaja, y no hace nada que ella no le haya ordenado previamente. A diferencia de lo que ocurre en los otros cuentos, en “Un trapo de

piso”, María Engracia no sigue las órdenes de nadie en particular. Sin embargo, como hija de los dueños del almacén, su vida se ha adecuando a lo que ellos estimaban más conveniente para la continuidad del negocio. El único caso en el que no se muestra explícitamente que la protagonista esté bajo la vigilancia de una figura de autoridad es en “El espejo”, pero esto tampoco quiere decir que viva libremente. La protagonista de este cuento está envuelta en la rutina y la labor de los trabajos domésticos. De este modo, aunque no se la muestre siendo controlada por un otro, debe cumplir con las tareas que se esperaban de las mujeres, y vivir con las limitaciones que esto traía para ellas.

Las personas que rodean a las protagonistas y las actividades que ellas deben llevar a cabo no solo limitan su autonomía, sino que también las apartan del mundo en el que viven. Los personajes femeninos pasan gran parte de sus días en soledad o solas con aquellas personas que ejercen poder sobre ellas. En “El espejo” y en “Soledad de la sangre” es inusual que reciban visitas en sus hogares, y la protagonista de este último vive apartada de la gente en una casa en el campo. En “Una mañana cualquiera”, Luisa se cartea solamente con su madre y su hermana, pero estas parecieran estar más interesadas en sus ingresos que en su bienestar. Además, se concentra de tal modo en las tareas del hogar que llega a aislarse completamente del mundo que la rodea. Algo similar ocurre también en “La casa iluminada”. María Ernesta se concentra en cumplir únicamente con las actividades domésticas y con las necesidades de tía Odilia. Su única compañera, su hermana María Fernanda, la deja para cumplir con sus ambiciones de ser actriz. En los casos de las protagonistas más jóvenes, estas parecieran no tener otro contacto afectivo y social más allá de sus parejas. En “La otra voz”, por ejemplo, el único personaje que aparece en la vida de María Clementina, además de la madre y de la abuela, es el pretendiente que ya habían anunciado para ella. Lo mismo sucede en “Un trapo de piso” con María Engracia, cuya única

compañía es su pareja Roque⁶. Un caso aún más extremo ocurre con Elena en “Raíz del sueño”. Esta nunca fue al colegio ni se relacionó con gente de su edad porque su madre, que era “Celosa de ella, sin querer admitir la intromisión de nadie en su tutela, tercamente aferrada a la criatura, único sentido de su existencia” (303), la aleja obsesivamente de todo el mundo, llegando a alzar un muro que separe la casa de ellas de la de los vecinos.

Aquellos que controlan y aíslan a las protagonistas lo hacen mediante la vigilancia de las actividades que llevan a cabo o a través del control de sus recursos económicos. En los casos más extremos, como en “Raíz del sueño” y “La casa iluminada”, los familiares son quienes manejan cada aspecto de la vida de las protagonistas, y deciden qué actividades deben hacer y con quiénes se pueden relacionar. En “Soledad de la sangre” es el marido quien determina la vida de su esposa a tal punto que no solo es el que decide los gastos que se hacen con los recursos obtenidos con el trabajo de ella, sino que además ha establecido que le cuente cada actividad que realiza en la casa cuando él está ausente. El hombre es, también, quien la autoriza a ocupar parte de su tiempo libre en escuchar el fonógrafo. De manera evidente, en “Una mañana cualquiera” es la jefa quien le dicta a Luisa qué debe hacer. En “La otra voz”, la madre de María Clementina no se muestra controladora como lo hacen las familias en los otros cuentos, pero predice cada uno de los eventos de la vida de su hija, dejando nulo espacio para que ella pueda decidir qué hacer con su propio porvenir.

De este modo observamos cómo el control y el aislamiento que sufren los personajes femeninos de estos relatos es ejercido por otras personas con autoridad sobre ellos, ya sean madres, maridos o patronas. El poder que ejercen sobre las protagonistas no se despliega únicamente a partir de

⁶ Aunque en el caso de María Engracia y Roque sí existe una relación basada en el amor, esta se originó a raíz de los intereses económicos de sus familias. De esta manera, si bien la pareja funciona perfectamente, no fue una verdadera elección de María Engracia formar una relación con él.

acciones directa de control y disciplinamiento, sino también a través de las expresiones sensoriales. Recordemos aquí que, según la sociología de los sentidos, la percepción es relacional, por lo que nos permite establecer conexiones con los demás e interpretarlas. En los cuentos, podemos ver que algunos sentidos se usan para ejercer poder sobre las protagonistas. Entre ellos, resalta particularmente el que está relacionado a la percepción auditiva. A través del uso de sus voces, ciertos personajes demuestran el poder que tienen sobre quienes los rodean. En “Una mañana cualquiera” la voz de la señora aterroriza a Luisa y la trae nuevamente a la realidad cuando la escucha: “La concentración llegaba a aislarla de todo elemento externo, y cuando la voz de la señora impartía una nueva orden, era como volver a un mundo donde existía algo más que una interminable hilera de cifras que sumar” (309). Lo mismo ocurre con la voz de la tía Odilia en “La casa iluminada”, quien marca con ella el poder que tiene sobre María Ernesta. Así, se nos dice que las sobrinas “Vivieron metidas en la disciplina, en el estudio, en el casillero del horario, limitadas de admoniciones, con la voz de tía Odilia podando todo impulso, hechas a semejanza de lo que ella imaginaba que debía ser la criatura perfecta” (342).

La visión también es utilizada como medio de control. Mirar a alguien significa observar cómo es y qué hace aquella persona, pero también permite vigilar cada uno de sus movimientos. Como se mencionaba en el capítulo anterior, los sentidos pueden estar diferenciados genéricamente, y la visión se asocia generalmente a lo masculino. Para profundizar en esta idea puede sernos útil lo que escribe Hélène Cixous en *La risa de la medusa*. Según ella, en una sociedad patriarcal las mujeres están en un estado de letargo, como dormidas, pues vaciadas de toda sustancia y existencia, son percibidas como sujetos débiles e irrelevantes que existen para los placeres y necesidades de los hombres. Así, estos las perciben como formas hechas para ellos, y, al verlas las convierten en un “cuerpo prisionero en su mirada” (Cixous 19). La visión, entonces, puede

ser utilizada para controlar la autonomía y libertad de los otros y de las otras. En los cuentos de Brunet, sin embargo, suelen ser las mujeres que tienen cierto poder sobre las protagonistas quienes utilizan la mirada como medio de control, y no los hombres. Esto probablemente se debe a la ausencia de una figura masculina o a la relación de poder que se establece entre los personajes⁷. En “Raíz del sueño” es la madre quien ejerce control sobre su hija a través de la visión. Sabemos que Elena se siente sofocada por el control exhaustivo de su madre, y en gran parte se debe a su mirada constante sobre ella. La mirada de la madre la sofoca y reprime su cuerpo: “era como si de ese ojo saliera un haz de rayos que llegaran hasta ella, densos, densos ... Cada parpadeo dejaba sobre ella una capa de tela de araña, capas que iban superponiéndose, una sobre otra, pesando, ahogándola, adheridas a ella, húmedas, viscosas, moldeadas a su cuerpo” (Brunet 305). Algo similar ocurre en “Una mañana cualquiera” con la mirada de la señora sobre Luisa, donde “los duros ojos de la señora, como su voz, como los ángulos de su fisonomía y de su cuerpo, la volvían al centro de la servidumbre cada vez más irrevocablemente” (312). En este caso, la mirada lleva a que Luisa recuerde que es sirvienta de la señora, y, por lo tanto, está sujeta a su autoridad.

Los sentidos, entonces, son usados por los personajes para ejercer control y demostrar su poder sobre las protagonistas. No obstante, los sentidos también pueden ser utilizados por las protagonistas para su propio beneficio. De este modo, algunas de ellas utilizan sus propias percepciones corporales para guiarse y sobrevivir en el ambiente en el que se desenvuelven. En “Una mañana cualquiera”, Luisa puede saber lo que está ocurriendo en otras habitaciones de la

⁷ El único caso en el que un hombre controla con la mirada a la protagonista es en “La otra voz”. En este cuento, el prometido configura la identidad de María Clementina en base a lo que percibe al verla subir por las escaleras, y le asigna cualidades que históricamente se han utilizado para definir lo femenino como algo débil y bajo el dominio de lo masculino: ve su cuerpo como quebradizo, y a ella “buenita” y como una “buena esposa”. Sin embargo, ella nunca se entera de los pensamientos de él, y si tenemos en cuenta la forma en que termina el cuento, no podría decirse que efectivamente ejerce control sobre María Clementina a través de la mirada.

casa por las sombras que ve. Para no meterse en problemas, la protagonista de “Soledad de la sangre” afina su oído y se asegura de escuchar a su marido dormir antes de empezar a escuchar música. Este proceso llega a ser tan exigente que ella incluso “respiraba apenas, entreabierta la boca, toda ella recogiendo los rumores, separándolos, clasificándolos, afinada la sensibilidad auditiva a tal punto que los sentidos todos parecían haberse convertido en un solo oído” (274). Solo después de escucharlo dormir es que logra relajarse. Algo similar ocurre en “Raíz del sueño”. En este relato, Elena escucha atentamente cuándo la madre se queda dormida para poder moverse sin llamar su atención y causar la menor cantidad de problemas. De esta manera, las protagonistas sacan ventaja de sus propias experiencias sensoriales para manejarse y moverse en un ambiente altamente controlado por otros, evitando el potencial peligro que podría traer para ellas desobedecerles.

