



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO



LA ENUNCIACIÓN DE LAS NIÑAS  
El relato de infancia en la narrativa autobiográfica de María Flora Yáñez y Norah Lange

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos

Autor: Esteban Castro Pulido  
Profesor Guía: Leonel Delgado Aburto

Santiago, enero 2013

## Introducción

Durante los últimos años, el estudio de los textos autobiográficos ha experimentado un notable crecimiento, con una consiguiente revalorización y diversificación en las estrategias de lectura con que se han abordado. En efecto, tal situación afirma Leonidas Morales al señalar sobre la nueva coyuntura de ellos, “la inevitable reevaluación de los géneros referenciales, hasta entonces domicilio de algo así como *la escritura de al lado*, jerárquicamente remitida a un lugar estético menor y subordinado en relación al que ocupaba la escritura de los géneros regidos y privilegiados, por el ‘principio de autonomía’” (12). Los textos autobiográficos pueden ser leídos mediante códigos diferentes a los estipulados por una crítica estructuralista, que los marginó durante gran parte del siglo XX. De esta manera, cobraría importancia no solamente el texto en sí mismo, sino también los mecanismos y condiciones de su elaboración, y el modo del autobiógrafo de relacionarse con su propio texto, con toda la carga simbólica que ello implica.

En la presente investigación, se analizarán dos textos autobiográficos con características afines: *Cuadernos de infancia* (1937), de la escritora argentina Norah Lange (1905-1972); y *Visiones de infancia* (1947), de su par chilena María Flora Yáñez (1898-1982). Ambos textos presentan, como sus títulos lo indican, la infancia, como eje temático en la escritura autobiográfica, y que si bien resulta un tema quizás inmanente y evidente en cuanto a su presencia, es relevante el hecho de que ambos se focalicen exclusivamente en esta etapa de la vida del sujeto, en la medida que la tradición autobiográfica suele despreciar esta época tanto como tema a desarrollar, como con mayor razón el funcionar como eje exclusivo en la composición autobiográfica. Al mismo tiempo, ambos textos dan cuenta de un periodo que coincide con el Centenario de las nuevas naciones

latinoamericanas, y que constituye un momento relevante de influencias culturales provenientes de Europa, junto a la aparición de nuevas voces discursivas en el ámbito local.

En el primer capítulo de este trabajo, se presentará a las autoras, tanto de manera biográfica como en lo que respecta a su trabajo literario. Asimismo, se hará una revisión de lo que ha sido la crítica literaria, tanto en sus textos autobiográficos como en el resto de su producción escritural.

Posteriormente, se presentarán en cuestión los textos estudiados, dando cuenta de la estructura que predomina en la articulación de los mismos, junto al foco con que las narradoras se posicionan respecto al contenido.

Luego, se dará cuenta de la situación del campo literario tanto en Chile como en Argentina, utilizando la nomenclatura de Bourdieu, y las descripciones que hacen de él tanto Gonzalo Catalán, Beatriz Sarlo y Raúl Silva Castro, entre otros. Adicionalmente, se dará cuenta del lugar que las autoras ocuparían, o pretenderían ocupar, dentro de él, considerándolas como escritoras mujeres que desarrollan un trabajo literario que se asociaría más bien a lo referencial, antes de lo ficcional como tal.

Cerrando el primer capítulo, se dará cuenta del lugar que ocupa la infancia dentro de la autobiografía, considerándola como un elemento en tensión entre lo consustancial en el relato de la vida de una persona, en oposición al vacío que en la práctica se observa en su representación. Asimismo, se introducirá la relación entre este tema con la escritura autobiográfica de mujeres, lo cual será desarrollado principalmente durante el capítulo final.

En lo que respecta al segundo capítulo, cuyo eje consistirá en los mecanismos en que el Yo es representado dentro de los textos, y los factores que condicionan dichas estrategias, éste se iniciará con una presentación de los conceptos teóricos con que se

aborda la representación del Yo en los textos estudiados. Para ello, se privilegiará la noción que Roland Barthes utiliza de escritura en su texto *El grado cero de la escritura*, puesto en diálogo con los mecanismos de sujeción y las razones de ello que Michel Foucault plantea en *Tecnologías del yo* y en *La hermenéutica del sujeto*. Asimismo, y considerando el elemento de género que inmanentemente se manifiesta en estos textos y en el modo en como estos dialogan con el campo literario, se trabajará con la noción de poder y discurso que presenta Josefina Ludmer en su artículo “Las tretas del débil”, y cómo mediante estas estrategias las autoras se valen para establecer un discurso que les es propio, pero blindado frente a la crítica falocéntrica al provenir de un espacio que, desde ésta, aparece permitido para las mujeres.

En el segundo apartado se abordarán las relaciones particulares que establece la autora con el espacio, y en particular el modo metonímico en que éste habla sobre los sujetos que los habitan. Las relaciones interpersonales que manifiestan las protagonistas contribuyen a definir las como sujeto, del modo en que lo plantea Foucault en los textos abordados en el apartado anterior.

Finalmente, el tercer capítulo tratará sobre el modo en que las protagonistas se vinculan con los otros personajes que se presentan en los textos, y en particular de las categorías que estos personajes ‘secundarios’ representan. Teóricamente, el capítulo se focaliza en las estrategias enunciativas presentadas por Mijail Bakhtin en su texto *Estética de la creación verbal*, que daría cuenta del doble componente que presenta el discurso de un sujeto enunciativo, que deviene entre lo inmanentemente expresivo, en la medida que el enunciado sería propio, en oposición a la carga que éste presenta, por el hecho de estar situado en un contexto cultural determinado, que interfiere en la concepción de mundo del sujeto. El primer apartado de este capítulo tratará acerca de la relación del sujeto femenino

con el Otro masculino, y en particular de la tensión que las autoras experimentan respecto a su propia visión del sujeto femenino, que deviene entre una mujer idealizada y una real.

En el segundo apartado, se abordará la situación de la mujer rebelde, quien se presentaría como una Otra con quien las autoras ejercen un desplazado vínculo especular. En efecto, se presentará la figura de la mujer rebelde encarnada en otros sujetos con los que las protagonistas se relacionan durante la infancia, en un diálogo con el rol que las mismas autoras desempeñan en tanto escritoras, es decir, de ingresar en un terreno asociado con lo masculino al que ontológicamente se encuentran vetadas (aun cuando lo hagan dentro de ciertos códigos que ocultan el hecho de que acaban generando un discurso con envergadura política).

Luego, se abordará el tema de la infancia dentro de las autobiografías estudiadas, específicamente en el modo en que las autoras lo articulan en las narraciones. La infancia, históricamente asociada dentro de la autobiografía como un momento en el que se prefigura al adulto que escribe, de acuerdo a lo que plantea Sylvia Molloy en su texto *Acto de presencia*, se presenta de un modo diferente dentro de las autobiografías, planteándose, desde el inicio, como el eje central que organiza las obras. No obstante, la infancia, como tema asociado a un momento inocuo diferente a la experiencia del adulto, se presenta como el recurso utilizado por las autoras para desarrollar procesos de sujeción y de diálogo simbólico con el escenario público del campo literario, y por lo tanto esgrimir un discurso propio en la escritura de mujeres.

Por otra parte, en el cuarto apartado se presenta la relación que las autoras entablan con el campo literario. El canon, asociado a figuras eminentemente masculinas, tiene un vínculo metonímico en las autobiografías con las figuras masculinas, quienes ejercen el rol de agente autorizador en lo que son los mecanismos de legitimación de las escritoras en

tanto sujetos vinculados con lo literario (y no como escritoras, en la medida que la aproximación a lo literario se expresa desde la infancia, por lo que ellas, a nivel semántico textual, no lo son).

Por último, el apartado con que se cierra el análisis de las ‘figuras del otro’ trata el tema del miedo como elemento temático que aparece a lo largo ambos textos, y que es presentado y delicadamente analizado por las autoras. Al respecto, se aborda la relación entre el miedo de las protagonistas a diferentes sucesos y objetos con los que interactúan en las narraciones, junto con las circunstancias de escritura, que hablan de momentos de cambio que estaba experimentando América Latina, en particular en lo que respecta al surgimiento de voces disidentes que entran a cuestionar los discursos oficiales imperantes hasta la época. Al respecto, los planteamientos de Carlos Monsiváis con *Aire de familia* y de Bernardo Subercaseaux con *Genealogía de la vanguardia en Chile* serán ilustradores de lo que acontecía en esa época en las diferentes naciones latinoamericanas en aras del centenario, y que actuarían como elemento contextual relevante que empalmaría las sensaciones de miedo tanto de las figuras dominantes dentro del campo político coyuntural, con lo experimentado por las autoras en la infancia, como proyección del sentido por erigirse como sujetos que interpelan el discurso oficial.

## **1. Definición de conceptos y descripción de la situación inicial**

### **1.1. Presentación de las autoras. Recepción crítica de su obra literaria**

El presente texto abordará la escritura autobiográfica de dos escritoras latinoamericanas: María Flora Yáñez (1898-1982), chilena, y Norah Lange (1905-1972), argentina. Ambas mujeres desarrollaron un trabajo literario permanente durante sus vidas, lo que les ha permitido ser reconocidas por la crítica literaria contemporánea como escritoras, a la vez que sus obras de ficción han estado paulatinamente siendo estudiadas por la crítica académica e intelectual, en tanto precursoras de una literatura escrita por mujeres en Hispanoamérica (cfr. Sarlo, Orozco). No obstante, ambas autoras desarrollaron un trabajo literario que va más allá de la ficción narrativa (o también lírica, en el caso de Lange). Tan relevante como sus producciones lírica y narrativa resulta el trabajo autobiográfico que ambas escritoras desarrollan. En efecto, tanto Yáñez como Lange escriben narrativas autobiográficas, a saber: *Visiones de infancia* (1947) e *Historia de mi vida* (1980) en el caso de Yáñez, mientras que la escritora argentina publica sus *Cuadernos de infancia* en el año 1937.

Existen ciertas similitudes en las figuras de María Flora Yáñez y de Norah Lange, y en el trabajo autobiográfico de ambas escritoras que van más allá de la elección de este tipo de género para desarrollar su trabajo literario, y de las cercanías temporales en que estos se producen, y que posibilitan un estudio en conjunto de dichos textos. En primer lugar, la elección de la infancia como tema central de ambas narraciones, y que se presenta como pie para poder reflexionar un periodo determinado de la propia vida de ambas autoras. Por otro lado, ambas autoras comparten características culturales similares que favorecen un estudio paralelo de dichos textos. Tanto Yáñez como Lange pertenecen a familias acomodadas, ya sea de una élite tradicional, en el caso de la escritora argentina, o bien de una burguesía

enriquecida como es la de María Flora Yáñez. Al encontrarse en posiciones sociales privilegiadas, ambas mujeres tienen acceso a los diferentes espacios de circulación literaria que existían en la época, como las tertulias literarias organizadas por mujeres de la aristocracia, en las que se conversaba sobre literatura, y también se compartía con escritores emergentes (cfr. Subercaseaux). Junto a ello, ambas mujeres tienen también acceso a las nuevas tendencias de las vanguardias artísticas que estaban instalándose con fuerza en la escena literaria chilena y argentina: María Flora Yáñez como hermana de Juan Emar, escritor de narrativa vanguardista y cronista del diario *La Nación* en la sección *Notas de arte*, en las que reflexionaba sobre el arte de vanguardia y difundía a nuevos exponentes en esta materia, y también como cuñada de Inés Echeverría Bello (Iris), una de las principales figuras femeninas en la generación de espacios femeninos en clubes de señoras de reflexión sobre literatura y arte; Norah Lange como esposa del poeta vanguardista Oliverio Girondo, y como parte también de la escena de vanguardia literaria argentina.

La recepción crítica que tuvieron ambas autoras, si bien presentan diferencias, comparten una misma condición: la valoración posterior de su producción literaria, y el menoscabo, o invisibilización, que sufrieron en sus épocas por parte de la crítica oficial. Beatriz Sarlo señala, a propósito de la aparición en la escena pública de Norah Lange como escritora, que la crítica literaria la recepciona, pero con un sesgo ideológico que relega su escritura a la de una literatura femenina tradicional, considerándolo como el espacio propio en que se desenvuelve una mujer dentro de la escena intelectual (71). Junto a ello, Molloy, en el prólogo al primer tomo de las obras completas de Lange, señala que en la recepción de sus primeros libros operó un cliché de asociar su literatura como lo propiamente femenino (o más bien con lo considerado como tal en la época). Estas lecturas se repiten tanto en la producción lírica de Lange como en su narrativa. En relación a sus dos primeros

textos, líricos, esto es *La calle de la tarde* (1925) y *Los días y la noche* (1926), la crítica, si bien en un primer momento valora la entrada de Lange en la escena literaria, también tilda a sus poemas, en palabras de Sarlo, como “la ausencia de libertad sentimental y erótica de los poemas de amor; la trivialización de los sentimientos en el clisé simbolista o ultraísta; el carácter inorgánico y acumulativo de la estructura” (77). La valoración positiva que se hace de la obra de Lange radica en que forma parte de sus posibilidades en tanto escritora mujer, pero no puede compartir la misma valoración que la de sus pares masculinos (ultraístas, particularmente), esto es, se la legitima como sujeto público en tanto concuerda con lo que el patrón masculino espera de ella. En algo no mayormente diferente consistió la recepción de sus dos primeras obras narrativas, *Voz de vida* (1927) y *45 días y 30 marineros* (1933), pero principalmente por su “presunta ruptura con el decoro social” (Molloy 2005, 20). No obstante, fue opuesta la recepción a su tercer trabajo narrativo, *Cuadernos de infancia*, de 1937, “producto más de políticas culturales que de los méritos reales del libro, es un nuevo intento de amansar a la excéntrica y un tanto escandalosa Lange” (Molloy 2005, 20). La crítica fue favorable con este texto, producto de que volvía a instalar la literatura de Lange dentro del terreno de la sensibilidad femenina. Probablemente marcado por ese afán de ‘recomponer’ a Lange, la obra recibió el Premio Nacional y el Premio Municipal.

En el caso de María Flora Yáñez, su obra *Visiones de infancia*, la que además es su primera publicación, del año 1947, obtiene ese mismo año el Premio Atenea de la Universidad de Concepción. No obstante, y a pesar del premio, existe un vacío en torno a la recepción que los críticos de la época hicieron en torno a dicha obra, y a la producción general de Yáñez. No obstante, y tal como sucede con el caso argentino, según lo que señala Haydée Ahumada, citada por María Teresa Cárdenas (2008), la crítica, controlada por los hombres, lee ideológicamente la literatura escrita por mujeres. De este modo, se

establecería una prefiguración del discurso literario público de las mujeres, en la medida que debe responder a una idea preestablecida que la institución crítica tiene para ello. Paralelamente, María Jesús Orozco aborda los relatos de corte autobiográfico escritos por mujeres en la primera mitad del siglo XX, enfatizando en el carácter gramatical en primera persona que presentan estos textos, atribuyéndolo a que estas narraciones “no pretenden establecerse como la expresión de la autoridad, sino de un ‘ente en formación’ que busca su identidad” (296). Esta posibilidad de asumir la responsabilidad en la constitución de ellas como sujeto, apelaría por un lado al sujeto literario, en tanto el personaje constituiría una extensión de la autora; pero también, aunque más posiblemente como un acto fallido, como sujeto público, al encarnar esa temática personal e íntima que la crítica oficial masculina esperaba de sus textos.

A pesar del rescate que en las últimas décadas se ha hecho de los textos de Yáñez y Lange, en la mayoría de los casos eludidos por parte de la crítica oficial de la época y de los historiadores de la literatura, aún permanecen ciertos aspectos y temas en sus textos que merecen ser estudiados para dar cuenta cabal de su literatura. Esta escasez de crítica se hace más patente en María Flora Yáñez que en Norah Lange, en la medida que resulta muy escasa la bibliografía que hable sobre sus textos, incluso sobre su faceta más conocida como novelista, e incluso que se refiera a ella de manera exclusiva, en la medida que los análisis de su obra acostumbran a formar parte de un corpus mayor, que involucra a la literatura de mujeres gestada en torno a mediados del siglo XX, donde se incluyen a figuras más reconocidas como María Luisa Bombal, Marta Brunet y Gabriela Mistral, entre otras. Dentro de esta crítica existente, destaca el intento de Orozco de leer a algunas autoras de este corpus mayor, en clave autobiográfica. No obstante, el tamaño mismo del corpus que aborda la académica no permite estudiar en detalle a las autoras, a la vez que denota la falta

de abordar los relatos autobiográficos en su faceta más pura, esto es, en textos que se asumen como tales, y no como novelas que puedan ser leídas como autobiográficas.

Muy similar es el caso de Norah Lange, que si bien ha sido más estudiada que Yáñez, a la vez que ha sido instalada prácticamente en la primera línea de la escritura de mujeres en torno a los años '40, destaca su ausencia en las historizaciones que se han hecho de la literatura argentina, desde la clásica de Arturo Giménez Pastor (1945) hasta la más reciente de Martín Prieto (2006), en oposición a otras escritoras como Victoria Ocampo, Delfina Bunge o Tununa Mercado. No obstante, la crítica Sylvia Molloy ha desarrollado un acabado estudio sobre la obra de Norah Lange, y en especial sobre su trabajo autobiográfico, como queda presente en el prólogo que hace del primer tomo de las obras completas de Lange, el 2005, y en particular sobre *Cuadernos de infancia*, como capítulo en su libro *Acto de presencia*, de 1991. Norah Lange constituye una figura fundamental dentro de la presencia femenina en la vanguardia argentina. Más allá de su matrimonio con el poeta vanguardista Oliverio Girondo, y la importancia que tuvo su casa como centro de reunión para los *martinfierristas*, Lange se destaca por ser una mujer que, a pesar de su condición de género y los prejuicios respecto a la escritura de mujeres, decide erigirse como escritora, y busca ocupar un lugar, si bien no centralmente público pero sí simbólicamente reconocido, dentro de la escena literaria de vanguardia argentina (cfr. Sarlo).

