



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

LA CONSTITUCIÓN DEL SUJETO FEMENINO EN *AGUAS ABAJO*
DE MARTA BRUNET

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

ARETOUSA GIANNAKOU

Profesora guía: Natalia Cisterna

Santiago de Chile, 2013

LA CONSTITUCIÓN DEL SUJETO FEMENINO EN *AGUAS ABAJO*
DE MARTA BRUNET

FICHA RESUMEN DE TESIS DE MAGÍSTER EN LITERATURA

NOMBRE DEL CANDIDATO: Aretousa Giannakou

PROFESOR PATROCINANTE: Natalia Cisterna

TÍTULO: La constitución del sujeto femenino en *Aguas abajo* de Marta Brunet

AÑO Y SEMESTRE DE INICIO: 2011 Primer Semestre

PALABRAS CLAVES: Aguas abajo, narrativa chilena, crítica feminista, Brunet

RESUMEN DE LA TESIS:

Esta tesis analiza los principales personajes femeninos de los tres relatos de la colección *Aguas abajo* de la autora chilena Marta Brunet (1897-1967). Se estudian las protagonistas como constituciones de sujetos femeninos que responden a un marco histórico y sociocultural caracterizado por las transformaciones modernas de la época de su producción. Se aborda críticamente el modo cómo estos personajes dan cuenta de un mundo en procesos de transformaciones sociales, asociados al rol de la mujer y la redefinición del género sexual femenino. La elaboración de la subjetividad femenina se vincula al empleo de estrategias que ayudan a las protagonistas a posicionarse y oponer resistencia a su contexto patriarcal a fin de resguardar derechos y zonas de autonomía. Entre estas estrategias destaca la del silencio que compone un elemento fundamental en la constitución de la identidad del sujeto femenino en dicha obra. Recurrir al silencio se revela como un acto estratégico que puede contribuir a construir individualidades de mujeres que tienden a ser independientes. De este modo, se manifiesta una concepción moderna de subjetividad que se forma a partir de constituciones literarias de sujetos femeninos entendidos como símbolos de un mundo en procesos de cambio.

USO DEL COMITÉ ACADÉMICO:

-Evaluadores:

-Fecha de nombramiento de la comisión de grado:

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mis más sinceros agradecimientos a mi profesora Natalia Cisterna por su enorme apoyo en todo el proceso de mis estudios y, muy especialmente, en la realización de la presente tesis. Su enseñanza, orientación y consejos fueron valiosos para mi trayectoria académica en la Universidad de Chile, siendo una gran fuente de inspiración y aprendizaje.

Asimismo, deseo agradecer a todos los profesores integrantes del programa del Magíster en Literatura quienes me ayudaron a ampliar y profundizar mi conocimiento dentro de la literatura hispanoamericana. Muchas gracias a todos y cada uno de ellos.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I: Contexto histórico y sociocultural de Marta Brunet	
1.1 Contexto histórico-sociocultural de América Latina	6
1.2 Chile	
1.2.1 Contexto histórico-sociocultural de Chile	8
1.2.2 Rol de la mujer y movimientos feministas	11
1.3 Marta Brunet (1897-1967)	
1.3.1 La escritura de Marta Brunet y las teorías críticas de género	14
1.3.2 La mujer en la obra literaria de Marta Brunet	19
1.3.3 <i>Aguas abajo</i>	21
Capítulo II: Eufrosia: La mujer creadora en búsqueda de autonomía	
2.1 El mundo de “Piedra callada”	23
2.1.1 La solución	28
2.2 La instalación de una subjetividad femenina moderna	30
2.2.1 El silencio como estrategia de resistencia	35
2.3 Conclusión	39
Capítulo III : En la espera de la hora en que amanece - “Aguas abajo”	
3.1 La mujer como cuerpo sustituible	40
3.2 El silencio	
3.2.1 El silencio de la mujer	53
3.2.2 Los silencios del texto	54
3.3 Cuestionamiento social	55
3.4 Conclusión	60

Capítulo IV: Entre ensueño y realidad en “Soledad de la sangre”	
4.1 “Soledad de la sangre”	61
4.1.1 Primer pasaje: un sábado distinto - igual a todos los sábados	62
4.1.2 Segundo pasaje: romper el silencio en defensa de la identidad	73
4.1.3 Tercer pasaje: soledad y fuerza de la sangre	76
4.2 La solución: “siempre hay una noche en que amanece”	79
Conclusiones	82
Referencias bibliográficas	87

INTRODUCCIÓN

En la narrativa chilena escrita por mujeres pueden distinguirse obras en las que se manifiesta un interés particular con respecto a la mujer y la problemática en torno a su condición subalterna. A partir de la forma de constitución de personajes femeninos en la literatura, pueden surgir reflexiones relacionadas con el discurso del sistema sociocultural tradicional que marca un lugar desigual y subordinado para la mujer. A través de esos textos literarios, es observable una posición y acción de cuestionamiento de las estructuras de poder que instala la sociedad patriarcal y una intención de superar las limitaciones sociales y políticas impuestas a la mujer. La narrativa de Marta Brunet (1897-1967) pertenece, sin duda, a la escritura que presta especial atención a los problemas que afectan a la mujer en una época de grandes cambios sociales en que la subjetividad femenina se empieza a redefinir.

La obra literaria de Brunet surge en su mayor parte durante la primera mitad del siglo XX, época caracterizada por la crisis del estado oligárquico, en que la sociedad chilena experimenta una serie de procesos modernizadores que se contrastan con los discursos valóricos tradicionales. En la escritura brunetiana aparecen argumentos, lenguajes, perspectivas y personajes literarios que se pueden asociar con las transformaciones realizadas en el contexto social chileno de entonces, tiempo de producción de discursos y debates alternativos en pos de cambios sociales trascendentes.

La obra literaria de Brunet, que se inicia en 1923, se considera criollista en su primera fase por la crítica, pero con un enfoque distinto, en la medida que otorga un papel primordial a la mujer y coloca en el centro su condición subalterna y la problemática en torno a ésta.

Entre las obras literarias capitales de la narrativa de dicha autora se encuentra la colección de cuentos *Aguas abajo*, cuya publicación en 1943 coincide históricamente con un período de mayor presencia pública de mujeres en los escenarios culturales y políticos de Chile, en los que se desarrolla el debate sobre la redefinición del género sexual femenino. En los relatos de *Aguas abajo* se aprecia una ruptura de los estereotipos sobre la mujer y su relación desigual con el hombre, la que ofrece una reflexión acerca de la

condición del sujeto femenino perteneciente a un sistema sociocultural que dicta su supeditación.

Aunque los tres relatos se publican en un contexto de desarrollo moderno, sus historias no están pobladas por situaciones y personajes ligados a este mundo. Por el contrario, predomina el aislamiento de los sujetos, situados al margen de los procesos modernizadores urbanos. Brunet en estos cuentos desarrolla personajes femeninos que se constituyen a partir de los conflictos que genera su resistencia al discurso masculino. Su sobrevivencia implica una elaboración de la subjetividad femenina para inventar y emplear estrategias con las que logran afrontar al sistema y, en ocasiones, desafiarlo a fin de resguardar derechos y posicionarse en zonas de autonomía. Dichas estrategias las ayudan a vencer, en parte, las limitaciones que les impone la estructura autoritaria de su medio y construir individualidades que tienden a ser independientes. De este modo, a pesar de que el mundo representado parece estar ajeno a la modernidad urbana, se revela una concepción moderna de subjetividad femenina que se forma a partir de constituciones literarias entendidas como símbolos de un mundo en procesos de cambio, particularmente con respecto al nuevo rol de la mujer en el contexto de la modernidad.

De acuerdo a lo anterior, el objetivo general de la tesis consiste en analizar los principales personajes femeninos de los tres cuentos que componen *Aguas abajo*, entendiéndolos como constituciones de sujetos que responden a un marco histórico y sociocultural caracterizado por las transformaciones modernas de la época de su producción, es decir la primera mitad del siglo XX. En tal sentido, esta tesis se focaliza en los principales personajes femeninos de los tres cuentos de *Aguas abajo*: “Piedra callada”, “Aguas abajo” y “Soledad de la sangre”.

La investigación se despliega teniendo en consideración la siguiente hipótesis de trabajo: las protagonistas en los tres cuentos de *Aguas abajo* constituyen construcciones literarias que responden a los cambios modernos de la sociedad chilena de principios del siglo XX que afectan al sujeto femenino. Dichas construcciones identitarias que ofrecen los cuentos se hacen parte del debate, desde los lenguajes literarios, sobre el rol de la mujer en el mundo moderno entendido como un escenario cambiante. El posicionamiento de esos sujetos femeninos y la instalación de su yo en un medio tradicional que los subordina es posible a partir de ciertas estrategias que desarrollan para definir su

identidad y para enfrentarse al mundo en que viven, resguardando ciertos derechos y defendiendo zonas de autonomía. A través de estas estrategias, entre las cuales predomina el silencio, se construyen individualidades que son o tratan de ser autónomas, revelando, de este modo, una concepción moderna de construcción de subjetividad.

En “Piedra callada” la protagonista, empleando el silencio como una estrategia de resistencia ante el poder patriarcal y gracias a su energía creativa, instala un yo que demuestra una relativa autonomía en el contexto conservador del fundo chileno. Se trata de un sujeto femenino que descubre o inventa espacios propios interviniendo de manera efectiva en su ambiente. La mujer/madre de “Aguas abajo” responde al rol subordinado que le asigna el hombre, mientras que el poder simbólico por parte del sujeto femenino se logra utilizando su sexualidad. La presentación de la trama proporciona una perspectiva narrativa asociada con cierta posición ideológica con respecto al mundo estancado que se presenta dentro del contexto de la modernidad al nivel nacional. En “Soledad de la sangre” la protagonista responde a la subordinación a la que la somete la autoridad masculina con la creación de un espacio propio a nivel imaginario donde puede experimentar la satisfacción de sus deseos. Se trata de una búsqueda en función de definir una subjetividad moderna en la mujer y de defenderla de la desconsideración y menosprecio que el hombre proyecta en ella.

No cabe duda que el recurso del silencio es un componente esencial en la constitución del sujeto femenino en la obra *Aguas abajo* de Marta Brunet. En los tres relatos el silencio adquiere una importancia particular, ya que es empleado reiterativamente como una estrategia por las protagonistas para desenvolverse en el contexto patriarcal en que están insertas.

Para desarrollar este análisis, esta investigación se apoya en reflexiones surgidas tanto en los estudios literarios como en otras disciplinas y áreas de estudio, como lo son la historia y las teorías de género. En la medida que esta tesis aborda materias asociadas estrechamente a la relación entre texto y contexto, su primer capítulo se centra en el entorno político, social, histórico y cultural en el cual surgió *Aguas abajo* de Marta Brunet. Para ello, el capítulo se enfoca en la modernización en Latinoamérica y, particularmente, en Chile durante la primera mitad del siglo XX. Al respecto, se emplean los estudios de José Luis Romero de su libro *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas* y,

en especial, el capítulo 6: “Las ciudades burguesas” donde se exponen las principales transformaciones sociales realizadas desde fines del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX en América Latina. Asimismo, se ocupa información histórica del libro de Leslie Bethell, *Historia de América Latina 10. América del Sur, c. 1870-1930* y, en especial, el “Capítulo 7. Chile desde la guerra del Pacífico hasta la depresión mundial, 1880-1930” que permite revisar los cambios modernizadores en Chile. Además, dicha investigación se apoya en el estudio *Ser política en Chile* de Julieta Kirkwood, a fin de abordar el contexto sociocultural de la primera mitad del siglo XX en especial relación con la historia de los movimientos de mujeres y el cuestionamiento de los roles femeninos en la sociedad.

El presente análisis de la obra literaria de Marta Brunet se basa en la crítica feminista orientada a los estudios de mujeres como escritoras, cuyos objetos de estudio en general son, según Elaine Showalter, “la historia, los estilos, los temas, los géneros y las estructuras de la escritura de mujeres; la psicodinámica de la creatividad femenina; la trayectoria individual o colectiva de las carreras de las mujeres; y la evolución, así como las leyes de la tradición literaria femenina” (82). Por tanto, desde la perspectiva de género se emplean teorías y reflexiones de crítica feminista de textos de la citada Elaine Showalter: “La crítica feminista en el desierto”, donde se expone la ginocrítica; de Adriana Valdés: “Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile”; de Hélène Cixous: *La risa de la Medusa*; y, de María Inés Lagos: “¿Existe una escritura femenina diferente?”, entre otras.

En cuanto al soporte teórico, en la presente tesis no se descuidan las principales críticas que se han generado sobre la figura y obra de Marta Brunet. La investigación se apoya en bibliografía teórica sobre ella, basada en textos críticos de autoras como Rubi Carreño, Kemy Oyarzún, Lorena Amaro Castro, María Eugenia Brito, Bernardita Llanos, Andrea Parada y Cecilia Rubio, entre otras. Al respecto, el análisis se basa también en reflexiones realizadas en el curso electivo del Magíster en Literatura de la Universidad de Chile durante el primer semestre del año académico 2012: “Marta Brunet y María Luisa Bombal: sujetos y subjetividades femeninas en la modernidad latinoamericana”, dictado por la profesora Natalia Cisterna.

Los capítulos restantes se centran en el análisis de cada uno de los cuentos del libro. Es así como en el segundo capítulo se aborda el personaje de Eufrasia en el cuento “Piedra callada”, cuya autonomía de acción revela la constitución de un personaje femenino quien instala una subjetividad moderna, valiéndose de los vacíos de las relaciones del poder establecidas en un contexto patriarcal. En el tercer capítulo, se analiza la figura de la mujer/madre en el cuento “Aguas abajo”, centrándonos en la perspectiva narrativa de la trama que organiza el texto, la cual revela características modernas generando un rechazo al mundo premoderno que expone. Asimismo, en el último capítulo, se estudia el personaje de la mujer en el cuento “Soledad de la sangre”, atendiendo especialmente a la reflexión que esta figura despliega acerca de la búsqueda de un espacio propio donde el sujeto femenino puede realizarse. Finalmente, se exponen las conclusiones obtenidas a partir de esta investigación.

Se espera que este trabajo contribuya a enriquecer la aproximación a la literatura latinoamericana escrita por mujeres y la que coloca en su centro la representación del sujeto femenino.

CAPÍTULO I

CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIOCULTURAL DE MARTA BRUNET

El presente estudio propone una lectura orientada a entender la escritura literaria de la autora chilena Marta Brunet “en una interlocución válida de su contemporaneidad y la historia” (Olea 19). Esto es considerando el contexto social y cultural en el que tuvo lugar su producción. Según Pierre Bourdieu, el campo mediador entre el texto y el contexto social es el campo intelectual o cultural. Su análisis permite la comprensión de la obra de un autor, porque posibilita observar los mecanismos que operan en la configuración de los espacios culturales que definen la obra de un creador, siempre en diálogo con espacios ideológicos y políticos determinados de su contexto (campos de poder) (50).

Desarrollada principalmente durante la primera mitad del siglo XX, la escritura brunetiana se inscribe en un escenario cultural latinoamericano y, en particular, chileno, caracterizado por la crisis del estado oligárquico. La sociedad chilena de la época experimenta por aquellos años una serie de procesos modernizadores que, como tales, se ven enfrentados a un conjunto de valores y discursos tradicionales. El proyecto literario de Brunet da cuenta de las transformaciones efectuadas en la sociedad chilena de la época, dentro del cambiante escenario público latinoamericano donde se generan discursos alternativos y discusiones sociales que promueven cambios relevantes.

La obra *Aguas abajo* se publica el año 1943, por tanto este análisis se realiza teniendo como parámetro temporal la primera mitad del siglo XX en América Latina, especialmente las transformaciones socioculturales modernizadoras, el rol de la mujer y los movimientos feministas que surgieron en dicha época en Chile.

1.1 Contexto histórico-sociocultural de América Latina

Durante el período entre 1880 y 1930, se desarrolló una importante transformación en la estructura social y en la fisonomía de muchas ciudades latinoamericanas. Como señala el

historiador José Luis Romero, a partir del aumento de la actividad comercial, debida a la apertura al mercado mundial de los países, tuvo lugar un considerable crecimiento demográfico de las ciudades. Nuevos contingentes humanos se incorporaron a la sociedad urbana, resultado tanto del éxodo rural¹ como de la inmigración extranjera. Esta situación trajo notables modificaciones al paisaje urbano que alteraron las tradicionales costumbres y mentalidades de los distintos grupos sociales (252).

Como cabía esperar, la explosión demográfica y los cambios a nivel socioeconómico en las principales ciudades repercutieron en las estructuras sociales del período, afectando la vida de los sujetos en la urbe de manera radical. José Luis Romero señala al respecto:

La sociedad urbana en conjunto se hizo más fluida y los canales para pasar de un estrato a otro más variados y transitables. [...] Sin duda, los miembros de las nuevas burguesías, especialmente en las capitales, lograron controlar simultáneamente el mundo de los negocios y el mundo de la política, y operaron desde los dos para desatar y aprovechar el proceso de cambio. (268)

El viejo patriarcado empezó a perder su poder, mientras que vastas clases medias junto con las nuevas burguesías se instalaron pronto en la cima de la sociedad, introduciendo un estilo de vida con pretensiones cosmopolitas, en oposición a las formas provincianas de vida que predominaban hasta entonces (id.: 284-292). Las nuevas clases medias y ciertos sectores de las clases populares comenzaron a organizarse políticamente para reclamar derechos de intervención en la vida política del país (ibid.).

Por otro lado, según la investigación de José Luis Romero, durante el mismo tiempo, el ámbito rural y las ciudades pequeñas y medianas quedaron al margen de la modernización, de modo que se generó una situación social contradictoria. Dichos sectores conservaron no sólo su ambiente provinciano, sino también la tradición de la vieja sociedad tal como se había constituido en la época colonial y patricia, apartándose

¹ La fenomenal concentración urbana fue impulsada no sólo por el creciente avance de la industrialización, sino también por el subdesarrollo del sector primario, el cual, según el historiador Tulio Halperin Donghi, ofrecía “un sobrante de humanidad que se volcaba en las ciudades, muchas veces en número mayor de lo que la nueva estructura industrial podía absorber” (365-366).

de los cambios modernizadores. El viejo patriarcado había establecido allí una vigorosa y homogénea aristocracia de manera más profunda que en las ciudades grandes (259-260). Así que, en contraste con los centros urbanos modernos, las sociedades provincianas carecían de estímulos para una transformación estructural que resistiera al predominio de las clases tradicionales e impulsara la conformación de nuevas clases medias y la diversificación de las clases populares (ibid.). El mundo provinciano se consideró “estancado” en comparación con el mundo urbano que ya había comenzado a prosperar aceleradamente (ibid.).

En el marco de esta situación social contradictoria, la sociedad provincial aspiraba, según Romero, al estilo de vida de las ciudades modernizadas que se difundía a través de los medios de comunicación de la época (novelas, periódicos, etc.) (257-258). Debido a dicho sentimiento generado por la disonancia entre estos dos ámbitos sociales opuestos, se intensificó la diferenciación real entre ellos. Por tanto, las poblaciones ajenas a las eruptivas formas de la modernización parecían más estancadas de lo que eran en realidad en su comparación con las metrópolis ya convertidas en típicas ciudades burguesas en un constante proceso de transformación (id.: 259).

1.2 Chile

1.2.1 Contexto histórico-sociocultural de Chile

Chile ciertamente se hace parte de este desarrollo modernizador que afecta principalmente a las grandes ciudades. De acuerdo al historiador inglés, Leslie Bethell, el tradicionalismo absoluto de trescientos años de dominio colonial trazó las líneas básicas de la estructura social y económica del país (157). El mismo historiador apunta que a fines del siglo XIX la sociedad chilena, esencialmente rural, se regía en todos sus aspectos por una aristocracia terrateniente blanca. Esa élite tenía bajo su mando a súbditos campesinos analfabetos, en su mayoría mestizos, trabajando en grandes haciendas, o bien virtuales feudos independientes en los que la autoridad del hacendado prescindía de las leyes relacionadas con la propiedad de la tierra (157-158). Esta situación

continuó existiendo en las primeras décadas del siglo pasado en sectores rurales aislados, excluidos de los procesos modernizadores.

A partir de fines del siglo XIX, en la sociedad chilena se efectuaron notables cambios en términos económicos, sociales y políticos. El impulso a la industrialización significó una consecutiva galvanización de la economía chilena y, como sucedió en los demás países latinoamericanos, la población del campo se atrajo progresivamente hacia zonas y ocupaciones urbanas vinculadas con el desarrollo de la industrialización (minería, extracción del carbón, construcción de ferrocarriles, entre otras) (id.: 161-168). Bajo la premisa del “progreso”, la cultura local se sometió a “los nuevos signos del poder del mercado” (Brito, “La pertenencia”). Por otro lado, desde esa época se empezó a promover la libertad de conciencia, con una reducción decisiva de la influencia de la Iglesia² (Bethell 162).

En las primeras décadas del siglo XX, a causa de la explosión demográfica en las ciudades, se fue acrecentando la desigualdad social urbana y surgió una serie de problemas sociales que despertaron la conciencia de muchos que se sintieron motivados a cuestionar el *statu quo* de la época. El considerable progreso urbano con la sucesiva emersión de sectores sociales nuevos se combinó con el estancamiento rural. Las ciudades modernas se caracterizaban por la disparidad entre la opulencia que ostentaban los sectores ricos y los míseros asentamientos de los pobres, mientras que los contrastes entre la urbe y el medio rural eran mucho más profundos (id.: 183). Leslie Bethell señala que en tanto la oligarquía tradicional chilena continuaba ejerciendo su dominio en la vida pública, emergieron grupos nuevos (gerentes, burócratas, maestros, etc.) y nuevas clases de trabajadores urbanos (mineros, empleados públicos, funcionarios de todo tipo de empresas, etc.) que progresivamente se organizaron reclamando mejores condiciones laborales y derechos de intervención en la vida pública, dando lugar a violentos conflictos sociales (180).

Durante las dos primeras décadas del siglo XX, la tensión social se agudizó en la medida que se incrementaba la población trabajadora y urbana que empezaba a ejercer presión para obtener reformas sociales relacionadas con asuntos como la vivienda, la

² El gobierno de Domingo Santa María (1881-1886) introdujo una legislación que disminuía las prerrogativas de la Iglesia, lo que significó una reducción decisiva del poder eclesiástico y el apogeo del liberalismo chileno, garantizando la libertad de conciencia (Bethell 162).

enseñanza, la sanidad y las condiciones de trabajo. Debido a las inmensas diferencias sociales, se generó la problemática social en Chile que cuestionaba el sistema constitucional y los mecanismos políticos para hacer frente a ésta (id.: 183-184). El conflicto social se agravó con protestas, huelgas y manifestaciones masivas, cuya violenta represión “tuvo su contraparte en la resistencia organizada a la explotación laboral y el cuestionamiento ‘del sistema’ por parte de los intelectuales” (ibid.). En este período en las grandes ciudades surgieron los primeros sindicatos entre los artesanos y los obreros (Bethell 186). Al mismo tiempo, según la observación de María Eugenia Brito:

[...] la aristocracia se sentía desconcertada ante la nueva forma que iba adquiriendo un país frente al cual no pudo retomar el mando desde el grupo conservador, porque no logró tomar conciencia de los diferentes procesos económicos que surgían de manera inminente y que operaron modificaciones radicales en las relaciones humanas, que se sometieron al valor de cambio dentro de un mercado perteneciente a las Metrópolis. (“La pertenencia”)

La Primera Guerra Mundial causó una crisis económica profunda, generada por la crisis del salitre, que dejó un enorme problema social de desempleo y desplazamiento de obreros cesantes a la capital chilena (Bethell 189), suscitando la “cuestión social” que puso en debate las condiciones de trabajo y de vida de los obreros. Como señala Julieta Kirkwood, con la dictadura militar de Carlos Ibáñez en 1927, comenzó una serie de persecuciones políticas a los sectores sindicales y gremiales, cuyo efecto, lejos de las expectativas de las autoridades, fue la politización generalizada de la sociedad. Tras su caída, se manifestó una revalorización de la democracia que influyó profundamente en las ideologías políticas de la época, sobre todo las del centro e izquierda (*Ser* 46-47, 102).