Por otra parte, en los relatos en los que los personajes femeninos no aparecen explícitamente controlados por otros, las manifestaciones sensoriales no pierden su potencialidad de jerarquización. En estos casos, las expresiones sensoriales son utilizadas por algunos personajes como una forma de demostrar el poder que indirectamente poseen sobre los demás. Así, en “Un trapo de piso”, la voz de la suegra está presente constantemente en el fondo de la habitación, y por más que trate de distraerse con sus propios pensamientos, María Engracia no logra escapar de los objetos y precios que su suegra está enlistando. Esta continuidad se presenta claramente en la manera en la que está narrado el cuento, ya que las introspecciones de los personajes son constantemente interrumpidas por las palabras de doña Teresa. De esta manera, su voz impide María Engracia pueda desvincularse realmente del negocio y de la casa a la que está anclada. En “El espejo”, por otra parte, la mirada vuelve a utilizarse como una forma de demostrar poder. Sin

embargo, esta vez ocurre entre la protagonista y su reflejo, aspecto en el que profundizaremos en el siguiente capítulo.

2.2 Niebla, oscuridad y silencio: la fantasía como vía de escape

Aisladas y enredadas siempre en las tareas domésticas y sometidas a órdenes que deben cumplir, las vidas de las protagonistas se tornan absolutamente monótonas y se alejan de la jovialidad y esperanza que suelen tener los días de adolescencia y juventud. En un laberinto de días iguales, no hay eventos significativos que las puedan sacar de sus aburridas rutinas. En “Soledad de la sangre” los días consisten en trabajar y en cumplir con las tareas domésticas, y en “El espejo” los días carecen de grandes y pequeños acontecimientos, aunque sí están llenos de previsibles eventos. En “Un trapo de piso” los días consisten de la misma rutina, y en “Raíz del sueño” todos los días son igual de sofocantes y agotadores. En “La otra voz”, los días son de una monotonía impecable, de modo que todos llegan a ser grises e iguales: “La casa. La madre. La abuela. Desde algún tiempo el anunciado festejante. Y el mundo desmaterializado en un vago fondo, paisaje grisáceo ... Y los acontecimientos como los cisnes de una feria, sin que jamás se precipite o se retrase su ritmo. Nunca” (355). En “La casa iluminada” María Ernesta está “sin orillas en la niebla de la monotonía” (345). Tanto así que los días carecen absolutamente de color, y solo dos logran destacarse del resto: el día que se tiñó de negro por la muerte del tío Pedro y el que se tiñó de morado por la parálisis de tía Odilia. De manera similar, en “Una mañana cualquiera” la vida de la protagonistas es tan rutinaria y monótona que aparece como una “región nebulosa”, gris y de un “clima de limbo propicio a la anulación perfecta” (315).

En cada uno de los cuentos se insiste en la rutinaria monotonía en la que viven las protagonistas, pero resulta interesante que esta suele estar asociada a ciertos elementos sensoriales vinculados a la percepción visual, específicamente a la obstaculización de la misma, como lo son el color gris y la niebla. La niebla impide ver nítidamente el mundo que nos rodea y nos dificulta encontrar una salida del espacio en el que estamos. De este modo, las protagonistas perciben sus vidas como un acontecimiento inmóvil, sin vida, del que no hay una escapatoria posible. El mundo en el que habitan está frente a ellas, pero no lo pueden ver claramente, y esto impide que puedan suscitar emociones intensas frente a los eventos que viven y que puedan sentirse realmente vivas. El gris generalmente simboliza la neutralidad, pero también puede la homogeneidad, la falta de emociones y de vida.

Además de la grisura y de la niebla, existen otros elementos sensoriales que contribuyen a la percepción de la monotonía de la vida diaria como una situación agobiante sin escapatoria. Uno de ellos es la oscuridad. Los espacios que habitan las protagonistas suelen estar oscurecidos, y, aunque pueden ver y moverse por ellos, la falta de luz lleva a que no haya una marcada nitidez. En “Raíz del sueño”, por ejemplo, Elena se encuentra en plena oscuridad, pues nos la presentan cuando está por irse a dormir. En los relatos son contadas las ocasiones en las que se encienden las luces en las habitaciones. En los casos de “Soledad de la sangre”, “El espejo” y “La casa iluminada”, las luces son objetos que se utilizan únicamente en ocasiones especiales o cuando reciben visitas. Sin embargo, la presencia de la luz tampoco asegura que puedan observar nítidamente los espacios. En “Un trapo de piso”, donde la luz está tan fuerte que hace doler los ojos, el exceso de luz impide que los elementos puedan distinguirse claramente.

El silencio⁸ es otro de los elementos sensoriales que abundan en la vida de las protagonistas. Los espacios que habitan generalmente carecen de ruidos, y son contadas las ocasiones en que los sonidos irrumpen en sus vidas. El silencio es tan común en sus vidas que incluso algunas protagonistas se caracterizan por ser ellas mismas silenciosas. Sabemos que al personaje de “El espejo” le gustaba estar en silencio en su juventud, a María Ernesta de “La casa iluminada” se la caracteriza como “silente y sin movimiento” (343), y en “Soledad de la sangre” el huésped recalca en lo “calladita” que es la patrona. Además, las protagonistas no suelen hablar si no es para dirigirse a sus parejas, familiares o jefes, y son escasas las ocasiones en que las vemos conversando sin una razón en particular.

En una vida rutinaria y monótona que ya se caracteriza por su grisura y su neblina, la presencia de la oscuridad y del silencio no puede sino aumentar la percepción de la vida cotidiana como algo inmóvil, ineludible y carente de emoción. La oscuridad y el exceso de luz impiden la nitidez del mundo que yace ante ellas, y la infinidad del silencio solo perpetúa las sensaciones de languidez y de letargo. Así, sus vidas cotidianas, marcadas por la grisura, la niebla, la oscuridad y el silencio de la monotonía, impiden que puedan moverse y relacionarse sin problema por el mundo en el que viven. Las protagonistas parecieran no poder ver más allá de la rutina que las encierra, pues se sienten atrapadas dentro de una realidad que los otros forjaron para ellas, y esto repercute enormemente en la sensación de libertad que sienten con respecto a sus propias vidas.

Para lograr escapar de esta monotonía, las protagonistas se sumergen en sus pensamientos. Según la crítica literaria María Inés Lagos, es común que las protagonistas femeninas escapen de sus vidas a través de las fantasías, ya que de esta manera pueden cumplir sus deseos más íntimos

⁸ Aunque el silencio podría no ser considerado como un elemento sensorial, e incluso podría pensarse como antónimo de las experiencias sensoriales, también está relacionado a la percepción sensorial. Si bien el silencio no es un estímulo que pueda escucharse, sí puede ser percibido y sentido dentro de los ambientes por los que nos movemos. Por ello, decidimos incluirlo dentro de los elementos sensoriales que aparecen en la narrativa de Brunet.

y llevar a cabo una doble vida sin romper ni alterar el orden familiar establecido (Lagos 78). Esto ocurre generalmente en los cuentos de Brunet, donde las protagonistas logran crear un espacio para ellas mismas a través de la ensoñación⁹. Elena en “Raíz del sueño” recuerda e imagina sobre su niñez y adolescencia para escapar de las pesadillas que la atormentan por las noches, y María Ernesta en “La casa iluminada” fantasea con los recuerdos que tiene sobre su juventud junto a María Fernanda, y que ha ido modificando a su antojo. La protagonista de “Soledad de la sangre” utiliza la música para fantasear con el mundo de su adolescencia, en el que todavía era feliz y podía soñar con las posibilidades que encerraba su juventud. En “Un trapo de piso”, María Engracia sueña con lo que haría si Roque y ella no tuvieran que permanecer en la casa de doña Teresa por falta de dinero. María Clementina, en “La otra voz”, se pierde en fantasías de eventos catastróficos que lograrían sacarla de la rutina de la vida diaria. Por otra parte, en “Una mañana cualquiera”, Luisa sueña con lo que haría si pudiera evadirse de la señora y enfrentarla. A través de las fantasías, entonces, las protagonistas pueden crear vías de escapes imperceptibles para los otros, y salir de la monotonía y languidez que caracteriza sus días sin alterar profundamente el orden familiar, en el que están constantemente controladas por quienes las rodean y limitadas por sus tareas domésticas.