En ese sentido, es posible considerar tanto *Cuadernos de infancia* como *Visiones de infancia* de la autora chilena, como obras que representarían lo que Subercaseaux denomina como 'espíritu de vanguardia', a saber, una literatura propiamente de mujeres que contiene rasgos asociados a

“la interioridad del alma, y la profundidad de la vida espiritual deben ser el foco de la creación y también su materia prima y fuente de inspiración. Como el desarrollo de esa interioridad requiere espacio narrativo, los géneros preferidos serán la novela y la prosa poética, o géneros memorialísticos mayores como los diarios de vida o diarios de viaje, y también géneros memorialísticos menores como los *recuerdos*, *perfiles*, *evocaciones* o *viñetas*.” (Subercaseaux 60)

Así y enlazando con lo planteado también por Salomone, las autoras escogerían un género que es considerado inmanente para las mujeres que deciden incursionar en la literatura, pero que es a la vez una de las manifestaciones que hallarán fuerte presencia narrativa en las vanguardias, la autobiografía. Asimismo, este tipo de estructura impide que el texto sea leído, como sucedió en el caso de Lange con sus dos narraciones anteriores, de modo escandaloso y con un pretendido afán de desmoronar las estructuras de lo literario y lo femenino dentro de él. No obstante, y como se desarrollará en el análisis siguiente, el texto no renuncia al carácter díscolo que tendría la figura de Lange respecto a las condiciones literarias epocales, sino que la estructura de la autobiografía y la temática de la infancia encubren un saber paralelo al de lo masculino instalado en la literatura oficial, pero blindado por las circunstancias en que se desarrolla. Como bien resume Sarlo, “ella misma termina pagando, en sus dos primeros libros, el tributo a esta época y su moral [...] la vergüenza de no escribir más, que sigue a la vergüenza ante la posibilidad de decir más de lo que se dice. Y sin embargo, desde un punto de vista, la iniciación literaria de Norah es exitosa: el prólogo de Borges, la crítica severa y paternal de Oliverio Girondo” (2005, 77). De modo similar sucede en el texto de Yáñez, que si bien constituye una obra inaugural en la esfera pública de la escritora, se escogería el soporte de la autobiografía y el relato de infancia como eje temático como mecanismo de acceso dentro del campo literario que la protegería frente a los discursos hegemónicos de éste, pero que a la vez le permite generar un discurso paralelo, y en sintonía con su condición de género.

## 1.2. Descripción de los textos a ser estudiados.

Antes de abordar la estructura interna de los textos, resulta importante considerar el momento en que estos se sitúan en la cronología de la producción literaria de las autoras. En ambos casos, tanto *Cuadernos de infancia* como *Visiones de infancia* tienen un carácter inaugural, aunque por diferentes razones. En el caso de María Flora Yáñez, sus *Visiones de infancia* constituyen parte de sus primeras publicaciones, siendo el primero en ser reconocido por la crítica oficial, al obtener el Premio Atenea, en el año 1947. Anteriormente, Yáñez había publicado una serie de obras de ficción, partiendo por *El abrazo de la tierra*, en 1933. Posteriormente, será publicado de forma póstuma otro libro de carácter autobiográfico de Yáñez, *Historia de mi vida*, una autobiografía en un sentido más tradicional, en la medida que no se enfoca solamente en un periodo determinado de la vida de la autora.

Por su parte, los *Cuadernos de infancia* de Norah Lange son el tercer texto narrativo de la escritora en ser publicado, puesto que antes había publicado otros dos, junto a otros tantos de poesía. No obstante, estos no fueron bien recibidos por la crítica, a diferencia de lo que sucede con la publicación de su autobiografía de infancia, al que se le reconoce cierta calidad literaria, y una mayor prolijidad estilística (cfr. Molloy 2005). De esta manera, es posible observar que la publicación de las autobiografías de infancia para ambas escritoras tendría una valoración inaugural respecto al resto de su obra, en la medida que funcionaría como un dispositivo de legitimación con respecto al campo literario, a la vez que les genera un reconocimiento oficial por parte del mismo.

Formalmente, *Cuadernos de infancia* y *Visiones de infancia* comparten una estructura muy similar, en la medida que se construye a partir de numerosos capítulos, o

episodios que funcionan de manera independiente al conjunto de la narración. De esta manera, la formalidad de los textos se asemeja con el contenido que estos tratan, en la medida que producen la sensación de ser ‘evocaciones’ de la memoria, o un conjunto de experiencias significativas que se presentan brevemente, como si fueran sutilmente recordadas a partir de retazos. Asimismo, los textos carecen mayormente de un hilo conductor principal, generando que cada episodio funcione independiente a los que lo preceden y lo suceden. No obstante, en el caso del texto de Lange, existe una concordancia espacial, en la medida que el texto se articularía en dos espacios, correspondientes primero a la casa de Mendoza, y luego a la vida de la familia en Buenos Aires. Ambos momentos están separados por el episodio de la muerte del padre, lo que otorgaría al texto de Lange, a pesar de carecer de un hilo argumental, una coherencia temporal en el orden en que se disponen los recuerdos.

Temáticamente, los textos tratan exclusivamente de escenas de la vida cotidiana, en particular de lo que sucede en el mundo personal de las autoras-protagonistas. Los espacios son aquellos en los que se desarrollaron durante su infancia, asociados principalmente a la casa, el vecindario y en menor medida algunos lugares públicos como la escuela y la calle. Lo mismo sucede con los personajes presentes, que se vinculan casi exclusivamente con la familia y las personas cercanas a ella que trabajaron o actuaron en algún momento en el hogar. Asimismo, y a excepción de lo señalado en el caso del texto de Lange, las personas evocadas no se desarrollan mayormente como personajes literarios, sino que tienen una participación que se reduce al recuerdo en el que participan. Una excepción a ello son los personajes familiares, específicamente los padres para ambas autoras, y las hermanas en el caso de Lange, quienes tienen una mayor participación y una centralidad en la configuración en tanto sujeto de las protagonistas.

### **1.3. Problematicación de los textos escogidos frente al campo literario en Chile y Argentina.**

Antes de abordar la situación de las autoras frente al campo literario de la época en Chile y Argentina, resulta fundamental precisar el concepto. Al hablar de ‘campo’ se piensa en el ‘campo de poder’, acuñado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, quien lo define como el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (cfr. Bourdieu). El campo literario, como uno de los espacios específicos en donde se articula el campo de poder, correspondería de este modo al espacio en pugna entre diferentes grupos que desean ostentar dentro de él un capital simbólico, esto es, ser detentores de las normas de lo que se espera como literatura. A partir de la identificación de los *dominadores* dentro del campo literario (es decir, los que ostentan el capital simbólico) se articularía la idea de canon, esto es, el tipo de literatura que se conoce como oficial, y que será validada dentro del campo literario.

Con respecto al campo literario de la época en que ambas escritoras publican sus autobiografías de infancia, es pertinente considerar que tanto Chile como Argentina comparten características sociales, políticas y culturales semejantes, que no necesariamente coinciden con lo que acontece en las otras naciones de Latinoamérica. Dentro del campo literario de ambas naciones, los relatos de raigambre nacionalista y las manifestaciones de vanguardia ocupan un lugar hegemónico en su constitución, con una predilección por el género narrativo, en especial por la novela y el cuento, y en menor medida por la lírica y el incipiente género dramático que se estaba gestando desde comienzos de siglo. En esa coyuntura, los géneros referenciales ocupan un lugar ancilar dentro del campo literario,

siendo considerados un género menor (cfr. Prieto y Silva Castro). No obstante, este es el género literario que tanto Yáñez como Lange eligen para desarrollar una escritura literaria que las pueda posicionar dentro del campo literario, en la medida que pueden ser reconocidas por este, aunque sea dentro de su posición subordinada.

En lo que respecta al campo literario chileno y argentino del periodo, es posible observar, como plantean Gonzalo Catalán, Beatriz Sarlo y Sylvia Molloy, que se suceden una serie de transformaciones en la composición y recepción de éste de ambas naciones. Catalán plantea que, tras la redefinición del campo literario hacia la primera década del siglo XX, con la ampliación de los círculos de escritores desde las élites hacia los sectores medios, se instala el criollismo como la corriente dominante, marcando no solamente a los escritores, sino también a los pedagogos en su afán de ensalzar los valores nacionales en los textos literarios. Dentro de la constitución de este campo, la crítica tendrá un rol fundamental, en validar al criollismo como la corriente literaria encargada de definir las identidades nacionales (173). Estos críticos, desde su tribuna en el diario oficial de las élites de la época actuarán como voces relevantes al momento de valorar las literaturas de la época. A su vez, la participación de las mujeres dentro del campo literario de la época empieza a adquirir mayor visibilidad hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, a través de un sutil ingreso de mujeres intelectuales a espacios públicos, como un proceso que se manifestó asociado al desarrollo de los salones, en donde de manera informal se llevaban a cabo conversaciones intelectuales y en los que las mujeres de la oligarquía participaban con cierta recurrencia (cfr. Doll 83), lo que denotaría una idea de ruptura no del todo radical, que pudiera haber remecido la conformación del campo.

Por otra parte, y como se señaló anteriormente, el estudio de las autobiografías en tanto textos autónomos ha sido un tema más bien reciente. En el caso de Hispanoamérica,

esta situación no varía mayormente, como plantea la propia Molloy (1996, 12), no obstante es posible encontrar un corpus adecuado que da cuenta de que, durante el periodo republicano, este tipo de escrituras sí ha sido desarrollado por diferentes sujetos. En el caso de Chile y Argentina, el estudio de las narrativas autobiográficas ha sido rescatado en las últimas décadas. En la década del '60, el argentino Adolfo Prieto realiza una recopilación y un estudio sobre la literatura autobiográfica argentina, rescatando una serie de textos referenciales y planteando una lectura crítica de ellos, considerándolos como un cruce entre las historias de vidas personales y las historias públicas de quienes escriben. A su vez, son numerosos los artículos y estudios que han trabajado los textos autobiográficos de manera autónoma, siendo algunos de ellos considerados como parte de la literatura canónica argentina, como lo es *Recuerdos de provincia* de Sarmiento. Por su parte, la literatura autobiográfica en Chile, y los textos referenciales en general, no han sido lo suficientemente estudiados, como señala el académico chileno Leonidas Morales (12). En los últimos años, la académica chilena Lorena Amaro ha recopilado e investigado sobre el corpus de literatura autobiográfica en Chile, en particular durante los años en torno al Centenario del país, lo que constituiría el primer abordaje crítico de estos textos nacionales viéndolos como un corpus determinado.

Por otra parte, y con respecto a la escritura de mujeres hispanoamericanas, durante la primera mitad del siglo XX, época en la que se enmarcan las dos autoras estudiadas, ésta se halla en una posición bastante postergada en relación al campo literario (cfr. Salomone 11). No obstante, en relación con el modo que las mujeres emplean para instalar un discurso literario propio, Josefina Ludmer señala, en su artículo *Las tretas del débil*, a propósito de una lectura sobre la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz, que las mujeres son capaces de generar un discurso propio y legítimo dentro de los espacios que el discurso

masculino les asigna. De acuerdo con Ludmer, las mujeres no habrían de apropiarse del saber que detenta lo masculino, sino que pueden producir un discurso racional y abstracto dentro del espacio que les es asignado: “la treta (del débil, es decir, de la mujer) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” (53). Bajo esa premisa, la escritura autobiográfica sería uno de los lugares desde el que las escritoras pueden elaborar un discurso propio y oficial, disimulado bajo el mantenimiento del lugar al cual el campo literario las ha instalado.

#### **1.4. El lugar de la infancia en la autobiografía**

Es posible considerar a la infancia como un tópico natural en la escritura autobiográfica, en la medida que constituye el punto de partida en la biografía de toda persona, tal como señala Sylvia Molloy:

“De las muchas ficciones a que recurre el autobiógrafo para lograr *ser* en su texto, la que trata del pasado familiar y, más especialmente, de la niñez parecería, a primera vista, la más sencilla. Está lo bastante alejada del momento de la escritura para que se la considere una entidad independiente que el adulto ve con simpatía pero a distancia; está respaldada por la más elemental y seguro de las legalidades, la del certificado de nacimiento; por fin, de acuerdo con una convención narrativa que ve la topología y la genealogía –el dónde y el de dónde– como los comienzos necesarios de una biografía, parece bastante inevitable.” (1996, 109)

A la vez, es una etapa en la que tienden a generarse ciertos hechos trascendentales en la constitución de identidad del sujeto que escribe su autobiografía, y que, en el caso particular de los escritores, también tiende a conllevar el primer acercamiento con la literatura, que será en las autobiografías de ellos mismos un elemento importante de ser rescatado y desarrollado. En el caso particular de estos textos, la infancia desempeñaría un

rol estructurante a la vez que fantasmal de todo el relato, en la medida que la presencia del adulto, o bien del sujeto autobiográfico posterior al momento de la infancia, no se explicita, sino que aparece de manera elíptica, a través de las reflexiones o evaluaciones que, desde el presente, realiza el autobiógrafo<sup>1</sup>. Las autobiografías hispanoamericanas tradicionales, como plantea Molloy, tienden a presentar el momento de la infancia como un instante en que se prefigura al adulto (cfr. 1996, 114), por lo que esta etapa no aparecería mayormente desarrollada en los textos autobiográficos, aun cuando se considere un componente tradicional:

“El hecho de que se pasen por alto los primeros años de la vida del autor dice mucho acerca del modo en que el autobiógrafo elige validar su relato. Considerándolo una forma de la historia, le resulta difícil acomodar, dentro de los límites de su documento, una *petite histoire* cuya mera trivialidad podría hacer dudar de su empresa.” (1996, 18)

Sin embargo, tanto Yáñez como Lange desarrollan textos en los que exclusivamente se presenta el momento de la infancia como parte de la vida del autobiógrafo. Así, la reflexión que el autobiógrafo adulto hace de su vida se centra únicamente en los hechos, espacios y personajes con que se relacionó durante su infancia, a la vez que permiten filtrar una reflexión, desde el presente, de dicha época de la vida de un sujeto. Este repliegue del sujeto adulto que cede la voz narrativa al niño daría cuenta de un problema en la constitución de sujeto que las autobiógrafas manifiestan, en la medida que ellas, en concordancia con lo que plantea Molloy, no pretenderían erigirse como sujetos centrales en la historia, sino que constituirse dentro de lo que ella llama *las pequeñas historias*. Al

---

<sup>1</sup> En no pocas ocasiones, el rol de la infancia en la autobiografía suele tener más de fantasmal que de estructural. De hecho, según la propia Molloy, “en autores que conciben la autobiografía como servicio no es sorprendente que la infancia, periodo por excelencia incierto, a menudo placentero por su intrascendencia misma, se despache en pocas palabras.” (1996, 114-5)

mismo tiempo, también resulta problemática la relación que ellas entablan con la institucionalidad literaria, en la medida que son escritoras mujeres, esto es, sujetos literarios que ocupan un lugar postergado dentro del campo. De ahí que resulte relevante la elección, en primer lugar de la narración autobiográfica; y luego, la elección de la infancia y la representación de sus vidas en dicho periodo.

Así, los textos autobiográficos, darían cuenta de la construcción de una subjetividad, en la que por un lado se puede prefigurar a la persona que en el presente de la escritura recuerda su pasado, o bien en la construcción de una identidad que no necesariamente concuerda con la realidad del autobiógrafo, pero que se pretende instalar como efecto de verdad en base al supuesto de sinceridad que presupone la escritura autobiográfica. Por otra parte, la escritura autobiográfica da cuenta de las tensiones que experimenta el autobiógrafo entre el espacio público y el espacio privado, pudiendo abordar libremente tanto su vida personal como su participación en su contexto público. Así, dentro de este devenir que experimenta la escritura autobiográfica entre lo público y lo privado, los relatos de infancia ocuparían un lugar relevante, en la medida que tenderían a ser más propios del mundo privado que del público, por lo que su presencia en textos enfocados más en la vida pública del sujeto que en su intimidad tiende a ser mínima. Debido a ello, no resulta extraño que, tal como las autobiografías han sido estudiadas principalmente como fuentes documentales y con una valoración pública, los relatos de infancia tampoco hayan sido abordados debidamente en tanto se alejarían de la valoración que se ha hecho de la autobiografía, lo que conlleva a la importancia del estudio de este tipo de textos, en tanto portadores de una subjetividad particular.

Frente a esta situación, los textos de Yáñez y Lange, autobiografías enfocadas en la infancia, deben ser leídos no desde una mirada tradicional con que han sido estudiadas las

autobiografías, asociada a la observación de estos textos como narraciones de sujetos públicos (cfr. Gusdorf), sino indagando en el sentido que tiene abordar el escenario de la niñez como recurso temático y simbólico, y específicamente la pretensión de ambas autoras en enfatizar este periodo dentro de lo que serían las autobiografías escritas por mujeres.