La primera mitad del siglo XX fue, en definitiva, un período de cambios sociales y económicos rápidos y, asimismo, de gran agitación y conciencia social. Fue la época en que se inició la constitución del proletariado urbano y su expresión política, repercutiendo de manera decisiva en la sociedad chilena y produciendo cambios democratizadores en ella. Como señala Gabriel Salazar, entre 1910 y 1948 las clases

populares incrementaron de modo sustancial su poder histórico y político, mientras que la clase dominante procuró mejorar con la adhesión a ideas democratizantes y proyectos de ley que sugerían atenuar los efectos más repulsivos de la “cuestión social” (7). Al mismo tiempo, dicho historiador comenta que “una camada de poetas y novelistas, no encontrando inspiración en la decadencia aristocrática, buscó vigor expresivo en el colorido de lo ‘criollo’, bocetando retratos y escenas costumbristas de la sociedad popular” (ibid.).

1.2.2 Rol de la mujer y movimientos feministas

La modernización tuvo un impacto enorme sobre el papel de la mujer quien, en el contexto latinoamericano de la época, después de siglos de sometimiento al orden patriarcal, empezó a luchar contra la desigualdad de género y reivindicar derechos de participación pública.

Sin duda, como señala Kemy Oyarzún, todos los cambios señalados en la sociedad chilena durante el período, junto a las transformaciones en las principales agencias socializadoras, es decir la familia, la escuela y la iglesia, implicaron modificaciones en la simbólica, la normativa y las identidades sexo-genéricas (“Género” 4). Por consiguiente, dentro de dicho marco histórico, surgieron discursos democratizadores e igualitarios en los sectores medios y populares. En esta línea, comenzó la discusión con respecto al género sexual, en virtud de la cual el sujeto femenino se empezó a redefinir, poniéndose en cuestión el rol de la mujer tanto en el sector público como en el privado.

En las primeras décadas del siglo XX, aunque la presencia de mujeres trabajadoras y obreras es menor a la de los varones, será cada vez más frecuente la presencia de grupos femeninos con una activa participación laboral. No obstante, la gran mayoría de las obreras de la época eran “aniquiladas por un trabajo brutal, por la miseria laboral, la religiosidad oscurantista y la ignorancia” (Kirkwood, *Ser* 119). Luis Emilio Recabarren, fundador del Partido Obrero Socialista (1912), planteó oficialmente con claridad el problema de la mujer y la cuestión de su liberación, enfatizando el hecho de la

opresión que tanto ésta como el trabajador habían sufrido desde tiempos inmemoriales (id.: 85). Asimismo, la feminista, libre pensadora, Belén de Zárraga, cuya prédica y cuestionamiento a lo establecido lograron entusiasmar a las mujeres de la época, principalmente en el norte del país, comenzó el debate para la restitución de la identidad humana de la mujer (id.: 86).

A partir de 1913 y especialmente entre 1915 y 1924, período de formación del movimiento feminista, aparecieron varios movimientos de mujeres cuyos intereses abarcaban desde asuntos de cultura, educación, política social, religión o laicismo, etc., hasta temas asociados con el feminismo y el sufragio (id.: 82). En 1922 se fundó el primer partido político autónomo feminista, el Partido Cívico Femenino, cuya finalidad principal consistía en la ampliación de los derechos femeninos, empero advirtiendo constantemente a las mujeres que no perdieran su femineidad (id.: 93-95).

Según las investigaciones de Kirkwood, la modernidad, con sus progresos en la educación femenina, produjo generaciones de mujeres más atrevidas que sus precedentes. Cerca de 1927 aparecieron las primeras profesionales (abogadas, médicas, ingenieras), entre las cuales prevalecieron en número las educadoras quienes constituyeron organizaciones femeninas propias, poniendo énfasis en cuestiones educativas, como el derecho a la educación primaria y el acceso a la educación superior. Fueron, también, ellas las que dieron origen a todos los movimientos femeninos de reivindicación de derechos políticos-ciudadanos (id.: 45-46). Después de la Primera Guerra Mundial (1914-1918)³ fue cuando empezó a ser aceptada socialmente la obtención de un título profesional por parte de la mujer en Chile, a pesar de que existía “por decreto presidencial desde el siglo XIX la obligación pública de proporcionar educación superior y secundaria a las mujeres que la requieran” (id.: 73).

La educación constituyó el primer logro político real de las chilenas, entendido como la verdadera oportunidad de salir del enclaustramiento doméstico. No obstante, hay que notar que la educación para la mujer en esa época era considerada socialmente como

³ Uno de los efectos de dicho conflicto bélico es que con él se difundió el movimiento feminista, suscitando una preponderancia de la mujer. Algunos países poderosos (Inglaterra, Francia, EE.UU.) se obligaron a concederle derechos civiles y políticos. Esto influyó Chile en cuanto a la apertura de un profundo debate ideológico de las organizaciones femeninas acerca de temas relacionados con el pacifismo, la política, el patriotismo, etc. (Kirkwood, *Ser* 81).

algo “anti-natural” porque era “cosa de hombres” y, por ende, constituía una actividad indecorosa. Por esta razón, no eran infrecuentes las manifestaciones de violencia social generalizada en contra de “aquellas primeras ‘trastrocadoras’ del estado natural de la ignorancia femenina”, como anota Kirkwood (ibid.).

Las movilizaciones organizadas de mujeres contribuyeron a un despertar de la conciencia femenina y el levantamiento de demandas en pro de la ampliación de sus derechos de participación pública. Se logró la creación de organizaciones autónomas, cuyas luchas culminaron en 1931 con la obtención del derecho a voto en las elecciones municipales y en 1949 con el éxito de la conquista del voto en las elecciones presidenciales, es decir, la plena ciudadanía de la mujer (id.: 101). Sin embargo, después de dicho logro comenzó una crisis y caída del movimiento feminista, seguida por un largo silenciamiento social de las mujeres que abarca casi treinta años (Kirkwood, *Tejiendo* 31).

En 1935 un grupo de mujeres de izquierda se organizaron para luchar por la igualdad de derechos femeninos a través de la creación del Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCH), dirigido a mujeres de todas las tendencias ideológicas. El MEMCH expresó una ideología feminista progresista, arraigada en la problemática social; su organización se extendió a lo largo de todo el país y permaneció activa durante dieciocho años, jugando un papel decisivo en las luchas por la emancipación de la mujer (Kirkwood, *Ser* 108-109).

De acuerdo a Kirkwood, la mayor parte de los logros significativos para las mujeres fueron obtenidos en la etapa de su organización autónoma previa al derecho a voto, es decir entre 1913 y 1949 (67). No obstante, hay que destacar que las mujeres populares y campesinas se encontraban desconectadas del pensamiento feminista que se estaba desarrollando en las clases acomodadas y medias del país durante todo ese tiempo (id.: 78).

1.3 Marta Brunet (1897-1967)

1.3.1 La escritura de Marta Brunet y las teorías críticas de género

Marta Brunet desarrolló su proyecto literario mayormente en la primera mitad del siglo XX. Por tanto, y de acuerdo a lo expuesto previamente, su obra se inserta en un marco sociocultural de mayor heterogeneidad y pluralidad que los períodos anteriores. Considerada de aspecto subversivo y desestabilizador, su escritura da cuenta de las transformaciones que experimentaba la sociedad chilena de la época cuestionando la cultura hegemónica dominante del hombre.

Como se ha señalado, los primeros dos decenios del siglo pasado fueron sumamente importantes para la configuración del nuevo escenario chileno, tanto en términos económicos, sociales y culturales, como también en lo que respecta a las experiencias vitales de los procesos modernizadores por parte de los sujetos (Amaro). Según la periodización de Kirkwood, la creación literaria de Brunet, extendiéndose de 1923, con la aparición de *Montaña adentro*, hasta 1962, con la publicación de *Amasijo*, se produjo mayormente durante el período del primer feminismo sufragista (1913-1953), cuando los primeros brotes feministas aparecieron, se desarrollaron y se expandieron, con la incorporación político-ciudadana de la mujer que culmina con la conquista del sufragio femenino (1949) (Kirkwood, *Ser* 64-69).

Brunet, nació en Chillán en el seno de una familia acomodada. Como la mayoría de las hijas de los sectores pudientes, su formación estuvo a cargo de institutrices extranjeras y profesores particulares. Su educación no fue fruto de la educación pública, puesto que ésta recién fue accesible para las mujeres en Chile en 1927⁴ (Oyarzún, “Prólogo” 24-27). Conviene destacar que no fue espectadora pasiva de los debates sobre las reivindicaciones femeninas que se desarrollaban en su época, sino que se comprometió profundamente con la emancipación de la mujer. En particular, el MEMCH fue objeto de su más entusiasta apoyo. En su discurso publicado en 1939 a favor de dicha organización femenina expresa lo siguiente:

⁴ Oyarzún anota que “para el 1927 [...] bajo el primer gobierno de Ibáñez se establecía la primera reforma educativa que sentaba las bases para la igualdad curricular de los sexos y la fundación de instituciones coeducacionales” (Prólogo 24-25).

Obreras inteligentes allegan al MEMCH su cultura, su deseo de servir, su necesidad de ampliar los conocimientos de sus compañeras, empeñadas en una campaña que va en beneficio propio y ajeno. Tienen fe, miran lo porvenir como una reivindicación, saben que el día de mañana es de ellas y que ahora, a través de todo este trabajo que cada cual realiza tesoneramente, anónimamente, marchan hacia esa era de prosperidad que anhelan para la Patria y en que ellas serán la parte mejor, porque tuvieron la parte peor. (Brunet, “MEMCH”)

Brunet se enfrentó desde muy joven al sistema que regulaba las diferencias y límites entre lo femenino y lo masculino, atreviéndose ella misma a ir más allá de lo establecido al romper con los viejos estereotipos sobre la mujer en su proyecto literario. Su escritura surge en una época de auge del pensamiento autónomo de mujeres. El crítico uruguayo Ángel Rama señala que la autora vino a sumarse a

[...] unas mujeres nuevas que entonces estaban apareciendo en América Latina rehusándose a vestir el traje convencional que unos hombres también convencionales les habían cortado, y hasta rehusándose a ser mujeres, ya que aspiraban a convertirse en seres humanos, o sea plenos copartícipes creadores de esa calidad humana que hasta la fecha habían expresado y teorizado, en la literatura, sólo los hombres. La cultura dejaba de ser exclusivamente masculina [...] y comenzaba a ser verdaderamente humana. (7)

Cuando emerge la obra brunetiana, las corrientes literarias predominantes en América Latina son el criollismo y su contrapartida, las vanguardias. A diferencia de otras autoras latinoamericanas, la autora opta por la prosa y, en un principio, se acerca al criollismo. Lejos de las expectativas socioculturales de la época, que indicaban a las autoras escribir novelas sentimentales, Brunet elige sobrepasar el “mundo posible” de la “señorita

provinciana”⁵ en el imaginario de la crítica literaria, asociando lo que los críticos de su época consideraban “femenino” al término “hipocresía” y proponiéndose, según las observaciones de Kemy Oyarzún, una consciente e intencional transgresión (“El escándalo” 10-15).

Adriana Valdés indica que junto con el lenguaje se hereda una interpretación de la realidad y en la estructura de esta realidad se perpetúan todas las dominaciones, incluyendo la dominación ejercida en la mujer (Valdés). Con respecto a la opción del género literario para acceder a la escritura, Kemy Oyarzún escribe que: “Los géneros literarios no son meras convenciones. Ellos constituyen máquinas histórica y socialmente ensambladas, y, como tales, conllevan dispositivos epistémicos y hegemónicos ineludibles. El género literario atrae al autor, al modo escritural, a los personajes y a los receptores hacia su propia forma maquínica” (“Identidad femenina” 189).

En la primera etapa de su quehacer literario, que inicia con la novela *Montaña adentro* (1923), Brunet, desde una perspectiva realista, sitúa sus historias en el contexto campesino. Influenciada por el naturalismo, la literatura chilena inscrita en el proyecto criollista, según María Eugenia Brito, “cuestionó la adscripción liberal al desarrollismo, al ‘pacto neocolonial’ y señaló las aristas feudales que permanecían en las haciendas y campos chilenos” (“La pertenencia”). Lo “recio” de la obra de Brunet, rasgo atribuido a la escritura masculina, de acuerdo a Kemy Oyarzún, la alejaría de la modernidad literaria, dado que los signos culturales ligados a la modernidad parecían orientados a las vanguardias que implicaban cierta feminización y transnacionalización de la cultura, en oposición al carácter local y “la aspereza y crudeza del realismo/naturalismo decimonónico” (“Prólogo” 19).

El espacio rural, que predomina en la primera fase literaria de Brunet, constituye el mundo cultural que la autora mejor conoce. Más allá de eso, Brito indica que la autora

[...] escoge la provincia no sólo por razones biográficas, no sólo por adhesión al criollismo, sino también porque vio en la provincia y en el proyecto criollista un significante de una disputa cultural, de una tensión de

⁵ Según Kemy Oyarzún, “el término *señorita* se asociaba a ‘lo femenino’ en general, se trataba de un ‘comodín’ lingüístico-cultural utilizado como límite interno y externo no sólo para la escritura, sino para toda práctica significativa emitida por mujeres” (El escándalo 14).

productividad de signos, en el que la mujer y, sobre todo, la mujer mestiza, la “empleada”, la “campesina”, podía revertir desde su condición oprimida el discurso que la condenaba al servilismo o, peor aún, a la anulación total. (“La pertenencia”)

Es cierto que el “criollismo” de Brunet dista mucho del exotismo y pintoresquismo de los retablos de detalladas descripciones y personajes estereotipados del mundo rural, característicos de esta corriente. Al contrario de esto, en el caso de Brunet destacan más los personajes, generalmente encontrados en situaciones dramáticas en términos sociales y culturales (Oyarzún, “El escándalo” 29). Por otra parte, hay que destacar que la autora en su obra reconoce que “no hay *una* cultura, *una* expresión, *un* modo único de comunicarse simbólicamente, sino muchas modalidades diferentes y no jerárquicas”⁶ (Traba 22). El recurso del idiolecto rural chileno en los diálogos de los campesinos de su escritura demuestra su sensibilidad de abrazar una perspectiva atenta a la heterogeneidad cultural de la sociedad mestiza (Oyarzún, “Prólogo” 25).

De acuerdo a las reflexiones de Showalter, “el lenguaje y el estilo nunca son espontáneos e instintivos, sino que son siempre los productos de innumerables factores de género, tradición, memoria y contexto” (94). Debido a su opción por una escritura heterogénea, Kemy Oyarzún caracteriza su proyecto cultural especialmente “democratizador” y opina que “la no uniformidad etnolingüística de sus textos es sorprendentemente avanzada, moderna, abierta” (“Prólogo” 25). Sin embargo, en lo que respecta a la recepción de su obra, el uso del idiolecto campesino sorprendió e incluso escandalizó a ciertos críticos de la época (entre ellos a Gabriela Mistral), puesto que, como acertadamente señala la misma crítica, “su criollismo verbal violentaba un doble tabú de clase y de género sexual” (“El escándalo” 20). Rubi Carreño considera el criollismo de Brunet como “una máscara que, precisamente, le permite ‘decir’ un problema que afecta la sociedad en su conjunto”, tocando temas como la pobreza, la violencia, la semi-amistosa jerarquía en las relaciones entre patrones e inquilinos, la fatalidad como motivo que justifica la inequidad, entre otros (“Estereotipos”).

⁶ Subrayado en el original.

A partir de 1948, con la colección de cuentos *Raíz de sueño*, para muchos se inaugura una segunda etapa en la obra literaria brunetiana con respecto a su desarrollo estético, esta vez de tendencia más bien vanguardista, en donde se observa cierta influencia de la estética surrealista. El quiebre provocado en su escritura, señalado por algunos críticos, se debe en gran parte a una “supuesta” modernización lingüística que se refiere a su adaptación al uso dialectal urbano, en contraste con el uso dialectal campesino (Oyarzún, “Género” 2, 5-6).

Adriana Valdés recalca que en la práctica y en la historia de la escritura femenina las opciones que han tomado las mujeres no son susceptibles a descripciones muy simples (Valdés). Showalter señala que la escritura y la crítica nunca existen totalmente fuera de la estructura dominante y, por ende, no pueden ser independientes de las presiones económicas y políticas de la sociedad masculina. Por tanto, la escritura femenina constituye un “discurso a dos voces”, encarnando siempre las herencias sociales, literarias y culturales tanto de los dominados-silenciados como de los dominantes (106). Como explica María Inés Lagos, “las escritoras cuentan dos historias, una historia que sigue los parámetros convencionales y otra que los subvierte” (22). Del mismo modo, el territorio escritural de las mujeres, y en este caso de Marta Brunet, está de manera simultánea dentro de ambas tradiciones, la femenina y la masculina (id.: 105-106). Brunet no se opone al discurso literario criollista, pero altera desde dentro su sentido, marcando una diferencia que algunos críticos llaman “neocriollismo” o “criollismo transicional” (Oyarzún, “Género”, “Prólogo” 17).

Según las reflexiones de Octavio Paz, “aquel que sabe que pertenece a una tradición se sabe ya, implícitamente, distinto a ella, y ese saber lo lleva, tarde o temprano, a interrogarla y, a veces, negarla. La crítica de la tradición se inicia como conciencia de pertenecer a una tradición” (19).

Para Hélène Cixous, la escritura es la práctica que proporciona la posibilidad de cambio, ya que constituye un espacio que no está obligado a reproducir el sistema y, por lo tanto, puede servir para lanzar el pensamiento subversivo y el movimiento hacia un cambio transformador en las estructuras socioculturales (26). Asimismo, Raquel Olea señala que “la literatura escrita por mujeres ha favorecido la interrogación, la duda, el quebrantamiento de las categorías de las identidades genéricas y sexuales como

circunscripciones fijas que se cumplen también en el gesto de producir ficciones y representaciones” (43).

1.3.2 La mujer en la obra literaria de Marta Brunet

Rosario Ferré citada por María Inés Lagos, opina que la existencia de una escritura femenina diferente a la de los hombres radica en la experiencia del mundo diferente que produce visiones o perspectivas diferentes (15-16). Por lo tanto, la literatura femenina se distingue de la masculina con respecto no sólo a los temas tratados, sino también a los enfoques y los lenguajes desde los que son presentados esos temas. Asimismo, Cixous sostiene que si existe diferencia en la escritura femenina o masculina, ésta “radica en los modos del gesto, de la valoración de lo propio y en la manera de pensar lo no-mismo” (47). En otras palabras, dicha diferencia se establece en la manera de relacionarse con la alteridad por medio de un ejercicio y empeño de conciencia de sí mismo y del otro.

Aparte de la ambientación rural y el idiolecto de los personajes, aspecto fundamental en la escritura de Brunet es el tema de la mujer y los conflictos que la afectan, especialmente en el contexto de la familia. La autora crea un repertorio de personajes femeninos “demasiado audaces y voluntariosos, duros, fuertes y macizos para la época” (Oyarzún, “Prólogo” 28). Según Kemy Oyarzún, “el término *demasiado*⁷, utilizado reiteradamente con respecto a su obra (‘demasiado áspero, demasiado recio, demasiado real’⁸), fijaba en qué medida su proyecto literario habría sobrepasado los límites esperables y deseables para una mujer que empezaba a escribir” en esa época (“Prólogo” 28-29). Berta López Morales considera que el fuerte protagonismo femenino en sus relatos es un medio que la autora utiliza conscientemente para colocar en el centro de la corriente de criollismo “temas y motivos destinados a dar cuenta del lugar marginal que ocupaba la mujer en la sociedad chilena” (López). En efecto, como observa María Inés Lagos, si bien la mujer escritora emplea el lenguaje literario de su tiempo y cultura,

⁷ Subrayado en el original.

⁸ Alone. Prólogo. *Obras completas de Marta Brunet*. Santiago: Zig-Zag, 1963, p.12.

lo hace de una forma que admite entregar nuevos significados a recursos tradicionales (14). Asimismo, de acuerdo a María Eugenia Brito, Brunet

[...] acota un universo que concierne las relaciones asimétricas entre los géneros y los grupos sociales postergados por la modernización, haciéndolos producir signos de resistencia al vasallaje, sea bajo la forma de una rebeldía o de un aparente acatamiento, o bien abriendo la zona productiva en su discurso para abrir un imaginario pensante sobre esa violencia que entrañaba el pacto neocolonial y su ingreso a la metrópolis, trabajando no sólo con el dispositivo de género, sino también con el de clase y de etnia. (“La pertenencia”)

En la prosa de Brunet, según Kemy Oyarzún, se plasma una “multiplicidad conflictiva” de formas femeninas de ser y hacer que “erosiona los estereotipos y encasillamientos de la época y que [...] constituye uno de los mayores aportes literario-culturales de la autora” (“Prólogo” 31). Asimismo, sus relatos “parecen girar en torno al nudo desorbitado de un acontecer que violenta epistémica y axiológicamente todo horizonte de normalidad y familiaridad” (Oyarzún, “Género”).

En cuanto a su lenguaje literario, la misma crítica observa: “A los eufemismos epocales, la escritura de la chillaneja respondió con la ‘flagelación’ frástica. Sus textos - proteicos y heteróclitos- produjeron, desde el interior de la heteroglosia social, valórica y sexo-genérica una proliferación de realidades, sensibilidades y racionalidades otras” (“Género” 7).

Parafraseando a Cixous, Brunet, por medio de su expresión literaria de potencial subversivo, escribe desde y hacia la mujer y, aceptando el desafío del discurso regido por el falo, asienta a la mujer en un lugar distinto de aquel reservado para ella en y por lo simbólico, es decir el silencio. Con sus narrativas rebeldes de gran poder desestabilizador, la autora sale de la “trampa” del silencio y no se deja endosar el margen o el harén como dominio (56).

1.3.3 *Aguas abajo*

Aguas abajo se publica el año 1943, coincidiendo históricamente con el período de la creciente presencia pública de las mujeres en los escenarios culturales y políticos de Chile y la discusión sobre las problemáticas con respecto al género sexual. En los tres relatos que componen la obra, “Piedra callada”, “Aguas abajo” y “Soledad de la sangre”, se aprecia una ruptura de los patrones estereotipados establecidos acerca de la mujer y su relación con el hombre. A través de ellos, Brunet ofrece una reflexión acerca de la situación de la mujer, quien se enfrenta a impedimentos sociales y personales generados por un sistema cultural dominante que le asigna un lugar subordinado. En estas como en otras narrativas de la autora, como observa Cecilia Rubio, la polaridad entre mujer/hombre, familia/individuo, ser/parecer, ser/deber ser y naturaleza/cultura, son las principales oposiciones que configuran el sistema imaginístico brunetiano (Rubio).

El hilo conductor que subyace en los tres cuentos es el aislamiento de los sujetos quienes, situados en un apartado mundo rural, se encuentran distanciados de los procesos modernizadores urbanos. La temporalidad premoderna que estructura la vida de los personajes aparece marcada por la configuración de un tiempo cíclico. De igual manera, el alejamiento de los grandes núcleos modernos define la soledad como condición existencial predominante en el desarrollo de los y las protagonistas, mientras que la violencia se manifiesta y se recibe de manera natural. En los tres cuentos se observa de modo notable una presentación del choque entre el mundo femenino y el masculino.

En estos relatos se desarrollan sujetos femeninos atrevidos, complejos, conflictivos y rebeldes, los que, instalados al margen de la modernización, sobreviven en un sistema patriarcal, en un entorno de mentalidad fatalista y de relaciones sociales precarias, todo esto enfatizado por un medio ambiente hostil. Sin embargo, esta sobrevivencia tiene lugar a partir de una elaboración de la individualidad de características modernas, pues se puede apreciar que las protagonistas optan por diferentes estrategias para enfrentarse al contexto en que viven, resguardando ciertos derechos y zonas de autonomía. A través de estas estrategias, las mismas hacen frente a las limitaciones que les impone el medio patriarcal, construyendo, así, individualidades que son o tratan de ser independientes y revelando, de este modo, una concepción

moderna de subjetividad, lo que se percibe especialmente en “Piedra callada” y “Soledad de la sangre”. El conflicto en los relatos se genera cuando los sujetos femeninos aspiran a algo distinto de las expectativas socioculturales de la mujer en el contexto de referencia. Por tanto, se trata de construcciones literarias que se pueden entender como símbolos de un mundo cambiante, marcado por las transformaciones modernizadoras, especialmente en el ámbito social y la construcción de la subjetividad moderna de la mujer.