Las protagonistas utilizan aquellos elementos de los que carecen en sus vidas cotidianas para crear sus fantasías¹⁰. Los colores aparecen por doquier, ya sean fuertes, como el rojo y el verde

⁹ Solo en “El espejo” no ocurre esto. A diferencia de lo que ocurre en los otros cuentos, en este no parece utilizar la protagonista la fantasía en ningún momento. Sin embargo, sabemos que en su adolescencia le gustaba estar en silencio y recibir obligaciones hogareñas que le permitían huir de la escuela y de la gente que la rodeaba, y la dejaban en un “no hacer, un ocio animado y feliz” (570). El uso de este “no hacer” es similar a las fantasías de las otras protagonistas.

¹⁰ En los casos de “La otra voz” y de “Una mañana cualquiera”, en que no se nos describen en profundidad cómo se ven sus ensoñaciones, igualmente aparecen elementos de los que carecen en sus vidas cotidianas. Así, en el primer cuento los acontecimientos catastróficos sirven para romper con los vaticinios de la madre e introducir la sorpresa de la que carece la vida de María Clementina, mientras que en el segundo cuento los sueños crean un espacio en el que Luisa es libre del control de la señora y el miedo que ella le produce.

en “Soledad de la sangre”, o tranquilos, como el blanco y el azul en “Raíz del sueño”. Para profundizar en el significado de la aparición de los colores, puede sernos útil el texto “¿Cómo crear una belleza nuestra?” de Luce Irigaray, en el que analiza la manera en que han sido representadas las mujeres en el arte¹¹. Según la autora, el color es lo único que queda luego de que las mujeres se liberan de sus “prisiones formales”, es decir, de las representaciones que se han hecho de ellas. Así, escribe que “El color me parece lo que subsiste de la vida más allá de las formas, más allá de la verdad o de las creencias, más allá de la felicidad y el dolor aprendidos” (105). Este color no es el gris “desnaturalizado o problemáticamente vivo”, sino que se caracteriza por expresar vida (105). En este sentido, que los colores aparezcan en las fantasías de las protagonistas podría significar que en ellas pueden liberarse del gris de la vida cotidiana y del control que los demás ejercen sobre ellas, y mostrar sus mundos interiores libremente. Es decir, lo que subsiste de las protagonistas a pesar del poder que los demás tienen sobre ellas.

Además, las ensoñaciones de las personajes pueden ser extraordinariamente visuales, llegando incluso a mostrarse como cuadros que se cuelgan delante de ellas, como ocurre en “Raíz del sueño” y en “Un trapo de piso”. Asimismo, los sonidos pueden adquirir gran importancia en sus fantasías. En “Raíz del sueño” y en “La casa iluminada” las protagonistas pueden escuchar las palabras de sus familiares, en “Un trapo” de piso, María Engracia puede oír las palabras que ella misma diría en el futuro, y en “Soledad de la sangre” la protagonista escucha la música y los sonidos de las campanas del pueblo en el que solía vivir. De esta forma, los colores y sonidos caracterizan sus fantasías, y la vida deja de aparecer como algo agobiante y lánguido como lo es para ellas en la vida real. A diferencia de lo que ocurre en su cotidianeidad, en la que la grisura,

¹¹ Aunque es interesante lo que plantea la autora sobre los colores, el texto puede resultar algo esencialista en algunos aspectos. Por ello, dejaremos algunos aspectos de lado, como la relación entre la naturaleza y la mujeres, y la idea de la existencia de ciertos colores que corresponden al género femenino.

la niebla, la oscuridad y el silencio parecen impedir la observación y el movimiento por el mundo que las rodea, las protagonistas logran ver todo nítidamente en sus fantasías. Esta nitidez probablemente se deba a que, en sus ensoñaciones, pueden desligarse de sus vidas diarias y dar lugar a sus mundos interiores. En ellas, se acercan a lo que las protagonistas desean y a las vidas que les gustaba tener cuando eran jóvenes y libres o bien a las vidas que les gustaría estar llevando a cabo si nada ni nadie pudiera limitar su libertad.

2.3 Ni aquí ni allá: la desposesión y la alienación de las protagonistas

Las protagonistas están completamente apartadas de las actividades que desearían realizar y se encuentran viviendo las vidas que los demás quieren para ellas, muchas veces en provecho propio. Si seguimos con el concepto de Butler y Athanasiou que mencionábamos en el primer capítulo, puede decirse que las protagonistas se encuentran en una situación de desposesión, pues nada de lo que tienen realmente les pertenece. Se encuentran sujetas a un sistema en el que son vistas como la propiedad de sus familiares, maridos o jefes, y las acciones que llevan a cabo son siempre en servicio de alguien más, nunca para ellas mismas. Por si fuera poco, esta situación de desposesión lleva a que las protagonistas también estén alienadas del mundo en el que viven.

La alienación es un fenómeno en el que los sujetos adquieren una relación distante con el mundo. Este distanciamiento implica sensaciones de extrañamiento y ruptura de relaciones con todo lo que los rodea (Forero 219). Generalmente los sujetos alienados no son conscientes de su propia alienación y viven esta situación como un hecho natural e inalterable. Esto ocurre con las protagonistas de estos cuentos, pues cada una de ellas cumple con lo que tiene que hacer según la vida que le han impuesto. Es decir, seguir las órdenes de sus familiares, cumplir los deseos de

sus maridos y nunca desafiar a sus jefes. En ellas, la alienación se produce a partir de la monotonía y circularidad de sus vidas cotidianas, de la exclusión impuesta por quienes las rodean y de la imposibilidad de formar relaciones significativas con los demás. Pero también se genera porque se ven incapaces de explorar el mundo que las rodea y de verse representadas en él. Esta imposibilidad de conocer el mundo en el que viven genera que ese mismo mundo se deje de sentir propio, y la vida se reduce únicamente a las actividades que hay que cumplir y a las personas que hay que obedecer. De allí también que sus días se sientan grises y nublados, y que el mundo se caracterice por su oscuridad y por su silencio, pues es un espacio que sienten tan lejano que es incapaz de producir cualquier sensación en ellas.

El uso de la fantasías también impacta en la manera en que se sienten conectadas con sus mundos. Si bien les da la posibilidad de escapar del agobio cotidiano, este escape no les entrega mayor poder de acción para el porvenir de sus vidas. Las protagonistas no fantasean sobre lo que harán una vez que dejen atrás el hogar, sino que utilizan las ensoñaciones únicamente como una vía de escape: son sueños que no se preocupan por realizar. Estas fantasías a través de las que pueden salir de sus monótonas rutinas finalmente las desconectan aún más del mundo en el que viven, ya que imaginan cómo se sentirían y qué harían en espacios que no son los suyos, y en eventos que no existen y que tal vez nunca existirán. Esto es aún más evidente en las ensoñaciones que se mezclan con la memoria, pues esas historias ya nunca podrán cumplirse o repetirse. Como mencionábamos anteriormente, las fantasías se caracterizan por contar con los elementos que las protagonistas carecen en su día a día y por su marcada nitidez. Las protagonistas fantasean con un mundo en el cual pueden ver y sentir, y, por lo tanto, al cual pueden sentirse conectadas. Es decir, sueñan con un mundo al que pertenecen. Al dejar de soñar

con él, la distancia que existe con respecto a sus mundos sombríos y silenciosos se hace aún más notoria, demostrando la desconexión que existe con sus realidades.

En la situación de desposesión y de alienación en la que se encuentran, las protagonistas no solo se desconectan de la realidad en la que viven, sino que también se alejan de sí mismas. Debido al control que se ejerce sobre ellas y las limitaciones que genera el cumplimiento de sus actividades cotidianas, las protagonistas se preocupan de obedecer y no disgustar a los demás. De esta manera, la desconexión que se genera con el mundo exterior se produce también con la propia interioridad de cada una de ellas. Así, el desarrollo de sus subjetividades y la posibilidad de definir con autonomía los límites y la utilización de sus cuerpos no es una opción. En “Soledad de la sangre”, la protagonista se ha concentrado tanto en cumplir con su trabajo y sus labores domésticas, que se ha dejado a sí misma completamente de lado. Lo mismo ocurre en “El espejo”, donde la protagonista ha estado tan ocupada en sus tareas domésticas, y ha pasado tanto tiempo sin verse a sí misma en un espejo, que cuando lo hace no logra reconocerse en su reflejo. En ambos casos la desconexión con la identidad es tal que ni siquiera sabemos cuáles son sus nombres. Por otra parte, en “Raíz del sueño” Elena siente que su cuerpo está hecho para vivir, pero está “inmovilizada por la sombra de la madre” (Brunet 301), y lucha por librarse de la intromisión materna. En “Una mañana cualquiera” Luisa se anula a sí misma para cumplir con las órdenes de la señora, e incluso aprende a “no pensar, a estarse como vacía para que el pensamiento de la señora pudiera llenarla en todo momento” (312). De manera similar, en “La casa iluminada” María Ernesta se dedica únicamente a cumplir con las órdenes y deseos de tía Odilia, proceso en el que llega a adoptar sus gestos y expresiones. Completamente alejada de sí misma, María Ernesta termina por ser lo que su tía “consideraba la criatura perfecta” (342). En los casos de las protagonistas más jóvenes, estas parecen nunca haber tenido la posibilidad de

construir realmente su identidad. En “La otra voz”, María Clementina sigue e imita las acciones su madre, y está tan alejada de sí misma que llega a sorprenderse cuando ve en el espejo “esa imagen que le parece el reflejo de otra imagen que no es la suya” (354). De manera aún más extrema, en “Un trapo de piso” María Engracia nunca ha podido configurar su identidad, pues siempre ha sido “mitad de ella misma, que nunca había sido por entero María Engracia, sino la chica de los Melero del almacén de la esquina” (317).