## **2. La construcción de la subjetividad a través de la escritura**

### **2.1. Representando al Yo: memoria, sujeción y escritura.**

Roland Barthes en su texto *El grado cero de la escritura*, presenta a la escritura como “una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social” (22). La noción barthiana de escritura, asociada con el contexto social antes que con la autonomía del escritor, se asocia con el tipo de escritura que emplean Yáñez y Lange, esto es, una escritura autobiográfica, en la medida que su condición de mujer que desea ingresar al campo literario les impide el desarrollar una escritura narrativa ficcional de corte criollista o vanguardista. De este modo, la escritura referencial estaría inducida por condición de género, y el acatar esta imposición simbólica actuaría como estrategia de legitimación dentro del campo literario (aun cuando estén vetadas a ocupar un lugar hegemónico dentro de él).

La relación que se establece entre campo literario y escritura de mujeres manifiesta una posición de subalternidad de género con respecto a lo masculino. En efecto, estas mujeres ocuparían un lugar subalterno dentro del campo literario y del campo de poder; no obstante, esa subalternidad no está determinada por una marca de clase, elemento con que Gramsci instala el concepto de *subalternidad* en la teoría política<sup>2</sup>, sino que está estrictamente establecido por su condición de género (puesto que estas mujeres forman parte de las élites de la época).

Asimismo, Michel Foucault en su texto *Tecnologías del yo*, propone que en los procesos de subjetivación de los individuos opera un deseo de salvación o cuidado de sí, que se expresa mediante una serie de técnicas relacionadas con el cuerpo, entre las que destaca la de verbalización, propia de las sociedades occidentales modernas (94). Este acto

---

<sup>2</sup> Cfr. Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. V.6. México D.F.: Era, 1981.

de expresarse con palabras de los individuos para devenir en sujetos se puede asociar tanto con la oralidad como con la escritura, siendo esta última relevante, en la medida que habría una transparencia en la escritura autobiográfica esgrimida por las mujeres estudiadas con la verbalización como estrategia de subjetivación: las escritoras no solamente ‘hablan’, sino que además ‘hablan de sí mismas’. A su vez, Foucault establece que las tecnologías del yo están relacionadas con un Otro, quien actúa como guía y garante de que la subjetivación sea efectiva.

Esta presencia de un Otro investido de autoridad adquiere un valor trascendental en la investigación, en la medida que ese Otro se encarnaría en un triple nivel: los hombres, en tanto ellas escriben como mujeres; el canon, como extensión de lo masculino, al que escriben desde el margen; y ellas mismas, como mujeres que escriben para legitimarse frente a ese Otro autoritario, pero a la vez apropiarse de un saber con que se les ha permitido expresarse.

Asimismo, el propio Foucault reflexiona en *La hermenéutica del sujeto* respecto a las formas en que se ha expresado la relación del hombre con la verdad a lo largo de la historia, las cuales serían el ‘conócete a ti mismo’ y ‘la inquietud de sí’ (cfr. Foucault 2002). En relación a ello, Foucault entiende el conocimiento de sí como una forma inmanente a la comprensión del mundo, en la que el sujeto se entendía en comunión con su entorno, y en consecuencia se asumía tal como era. Al contrario, la inquietud de sí apunta a una relación conflictiva entre el sujeto y su entorno, en la que él siente que no tiene acceso cabal a la comprensión de éste, cuya verdad se le aparece vedada, por lo que se requiere una modificación del sujeto.

En relación con lo anterior, es posible observar en las autoras un mecanismo de sujeción marcado por lo que Foucault denominaría como ‘inquietud de sí’. En el mundo en

el que se encuentra, tal y como éste se entiende, ellas no hallarían un lugar o una posición desde el que lo puedan comprender, y al mismo tiempo entenderse a sí mismas en relación a él. El espacio social en el que se encuentran las excluye de la esfera pública, relegándolas a un espacio privado que no necesariamente es el que ellas en sí desean: su reclusión en este espacio les dificulta comprender el mundo, y por ende conocerse a sí mismas. Este conflicto espacial-simbólico se expresa en la voluntad de erigirse como escritoras, es decir, como sujetos que tienen la posibilidad de participar en el espacio público, deseo que se ve conflictuado por el hecho de ser mujeres, en un campo literario asociado a lo masculino, en el que, retomando la noción de Gramsci, ellas se encuentran en una posición subalterna. Frente a ello, ellas experimentarían lo que Foucault denomina como ‘inquietud de sí’ en la escritura de textos autobiográficos, que les permite modificarse como sujetos en pos de comprender el mundo, pero, y en sintonía con las ideas del propio Foucault propuestas en *Tecnologías del yo*, sin transgredir en el mecanismo de sujeción asociado a la verbalización y la presencia de otro garante, que legitima dicho proceso. De este modo, la escritura autobiográfica se presenta como un recurso en el que las autoras pueden comprender el mundo, conocerse a sí mismas y erigirse como sujetos en una armonización con lo anterior, ya que no se transgrede explícitamente con aquello que precisamente les dificulta el logro de una comprensión cabal de sí mismas en un estado original: el lugar que ellas tienen como sujetos femeninos, dentro de una sociedad falocéntrica, y en particular como escritoras dentro de un campo literario marcado por los discursos masculinos.

Un atributo común en la construcción de los personajes, tanto de Lange como de Yáñez, es la importancia y fuerte presencia de la observación. Permanentemente las protagonistas hacen alusión a aquello que ven, a la singularidad del objeto que ha captado su atención visual, y que les genera curiosidad y atractivo de ser evocado. Asimismo, las

alusiones y reflexiones en torno al acto de observar también son permanentes a lo largo de las narraciones, como una virtud que si bien no necesariamente les es exclusiva a ambas protagonistas, en tanto mujeres en la infancia, si se configuraría como una capacidad de acceso al mundo y a la comprensión de este que les estaría mayormente permitida, donde se pueden desenvolver de manera cómoda y libre.

Efectivamente, el contacto de las narradoras con el mundo que las rodea se da comparativamente en mayor proporción mediante la observación antes que con la enunciación. Las protagonistas observan, capturan y reflexionan en torno a aquello que ven, como si solamente a través de la mirada les estuviera permitido entender el sentido de aquello que atrajo su atención. La interacción con el entorno se produce más que nada de manera silenciosa, mediante una estrategia que aparenta ser pasiva. Sin embargo, este atributo de la observación es posible concebirlo como una herramienta de la que dispone la mujer, usando la nomenclatura de Josefina Ludmer, para acceder a un tipo de saber que funciona de manera paralela al saber tradicional, activo, mediante la enunciación y el raciocinio. Las narradoras, como mujeres en su infancia, pueden comprender el entorno en el que se desenvuelven, mediante la observación, de manera aparentemente pasiva, pero de todos modos estableciendo una interrelación con él.

En las primeras páginas de *Cuadernos de infancia*, una vez que la familia Lange ya ha sido presentada en su mayor parte, la protagonista reflexiona en torno a su tendencia a la observación:

Desde muy pequeña me gustaba mirar con mucho detenimiento a la gente. A los seis años, ésta ya era una costumbre bien arraigada en mí. Después me reía: me reía tanto, que la madre hubo de prevenir a los que visitaban la casa que yo era muy ‘cheeky’. Aunque, en inglés, esto quiera decir insolente, yo sé que no era insolencia ni agresividad, porque ese hábito me siguió hasta que tuve más años y pude analizarlo. (387)

Como posteriormente queda en evidencia a través de sus actos, la narradora anticipa su condición de observadora, la que, no obstante, puede ser considerada algo inadecuado, como lo señala la madre a modo de prevención. En la actitud de la madre con respecto a la observación y la risa que definen en su infancia a la protagonista, es posible observar una tensión entre la crítica o el rechazo que esta actitud puede generar socialmente (al ser definido como *insolente*, y por tanto tener una valoración negativa), y la permisividad con que al mismo tiempo se concibe la actitud de la niña, al omitirse toda alusión a que ésta debe dejar de tener dicho comportamiento, y quedar la mención de *cheeky* solamente como una advertencia a los visitantes a la casa. Frente a ello, es posible percibir en la madre una especie de legitimación del carácter observador de su hija, en la medida que no se le impide seguir observando y riendo, aun cuando pueda resultar un poco indecoroso, generándose una aceptación y un permiso encubiertos en el juego de la observación de la protagonista. Asimismo, esta aceptación se expresa en contacto con un espacio exterior, en la medida que se da frente a las visitas que llegan a la casa de la familia, lo que extrapola la permisividad que entrega a la madre al carácter observador de su hija, a una autorización cómplice que proviene del espacio exterior, público. Textualmente, resulta relevante la posición que este ‘permiso’ tiene en el libro, en la medida que también autorizaría a la narradora a desarrollar libremente su trabajo observador a lo largo de su infancia, y expresarlo en el texto autobiográfico, considerando que esta escena es evocada en las primeras páginas de la obra de Lange.

Sin embargo, el saber que las narradoras obtienen por medio de la percepción requiere de una plasmación más concreta, de modo que pueda ser compartido. La observación del entorno, como primera acción, requiere de un segundo paso, que puede identificarse con el texto autobiográfico, que expresa, mediante sus atributos y su posición

dentro del campo literario, la posibilidad de que la mujer en tanto escritora pueda dialogar con el espacio público. El objeto se hace conocimiento en el sujeto femenino mediante la observación, y posteriormente este conocimiento se instala y se transmite mediante el texto autobiográfico. De este modo, la ancilaridad que se expresa en el texto autobiográfico se manifiesta tanto en la estrategia de apropiación del conocimiento (mediante la observación), el objeto mismo del conocimiento (los elementos que son observados, junto al mundo íntimo que rodea a las narradoras protagonistas) y el canal mediante el cual este conocimiento se expresa en el espacio público (el texto autobiográfico).

Por otro lado, y extendiendo las posibilidades de ‘compartir’ la experiencia de la escritura autobiográfica, en *Cuadernos de infancia*, Lange plantea un mecanismo de sujeción global: muchos de los episodios evocados están presentados mediante un *nosotros* colectivo en el que están involucradas las hermanas. A lo largo del texto, si bien ellas se individualizan en tanto personajes, al ser presentadas cada una en un episodio aparte, de modo que el lector pueda discernirlas posteriormente, muchos de los episodios evocados tienen una participación general de la protagonista con sus hermanas, por lo que son presentadas a través del *nosotras* gramatical, o bien mediante el *yo* que identifica inicialmente a Norah, pero que, sin embargo, aglutina también a las otras hermanas. De este modo, la autora expresa una triple articulación, en la medida que su texto autobiográfico hablaría, inicialmente, de ella misma, pero también de cada una de sus hermanas de manera individual, como también de las niñas Lange en tanto hijas de una familia acomodada argentina. Se observa esta articulación en una escena evocada en que la madre se enorgullece de las gracias de sus hijas: “Recuerdo que, a pesar de ser muchas, cuando la madre contaba a sus amigas la última gracia de alguna de nosotras, las palabras nuevas que repetíamos, los gestos que copiábamos de los mayores, siempre conseguía enumerar, por

separado, y con un tono diferente, las características que descubría en cada una” (444). Lange recuerda cómo la madre era capaz de identificar las diferencias sutiles en los gestos emitidos por cada una de sus hijas; pero también esta emisión de palabras que cada hija realiza se articula mediante un *nosotras* que colectiviza el acto, como parte de una experiencia de la infancia común a las hermanas Lange. De este modo, en el texto autobiográfico se observan dos actos de habla<sup>3</sup>, que corresponderían tanto a la voz individual de Norah, la autora que evoca y comparte sus recuerdos propios vividos por ella, como también la voz colectiva de las hermanas, en que Lange expresa aquellos sucesos que compartieron en tanto hermanas de una misma familia.

Sin embargo, la autora también se vale de este *nosotras* en un sentido contrario, para introducir que, a pesar de formar parte de un conjunto similar y con lazos comunes, ella tiene una diferencia y una excepcionalidad con respecto a sus hermanas. En ocasiones, la autora evoca episodios en los que, a partir de una generalidad en que se incluye a todas las hermanas, surge repentinamente un elemento que margina a Norah de dicha colectividad: “Un día que la madre contaba pormenores del bautismo de cada una, me enteré que todas, menos yo, habían sido bautizadas a los pocos meses de nacer” (445). En este episodio, la madre recuerda el bautizo de todas sus hijas, cuando en un momento Norah se da cuenta de que ella no fue bautizada bajo el mismo contexto que sus hermanas. La autora comparte una situación junto a sus hermanas, pero dentro de ello hay un detalle que la diferencia. En otras palabras, Norah es similar a sus hermanas, pero esa semejanza tiene límites a partir de los que se genera un distanciamiento. Luego, esta diferenciación de Norah respecto a sus símiles se puede extrapolar al rol que ésta tendrá en la adultez. Si bien el texto habla solamente de la infancia, y por lo tanto se omiten los devenires de adulto

---

<sup>3</sup> Cfr. Austin, John Langshaw. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1990.

tanto de la protagonista como de las hermanas, es posible entender esta diferencia de Norah a la que se esperaba de las otras hermanas en lo que sería la adultez de ellas. Se sabe que Norah finalmente devino en escritora, manifestado literariamente a partir de la escritura y publicación de *Cuadernos de infancia*; respecto a las hermanas, como ya se mencionó, hay un silencio, pero, de acuerdo a su posición social, y en concordancia con la individualización como personajes que hace la autora de ellas, lo esperable sería que hubieran seguido patrones de vida tradicionales a lo que se esperaba de una mujer de la época. La diferencia, entonces daría cuenta de una prefiguración que se palparía luego en el ingreso de Lange a lo público como escritora.

Por otra parte, la diferencia que se expresa de Norah frente a sus hermanas no se remite sólo a experiencias colectivas comunes vividas, sino que también se extrapola a un ámbito físico: “Desde muy pequeñas, Susana y yo nos habituamos tanto a la frase dicha en inglés: ‘no son bonitas ¡pero tienen tan lindo pelo!’ que, a veces, nosotras mismas, sin la menor presunción, nos adelantábamos a decirla cuando llegaba alguna visita o cuando alguna amiga de la madre acariciaba las cabezas” (448). A diferencia de casi todas sus hermanas, Norah se asume, al menos en contraposición a sus pares, como fea. No obstante, esta es una condición compartida con su otra hermana pequeña, Susana, lo que las coloca a ambas en una posición de diferencia respecto al patrón familiar. Sin embargo, el modo de asumir la diferencia estética difiere según la hermana. Norah, se señala en el texto, asume su condición con naturalidad, como una singularidad que la define, sin manifestar un mayor conflicto; Susana, al contrario, experimenta sufrimiento frente a esta diferencia: “Se detenía a llorar, desconsoladamente, porque las llamaradas de sus cabellos se reflejaban en los cristales con una violencia que no permitía prever ningún cambio que la mitigara” (449). El modo de enfrentar la diferencia es disímil en Susana y Norah, siendo para esta última una

situación que acepta y que no le genera conflicto. De este modo, se observa una diferenciación entre Norah y las hermanas en el modo de enfrentar el hecho de sentirse y ser distinta, con una aceptación que prefiguraría la actuación posterior de Norah como escritora, en la medida que su representación como sujeto diferente a sus pares la determinaría a tener, en la adultez, un rol igualmente distinto. Por otra parte, resulta relevante el hecho de que la señal de diferenciación proviene de afuera, de sujetos adultos externos a la familia, que señala que Norah y Susana ‘no son bonitas, pero tienen lindo cabello’; es decir, la diferenciación provendría de agentes externos que verbalizan esta diferencia, para posteriormente la niña asumirla como tal (al anticipar los comentarios frente a las visitas). De este modo, se presenta un proceso de sujeción, en concordancia con lo planteado por Foucault (1990) y señalado anteriormente, desde la infancia en que a Norah se la denomina como diferente, dentro de un plano estético y por tanto asociado con lo femenino, que posteriormente Lange utilizará para erigirse como un sujeto distinto, que escribe, pero primeramente inserto dentro de una escritura asociada con lo femenino, como lo es la escritura autobiográfica.

En lo que respecta a María Flora Yáñez, su texto presenta un tipo de sujeción que se pretende instalar inmediatamente después de la dedicatoria, desde un principio, y a modo de introducción, mediante un párrafo que funciona como manifiesto del contenido del texto y del modo en como la autora lo concibe:

“Reflejos que suavemente y a intervalos colorean el camino. Pálidas vetas que emergen y tiemblan un segundo antes de ir a reintegrarse de nuevo a ese gran cementerio de episodios e impresiones de seres y rumores que cruzaron fugazmente, sin dejar otro rastro que un reflejo impreciso. Son muchos. Demasiados. Sólo he vertido en este libro los menos frágiles, aquellos cuya luz puede impresionar el papel sin quebrarse” (9)

En el fragmento, es posible identificar una serie de elementos con que la autora legitima su texto. En primer lugar, un énfasis declarado de la subjetividad de los recuerdos, asociado a las ‘impresiones’, o evocaciones de episodios de la infancia. Frente a ello, la autora instala su texto dentro de los discursos intimistas, en oposición tanto al discurso oficial y documental de la historia como al de la ficción en su sentido canónico, dominada por un campo literario eminentemente masculino. Yáñez se instala desde el principio, en un lugar ancilar y blindado, desde el que pueda hacer literatura. Conscientemente, la autora explicita un desinterés por las temáticas documentales, concretas y objetivas, no manifestando mayor interés que dejar ‘un reflejo impreciso’. Pero, además, la autora refuerza esta zona de protección en su estrategia para abordar sus recuerdos y sus experiencias íntimas, dando cuenta de que las escenas que recupera la memoria son evanescentes y frágiles, a la vez que, y en concordancia con esta idea de delicadeza, son episodios que pueden ‘impresionar’ sin ‘quebrar el papel’. La asociación de los recuerdos con la destrucción, y la garantía de que ello no sucederá en su texto, se puede entender como una nueva justificación de la autora con respecto a su escritura, y el desligue de responsabilidades que ella expresa con respecto a la misma. Los recuerdos que la autora evocará serán aquellos potencialmente menos nocivos para quienes participan en ellos. En consecuencia, se observa que Yáñez se erige como escritora, pero desde una perspectiva aparentemente inofensiva, en la medida que ella explícitamente pretende no resultar ofensiva, a la vez que accede, en apariencia voluntaria, a una escritura de carácter íntimo. No obstante, se rescata el gesto de constituirse como un sujeto femenino que escribe, que puede, desde el lugar que el campo literario le concede, hacer literatura, y por lo tanto generar un discurso.