Con respecto a “Aguas abajo”, hay que señalar que los personajes femeninos responden completamente a un marco sociocultural premoderno. No obstante, la manera de presentación de los acontecimientos ofrece una perspectiva narrativa que señala cierta posición ideológica por parte de la autora, sobre el mundo estancado y premoderno que ahí se expone, sugiriendo un rechazo a las situaciones primitivas a las que se ve sometida la mujer.

CAPÍTULO II

EUFRASIA: LA MUJER CREADORA EN BÚSQUEDA DE AUTONOMÍA

En el cuento “Piedra Callada”, se puede advertir, a través del personaje de Eufrasia y las estrategias que desarrolla, la presencia de una subjetividad moderna que burla y altera un sistema autoritario y un ambiente de ideología fatalista. Eufrasia adquiere sucesivamente los papeles de madre, suegra y abuela, resistiendo ante ciertos aspectos del orden establecido que le corresponde enfrentar y, por medio de sus acciones, consigue un espacio de poder en el microcosmos familiar donde se posiciona con autonomía. Eufrasia logra tal posición en un contexto regido por jerarquías patriarcales, las que organizan la coexistencia entre los sexos y marcan la subordinación femenina.

2.1 El mundo de “Piedra callada”

En el cuento “Piedra callada” el cronotopo⁹ literario es el mundo rural del fundo chileno a principios del siglo XX. El lector se transporta en un paisaje campestre aislado, en una comunidad rural, al margen de la modernización, regida por una jerarquía patriarcal. Este orden campesino representa la vida tradicional del mundo rural chileno: sus ideas, normas y costumbres ancladas a un pasado premoderno, donde, como observa la crítica Bernardita Llanos, la desigualdad es parte de las estructuras básicas de la dinámica familiar y de la comunidad, mientras que “el poder puede devenir en violencia en cualquier instante y el deseo aparecer en formas oscuras, violentas y contradictorias” (Llanos).

Todo comienza con el deseo obstinado de Esperanza de casarse con Bernabé, pretensión que hace revelar el carácter duro de su madre, Eufrasia, quien, para declarar su oposición, reacciona violentamente y sin mediar el diálogo: “le dio una paliza, manera

⁹ Según Mijaíl Bajtín el cronotopo se define como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (63).

bastante simple, pero que ella estimaba infalible, para quitarle la idea de la cabeza” (35). La autoridad materna de la protagonista se expresa ejerciendo violencia. Una sistemática actitud violenta, más inhumana e irracional, se observa más adelante en Bernabé, quien constituye un símbolo de la total deshumanización de los sujetos en el mundo rural referente. Se observa que la agresión física es utilizada como un método legítimo para imponerse al subordinado en el contexto del sistema patriarcal (Llanos).

Es notable la naturalidad con que se inscribe el abuso físico como código disciplinario entre Eufrasia y su hija desobediente. En cambio, la violencia es condenable en Bernabé quien la ejerce por descontrol de sus impulsos salvajes y no por alguna convicción moral acerca de la disciplina como ocurre en el personaje de Eufrasia.

Esperanza, para cumplir su deseo y casarse, según la jerarquía del fundo, recurre primero a la influencia que puede obtener de la patrona en la decisión del patrón con respecto a su casamiento. La figura de la patrona es “dulce y distraída” (45), con una mirada “vagamente reflexiva” (35) y entregada constantemente a “sus propios vagos pensamientos” (37). Su comportamiento y actitud son los de la mujer burguesa de la época quien vive entre comodidades y dispone de tiempo de ocio que dedica a actividades de entretención moderna de la época (radio, films, etc.). Es por ello que se muestra más interesada en los “acontecimientos inesperados” de los episodios radiales que en la vida que la rodea. Percibe que Bernabé no es la mejor opción para Esperanza, ya que la joven se caracteriza como “linda, bien enseñada, casi como una sirvienta pueblerina”, reconocida como “superior inmensamente de su medio” (37) y, por esto, podría tener la posibilidad de apuntar a un futuro mejor que la vida junto a un esposo calificado como “bestia” por la misma patrona (36). Pese a esto, no interviene para cambiar la situación. Por la mente de la patrona se cruzan varias ideas acerca de las posibilidades de un futuro decente para Esperanza, ideas factibles que podrían abrir un horizonte más amplio que la línea de vida ya trazada para las criadas del fundo. De acuerdo a sus reflexiones, Esperanza podría ser sirvienta en la ciudad, alumna en la escuela, ayudante de enfermera o esposa del chofer (38). Sin embargo, suprimiendo estas ideas, sin querer darles más forma para no tener que asumir la “responsabilidad” (38), la patrona se olvida totalmente del asunto, dejando a la muchacha “cumplir con su destino”. Con una indiferencia condescendiente a la voluntad de la joven, la abandona a su suerte,

puesto que “su mundo, lógicamente, tenía que ser aquel de campo entre montañas. Su destino, casarse con un mocetón allí nacido. Tener rancho propio. ¿Qué más?” (36).

Por el contrario, la madre, Eufrasia, no piensa de la misma manera. El abanico de alternativas posibles para configurar el futuro de los sujetos es rechazado por la ideología patriarcal que hace primar el determinismo sociocultural, privando de autonomía de acción a las personas. Los “acontecimientos inesperados” son bien acogidos en la ficción, pero no aceptados en la vida real. Eufrasia desde el principio constituye una excepción a esta norma, puesto que ambiciona firmemente el mejor futuro posible para su hija lejos de las expectativas socioculturales de su medio: “Ambición de madre que tal vez quería un hombre de mayores posibilidades para marido de la muchacha y no aquellos cachazudos peones que nunca serían otra cosa” (36).

Por tanto, Esperanza constituye la encarnación del proyecto identitario de la madre que al final fracasa. A esto contribuye decisivamente el rol del patrón, “estampa de viejo cuño” (39), “con su manera recta y sin discusión” (44) y su “voz autoritaria” (45), representante máximo del orden patriarcal. Su autoridad total de intervenir en todos los aspectos de la vida de los sujetos bajo su mando, sin dejarles espacio de desarrollo autónomo o de vida privada, le permite dar la resolución final al asunto, concediendo su autorización para la boda. Este hombre “superior” es el único que puede doblegar la voluntad de Eufrasia. Ella guarda respeto y miedo hacia la más alta jerarquía del fundo y se somete en silencio “ante esa voluntad de hombre y de patrón” (46) quien así “despliega su paternalismo arbitrando sobre el futuro de la joven” (Llanos). Por lo demás, Eufrasia se presenta como una mujer recia, empecinada y de espíritu práctico; una mujer segura de sí misma e intransigente que “no admitía otra voluntad que la suya” (36), “una voluntad que sabía su meta, pero que sabía también llegar a ella por atajos, gateando, entre largas esperas, si el camino se ponía dificultoso con obstáculos” (39).

La figura tosca y deshumanizada de Bernabé aparece por primera vez respondiendo con un “gruñido ininteligible” (39) al frío saludo de Eufrasia, después de la resolución del patrón. Sus gruñidos se reiteran a lo largo de la narración, careciendo siempre él de una estructura adecuada de expresión verbal, rasgo que lo acerca más a la naturaleza primaria. Es un hombre “lerdo”, como admite tres veces la misma Esperanza (36, 37). Por su aspecto de cuerpo rectangular, extremidades enormes, músculos fuertes,

cuerpo de gigante, pero de cabeza pequeña, se compone un “conjunto negativo en que el espíritu parecía no hallar albergue” (40). Como único elemento agraciado en su imagen resalta “la inusitada belleza de unos albos dientes brillosos” (40). Su descripción física subraya la masculinidad del personaje que se asocia directamente con la animalidad o bestialidad, es decir, con instintos salvajes e impulsos agresivos y sexuales incontrolables. Las únicas virtudes que se le reconocen son su laboriosidad, calidad sumamente importante por su utilidad laboral en el fundo; y el hecho de no tener (aparentemente) vicios.

Eufrasia, apoyándose en la única autoridad que puede ejercer, la materna, con el propósito de disuadir a su hija, recurre a la amenaza tajante de la privación de su apoyo hacia ella: “El patrón quiere que te casís con Bernabé. Te podís casar cuando se te antoje. Pero desde ese día no tenís más madre” (40). La decisión final de Esperanza es excluyente. Por el temor a quedarse soltera y contando con el patrocinio oficial, opta por “realizar su voluntad, haciendo caso omiso de la madre” (41). Contempla el matrimonio como el único medio que le permite lograr su “independencia” del yugo maternal, como la única alternativa viable para una joven humilde en este contexto rural de sociedad tradicional. Su “mundo posible” es el de una “huasita” y esto no se puede sobrepasar según la ideología predominante, la que se encuentra en contraste con el razonamiento moderno, más abierto, al que tiende Eufrasia, dispuesta a desafiar el destino. En su rebeldía contra la autoridad materna, Esperanza sigue siendo una mujer dependiente del patriarcado; no se libra del único sistema social que conoce y puede imaginar para ella: “Yo no soy más que una huasita pa’casarme con uno d’esos lados” (35). La vida matrimonial en este contexto, lejos de proporcionarle una vida nueva, simplemente reitera los esquemas tradicionales de jerarquía en las relaciones conyugales de dicha sociedad. Asumiendo conscientemente el destino, de la autoridad sobreprotectora de la madre caerá a la autoridad destructiva del esposo.

Como resultado, se lleva a cabo la peor versión posible en el proyecto de Eufrasia con respecto a su hija. La crió “como una flor” para que la coma “el más burro” (35). Orgullosa, la abandona a la suerte que ella misma eligió y, sin miedo a la soledad, se separa definitivamente de ella. Así, Eufrasia, sin perdonar la desobediencia de la hija y

controlando sus emociones, recibe con frialdad las noticias acerca de ella, atrincherándose en una aparente indiferencia (42).

El conflicto entre Eufrasia y Bernabé, que se prefigura desde el principio, se hace explícito y se refuerza después de la muerte de Esperanza, cuando la abuela reconstruye los últimos años del cuadro familiar de su hija. Se revela que el matrimonio significó no sólo la destrucción del proyecto materno, sino también, como señala Bernardita Llanos, la subordinación total y la progresiva autodestrucción de Esperanza. La violencia sexual aparece de forma descarnada marcando la condición femenina. La joven esposa constituye la víctima pasiva del machismo abusivo del hombre, siendo maltratada constantemente de forma bestial y deshumanizada. Para Bernabé los únicos roles de su esposa se limitan a la satisfacción de sus antojos sexuales y la procreación, ya que para él la masculinidad se define en estas funciones: “Y que había muerto [la Esperanza] dejándolo solo [...] sin mujer, que era lo principal, porque él necesitaba mujer, para eso era hombre, para ayuntarse y tener hijos” (57). Las condiciones de objeto sexual y de fertilidad, impuestas a la mujer rural, son las que destruyen la salud de Esperanza. Es a raíz de los sucesivos abusos sexuales y una larga serie de embarazos no deseados, partos y abortos, que la mujer se debilita y se enferma gravemente. Sin los cuidados apropiados y sin hospitalizarse a tiempo, Esperanza muere. En Eufrasia se despierta el viejo rencor intensificado y ya convertido en verdadero odio por el autor de dicho crimen, su yerno. Según las observaciones de Bernardita Llanos:

En esta historia de abuso doméstico, Brunet relaciona la subordinación femenina con la falta de poder sobre el propio cuerpo y con la ausencia de consentimiento sexual de la mujer casada. El caso de Esperanza ejemplifica trágicamente la suerte de la mujer como víctima propicia de la violación por parte del esposo. La ceguera social frente a este abuso y su persistencia contribuirían al destino de campesinas como Esperanza. (Llanos)

Eufrasia, lejos de quedarse pasiva, comienza a meditar sobre la liberación de ella y de sus nietos de ese hombre peligrosamente violento. De ahí que, frente a la bestialidad de Bernabé, empieza a oponer una agresividad callada y sagaz, comenzando una guerra

silenciosa contra él, realizada en “batallas” que ambos ganan y pierden sucesivamente. La protagonista, al contrario de su hija, no queda pasiva ante la violencia masculina, sino que reacciona con premeditación.

Cuando recibe el primer puñetazo del hombre, la ira de Eufrosia ya no constituye solamente un peso dentro de ella, sino una “llamarada” (60) que la invita a reaccionar de manera más eficaz frente a la situación, sintiéndose además “una buena tonta” (63) por atender al hombre que más aborrece. Destruída la autoridad del patrón por el discurso de Bernabé, Eufrosia se queda “petrificada” (62) y descubre que “fuerza física y ley no se correlacionan, que ante el poder del cuerpo de Bernabé las reglas del patrón nada pueden hacer” (Rubio). La autoridad del patrón no se puede ejercer en el rancho lejano.

Eufrosia empieza a cavilar distintas estrategias pensando en la alternativa que la conduciría a la mejor decisión. La opción de la fuga con Venancia, la nieta mayor, se rechaza. La abuela queda inmovilizada en el rancho, porque intuye algo indefinible, pero “pavoroso, obscuro y latente” (61). Aunque nunca se concreta, se insinúa el incesto. Observando a su hija, el hombre reacciona así: “-Esperanza... -murmuró el hombre, y se la quedó mirando con la boca abierta y temblorosa la nuez-. Esperanza..., por Diosito que se le parece, da susto... -añadió como hablando para sí mismo. [...] El hombre parecía seguir algo que ocurría en su interior” (59). Después de pegarla, declara: “-Pa’ eso es m’ hija... Pa’ hacer con ella lo que se me le ocurra...” (60).

Como un animal irracional y con una fuerte carga de energía sexual rebosante, el hombre es capaz de usar su poder para transgredir la prohibición del incesto, como ocurre también en “Aguas abajo”. Aquí el incesto no llega a materializarse por la intervención oportuna de la abuela.

2.1.1 La solución

El desenlace y el modo como se resuelve el conflicto adquieren especial significación en este cuento. Su última parte posee vacíos relevantes que se completan al finalizar el texto. En la escena del crimen, el lector es un observador externo. La perspectiva de la

narración cambia de focalización cero (narrador omnisciente) a focalización externa¹⁰ (Pimentel 98-102), puesto que el narrador impone una restricción en su relato, que consiste, precisamente, en su inaccesibilidad a la conciencia de los personajes. Se trata de un pasaje en que, según Genette citado en Pimentel (100), el foco se ubica en un punto dado del universo diegético, en este caso, un punto con vista al puente, elegido por el narrador fuera de cualquier personaje y, por tanto, excluyendo toda posibilidad de información sobre los pensamientos de cualquiera de ellos: “Allí en la espesura de las aguas fue a perderse Bernabé en el más absoluto silencio, esto es, en la completa ignorancia de quienes le antecedieron -los niños- o de quien podría haberlo protegido, la ley del patrón” (Rubio).

En la descripción de la escena del asesinato, Eufrosia no está allí. Los niños la encuentran un poco más tarde aguardándolos “sosegadamente” en su lugar de costumbre en el rancho “con las manos cruzadas sobre la costura” (64). De este modo, se recalca la forma de ser y actuar de Eufrosia que opera sigilosamente en contra del poder del hombre y logra eliminarlo. Su actitud de reserva resulta en su beneficio, puesto que nadie puede sospechar que Bernabé fue asesinado por ella.

Ciertamente, el lector se percata de los detalles de lo sucedido, atando los cabos sueltos existentes a lo largo del cuento y llenando los vacíos. Eufrosia ha estado planificando estratégicamente su ataque, entrenando su habilidad en la honda a escondidas apuntando a los pájaros. Ha estado merodeando por los contornos buscando “rectas” entre el puente y su sitio habitual. Ha estado afinando su capacidad de distinguir ruidos en la frondosidad del bosque: “Merodeos sin testigos, porque aguardaba siempre para realizarlos que el eco no le trajera seña alguna de la presencia de los otros, lejanos por las montañas” (63). Ella, paciente y disciplinada, sabe esperar el momento oportuno. Herido por la piedra lanzada por Eufrosia, Bernabé cae de la pasarela “primitiva y peligrosa” (62), tal como es su propia naturaleza. Cuando llegan los niños al rancho, Eufrosia les manda a buscar a su padre quien nunca más vuelve. Después de dar por primera vez ella la orden de acostarse, se queda largo rato aguardando “garduña en acecho, con el perfil fijo en la penumbra” (65). Al final, es ella, “prodigiosamente ágil,

¹⁰ En el pasaje: “Volvían del bosque de araucarias. [...] De pronto se volvió a la puerta que daba a la habitación del hombre.” (63-65) la narración está en focalización externa, según los estudios de teoría narrativa sobre la perspectiva de Luz Aurora Pimentel.

más rápida de pensamiento que él” (60), la que gana en definitiva y celebra tácitamente su victoria. Con sagacidad deja la puerta “abierta, porque para los otros el hombre todavía podía volver” (65).

En el cuento, el homicidio de Bernabé constituye un acto de justicia llevado a cabo por Eufrosia. A través de éste, la familia se libera de la violencia destructora del padre. Por lo tanto, aunque se trata de un hecho ilegal, prevalece en esta situación la legitimidad del fin que justifica los medios.

2.2 La instalación de una subjetividad femenina moderna

Eufrosia es una mujer que guarda cierto nivel de independencia en un contexto de marcada tradición patriarcal: el fundo chileno de principios del siglo pasado. Dotada de iniciativa y flexibilidad moral, pese a su posición doblemente subalterna (mujer y campesina pobre), es un personaje femenino que elabora una subjetividad de características modernas. La búsqueda de un modo de existencia que posibilite el reconocimiento y la expresión del yo femenino ocurre a través de diferentes estrategias por las que opta para enfrentarse al contexto patriarcal en el que vive.

Cixous indica que la mujer está siempre definida al lado de la pasividad: “O la mujer es pasiva; o no existe” (15). La personalidad de Eufrosia dista inmensamente de ser pasiva, como se puede apreciar a lo largo del relato. Su imagen, con el cigarro en la boca y la honda en la mano, disparando piedras para acarrear ganados y cerdos, da cuenta de un sujeto femenino que performáticamente aparece resuelto y capaz de autodeterminarse.

A diferencia de la cosmovisión predominante del patriarcado, la protagonista lucha, a su manera, para proporcionar a su hija la posibilidad de elegir una vida superior a la de su medio, como ya se ha comentado, sin obedecer a los estereotipos ideológicos del contexto. Conviene recalcar que Eufrosia no es una mujer cuya actividad se reduzca al trabajo doméstico. Ella ejerce tareas fuera del hogar, ha cumplido durante años labores en el molino del fundo. Asimismo, no experimenta su trabajo como una obligación fatigosa; por el contrario, realizarlo le produce satisfacción, al punto que en un principio se opone a su jubilación. Junto a su aplicación al trabajo, se caracteriza, además, por ser diligente

en cada una de sus acciones y destaca por su emprendimiento. Más de un episodio ilustra estas características, como por ejemplo cuando al quedar viuda ella reemplaza al marido en sus labores, las que desempeña “con tal pericia que en verdad era quien dirigía los trabajos” (36). Para compensar su resentimiento y dolor por el fracaso del proyecto que tiene para su hija, busca remedio nuevamente en el trabajo, haciéndose “más dura, más recóndita, más ahincada” en ello (41). El tiempo no le desgasta la energía. Después de treinta años trabajando de ayudante de molinero, no se siente cansada para jubilarse, pero lo hace, sometiéndose una vez más a las órdenes que dicta la figura autoritaria del patrón. Es notable, también, que aparece incapaz de imaginarse estar en un lugar de trabajo sin trabajar:

-No estoy cansá. No preciso descanso –protestó, agregando enseguida, rápidamente-: Pero si su mercé ha dispuesto ya lo que quiere qui’ haga..., no hay más que agachar la cabeza y decir amén...

-¿Quiere quedarse en el molino?

-Para mí el molino es el trabajo. No tengo pa’qué quedarme allá si voy’ estarme mano sobre mano. (44)

Además, estando jubilada, “el patrón solía encontrarla ayudando a rodear a los chanchos o los terneros, manejando la honda para avivar a los rezagados” (45). Su desarrollada autonomía se manifiesta, asimismo, en su disposición de tomar iniciativas para intervenir en el espacio, obrando con virtud en actividades creativas y productivas:

Un día, sin que nadie se lo pidiera, limpió, sin ayuda alguna y en la forma más prolija, todos los vidrios de la galería. Otro se fue con un colchón a cuestras hasta un extremo del patio y allí organizó un verdadero taller, escarmenando lana, lavando telas, rellenando, cosiendo. Apenas daba término a una de estas labores, oteaba por la casa y sus dependencias hasta dar con otra. (45)

Como observa Kemy Oyarzún, Eufrasia es uno de esos personajes que en todo territorio ajeno descubren y conquistan un espacio propio (“El escándalo” 31). Un ejemplo significativo de esto es el “verdadero taller” organizado en el extremo del patio, que se acaba de citar. Otro es su “sitio habitual” bajo el cobertizo del horno en el rancho (63, 64): “Se había hecho costumbre en Eufrasia [...] irse a sentar bajo el cobertizo del horno. Llevaba una banqueta, la costura o el tejido, y allí se estaba las horas, solitaria [...]” (62).

Se traslada al rancho aislado con la misión de cuidar a sus nietos. Si bien el viaje es largo y difícil, apenas llega, pone manos a la obra, “inmediatamente” ordena “el revoltijo” (47) y marca territorio: “En seguida examinó el rancho y dependencias y empezó a dar órdenes, a trabajar ella misma, con ese método que obraba el milagro de la rapidez” (48). Su mano ingeniosa se coloca sobre la cabeza de cada uno de los nietos, en los que contempla la prolongación de su hija: “Una abuela que los miraba sostenidamente, que sobre la cabeza de cada cual fue poniendo una mano con gesto que no alcanzaba a ser una caricia, sino una especie de toma de posesión, a la par que le preguntaba el nombre” (48). De este modo, empieza a reclamar discretamente un pequeño espacio de poder en la familia, invadiendo el espacio de Bernabé.

Eufrasia sobrepone sus reglas y genera sus propios códigos con los niños, instalándose como una segunda figura de poder en este sistema familiar, desafiando el dominio del hombre, cuya voz de padre y amo deja de ser la única legitimada. Para ejemplificar esto, se observa que Bernabé, furioso después de la pelea con Eufrasia por los “chiquillos”, les ordena que duerman más temprano que de costumbre sin comer. Eufrasia se atreve a desobedecer las órdenes del hombre, siempre de manera secreta, silenciosa: “Cuando se hizo el silencio que justificaba tan sólo el crepitar de la leña dentro del rancho y el insistente silbido del viento en el exterior, Eufrasia se levantó pasito, cebó mate, sacó pan y empezó a ir y a venir como alimaña nocturna con elástica precisión, sirviendo a los niños, silenciosos y encantados con la aventura” (55-56).

Durante el invierno, época de retirada, aislamiento y disminución del trabajo por las restricciones que impone el clima, “para la abuela siempre había actividad. Quehaceres domésticos. Costuras. Tejidos. Enseñar a los niños” (53) y cazar pájaros con su honda (51). Eufrasia encuentra su contraparte en Bernabé. Ambos se distinguen por su laboriosidad, pero al trabajo resuelto, creativo y productivo de Eufrasia, hecho con

complacencia, se contraponen el trabajo repetitivo y mecánico del hombre que se limita en picar leña con su hacha y que “se hacía sin gusto, sin disgusto también. Se hacía” (52). En este caso es obvia la oposición entre la productividad femenina, asociada con la vida y la civilización, y la capacidad destructiva del hombre, asociada con la muerte y la barbarie.