No obstante, el que las protagonistas se encuentren en una situación de desposesión y de alienación no significa que estén condenadas a permanecer en ella por siempre. La alienación se caracteriza por la sensación de extrañamiento y distanciamiento con el mundo en el que habitamos, sin embargo, nunca deja de existir un vínculo entre nosotros y aquel mundo. Si este vínculo no existiera, no se podría estar en una situación de alienación, pues no es posible estar alienado de un mundo del que nunca se formó parte. Debido a que hay un sentido de pertenencia perdido, este vínculo puede ser restaurado mediante la superación de extrañamientos y el recuerdo de las resonancias que se tienen con el mundo que nos rodea (Forero 219-220). Entonces, si el vínculo de los sujetos con el mundo puede ser restaurado, las protagonistas pueden volver a sentir que pertenecen al mundo en el que viven. En esta recuperación del sentido de pertenencia pueden volver a estar en posesión de los elementos que resuenan en ellas, entre ellos, sus propias identidades, y así empezar a dejar atrás su situación de desposesión y de alienación.

En una vida que se percibe gris y nublada, oscura y silente, en donde los días están controlados por los otros y la única manera de escapar es a través de las fantasías, parece imposible encontrar una manera de restablecer un vínculo con el mundo. Las protagonistas parecieran no tener nada a su poder que pudiera realmente ayudarlas a salir de la situación en la que se encuentran. Sin

embargo, sí existe algo que no les pueden arrebatar: la percepción de los eventos sensoriales que ocurren a su alrededor. Como mencionábamos en el primer capítulo, la vivencia de las experiencias sensoriales puede estar mediada por la memoria y por factores socioculturales, pero su interpretación depende en última instancia de los sujetos que la experimentan. Es por ello que, al ser una experiencia tan personal, los otros no pueden intervenir realmente en ella. De este modo, la percepción de los estímulos sensoriales podría ser el primer paso para restablecer los vínculos con sus mundos y escapar de su situación de desposesión. Si recordamos que los sujetos perciben algunos eventos sensoriales mientras dejan otros de lado, podría incluso decirse que captar ciertos estímulos y no otros, podría ser la manera en la que el cuerpo de las protagonistas busca, de manera inconsciente, volver a sentirse parte del mundo en el que vive. Al habitar en espacios profundamente marcados por los eventos sensoriales, los efectos de las impresiones les permiten reconectarse con el mundo que las rodea y consigo mismas, al despertar sus recuerdos y sus anhelos más profundos. Así, los eventos sensoriales podrían lograr que vuelvan a sentirse pertenecientes al mundo en el que habitan, y, por lo tanto, puedan volver a tener control sobre sus propias identidades y vidas.

Tercer capítulo

3.1 Quién fui, quién quiero ser: la identidad, la memoria y los anhelos

La memoria es fundamental en el proceso de construcción identitaria. En la vinculación de los recuerdos se pueden encontrar las características que se repiten a través del tiempo, y que terminan por definir nuestras formas de ser. De este modo, solo podemos ser sujetos con identidad cuando somos capaces de recordar nuestras experiencias vividas, es decir, cuando estamos en condiciones de definir nuestra biografía (Maldonado 173).

Esta idea en torno a la memoria es particularmente importante en el caso de los sujetos femeninos, que históricamente han sido excluidos y privados de la Historia y de sus propias historias. Como escribe Lucía Guerra en su libro *La mujer fragmentada*, “no es suficiente aseverar que la mujer, en su posición de subordinada, ha sido excluida de la Historia. Inserta en una sociedad en la cual predomina una estructura edípica, ella ha sido privada también de su propia Historia y de las historias que modelizan su propia experiencia” (27). En una sociedad desigual, los sujetos femeninos son excluidos de las historias no solo por ser consideradas irrelevantes en ellas, sino también por la facilidad que genera esto para ejercer control sobre ellas. Si tenemos en cuenta la función de la memoria en la construcción de la identidad, la exclusión y la privación de las mujeres de sus propias historias lleva a que su proceso de construcción identitario se vea completamente interrumpido. En este engranaje social, la aparición de la memoria se vuelve potencialmente subversiva, pues les permite retomar el control sobre sus identidades y sobre sus vidas. Así, si se tiene control sobre quién se fue en el pasado, se puede decidir quién se es en el presente, y quién se puede ser en el futuro.

En este sentido, es importante desatacar otro de los elementos que juegan un rol fundamental en la construcción de la identidad: los anhelos. Estos suelen dar sentido a la identidad y a la vida que se está llevando a cabo, además de estar estrechamente ligados a la construcción identitaria. Desear algo implica reflexionar sobre las decisiones que se toman para convertirse en quien se desea ser. Así, los anhelos nos obligan a replantearnos la manera en que nos vemos a nosotros mismos y la manera en que nos desenvolvemos con el mundo que nos rodea. Anhelar, entonces, tiene una estrecha relación con el sentido de identidad. Pero, irónicamente, para saber qué se desea hacer con la vida y quién se desearía ser como persona, hay que conocerse a uno mismo primero. En otras palabras, es imposible saber qué se anhela si no se tiene una noción de la identidad propia, incluso si son estos mismos anhelos los que dan sentido a quiénes somos y a nuestras vidas.

De este modo, no saber qué se anhela de la vida podría ser equivalente a estar profundamente desconectado de uno mismo. Esto es particularmente relevante en el caso de los sujetos femeninos, quienes han sido educadas para dejar de lado sus anhelos y priorizar los de los demás. Para profundizar en esta idea nos puede ser de utilidad el análisis que hace la feminista mexicana Marcela Lagarde en su libro *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*. Según ella, a las mujeres se les enseña que “Qué soy y quién soy tiene que ver con ‘soy para’. El sentido de la vida de las mujeres tiene que ver con la utilidad para otros, por la calidad de lo que hago para otros, por ser indispensable para que los otros vivan” (20). Por ello, las mujeres son formadas para ponerse a sí mismas fuera del centro de sus vidas y asumir una posición periférica en ella, cuyo centro está ocupado por los otros. De este modo, estos otros no solo determinan qué deben hacer y quiénes deben ser las mujeres, sino que también ocupan el centro de sus vidas en una posición de superioridad (21-22). En este esquema social, la identidad deja de entenderse

como una libre exploración del “yo”, y pasa a ser una parte del ser que debe amoldarse a los deseos y expectativas de los demás. Así, los anhelos de los sujetos femeninos dejan de darle sentido a la vida. Estos son olvidados o abandonados, o incluso desconocidos, porque no cumplen con la función de servir a los demás. En este proceso la construcción de la identidad termina por ser anulada para poder lograr complacer a los otros.

No obstante, en un sistema en que los anhelos pierden su protagonismo en la vida, estos adquieren un posible papel emancipador para los sujetos femeninos. A través de los deseos, estos pueden posicionarse nuevamente en el centro de sus vidas, y colocar a los otros en un lugar periférico, desde el que ya no pueden determinar sus identidades ni sus acciones. De este modo, anhelar permite que se inviertan las posiciones de superioridad y subordinación para generar una situación en la que los sujetos femeninos puedan volver a tener control sobre sí mismas, sus identidades y sus futuros.

Si tenemos en cuenta lo escrito anteriormente, la memoria y los anhelos pueden estar estrechamente relacionados entre sí. Recordar nos pone en inmediato contacto con nuestra identidad, y nos puede traer recuerdos sobre cuáles eran nuestros anhelos más profundos. Anhelar, por otra parte, puede despertar la memoria de quién se fue en el pasado y de por qué se desea lo que se desea en el presente¹². Aunque la memoria se basa en el pasado, y los anhelos se centran en el futuro, ambos tienen un vínculo directo con la identidad: quién fui me hace quien soy ahora, y quién quiero ser me hace replantearme quién soy en este momento. Reconectar con la memoria y con los anhelos tiene un potencial emancipador para los sujetos desposeídos pues

¹² Esto, por supuesto, no siempre tiene que suceder así. Recordar nos puede reconectar con nuestra identidad sin despertar nuestros deseos, al igual que anhelar nos puede enfrentar con nuestra identidad sin hacernos recordar quiénes fuimos. Después de todo, el inicio de un deseo puede ser el primer contacto que se tiene con la identidad, por lo que la memoria de quién se fue no existe realmente. Algo similar ocurre con la memoria. Al reconectar con quien se fue no siempre se recuerda inmediatamente qué era lo que se deseaba del porvenir.

implica recordar y enfrentarse a la identidad propia, pero también reevaluar la vida que se está llevando a cabo y las relaciones que se han establecido. En otras palabras, la reconexión con la memoria y con los anhelos está íntimamente relacionada con la restauración de los vínculos que se tenían con uno mismo y con el mundo alrededor. Es justamente por este potencial de liberación que su aparición se dificulta en los sujetos desposeídos, pues la represión de la memoria y de los anhelos permite que puedan ser controlados más fácilmente.