En la escritura autobiográfica, el recordar va en una línea paralela al escribir, en la medida que lo escrito son recuerdos que, desde el presente, se tienen del pasado. De este modo, la escritura es la verbalización de las evocaciones, las palabras de las imágenes. En el texto, con frecuencia Yáñez reflexiona respecto al acto de recordar su infancia: “Queremos gritar, pedir auxilio, pero el grito se extingue en la garganta y solo conseguimos suspirar muy quedo” (25). Ese ‘grito’ del que habla Yáñez, que no se puede expresar como tal sino que solamente mediante un suspiro, incapaz de representar su verdadera envergadura, es posible asociarlo con el tipo de escritura que se desea, y la que realmente se puede expresar. Se desea ‘gritar’, o hacer una mayor expresión literaria; sin embargo, esa expresión se convierte en algo discreto y prudente, esto es, en algo adecuado con su identidad. Como mujer, no puede expresarse libremente como escritora, en la medida que se haya limitada a una narrativa intimista, que se remite en este caso particular al relato de infancia. A la vez, se experimenta cierta culpa, en la medida que es ella quien reprime su propio grito, al no poder expresarse como pretendería, y emitir por tanto sólo un suspiro, generándose una autorrepresión en el recordar, y por tanto en el escribir, que se experimenta como culpa. Pero, no obstante, se logra expresar, aun dentro de dichas limitaciones. Al mismo tiempo, realiza el gesto sutil de rebeldía, al reclamar que desea ‘gritar’, pero que no puede. De este modo, en ese acto de la autorrepresión y consiguiente expresión controlada, se manifestaría, en términos de Foucault, parte del mecanismo de subjetivación mencionado a inicios del capítulo, en la medida que la autora se logra expresar sólo mediante la escritura autobiográfica, generándose una verbalización que permite la sujeción a través del texto, y en particular dentro de las categorías de lo que el individuo femenino puede expresarse, la escritura intimista. De este modo, se genera simbólicamente un equilibrio entre la autorrepresión y el deseo de expresión, en la medida

que, oralmente, la autobiógrafa no se expresa, sino que lo hace posteriormente mediante la escritura, que es el terreno que le está permitido, y desde el cual ella se erige como sujeto.

Más allá del acto concreto de las autoras de escribir sus textos autobiográficos, junto a las alusiones a la escena de lectura que ambas evocan en sus relatos, las escritoras expresan también un deseo de conocimiento que va más allá del sensible. Sin embargo, para ello ocupan una estrategia que disimula dicho deseo, al plasmarse en objetos o fuentes que suelen ser identificables con lo femenino. Yáñez focaliza su deseo de conocimiento en las muñecas de una juguetería: “¿Qué había en la cabeza de esas muñecas? ¿Se animaban de vida en la noche esos juguetes, como me lo contara alguien un día? Saber, saber...” (48). El deseo de conocimiento que expresa la niña se refiere a lo que hay dentro de las cabezas de las muñecas, imaginando que éstas cobraban vida durante la noche. Este acto de darle animación a objetos que no lo son sería propio del mundo de la imaginación de la infancia, y en el caso específico de Yáñez, más aún a las muñecas considerando que ella es una niña (siento las muñecas un juguete asociado con ellas). Sin embargo, la autobiógrafa evoca no solamente el acto de saber lo que habría en la cabeza de estos objetos inanimados, sino que además enfatiza, pero de manera aislada, apartado de la pregunta, un deseo por ‘saber, saber’, que trascendería a lo meramente imaginativo, y a los juguetes. Disimuladamente, Yáñez expresa un deseo de conocimiento, que puede consumarse mediante su acercamiento hacia la literatura, mediante su escritura.

Asimismo, en *Visiones de infancia*, se puede observar cierta evolución en lo que respecta a la libertad en como Yáñez aborda las temáticas de género y el lugar de la mujer en su contexto de vida, en la medida que su escritura, en los primeros capítulos, se encuentra sumamente restringida al espacio meramente familiar, en sus relaciones con la familias. A medida que va avanzando el texto, se observan con mayor fuerza algunas

reivindicaciones de género, rescatando a mujeres excepcionales o que fueron incomprendidas en su momento debido a su autonomía, como también un mayor hincapié en su identidad como escritora, tensionando de manera más evidente las autorizaciones con figuras masculinas, que en un principio copan fuertemente las alusiones a la vida intelectual de la protagonista.

## **2.2. La construcción del Yo Niño(a): espacios y relaciones humanas**

En los textos de las autoras, el espacio adquiere una importancia fundamental, en la medida que se constituye como uno de los principales objetos observados y reflexionados por parte de las autoras. Asimismo, muchas de las relaciones interpersonales que las autoras en tanto niñas sostienen con los diferentes sujetos de su infancia, están mediados por el lugar desde el cual se entabla contacto con ellos.

Dentro de los tópicos asociados con el espacio, el viaje resulta ser un tópico importante en *Cuadernos de infancia*, puesto que gran parte de éste se inserta temporalmente dentro de este ‘hogar transitorio’ que resulta la estadía de la familia Lange en Mendoza. Coincide este viaje con que se inicia el texto con ser el primero que realiza la protagonista (373), lo que adquiere un sentido iniciático, en la medida que da inicio a la construcción literaria que la autora hace de sí misma como personaje de ficción, asociado a una experiencia inicial real. Lo mismo ocurre con el segundo viaje que ocurre en la historia, aquel en el que la familia se devuelve a Buenos Aires, tras la muerte del padre en Mendoza. En este viaje, la situación familiar cambia abruptamente, pues se ven enfrentados a problemas económicos, explicitándose con ello el carácter de proveedor con que se asociará fuertemente a la figura del padre a través de la ausencia de dinero. A nivel literario, este tema se convierte en un elemento relevante, en la medida que, ya en Buenos Aires, se

reitera frecuentemente la situación de escasez en la familia, pero sin haber de por medio una reflexión, mediante la mirada de la infancia, respecto a lo económico: más bien esto funciona como un escenario en el que se sitúan parte de las evocaciones que expresa Lange hacia la segunda mitad de su texto.

Asimismo, el segundo viaje, asociado íntimamente a la muerte del padre, adquiere, además, una importancia que trasciende a la anécdota literaria: “Su muerte construyó diferentes destinos” (472). Tal como fue mencionado anteriormente, a nivel literario, la muerte del padre representa un cambio en la vida de la familia, tanto en lo que es el habitar físico (con el cambio de casa y de ciudad) como en el aspecto económico (al erigirse esta nueva condición como telón de fondo de las evocaciones en Buenos Aires). Pero también esos ‘diferentes destinos’, en plural, se pueden asociar con el modo en que su muerte y su lejana presencia en vida marcarán el carácter de Norah, y su voluntad final por ser escritora, como también en la cotidianeidad a las hermanas y a la madre. En efecto, para esta última se genera un cambio fuerte, en la medida que la madre debe convertirse también en proveedora, tras la carencia de dinero. Si bien en el texto no se indaga con respecto a un posible acceso de la madre en el mundo laboral, sí se señala que, como estrategia para reunir dinero y sobrellevar la nueva situación, la madre comienza a reducir los gastos, en ocasiones de manera dramática al restringir los alimentos de las niñas, y también empieza a vender diferentes muebles de la casa, siendo su punto máximo, de acuerdo a la percepción de la autora, el piano de la casa, hecho que ella denomina como el ejemplo evidente de que la familia se encontraba en una situación cercana a la pobreza (538). En el caso de Norah, los recursos en que ella alude a la nueva situación económica se asocian principalmente a travesuras infantiles (540). No obstante, la centralidad que adquiere el tema pecuniario, aun cuando se omitan reflexiones en torno a ello, da cuenta del nuevo giro que debe adoptar la

familia Lange, ahora compuesta solamente de mujeres, lo que las lleva a ingresar en un terreno usualmente asociado a lo masculino, que es el de cumplir el rol de ‘proveedor’, del que carece la familia. En el ingreso forzado de la familia al cumplimiento de este rol, se observaría una especie de autorización, a nivel temático e implícito, de la que se valdría Lange para erigirse como escritora, en la medida que, al señalar que tuvo que sufrir carencias durante su infancia, la familia debió asimilar el rol masculino asociado a la obtención de recursos económicos, dando cuenta de lo que anteriormente la autora señaló como ‘diferentes destinos’. Si bien existe un silencio respecto a cómo sucedió esto, la situación autorizaría a Lange a ingresar, en su adultez, en un terreno que por definición le estaría vedado. No obstante, ese silencio actúa también como escudo frente al modo en que Lange se aproximaría al campo literario, haciéndolo finalmente desde la perspectiva de los géneros referenciales, asociados a la escritura de mujeres.

Por otra parte, y retomando el carácter iniciático de la escena del viaje desde Buenos Aires a Mendoza, resulta relevante que el elemento con que éste se evoca sea la ventana del vehículo desde la que contempla el paisaje: “El primer viaje que hicimos desde Buenos Aires a Mendoza, surge en mi memoria como si recuperase un paisaje a través de una ventanilla empañada” (373). De este modo, la ventana no solamente se presenta como el cristal que media la esencia de los personajes observados con la percepción de la protagonista, sino como el dispositivo capaz de activar la memoria y, por tanto, actuar también como un triple mediador entre el sujeto que evoca desde el presente tanto los recuerdos entendiéndolos como objetos, como la escena en que el sujeto percibe dichos recuerdos.

Esta alusión a las ventanas en el viaje hacia la nueva casa es una introducción a la centralidad que tomará este elemento en la configuración de las relaciones parentales dentro

de la casa. La forma como Lange aborda el espacio familiar de los padres se expresa metonímicamente a través de las ventanas de las habitaciones relativas a ellos. A partir de la percepción que la autora asocia a ellas, se revela el tipo de vínculo existente entre ella y los padres. Es así como, respecto al padre, la autora señala que “La primera corresponde al escritorio de mi padre. Las pocas veces que entramos en ese cuarto, nos sentimos algo cohibidas frente a los muebles severos, de cuero frío y resbaladizo, y las paredes cubiertas de planos y mapas de distintos países” (379). A través de la ventana se contempla la habitación del escritorio del padre, la que funciona como metonimia del dueño de casa, y da cuenta del carácter con que éste es percibido por la niña. El lugar se presenta a Lange como un espacio severo, vedado, de difícil acceso, y con elementos asociados a un tipo de conocimiento racional, del que la niña no se siente parte: “Presentíamos que allí sólo se llegaba para conversar de cosas serias o cuando era necesario despedir a algún peón, a algún sirviente” (379). La percepción que se genera con la otra ventana de la infancia, la de la madre asociada al cuarto de costura, es completamente diferente: “Su ventana mantuvo siempre la luz que conviene a los niños” (380). La madre, en su asociación con una luz, con una claridad acogedora, se presenta como un espacio accesible y confortable para la mirada de la niña, y abierta a su acceso. A diferencia de la habitación del padre, asociada al conocimiento racional, el cuarto de costura con que se relaciona la madre, está vinculado con la sensorialidad y otro tipo de conocimiento, más sensible, que es el que permite que éste sea un cuarto donde las niñas puedan estar libremente: “Los cuartos de costura siempre son los más dulces. Ante los costureros desbordantes de cintas y puntillas contemplábamos, con frecuencia, ropita que no era de nuestro tamaño” (380). En la construcción inicial que la protagonista hace de los padres, vinculadas con la metonimia de los espacios de la casa asociados a ellos, se establece una configuración de los roles que estos tienen dentro de la

familia, y que representan los tradicionales que se asocian con su género. A partir de esta configuración espacial y semántica, la autobiógrafa establecerá su propio posicionamiento de género, deviniendo entre aquello que considera legítimo y atractivo desde su posición de mujer, y por ende en concordancia con lo asociado a la madre, pero conflictuándolo con su presente en tanto escritora, pero de manera encubierta frente al saber propio de lo masculino.

Por su parte, en el texto de Yáñez, el espacio constituye un elemento fundamental, en la medida que genera una multiplicidad de sensaciones en la protagonista, que requieren ser evocadas. El espacio en *Visiones de infancia* se erige a través de la oposición básica entre el mundo interior y el externo, representados tanto mediante la casa y el exterior a ella, como por el barrio y la ciudad, respectivamente.

En *Visiones de infancia*, las ventanas tienen una valoración de separación, asociada tanto a la protección como a la curiosidad. La ventana es un elemento que separa al espacio interior del exterior, pero que al mismo tiempo permite comunicarlos, desde una zona de seguridad que no excluye los placeres que existen hacia afuera: “Alguien entra a la pieza en puntillas para abrir los postigos. Entonces aparecen los cristales humedecidos de la ventana y, afuera, ese gran velo gris que raya las paredes y envuelve el paisaje. Es como un inmenso espejo que refleja visiones hermosas” (26). La posibilidad de contemplar a través de las ventanas es una condición privilegiada para Yáñez, pues se encuentra protegida. Al mismo tiempo, es un elemento de intimidad y, en cierto modo, aislamiento, en donde la niña puede hallarse tranquila y contenta, sin que nadie pueda importunarla. Quien abre los postigos de la ventana no tiene importancia, es solamente ‘alguien’, que no puede dar un significado a las ventanas como el que tiene para la niña.

Paralelamente a la metonimia de las ventanas, es posible observar una relación directa entre el espacio paterno de la habitación con la niña de la autobiografía de Yáñez. Tal como sucede con la contemplación a través de las ventanas, que separa a Lange del espacio físico, en el caso de la autora chilena también la contemplación a la habitación se hace desde afuera, pero mediante la puerta, dentro de la casa.

En los textos, la casa se erige como el espacio privilegiado en el que las niñas pueden desarrollarse como sujetos, en la medida que es allí donde se gestan sus principales relaciones humanas y reflexiones en relación con sí mismas y el entorno. La casa se presenta como un espacio muy apreciado por la protagonista, el lugar en que siente mayor felicidad. En relación a ella, Yáñez recuerda un episodio en el que se establece un curioso contrapunto entre la casa y el colegio: “‘Hoy no irán al colegio...’ ¡Todo un día de lluvia, jugando en la casa! ¡Toda una cadena de horas sumergidas en esa bienhechora sensación de isla anegada! Volvemos a las sábanas calientes con el pecho henchido de infinito reposo” (26). Para la protagonista, la casa es un espacio que se privilegia por sobre el colegio. En otras palabras, en cuanto a aquello que representan, la casa como espacio familiar y de afectos se privilegia por sobre el colegio, espacio académico y de contacto con otros niños. Si bien en otros momentos la autobiógrafa se recuerda como una niña con curiosidades intelectuales, en el plano espacial el colegio se presenta de manera postergada y secundaria en relación a la casa. No obstante, y reforzado por el hecho de ser escritora, la autora representa efectivamente a una mujer con intereses intelectuales. De este modo, se observa una confesión por un privilegio hacia el tipo de aprendizaje que se realiza dentro de la casa por sobre el conocimiento externo, institucional; es decir, un privilegio hacia un tipo de aprendizaje que podría asociarse con lo femenino, en contraste por un aprendizaje masculino.

El espacio del vecindario se presenta, en los recuerdos de Yáñez, como un espacio armonioso y tranquilo, en el que la protagonista comparte con otros niños a través de los juegos. Sin embargo, lo central en la evocación del barrio no lo constituyen estos momentos de esparcimiento y goce. Este escenario funciona como una introducción a aquello que provoca mayor curiosidad en los ojos de la niña evocada: “Los ‘entierros’ son para nosotros visiones de infancia, porque la calle San Antonio es la calle de los funerales” (16). La muerte, como tópico escabroso, se instala dentro de la cotidianidad de la infancia de la protagonista, pero ajena al horror que pudiera generar por su naturaleza; al contrario, la muerte se experimenta como goce: “Nos vestimos llenos de alborozo y pegamos nuestras caras al enrejado de las ventanas. [...] Y así la muerte, a nuestros ojos infantiles, se reviste de esplendor, de atónitas multitudes, de galones dorados” (16). La interpretación que la protagonista, en su infancia, hace de la muerte difiere del sentido más prosaico que ésta tiene. La muerte, como un evento cotidiano en su infancia, para los ojos de la niña representa un placer, en la medida que funciona como un ‘acompañamiento’, como la autora denomina a la caravana de la muerte (16). De este modo, las escenas de la muerte, que se desplazan por la calle de la casa, entran en la misma categoría con que anteriormente se ha evocado a la vida cotidiana del barrio junto a los juegos con otros niños, como un espacio de *compañía*, que es rescatado positivamente. Como símbolo, la muerte, asociada a la solemnidad y la rigurosidad (cfr. Cirlot), es reinterpretada desde la perspectiva autobiográfica de infancia en la escritura de Yáñez como símbolo de goce y compañía, adquiriendo un valor diferente, en concordancia con la diferencia del sujeto que la interpreta (Yáñez como sujeto femenino, en contraste con la literatura masculina y su discurso oficial, con interpretaciones simbólicas establecidas).