Expresión representativa de la laboriosidad de Eufrosia vinculada a la modernidad de la época es su máquina de coser. Goza de cierta independencia económica que le permite un poder adquisitivo el cual dispone para la obtención de algunos “lujos” exclusivamente de uso práctico, entre los cuales destaca la máquina de coser, artefacto moderno que enseguida trae al rancho para aportar en la confección de indumentaria. Se manifiesta, así, un sujeto femenino activo, creativo, ávido de producir e inventar trabajo provechoso. Su máquina de coser, objeto que sirve para construir y reparar, remite a la forma de ser de Eufrosia, quien construye una estrategia que demuestra una subjetividad femenina ligada a la imaginación creativa y, asimismo, repara la problemática situación familiar. Dicho aparato se relaciona también con su capacidad de “maquinación” para conseguir su objetivo y liberarse del nocivo dominio masculino de Bernabé. De este modo, interviniendo en los espacios y en los objetos, a través de su productividad y creatividad, instala una identidad propia, un yo moderno, en medio de un contexto social que anula las individualidades.

Siguiendo en el mismo punto, frente al hacha, instrumento destructor que caracteriza a Bernabé, simbolizando también el destrozamiento de su familia, se antepone dos objetos asociados rotundamente con Eufrosia: un instrumento constructor y reparador, la máquina de coser; y, un instrumento diseñado para alcanzar blancos, la honda. Se pueden entablar lazos significativos entre estos objetos y las acciones de Eufrosia, enfatizando su capacidad de creación y la de alcanzar metas. Es un sujeto femenino que construye y elabora un plan exitoso; apunta y logra su objetivo de suprimir la energía destructora masculina de su núcleo familiar.

Así que, en contraste con Bernabé que es un personaje “atrasado”, ligado a lo primitivo y al rechazo de la modernidad, incluso en cosas básicas, Eufrosia responde aprovechando los avances de la tecnología que usa para mejorar su entorno. Aparte de su máquina de coser, lleva candiles al rancho. Bernabé, debido a su mentalidad tosca y su

costumbre de un modo de vida precario, a la presencia del candil encendido, se enfurece, considerando dicho elemento básico como un “lujo” innecesario: “-No soy gustoso d’ esos lujos –dijo atascado con las palabras más que nunca, porque estaba furioso. -Los pago yo –contestó la vieja firmemente” (50), revelándose una autonomía y actitud contestataria hacia el hombre.

Es significativo el atrevimiento de Eufrasia en oponer resistencia al sistema sociocultural dominante, no asumiendo pasivamente el destino, sino atreviéndose a desafiarlo. Se las arregla para intervenir y apoderarse a la larga de los espacios que le atañen y crear zonas de autonomía. Esto lo logra valiéndose de los vacíos que halla en las relaciones de poder en el contexto patriarcal, utilizándolos para establecer una subjetividad que le permite alcanzar su pequeño triunfo frente al dominio masculino, representado en este caso por Bernabé.

Desde el principio de la historia se dan indicios de que se trata de una mujer osada y desafiante, puesto que no desiste en desheredar incluso a su hija por haber tomado la decisión de casarse sin su consentimiento. Su atrevimiento ante el poder masculino se revela en las estrategias y la solución que da para enfrentar el problema familiar, asesinando secretamente a Bernabé. Dicha osadía, sin embargo, se puede ponderar sólo al nivel mínimo del grupo familiar y no en una actitud de rebeldía general en contra de la cultura hegemónica dominante. No obstante, su actitud no deja de constituir un elemento de subversión en un sujeto femenino que se rehúsa a aceptar la anulación de su propio ser.

En la medida que Eufrasia no puede elegir ser abiertamente frontal contra Bernabé, utiliza una táctica indirecta y disimulada. No obstante, impulsada por las situaciones, en ciertos momentos ella toma una actitud de claro enfrentamiento:

-Acuérdese cuando le pegaba a la Esperanza...

-Ojalá que la hubiera matao entonces. No hubiera vivió la vida de perros que vos le diste, bandío...

El hombre avanzó hacia ella amenazante. Pero la vieja se irguió con los ojos tan llenos de llamas de odio, tan dura la boca, tan tremendamente iracunda, que el hombre dejó a medio hacer el gesto.

-Anímate a tocarme y verís lo que te pasa...

No sabía qué podía pasarle al hombre, capaz de aniquilarla sin otra ayuda que sus poderosas manos. No sabía el hombre qué podía hacerle de dañino la vieja. Pero el caso es que repentinamente agachó la cabeza, se volvió con los brazos colgantes y abandonó el rancho. (58)

Después de meditar sobre distintas alternativas de liberación del hombre, como la fuga o la intervención del patrón, Eufrasia decide y apuesta por el camino menos recto de acuerdo a la ley, el del asesinato, dado que ésta sería la solución más efectiva.

2.2.1 El silencio como estrategia de resistencia

A través del término “silenciado” para referirse al subordinado, Ardener citado en “La crítica feminista en el desierto” de Elaine Showalter,

[...] sugiere problemas no sólo del lenguaje, sino también de poder. Tanto los grupos silenciados como dominantes generan creencias o ideas ordenadoras de la realidad social a un nivel inconsciente, pero los grupos dominantes controlan las formas o estructuras en que la conciencia puede articularse. Por ende, los grupos silenciados deben instrumentar sus creencias a través de las formas permitidas por las estructuras dominantes. (103)

Eufrasia resiste de manera encubierta al poder masculino mediante estrategias de resistencia que la establecen como un sujeto femenino con una individualidad definida. El silencio adquiere una función de estrategia fundamental en esta protagonista. Como argumenta Michel Foucault, “donde hay poder hay resistencia, y no obstante, ésta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder” (91). Es notable en dicho relato la importancia que adquiere el silencio como una estrategia para desenvolverse en el sistema social dominante de ideología machista. Según la observación de Josefina

Ludmer, “el silencio constituye su espacio de resistencia ante el poder de los otros” (50) y esto precisamente sucede con la actitud callada de Eufrasia.

Su presencia y acción en la historia están plagadas de silencios. Eufrasia, adopta una actitud silenciosa desde el principio, con sus palabras limitándose a lo justo y necesario que precisa comunicar. No se muestra argumentando o articulando sus ideas explícitamente en un diálogo con su hija con respecto al anhelado matrimonio de ésta, sino que actúa derechamente “dándole una paliza”, la cual, para Cecilia Rubio, es una réplica del silencio (Rubio).

En su comparación con Bernabé, es relevante que ambos son silenciosos, pero, como observa Rubio, “al silencio falto de sentido del yerno, Eufrasia responde con el silencio de la impotencia, que es, doble como ella, también su mejor arma” (Rubio). La rivalidad entre ambos existe desde que la presencia de Bernabé destruye el proyecto materno de Eufrasia. En medio de los silencios del hombre y de ella está Esperanza: “Fue un corto noviazgo entre los hoscos silencios de Eufrasia, la cháchara de pájaro enloquecido de sol de la hija y el otro silencio del hombre” (40). Según Bernardita Llanos, el paralelismo entre el silencio de Eufrasia y el de Bernabé es “expresión de un paralelismo mayor entre ambos personajes” que se sugiere desde el primer momento de su interacción, antes de la entrada en conflicto, “en el sentido de que estos dos caracteres tan similarmente hoscos son dos tercas voluntades en competencia” (Llanos): “Saludó con un gruñido a la vieja. Que le contestó con otro similar. Y se quedaron mudos, pensando el hombre que no le hablaría de la Esperanza si ella no le preguntaba, empecinada la vieja en no preguntar nada si él no daba espontáneamente noticias” (48). Siguiendo las observaciones de Llanos, ambos personajes son dotados de la misma arma, pero mientras Eufrasia usa el silencio para tramar compensaciones, planes y soluciones, Bernabé, lo hace para acrecentar la violencia (Llanos).

Eufrasia consiente el matrimonio de su hija en silencio resignado convencida por el patrón, cuya superioridad es la única autoridad del texto. Luego, cuando la hija se casa, Eufrasia no sólo rehúsa su comunicación, sino además la simple mención de Esperanza en su discurso, desvinculándose totalmente de ella: “Del lejano rancho no podía nadie traer noticias. Eufrasia parecía no aguardarlas. Nunca mentaba la hija. Con un sordo rencor hacia ella” (42). Cecilia Rubio comenta al respecto:

En primer lugar, Eufrasia deshace el vínculo de la maternidad, el que aquí aparece sujeto a elección. En segundo lugar, la “orfandad” de Esperanza consiste en que Eufrasia le niega la palabra y la referencia en su discurso. Eufrasia no volverá a nombrar a su hija. En tercer lugar, esta orfandad constituye un castigo: Esperanza debe asumir la responsabilidad que le cabe, en su cambio de vida. (Rubio)

Eufrasia jamás manifiesta algún pensamiento o emoción acerca de Esperanza. Escucha en silencio las noticias sobre su hija, dando pie en lo más mínimo a comentarios de crítica social, suprimiendo persistentemente el espacio a la expresión de sus emociones o pensamientos internos. Doña Cantalicia se altera cada vez que nota que es imposible sacar una palabra de Eufrasia al contarle las novedades sobre su hija (43). La protagonista actúa y opera en silencio, guardando sólo para ella tanto sus opiniones y conmociones afectivas, como también sus molestias físicas. Cuando se entera del agravamiento de la enfermedad de su hija “la vieja apretó los labios, presentó el perfil por sobre el cual sintió que pasaba un hálito de pozo, y no dijo nada” (47). Luego, en el viaje hacia el rancho, “el mozo [...] la miraba de soslayo, un poco incómodo con esa compañía silenciosa, admirado al propio tiempo por la entereza de Eufrasia, que aguantaba barquinazos, polvo, viento, calor, sed y fatiga, sin una protesta” (47). Asimismo, se describe trajinando “presta y silenciosa” y reacciona con silencio también cuando Bernabé obtiene la ventaja de llevar consigo a los niños a la montaña, cosa que le provocó desagrado, ya que así se alejarían de su influencia: “sentada en su habitual sitio junto al fuego, silenciosa y de perfil, apretó los labios, marcando la arista de su disgusto” (59).

Por medio de la narración enfocada en Eufrasia, se percibe que, a pesar de su aparente dureza, frialdad y mutismo, es un personaje preocupado, con inquietudes, afecto y disposición protectora hacia los nietos, demostrándose a través de sus acciones y nunca verbalmente. El silencio puede aparentemente mostrar pasividad e impotencia, pero como actitud estratégica resulta prudente y eficaz. Su importancia se comprueba cuando Eufrasia es traicionada por sus propias palabras al hablar más de la cuenta y, así, mostrar sus intenciones a Bernabé. El lenguaje, teniendo la cualidad de exponer y visibilizar el

mundo interno de la persona, puede volverse en su contra y perjudicar su proyecto. En el conflicto con Bernabé, la “peor tempestad” (52) estalla precisamente cuando Eufrasia, en contraste con su táctica anterior discreta, paciente y silenciosa, comete el error de revelar sus intenciones con sus palabras, abriendo el tema tocante a los niños. Comenzó dicha discusión “mirando al hombre bien de frente” y refiriéndose a un posible nuevo matrimonio para él (52), pero “cometió la imprudencia de mostrar sus cartas”, diciéndole: “Por los chiquillos no se aflija. Yo me los llevo pa’ las casas toos” (53). Sus palabras generan un estallido de ira al hombre, excitando la violencia bestial siempre latente en él, quien, lleno de impulsos salvajes incontenibles, “de repente sintió, sí, la necesidad de hacer algo: remecer el rancho hasta destruirlo, agarrar a la vieja y echarla de cabeza a la laguna...” (54). Ante su reacción feroz y sus amenazas, Eufrasia no contesta, quedándose muda e inmovilizada, fumando: “Roía su rencor. ¡Se la había ganado una vez! Bueno, a ver quién ganaba ahora...” (56). Ante el “triumfo” eventual del hombre, cuyo odio violento se manifiesta en cualquier oportunidad, Eufrasia no se espanta y, más precavida que antes, con paciencia, sigue su pugna silenciosa para obtener su espacio de poder, invadiendo el de Bernabé, desobedeciendo en secreto sus órdenes y suscitando complicidad entre ella y los “chiquillos”, como ya se ha señalado. “El camino derecho” se pone “difícil de obstáculos”, por tanto debe llegar a su meta “por atajos” y cambiar de estrategia (39). “De frente, si era posible. Si no, por caminos tortuosos, gateando. Una vez había perdido, sí. Pero esta vez ganaría” (61). Es pertinente, al respecto, la observación de Michel Foucault:

Los discursos, al igual que los silencios, no están de una vez por todas sometidos al poder o levantados contra él. Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta. El discurso transporta y produce el poder: lo refuerza, pero también lo mina, lo expone, lo torna frágil y permite detenerlo. (97)

Es gracias a la actitud silenciosa y la acción astuta de la protagonista que la trama se resuelve a su favor. La praxis de vida, articulada en acciones significativas y

determinantes, adquiere mayor importancia que un discurso racional, dado el nivel precario de relaciones sociales con que Eufrasia se enfrenta. La protagonista representa la flexibilidad de la negociación femenina en un mundo dominado por el poder masculino.

2.3 Conclusión

Eufrasia se caracteriza por evadir un rol premoderno, el de la mujer sumisa, para invadir otro, moderno, el de la mujer más autónoma que rompe la estructura patriarcal impuesta por Bernabé y así abre un espacio personal donde se instala como sujeto femenino. Interviene decisivamente en su entorno y prevalece en un medio hostil y machista, gracias a su activa creatividad, valentía, paciencia y sigilo. Logra su objetivo cometiendo el crimen perfecto por su anhelo de una vida mejor, el cual proyecta a su hija y nietos. A esto contribuye una mentalidad desligada del determinismo sociocultural predominante en la ideología del mundo rural donde pertenece, particularmente en relación con la mujer, cuyo destino y posición están sometidos a las normas que rigen las relaciones de género de corte machista. Su ejercicio de libre albedrío en el cuento se ve relativizado sólo por el patrón, jerarca incuestionable del sistema patriarcal del fundo.

Su lucha nunca llega a ser explícita contra el orden impuesto; no obstante, consigue desestabilizarlo y, a la larga, vencerlo con armas al nivel de su alcance, aunque sin que nadie se dé cuenta de ello, “sin testigos” (63). Los rasgos de autonomía y de independencia en un personaje como el de Eufrasia son parte de una sociedad que vivencia cambios modernos, bajo los cuales las mujeres alcanzan una mayor autonomía. Se trata, como escribe Kirkwood, de “un mundo que está por *hacerse* y que no se construye sin *destruir* el antiguo”¹¹ (Ser 56).

¹¹ Subrayado en el original.

CAPÍTULO III

EN LA ESPERA DE LA HORA EN QUE AMANECE - “AGUAS ABAJO”

La mujer y los otros personajes femeninos en el cuento “Aguas abajo” se construyen a partir de los roles que les asigna el personaje del hombre en medio de un mundo de características premodernas. La adquisición del poder simbólico por parte de la mujer se logra a través de su sexualidad, la cual no tiene como fin el placer erótico, sino apoderarse del derecho a ser elegida como la consorte principal del hombre: amante y ama de casa. A pesar de la osadía de la hija y la insistencia de las mujeres por obtener el derecho al mando en el hogar, no se revela una construcción moderna de sujeto femenino. Los personajes responden completamente a un marco sociocultural premoderno. La manera de presentación de los acontecimientos ofrece una perspectiva narrativa que señala cierta posición ideológica por parte de la autora sobre el mundo estancado y premoderno que ahí se expone, sugiriendo un rechazo a las situaciones sociales primitivas a las que se ve sometida la mujer y, por extensión, el conjunto de la sociedad.

3.1 La mujer como cuerpo sustituible

El cronotopo literario en que se desarrolla el conflicto de “Aguas abajo” es nuevamente el mundo rural del campo chileno. El espacio narrativo se ve marcado de manera dramática por el aislamiento de una familia y su separación total de las zonas civilizadas, tal como ocurre en el rancho en “Piedra callada”, pero con una diferencia: este lugar y sistema familiar no está incorporado en la hacienda. La localidad más cercana es un “pueblito lejano” (68), cuyo acceso es imposible durante el otoño y el invierno. Por tanto, con respecto al modo de vida de la familia que se presenta en el relato, es significativo no sólo el aspecto de su alejamiento de los procesos modernizadores, que indica una forma más rudimentaria de pensar, ser y hacer, sino también el de su incomunicación con cualquier otra ley o forma social de comunidad humana, salvo los breves intercambios

comerciales de leña, mantas y capachos en el pueblito que se realizan únicamente por el hombre en verano.

Las estaciones del año juegan un rol trascendental en la cotidianidad de la familia, definiendo una vida cíclica para sus seis miembros y convirtiéndolos de este modo en un componente más del mundo natural que los rodea. Sus rutinas se caracterizan por una repetición periódica, dependiendo de los caudales del río que aumentan y disminuyen según la época. Este modo cíclico de vivir en dicho sector campestre y totalmente aislado se inscribe en el contexto más amplio de transformaciones modernizadoras que ocurren al mismo tiempo en las sociedades urbanas de la época. Una época en que, según José Luis Romero, “todo lo que se oponía al desarrollo lineal y acelerado del mundo urbano y europeizado era condenable, constituía una rémora y merecía ser eliminado” (311). Con respecto al concepto del tiempo, es pertinente la visión de Octavio Paz, según la cual, para las sociedades primitivas, como se puede considerar el núcleo familiar de “Aguas abajo”, el arquetipo temporal, es decir, el modelo del presente y del futuro, es el pasado que “fluye continuamente, desemboca en el presente y, confundido con él, es la única actualidad que de verdad cuenta. La vida social no es histórica, sino ritual; no está hecha de cambios sucesivos, sino que consiste en la repetición rítmica del pasado intemporal” (19).

La familia, compuesta por el hombre/padrastro, la mujer/madre, la muchacha/hija llamada Maclovia, la vieja/abuela y dos chiquillos, vive en una remota casa entre las montañas y un tajo en cuyo fondo corre el río. Llevan una vida inalterable en un paraje solitario y salvaje, fuera de las normas establecidas por la sociedad, donde las acciones y los deseos de los sujetos están predefinidos y jerárquicamente articulados. La desigualdad se establece como una estructura fundamental que rige la dinámica familiar, mientras el superior -el hombre- goza el privilegio de ejercer su voluntad sin límites, “despojando de derechos a los otros, quienes existen sólo como posesiones de las que se dispone” (Llanos). La autora, en este cuento, construye personajes que, constituidos como parte de la naturaleza, se rigen por sus pasiones e instintos. De manera tanto literal como simbólica: “En la casa la existencia se guiaba por las aguas” (68).

El aislamiento de la localidad, el clima hostil y los días con poca luz durante gran parte del año, junto con el enclaustramiento que sugiere la doble construcción de la casa-

habitación generan en el cuento un ambiente claustrofóbico. “Era una casa metida dentro de otra casa. O, mejor dicho, como una habitación metida dentro de otra habitación, porque la casa no era sino ese espacio doblemente murado” (67). De acuerdo a Rubí Carreño, la casa dentro de la casa, o bien, la habitación dentro de la habitación, se puede interpretar metafóricamente aludiendo a la endogamia que se lleva a cabo en su interior (“Violencia” 44). En particular, hace referencia a la relación de incesto entre el padrastro y la muchacha, desarrollada dentro de la vida familiar, junto a la relación matrimonial entre el hombre y la mujer. La figura masculina construye la doble pared de la casa tal como construye los roles de las mujeres y, además, el doble rol en la misma mujer: amante y ama de casa (ibid.). Es él quien determina el orden y, luego, su redefinición con el cambio de papeles de las dos mujeres, madre e hija, puesto que es él quien constituye el único símbolo de poder en esta estructura familiar, cuyos miembros corresponden a roles definidos y desiguales, obedeciendo a la jerarquía de género y de edad.

Los personajes funcionan a través de sus tareas en el hogar, las cuales, según indica Rubí Carreño, son determinadas por “el flujo del río, el curso de las estaciones y el lugar de poder que cada personaje ocupa en la familia” (ibid.). La mujer se ocupa de los quehaceres domésticos; la vieja, ciega, religiosa y supersticiosa, se dedica al hilado; la muchacha ayuda a las mujeres; los niños ayudan a todas ellas y “sobre todo al hombre entregado allá abajo, en el cauce seco del río, a la tarea de fraccionar los troncos, de hacerlos leña, atados que después iba a dejar al pueblito lejano; negocio para vivir [...]” (68). El trabajo se cumple con la función de proporcionar lo necesario para el sustento de la familia, en oposición sugerente con el trabajo prolífico y creativo de Eufrasia en “Piedra callada”. Las actividades que producen dinero se realizan principalmente por el hombre y la mujer y, en segundo lugar, por la vieja quien hila la lana con que se tejen las mantas. El resto de los personajes tienen la función de asistir a los que aportan en la economía de la familia y, especialmente, al hombre proveedor. La situación de no ganar dinero va aparejada con el escaso poder de estos personajes, como observa Rubí Carreño (“Violencia” 44).

Maclovia, el único personaje que tiene nombre por ser ella la causa del conflicto de la historia, impone una presencia vigorosa, ostentando la carnalidad de su cuerpo adolescente: “La muchacha ayudaba a la madre, guiaba a la vieja, bajaba por agua en el

río, segura de sus quince años, alta la cabeza, con la falda modelándole el vientre de suave jadear, y en la piel una tersura de fruta que se supiera a punto y con el deseo de que le hincaran los dientes” (68). El paso de la niña a la mujer se simboliza tradicionalmente en los quince años en las culturas latinoamericanas (Llanos). En esta primera descripción se percata que el deseo sexual de la muchacha se ha despertado y “está a punto”. Esto se acentúa por la conciencia que la misma tiene de ello, alejándola de la inocencia, y por el impulso animal que manifiesta el “deseo de que le hincaran los dientes” (68).

A partir de otoño, las rutinas de la familia cambian: “las lluvias lo encerraban todo, todo, y la casa, sin perspectiva, se quedaba con los habitantes dentro, junto al hogar que ardía en medio [...]. Parecían alelados de inacción, atentos tan sólo a que un disminuir de la lluvia les permitiera echarse afuera para los rápidos trajines” (69). La vela ilumina la casa durante las largas tardes de otoño e invierno, pero no siempre, sino “a veces” (69), puesto que su uso es considerado por la mujer como un lujo, actitud que evoca a la de Bernabé en “Piedra callada”, enfatizando lo precario de la familia.

Una noche de invierno habitual es la que se presenta en la primera parte del cuento, desarrollándose en esta casa-habitación sin paredes divisorios, donde la ausencia de privacidad es total y sólo el dormir de los demás puede abrir un pequeño y frágil espacio de intimidad para los esposos:

El hombre y la mujer cambiaban rituales palabras, frases sueltas, oyendo como las respiraciones iban haciéndose sonoras.

-¡No!

-Tán dormíos.

-La Maclovia no...

-Toos.

-¿Y la vieja?

-¿Ella? No importa... (70)

Rubí Carreño argumenta que la distinción que se hace entre la hija y la vieja es importante para el desarrollo de la historia (“Violencia” 45). Es indiferente si la vieja, una mujer sin valor sexual, escucha la pareja teniendo relaciones sexuales: “[...] cuando el

primer gemido le llegaba, por un instante interrumpía el rezo, mientras una sonrisa le alzaba el labio superior, dejando al aire los boquerones de los dientes ralos” (70). Sin embargo, hay mayor preocupación al respecto sobre Maclovia, una muchacha joven, en medio de su pubertad: una mujer con valor sexual. La misma crítica anota que para la muchacha los sonidos de la cópula se pueden interpretar como señales que la madre da a la hija sobre lo que debe y al mismo tiempo no debe desear (ibid.), es decir, el acto sexual: “Pero a veces un gemido más agudo inquietaba el sueño de la muchacha, la ponía al borde del desvelo, cuando no la despertaba de golpe, anhelante, sabedora de lo que pasaba allí, viéndolo sin verlo. Trasudando angustia, con los pechos repentinamente doloridos y los muslos temblorosos, uno contra otro, apretados” (70). La prevención de la pareja para que Maclovia no perciba su intimidad secreta es inútil. El mismo modo de vida familiar la hace partícipe del coito al convertirla en un “espectador” pasivo quien, permaneciendo siempre al margen de esta relación, “ve sin ver” el acto sexual de sus padres, el cual, a su vez, instiga su propio deseo sexual. Expuesta a esta experiencia, descubre su sexualidad la que en un principio queda reprimida. La situación descrita se repite como parte de la rutina de la familia en las noches frías, “hasta que la primavera limpiaba de nubes el horizonte” y “había que rehacer la huella que iba al pueblito” (70-71). Rubi Carreño observa que “la salida al exterior ordena temporalmente las pasiones de la casa” (“Violencia” 45).