3.2 Reconectando a través de colores, luces, roces y sonidos

Como analizábamos en el capítulo anterior, las protagonistas de los cuentos de Brunet están limitadas por quienes las rodean y por las actividades con las que deben cumplir, y, por ello, están desconectadas de sus propias realidades e identidades. En este sentido, la relación que establecen con sus memorias y con sus anhelos es fundamental para entender el lugar que toman en el mundo y la manera en que se construyen y desarrollan sus identidades.

Por lo general, las protagonistas no están en contacto directo con sus memorias. En ciertos casos, utilizan sus recuerdos para escapar del mundo tedioso e inmóvil en el que viven a través de la recreación de uno en el que todavía eran más libres, pero lo hacen mezclando sus memorias con sus propias fantasías, como vimos que ocurre en “Soledad de la sangre”, “Raíz del sueño” y “La casa iluminada”. En otros casos, las protagonistas están alejadas de sus memorias, ya sea porque las han dejado de lado para enfocarse en sus actividades cotidianas o porque las han oprimido para poder sobrevivir en sus ambientes. Esto ocurre en “La casa iluminada”, donde María Ernesta reprime sus verdaderos recuerdos, pues reconocerlos sería “aceptar voluntariamente la pesadilla” (Brunet 340). En “Una mañana cualquiera”, el miedo que siente Luisa por la señora es

tal, que la mantiene en continuo estado de alerta, llegando a hacer que limite sus pensamientos y olvide su pasado. Por otra parte, en “El espejo”, la memoria de la protagonista pareciera estar detenida mientras ella se concentra en cumplir con las tareas domésticas. Esto es lo que la lleva a no reconocerse a sí misma en el espejo, y a no ser capaz de reconocer inmediatamente los recuerdos que se le aparecen luego de ver su reflejo. En los cuentos, la manipulación o la ausencia de la memoria facilita la vida cotidiana de las protagonistas, pues las evade del mundo en el que viven o les permite continuar en él sin cuestionarse la forma en que viven.

Con los anhelos ocurre algo similar, pero en este caso las protagonistas los han dejado de lado para poder complacer a quienes las rodean. En “Soledad de la sangre” la protagonista no “se dejaba arrasar por el imperioso deseo de oír el vals o de oír la marcha” (279), y solo escucha el fonógrafo los días que su esposo le permitía hacerlo para no meterse en problemas con él. En “Raíz del sueño”, Elena se limita a cumplir con las órdenes y deseos de la madre, tanto así que se nos dice que “Su disciplina era aprender a no querer nada, a no manifestar un deseo” (304). En “La casa iluminada”, María Ernesta desatiende sus deseos de parecerse a María Fernanda para cumplir con las exigencias de tía Odilia. Lo mismo ocurre con Luisa en “Una mañana cualquiera” quien anhela escapar de la tiranía de la señora, pero no se atreve a hacerlo más allá de sus sueños por el miedo que siente hacia ella. En “El espejo”, desconocemos los anhelos de la protagonista. Esto no resulta extraño, dado que ella está enfocada únicamente en sus tareas cotidianas, y, por lo tanto, no puede estar en verdadero contacto con sus deseos.

El lugar de los anhelos es particularmente importante en el caso de las protagonistas de “La otra voz” y “Un trapo de piso”. En estos cuentos, el pasado pareciera no ser tan importante como lo es el futuro y las posibilidades que este encierra. Tal vez debido a su juventud, las protagonistas no tienen una memoria que les permita construir realmente un sentido de identidad, y lo que se

vuelve realmente significativo son sus sueños de futuro. Sin embargo, estos también aparecen reprimidos o escondidos por ellas mismas, ya que priorizarlos interferiría con las rutinas de sus vidas cotidianas y terminaría por cambiar las relaciones que tienen con aquellas personas que las rodean. Aunque María Clementina desea conocer el amor verdadero, no como el que encuentra en sus novelas, y saber cómo este logrará despertar su pasión, se limita a seguir los deseos de su madre con respecto al festejante. Algo similar ocurre con María Engracia, quien desea viajar por el mundo para poder conocerse a sí misma, y escapar con Roque a un hogar que ellos mismos puedan construir, pero nunca expresa sus deseos abiertamente y solo fantasea con ellos. Los personajes dejan de lado sus propios sueños para poder cumplir con aquellos de las personas que los rodean. De esta manera, las protagonistas se construyen a sí mismas como sujetos que existen para los otros, y ponen su identidad en un lugar periférico dentro de sus propias vidas.

Si la memoria y los anhelos se manipulan, se reprimen y se dejan de lado para poder sobrevivir en los ambientes en los que se desenvuelven, ¿cómo aparecen estos en la vida de las protagonistas? Ya explicamos que para los sujetos desposeídos la manera más directa de conectar con sus recuerdos y con sus anhelos es a través de las experiencias sensoriales. Como veremos a continuación, esto es exactamente lo que ocurre con las protagonistas de los cuentos de Marta Brunet. En ellos, hay una serie de elementos que involucran a los sentidos y que cumplen con esta función. Estos son los colores, las luces, el viento y los sonidos, particularmente la música.

El caso más sutil probablemente sea el de “Raíz del sueño”. Luego de salirse de la cama para evitar tener pesadillas, Elena se queda contemplando sus brazos. En ellos, ve “territorios de nieve con prolijos ríos azules” (301) y empieza a preguntarse por el sentido de su cuerpo. Según ella, es como si este estuviera “trayéndole un mensaje que podía interpretar, pero que no podía seguir,

inmovilizada por la sombra de la madre” (301). Inmediatamente después se nos abre en el cuento la memoria de Elena. Aunque esta no aparece siempre con exactitud, se indaga en ella lo suficiente para poder caracterizar la personalidad de Elena y la conflictiva relación que tiene con su madre. Así, sabemos que la protagonista ha estado siempre aislada y bajo el estricto control de su progenitora. Pero a partir de estos recuerdos empiezan a aparecer también lentamente los anhelos de la protagonista. Estos surgen a partir del recuerdo de la “zona de la felicidad” de Elena. Allí, ella “colocaba sus sueños. Su esperanza tenía ese escenario. Todo lo que la madre le negaba estaba allí” (304).

Es posible decir que la contemplación de sus brazos, y sobre todo del color de estos, le permitiera reconectar con su memoria. Aunque inicialmente se nos muestra cómo fue su infancia y se caracteriza a Elena como una joven que siempre estuvo bajo el estricto control de su madre, luego la memoria abre lugar a recuerdos placenteros y a sus anhelos. Es allí que los ríos que son las venas de Elena empiezan a asemejarse con el espacio que conforma su “zona de la felicidad”. No solo el paisaje es semejante, con el río atravesando el valle, sino que también los colores son los mismos. Como analizamos en el capítulo anterior, la “zona de felicidad” de Elena se caracteriza por tener colores que transmiten calma, como el verde, el blanco y el azul, y son estos últimos dos los que caracterizan los brazos de la protagonista. Este recuerdo, a su vez, permite que Elena visibilice sus anhelos. De esta manera, luego se nos dice que desea volver a la quebrada, y que “siempre estaba cansada, siempre. Aún dentro del ritmo lento de su existencia monocorde, trabajada por el esfuerzo único de librar su “yo” de la influencia materna ... había un cansancio, un tremendo definitivo cansancio, que sólo anhelaba [descansar sin fin]” (305). La percepción de la forma y los colores de sus brazos, entonces, permite que Elena pueda reconectar con su memoria, con sus deseos y con su cuerpo.

Algo similar ocurre en “La casa iluminada”. Esta vez, sin embargo, los estímulos principales no son los colores, sino los sonidos y las luces. En el cuento, se nos presenta a María Ernesta sentada en el comedor de su casa. Por el final del cuento, sabemos que ella está sola y a oscuras, pero son interesantes los elementos que se relacionan en sus imaginaciones con el despertar de la memoria y de los anhelos. Sabemos que María Ernesta utiliza su memoria para fantasear sobre su pasado y escapar del ambiente asfixiante en el que vive. La protagonista reprime a voluntad sus recuerdos para poder olvidar los sufrimientos que ha vivido, y así poder hacer más llevadera su vida diaria. Sin embargo, la memoria no deja de hacer una aparición en su vida, incluso si ella no desea que lo haga, y lo hace a través del sonido del reloj: “Tic tac, tic tac, Mari... Fernán..., tic tac, tic tac...” (340). El simbolismo detrás de este elemento sensorial se vuelve evidente, siendo el sonido del reloj la representación del tiempo desde que María Fernanda dejó el hogar. Por ello, no es sorprendente que el tic tac del reloj produzca en María Ernesta la aparición de su memoria.