Por otra parte, dentro de los espacios internos de la casa familiar de Yáñez, uno que es percibido de manera propia, y por lo tanto con una conspicua connotación de seguridad, es la llamada ‘pieza de jugar’. Este espacio tiene una doble valoración, según el sujeto de la familia que lo significa: por un lado, esta habitación es para la familia un lugar vacío, que nadie ocupaba, y por ello fue definido como la pieza para los niños (21); por otro, para la niña, el cuarto representaba un espacio propio y cómodo: “En la pieza de jugar se estaba como al margen del mundo y se vivía una existencia irreal. Era el último aposento de la casa” (22). La autobiógrafa enfatiza el hecho de que este cuarto sea desplazado en las jerarquías espaciales, precisando que era el último de la casa, y precisamente por ello es que podía ser utilizado de manera personal por los niños. Al mismo tiempo, esta posición postergada físicamente le otorga mayor independencia, lo que le permite constituirse como un refugio para la infancia. Paralelamente, este cuadro le permitía realizar la reiterada estrategia de contemplación, común a Yáñez y a Lange, de observar a través de las ventanas el espacio exterior. Y, además, experimentar ciertos placeres vinculados con este mundo externo, pero protegidos por la seguridad que representa el estar en el espacio conocido y propio, como lo es la casa, y más aún el cuarto de juegos. “Nos gustaba ver salir el carruaje” (Yáñez 22), el goce se experimenta a través de la contemplación de las acciones en el afuera, pero no necesariamente de la actuación en dicho espacio.

No obstante, la autora tensiona esta armoniosa descripción de las percepciones experimentadas en el espacio interior con respecto al afuera, al ponerse en relación con otra niña, la hija del cochero de la casa. La escena que evoca Yáñez es la siguiente: desde su pieza de juegos, la protagonista observa cómo los hijos del cochero pueden jugar en las calles. Ella los observa, y otra niña, una de esas hijas, la observa de vuelta. La autobiógrafa presenta una imagen en la que las dos niñas se observan recíprocamente, a través de la

ventana, y se reconocen como semejantes. Sin embargo, Yáñez rememora las diferencias fundamentales que tienen ambas, en particular en el modo de habitar y significar los espacios:

“Soy más feliz porque toda la calle es mía. Tú eres un poco prisionera...’. Y me sacaba la lengua. Yo, en cambio, para vengarme, gustaba de hacerla creer que en la pieza de jugar existía una cueva por la que aparecían princesas y duendes. [...] Pero, en el fondo, yo envidiaba su vida misteriosa y sus andanzas callejeras. [...] Yo pensaba en la niñita de la calle, en su rostro malicioso y en su mansión oscura. ¡Allí sí que, de verdad, debían existir cuevas pobladas de duendes!” (22-23)

Entre las dos niñas se produce un juego de poder con respecto a quién es más feliz, y cuál de los dos espacios permite una mayor experimentación de felicidad y goce. A pesar del autoconvencimiento que la protagonista pretende lograr, tratando de hacer creer a la otra niña de las maravillas que hay dentro de la casa, la autobiógrafa, desde el presente, asume la imposibilidad de que realmente se haya sido más feliz adentro de la casa, puesto que adentro se estaba realmente como una ‘prisionera’. No obstante, esa ‘prisión’ puede entenderse más allá de una descripción física del espacio cerrado de la casa: el encarcelamiento de la niña proviene de su condición de género, junto a su posición social. Como niña, no está inhabilitada a disfrutar plenamente del afuera; lo que finalmente la condiciona es el ser una niña de la élite. De este modo, Yáñez plantea sutilmente una crítica a la libertad de las mujeres de la élite en la infancia, estableciendo el contrapunto con otra niña de clase trabajadora, con quien comparte la habilidad de la imaginación para poder disfrutar y jugar, pero con quien se diferencia de las posibilidades con que puede aplicar esa imaginación en función de la entretención. Así, estas limitaciones que se tenían con ello, se pueden manifestar en el texto literario, como el espacio propicio para expresar las posibilidades de la imaginación.

Paralelamente, el espacio físico también se cruza por el tiempo, en particular mediante la oposición de día y noche, en donde, al igual que como sucede con el espacio, el primero de ellos constituye la zona de seguridad y armonía, mientras que la oscuridad es rechazada en tanto encarna los temores y el misterio. Tal como el día está marcado por los juegos y la compañía, la noche se asocia con sensaciones que generan rechazo e intranquilidad, lo que se observa también en el estilo en que esto es descrito por Yáñez: “Oscurece. Soledad, silencio, bajo los altos faroles que, súbitamente, cobran vida. [...] Medianoche. Todo rumor se apaga” (16-17). La narración, cortante, en cierto modo pretende encarnar las sensaciones evocadas por la noche, las cuales también son parte de su infancia, pero de aquello que genera incomodidad.

Por otra parte, esta sensorialidad nocturna relacionada con los temores, también se vincula con el acto de recordar, y por lo tanto con la escritura autobiográfica misma. La escritura del texto implica una retrospectiva a la vida, en donde se rescatan los recuerdos, y se plasman aquellos que se desea compartir, o que, de acuerdo al proyecto literario, merecen ser expuestos. Pero a lo largo del texto, los recuerdos están marcados por una valoración de ‘angustia’ con respecto a la infancia: “Esas angustias de la infancia, esas angustias que nacen al sonido de una música lejana, en la noche. Llegan los acordes imprecisos de un piano, tocado quién sabe dónde, por dedos invisibles. Y no podemos conciliar el sueño porque todo el cuarto se impregna de nostalgia” (25). Yáñez establece una triple relación entre angustia-infancia-recuerdos, en donde es posible establecer dos lecturas respecto a la angustia: una vinculada directamente con la infancia, en la que esta época de la vida de Yáñez estuvo marcada por numerosos momentos de angustia, como componente trascendental y central al momento de ser evocada, esto es, que la infancia debe ser recordada junto a todas las angustias vividas; pero también hay una segunda

vinculación, entre angustia y recuerdos, en que lo que genera esa sensación es mirar desde el presente hacia la propia vida pasada. De este modo, no necesariamente es la infancia la que estuvo marcada por la angustia, sino que existiría algo en el presente que le otorga a la propia vida dicha sensación. En esta lectura, aquello que provocaría la angustia desde el presente sería precisamente el acto literario, en la medida que se está ingresando en un terreno que, para Yáñez como escritora, está marcado por el temor y la angustia, en la medida que sería un terreno masculino, de acuerdo con los planteamientos de Ludmer, citados en el primer capítulo, del que ella por su condición de género no forma parte. Y, por lo tanto, queda vulnerable a sufrir un ‘castigo’, metáfora de la censura y reproches que pudiera sentir socialmente. Frente a ello, aquello que la ampara de esos ‘castigos’ es precisamente el contenido del texto, y la transparencia de sus angustias y sus pesares de niña correcta.

Por su parte, Lange evoca una escena que transcurre en un espacio ambivalente entre lo público y lo privado: el cine ocupa un lugar especial dentro de los espacios de la niña, en la medida que le genera un fuerte atractivo: “Al pasar frente a él, siempre nos deteníamos ante sus anuncios, en espera del momento en que nos permitieran penetrar en esa sala conocida, cuando la llenara esa oscuridad que presentíamos misteriosa, apretada y distinta a cualquier otra” (407). Son muy pocas las escenas que transcurren en algún espacio público en *Cuadernos de infancia*, siendo ésta, en donde manifiesta su atracción por el cine, una de ellas. Sin embargo, el atractivo del cine no se asocia con la contemplación de películas, o con las historias representadas en ellas, sino con la sensación de oscuridad y misterio de la atmósfera generada por la estructura del cine. El espacio cerrado que constituye el cine es lo atractivo para Lange, lo que permite reunir en un mismo lugar ciertos componentes asociados a lo público y lo privado, en la medida que el

cine constituye un espacio público, pero aquello específico que atrae la atención de la niña es el encierro, y lo que esto genera.

La muerte de algún familiar cercano genera un fuerte impacto en las relaciones de la familia con el espacio físico, en particular con el hogar, y ocupan un lugar relevante en las autobiografías de Lange y Yáñez. En el caso de la autora chilena, la muerte de la hermana Inés, a los siete años producto de una enfermedad, genera un impacto familiar en la casa de vacaciones, que toda la familia, tras el entierro, debe partir de ese lugar, definido por la tristeza, “dejando atrás para siempre la casa en que nos visitó la muerte” (44). En el caso de Lange, son dos las muertes con las que se enfrenta: la del padre y la de la hermana pequeña, Esthercita. En ambos casos, la muerte interrumpe un habitar en los espacios conocidos, ya sea la casa vacacional, que es lugar en donde muere Inés, como el oficial hogar mendocino, que ha estado marcado por el goce y, principalmente, por la identificación y apropiación. Las autobiógrafas rememoran, en consecuencia, el abandono de estos espacios de tristeza, como una búsqueda familiar en pos de lograr el retorno de la felicidad que se ha perdido, generándose para las niñas un nuevo proceso de conocimiento y habitación de los espacios cerrados.

### **3. Figuras del Otro**

#### **3.1. La mujer real y la mujer idealizada: la relación de las narradoras con el otro masculino**

La escritura autobiográfica implica, en un primer nivel, una reflexión de la propia vida, en la que se establece un diálogo entre pasado y presente, pues los recuerdos del pasado son rescatados desde la perspectiva del presente, con todas las impurezas que ello implicaría en el propósito de lograr una mirada documental sobre la propia vida (cfr. Gusdorf). Sin embargo, en un plano sociopolítico, la escritura autobiográfica también implicaría otro tipo de diálogos, en la medida que, en sintonía con los planteamientos de Foucault en *Tecnologías del yo* abordados en el capítulo anterior, el texto funcionaría como una especie de producto confesional entre quien escribe y una figura ‘autorizadora’, a modo de confesor, producto de lo cual quien se expresa deviene en sujeto. De este modo, el texto autobiográfico representaría también un diálogo entre un individuo y otro que porta un saber superior, es decir, un diálogo de poder entre un sujeto subalterno y otro que se encuentra en una posición privilegiada. En el caso específico de los textos autobiográficos, este diálogo se daría entre el sujeto femenino que desea incorporarse al campo literario, y éste mismo, como una expresión del sujeto masculino, en la medida que éste es quien lo controla, y por lo tanto quien se erige como el regulador en lo que sería la escritura femenina.

Esta relación que traduce una diferencia de poder se expresa con mayor énfasis en la escritura en tanto soporte, y en particular respecto a los mecanismos en que el sujeto que escribe se representa enunciativamente a sí mismo, y cómo presenta también al otro. Frente a ello, el crítico ruso Mijail Bakhtin señala: “En la gran mayoría de los géneros discursivos (salvo los literarios) un estilo individual no forma parte de la intención del enunciado, no es

su finalidad única sino que resulta ser, por decirlo así, un epifenómeno del enunciado, un producto complementario de éste” (252). Si bien el texto autobiográfico, de acuerdo al modo en que se ha interpretado la terminología de Foucault, constituye un producto que surge en la relación confesor-confesado, es finalmente este último sujeto quien acaba produciéndolo<sup>4</sup>. En consecuencia, el texto tendría una génesis que está determinada por un cruce de factores, entre los que se encuentran, por un lado, elementos externos, asociados al campo literario que condiciona y restringe las posibilidades enunciativas de las escritoras; pero por otro, también habría un espacio de libertad, en el sentido que las limitaciones estarían circunscritas a aspectos más bien formales o superficiales al producto literario mismo, ya que la enunciación como tal, es decir, el modo en como el sujeto femenino que escribe se expresaría, correspondería a una manifestación propia y exclusiva, en la que los elementos externos quedarían remitidos a influencias antes que a matrices.

De todos modos, aun cuando el enunciado sea individual, y por lo tanto el contenido preciso de los textos den cuenta de la subjetividad de sus autoras en términos específicos, estos estarían en sintonía con el contexto en el que se producen, y por lo tanto reproducirían ciertos discursos que subyacen a él:

“En todo enunciado, en un examen más detenido realizado en las condiciones concretas de la comunicación discursiva, podemos descubrir toda una serie de discursos ajenos, semicultos o implícitos y con diferente grado de otredad. Por eso un enunciado revela una especie de surcos que representan ecos lejanos y apenas perceptibles de los cambios de sujetos discursivos, de los matices dialógicos y de marcas limítrofes sumamente

---

<sup>4</sup> Si bien el texto autobiográfico, poniéndolo en relación con el contexto de producción, corresponde a un tipo de soporte que le está permitido al sujeto femenino, y por lo tanto acaba presentándose como una forma que resulta casi impuesta, el producto en sí mismo, es decir, el contenido como tal del texto, correspondería a una manifestación más bien propia y exclusiva del sujeto que enuncia, es decir, de María Flora Yáñez y de Norah Lange en tanto sujetos independientes, con un *habitus*, según la terminología de Bourdieu, que las definiría y diferenciaría.

debilitadas de los enunciados que llegaron a ser permeables para la expresividad del autor.” (Bakhtin 283)

De esta manera, los textos autobiográficos estarían contruidos por una doble articulación, a saber: una voz propia que se define a partir del uso personal que las autoras hacen de la lengua, es decir, el modo en que ellas se apropian de ésta para enunciar; y por otro, las condiciones socioculturales que se filtran inconscientemente en la enunciación que las autoras realizan, y que daría cuenta de las estructuras de poder que subyacen tanto a la época como al modo en que ellas se desenvuelven en su contexto. Dentro de esta segunda articulación, entonces, se filtraría la presencia de una alteridad empoderada, que condicionaría parte del discurso de las autoras, a pesar de la connatural individualidad que también forma parte de su enunciación. Esa alteridad, considerando el soporte, contenido y las circunstancias de enunciación del texto autobiográfico, estaría mediada por la figura masculina, cuya efigie se expresa desde una multiplicidad de aristas en los textos (ya sea como padres, hermanos, agentes de poder, como también mediante el campo literario y los mecanismos de autorización).

Paralelamente, el propio Bakhtin señala otro atributo en la enunciación:

El segundo aspecto del enunciado que determina su composición y estilo es el momento *expresivo*, es decir, una actitud subjetiva y evaluadora desde el punto de vista emocional del hablante con respecto al contenido semántico de su propio enunciado. En las diversas esferas de la comunicación discursiva, el momento expresivo posee un significado y un peso diferente, pero está presente en todas partes: un enunciado absolutamente neutral es imposible. (274)

El factor expresivo constituiría un elemento emocional que también se filtraría en la enunciación al momento de la escritura autobiográfica. En los textos particulares de Yáñez y Lange, este componente adquiriría un carácter aparentemente más preponderante, en la

medida que los textos corresponden a escritura autobiográfica, asociada al espiritualismo de vanguardia, con una temática que se centra en la vida personal, y con un fuerte vínculo con lo emocional. Más aún, la temática de centra en el relato de infancia, por lo que el modo en que el sujeto protagonista, el niño, percibiría el mundo estaría aún más vinculado con lo emocional, en oposición a una perspectiva más bien racional que podría definir al sujeto adulto.

En consecuencia, al articular la presencia de una otredad que subyace en todo enunciado con el aspecto emocional que caracteriza la enunciación, los textos autobiográficos de Yáñez y Lange se enfrentarían a la tensión de construir un sujeto femenino que devenga entre lo que ellas quieren configurar, junto con lo que las circunstancias, tanto implícitas en la enunciación como vinculadas con su contexto de producción. El sujeto masculino, que encarnaría con mayor fuerza esa otredad, estaría mediando la construcción del sujeto autobiográfico femenino, junto con la diversidad de otras mujeres que se rescatan en los textos. Y es por medio de esa mediación que en estos se observaría la presencia de dos mujeres en tensión con el otro masculino: la de una mujer real, o más bien la construcción de una imagen de mujer que se supone como real; y la de una mujer idealizada, cuya configuración tiene como perspectiva tanto a la figura masculina que la define como aquello que se espera de una mujer, como también a la de que las autoras imaginan como debe ser una mujer (produciéndose, simultáneamente, una nueva mediación, en la medida que la perspectiva de las autoras también se encuentra tamizada por el otro masculino, encarnado tanto por el campo literario como por el contexto epocal en general en el que ellas viven).

Dentro de los textos, la figura materna resulta central en el texto autobiográfico, en la medida que se habría de erigir como un modelo esencial en la construcción del sujeto

femenino. No obstante, en los textos de Yáñez y Lange la figura de la madre se encuentra tensionada desde diversos ángulos, marcado principalmente por el hecho de ser un modelo natural que se habría de seguir, pero al mismo tiempo con el que públicamente se desearía romper, aun cuando ello suponga una transgresión al decoro de lo que se espera de una escritora mujer que se presenta en el espacio público de la literatura.