Como señala Bernardita Llanos, en la segunda parte del cuento, el primer diálogo entre madre e hija instala la paternidad como el motivo principal de tensión entre ambas. La muchacha se niega a llamar “taita” al padrastro y señala su posición en la casa como marido de la madre, evocando, al mismo tiempo, a su verdadero padre difunto e insinuando de este modo su condición de huérfana:

-¿Onde’ stá tu taita? –preguntó la madre.

-Mi taita no; su marido. Tá allá, en el bajo [...].

-¿Nunca vai a icirle taita?

-Nunca. Mi taita murió. Este es su marío. (71)

El padre, figura de suprema autoridad masculina en una familia tradicional rural, como indica la muchacha, está muerto¹². La mujer lo substituye por otro “taita” para sus hijos huérfanos, quien, sin embargo, no alcanza a ser admitido como tal por la muchacha por “tozudez” (71), insolencia y rivalidad contra la madre que se lo exige. La hostilidad y conflicto entre ambas se manifiesta precisamente a través de la figura del hombre. Rubí Carreño señala que el nombre y el papel que se da al hombre en este diálogo se asocian con la construcción masculina de género y sus funciones principales en relación con la mujer, que son las de marido o padre (46). En la intensa rivalidad entre las mujeres, se hace palpable que el hombre es sólo la excusa para la confrontación entre ambas (ibid).

La madre, “apesadumbrada” y luego “furiosa” (71), ordena a Maclovia buscar al padrastro en un intento de imponer su autoridad. “Las palabras parecían resbalar sobre la muchacha, plantada en las piernas abiertas, desnudas y fuertes, las manos cruzadas en la espalda” (71). La descripción de las piernas de la joven (“abiertas, desnudas, fuertes”) es una alusión directa a su sexualidad activa, mientras que las manos cruzadas en la espalda simbolizan la quietud con la que se entrega a la iniciativa del hombre, junto con la resignación ante un proyecto de vida predefinido. Maclovia finalmente obedece a la orden materna y va a buscar al marido de su madre, siguiendo el camino, “andando, despaciosa, llena de sol, con los anchos pies como apoderándose de la tierra a cada paso” (72). Es, por ende, ese mandato de la madre lo que estimula la atracción sexual entre la muchacha y el padrastro, provocando la materialización del incesto.

Según las reflexiones del pensador francés George Bataille, el matrimonio significa un compromiso entre la actividad sexual y el respeto, es decir que “el *estado matrimonial*¹³ reserva la posibilidad de proseguir una vida humana en el respeto de las prohibiciones opuestas a la libre satisfacción de las necesidades animales” (226). La sexualidad masculina, en este como en otros relatos de Brunet, aparece como un impulso irrefrenable que no respeta compromisos, edades ni parentescos: “Ser hombre implica ser impulsivo y agresivo en la sexualidad al no respetar límites” (Carreño, “Violencia” 46). Durante el encuentro de los personajes en el río, el padrastro, cegado por su pasión, no

¹² Cabe destacar que el motivo de la ausencia del padre se reitera en las producciones literarias de Marta Brunet, como por ejemplo en “Piedra callada” (el padre de Esperanza también está muerto).

¹³ Subrayado en el original.

reconoce el rostro de la hijastra que le parece “deformado”, a la vez que se emboba por la presencia imponente del cuerpo femenino:

Y los ojos se le soldaron a la figura alzada allí, viéndola desde abajo, con las piernas desnudas y el vientre apenas combo y las puntas de los senos altos, y arriba la barbilla y todo el rostro echado hacia atrás, deformado y desconocido, con las crenchas despeinadas por la mano de viento, mano como de hombre que la quisiera y la acariciara. (72)

El deseo del hombre frente a la sensualidad del aspecto físico de la muchacha se manifiesta como una fuerza natural e incontenible que lo inmoviliza. En tanto los elementos naturales, como el viento, adquieren características humanas (“la mano de viento, mano como de hombre...”), él adquiere características de la naturaleza:

Pareció que le crecieran raíces. Se la quedó mirando, mirando. Como si las raíces se adentraran por la tierra y llegaran hasta esa oscura región de las corrientes subterráneas, napas frías y calientes, ambas subiéndole por los pies, por las piernas, por el torso; inundándole el pecho, contradictorias; llegándole hasta los brazos, hasta las manos; subiendo por los brazos nuevamente, rebotando toda esa marejada en el cerebro, golpeando allí, insistiendo allí con su fuerte fluir y refluir. (73)

El hombre, asombrado ante la presencia femenina, se transforma totalmente en una parte más del mundo natural al que pertenece. Las “raíces” le crecen como una fuerza incontrolable que nace de la naturaleza. El elemento del agua, primordial en este relato, emergiendo y moviéndose en forma de corrientes subterráneas, se asocia con el subconsciente y se vincula con la sexualidad, según el análisis de Rubí Carreño, “como una metáfora de la pasión que se desborda y sobre la cual no hay voluntad, consideraciones ni control” (45). Los impulsos sexuales, como las aguas del río, fluyen y refluyen descontrolados, a merced de las fuerzas de la naturaleza. La muchacha “firme y sin esquivarse” permite el acercamiento físico con el hombre, quedándose ambos “como

parte del paisaje, sin pensar en nada, sintiendo tan sólo la tremenda vida instintiva que los galvanizaba” (73).

Para Bernardita Llanos, el desarrollo y la conciencia sexual de Maclovia se afirman a través de la búsqueda de su propio deseo, haciendo caso omiso de los sentimientos de su madre, cuyo control ejercido sobre la joven, se enfrenta con rechazo y hostilidad (Llanos). El erotismo de la muchacha se coloca al servicio de su intención de liberarse de la madre. Constituye, por lo tanto, un erotismo funcional que sirve como instrumento clave para conseguir su objetivo. Resulta, además, un erotismo subversivo, ya que, al desatarse, provoca una ruptura y un cambio en la unidad de la familia, dado que la madre se resiste (transitoriamente) a aceptar la reforma que se genera a partir de éste.

Elemento principal en el cuento es el río que, tal como ha sido mencionado, no sólo organiza el tiempo laboral de la familia, sino también simboliza las pasiones. Rubí Carreño observa al respecto:

Ambas expresiones humanas se presentan “naturalizadas”: se trabaja según el curso de las aguas, el “hombre” escoge pareja sexual como “si una napa subterránea” lo inundara y, desde la lectura criollista que el espacio y lenguaje avala, es “normal” que los que viven “aguas abajo” pierdan los límites de lo humano al no respetar los límites que la cultura impone. (“Violencia” 49)

En el tercer pasaje del relato, la muchacha desobedece descaradamente a su madre enfrentándola con renovada seguridad en sí misma, por lo que se deduce que ya se ha llevado a cabo la unión incestuosa entre ella y el padrastro (Llanos). La madre continúa el esfuerzo por imponer su potestad a la hija desobediente, tratando de golpearla por su insolencia, hecho que evoca a Eufrosia de “Piedra callada”. Todo el empeño por dominar a su hija es infructuoso:

-Me las vai a pagar -gritó iracunda.

-Déjala -dijo la vieja-, déjala no más. No vai a conseguir na' d' ella. Es pior que macho.

-Pero si antes no era así... (74)

La frase de la abuela “es pior que macho” expresa la rebeldía de la actitud de Maclovia quien rehúsa someterse al poder de la madre, despreciándolo. Se caracteriza por cierta masculinidad que se expresa en su actitud indisciplinada. La vieja, con su sabiduría, intenta apaciguar los espíritus, opinando: “-Cosas de moza. [...] Déjala no más, ya se le pasará el emperramiento” (74). La repetitiva insistencia de Maclovia en protestar que el hombre no es su “taita”, sino el “marío” de su madre (74), en este punto cobra su verdadero sentido, ya que la atracción sexual entre ambos se ha declarado (Llanos). Poniéndose claramente a favor de Maclovia, la vieja reprende a la mujer por su conducta: “-Mejor es que te vayai pal' alto con las cabras. [...] Son las únicas que te aguantan” (75).

Cixous escribe que “lo que desencadena el deseo, como un deseo de apropiación, es la *desigualdad*¹⁴” (36). En el caso de Maclovia, en su relación desigual con la madre, lo que prevalece es una forma de venganza contra ella, porque se casó con otro hombre a quien ella debe llamar “taita” y porque le exhibe su intimidad sexual. Esto le despierta un afán rebelde de escapar de la subordinación materna. Dadas las limitaciones, logra esta liberación de forma efectiva, apropiándose del esposo de su madre. Sus “dientes de animalillo carnicero, fuertes y crueles” (75) aluden una vez más a la bestialidad de la muchacha y su poder sexual destructivo, en contraste con los “dientes ralos” de la abuela (70).

En el cuarto y último pasaje, se toma conciencia de que ahora la mujer/madre se encuentra excluida o al margen de la relación entre el hombre y la muchacha (Carreño, “Violencia” 48). En cuanto a la organización del tiempo, esta parte del relato es más compleja, con idas y vueltas sobre la línea temporal, rompiendo la secuencia cronológica de los hechos. Los sucesos se presentan al lector a partir de los recuerdos la mujer, quien después de todo lo sucedido, ha vuelto a la casa y está sentada en una sillita junto a la

¹⁴ Subrayado en el original.

vieja. Es significativo, en este punto, el cotejo entre la mujer y la vieja al comienzo del pasaje:

Parecían la réplica una de la otra: la vieja con los ojos muy abiertos, inexpresivos, toda ella como de piedra herrumbrosa, por una vez con el huso caído en el regazo y las manos sobre él inmóviles. La mujer al frente, en otra silleta, abiertos los ojos lavados por las lágrimas, paralizadas las facciones por el dolor, las manos en el cuenco de la falda como olvidados objetos inservibles. (75)

Presentándola en calidad de una réplica de la vieja, despojada de su valor sexual y materno, dado que la elegida del hombre es ahora la muchacha, la mujer queda degradada y afligida, como un objeto ya “inservible”. Incluso sus otros hijos, “los chiquillos”, muestran indiferencia hacia ella y una predilección hacia los animales:

-¿No preduntaron na' por mí?

-Sabís lo que son. Tán locos con los dos chivitos de la Barbona. (75)

Por medio de la técnica de analepsis, la mujer revive los acontecimientos desde el momento de la revelación de su traición ocurrida en la mañana del mismo día. Después de ser desdeñada por la hija y rechazada por el marido, los sucesos se ofrecen descritos en forma de evocación al lector, quien ahora, por la información narrativa que se entrega, logra una mejor comprensión del juego de poder que se despliega entre la madre y la hija: “No sólo le quitaba el hombre. Le quitaba el hogar, la responsabilidad de la vida familiar, el derecho al mando. Y era su hija...” (76). Queda claro con esta frase que el poder en la casa se adquiere a través del hombre. Como anota Rubí Carreño, la lucha triangular entre las dos mujeres y el hombre “poco tiene que ver con el sexo u otros aspectos placenteros de la vida. La sexualidad simplemente tapa las ganas de ser quien manda en la familia” (“Violencia” 49).

La mujer descubre con ira la infidelidad de la relación ilícita de su esposo con su hija. El hombre le anuncia de manera dura y fría que a partir de ese momento la

muchacha es la consorte principal de él, por lo que la posición de la mujer en la casa queda relegada. A través de la perspectiva atormentada de la madre, en forma de recuerdo, se presenta el desenlace de los acontecimientos:

Cuando los encontró anudados en un abrazo, [...] estalló en ira, aullando insultos y amenazas que sólo sirvieron para que la muchacha, tranquilamente, alzándose, la mirara despectiva, y el hombre, frío y brutal, la pusiera frente a la nueva situación. [...] Cuando quiso agredir a la muchacha, el hombre alzó el fuerte brazo, impidiéndoselo. (76)

La primera reacción de la mujer fue contestataria y agresiva. Sin embargo, se le exige resignación ante la nueva situación y, sin ningún tipo de compasión, respeto o tolerancia hacia ella, el esposo y la hija la rechazan con desprecio, sin consideración de sus sentimientos:

Ella, que hiciera lo que más le conviniera. Si quería quedarse en la casa, bueno. Si quería, se iba. Pero ni malas caras ni gritos. Podía acompañar a la vieja, hilar, tejer, lo que fuera más de su gusto. Pero “la dueña de casa” era ahora la muchacha.

-Ella es mi mujer. Mi mujer -decía el hombre, con una voz que se esparcía en el aire como trigo en el surco-. Mi mujer. (76)

Se percata que la reacción de la mujer, “aullando insultos y amenazas” y tratando de agredir a la muchacha, es considerada como “exagerada” por el hombre, quien le demanda, tal como le había increpado la vieja antes, que se aleje a la intemperie: “¡Que le pasara el mal momento! ¡Que se fuera al río o la montaña, que viera de sosegarse!” (77).

Pese a la reiteración cíclica de los hechos en el contexto de referencia, en el sentido de que tales experiencias pueden ser usuales, la protagonista no incorpora de manera natural la traición de infidelidad por parte de su esposo y su propia hija. No acepta los sucesos de forma inmediata, sino que se resiste a la resignación de su posición

de mando en la casa y, por ende, en el mundo. Esta resistencia es precisamente lo que genera el conflicto en la realidad del personaje femenino.

Alejada de la casa, con la única compañía “mísera” de la vieja, intenta costosamente asumir la realidad. “Las cosas eran así y nada más. Cosas de la vida” (77), enuncia la vieja, manifestando la mentalidad fatalista predominante en contextos semejantes. Hay que recalcar que la mujer, víctima de dicha situación, al principio no consiente sino que se opone a ese orden establecido: “¡La vieja! ¡Como los otros, como todos, oyendo su conveniencia! Tratando de calmarla, de hacer de todo aquello un incidente sin importancia” (77). Partiendo de su propia insuficiencia, resalta el afecto y dependencia emocional hacia el esposo, que se percibe en la frase: “¡Pero ella! Con su adoración por el hombre, con su ansia de él adherida a la piel, muro que reverdece con la enredadera que le da forma” (77).

El suicidio, signo de violencia, aparece como una posibilidad de escapatoria y se proyecta en diferentes alternativas, resultando al final sólo una idea pasajera. Responde, en este caso, no tanto a su desesperación sino a su anhelo de venganza, de una revancha llena de dolor y odio por los que la perjudican de tal modo: “Pensó irse [...]. Echarse al río. Subir por la montaña y tirarse por cualquier risco. [...] Pensaba en su muerte como en un hecho ajeno, espectadora de la reacción de los demás. Para verlos sufrir. Para verlos deshechos por el remordimiento. Para que nunca se atrevieran a mirarse, con su ánima separándolos” (77).

A pesar de todas las limitaciones con que se enfrenta, la mujer inventa una “salida”, un remedio para adaptarse y poder soportar la nueva disposición de la familia con su lugar marginado en ella. El “cabo por el cual se asió a la esperanza” es la ilusión de que el hombre “la echaría de menos”: “ya no sería ella quien amasara, sino la muchacha [...]. Pero cuando estuvieran comiendo, a lo mejor a él no le gustaba el pan hecho por otras manos, tan regodeón como era, y la echaría de menos [...]. Si no en el abrazo carnal, en lo rutinario de la vida cotidiana” (77-78). De este modo, la mujer, aunque frustrada, termina instalando un pequeño deseo en la vida del hogar, que la consuela en su derrota, alimentando la esperanza de compartir con la hija los roles femeninos de la casa. Espera que le sea concedida por Maclovia una zona de dominio:

“Puede que la muchacha terminara por contentarse con ser tan sólo ‘su mujer’ y le fuera dejando lado a ella para ser ‘la dueña de casa’” (78).

Madre e hija son dos voluntades opuestas que, según Cecilia Rubio, “traicionan el mito de la relación filial como una unión indisoluble” (13), tal como sucede en “Piedra callada” con Eufrosia y Esperanza. La manera cruel e inhumana con que es tratada la mujer contrasta con el desconsuelo y la humillación que ella siente al ser desplazada por su propia hija.

Llegando el atardecer, la mujer vuelve a la casa, encontrando a la vieja afuera, “esperándola, segura de su retorno” (78) (justo ahí comienza el tercer pasaje). El relato culmina con la adaptación y sumisión de la mujer al orden patriarcal impuesto por el hombre. La subordinación se lleva a cabo en silencio, el cual representa la resignación, pasividad e impotencia por parte de la protagonista ante el sistema establecido por la figura masculina. “-Ya voy mamita”, contesta a la vieja siguiéndola para entrar a la casa, al final, marcando con esta frase la obediencia hacia la mujer mayor y, por extensión, a la tradición familiar y el sistema en que está inserta. El cuento termina con la madre igualándose con la abuela una vez más en su expresión física, ya que ella se levantó

[...] con la sensación de que no tenía cuerpo, de que las piernas no iban a obedecerla, de que no podría sostenerse en pie y menos lograr moverse. Pero se alzó, agarró la silleta con idéntico gesto que la vieja y tras ella, lentamente, echó a andar camino de la casa, con el espanto de ir por las cornisas de un mal sueño y la angustia del vacío acechándola a cada paso. (79)

Las homologaciones que se producen a lo largo del texto entre las tres mujeres hacen confluir a las generaciones en un destino que se reitera invariable, siguiendo el esquema del tiempo cíclico que define el flujo las aguas del río y, por lo tanto, la época e índole de trabajo para la familia: “Todo transcurre igual, año tras año, de modo que las generaciones, en vez de evolucionar o cambiar, ocupan el mismo papel y lugar que las precedentes”, por lo que “hay renovación de los cuerpos, pero no de las subjetividades” (Carreño, “Violencia” 44). La mujer decide someterse en silencio, tal como se lo pidieron

“y esperar, esperar... Siempre hay una hora en que amanece” (78). La esperanza de un nuevo día es el motor de su retorno a la casa.

Según lo que plantea Kemy Oyarzún, la fuga del personaje femenino, tal como ocurre también en “Soledad de la sangre”, se detiene en el instante en que la vida apenas se discierne de la muerte y es el momento en que la mujer decide retornar a la casa transformada, “optando por la vida, asumiendo la soledad y sus carencias, ‘espantos’, ‘angustias’ y ‘vacíos’” (“El escándalo” 32).

De acuerdo al análisis de Bernardita Llanos, el relato expone por un lado la desigualdad de derechos y obligaciones entre los miembros de la familia y, además de esto, la fluctuación de posiciones e identidades dentro de la estructura patriarcal que los sostiene. Los roles de las mujeres, por ejemplo, se intercambian de acuerdo a las necesidades del padre, lo que le permite a Maclovia convertirse en “la mujer” del hombre y la nueva ama de casa, desplazando a su madre a un lugar inferior, semejante al de la abuela (Llanos).

3.2 El silencio

3.2.1 El silencio de la mujer

La mujer, víctima de esta historia, se ve dispuesta a adaptarse al nuevo orden, expresando su impotencia frente a los hechos y su resignación final ante el destino a través de una actitud silenciosa que adopta obedeciendo las exigencias humillantes de su marido.

La protagonista se somete al silencio que es la condición que le exigen para su permanencia en el hogar. El silencio es manifestado como un estado forzoso, impuesto por el hombre, por tanto, consiste en una forma de violencia emocional que anula su propio ser. Se logra a través de un esfuerzo intenso y no de manera automática o espontánea. La mujer, afligida y desconsolada, se describe suprimiendo la expresión de sus sentimientos:

Los músculos de la cara se le relajaron y por los ojos le brotó el llanto, silenciosamente, anegándole las mejillas, entrándosele por los labios,

regustándole en amargor la garganta. A veces un sollozo iba a estallar, lo sentía subir desde el fondo de sus entrañas, desgarrándolas, pero la mujer apegaba convulsivamente el delantal en la boca para hacerlo morir allí, sin ruido alguno. Porque le habían dicho que “no querían oírla” [...]. (76)

Sentada en la silleta al lado de la vieja en el atardecer, “[...] había que impedir que la oyeran. Por eso convulsivamente se tapaba la boca, empuñadas las manos sobre el delantal, ahogando sollozos. ¡Que no la oyeran! Había que disimularse. Desaparecer si era posible” (78). El silencio angustiante en la protagonista representa la sumisión femenina al discurso autoritario que sugiere la limitación y anulación de su voz y, por ende, de su subjetividad y dignidad. Expresa, parafraseando a Cixous, la subordinación de lo femenino al orden masculino que es la condición del funcionamiento de la “máquina”, entendida como el orden que define el hombre (16). La mujer dentro de su propia casa, en su propio mundo, queda reprimida, marginada, en la sombra: “excluida del espacio de su sistema, ella es la inhibición que asegura al sistema su funcionamiento” (id.: 20), a través de su silencio de pasividad e impotencia el cual permite la perpetuación de ese círculo vicioso que domina la existencia femenina.

3.2.2 Los silencios del texto

“Aguas abajo” se divide en cuatro pasajes formando una estructura de texto fragmentada que se puede asociar con el mundo fragmentado de la familia que ahí se presenta. En los espacios vacíos que se crean entre los pasajes se omite cierta cantidad de información, produciendo intersticios. Lo que no se dice, como observa Carreño, contiene información que hace progresar el relato (“Violencia” 44).

Según las teorías de recepción, la complejidad de un texto literario consta precisamente en el hecho de poseer componentes no manifiestos en el plano de expresión, produciendo espacios en blanco que deben completarse en la etapa de la actualización de su contenido (Eco 74). Dichos “vacíos” tienen la función de marcar la suspensión de una conexión en las perspectivas textuales, dejando al lector el papel de imaginar lo que se

omite (Iser 31). La indeterminación, la omisión de explicaciones, o, dicho de otro modo, el “silencio” por parte del narrador, es el elemento que aporta dinamismo a la historia, por el hecho de que, para lograr una coherencia, es necesario que el lector se involucre llenando los vacíos de información. Esto, ciertamente, presupone la aplicación de una estrategia por parte del autor, que incluya las previsiones de los movimientos interpretativos del lector (Eco 79).

Rubí Carreño indica que los aspectos de “lo dicho” y de “lo no dicho” convierten al lector en testigo y partícipe del secreto de familia que se oculta en “Aguas abajo” (“Violencia” 44). En particular, entre el segundo y el tercer pasaje, el intersticio oculta los encuentros sexuales entre el padrastro y la muchacha, de los que el lector toma conciencia en el cuarto pasaje, donde se esclarecen todas las facetas de la historia. Asimismo, el intersticio entre el tercer y cuarto pasaje es significativo ya que incluye el descubrimiento por parte de la mujer de las relaciones sexuales entre su esposo y su hija, del que el lector se entera avanzando en la lectura del cuarto pasaje.

3.3 Cuestionamiento social

Con respecto a las formas de representación en el relato “Aguas abajo” es pertinente tomar en consideración la teoría narrativa de Luz Aurora Pimentel. Según su definición, un relato es la construcción de un mundo de acción humana (17). Desde el punto de vista de la producción textual, el contenido narrativo (diégesis) cristaliza en la impresión de un mundo narrado en que se coordinan dos factores: la historia y el discurso narrativo (id.: 18). Analizando la dimensión espacial del relato, la misma académica plantea que “para ‘representar’ los lugares de un relato, los actores que lo pueblan y los objetos que lo amueblan, el narrador recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una ‘imagen’, sino un cúmulo de efectos de sentido” (25).

Según esta teoría, en “Aguas abajo”, como se ha mencionado, la descripción del espacio exhibe una serie de características bruscas, como la lejanía de la localidad, el aislamiento, la falta de integración social, la naturaleza hostil, el clima adverso, la escasez

de luz, el encierro en un espacio pequeño doblemente murado y la repetición monótona de tareas, cuyo efecto es la generación de un ambiente repulsivo, de “claustrofobia”.