Es interesante, de todos modos, que María Ernesta reprime inmediatamente la aparición de la memoria. Para hacerlo, se levanta de la mesa para encender todas las luces de la casa con el objetivo de esperar a María Fernanda como si estuvieran en una fiesta. Encender las luces se entiende como “Una consigna que nunca nadie le ordenara. Que ella seguía porque sí. Para su propio placer” (342), y a medida que las prende va gritando que todo aquello le pertenece solo a ella. La acción de prender las luces es interesante por el simbolismo que guarda la luz. Según el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, la luz se relaciona con el espíritu y con el recibimiento de fuerza espiritual (286). En este sentido, se puede pensar que percibir las luces sirve a María Ernesta para reconectar con sus anhelos y con su identidad, para retomar el control sobre su vida, pues le entrega la fuerza de espíritu que nunca le fue dada bajo el mandato de tía Odilia. Así, para distraerse de la irrupción de la memoria pone en marcha sus anhelos: estar en

control de su propia vida, alejada finalmente de tía Odilia, y el regreso de María Fernanda, ser más cercana a su hermana, tal vez incluso parecérsele un poco.

Sin embargo, la protagonista no puede evitar por mucho tiempo la emergencia de sus recuerdos. Es el reloj, nuevamente, la que la trae a la realidad, la que la conecta consigo misma. Así, al final del cuento se nos dice “Tic tac, tic tac. ¡Cómo le duele el corazón! ¡Cómo el reloj dilata en el silencio su jadear de alambres!” (350). El sonido del reloj la hace regresar a su momento presente y María Ernesta vuelve a conectar con su identidad, con su cuerpo y con su historia. Por ello, es que siente tristeza y le “duele el corazón”, pues se percata que sus anhelos no se han cumplido, que María Fernanda no ha vuelto, y que ella no es dueña realmente de su propia vida ni del hogar en el que vive.

La luz, sin embargo, no siempre aparece como un motivo de fuerza. Así como el brillo de la luz puede reforzar al espíritu, el exceso de iluminación puede llevar a la ceguera. Este es el caso de “Un trapo de piso”, en el que la luz lastima la vista de María Engracia y no le permite observar adecuadamente su ambiente. Recordemos que en este caso la memoria no cumple un papel fundamental en la historia, pues esta ni siquiera aparece mencionada en ella. La protagonista, cuyo destino siempre ha estado en manos de los dueños del almacén del que era heredera, se siente profundamente desconectada de su propia identidad y puede que por ello no tenga recuerdos significativos de experiencias pasadas. Así, los anhelos se vuelven uno de los elementos principales para sobrellevar sus días y darle sentido a su vida. Estos, sin embargo, solo aparecen con la oscuridad: “Cerró los ojos María Engracia. Ahora veía otro cuadro” (321). La oscuridad se relaciona, entre otras cosas, con lo germinal y con la vía para adentrarse a los orígenes, así como con “el estado de las potencias no desenvueltas que dan lugar al caos” (Cirlot 344). De este modo, no es extraño que los deseos más profundos de María Engracia aparezcan en

la oscuridad, porque esta marca un camino hacia los orígenes y hacia las potenciales acciones que se podrían llevar a cabo. Percibirla, entonces, le permite reconectar íntimamente consigo misma y con sus anhelos.

Al contrario de lo que ocurre en “La casa iluminada”, en este cuento la luz no le entrega a María Engracia la fuerza para llevar a cabo sus anhelos, sino que los aplaca. Para María Engracia, la luz es el estímulo sensorial que la aleja de sus fantasías y de sus deseos, y la regresa a su cuerpo y a la realidad a la que vive. Así, para finales del cuento se dice que María Engracia “Tuvo la sensación de las pesadillas que resbalaban hacia un abismo sin término. Con los ojos muy abiertos, como asiéndose a las desesperadas luces que le ofrecían su asidero al borde del precipicio, tableteándole el corazón, miró a la madre con súbita lucidez” (322). La oscuridad permite a María Engracia explorar libremente su interioridad y reconectar con sus anhelos, pero la percepción de la luminosidad le entrega algo de lo que afirmarse en la vuelta a la realidad tras las fantasías, así como la claridad para observar y participar del mundo a su alrededor. Así, la luz, que inicialmente aparecía para herir a la protagonista, se transforma en un estímulo que le sirve no solo para reconectar con el mundo a su alrededor, sino también con quienes las rodean. No es sorprendente, entonces, que la luz permita que María Ernesta vea a la madre como otro ser con anhelos, y, por lo tanto, con identidad y humanidad, y deje de verla como un sujeto que solo existe para oprimirla.

En “El espejo”, por otra parte, la luz permite que la protagonista pueda reconectar con su cuerpo, con su memoria, y, por lo tanto, con su identidad. La mujer que protagoniza este cuento decide encender la lámpara para poder limpiar de mejor manera una mancha que encontró en el espejo de su hogar. Al percibir la luz que hay a su alrededor, en un espacio que generalmente se encuentra oscurecido, ve su reflejo en el espejo por primera vez en no sabemos cuánto tiempo.

Por supuesto, en este caso la luz cumple con su función de hacer que las cosas se perciban claramente, pero también vuelve a tener el mismo simbolismo que en el cuento anterior, esto es, el de iluminar y mostrar la realidad como es. En relación a esto, se nos dice que aquella luz de la casa apenas se prende y una vez de vuelta “Apagada la luz, la penumbra devuelve al pasillo su inexistencia, su condición de tránsito ajeno a lo familiar” (568). Lo mismo ocurre con la protagonista. En la oscuridad en la que está acostumbrada a estar es como si no existiera realmente, los días pasan por ella sin que puedan captarla del todo, está ajena a sí misma. Percibir la luz la enfrenta a su existencia, y le devuelve la fuerza de espíritu que alguna vez perdió.

Sin embargo, la protagonista ha estado tan alejada de sí misma durante tiempo que no se reconoce inmediatamente al verse en el espejo, y cree que es una “otra” la que allí se encuentra reflejada. Esta desconexión es tal que ella permanece inmóvil frente al reflejo por algún tiempo antes de empezar a reconocerse. Mientras permanece helada frente al espejo, su memoria empieza a llegar a ella y recuerda tiempos de su juventud en que la gente la admiraba por su gran belleza. Aunque ella no era consciente de esta, su identidad se construyó en gran parte en relación a la belleza que los demás le atribuían. De este modo, la protagonista se cuestiona qué ha sido de ella en estos años, y quién es aquella “desconocida que la observa. No, no es ella la que contempla a esa mujer desconocida, sino que es la desconocida quien la mira a ella, a la que ella cree que es” (573), pues ya no encuentra en su reflejo a la persona que ella creía que era, es decir, no ve en ella su propia identidad. La luz, que la enfrenta con su reflejo, la enfrenta también con su propia identidad. Percibir la luminosidad, entonces, hace que la protagonista reconecte con su memoria y con su identidad, y que vuelva a sentir su cuerpo como propio, incluso si este no se le aparece como ella creía que era.

En estos cuentos, las experiencias sensoriales se han relacionado fundamentalmente con la visión, pero en otros los sonidos adquieren un rol protagonista. Este es el caso de “La otra voz”, en que María Clementina retorna a su cuerpo y se enfrenta a sus anhelos, y, por ende, su identidad, luego de escuchar la voz de su pretendiente. María Clementina, que había estado esperando conocer las palabras del amor que despertaran su pasión, se encuentra con que “La frase del hombre la volvió a una extraña realidad” (356). En una forma similar a la que le ocurre a María Ernesta en “La casa iluminada” con el reloj, escuchar la voz y las palabras de su festejante hace que María Clementina vuelva a sentirse presente en la realidad. Esta se le presenta como “extraña”, pues la reconecta con una parte perdida de sí misma. Aunque en un principio no sabe de dónde viene su “otra voz” con la que contesta a su prometido, esta la ayuda a “haber encontrado la exacta manera de dar forma a su pensamiento, no de haberla encontrado como se encuentra algo por primera vez, sino de recuperar algo perdido y olvidado, y cuya súbita recuperación nos coloca frente a la realidad de esa pérdida” (358). De esta forma, al percibir el estímulo sensorial que es la voz del festejante, María Clementina vuelve a sentir la realidad y su vida como propias, y recupera su cuerpo y su sentido de identidad. Aquellas palabras despiertan otra voz en la protagonista, tan distinta a su usual voz de “niña anhelante” (354), que si bien la protagonista no sabe de qué parte de sí misma viene, esta se siente como la recuperación de algo que siempre había sido suyo. Al utilizar la otra voz, María Clementina logra expresar su rechazo hacia el festejante que su madre había anunciado para ella. Aunque intenta volver a su “actitud de jovencita bien educada” (357), no puede hacerlo, pues ya ha reconectado consigo misma. Dicho de otro modo, al escuchar la voz del joven, la protagonista reconecta con sus anhelos, su cuerpo y su identidad, y logra expresar a través de aquella voz que no parece suya su deseo de

dejar atrás al festejante y, podemos suponer también, su deseo de dejar que su vida sea dictada por los anuncios de su madre.