Antes de abordar la relación directa entre las autobiógrafas con las madres, es pertinente observar los planteamientos de Sidonie Smith respecto al modo en que se articula en la autobiografía el tema de la infancia en relación a la división de género:

“Por medio de la represión de la mujer, interna y externamente, el niño reprime lo que la cultura patriarcal define como femenino: la ausencia, el silencio, la vulnerabilidad, la inmanencia la interpenetración, lo no-logocéntrico, lo impredecible, lo infantil. El niño se convierte, de este modo, en hombre.” (94)

Según Smith, en la época de la infancia se construirían las tipologías de género que categorizan a la mujer en la parte postergada del binarismo, por lo que los textos autobiográficos habrían de reproducir, ya desde el relato de infancia, esta dicotomía. Sin embargo, en las autobiografías de mujeres esta situación podría manifestarse de manera contestaría, de acuerdo con el posicionamiento con el que las autoras quisieran instalarse. La autobiógrafa, al ser un individuo femenino que escribe, no puede convertirse en hombre, por lo que no necesariamente habría de reprimir lo señalado por Smith. Al contrario, como una estrategia de instalar un discurso opuesto, con la tranquilidad que le otorga el estar instalada de manera exclusiva dentro de una temática postergada, y en un soporte literario que les es permitido, las autobiógrafas pueden replicar las ‘tretas del débil’ como las llama Ludmer, y reivindicar a lo femenino, mediante la figura femenina principal con que se vincula tradicionalmente la infancia: la madre. Por lo tanto, sería posible observar en las

autobiógrafas un proceso que si bien no es opuesto a lo señalado por Smith (en la medida que las niñas no habrían de hacerse ‘mujer’, en oposición a lo que se señala de la conversión del niño en hombre), sino más bien hacer un rescate de la figura femenina postergada, representada a través de la madre.

En la relación que se entabla entre Lange y su madre, hay una relación profundamente marcada, en la medida que, como se señaló anteriormente, en ocasiones el personaje protagónico se amalgama con las hermanas, incluso con la madre, conformando un conjunto femenino familiar que frecuentemente participa unido como bloque en las experiencias de infancia evocadas por Lange. Asimismo, contrasta su presencia con la del padre, quien está marcado por su ausencia, tanto en la parte mendocina de los recuerdos, como posteriormente tras su muerte en Buenos Aires. Al mismo tiempo, la madre aparece notoriamente caracterizada por atributos que si bien son asociados a lo femenino, son permanentemente ensalzados en el texto. Lange no censura a su madre por el hecho de responder a un patrón de conducta femenino que se espera de acuerdo a su posición en tanto esposa de clase acomodada, sino que al contrario: lo defiende y lo sacraliza. Las transgresiones a la posición de género en el texto de Lange se vincularían a otras mujeres, tanto a externas a la familia como a la propia autobiógrafa y, en menor medida, a las hermanas. La madre, por el contrario, se erige como una figura destacada dentro de su fragilidad, su feminidad y su rol social, desde un principio, al momento de presentarla en el segundo capítulo del texto:

“La veíamos toda entera de un lado del caballo, la cara escondida bajo el ala del chambergo negro. Del otro, una sola mano enguantada; el perfil tan claro, como si de pronto se acercara a una lámpara. Parecía que toda la figura hiciera contrapeso, desde un flanco del caballo, al otro, al luminoso, al íntegro de su rostro. Montando así, nos alcanzaba una doble dulzura: podíamos verla de un costado, del costado de la sombra, del menos

conocido, y del otro, en donde estaba toda, la recuperábamos intacta, idéntica al panorama de cariño que nos mostraba todos los días” (377).

No obstante, a pesar de que a la madre se la presenta con este carácter sacro, Lange aprovecha de filtrar, en una especie de proyección que la propia autobiografía hace a través de su figura, las tensiones que se derivan en su concepción de la posición de la mujer. Esto se observa en esos dos ‘lados’ que menciona la autobiografía de la madre montada en el caballo. A lo largo de la narración, ese lado sombrío, oculto, se desvanece, en la medida que le es ‘desconocido’, tal como ella señala. No obstante, se hace mención de ello, por lo que se da pie para la presencia de una doble articulación en la identidad de la madre, aun cuando no se desarrolle. La madre, de este modo, actúa como punto centrífugo en el que, desde la armonía y la estabilidad de un rol incuestionable, se expresan, a partir de contrapuntos, las otras posibilidades alternas del ser mujer.

De todos modos, la enunciación de este ‘otro lado’ en la identidad de la madre se condice con la presentación que al mismo tiempo se hace del padre en dicho capítulo, aquel que se supone corresponde a la presentación de la madre<sup>5</sup>. En la entrada del padre en escena, Lange plantea una especie de enroque de estos dos lados de la madre, en donde el conocido, ‘luminoso’ en palabras de la autora, queda opacado ante la figura del padre-esposo: “el lado resplandeciente de la madre desaparecía, y sólo nos quedaba el menos familiar, el más austero. Al acercarse a los primeros álamos que limitaban la quinta, recién sentíamos que algo nos faltaba. La barba rojiza de mi padre era lo único que divisábamos. Ahora sé que el otro lado de la madre, el luminoso, iba muy cerca suyo” (378). Es posible

---

<sup>5</sup> Se considera al segundo capítulo como el relativo a la madre, aun cuando estos carezcan de título, en la medida que se hace una presentación de su persona, tal como en el tercero se hará una presentación del padre. Ambas presentaciones se hacen desde la perspectiva de Lange.

observar que la madre, como una figura de cariño y protección, se ve opacada ante la entrada del padre, que domina tanto la escena como simbólicamente la expresión de los afectos propios del ámbito privado de la relación madre-hijos. Queda en evidencia la representación del padre como asociado al control y al poder, y que se contrapone con la expresión de los afectos en la intimidad de la relación de la madre con las hijas, conformándose los roles que tendrán los padres en sus relaciones con la protagonista en la construcción autobiográfica de la infancia de Lange.

Como se mencionó anteriormente, la presencia del padre de Lange aparece completamente elidida a lo largo de la obra. Se sabe de la existencia del padre, y que vive en la casa de Mendoza con la familia, pero su presencia como personaje se reduce a muy pocas escenas. Posiblemente el momento en que el padre se presenta de manera más expresiva es mediante su muerte. No obstante, el fallecimiento del padre mantiene la connotación de ausencia que lo marca a lo largo de la obra, en la medida que la niña solamente se entera de su muerte por medio de otros personajes, sin poderlo contemplar ni dialogar: “Tanto Susana como yo ignoramos los pormenores que nos hubieran ayudado a preverla, pues desde la tarde en que se enfermó, súbitamente, no lo vimos más, ya que la madre era la única que permanecía a su lado” (470). El contacto con el padre se encuentra vedado completamente a las hijas, incluso al momento de la muerte de éste, explicitándose un vínculo entre él y las hijas ajeno a la expresión de afectos. Estilísticamente, incluso el texto da cuenta de la distancia del padre con las hijas, en la medida que el capítulo comienza hablándose de la muerte de una persona, sin referirse sino hasta bien avanzado que esa persona es el padre de la protagonista.

Asimismo, tal como la presentación de los padres de la protagonista se hace mediante sus ventanas, y el modo como Lange las percibe, tras la muerte del padre se

vuelve a experimentar el espacio, sensorialmente, a partir de las ventanas: “La ventana, con sus cortinas claras, me sostuvo, mientras mis ojos abarcaban todos sus detalles: la caída de los pliegues, el caminito prolijo de las costuras, el lazo que las mantenía abiertas. La muerte de mi padre se estremecía, toda entera, contra la ventana” (471). Las ventanas, como un espacio desde el que se puede contemplar oblicuamente el interior sin entrar en contacto directo con él, constituyen el modo como Norah se relaciona con el padre. El vínculo entre padre e hija requiere de un mediador espacial, para así poder tanto conocerlo, mediante la observación, como también experimentarlo, sentirlo emocionalmente. Solamente a través de las ventanas Norah puede sentir el dolor que le genera la muerte del padre, debido a que siempre su vínculo ha requerido de un mediador. De este modo, Lange enfatiza la diferencia entre padre y madre en cuanto a los afectos, y construye en torno al padre una efigie absoluta de autoridad, con la que no cabe un vínculo emocional directo: “No hubiéramos sabido aproximarnos a él. Jamás lo vimos acostado, ni lo recuerdo sin cuello, en mangas de camisa, en ‘robe de chambre’, salvo los domingos en que se entretenía en el cuidado del jardín” (471). El padre siempre representa una autoridad, vestido formalmente, y ajeno a un espacio de cotidianeidad o de vida familiar. Por ello, su presencia aparece siempre elidida dentro del texto autobiográfico centrado en el espacio íntimo de la infancia. Asimismo, cuando no es a través de las ventanas, Lange también recurre a la contemplación de su retrato para reflexionar y aceptar cuál es el verdadero significado que el padre tuvo con ella: “Cuando miro su retrato pienso que no lo conozco, pienso que no me conoce” (472).

Por otra parte, el carácter de la muerte del padre y el distanciamiento entre él y las hijas, se refuerza inmediatamente después presentado su fallecimiento. Un par de episodios después, se presenta la muerte de Esthercita, la hermana menor de la familia. Entre la

muerte del padre y la de la hermana, hay un elemento en común, como lo es el contemplar la muerte de manera oblicua, al encontrarse las hermanas en la pieza del lado a la que compartía la madre con la hermanita: “En el dormitorio contiguo al que Susana compartía conmigo, la voz fastidiada de Marta, a fuerza de ternura, comenzó a impacientarse. – Necesito ver qué sucede. No puedo quedarme quieta” (478). Sin embargo, el modo de sentir y vivir el proceso de muerte de Esthercita tuvo mayor transparencia para las niñas, en la medida que ellas sabían lo que estaba sucediendo con la hermana menor. Por otra parte, Lange señala que, a diferencia de con el padre, logra observar a la hermana muerta, en su ataúd pequeño, por lo que puede tener una experiencia más cercana frente a la muerte, tal como señala la propia Lange: “Así vi la primera muerte. Su muerte. Su muerte pequeña” (480). De este modo, la autora experimenta por primera vez la idea de la muerte, aun cuando no se trate de la primera de un cercano (tras la muerte del padre). No obstante, y a diferencia del padre, Esthercita representa un igual a Norah, en la medida que al ser su hermana comparte una misma generación, junto al hecho de que es mujer. De este modo, la experiencia de la muerte se vive de manera más cercana al tratarse de un igual, reforzando la distancia que las hijas experimentan frente a la muerte del padre, aun cuando la muerte de éste genere efectos mucho más intensos en la vida de la familia, y temáticamente genera un mayor impacto en los recuerdos de Lange, en la medida que se vivencian los efectos de la ausencia del padre. Al contrario, el personaje de Esthercita, cuya participación en los recuerdos que evoca Lange son mínimos, se desvanece completamente tras su muerte.

Por su parte, el texto de Yáñez se abre con una particular dedicatoria: “A mis padres y a todas las personas –ya desaparecidas- que dejaron un pedazo de alma en las páginas de este libro” (7). Llama la atención el énfasis de la autora a la paradoja de la ausencia de los considerados ‘receptores’ de la obra: a quienes se les dedica el texto están muertos. Así, la

dedicatoria deviene en una especie de homenaje póstumo que la autora haría con su texto; es decir, la narración autobiográfica de Yáñez es en su temática y en su soporte una historia personal, pero que está explicitada por la autora en relación hacia otro, que forma parte del texto, aunque no con un rol central: este protagonismo sucedería extratextualmente. De este modo, la autora realiza una doble jugada, en la medida que presenta un texto literario cuyo eje consiste en su propia vida; pero, a la vez, esta centralidad de la autobiógrafa se elide mediante la dedicatoria, en la que la intención verbalizada de la autora es que el foco temático sean los otros sujetos presentes en la obra. No obstante, este 'otro' que se pretende central en la narración ya está muerto, lo que daría cuenta de un privilegio que se pretende del 'otro' muerto que del 'otro' vivo. Esta idea se refuerza con la segunda parte de la dedicatoria, en un segundo párrafo: "A mis hijos, fuerza y estímulo en mi vida" (7). Se observa que también está presente un 'otro' vivo, los hijos, quienes no aparecen en la obra (y de ahí que, a diferencia de los dedicados anteriores, no 'dejaron un pedazo de su alma' en el libro). El predominio de este 'otro' muerto por sobre el vivo, se puede entender como un mecanismo de autorización al que la autora recurre para la escritura de su texto, a través de la dedicación a sus padres (las figuras de autoridad durante la infancia, de acuerdo con la temática del texto), como hacia otras figuras que puedan revestir cierta autoridad; pero que, por el hecho de encontrarse ya muertos al momento de la escritura, no revestirían peligro de sentirse 'ofendidas' frente al contenido del texto, lo que permite la escritura y publicación del texto autobiográfico escrito por una mujer. El sujeto muerto, si bien no puede autorizar, tampoco puede juzgar ni vetar, por lo que la legitimación sería de corte simbólico, pero suficiente como para poder realizar el gesto que denote alguna certificación en la emisión del texto literario.

Como se señaló anteriormente, la habitación del padre aparece como un lugar al que está vedado el acceso, y que se contempla oblicuamente, ya sea a través de un tamiz, como son las ventanas, o desde el exterior pero sin alcanzar a entrar. En el caso de la habitación del padre de Yáñez, la autobiografía otorga importancia a los objetos que hay en la pieza, atrayendo particularmente su atención un cuadro del hermano mayor, quien está muerto:

“Sobre la cabecera del lecho de mi padre había un gran retrato al óleo que representaba a un niño de tres años, vestido de terciopelo azul. Sus ojos, anegados en luz, parecían seguir la trayectoria de las personas que cruzaban el cuerpo. Era nuestro hermano mayor, Lolito, muerto antes de cumplir los tres años” (19).

El hermano muerto, cuya efigie se recoge mediante “trozos sueltos de aquella silenciosa tragedia” (20), se presenta como una nueva figura masculina ligada al ámbito familiar. Su presencia es similar a la del padre, semi invisible, en este caso producto de la muerte y del silencio que rodea a su vida. Sin embargo, su figura está marcada por un aura de protección y seguridad:

“A veces –cuando a causa de alguna riña con mis compañeros de juego- mi corazón de criatura se apretaba, yo solía ir a apoyarme contra un pilar del patio, frente al dormitorio de mi padre, y sujetando apenas el raudal de llanto que la reciente niña formara detrás de mis párpados, miraba hacia adentro. [...] Su figura azul cobraba vida, pareciendo desprenderse del marco para venir a mí y brindarme una muda, ferviente protección” (19).

De este modo, Lolito aparece como un nexo entre el padre y la madre: en tanto sujeto masculino, y cuya presencia se radica en la habitación paterna, se asocia con el primero; pero en la relación silenciosa que su figura entabla con la hermana, asociada a la protección y el consuelo, se asociaría con la madre. Para Yáñez, Lolito encarnaría este doble significado, y en consecuencia se construye como una figura de identificación en el proceso de escritura de Yáñez y su erección como escritora; una vinculación entre ambos

que se da mediante la infancia, en la medida que Lolito murió a los tres años; por lo tanto el retrato y el recuerdo que, a través de los retazos, hace Yáñez de él, es el de un hombre, pero específicamente un niño (en concordancia con la autodenominación de ‘niño’ que genéricamente hace de sí misma Yáñez a lo largo de la narración).

### **3.2. La Otra: la mujer rebelde como un espejo convexo de las narradoras.**

Los textos autobiográficos de Yáñez y Lange presentan a mujeres protagonistas que, dado el soporte escogido, escriben sobre sí mismas. No obstante, esta escritura no solamente representaría una ‘inquietud de sí’, de acuerdo a los términos foucaultianos de sujeción que desarrollarían las autoras; también la escritura autobiográfica funcionaría como una puerta de acceso a la presentación y sujeción de otros sujetos femeninos, que mediante la memoria son rescatados de la realidad pasada y devenidos en personajes en el espacio de la ficción, que pueden tener un mayor o menor grado de semejanza con la efigie de las autoras, y por lo tanto presentar otras variantes dentro del proceso de sujeción femenina.

Respecto a los procesos de sujeción señalados en el segundo capítulo, es posible hablar de un segundo mecanismo de subjetivación que se expresaría oblicuamente en los textos autobiográficos. Por un lado, y como quedó evidenciado en el capítulo anterior, las autoras, al desarrollar un trabajo ‘confesional’ mediante la escritura autobiográfica, y experimentar un proceso de sujeción de la mano de la figura ‘oficial’ del campo literario como ente autorizador, se erigirían como sujetos, con el consiguiente poder o relativa autonomía que ello les permitiría. De este modo, y mediante esta conquista de leve independencia que ellas tendrían como sujetos, pueden desempeñar, dentro del espacio que les es permitido como lo es la escritura autobiográfica y en el que ellas se pueden erigir

como agentes, el rol de ‘confesores’ de otros sujetos que no se expresan explícitamente, sino a través de la voz de ellas mismas. Ello generaría una dualidad de ‘confesor-confesado’, en la medida que en los textos habría otros individuos femeninos que podrían erigirse como sujetos, a través de la voz de las autoras, quienes las recuerdan y las construyen como personajes. Pero, al mismo tiempo, esta posición de confesor que tendrían las autoras solamente puede manifestarse a través del texto literario, pues es éste el terreno en el cual ellas desarrollan sus propios procesos de sujeción, y sus productos serían precisamente aquello que les permite acceder a una parcela de poder, a un tipo de saber que, en concordancia con lo señalado por Josefina Ludmer, se encontraría dentro del blindado terreno de lo femenino.