Adicionalmente, el acto del incesto dentro del núcleo familiar, trasgrediendo las normas de la moral y del ideal de familia, en combinación con la nueva situación degradante de la mujer, que, angustiada, trata de suprimir su llanto “tapando convulsivamente la boca” y “ahogando sollozos” (76), instalan en el relato una atmósfera asfixiante. El hogar se transforma en un espacio tormentoso para el sujeto femenino. Francine Masiello¹⁵ citado en Cecilia Rubio, con respecto a la escritura feminista, plantea que en ella se establece una “distinta concepción del hogar como el lugar ya no del paraíso del estar en el mundo, sino más bien su contrario”. Para Rubio, el hogar como signo social, constituye, en Marta Brunet, “un espacio infernal (o, sencillamente, patriarcal)” (Rubio).

Wolfgang Iser plantea que una obra de arte es un objeto “intencional”, un producto de actos de conciencia (30). Con respecto a la perspectiva narrativa de la trama, siguiendo a Pimentel, la información narrativa, es decir, el desarrollo de los acontecimientos, su restricción, selección y orientación ofrecen un punto de vista sobre el mundo que puede coincidir o no con el del narrador y, por tanto, puede ser descrito en términos de su significación espaciotemporal, ideológica, cognitiva, perceptual, afectiva, ética y estilística. A partir del entramado lógico de los elementos seleccionados, se articula la dimensión ideológica del relato. Por lo tanto, “una ‘historia’ ya está ideológicamente orientada por su composición misma y por la sola selección de sus componentes” (Pimentel 121). De acuerdo a las teorías de la misma académica, el lector real posee “un bagaje cultural e ideológico que lo hace interactuar con el texto, trazando una relación tanto de encuentro como de tensión entre dos mundos: el del texto y el del lector” (43).

En el mundo de “Aguas abajo”, el lector se encuentra frente a un sistema familiar, la primera forma de organización social, en que, como lo expresa Cixous, hombres y mujeres están atrapados en una compleja red de determinaciones culturales milenarias (42). Dentro del marco espacio-temporal donde se desarrolla la trama, situado en un

¹⁵ Masiello, Francine. “Texto, ley, transgresión: Especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia”, en *Revista iberoamericana* N° 132-133, julio – diciembre.

mundo rural completamente aislado y marginado, los sujetos aparecen sometidos al paisaje natural mientras que las relaciones que se producen, como señala la crítica Lorena Amaro, son “no sólo de sometimiento, si no también identificatorias, a veces muy devastadoras” (Amaro). La soledad, a su vez, que se establece como condición existencial predominante, metafórica de manera dramática una orfandad más vasta que se relaciona con el abandono de ciertos sectores por parte del estado social (ibid.). La temporalidad premoderna que organiza la vida de los personajes, se halla marcada simbólicamente por el tiempo cíclico, con reiteración tanto de los quehaceres como también de los esquemas de los roles sociales a través de las generaciones. Como indica Cixous, se trata precisamente de una economía de lo masculino y lo femenino “organizada por exigencias y obligaciones diferentes, que al socializarse y al metaforsarse, producen signos, relaciones de fuerza, relaciones de producción y reproducción, un inmenso sistema de inscripción cultural legible como masculino o femenino” (38).

El hombre en “Aguas abajo” no sólo define los sistemas de poder que regulan la práctica sexual, sino él mismo funciona por medio de una bestialidad sexual, imposible de restringir, manifestada como un impulso natural incontenible. La naturalización del sujeto significa una negación del individuo (Castillo¹⁶ cit. en Amaro). Por su parte, el sujeto masculino queda libre de cualquier responsabilidad, con su sexualidad vinculándose, como señala Rubí Carreño, al placer despreocupado y al mundo de la infancia, mientras que el pecado del sexo recae fundamentalmente en la mujer (“Violencia” 46). Por otro lado, la sexualidad femenina se muestra oportunista, asociándose menos con el placer carnal y más con el interés por los beneficios procedentes del poder que a través de la satisfacción sexual masculina se otorgan al sujeto femenino. El poder de mando de la mujer en la familia, por tanto, deriva de su sexualidad que está en directa dependencia con la del hombre, quien decide su posición y reordena a su gusto la estructura familiar. La figura masculina es la que establece en la casa el orden machista, creando así un ambiente que fomenta rivalidades y competencia

¹⁶ Castillo F., Gabriel. *Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Santiago: Instituto de Estética PUC, 2003, p. 16.

entre las mujeres, mientras que los lazos de reciprocidad y lealtad entre ellas desaparecen (Llanos).

Siguiendo en el mismo punto, el hombre representa el “falo” como un símbolo de poder por el cual las mujeres luchan (Carreño, “Violencia” 47). Como observa Kemy Oyarzún, los rencores en los relatos de Brunet socavan la estabilidad de los lazos familiares y en particular los vínculos maternos (“El escándalo” 33). Ante la posibilidad de ser objeto del deseo masculino y, de esta forma, conseguir un lugar preferencial, de mayor autoridad, Maclovia reemplaza a su propia madre, despojándola de su poder. La ausencia de confusión o conflicto interno en el carácter de la muchacha para cometer el incesto reafirma el sistema donde las mujeres se ven como competidoras sexuales por la atención masculina (Llanos). De este modo, en la familia se establece un nuevo orden “apoyado en el acto prohibido del incesto que sirve para afirmar la primacía del hombre y la subordinación y ausencia de poder de la madre” (ibid.). El incesto se lleva a cabo como un reordenamiento del orden cotidiano con la sustitución de la mujer más vieja por la más joven. El intercambio de los roles dentro de este sistema familiar no altera en el fondo la estructura del mismo. La autoridad masculina se muestra ilimitada y refuerza el lazo ideológico entre sexo y poder, mientras que el sexo aparece como un medio para establecer el dominio e indicar la superioridad de un sujeto respecto de otro (ibid.).

Rubí Carreño argumenta que la autora ilumina el aspecto del “ama de casa” en la construcción femenina de género de la época. Brunet, “mientras la madre sigue luchando por mantener el poder en la casa, nos va revelando el lado perverso de la ‘reina del hogar’, imagen que determina la construcción femenina hegemónica para las mujeres chilenas de principios de siglo [...]” (48). Lo femenino se construye en relación directa con los papeles y poderes socioculturales que asigna el hombre. Por lo tanto, ser la mujer de él significa satisfacerlo sexualmente y ser la dueña de casa, en el sentido de cocinarle y atenderlo. Ambos papeles, según la crítica, son los únicos que confieren poder a la mujer: “La abuela, y luego la mujer, cuando es desplazada por la muchacha, pierden la capacidad de intervenir en la familia y deben justificar su permanencia en la casa a través de trabajos percibidos como de menor importancia en tanto no se vinculan directamente con el hombre” (id.: 48-49).

Vistas a través de un análisis simbólico, “las relaciones endogámicas y encerradas [...] expresarían una situación social más amplia que podría sortear las censuras a través del diálogo con el criollismo” (id.: 50). La casa, como la nación, constituye un espacio en que la jerarquía y el poder son el único principio organizador (id: 49). La narración en “Aguas abajo”, como observa Rubí Carreño, ocurre en un sitio ubicado entre las montañas y un tajo en cuyo fondo corren aguas, descripción que ofrece indicios claros para formar una metáfora de la geografía chilena y, por extensión, el relato podría aludir alegóricamente a la nación y sociedad de Chile (ibid.).

La pobreza y marginalidad de los personajes, para la misma crítica, hace referencia a la violencia a mayor escala que se ejerce por las otras clases sociales “que interpretan, representan, ignoran o, simplemente, se benefician de ese sistema violento” (ibid.). Por lo tanto, la escritura de Brunet, en este caso, se puede entender como una denuncia a las condiciones de vida de gente que vive “aguas abajo”, refiriéndose a la sociedad chilena de la época en su conjunto (ibid.). Cecilia Rubio, asimismo, anota que “Brunet explota la contradicción entre el discurso familiarista del Estado y su concreción en una cultura que limita el ser” (Rubio). Según la misma crítica, la familia en la obra brunetiana, con sus rasgos estructurales y valóricos, “representa metafóricamente un cuerpo social que se rige por los mismos valores o que [...] entra en tensión con el Estado protector”, por lo que “la construcción de un cuadro familiar en permanente tensión entre el abandono y la sobreprotección impositiva equivale a un diagnóstico de la cultura chilena” (ibid.).

Es por esta razón, según esta perspectiva, que el universalismo otorgado al relato hace que los personajes no tengan nombre, sino que sean llamados como “hombre” o “mujer” (Carreño, “Violencia” 49). Por consiguiente, al lado del protagonismo que cobra la problemática femenina en la escritura brunetiana, habría que destacar además, como subraya Lorena Amaro, la polémica con respecto a la construcción de la identidad y dignidad humanas en el marco del proceso de la modernización chilena, experimentado en el país a partir de las últimas décadas del siglo XIX “de manera inorgánica y dispareja” (Amaro). Se trata, como anota la misma crítica citando a Gabriel Castillo¹⁷, de

¹⁷ Castillo F., Gabriel. *Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Santiago: Instituto de Estética PUC, 2003, p. 16.

una coexistencia de “sistemas de sentido simbólico premodernos (o para-modernos) [...] con sistemas de sentido simbólico modernos, o al menos, de adhesión modernista” (2).

3.4 Conclusión

En “Aguas abajo”, los personajes responden completamente a un marco sociocultural premoderno, apartado de la experiencia moderna que se expande paulatinamente al mismo tiempo a nivel nacional. La escritura brunetiana, como un “discurso a dos voces”, cuenta una historia que sigue los parámetros convencionales y otra que los subvierte (Lagos 22). El contenido narrativo y las formas representativas del desarrollo de los acontecimientos, su selección y orientación, entregan una perspectiva narrativa que indica una posición ideológica de rechazo hacia el sistema estancado y premoderno que se presenta en el relato, ubicado al margen del cuadro más amplio de un mundo en procesos de modernización social, cultural, política, económica, ideológica.

Según esta perspectiva, María Eugenia Brito plantea que Marta Brunet presenta un escenario de vidas tensionadas por los códigos represores y autoritarios procedentes del sistema del vasallaje a la jerarquía que controla las psiques de los sujetos en un lugar que puede funcionar como “metáfora de la precariedad de los sistemas político-culturales” (“Territorialidades” 29). La representación alegórica de Chile insinúa la deficiencia de las transformaciones modernas que no llegan a ser cambios sociales fundamentales a fin de generar en efecto mejoras profundas en el ámbito social, específicamente, respecto de la mujer en cuanto sujeto autónomo. El fracaso simbólico del personaje de la mujer, que alude a la resignación y la adaptación a una normatividad perversa, señala la necesidad de cambios sociales efectivos y la urgencia del planteamiento de nuevos escenarios que hagan posible la autonomía y la equidad de los sujetos en una sociedad más sana (Amaro).

CAPÍTULO IV

ENTRE ENSUEÑO Y RELIDAD EN “SOLEDAD DE LA SANGRE”

La mujer en “Soledad de la sangre” es una protagonista subordinada a la imposición masculina y explotada tanto económica como sexualmente por su esposo. La situación frustrante de su vida matrimonial la impulsa a la búsqueda de un espacio propio al margen del espacio doméstico donde está sumergida, rompiendo, de esta forma, a su modo, con la estructura patriarcal. Inventa este territorio personal refugiándose en la ensoñación, única zona en que se autoriza la realización de sus deseos. Se trata de la búsqueda de un modo de existencia menos frustrante que posibilita el reconocimiento y expresión de su yo femenino y que ocurre sólo a través de la imaginación y el ensueño. La necesidad de encontrar un mundo íntimo y privado muestra en este personaje femenino un afán de definir una subjetividad moderna, marcando una individualidad propia. El fonógrafo es el instrumento clave que le permite acceder a su sitio personal de imaginativo privado que, sin embargo, remonta al pasado, el cual ella recuerda y revive como una necesidad de consolidar su propia existencia. La mujer, asimismo, por medio del silencio, defiende su identidad y dignidad protegiendo la privacidad de su mundo interior para mantenerlo fuera de la sujeción masculina.

4.1 “Soledad de la sangre”

“Soledad de la sangre” se divide en tres partes. El cronotopo de referencia es, nuevamente, un apartado mundo del campo chileno durante la primera mitad del siglo pasado. Esta vez, a diferencia de los otros dos relatos de *Aguas abajo*, el núcleo familiar presentado aquí no pertenece a la clase social baja, sino a la clase media rural. La pareja matrimonial que protagonista en este cuento consiste en el hombre y la mujer, personajes anónimos, como ocurre también en “Aguas abajo”.

4.1.1 Primer pasaje: Un sábado distinto - igual a todos los sábados

La primera parte de la obra trata de lo que ocurre en la casa del matrimonio una noche de sábado habitual. La narración se enfoca en la perspectiva del personaje femenino, cuya evocación del pasado ilumina muchos aspectos de su vida y, por tanto, del argumento de la historia.

“Soledad de la sangre” se inaugura con la detallada descripción de la lámpara, “el lujo de la casa” (81), a partir de la cual se ofrece una breve presentación del ambiente de la sala de estar con su respectiva decoración y objetos, revelando una familia relativamente acomodada. Las ocasiones especiales en que se enciende la lámpara son escasas, con excepción de las noches del sábado, cuando la “véspera de una mañana sin apuro podía celebrarse en alguna forma” (81). Entonces, en la noche “del sábado, de cada sábado [...] la luz de la lámpara marcaba para el hombre y la mujer un cuenco de intimidad, generalmente apacible” (81). La celebración sabatina, bajo la luz de la lámpara, se lleva a cabo con el hombre dedicándose al juego de “solitario” y la mujer a su tejido, sin mucha interacción entre ambos salvo el intercambio de algunas frases cortas. La costumbre rutinaria de esas ocasiones semanales indica que a las diez de la noche el hombre se retira a dormir dejando a la mujer sola por media hora más. Parte de ese “ritual” es la despedida del hombre poniendo “una mano sobre la cabeza” de su esposa (83), mostrando de esta forma una pretensión de marcar su posesión, recordando a Eufrosia y su gesto hacia los nietos (48); luego, decirle “hasta mañana, hijita” (83) y darle instrucciones de modo imperativo: “No se quede mucho rato, apague bien la lámpara y no meta mucha bolina con su fonógrafo. Déjeme que agarre el sueño primero...” (83). Esta actitud masculina hacia una mujer adulta muestra que ella se considera inmadura al ser tratada no como esposa, sino como una hija. Para la mujer el marido es la continuidad de su padre a quien el hombre reemplaza.

En la noche de cada sábado, la mujer tiene la oportunidad de usar el fonógrafo. Una vez que el marido se ha retirado a dormir, ella está autorizada a distraerse con la música que sale del aparato y escapar por un instante de la monotonía de la cotidianidad. Para disfrutar ese tiempo limitado, según las indicaciones del marido, debe esperar a que

él se quede dormido. Entre la despedida del hombre y la escucha de su primer ronquido, se genera un lapso de tiempo que la protagonista experimenta con gran tensión y angustia, haciéndola funcionar “como una antena captadora de señales” (83), hasta recibir la señal del ronquido que le permite relajarse y, seguidamente, abrir un espacio de introspección y retrospección. A partir de ese momento, la narración se desarrolla siguiendo la forma que adquieren los recuerdos de la mujer, por medio de los cuales el lector se entera de las particularidades de la historia de su vida.

Según lo que evoca la protagonista durante esa noche de sábado que abre el relato, aquella lámpara fue comprada por ella con el dinero de su pequeño negocio de venta de tejidos, como muchos otros objetos de uso común de la casa. La compró “como había comprado el aparador, y los muebles de mimbre, y el ropero con espejo, y el edredón acolchado y... Sí, como había comprado tanta cosa, tanta... Claro, en ¡tantos años!” (84). Esta capacidad adquisitiva proviene de su propio trabajo que le permite la posibilidad de una autonomía económica, la que, sin embargo, se anula al dependerse directamente de la voluntad del hombre quien manipula y explota el potencial productivo de su esposa.

La crítica Andrea Parada plantea que la naturaleza de este matrimonio corresponde en todo sentido a una institución social gobernada por derechos patriarcales (75). La protagonista de treinta y seis años, casada en la mitad de su vida, habiendo estudiado en la profesional, es incitada por el esposo a “hacer su negocito y ganar para sus faltas” (84), siempre y cuando no saliera “muy caro” (85). La incorporación del personaje femenino a la fuerza laboral responde a un proyecto masculino cuyo propósito es hacer la ganancia de la mujer un suplemento al propio ingreso del hombre, considerado el verdadero pilar de la economía familiar (Parada 78). Carmen Balart Carmona subraya que la estructura social impuesta por el marido es la del aprovechamiento del más débil por el más fuerte, puesto que la mujer es la que debe ahorrar, economizar y rendir cuantitativamente (Balart).

La empresa familiar, instalada por la mujer, comienza con el préstamo de un capital de diez pesos por parte del esposo para la compra de la lana necesaria para la confección de tejidos que ella vendería en el pueblo una vez al mes. El trabajo producido es de calidad y de buen gusto, pues los trajecitos infantiles que cose son tan lindos “como

nunca niño alguno lo tuvo por aquellos 'andurriales', en que la gente manejaba dinero y adquiría cosas sin gracia en negocios en que el barril de sebo se aparejaba con los frascos de Agua Florida y las casinetas estaban junto al bálsamo tranquilo" (85). Pronto el negocio resulta provechoso: "Fue un buen éxito el suyo. Le hicieron encargos. Tejió para toda la región. Pudo subir los precios. Nunca daba abasto para los pedidos pendientes" (85). A la vista de la gran prosperidad del negocio de su esposa, el hombre, en una actitud mezquina, requiere la devolución del préstamo monetario. Acerca de este acto, Andrea Parada señala que a pesar del pago en breve de la deuda inicial que elimina la original relación "capitalista/empleada", la autonomía laboral de la mujer no se consigue: "Si bien la entrada de la mujer al mercado capitalista modifica la relación de dependencia económica, ya que ahora ella puede ganarse la vida de manera independiente, el significativo aporte femenino no trae consigo un cambio radical en la naturaleza desigual de la relación matrimonial" (Parada 78).

El hombre, actuando como el dueño del negocio o bien como un patrón, continúa imponiendo a la mujer, mediante indirectas, sus necesidades, intereses y gustos, adoptando una actitud de aparente espíritu de equidad y reconocimiento de su esfuerzo:

[...] no se gaste toda la plata que gana en cosas para usted no más. Claro es que no voy a decirle que me dé esa plata a mí, es suya, sí, bien ganada por usted, y no le voy a decir que me la entregue, [...] pero ya ve, ahora hay que comprar una olla grande y arreglar la puerta de la bodega. Bien podía hacerse cargo de esas cosas de la casa, ahora que maneja tanta plata". (86)

La distribución de la ganancia de la mujer proveniente de sus ventas se controla completamente por el hombre. Según el análisis de Andrea Parada, al contrato matrimonial se suma un contrato laboral entre los cónyuges a través del cual la protagonista pasa a trabajar bajo la dirección del esposo en dos planos: como ama de casa y como tejedora/trabajadora. De este modo, la mujer se subordina doblemente en su relación matrimonial, tanto a nivel de género como a nivel laboral (Parada 75, 79). Su capacidad de manejar los recursos que genera trabajando queda suprimida por la habilidad manipuladora del hombre.

La mujer satisface el modelo de la empresa familiar-conyugal de le impone el marido. En un principio responde a las demandas del hombre con cierto entusiasmo, dado que “nunca creyó ella, de esto estaba segura, que tejiendo podía ganar dinero no sólo para vestirse, sino para darse comodidades en el hogar” (84). A pesar de que todos los gastos tenían que pasar por la aprobación del hombre, para ella “significaba una alegría ir convirtiendo aquella destartalada casa de campo, comida por el abandono, en lo que era, casa como la suya en el norte” (86). De este modo, la mujer aparece refinada, tanto en el trabajo como en el hogar. Conserva cierta autonomía menor, dentro de su escasa libertad, que apunta a la intervención en el espacio de la casa actual en el sur para transformarla en algo semejante a su cálida casa paterna en el norte. Andrea Parada argumenta que su vacío interior en la vida familiar hace que la compra compulsiva de objetos responda a su deseo de duplicar el cálido hogar familiar del norte en las frías tierras sureñas que actualmente habita (79). Interviniendo y transformando el espacio, logra darle identidad y convertirlo en un hogar más agradable, comparable con su casa anterior, revelando así una nostalgia hacia el pasado/norte, acentuada por la insatisfacción que le causa el presente/sur (id.: 74).

Esta nostalgia se expresa especialmente durante los momentos en que la mujer escucha su fonógrafo, artefacto de época pasada, el cual, a través de su música, funciona como una máquina de tiempo, transportándola a su pasado de soltera y haciendo posible la ensoñación donde ella encuentra refugio y el poder de realizar, a nivel imaginario, sus deseos íntimos: “Aquel era lujo suyo, no como la lámpara, lujo de la casa, sino suyo, suyo” (87). En términos de propiedad, el fonógrafo es lo único que ella posee. Fruto nuevamente de su propio trabajo y esfuerzo, fue durante un verano “cuando vio cumplido su anhelo de tener un fonógrafo con discos y todo. Él se lo dejó comprar. ¡Para eso ganaba tanta plata!” (87). Las últimas dos frases, recogidas de la conciencia del personaje femenino, muestran de manera relevante la carencia de dominio de la mujer sobre los recursos que ella misma genera y, al mismo tiempo, la interiorización de la estructura dominante, ya que no se opone a su explotación. Paradójicamente, según su percepción, ella gana tanta plata para merecer como “premio” que el esposo le permita comprar algo que ella realmente desea. Siguiendo el hilo de la narración, se refuerza cada vez más la posición subalterna de la mujer y el hecho de que la autorización de trabajar se ha dado

bajo la condición implícita, pero clara, de que no sea ella la dueña de los recursos que genera por su propio trabajo, sino el marido. Él, por su parte, insistentemente preocupado por la cuestión económica, considera el trabajo de la mujer valioso a medida que éste mejore sus propias ganancias. Aparece dándole libertades, por ejemplo, con respecto a la compra del fonógrafo. Sin embargo, es obvia la manipulación del sujeto femenino:

-Cómprelo no más, hijita. Lo suyo es suyo, claro, pero bueno sería que también se ocupara de ver si me puede comprar una manta a mí, que la de castilla está raleando. Porque yo la manta la necesito y como tengo que juntar para otra yunta, no es cosa de distraer pesos, y como usted está ganando tanto... Pero es claro, sí, que se compra el fonógrafo también y antes que nada... (87)

De esta forma, el hombre utiliza a la mujer para sus propias necesidades. La protagonista, “oyendo la insinuación de lo necesario por comprar y lo preciso por realizar” (105-106), servicial, acostumbrada a anteponer la satisfacción de la voluntad del hombre a la suya, “primero compró la manta e inmediatamente el fonógrafo” (87). La adquisición de este aparato le suscitó probablemente el momento de mayor felicidad durante su vida matrimonial: “Nunca mayor su gozo que de regreso a su casa y el fonógrafo colocado en la mesa y ella transida, oyendo la cadencia del vals o la marcha que se interrumpía de pronto para dejar oír un repique de campanas” (87).

La paciencia, resignación y lealtad con que la mujer enfrenta la manera de ser de su marido contrasta con la impaciencia, intolerancia y egoísmo que recibe por parte de él. Su deleite por la música se enfrenta por el hombre no sólo con indiferencia, sino con desprecio. El esposo subvalora y rechaza el arte y el rol que éste desempeña en la vida de la mujer, considerando la música algo no sólo innecesario, sino inútil, sin ningún valor. Para él es una pérdida de tiempo, puesto que no se puede medir en términos de productividad. Dicha mirada masculina sumamente distante y negativa con respecto al arte provoca a la mujer sentimientos de culpabilidad cada vez que cae a la tentación de dejarse “arrastrar por el imperioso deseo de oír el vals o de oír la marcha” (88) en su fonógrafo: “Cuando estaba sola, en el campo trabajando él y sus peones, sacaba el

fonógrafo y de pie, con el vago azoro de estar ‘perdiendo tiempo’ –como decía él–, juntas las manos y rebulléndole en el pecho una espiral de gozo, se dejaba sumergir en la música dulcemente” (88).