En “Soledad de la sangre” la memoria aparece en la vida de la protagonista a través de la percepción de los sonidos. Aunque esta no aparece de repente, como ocurre en los otros cuentos, sino que la protagonista busca que su memoria salga a flote los sábados por la noche, es interesante que lo haga por medio de la música. Se nos dice que aparece con “La marcha. Y súbitamente todo en su contorno se abolió, desapareció sumergido en la estridencia de las trompetas y el redoble de los tambores, arrastrándola hacia atrás por el tiempo” (280). La memoria aparece cuando la protagonista escucha la música, porque esta se parece a los sonidos que escuchaba ella en su pueblo de origen. Así, ella interpreta la melodía que percibe de modo que esta traiga a flote sus recuerdos más profundos. Al hacerlo, logra reconectar con la adolescente que una vez fue, y con los anhelos que una vez tuvo. En otras palabras, logra salir de la situación de agobio en la que se encuentra y reconectar con parte de su identidad.

Esta reconexión es tal que el término de la música y la reaparición del silencio la vuelven presente en su realidad. Dejar de percibir sonidos la deja en un “tan completo silencio que hacía daño. Porque era tan completo que la mujer empezó a sentir su corazón, y el terror le abrió la boca y entonces oyó jadear su respiración” (284). La falta de sonidos que percibe la trae reconecta con su realidad y la hace sentir su cuerpo nuevamente. Esto probablemente sucede por el repentino quiebre que se produce con los estímulos que gatillaban su memoria. Es en esta diferencia que se hace entre la reconexión con quién fue alguna vez, es decir, con su identidad y sus anhelos, y la reconexión con su situación actual que aparece el terror, pues se siente atrapada en una realidad que nunca deseó ni creó para sí misma.

A esto se debe también que la ruptura del fonógrafo la lleve a aquel estado de angustia y desesperación. En el oscuro campo, sin embargo, la protagonista logra reconectar nuevamente consigo misma. Esta vez no a través de la música sino a través del tacto. En un espacio donde no puede ver claramente por la oscuridad que la rodea, ella logra sentir el viento a su alrededor, así como la sangre cayendo por su pecho y los trozos de vidrio que le atraviesan la piel. El tacto, los estímulos que percibe su cuerpo, logran que su cuerpo se haga presente nuevamente en su vida. El viento simboliza el poder creador y renovador de la vida (Cirlot 464), mientras que la sangre simboliza comúnmente la vitalidad y la pasión. La percepción de estas experiencias sensoriales, entonces, la conecta con su interioridad y la llena de la vitalidad y de los deseos de vivir que había perdido en su vida cotidiana, así como le permite reconectar con las sensaciones que está viviendo su cuerpo, y restablece de ese modo el vínculo que tiene con el mundo que la rodea.

Aunque lo ocurrido con el huésped y el marido no deja de sentirse lejano, ella se siente más viva que nunca. Es por ello que, de repente, logra ver con claridad su situación de desposesión y puede reconectar con sus anhelos y con su memoria. Así, la protagonista desea “No ser más. No pensar más” (296), dejar de trabajar, abandonar al marido y no tener que verlo ni obedecerlo nunca más. Estos anhelos, sin embargo, cambian cuando cae en la cuenta que morir implica dejar de recordar y, por lo tanto, abandonar también su identidad. De este modo, entre el viento, la oscuridad, la sangre y las heridas, la protagonista recuerda brevemente su vida en el pueblo norteño junto a su familia y amistades, y se da cuenta que “Quería la vida, quería su sangre, la ramazón de su sangre cargada de recuerdos” (296). La percepción de los estímulos le permiten reconectar con su cuerpo, sus anhelos, su memoria y su identidad, así como la hacen sentir viva por primera vez en años. Asimismo, no es extraño que esta reconexión se produzca en medio de la oscuridad, que simboliza lo germinal y las pasiones que llevan al caos, pues en ella la

protagonista logra ver con claridad su situación de desposesión y decide empezar a alejarse de ella.

Por último, en “Una mañana cualquiera” el retorno al cuerpo y la reconexión con la identidad a partir también se produce a partir de la percepción de la música y del tacto. Luisa, que generalmente vive totalmente alejada y aislada de su ambiente, reconecta con el espacio en el que vive a través del canto de una calandra. Así, se nos dice que Luisa “vio, sí, vio que ese canto desgarraba ante ella un espacio por el cual súbitamente podía asomarse a lo que estaba en su contorno, inexistente hasta ese momento como para ojos de ciego” (313). Percibir el canto de la calandria hace que Luisa pueda reconectar con el mundo que la rodea, y observarlo genuinamente, algo que hace tiempo no podía hacer debido su trabajo y al miedo que le provoca pensar en algo que no estuviera relacionado con ello.

En esta apertura que se hace del mundo frente a Luisa, la protagonista logra también reconectar con su propio cuerpo y con su memoria. Luisa siente que “Una racha de aire onduló el paisaje y pasó sobre la piel de la muchacha, cautelosa, delicadamente tierna, como... ¿Cómo qué? Sí, como una vez la mano de su hermana le acariciara la frente ardida de fiebre” (314). Mediante el roce del viento, y de la similitud que este guarda con las caricias de su hermana, es que Luisa logra reconectar con lo que siente su cuerpo y con su memoria.

Estas reconexiones que se generan a partir de los estímulos que la protagonista percibe en su ambiente terminan por hacer que reconecte también con su identidad. Así, la reaparición de su memoria y el canto de la calandria lleven a que empiece a surgir dentro de ella “Algo, algo que era la verdad de sí misma, su deseo, su ansia, su voz; sí, como la voz de la calandria abriendo círculos por los ámbitos del cielo. Sintió que iba a pensar algo. Algo” (314).

Para profundizar en por qué el canto de la calandria podría generar esta reconexión consigo misma nos puede ser útil el texto del economista Jacques Attali *Ruidos: ensayos sobre la economía política de la música*. En el primer capítulo, el autor analiza el lugar que tiene y ha tenido la música en la sociedad. Según este autor, la música es un medio de comunicación entre los sujetos y sus medios ambientes. Esta anuncia la emergencia de la subversión, ya que en los sonidos puede inscribirse más rápidamente el cambio de lo que lo hace en las transformaciones sociales. La música y los ruidos visibilizan las exigencias de autonomía cultural y de reivindicaciones de diferencias o de marginalidad, porque agrupan a los sujetos marginalizados y generan una ruptura con los poderes oficiales. La música, entonces, hace “oír el mundo nuevo que, poco a poco, se volverá visible, se impondrá, regulará el orden de las cosas; ella no es solamente la imagen de las cosas sino la superación de lo cotidiano, y el anuncio de su porvenir” (22).

De este modo, en “Una mañana cualquiera”, percibir el canto de la calandria genera una reconexión inmediata con su cuerpo, pues la conecta con lo que siente en el espacio en el que se encuentra. Pero este canto también podría traer consigo el elemento subversivo que conlleva la música. Escuchar aquel canto lleva a que Luisa puede reconectar finalmente con su identidad, algo que es especialmente subversivo en el ambiente de sumisión y opresión en el que se encuentra. La percepción del canto, que trae consigo la potencial liberación de su situación, lleva a que Luisa pueda reconectar con su cuerpo y con su identidad. De esta forma, la protagonista logra, después de tanto tiempo, empezar a desear y a pensar por sí misma, sin órdenes de la señora.

Conclusión: Lo que será del sentir

En un breve ensayo sobre Sor Juana Inés de la Cruz, Josefina Ludmer escribe sobre lo que ella llama “las tretas del débil”. Según la autora, los sujetos femeninos utilizan los elementos que están en su poder, entre ellos, la voz y el silencio, para lograr situaciones en las que salgan beneficiadas sin ponerse a sí mismas en peligro. A estas estrategias es lo que la autora llama “tretas del débil”. Así, escribe que “(otra típica táctica treta del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” (250-251). Podría decirse, entonces, que en los cuentos de Marta Brunet las protagonistas utilizan sus “tretas del débil” para reconectar consigo mismas y con su entorno sin arriesgar sus vidas.

Los personajes femeninos de estos textos viven en ambientes altamente controlados por los demás, en los que además deben cumplir con actividades domésticas que limitan severamente sus acciones. En estos espacios, los estímulos sensoriales cobran especial relevancia para el desarrollo de la vida cotidiana de las protagonistas. Las experiencias sensoriales marcan la manera en que ellas perciben sus realidades y sus fantasías, pero también pueden ser utilizadas por quienes las rodean para ejercer poder sobre ellas. En esta situación, sin embargo, las personajes logran revertir los elementos dados por sus ambientes y utilizarlos a su favor. Así, usan sus sentidos para evadir el control de sus jefas, esposos y familiares, y poder hacer lo que ellas desean sin ponerse a sí mismas en riesgo. Pero también los utilizan como una manera de reconectar consigo mismas y escapar, aunque sea brevemente, de la situación de desposesión en la que se encuentran.