Paralelamente, y en concordancia con el contexto de producción en el que se sitúan las autoras, el intelectual mexicano Carlos Monsiváis señala que “en la década de 1920, muy especialmente, se dan en todas partes fenómenos de independencia femenina, y surgen voces de un estado de ánimo levantisco, crítico, irónico” (203). Así, se observaría que en la época no solamente surgirían voces que sutilmente proponen una reelaboración de los modos en como se han articulado las relaciones de poder en los diversos campos de la cultura y la política, sino que abiertamente surgirían voces femeninas particulares que se erigen como sujetos públicos capaces de desafiar, transparentemente, las categorías a las que han sido históricamente relegadas.

De este modo, las otras mujeres que aparecen recordadas dentro de los textos autobiográficos, experimentarían un triple desplazamiento de individuo-personaje-sujeto, en el que lograrían erigirse como tales mediante la escritura autobiográfica, y por lo tanto configurarse lo que Monsiváis señala como ‘fenómenos de independencia femenina’, al

amparo de una estructura elidida por el discurso oficial y el campo de poder dominado por lo masculino.

En los textos autobiográficos de Lange y Yáñez, la llamada ‘mujer rebelde’ es aquella que, de algún modo u otro, se encuentra ocupando un lugar, aunque sea pequeño, dentro del dominio masculino. El principal espacio de invasión, a los ojos de las niñas, es el laboral. Las mujeres que trabajan, aunque sea en labores típicamente femeninas, ocupan un lugar especial en las rememoraciones de las autobiógrafas, atrayendo la curiosidad de las niñas, o más bien siendo resaltadas en la reconstrucción de la vida de la infancia que hacen las autoras.

Un personaje relevante en este grupo, en el texto de Yáñez, es el de la institutriz, llamada Miss Emily Hutchinson, o simplemente ‘La inglesa’, como se denomina el episodio en que se la recuerda. En un primer momento, es tratada por Yáñez con rechazo, o más bien con un silencio que significa un rechazo:

“Mirándome con simpatía me preguntó mi nombre. Guardé silencio:  
-Conteste, ordenó mi padre, severo. Es la institutriz inglesa que llega de Europa.  
-Nunca le contestaré, respondí tímidamente. No me gusta...” (29)

Inmediatamente después, la autora reflexiona respecto al profesor de inglés de su hermano: “Yo, entretanto, envidiaba la suerte de mi hermano que, después del colegio y en compañía de dos primos, daba lecciones con Mr. Bingle, inglés exuberante, juguetón y pintoresco, quien casi enseguida, fue también mi profesor” (30). Estableciendo un paralelo entre ambas escenas y reacciones, se expresa un rechazo por parte de la niña hacia la profesora extranjera, que va más allá del ser una institutriz inglesa con quien, como reacción propiamente infantil, no congenió; en oposición a su atracción por el profesor hombre de su hermano, el rechazo principalmente provendría por la condición de mujer de

la institutriz, esto es, de una mujer que trabaja, y que por tanto se encontraría en un terreno más bien asociado a lo masculino (y de ello se desprendería el gusto que sí siente por Mr. Bingle, quien también es inglés). No se expresan mayores descripciones de Miss Hutchinson que motiven, en su personalidad o comportamiento, un rechazo hacia ella por parte de la niña, sino que este rechazo proviene de manera aparentemente arbitraria desde un inicio. Adicionalmente, el episodio de la institutriz, quien ante el rechazo absoluto de la niña debe volver a su país, termina con un panegírico hacia su figura, que mitiga, desde el presente, el rechazo que se hizo con ella en la infancia: “Hoy, no sé por qué, veo llegar desde el fondo de mi infancia a la inglesa errabunda con su absurdo sombrero y su figura enjuta. Y una inmensa piedad, un anhelo de pronunciar la palabra que mis labios de niño no supieron decir, sube en precipitados latidos desde mi corazón” (31). Desde el presente, y a través de la escritura, Yáñez realiza un rescate de la figura femenina que trabaja, y que además debe interactuar en un espacio tan público y ajeno como lo es el extranjero (aun cuando sea dentro de una casa familiar, la que de todos modos no es su propia familia). Esta reivindicación de una figura femenina, sin embargo, no es ella misma ni alguien directamente relacionado con su familia, quienes, ante los ojos de los receptores del texto, se mantendrían como representantes correctas de lo que la autoridad espera de la mujer. La valoración de la mujer trabajadora se hace concreta, pero mediante una persona externa.

Un aspecto curioso en *Visiones de infancia* es el predominio casi absoluto de los episodios relatados desde el hogar. Las anécdotas que transcurren en el exterior son muy escasas, y cuando se presentan, están de todos modos insertas dentro de un lugar físico cerrado. Un episodio particular es la evocación que Yáñez relata de sus desplazamientos en un ‘carro’ al colegio. Siempre iba acompañada de una sirvienta de ‘razón’ (el énfasis, al igual que con el carro, lo hace la autora), lo que da cuenta de su imposibilidad como niña de

desplazarse por el espacio público sin la compañía de otro adulto. Sin embargo, un aspecto relevante en este recuerdo es el encuentro que siempre tenía en el carro con otra niña, quien también va acompañada de su sirvienta. Esta niña es percibida como una ‘intrusa’, tal como denomina Yáñez a este episodio, y es percibida solamente de manera negativa: “Yo sentía hacia ella una hostilidad sin causa, pero indomable. Sentadas al frente en el ‘carro’, nos observábamos agresivamente, sin saludarnos, sin hablarnos, con esa mirada hermética y adusta” (48). Llama la atención de Yáñez la imagen de esta niña, por el hecho de percibirse como un espejo, dirigiéndose al mismo lugar, en el mismo medio de transporte y en las mismas condiciones. La única diferencia, mínima, es el hecho de que esta “niñita de mi edad, tiesa, desteñida”, iba al colegio “a un curso más bajo” (48), es decir, se encontraba mínimamente en una posición de inferioridad, brindando cierto ‘poder’ a Yáñez. Este rechazo hacia la niña semejante, marcado por lo despectivo de la descripción y la incomodidad que experimenta Yáñez en la travesía junto a ella, la motiva a hacer una travesura: cambiarse de transporte antes de que la niña subiera, generando la incompreensión de la cuidadora, y una posterior mentira, tras la justificación que debe dar a la madre del por qué de sus actos: “No es por travesura. Es que, a veces, sube una niñita mala y me quita una cosa” (49). Ante la mentira, la aceptación de ello y el dolor que siente ante la mirada escrutadora de la madre por ello (49), Yáñez plantea una reflexión abierta con que concluye el episodio: “Pero no habría podido explicarle –ni a ella ni a nadie- qué clase de cosa era la que, cada mañana, me arrebatava sin querer la rubia niñita de mirada incolora” (49). Efectivamente, queda sin respuesta el qué era lo que la niñita le quitaba a Yáñez. No obstante, esto puede leerse considerando tanto el momento en que esta niñita sube al carro (tras haber pasado la juguetería, y el goce que experimenta Yáñez de desear poder estar siempre allí), y el hecho de verse enfrentada a un igual. La aparición de la niña le

interrumpe las ensoñaciones y la imaginación de estar en un lugar en el que le gustaría estar, y por lo tanto la plenitud que experimenta en sus ficciones. Pero principalmente, esa interrupción se hace desagradable, por el hecho de encontrarse en una especie de relación especular, identificándose con la realidad de esa niña, que es la misma suya, y por tanto verse enfrentada a los hechos: el estar inserta dentro de un esquema en que siempre debe ir entre el colegio y la casa, omitiendo mayores estadios en otros espacios que pudieran ser atractivos. Frente a esta otra niña, quien es su igual, Yáñez encarna cierta rebeldía que se observa atractiva desde la distancia.

Dentro de los ‘otros’ que generan atracción en Yáñez, un lugar importante es el que tiene la llamada ‘tía loca’, cuyo nombre es elidido. Ella es una pariente de la familia por parte materna, a quien Yáñez visita junto a su madre, dentro de un conjunto de visitas que realizan a la familia periódicamente. La tía se presenta a sí misma de la siguiente manera: “‘Me he creado un mundo en el que no existen ni la maldad, ni la mentira, ni la envidia. Y soy la reina de ese mundo. Ustedes, en cambio, viven en el mundo de los hombres. ¡Uf, qué asco! Aquí todo es suave y aterciopelado como el plumaje de ellos...’” (58). Ante las descripciones de la madre y de otros familiares, esta tía es considerada de modo especial, en la medida que la consideran un poco loca. Pero, dentro de la parentela que visitan, es ella quien atrae mayormente la atención de la niña, en la medida que esa locura, vista por Yáñez como una diferencia frente a los demás, da cuenta de un pensamiento libre de ataduras o imposiciones, que genera un fuerte atractivo en la niña. La ‘tía loca’, a diferencia de la madre y de los otros personajes femeninos de la familia, se presenta como un sujeto más bien autónomo en su pensamiento y en su modo de vivir, pues ella asume su condición diferencial respecto a las demás personas, pero al mismo tiempo experimenta una fuerte felicidad debido a la independencia que ello le genera. La ‘tía loca’, a los ojos de Yáñez, se

presenta como un sujeto que se ha rebelado dentro de sus posibilidades, al ser considerada por los demás como un sujeto aparte, que merecería un trato más bien distinto, pero que es en esa especie de marginación que los otros hacen con ella donde puede encontrar su libertad: la tía utiliza la estrategia de marginarse de la cotidianidad de su mundo, pero haciendo creer al resto que son ellos quienes la marginan, y por lo tanto ella puede ser libre en paz.

El atractivo que Yáñez siente por la ‘tía loca’ contrasta con la visita que hacen inmediatamente después, que es a la tía Adelaida. Ella es descrita de manera opuesta a la visita anterior: “La anciana, como mi abuela y como todos esos tíos de mi madre, tenía un extraordinario don de expresión y su palabra era fascinadora. Yo pensaba: ‘Me gustaría parecerme a ella y estirar la mano con ese gesto elegante. Me gustaría poder conversar y moverme como ella, sin precipitación, sin torpeza... Pero eso ¡ay! no es posible...’” (58). Lo que admira Yáñez en la tía Adelaida es su belleza y su elegancia en los gestos, esto es, lo bien que ella encarna el rol social de la mujer en la época. Yáñez expresa que desearía parecerse a ella, pero que no es posible. Es así como, en la dicotomía que se produce entre ambas tías, la ‘loca’ y Adelaida, Yáñez verbaliza una mayor cercanía hacia esta última, aunque finalmente acabe acercándose a la otra tía, en tanto escritora. De este modo, ante la imposibilidad que Yáñez asume de semejarse a la tía bella, se erige como un sujeto diferente, que es la escritora, posterior a la realización del gesto, precavido, de manifestarse deseosa de ser una mujer bella y elegante.

Finalmente, otro personaje relevante que rescata Yáñez dentro de este grupo de ‘mujeres rebeldes’ es Misabel, una de las mujeres que trabajó en la casa de la familia Yáñez. La particularidad en la evocación que se hace de ella es que, estilísticamente, su episodio se presenta de manera diferente al resto del libro. Yáñez utiliza la segunda

persona, dirigiéndose explícitamente a Misabel, a diferencia de las otras personas del texto, de quienes habla desde la primera persona, considerándolos como sujetos con los que interactuó, pero que se presentan como personajes más bien lejanos en la narración. Misabel, en cambio, adquiere una presencia y concreción similar a la del personaje protagónico, en la medida que, a pesar de que no hable y no interactúe directamente, Yáñez habla con ella, como si estuviera presente. Dentro de su historia, Misabel representa a la mujer incomprendida por la sociedad: “La hipocresía social, las adustas costumbres de la época, te cortaron el paso para encerrarte dentro de la mediocridad” (101). Se presenta como una mujer aparentemente con fuerza e independencia: “Desde pequeña aprendiste a ser timón y brújula en el hogar de tus parientes [...] La gente opinó a menudo que tu genio era irritable y autoritaria tu conducta” (102), pero al mismo tiempo incomprendida por su entorno. En ese sentido, Misabel podría representar a un tipo de mujer con quien Yáñez se identificaría realmente, si bien no hace ninguna alusión a que ellas comparten algo en común, o un deseo de parecerse a ella: en el capítulo, Yáñez se remite a hablar de Misabel, describirla en su conducta y algunas vivencias, en las que ella es la protagonista, y no la niña que recuerda. La identificación surgiría en el deseo de Yáñez de tener una mayor autonomía, y la imposibilidad por circunstancias sociales de poder concretizarlo. En ese sentido, Yáñez realizaría una reivindicación de la figura de Misabel, que fue incomprendida en su época en tanto representaba a un perfil de mujer de una aparente mayor autonomía, pero que no pudo desenvolverse plenamente por ataduras sociales. Reivindicando a Misabel, Yáñez establece una reivindicación general de género, que difiere de otros personajes femeninos de la obra, en donde no se plantea una mirada global de género, sino más que nada de sujetos particulares.

En *Cuadernos de infancia*, la presencia de personajes rebeldes es prácticamente mínima, en la medida que los referentes femeninos que toma Norah se asocian principalmente a representaciones idílicas de una estereotipación de lo femenino. A partir del contraste con que se presenta a sí misma la niña frente a esos modelos, ya sea ficcionales o reales, se expresa el carácter rebelde como una prefiguración del devenir de Norah como escritora, que se desarrollará más adelante.

Por lo pronto, uno de los pocos personajes que encarnaría oblicuamente un rol contrario a lo esperable, es Elvira Cabral, una de las compañeras de la escuela de Lange. En el episodio que la autora evoca sobre su amiga, destaca el uso de la segunda persona singular, el *tú*, para referirse al personaje, interpelándola directamente: “Elvira Cabral, tenías todo organizado para ser feliz” (501). De este modo, el capítulo constituiría un panegírico a la figura de Elvira, en la medida que se la emplaza como una persona que encarna todos los valores adecuados para lograr la felicidad, asociados, en palabras de Lange, a la paciencia y la armonía, en contraste con la autora y sus otras compañeras. Sin embargo, esta presentación daría cuenta de una aparente perfección en el temperamento de Elvira, que entra en conflicto a medida que avanza su caracterización. Un aspecto central en el episodio es la introducción a la literatura que se manifiesta en la relación entre Lange y Elvira, en la medida que es el vínculo entre ambas el primer y único acercamiento que se manifiesta en el texto con lo literario. Por un lado, las únicas lecturas que Lange expresa en su infancia son aquellas que oyó leer por la maestra de ‘Platero y yo’, hecho que marca el primer acercamiento amistoso entre Norah y Elvira (502). Asimismo, las dos amigas desarrollan un incipiente trabajo literario, al momento de la despedida: “Antes de separarnos, al terminar el año, intentamos unos poemas en el álbum de una condiscípula. Tú escribiste una estrofa que me conmovió. Te lo dije, como te lo decía todo, inundada de

entusiasmo, de desorden. Tú leíste la mía” (502). En el vínculo entre las amigas se expresa el acercamiento de Lange hacia la literatura, en una posición inocente, en la medida que se configura en una despedida de año. Pero es, luego, en la reacción de Elvira frente al poema de Lange donde se manifiesta la conexión con la literatura y la personalidad excepcional de la autora, pero en palabras de la amiga: “Elegiste lo más difícil, lo que yo quisiera ser. Pero ya tengo todo arreglado” (502). De este modo, se observa un doble deseo, en la medida que Elvira expresa una voluntad de rebeldía que encarna su amiga, el deseo de ser otra persona, que si bien sigue un camino difícil, es el que se desea vivir; por el lado contrario, Lange valora los atributos de Elvira como un modelo de mujer, concreta y real, que puede llegar a ser feliz. Sin embargo, el tipo de mujer que finalmente es el que lleva a la idea de felicidad que tiene Norah lo expresa inmediatamente: “Sólo pude decirte adiós. De un modo u otro, ¿no llegarías siempre a tener razón?” (502). Las palabras de Lange, a modo de evaluación desde el presente, confirman que el concepto de felicidad para ella, y el proceso para llegar a ello están determinados por un camino más complejo, que es precisamente el que sigue la autora, en tanto escritora.

Por otra parte, otro personaje que encarna un perfil llamativo y fuerte, es el de una mujer, anónima, que se encuentra de novia con un hombre, y que se comportaba tremendamente fría con él (523). Esta mujer, que visitaba la casa familiar en Buenos Aires, pero cuya relación con alguien de la casa es elidida, señalaba que la pasión se puede expresar de diferentes maneras, frente a los comentarios que las niñas le hacían respecto al comportamiento con su novio. Sin embargo, esta actitud hacia él cambia, una vez que él sufre un accidente y pierde una pierna (524). Ante la suposición de las niñas que, producto de la frialdad del comportamiento usual de esta mujer, “buscaría un pretexto para no casarse con él”, les sorprende a ellas que “sucedió lo contrario: jamás se separaron” (524),

cambiando, ante los ojos de las niñas, la actitud de la mujer, transitando desde una posición de frialdad hacia una actitud afable con el novio. En la observación de esta mujer y su comportamiento con el hombre, llama la atención a las niñas el contraste que existe entre esta relación con la que tienen los padres de Lange, en donde se observan los roles de marido y mujer muy fuertemente definidos. La mujer del episodio se erige con una fuerza y seguridad que motiva la atracción de Lange, y funciona consecuentemente como un modelo de mujer en su proyecto autobiográfico.

### **3.3. La infancia como prefiguración implícita de la adultez y su subversión.**

Como se mencionó en el primer capítulo, en las autobiografías la infancia suele ocupar un lugar ancilar, asociada generalmente a un estado temporal de la vida del sujeto, en el que se presentan los hechos esenciales y relativos a lo que será la prefiguración del sujeto que escribe la autobiografía. Es decir, la infancia en tanto tópico de la autobiografía se presentaría condicionado a la adultez, y por ende sin una autonomía temática, lo que también se ha devenido en una escasa recepción crítica del estudio de la infancia como tema dentro de los textos autobiográficos.