El silencio femenino se vuelve a valorizar en este relato a la luz de las reprimendas constantes que tiene que sufrir la mujer por parte de su esposo al enumerarle en detalle y sin omisión alguna todo “lo hecho y lo rendido” (105), a diario. El exceso de las palabras resulta en su contra:

Pero con ese hábito de contarle cuanto hiciera en el día, con minucia a que la había acostumbrado desde el comienzo de su vida matrimonial, decía, abiertos los párpados y las pupilas dilatadas:

-Molí la harina para los peones, cosí su chaqueta de abrigo, amasé para la casa... [...] oí un ratito el fonógrafo y nada más...

-Ganas de perder el tiempo..., el tiempo que sirve para tanta cosa que deja plata, sí, de perderlo... (89)

El tiempo de la mujer, incluso su tiempo libre, está sujeto a la voluntad masculina y debe aprovecharse en su totalidad para rendir al máximo en el trabajo. En caso contrario, recibe la desaprobación del esposo que la llena de culpa. Su tiempo, por lo tanto, se traduce en “plata” y es contraproducente “perderlo” escuchando música, aunque sea por “un ratito” (89). Por ende, la única actividad de las horas de ocio que aparece aprobada por el esposo para la mujer es la de tejer, por su carácter funcional, práctico y conforme a los valores socioeconómicos que él representa e instaura. La protagonista se dedica al tejido en su tiempo libre casi completo, incluso durante las “celebradas” noches de sábado.

Ante la actitud dominante y manipuladora del hombre, la mujer responde con la sumisión al deber y la obediencia del servir. La educación que recibió de su familia y entorno la modeló para obedecer al orden patriarcal, establecido por el hombre; primero, el padre, y después, el marido; figuras dominantes, consideradas como entidades superiores en el mundo familiar. Se revela, por tanto, una forma de educación jerárquica, que indica la subordinación del rol femenino al varón que somete a su arbitrio a la mujer

(Balart). La protagonista es consciente de esto: “[...] nunca había podido sobreponerse a una obscura sumisión instintiva de hembra a macho, que antaño se humillaba al padre y ogaño al marido” (89).

El único derecho personal, el de tocar su fonógrafo las noches del sábado, no le es concedido en virtud de reconocimiento de la necesidad espiritual de recreación, sino a cambio de un obsequio que ella “sin insinuación alguna” otorgó al esposo; una “chaqueta de cuero, lustrosa como si estuviera encerada, negra y larga” (89). En esto, según Andrea Parada, se vislumbra en la protagonista un poder negociador favorecido por su incorporación a la fuerza laboral pagada (80). El hombre acepta el regalo como parte del deber ser de la mujer: “¡Buena la vieja! Trabajadora, como deben ser las mujeres, sí”. No obstante, “dulcificado al verla”, retribuye el gesto, autorizándole “el gusto” de escuchar música, pero en ocasiones y condiciones determinadas: “Y oiga, hijita, esta noche que es sábado encienda la lámpara y así yo podré hacer mejor mi solitario. Y cuando me vaya a acostar, usted se queda otro ratito y toca su fonógrafo. Sí, lo toca, pero cuando yo me quede dormido. Sáquese el gusto usted también...” (89). Es notable que el derecho personal a la recreación no se entiende como algo innato del individuo, sino que debe ser conquistado por el sujeto femenino de alguna manera dentro del contexto patriarcal de opresión y desigualdad genérica, por lo que se necesita el desarrollo de una capacidad negociadora.

En la cotidianidad de la protagonista, caracterizada por una estructura rutinaria de acciones repetitivas, al margen de la vida pública, la noche del sábado que se describe en la primera parte, como todos los sábados, contiene el momento más importante para ella: el momento de escuchar música. En la música descubrió un efecto muy especial en su psique: se activa su memoria abriendo un espacio de ensoñación que llega a adquirir características rituales. Usando la imaginación, la protagonista se transporta en otro cronotopo, un espacio de tiempo pasado: el pasado de su adolescencia en el norte, con el que ha generado una relación ritual reviviéndolo de forma repetitiva cada vez que escucha la música de su fonógrafo. El efecto es muy intenso: “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, hasta dejarla en la plaza del pueblo norteño [...]” (90).

Por medio de analepsis, la narración enfocada en la evocación de la mujer, se refiere a un pasado de la vida de la protagonista que fue lleno de felicidad y esperanza, incluyendo la posibilidad del deseo hacia una figura masculina atractiva:

[...] una vez levantó ella la cara, [...] las pupilas hallaron la mirada de unos ojos verdes, de verde pasto nuevo y en cara de muchacho atezado de soles, fuerte y como renova. Un instante tan sólo. Pero un instante para llevárselo a casa y atesorarlo y meterlo en lo hondo del corazón y sentir que una angustia y un calor y un deseo vago de llorar y de pasarse por los labios la yema fina de los dedos la atormentaban súbitamente, en medio de una lectura, de una labor, de un sueño. Volverlo a ver. (91)

El recuerdo nostálgico de ese amor platónico con un joven forastero desconocido fue el secreto que ella siempre atesoró y que en su vida de casada sigue recuperando efusivamente en el plano de la imaginación cada vez que usa el fonógrafo. La imagen del sujeto masculino que quiebra el mundo de la ritualidad cotidiana de la protagonista adolescente, reconstruida a partir de la memoria, posee las características del hombre moderno, distinto a los demás del pueblo. Se trata de una silueta “vestida como no se vestían los muchachos del pueblo”, que “llegaba en un auto chiquitito”, que en la misa lo veía “un poco al margen del grupo de hombres” y que, observándolo, daba a entender que mantenía un poder adquisitivo que le permitía llenar “de paquetes el auto” (92). Ese hombre apareció en su vida inesperadamente y de la misma forma desapareció para siempre, sin que ella supiera cual era su nombre. Su figura se idealiza, haciendo que esa primera y última experiencia amorosa, seguida por un profundo desengaño, marcara su historia personal de manera definitiva, constituyendo el símbolo de una época feliz en la que era posible enamorarse y sentir hondamente “la impresión de que la vida se le paraba en las venas” (91). Sin embargo, estos sentimientos se han mantenido siempre fuera de la percepción de los demás, incluso de los más cercanos: “Por años lloró su pena [...]. Nunca nadie supo nada” (94). La máscara de la aparente frialdad esconde una pasión ardorosa. El silencio se establece como una estrategia de la protagonista para preservar y proteger su mundo íntimo dentro de un espacio propio que genera para guardar su

recuerdo de aquella pasión, el cual llega a ser parte de su propia construcción de identidad: “Tenía que guardar su recuerdo, cuidar su ensueño y tan sólo en un país de silencio podía hacerlo” (94).

Nunca más volvería a sentir amor para una persona de la misma manera y es por eso que la necesidad espiritual de revivir esas emociones, guardadas en su memoria, para la protagonista es vital. Andrea Parada señala que, “inserta en un sistema cultural que contempla el matrimonio y la familia como instituciones fundacionales de los valores civiles que sustentan la nación, la protagonista se subordina a la imposición paterna como única forma decente de ganarse la vida”, sabiendo “que en este contrato social no hay cabida para vivir la plenitud del amor ni el goce erótico” (76). La elección paterna es la que determina la unión con un hombre “ya mayor, claro que no ‘veterano’”, considerado “buen partido” para la satisfacción de las necesidades económicas de la hija (94). Su matrimonio a los dieciocho años, lejos de reanimarla, comenzó con indiferencia para acabar en la frustración de la monotonía de una vida matrimonial llena de soledad: “Dejó, indiferente, que entre unos y otros interpretaran su aquiescencia y la casaran. Este u otro era lo mismo. Que ninguno era el suyo, el que ella quería, mirada verde para dulzor de su sangre. ¿Este? ¿Otro? ¡Qué importaba!” (95). Desde el día de la boda, la protagonista siente disgusto en su nueva situación incipiente, dándose cuenta, para su desgracia, que rasgo principal del novio que le tocó es la tacañería: “Recordaba lo incómodo del traje de la novia, la corona que le oprimía las sienes y su terror a desgarrar el velo. El novio murmuraba: -Costó tan caro..., cuídelo...” (95). Una vez casada, no se discuten otras alternativas al matrimonio en ese contexto sociocultural patriarcal.

Dentro del infierno de su vida matrimonial, la protagonista se refugia en su mundo de recuerdos de su pasado hermoso e intenso, activado en su memoria e imaginación por medio de la música que emite el fonógrafo. Cuando se acaba el disco, la mujer, quedándose en silencio, toma conciencia de su enorme soledad: “Un momento de silencio llenó la casa, 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” (95). El terror que le provoca ese silencio “dañino” en medio de una profunda soledad se disipa en parte al escuchar el ronquido de su esposo, única señal de vida en su alrededor, junto a la de un grillo. Ese ronquido, signo de desinterés e

indiferencia, alude de manera dramática a su soledad, pues, por un lado, es el sonido deseado que hace posible su momento solitario de usar el fonógrafo, mientras que, por otro, se trata de un recordatorio espantoso de su abandono por parte del esposo, marcando su privación total de compañía y la incapacidad de poder compartir con alguien una relación sustanciosa de plenitud y afectuosidad.

Se alzó lentamente y miró, afuera, el campo negro y extenso [...] Llanura. Y en medio ella y su vigilia, parando recuerdos, acariciando el pasado. Perdida en el llano. Sin nadie para su ternura, para mirarla y encenderle dentro ese ardor que antes le caminaba por la sangre y estremecía su boca bajo el tembloroso palpar de sus dedos. Sola. (95)

En medio de esa soledad infinita, su única verdadera compañía y fuente de placer es el mundo pasado que se reconstruye a nivel imaginario, en los recuerdos. El objeto clave para su felicidad es el fonógrafo que, a través de la música, representa su identidad formada por su historia personal que se recupera a través de la memoria. Siendo, además, su única pertenencia no mediatizada por el hombre, desarrolla una relación íntima con este artefacto, instalando un exagerado sentimiento de posesión que no admite que otro lo use sin su permiso: “El fonógrafo era su bien suyo y nadie tenía derecho sobre él” (99).

La protagonista inventa una zona íntima y privada, al margen de su mundo doméstico cotidiano, donde goza de la libertad de experimentar y satisfacer sus propios deseos, proyectados sobre situaciones y vivencias ya sucedidas que sólo pueden recuperarse al nivel de imaginación. La realidad cotidiana que rodea a la protagonista la priva de la autonomía del desarrollo de su subjetividad. La satisfacción de sus necesidades íntimas se puede realizar sólo en el plano de ilusiones, en la ensoñación, cuya instancia parece ser incitada por el mismo contexto sociocultural patriarcal que restringe el desarrollo autónomo femenino. La construcción de la identidad femenina, en este caso, se cimenta en la recuperación de la memoria.

Como comenta Cixous, “las mujeres han vivido soñando, en cuerpos callados, en silencios, en revueltas afónicas” (58). La ensoñación femenina es el elemento desestabilizador del orden establecido, dado que rompe en términos simbólicos la

estructura patriarcal al abrir un espacio personal donde se construye la conciencia femenina y se vislumbra un cambio inminente (Parada 74). La mujer niega hacer partícipe al hombre de su espacio interior, protegiendo este único territorio propio para defender su subjetividad, recurriendo constantemente al silencio. En “Soledad de la sangre” el hombre es completamente ajeno al mundo íntimo de su esposa, excluido de la única zona de autonomía femenina donde la mujer logra realizarse como sujeto. Esta zona, fuera del límite del dominante, según Elaine Showalter, usando el término de Ardener, es una “zona desierta” de la cultura femenina en términos espaciales, de experiencia y metafísicos:

Espacialmente, representa un área que es literalmente tierra de nadie, un lugar prohibido para los hombres [...]. En términos de experiencia, representa los aspectos de estilo de vida femenino ajenos y distintos de los del hombre; una vez más, existe una zona correspondiente a la experiencia masculina ajena a la mujer. Pero, si pensamos en esta zona desierta desde una perspectiva metafísica, o en términos de conciencia, no tiene un espacio masculino correspondiente, ya que toda la conciencia masculina está dentro del círculo de la estructura dominante y, por tanto, accesible o estructurado por el lenguaje. En este sentido, lo “desierto” es siempre imaginario. (104)

Este espacio femenino, entendido como el mundo de ensoñación de la protagonista, no sólo le sirve como una válvula de escape, sino además responde al sistema patriarcal impuesto por el hombre como una revancha contra él a nivel simbólico. El silencio de la mujer, como el de Eufrosia en “Piedra callada”, no constituye una señal de pasividad e impotencia sino una fuerza latente que se alimenta por la experiencia de vivir subordinada, construyendo una forma de resistencia en contra de la imposición autoritaria que opera en base al sometimiento de la mujer.

4.1.2 Segundo pasaje: Romper el silencio en defensa de la identidad

La enajenación absoluta que la mujer experimenta junto a un esposo indiferente a su subjetividad, dignidad y deseos se presenta cabalmente en la segunda parte del relato, al final de la cual se produce el clímax con la explosión de la mujer frente a la amenaza de profanación de su fonógrafo como medio de diversión de un posible cliente de su esposo. Tal como plantea Andrea Parada, “la abyección femenina ante el modo dictatorial queda expuesta la noche que aparece el huésped en la casa” (77).

La protagonista, sometida a las convenciones sociales que dicta el orden patriarcal, aceptando el papel social que le corresponde como resignada ama de casa, atiende servilmente a los dos hombres mientras ellos conversan sobre negocios. Fastidiada, pero con disposición tolerante, realiza viajes entre la sala y la cocina, sirviendo comida, postre, café y, por último, según las órdenes del esposo, saca el aguardiente.

La forma de ser de la mujer se muestra ambivalente. Tanto la resistencia como la resignación ante un destino inamovible se expresa por la imagen de la inmovilidad femenina que se impone en la mesa:

Y se sentó de nuevo, en la misma postura de antes, tan idéntica, tan como recortada en un cartón y colocada allí, tan erguida, inexpresiva y misteriosa que, súbitamente, los dos hombres se volvieron a mirarla, como atraídos por la fuerza estática que de ella emanaba. (98)

Al abrirse la alacena para bajar la botella del aguardiente, aparece el fonógrafo, lo que inspira al hombre una nueva idea para agradar a su eventual cliente. Ante el poder patriarcal la mujer es habituada a aceptar el silencio y a usarlo como una estrategia de resistencia, otorgando la palabra al hombre. “-¡Tan calladita la patrona!” (98); “La mujer se había quedado quieta, oyendo lo que el hombre decía” (99). El discurso del hombre hacia la mujer tiene básicamente la función de mandar, monopolizando el poder que se expresa a través de constantes usos del modo imperativo sin establecer un diálogo con su destinataria (Parada 77): “Apúrese” (97); “Sirva aguardiente pues” (98); “Toque algo

para que oiga el amigo. Ponga lo más bonito. Pero antes nos sirve algo, sí” (99); “Meta bolina no más, hijita” (102), etc. La mujer está dispuesta a obedecer a cada una de las órdenes, menos las que atañen a su fonógrafo. Rehúsa tenazmente cederlo para homenajear al huésped, como le exige el marido. Cuando las manos masculinas tocan sin delicadeza su única propiedad, “una especie de resentimiento le remusgó en el pecho, lento, iniciándose apenas [...]. Nunca nadie lo había manejado, sino sus manos de ella, que eran amorosas y como para un hijo” (99). Los vacíos de una relación física y emocionalmente estéril quedan al descubierto, dando origen a un despertar psíquico en la protagonista que estimula un cambio conductual, causante de una imprevista ruptura.

El exceso de aguardiente en la sangre de los hombres, al contrario de las esperanzas de la mujer, provoca un descontrol en el comportamiento del huésped quien, lejos de olvidar el fonógrafo, insiste en querer escucharlo, mientras esquivo sistemáticamente la respuesta final que cerraría el negocio: “La mujer lo odió con una violencia que lo hubiera destruido al hacerse tangible” (101). En un esfuerzo firme de distraerles la atención, la protagonista recurre insistentemente al efecto del alcohol: “- ¡Sírvanse! –e hizo un inconcluso gesto de invitación [...] ¡Salud! –y le sorprendió el sonido ronco de su voz diciendo el buen augurio” (101). Andrea Parada señala que, “la inminente pérdida del fonógrafo como único dominio no mediatizado por el control masculino otorga a la mujer un poder y determinación desconocidos hasta ahora” (80). “La mujer los miraba, quieta, con los ojos tan abiertos e inexpresivos [...]. Que no se acercaran de nuevo a su fonógrafo, que no fueran a tomarlo; era suyo, allí residía su vida interior, su evasión a los días incoloros” (102). El fonógrafo constituye el símbolo de la autonomía femenina, representando el único espacio de liberación de la protagonista, la ensoñación, donde se hace verdad su derecho a la autonomía y subjetividad.

Entre las oposiciones binarias que destacan en el relato, es muy significativa la oposición fundamental entre la interioridad y la exterioridad del mundo de la mujer; por un lado, sus particularidades internas, sus deseos, la riqueza de sensaciones, sentimientos, ideas, reflexiones realizadas en un plano de liberación a nivel oculto, interior o imaginario; por otro lado, su aspecto externo, inexpresivo y distante, de subordinación a la cultura patriarcal: “Ella era exteriormente semejante a la llanura, plana, con la voluntad del marido rasándola; pero al igual que bajo napas de tierra está la corriente multiforme

del agua, así ella tenía dentro su agua cantante diciendo las cosas del pasado. La música era de ella. De ella y ¡ay de quién se le acercara!” (102). Como observa Andrea Parada, “por medio del poder evocador de la música accede a un pasado liberador donde la abundancia de emociones y deseos contrasta con el tedio actual” (80).

La crítica Carmen Balart escribe al respecto: “Tan fácil habría sido para la mujer que siempre lo había aceptado todo sin replicar, acatar y aceptar este deseo, pero el resentimiento oscuro, acumulado durante años, estalló fuertemente en el interior de la mujer, intentando destruir todo lo que ella no amaba y que intentaba reprimirla” (Balart). Frente a la amenaza de maltrato de su fonógrafo, valioso mediador para la activación gozosa de su memoria, al ver la mano del huésped posándose en sus portezuelas, la mujer se impone defendiendo su propiedad con todo su ser, tanto con su cuerpo, como con su palabra: “[...] violentamente en pie y dura sobre la mano de él, dijo también duramente: - No. Es mío” (102). Cuando volvió a estirar la mano, ella se atreve a quitársela exclamando: “-Le digo que no” (102). La mujer rompe su silencio para decir por primera vez que “no”. “No pondría las manos en el fonógrafo. Eso nunca” (103). La falta de respeto por parte del huésped, respaldada por el esposo, tiene como inesperado resultado la reacción rabiosa de la protagonista: “El huésped estaba sobre ella y ella sobre el fonógrafo, con todo el cuerpo defendiéndolo. Luchaban. [...] Pero cuando el huésped dio un grito agudo porque los dientes de la mujer le desgarraban una mano, [el hombre] se abalanzó a separarlos, a defender al amigo, a defender su negocio, su trato ya casi hecho” (103).

La mujer agrede violentamente a los profanadores de su espacio íntimo, representado por el fonógrafo. Se deshumaniza al reaccionar como un animal salvaje: “Ella les daba patadas y dentelladas, animalizada, furiosa, como si en el monte una puma defendiera sus lechales” (103). El hombre la llama “loca” reiteradamente (103). Al final, con una herida sangrando en el rostro, queda desconsolada por el destrozo de su fonógrafo, “deshecha la nobleza del peinado, con un tajo largo en la cara, limpiándose con el delantal rojo de sangre, manchada la blusa, empecinada en recoger del suelo los pedazos de los discos rotos, mirándolos y sollozando” (104). El esposo, a quien le importaba mucho más su negocio que los sentimientos de su esposa, espontáneamente dirige su compasión hacia el huésped: “-No llores más hermano -[...] y lleno de solicitud

y ternura: -¿Trato hecho?” (104). Siendo esta última frase el colmo, la mujer, por primera vez en su vida, grita pronunciando insultos con descaro: “-Mugres, eso son nada más: mugres... -gritó la mujer, y con su haldada de pedazos salió del comedor, cerrando la puerta con un retumbo” (104). La crítica Andrea Parada argumenta al respecto:

La mujer [...] no se ha vuelto loca, como quiere insinuar el marido. Por el contrario, ha despertado por fin de un estado de sumisión dogmático vivido erróneamente como instintivo. La bestial lucha con el huésped sintetiza entonces la magnitud del rechazo femenino a una cultura que le niega la entrada a los procesos de significación y la fuerza de su voluntad. (Parada 80)

Según Carmen Balart, en este relato el mundo masculino, representado por el padre, el esposo y el comprador, es brutal, jerárquico y movido por apetencias inmediatas. Su contraparte femenina, representada por la mujer, encarna lo humano, resguardando con valentía su humanidad y luchando para defender su mundo particular, su espíritu, su alma y, aunque se vence físicamente, mantiene íntegra su personalidad (Balart).

4.1.3 Tercer pasaje: Soledad y fuerza de la sangre

La tercera y última parte se desarrolla al aire libre, en la nebulosidad de la noche ventosa, con la mujer, víctima y victimaria, caminando a la deriva “huidiza, apretados contra el pecho los destrozados discos, sintiendo el fluir de la sangre por la herida [...]” (105). La sangre simbolizando la vida y la muerte, entre las que transita en este punto la protagonista, fluye y se adentra “hasta la piel fina del pecho” (105), aludiendo al flujo del deseo íntimo femenino en medio de la desolación.

Tal como ocurre en la madre en el último pasaje del relato “Aguas abajo”, la mujer se ve contemplando una muerte intencional como una posible resolución; en este caso, una salida definitiva de la pesadumbre, monotonía y desamor de la última mitad de su vida. La idea del suicidio revela cierta autonomía del personaje femenino con respecto a su propio cuerpo. La narración, enfocada en la conciencia de la mujer, proporciona la

visión desesperada de su feroz conflicto existencial, en el que primero predomina un anhelo de “[...] terminar con todo. No esforzarse más por saber qué característica tuvo tal día, empeñada en sacar de la suma de nebulosas una fecha para diferenciarlo. No vivir mecanizada en el trajín y en el tejer esperando que llegara el sábado para comer el mendrugo de recuerdos incapaz de saciar la angurria de ternura en su corazón” (105). La doblez del esposo y la represión sufrida por la mujer en términos conyugales y laborales durante todo ese tiempo la empuja a querer “terminar con la sordidez rondándola, con el disfraz de ‘haga como quiera, pero...’, de la meticulosidad, de la solapada vigilancia” (105). Rechaza abierta y decisivamente tanto las mezquinas generosidades paternalistas concedidas, siempre condicionales, como también la avaricia del hombre, quien, dando una importancia primordial a los intereses materiales, esperaba “como buitres, paciente, el momento de alzarse con la presa. Tierras. Tierras. Todo en él se reducía a eso. Vender. Negociar. Juntar dinero. Y comprar tierras, tierras” (108).

La frustración matrimonial se intensifica por el desencuentro amoroso de la pareja, respondiendo solamente a la satisfacción de la apetencia sexual masculina y haciendo que la falta de reciprocidad y placer mutuo conlleve la degradación de la protagonista durante el acto sexual (Parada 77). En una especie de introspección mientras camina en la oscuridad profunda, se vuelve tangible la repugnancia sexual de la mujer hacia el esposo “volcado sobre ella, jadeante y sudoroso, torpe y sin despertarle otra sensación que una pasiva repugnancia” (106). La protagonista carece de dominio sobre su propio cuerpo y participa en un acto sexual sin su consentimiento. Andrea Parada plantea al respecto que “en una cultura [...] donde al hombre se le enseña que debe ser sexualmente activo y agresivo mientras que la mujer aprende a ser sexualmente pasiva y sumisa, no es sino una sutil línea la que separa una relación heterosexual ‘normal’ de una violación” (77).

En medio de la noche oscura, dentro de esta situación angustiante, se reitera la sensación de mal sueño que experimenta la mujer, tal como la madre en “Aguas abajo” al volver a su casa. La protagonista aquí, al recuperarse del desmayo, siente que “era como si no lo hubiera vivido. Tan extraño, tan ajeno a ella. Casi como la sensación de la pesadilla que acaba de hundirse en lo subconsciente. ¿Huía de un sueño, volvía de una realidad?” (107).