En espacios que son altamente sensoriales, la percepción de los estímulos sensoriales que ocurren a su alrededor permite a las protagonistas ponerse en contacto con sus memorias y con

sus anhelos, dos aspectos de sus vidas que generalmente están ocultos u olvidados y que son fundamentales para la construcción identitaria. Recordemos que las experiencias sensoriales son interpretadas de acuerdo a los recuerdos de los sujetos, pueden ser utilizadas como un medio de conocimiento y son afectivas. Las protagonistas viven estos procesos al momento de percibir los eventos sensoriales, y, por ello, se facilita la reconexión con sus cuerpos y sus identidades. De este modo, la memoria reaparece en sus vidas, porque los estímulos sensoriales que captan son interpretados de acuerdo a ciertas experiencias similares que ya vivieron en el pasado. Asimismo, estas experiencias pueden entenderse como medios de conocimiento, ya que les permiten acercarse nuevamente a sus cuerpos e identidades, y así explorar y comprender cuáles son sus anhelos más profundos. También son afectivas, porque despiertan estados emocionales en ellas, que luego pueden generar significativos cambios en sus vidas, como veremos a continuación.

Sin embargo, el rol fundamental de la percepción de las experiencias sensoriales en los cuentos aparece luego de estos procesos. Según lo visto en el primer capítulo, la percepción de los estímulos sensoriales puede llevar a la disrupción y el restablecimiento de los límites del “yo”. Así, al percibir con los sentidos, se vuelve a sentir el cuerpo y la identidad como propios. Este proceso sería relevante para los sujetos desposeídos, pues les permitiría empezar a cuestionar la situación de desposesión y alienación en la que se encuentran. Como vimos en el análisis, mediante la percepción sensorial las protagonistas logran reconectar con sus cuerpos y con sus identidades, al enfocarse en las sensaciones corporales que están viviendo y al volver a vincularse con sus recuerdos y sus deseos. Esta reconexión es, en muchos casos, momentánea, y las personajes vuelven a insertarse en su vida cotidiana inmediatamente después de percibir los estímulos sensoriales. No obstante, aunque sea solo por un momento, ellas logran volver a

sentirse en control de sus cuerpos y de sus identidades. De esta manera, los eventos sensoriales que viven las protagonistas les permiten cuestionar y restablecer los límites de sus cuerpos y de sus identidades, al traer a flote su memoria y sus anhelos, que son fundamentales para la construcción de sus identidades. En este proceso, las protagonistas pueden recobrar un vínculo que tenían con el mundo, y que habían perdido a causa de sus situaciones de desposesión. Esto puede ocurrir mediante la reconexión con sus identidades o mediante la claridad que las experiencias sensoriales les entregan para observar el mundo que las rodea. Al hacerlo, las personajes pueden empezar a alejarse de sus situaciones de injusticia y dejar de verse a sí mismas como sujetos desposeídos y alienados, incluso si es solo por un breve momento, para volver a concebirse a sí mismas como sujetos con autonomía y vida propia.

Teniendo estas ideas en consideración, podemos decir que en los cuentos de Marta Brunet las experiencias sensoriales adquieren un lugar esencial en la vida de las protagonistas, pues inciden en la manera en que perciben y se integran a sus mundos, y en la forma en que se relacionan con quienes las rodean y consigo mismas. En este contexto, ciertos eventos sensoriales permiten el desencadenamiento de una serie de procesos que llevan a la reaparición de sus memorias y de sus anhelos, reconectándolas con sus identidades y sus cuerpos, aunque sea solo momentáneamente. Las experiencias sensoriales serían las “tretas del débil” de las personajes, pues les permitirían a las protagonistas reconectar consigo mismas, y abandonar brevemente sus situaciones de desposesión y de alienación, utilizando elementos que ya se encuentran en su ambiente y que ellas revierten para usarlas a su favor. Estas experiencias, además, no pueden ser interceptadas por quienes las rodean, sino que dependen únicamente de la interpretación que ellas mismas les puedan dar, y, por lo tanto, las alejan del peligro que significaría rebelarse ante los demás de manera explícita. Es por ello que la presencia de elementos sensoriales, como los colores, las

luces, los roces y los sonidos, se vuelven tan relevantes en la construcción de los personajes y de sus situaciones en esta selección de cuentos de Marta Brunet.

Sin embargo, la vivencia de estas experiencias sensoriales no asegura la liberación de las protagonistas. Al contrario, en la mayoría de los cuentos, las protagonistas deciden seguir viviendo como lo hacían normalmente luego de la reconexión que se produce consigo mismas a partir de la percepción sensorial. En otras palabras, vuelven a insertarse en sus situaciones de desposesión y de alienación. Esto puede ocurrir porque, al autocensurar sus ideas, recuerdos, anhelos e identidades, pueden mantener el correcto funcionamiento de las estructuras familiares¹³. Así, en “Raíz del sueño” no sabemos qué ocurre luego de que Elena despierte de otra de sus pesadillas. En “Un trapo de piso” María Engracia decide seguir con el trabajo de la madre y abandonar así sus sueños de escapar del hogar de doña Teresa. Luisa de “Una mañana cualquiera” termina por reprimir sus posibles pensamientos para poder volver a trabajar sin problemas para la señora, y María Ernesta en “La casa iluminada” sigue viviendo de manera sumisa dentro de la oscuridad de la casa de tía Odilia. Únicamente en “Soledad de la sangre”, “La otra voz” y “El espejo” se plantea la posibilidad de un cambio hacia el futuro, en el que las protagonistas rechazan la situación en la que se encuentran, pero tampoco puede afirmarse con certeza que esto ocurra así. En un futuro, resultaría interesante analizar cómo las experiencias sensoriales podrían afectar el porvenir de las protagonistas, y por qué solo algunas de ellas son capaces de motivar al cambio en sus vidas.

¹³ Esta idea se basa en el capítulo “Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica (1924-1985)” del ya mencionado libro de María Inés Lagos. En él, la autora analiza cómo las protagonistas de los relatos de formación prefieren autocensurar sus pensamientos y sus deseos para poder mantener el equilibrio familiar, y poder así sobrevivir en los ambientes en los que se desenvuelven.

Bibliografía

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios de Género, 2015. Archivo digital.

Amaro, Lorena. “En un país de silencio: Narrativa de Marta Brunet”. *Obra narrativa: Cuentos-Tomo II*. Ed. Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado-Universidad de Chile, 2017. 17-82. Impreso.

Attali, Jacques. “Escuchar”. *Ruidos: ensayos sobre la economía política de la música*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1995. 11-35. Archivo digital.

Brunet, Marta. “El espejo”. *Obra narrativa: Cuentos-Tomo II*. Ed. Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado-Universidad de Chile, 2017. 568-575. Impreso.

---. “La casa iluminada”. *Obra narrativa: Cuentos-Tomo II*. Ed. Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado-Universidad de Chile, 2017. 338-351. Impreso.

---. “La otra voz”. *Obra narrativa: Cuentos-Tomo II*. Ed. Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado-Universidad de Chile, 2017. 352-358. Impreso.

---. “Raíz del sueño”. *Obra narrativa: Cuentos-Tomo II*. Ed. Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado-Universidad de Chile, 2017. 299-306. Impreso.

---. “Soledad de la sangre”. *Obra narrativa: Cuentos-Tomo II*. Ed. Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado-Universidad de Chile, 2017. 273-296. Impreso.

---. “Una mañana cualquiera”. *Obra narrativa: Cuentos-Tomo II*. Ed. Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado-Universidad de Chile, 2017. 307-315. Impreso.

---. “Un trapo de piso”. *Obra narrativa: Cuentos-Tomo II*. Ed. Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado-Universidad de Chile, 2017. 316-323. Impreso.

Butler, Judith y Athena Athanasiou. “Desposesión aporética o el problema de la desposesión”. *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017. 15-24. Impreso.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992. Archivo digital.

Cixous, Hélène. “La joven nacida”. *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos, 1995. 13-107. Archivo digital.

Forero Pineda, Fernando. “¿Qué es alienación? Perspectivas para la actualización de un concepto del pensamiento social crítico”. *Praxis filosófica*. 2021: 203-224. Archivo digital.

Guerra, Lucía. “Ejes de la territorialidad patriarcal”. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2006. 11-32. Impreso.

Irigaray, Luce. “¿Cómo crear una belleza nuestra?”. *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra, 1992. 103-107. Archivo digital.

Lagarde, Marcela. “¿Por qué trabajar hacia la autonomía de las mujeres?”. *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*. Managua: Puntos de Encuentro. 18-33. Archivo digital.

Lagos, María Inés. “Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica (1924-1985)”. *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1996. 49-124. Impreso.

Ludmer, Josefina. “Tretas del débil”. *Representaciones, emergencias y resistencias de la crítica cultural: mujeres intelectuales en América Latina y el Caribe*. Buenos Aires: CLACSO, 2017. 246-251. Archivo digital.

Maldonado Alemán, Manuel. “Literatura, memoria e identidad. Una aproximación teórica”. *Cuadernos de Filología Alemana*. 2010: 171-179. Archivo digital.

Sabido Ramos, Olga. “Cuerpo y sentido: el análisis sociológico de la percepción”. *Debate feminista*. 27 may 2016: 63-80. Archivo digital.