Como una forma de librarse de esa realidad abusiva que incluye la imposibilidad de su desarrollo autónomo, la idea de suicidio vuelve persistentemente a la mujer, infundida por la presencia de la sangre manando de su herida en la cara. La muerte intencional o suicidio adquiere la función de una estrategia dramática con la intención de finalizar una situación de represión cuyo costo psicológico se ha vuelto insoportable:

Se podía morir desangrándose. Estarse así, quieta en la noche, en la proximidad cordial del perro hasta que la sangre se fuera escurriendo y con ella la vida, esa vida aborrecible que no quería conservar para provecho de otro. Eliminándola, negaba su constante estado de humillación, rencores acumulados sordamente, resentimiento de existencia frustrada. (108)

La posibilidad de dejarse morir, motivo reiterativo en el personaje femenino de “Aguas abajo”, se presenta como un acto que eventualmente acarrearía la desgracia del perjudicador. La protagonista considera el suicidio como un potencial castigo o venganza contra el esposo ingrato, insensible y explotador, pagándole en la misma moneda al abandonarle en la soledad: “Quitarse de en medio para que la soledad fuera el castigo del que no tendría quien trabajara, rindiera y diera cuenta de hechos y pensamientos, máquina para su regalo desaparecida y que le costaría hallar otra tan perfecta” (108).

El cambio de la actitud deprimida acontece como un despertar cuando la protagonista enfrenta la verdad de lo que implicaría su muerte. Por un lado, ésta sería una forma de liberación de un modo de vida que detesta y, también, una represalia contra el hombre responsable por su infelicidad; pero, por otro lado, significaría, además, la pérdida definitiva de su propia identidad formada de manera intrínseca por los recuerdos del pasado de su juventud. “La mujer, súbitamente, abrió los ojos, que ya no tenían sino la propia agua clara de iris, y enfrentó una verdad: morir era también nunca más sacar los recuerdos del pasado, arcón con sus imágenes de ternura. Nunca más recordar...” (109). Los recuerdos constituyen el eje central en torno al cual gira el sentido existencial de la mujer. Entre ellos prevalece el del verdadero amor, imposible en la realidad, pero posible en la imaginación, encarnado en “la mirada verde que le agitaba en el pecho un tímido pichón, tan cálido, tan tierno y tan exactamente vivo, que la sorpresa de su mano era no

encontrarlo allí anidado dulcemente...” (109). La negación a renunciar a sus recuerdos es la razón que la impulsa a aferrarse a la vida. “Apretó el delantal a la cara, que no quería que la sangre se le fuera, que la muerte la dejara como un tendido harapo en medio del campo [...]. Quería la vida, quería su sangre, la ramazón de su sangre cargada de recuerdos” (109-110). La realización personal a través de la satisfacción del propio deseo es el factor que afirma la elección de la mujer a seguir viviendo. La protagonista guarda los recuerdos atesorados en su “sangre”, en su existencia, en su propio ser. Su evocación, a través de la ensoñación, constituye el reconocimiento y expresión de su subjetividad y, por ende, genera un motivo esperanzador que le inspira la vida.

4.2 La solución: “Siempre hay una noche en que amanece”¹⁸

La mujer renuncia la posibilidad de la muerte, opta por la vida y regresa a la casa. Con respecto al final abierto, la crítica Cecilia Rubio señala que éste es sorprendente, porque parece “dejar abierta la historia en un presente continuo que perpetúa el ir y el venir del personaje de la sumisión a la rebeldía” (Rubio). En este sentido, se trata de un final coherente con la ambigüedad del personaje quien se asume doble; por ende, la historia puede volver a empezar (ibid.). Gabriela Mora¹⁹ citada en el artículo de Andrea Parada, asimismo opina que el final abierto del relato ofrece una doble lectura. Específicamente, “la vuelta a casa de la protagonista [...] confirma, en un sentido, la aceptación femenina de su posición como sujeto marginado de la producción cultural. En otro, representa la vuelta triunfal de un sujeto que rechaza el logos patriarcal impuesto por el marido” (75). Es efectivamente válida una reflexión acerca de las posibles interpretaciones que ofrece el final abierto de este relato, las que se pueden asociar tanto con la transformación del personaje femenino, como también con la noción de destino.

Examinando el texto, se hace patente que el personaje femenino en definitiva resiste a la anulación de su propio ser y de su identidad tanto al inventar un valioso espacio propio, como también al rechazar la idea de la muerte. Refugiándose en la

¹⁸ Frase tomada del cuento “Aguas abajo”.

¹⁹ Mora, Gabriela. “Una lectura de ‘Soledad de la sangre’ de Marta Brunet”. *Estudios Filológicos* 19 (1984): 81-90.

ensoñación, goza de la autonomía que le permite vivir plenamente sus deseos, al margen de una vida matrimonial frustrada, y responde con esta revancha simbólica a la imposición y los abusos patriarcales.

La protagonista es un personaje femenino que en un principio cumple con todos los patrones de la mujer domesticada impecable, habiendo interiorizado el sistema de funcionamiento patriarcal el cual enmarca su existir. No obstante, en la última parte del relato, se puede apreciar cómo la represión y acumulación de aborrecimiento hacia el dominio masculino generan la insolencia y hacen explotar a la mujer quien reacciona de una manera sumamente violenta, defendiendo su propiedad, esto es, el objeto clave de acceso al único espacio personal: el fonógrafo.

El choque con el huésped la deja con un tajo largo en la cara que no cesa de sangrar. Se puede inferir que la herida se convertirá en cicatriz, una marca indeleble y, por su ubicación, inevitablemente estará a la vista constituyendo un recordatorio permanente de lo sucedido. Señalará así el rechazo al pasado reprimido y la urgencia de una búsqueda más consciente y autónoma de la identidad femenina. Desde este punto de vista, se vislumbra que la protagonista, marcada por su propia acción insumisa y habiendo demostrado tanto al esposo como a ella misma tal repulsión y resistencia de forma explícita, no puede volver atrás, volver a la casa en las mismas condiciones de antes, como si no hubiera ocurrido nada, sino transformada. A partir de ese momento, el cuestionamiento, rechazo y resistencia hacia el dominio de la figura masculina puede cambiar en parte la posición subalterna femenina en el matrimonio y la sociedad.

La mujer aquí, como comenta Cecilia Rubio citando a José Promis²⁰, es un personaje que no se encuentra fatalmente hecho, sino que es presentado en el proceso de hacerse (Rubio). La protagonista en “Soledad de la sangre”, en el último pasaje de la historia, está en un proceso no sólo de recuperar el espacio propio conquistado por y para ella y de gozar del triunfo simbólico frente al esposo, es decir, de recuperar su propia identidad y dignidad, sino también de demandar más respeto y autonomía dentro del contexto social patriarcal. Ese “despertar” explosivo y arrasador de la protagonista equivale al reconocimiento y aserción de su subjetividad femenina ignorada o reprimida por el esposo, representante de la cultura patriarcal. Por lo tanto, el desenlace del relato se

²⁰ Promis, José. 1977. *La novela chilena actual*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

podría interpretar como una ruptura que genera un cambio y, seguidamente, una continuidad transformada.

Para Lorena Amaro, las mujeres brunetianas exhiben dualidades entre el sometimiento y la resignación por un lado y la búsqueda de la autonomía y resolución por otro (Amaro). La protagonista de “Soledad de la sangre” oscila, sin duda, entre estos dos caminos, pero al final, a través del conflicto tanto exterior como interior que alcanza tocar el punto de la resignación final que significaría un suicidio, surge una identidad femenina que potencialmente pertenecería a los personajes brunetianos que resisten e invierten las relaciones de poder entre hombre y mujer “desafiando las normas [...] y planteando alternativas radicales a la pasividad femenina encarnada por otros personajes brunetianos” (Amaro).

En conclusión, se puede sostener que la protagonista en este relato instala una subjetividad femenina moderna tomando en consideración por un lado la ensoñación como resistencia y respuesta al orden impuesto que implica el desarrollo de individualidad femenina al margen del sistema sociocultural dominante; y, por otro, la interpretación del final abierto no como un retorno al orden valórico patriarcal, sino como un regreso consciente que conlleva cambios que posibiliten la existencia de una consciencia y autonomía mayor para la mujer en cuanto sujeto moderno.

CONCLUSIONES

Esta tesis ha examinado los principales personajes femeninos de los tres relatos que integran la colección *Aguas abajo* publicada en 1943, contemplados como constituciones de sujetos que responden a un contexto histórico y sociocultural de transformaciones modernas de la primera mitad del siglo XX en Chile, época que se caracteriza por el auge del pensamiento autónomo de mujeres, previo a la conquista del sufragio femenino que se llevó a efecto en dicho país en 1949.

De acuerdo a lo analizado, las protagonistas en los tres cuentos de la obra *Aguas abajo* de Marta Brunet constituyen construcciones literarias que corresponden, de un modo particular, al contexto de las transformaciones que impone la modernidad. Dichos textos literarios, como ha sido señalado en el primer capítulo, se inscriben en un marco sociocultural más heterogéneo y pluralista en relación con los tiempos previos. Los cambios modernizadores que caracterizan la sociedad chilena de la época tienen un efecto favorecedor en la posición y el rol social del sujeto femenino, ya que en este período se inauguran cambios en la percepción de la mujer quien, de un ser pasivo y subordinado, progresivamente llega a posicionarse como sujeto más autónomo, activo y participativo en la vida pública. El mundo moderno, por tanto, se entiende como un escenario que engendra cambios significativos para los sujetos y en especial para el género femenino que se empieza a redefinir. Por otro lado, hay que anotar que, a pesar de esos avances, en este tiempo no se obtienen las transformaciones profundas necesarias en el sistema político y social reinante en Chile que significarían una verdadera o mayor igualdad y equidad social.

Tanto la evolución en el plano social como también su insuficiencia se ven representadas en las construcciones identitarias de las protagonistas de los tres relatos, de modo que se puede afirmar que dichas producciones simbólicas forman parte, desde el lenguaje literario, del debate sobre el rol de la mujer y, más allá de eso, sobre una problemática social más amplia. La crítica Lorena Amaro señala acerca de la escritura brunetiana que “la modernización nacional -[...] anómala desde una perspectiva estrictamente racionalista- detonó fuertes desencuentros entre la economía capitalista y la tradición del campo chileno, ficcionalizados por Brunet en sus personajes”, mientras que

“la interioridad caótica en los espacios domésticos y de las pasiones de sujetos divididos, tensionados por una modernidad que revela permanentemente sus fracturas, es una cuestión ineludible” (Amaro). La limitación de la mujer, la violencia tanto física como emocional, los abusos sexuales y de poder, el incesto, el embarazo no deseado, la ruptura en las relaciones filiales, la infancia víctima de la violencia intrafamiliar, la pobreza y el determinismo sociocultural son algunos de los temas que se dejan ver en *Aguas abajo*, desmitificando el mundo rural chileno, que es donde se sitúan las historias, y suscitando reflexiones acerca del desequilibrio existente en la esfera de lo social, en especial con respecto a la mujer.

Según el estudio anteriormente expuesto sobre la constitución de los personajes femeninos principales de los tres cuentos, se hace visible que el posicionamiento de esos sujetos y la instalación de su subjetividad en un ambiente delimitado por el discurso autoritario subordinante, se hace posible a partir de ciertas estrategias que despliegan para definir y defender su identidad, para enfrentarse al mundo en que viven, para resguardar ciertos derechos y proteger zonas de autonomía. La concepción moderna en la construcción de la identidad femenina se percata precisamente en estas estrategias, entre las cuales hay que destacar la del silencio que se relaciona con la búsqueda de “salidas”, asociadas con la conquista de espacios propios. De esta manera, se constituyen individualidades femeninas que tienden a aspirar a una autonomía mayor; o que, en cambio, a partir de la cultura de su contexto, responden a estructuras sociales arcaicas, asociadas a lo premoderno, suscitando la urgencia de crear una conciencia mayor con respecto a la condición de la mujer y la familia.

El análisis del principal personaje femenino del cuento “Piedra callada” manifiesta una autonomía de acción que revela la constitución de un sujeto femenino que instala una subjetividad de tendencia moderna al tener el valor de romper con las normas establecidas por el sistema para abrir un camino diferente. Eufrasia, al nivel mínimo de su alcance: su núcleo familiar, deserta de su rol tradicional de mujer sumisa al orden masculino, impuesto por su yerno, para subvertirlo. Interviniendo con capacidad inventiva en su entorno, conquista un espacio personal donde se instala como sujeto. Su actitud autónoma la ayuda a prevalecer en su medio y conseguir cierta liberación del yugo patriarcal, cometiendo homicidio. El silencio se ocupa como una estrategia

femenina para ocultar sus intenciones y, así, moverse con más soltura. Aunque su lucha es silenciosa y sin testigos, Eufrosia logra desestabilizar de manera tácita el orden autoritario, desplegando cualidades de creatividad, autonomía e independencia. Por tanto, puede concluirse que este personaje femenino compone un símbolo de un mundo que empieza a promover cambios en una sociedad que está en procesos de replantearse.

A continuación, en el cuento “Aguas abajo”, la perspectiva narrativa de la trama que organiza el relato permite revelar características que generan un rechazo hacia el mundo premoderno que ahí se exhibe, especialmente con respecto a la posición y subordinación de la mujer/madre al orden autoritario encarnado por el hombre. Los personajes, alejados completamente de los procesos modernizadores en el ámbito sociocultural, político, económico e ideológico que se desarrollan en el mismo tiempo en el país, responden completamente a un contexto sociocultural de características premodernas persistiendo en una vida cíclica. El contenido narrativo y su enfoque en la mujer/madre dejan percibir una incongruencia considerando lo precario del mundo narrado en comparación con el proceso de modernización del contexto más general. El descalabro de la mujer protagonista, junto con su resignación y adaptación a una normatividad perversa, señala la necesidad de cambios sociales efectivos y el planteamiento de nuevos escenarios que hagan posible la autonomía del sujeto femenino y la equidad en una sociedad más propicia para el desarrollo pleno de los sujetos.

Asimismo, la mujer protagonista en el relato “Soledad de la sangre” instala su subjetividad femenina respondiendo a su medio opresor al inventar un espacio propio en búsqueda de definir un yo. De esta manera, desarrolla su individualidad al margen del sistema sociocultural dominante y opone resistencia a éste a través de la ensoñación que emplea como estrategia que le permite sobrellevar las limitaciones impuestas. El estallido de su fastidio por una vida matrimonial abusiva a costa suya rompe el silencio y la pasividad previa en defensa de su propia identidad que se encuentra estrechamente enlazada con su pasado. Esta reacción femenina permite pensar que el final abierto del relato, el regreso a la casa, se puede conceptualizar no como un retroceso, sino como un avance. Es decir que puede interpretarse no como un retorno rendido al orden autoritario, lo que a su vez indicaría un fracaso del sujeto femenino, sino como un regreso decisivo y consciente, demandante de cambios que apuntan a la posibilidad de fomentar una

verdadera emancipación para la mujer. La búsqueda de un espacio propio donde el sujeto femenino puede realizarse, junto con la capacidad de autonomía y de negación de su sumisión al poder, indica una percepción moderna de la mujer que define una identidad propia y tiende a ser capaz de alcanzar su independencia.

El silencio femenino se hace notable en los tres relatos manifestándose como un recurso estratégico constante en las protagonistas de Brunet. Para Lorena Amaro el silencio es un arma utilizada por la autora para cuestionar e incluso socavar los discursos patriarcales, mientras que paralelamente contribuye a espesar la representación literaria (Amaro). La misma crítica plantea al respecto que el silencio “caballo de batalla de la literatura minoritaria en la búsqueda de un decir apropiado para la experiencia de dominación, resulta particularmente cargado de significaciones en la narrativa brunetiana. El mutismo es gesto, mirada, pero también creación, mundo, campo de fuerza que contiene la violencia del otro” (Amaro).

El silencio se utiliza como una estrategia femenina al verse frente al discurso masculino que anula su subjetividad. La expresión verbal exhibe a la mujer más de la cuenta, haciendo la misma más vulnerable y su resistencia más endeble. Por medio de éste, la mujer adquiere la posibilidad de desenvolverse en el mundo patriarcal y de apoderarse de un espacio privado y personal donde puede elaborar planes, alimentar esperanzas, guardar secretos, ensoñar, reinterpretarse, realizarse en cuanto sujeto y, de esta forma, resistir frente a un medio opresor, regido por el hombre. Las tres protagonistas brunetianas que fueron analizadas rehúsan hacer partícipe al hombre de su mundo interior, refugiándose “en un país de silencio”. El silencio aparece en función de preservar y proteger el espacio propio: en el caso de Eufrosia, para desarrollar su plan de manera más suelta; y, en el caso de la protagonista anónima de “Soledad de la sangre”, para realizarse como mujer. De este modo, el silencio confiere a ambas agilidad de movimiento y las ayuda a resguardar la subjetividad femenina defendiendo su dignidad y sus zonas de autonomía. Empleando el silencio como una estrategia de resistencia, dichos personajes femeninos desafían de cierta manera el sistema que las excluye y alcanzan un triunfo simbólico frente al hombre. En cambio, el silencio de la mujer en “Aguas abajo” alude a la debilidad, pasividad y sumisión femenina ante situaciones precarias vinculadas con estructuras sociales y mentalidades premodernas, sugiriendo la exigencia de cambios

sociales profundos referentes a la condición de la mujer. El silencio como anulación de la voz femenina se establece como un estado condenable con respecto a la mujer a través de la perspectiva narrativa y la interpretación de la actitud este personaje. Por el otro lado, el silencio como elección consciente gesta y aporta la posibilidad de una transformación mientras ofrece el planteamiento de “alternativas radicales a la pasividad femenina” (Amaro), tal como fue demostrado en el presente estudio.

Las tres protagonistas se ocultan bajo la máscara del silencio que cubre sus pretensiones. Por consiguiente, el silencio compone un elemento fundamental en la constitución de la identidad del sujeto femenino en la obra de Brunet, formando una herramienta que “contradice” el discurso masculino y que disfraza una conciencia femenina lúcida. Asimismo, Lorena Amaro añade a esto la reflexión que se puede realizar con respecto a silencios más vastos, los “silencios sociales, vacíos de voz y de presencia” que se relacionan con la soledad como consecuencia “de un implacable y devorador hacer social, respecto del cual siempre es posible tomar conciencia y actuar” (Amaro).

La revisión de la obra de Marta Brunet desde la perspectiva de la crítica feminista puede movilizar un modo distinto para analizar la literatura de la época de las transformaciones modernizadoras de la primera mitad del siglo pasado. A este respecto, se pueden abrir o seguir líneas de investigación acerca de la representación del sujeto femenino en el lenguaje literario por autores y autoras de Chile, Latinoamérica u otros países del mundo durante el mismo período, o bien un período anterior o posterior, teniendo como eje central el proyecto de la redefinición de género y las luchas de participación pública de la mujer. Se pueden, asimismo, abrir líneas que permitan comparar las constituciones literarias de los sujetos femeninos en diálogo con el contexto sociocultural en que están insertos y, en particular, en relación con los movimientos de mujeres, sus alcances, logros y silencios.

BIBLIOGRAFÍA

Amaro Castro, Lorena. “‘En un país de silencio’ Narrativa de Marta Brunet”. Prólogo en Marta Brunet. *Obra Completa*. Santiago de Chile: Ediciones Alberto Hurtado y Editorial Universitaria, 2010.

Bajtín, Mijaíl M. “El cronotopo” en Enric Sullá (ed.). *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1996. pp. 63-67.

Balart, Carmen. “Dos miradas femeninas sobre el mundo: Marta Brunet y María Luisa Bombal”. XIV Congreso Internacional de Humanidades Brasil - Chile. Universidad de Brasilia, 2011.

<http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1003/1293/2105.pdf>

Bataille, George. *El erotismo*. España: Tusquets Editores, 2007.

Bethel, Leslie, ed. *Historia de América Latina 10. América del Sur, c. 1870-1930*. “Capítulo 7. Chile desde la guerra del Pacífico hasta la depresión mundial, 1880-1930”. Editorial Crítica: Barcelona, 1986.

Bourdieu Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. *Campo de poder, campo intelectual*. Tucumán: Montessor, 2002. pp. 9-50.

Brito, María Eugenia. “La pertenencia histórica de Marta Brunet”. *Revista de Teoría del Arte*. N° 6. Vol. II. Departamento de Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Chile. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2004.

http://www.brunet.uchile.cl/estudios/brito_pertenencia_historica.htm

Brito, María Eugenia. “Territorialidades nómades”. *Mujer Generación Siglo XXI*. Santiago de Chile: Lom, 2007.

Brunet, Marta. *Aguas abajo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1997.

Brunet, Marta. "MEMCH". Diario *La Hora*. Santiago de Chile, 15 de Julio 1939: p. 3.
http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/brunet/memch.shtml

Carreño, Rubi. "Una escena crítica. Estereotipos e ideologías de género en la recepción crítica de Marta Brunet". *Anales de literatura chilena*. Año 3. N° 3. Diciembre 2002: pp. 43-51.

Carreño, Rubí. "Violencia y erotismo en 'Aguas abajo' de Marta Brunet". *Anales de literatura chilena*. N° 2. 2001: pp. 43-52.

Cixous, Hélène. *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Prólogo y traducción de Ana María Moix. Barcelona: Anthropos, 1995.

Díaz Arrieta, Hernán (firmado Alone). Prólogo en Marta Brunet. *Obras completas de Marta Brunet*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1963. p. 12.

Eco, Humberto. "El lector modelo". *El lector in fábula*. Barcelona: Editorial Lumen, 1981.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

Halperin Donghi, Tulio. "Crisis del orden neocolonial". *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza, 2004.

Iser, Wolfgang. "El proceso de la lectura: Un enfoque metodológico". En: Manuel Jofré y M. Blanco. *Para leer al lector*. Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1990.

Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago de Chile: Lom, 2010.

Kirkwood, Julieta. *Tejiendo rebeldías. Escritos feministas de Julieta Kirkwood*. Ed. Patricia Crispi. Santiago de Chile: Imprenta Arancibia Hnos, 1987.

Lagos, María Inés. “¿Existe una escritura femenina diferente?”. *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1996.

Llanos Mardones, Bernardita. "Transgresión y violencia sexual en Marta Brunet". *Revista Mapocho*. N° 48. Santiago: 2° Semestre, 2000.

http://www.brunet.uchile.cl/estudios/bernardita_llan_transgresion.htm

López Morales, Bertha. “Marta Brunet. Presentación de su obra”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, España*. Universidad del Bío-Bío, Chile, 2001.

http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/brunet/obra.shtml

Ludmer, Josefina. “Tretas del débil”. En: Ed. Ortega, Eliana; González Patricia. *La sartén por el mango*. Río Piedras, Puerto Rico, 1997.

Oyarzún, Kemy. “El escándalo como modo de recepción”. Prólogo en Marta Brunet. *Aguas abajo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1997.

Oyarzún, Kemy. “Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*, de Nellie Campobello”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXII. N° 43-44. Lima-Berkeley, 1996: pp. 181-199.

Oyarzún, Kemy. “Género y Canon: La escritura de Marta Brunet”. *Revista Cyber Humanitatis*. N° 14. 2000.

http://www.brunet.uchile.cl/estudios/kemy_genero_canon.htm

Oyarzún, Kemy. Prólogo en Marta Brunet. *Montaña adentro*. Santiago de Chile: Universidad Universitaria, 2007.

Olea, Raquel. *Lengua Víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.

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

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Santiago: Tajamar Editores Ltda., 2008.

Rama, Ángel. "La condición de la mujer". Prólogo en Marta Brunet. *Soledad de la sangre*. Montevideo: Editorial Arca, 1967. pp. 7-14.

Rubio, Cecilia. "La inversión del final feliz en la cuentística de Marta Brunet". *Acta Literaria*. N° 20. Santiago, 1995: pp. 89-112.

http://www.brunet.uchile.cl/estudios/cecilia_rub_inversion_final.htm

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 1998.

Romero, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.

Salazar, Gabriel. *Labradores, peones y proletarios*. Santiago de Chile: Lom, 2000.

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

Traba, Marta. "Hipótesis sobre una escritura diferente". En: Ortega, Eliana; González Patricia, ed. *La sartén por el mango*. Río Piedras, Puerto Rico, 1984.

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