No obstante, en la relación infancia – escritura autobiográfica de mujeres, sería posible identificar un vínculo particular, en la medida que ambos conceptos estarían ocupando una posición común respecto a sus pares dominantes<sup>6</sup>. Al respecto, Sylvia Molloy, a partir de un análisis de los textos autobiográficos de Mercedes Santa Cruz y Montalvo, la Condesa de Merlin, señala que:

---

<sup>6</sup> La infancia ocuparía un lugar secundario a la experiencia del adulto en la autobiografía tradicional; por su parte, la escritura de mujeres ocupa un lugar postergado dentro del campo literario, marcadamente masculino.

“Es la dudosa categoría de mujer *escritora* la que, paradójicamente, le permite mayor libertad en su escritura autobiográfica. Como no está sujeta a las restricciones del género –debido a su sexo carece de categoría como escritora y tampoco pretende hacer obra de documentación histórica– Mercedes Merlin es libre de practicar lo que sus contemporáneos varones, en Hispanoamérica, tienden a reprimir.” (1996, 122)

Para las escritoras mujeres en Hispanoamérica, el tema de la infancia sería un tópico que les acomodaría para desarrollar un trabajo escritural, en la medida que no sería un tema, como señala Molloy, adecuado para una temática documental que suele desarrollarse en las autobiografías hispanoamericanas decimonónicas (cfr. Molloy 1996, 114). Al mismo tiempo, éste sería un tema que es más bien esquivado en la tradición literaria hispanoamericana, tal como lo señala la misma Molloy:

“Antes del siglo XIX, la escritura autobiográfica en general recurre poco a los primeros años del sujeto, salvo para considerarlos una suerte de prehistoria, un espacio vagamente delimitado que antecede la presencia total del yo. Hispanoamérica, en este sentido, no es excepción: las referencias a la niñez durante la Colonia son en realidad tan escasas que, cuando aparecen, el lector moderno tiende, anacrónicamente, a la sobrelectura.” (1996, 109-110)

De este modo, el tema de la infancia dentro de la autobiografía se convierte en un tópico adecuado para desarrollar un trabajo escritural propio y auténtico, en la medida que se halla doblemente protegido frente a los discursos oficiales del campo literario<sup>7</sup>.

En los textos, Lange y Yáñez permanentemente reflexionan respecto a la imagen de mujer que observan entre las mujeres adultas, proyectándose mediante ellas cómo ambas serían como adultas. Es así como las autoras devienen entre la imagen de una mujer modelo, que encarna límpidamente los valores asociados con lo femenino, y la de la mujer

---

<sup>7</sup> Blindaje que queda reforzado además por el hecho de estar asociada la infancia a un aspecto más bien emocional del sujeto, en donde predominaría la fantasía por sobre lo lógico-racional (cfr. Molloy 1996, 109).

rebelde, mencionada en el capítulo anterior, que se erige como un sujeto que encarna lo contrario a aquello que se supone debería representar.

A lo largo del texto, Lange reflexiona reiteradamente respecto a un perfil ideal de una mujer: “En esa época me hallaba convencida de que las mujeres debían de ser muy débiles, físicamente, y que una especie de languidez, una perpetua convalecencia constituía la característica de la verdadera feminidad” (417-418). Resulta curiosa la representación que la niña tiene de cómo debían ser las mujeres, en la medida que ésta encarnaría los estereotipos literarios que se suelen hacer de ellas, esto es, como un ideal decadente para una mujer que desea ingresar dentro de la escena literaria pública. Además, la autora desea, en su infancia, encarnar este perfil de mujer:

“Una noche, para fines de año, nos permitieron beber champagne. Yo deseaba sentirme triste, porque creía que sentaba entristecerse con la bebida. Cuando me fui a acostar, un poco más despierta que otras noches, me quedé en la cama, largo rato, pensando en las mujeres trágicas, enfermas, con las manos extendidas sobre la colcha, o sentadas junto a una ventana [...] Al tocarme la cicatriz suscité ese golpecito nervioso que hacía mucho tiempo que no ensayaba” (412)

El modelo de mujer que evoca Lange sería el de una ‘mujer trágica’; sin embargo, se observa un fuerte contraste entre sujeto-real y sujeto-ficticio. El sujeto que escribe, desde el presente, es la mujer escritora, adulta, que representa un modelo de mujer que dialoga con el campo literario, desde su posición subalterna. En cambio, el sujeto escrito, el personaje de la niña Lange, es decir, la propia autora convertida en personaje y contextualizado en su infancia, es un sujeto diferente, que desea encarnar el estereotipo romántico de mujer que constituye la asociación con la fragilidad y la tragedia, produciéndose un efecto irónico en la medida que el sujeto que escribe se encuentra alejado de esa imagen. De este modo, se observa un quiebre en la prefiguración de la mujer adulta

que se expresa en la mirada que tiene la niña sobre el ideal femenino, en la medida que la niña que deseaba ser una ‘mujer delicada’ acaba finalmente como escritora, y por tanto pretendiendo ocupar un lugar dentro del campo literario y la escena pública dominada por hombres, y, en consecuencia, oponiéndose a la mirada paternalista que constituye la asociación de la mujer a tales características evocadas por Lange durante la infancia.

A pesar de la transparencia con que Lange expresa cómo, en su infancia, adoraba el estereotipo de mujer frágil, la autora deja entrever que ella no necesariamente formaba parte de este perfil de mujer, pues desde niña presentaba un temperamento diferente, que la alejaba de ello:

“Segura de que una mujer capaz de desmayarse a menudo era perfecta, una noche me acosté con una mano cerca de la garganta, imaginándome desmayada. Ansiosa por llegar a ser una mujer ideal, me abstuve de respirar y, entrecerrando los ojos, aguardé a que el techo y las paredes comenzaran a girar en torno mío, dulcemente hasta que sobreviniese el marco precursor del desmayo. Pero esa noche me dormí más pronto que nunca” (418).

La autora, tal como transparenta su atracción por el perfil idílico de la mujer, también señala que realmente nunca pudo encarnar este perfil, tanto físicamente, como se mencionó anteriormente al aludir a la fealdad con que se define la niña en comparación con sus hermanas, como por el fracaso de la teatralidad en sus poses de mujer trágica. La niña no se desmaya, sino que se duerme; no encarna a una mujer que ella considera perfecta, sino a una niña común. De este modo, se observa cómo, en la pretensión de perfección que reitera Lange en su texto, la autora expresa un ‘deseo de ser otra’ que nunca se materializa. De este modo, Lange daría cuenta de la imposibilidad de ella de constituir una ‘mujer delicada y bella’, y por lo tanto la real prefiguración de la adultez sería precisamente la de una mujer que difiere de los estereotipos asociados a lo femenino, y que finalmente tiene relación consustancial con su identidad como escritora.

Sin embargo, de todos modos Lange hace el gesto de querer ser una mujer trágica, es decir, de ser una mujer diferente a su esencia. Ello daría cuenta de un componente de rebeldía inmanente al temperamento de Lange desde su infancia. Esta rebeldía, en consecuencia, estaría asociada a un deseo de Lange de ser alguien que no era, de ser distinta y de oponerse. Esta condición corroboraría la prefiguración de Lange, pues ella se construye como una niña rebelde, que desea ser algo que no es, tal como finalmente lo es en la adultez, en la medida que se plantea como una escritora, y por ende rompiendo con los moldes preestablecidos para la mujer.

Pero tal como Lange, en su infancia, desea representar este modelo de mujer trágica, sin poderlo nunca lograr eficazmente, la autora evoca a otra niña, alguien similar a la protagonista, que sí representa con plena efectividad este rol. La niña es Jacqueline, la hija de una profesora de francés, quien, al momento de ser evocada, tiene quince años, y por lo tanto se encuentra en un devenir entre la niñez y la adultez. Jacqueline se presenta como el caso real de 'mujer frágil': “-Siempre se desmaya mientras le prueban un vestido. No puede estar de pie, mucho tiempo, sin hacer nada, y por más que la costurera se apresure, apenas le pide que extienda un brazo hay que acostarla y darle aire” (418). Lange expresa su admiración absoluta por Jacqueline, en la medida que es una persona cercana a ella que encarna plenamente este modelo, puesto que se desmaya en todo momento, y en particular en relación con situaciones asociadas a estereotipos femeninos, como lo es el calzarse un vestido o declamar poesía. Sin embargo, este modelo se quiebra rápidamente, debido a un tratamiento que recibe la niña para tratar su fragilidad: “-Jacqueline está mucho mejor. Los desmayos son cada vez menos frecuentes y el médico asegura que dentro de poco tiempo ya no sufrirá ninguno. Cuando Jacqueline entró al comedor, su rostro pálido no me produjo ninguna emoción, ningún interés. Ya era igual a nosotras” (419). La niña deja de ser

atractiva para Lange una vez que pierde sus atributos, y se ‘normaliza’ en relación con sus pares.

Finalmente, una escena fundamental en *Cuadernos de infancia* es la última del texto, que coincide con el momento en que, según lo siente Lange, su infancia se termina. Este episodio está marcado por el corte de pelo, elemento fundamental en la constitución de Lange en la medida que, a través de él ejerce una diferenciación visual relevante con respecto a las hermanas. La experiencia del corte del pelo, y la sensación del final de la adolescencia, son, presentados de tal manera, que configuran la idea de cierre de un proceso, que se corrobora con el hecho de ser la escena final de la autobiografía sobre la infancia, como también del inicio de un nuevo ciclo, desconocido:

“Una sensación de vacío se fue agudizando poco a poco. Me pareció que me alejaba de lo que había sido hasta ese instante y que, al distenderse hacia mí, ese dedo me señalaba algo desconocido en que me iría internando, paso a paso: al que, al ofrecerme otras emociones y otros riesgos, me apartaría, paulatinamente, de todas las pequeñas incidencias, de todos los pequeños miedos, de todas las manías... de toda la ternura que recorrió mi infancia” (550).

El cierre del ciclo de la infancia la acaba definiendo como un periodo de felicidad, marcado por la ternura y por las ‘pequeñas’ cosas que experimentó. Ello contribuye a dotar a la infancia como un periodo idílico, en el que los eventos vividos, si bien determinan influencias que repercutirán en la adultez, se asocia a una cierta armonía, tranquilidad y seguridad que la autora observa que se van acabando. El periodo siguiente, tras el corte de pelo, aquello que se omite en el libro, la vida que no se cuenta, estaría marcado por la incertidumbre, por lo desconocido, por los riesgos, como el producto de los acontecimientos vividos por Lange como adulta, y la carga que conlleva el devenir que tendrá en tanto escritora.

En el caso de *Visiones de infancia*, en una de las pocas escenas que transcurren fuera de la casa o del barrio, Yáñez observa, desde el bus, al dueño de una juguetería, por la que cotidianamente pasa cuando se dirige al colegio: “¡Ah, por qué tener que ser una niña que se dirige todos los días al colegio y que sólo contempla al pasar! ¡Por qué no poder trocarme en el dueño de la juguetería [...] Su suerte me parecía envidiable. Vivir eternamente entre muñecas, casitas en miniatura, payasos y animales de madera” (47-48). En la percepción que experimenta la niña frente al juguetero, hay un deseo de ocupar su lugar. En ese sentido, Yáñez manifiesta un deseo, desde la infancia, de ser una ‘niña’ que debe obedecer de acuerdo a su edad, y ser el hombre juguetero, que trabaja en un espacio público. Se observa, de este modo, un deseo de ser adulto, y en este caso particular de un adulto hombre, y dejar de ser una niña. No obstante, aquello que envidia la niña de la adultez es precisamente una conexión con el mundo de la niñez, como lo es el estar rodeada de juguetes. Así, se realiza el gesto de expresar un deseo por la adultez y experimentar un espacio público, aunque el fondo de este esté vinculado directamente con el mundo de la niñez, y por lo tanto, ese deseo esté dentro de lo permitido para una niña. Yáñez, nuevamente, expresa un deseo por ocupar un espacio público y un rechazo hacia el lugar al que se encuentra limitada por su condición de género, pero blindada, a través del contenido de su escritura, por el tipo de espacio que expresa que desearía ocupar.

En este encuentro entre infancia y adultez, un lugar relevante lo ocupa la llamada ‘casona’, o nombre que le entrega Yáñez a su casa cuando recuerda que permanentemente se recibían numerosas visitas en las noches. La casona se erige como un espacio social, que se encuentra abierto a las relaciones públicas de la familia, y en las que incluso podían participar los niños. Sin embargo, este lugar también representa un espacio privilegiado

para las reflexiones en torno a los cambios en las percepciones de las relaciones sociales, que devienen de la infancia al presente:

“¿Qué otra cosa que fantasmas son ya esos seres perdidos para siempre y que noche a noche actuaron en el luminoso universo de mi infancia? Creía yo, en aquel grave despertar de la primera adolescencia, que las relaciones humanas eran eso: plática de comensales sobre un fondo de música, envuelta en perfume de jazmín. Todo cambió. Y hoy, en el angustioso y acelerado ritmo de un mundo inestable, ya nadie sabe crear esas atmósferas sugerentes y un poco inmóviles que parecían sujetar la marcha del tiempo para que los seres pudieran adentrarse más profundamente en el embrujo de la conversación y de la música” (33-34).

Las relaciones sociales que son evocadas en la infancia representan una especie de idealización que se tiene del mundo de la adultez<sup>8</sup>, a los ojos de la niña, pero que difieren de la percepción, más realista, que se tiene de ello desde el presente en que se recuerda. En tanto niña, Yáñez puede acceder al espacio de la casona y sus relaciones sociales con otras personas, pero vistas desde una perspectiva más bien ‘irreal’ a lo que constituye en la adultez en la que se encuentra la escritora. Esta percepción se refuerza por el contraste que se observa entre dos sujetos femeninos que participan en las reuniones: la propia Yáñez, como niña, y su madre. La primera, recuerda sus participaciones de manera intensa, al menos dentro de su imaginación, como una experiencia diferente a sus juegos en la escuela y en el barrio con los otros niños:

“Aquellas reuniones nocturnas eran el corolario de mis días bulliciosos, en la magnífica y salvaje libertad de los juegos sin fin con las compañeras de colegio, con los niños de las casas vecinas, dentro de los patios y jardines [...] Al caer las primeras sombras del crepúsculo, la comparsa de niños se recogía. Una hora para hacer las tareas, otra para comer y después, sería,

---

<sup>8</sup> Cabe recordar que el espacio social al que evocan las autoras corresponde al de la oligarquía, en la medida que tanto Yáñez como Lange pertenecen a familias que, si bien no forman parte de la aristocracia tradicional tanto de Santiago como de Buenos Aires, provienen de familias acomodadas. Por lo tanto, el mundo de la adultez que es evocado está irremisiblemente vinculado con dicho contexto social.

posesionada de mi papel, yo penetraba a la recepción custodiada de mis padres como a un templo” (34).

La solemnidad de las recepciones en la casona difiere de la algarabía de los juegos con los otros niños; sin embargo, la observación de estas fiestas de adultos, en las que puede participar como observadora presencial, le da un deleite tan intenso como los otros juegos. En la contraparte se encuentra la madre de Yáñez: “Era innato en mi madre el gusto por la conversación. [...] Dentro de su modestia, más que hablar, mi madre prefería escuchar” (35). La madre, como proyección de lo que habría de suceder con Yáñez en su adultez, participa activamente silenciosa, lo que a ojos de la niña es preciado: “Mi madre, con su sola presencia, creaba un ambiente cálido y acogedor” (34). La mujer se hace presente, tiene un rol relevante en las reuniones sociales, aquellas que son en la casa, pero su participación carece de la actividad que podría tener. Por otra parte, y como un contrapunto de la madre, también se presenta de manera relevante la figura del padre en estas fiestas: “Mi padre se apartaba a menudo del bullicio de la charla y tomando un libro, sin miramientos hacia los asistentes, iba a aislarse en un rincón bajo la lámpara con pantalla” (34-35). Se observa una dualidad contradictoria en las participaciones del padre y la madre: el primero, rehúye de la participación activa, para refugiarse en la lectura, pero con la seguridad que le da la autoridad de ser el dueño de casa; la segunda, no participa activamente en las conversaciones, pero forma parte esencial de las reuniones en lo que respecta a la atmósfera que se genera en ellas. Los modelos de adultos que representan el padre y la madre, ante los ojos de Yáñez, se manifiestan tanto en concordancia dentro de su condición de género, como también con ciertos matices que permiten justificar el carácter levemente rupturista que encarnaría Yáñez en tanto escritora.

Un contrapunto especial que se produce entre la adultez y la infancia es la experiencia de los hermanos muertos. La infancia, como una zona transitoria en la que habría de prefigurarse la adultez, adquiere un carácter omnipresente cuando los niños en cuestión no llegan a ser adultos, y por lo tanto su sujeción se remite solamente a su infancia. Tanto en el texto de Yáñez como en el de Lange está la presencia de hermanos que murieron, producto de enfermedades, antes de cumplir los 10 años, y que por tanto no pudieron conformar esta prefiguración del adulto. En ambos casos, se produce un modo curioso en que se los aborda como sujetos, en la medida que su presencia consiste en una ausencia; es decir, se sabe de la existencia de estos hermanos muertos (Lolito, hermano mayor de Yáñez; Esthercita, la menor de las Lange) o enfermos (Inés, en el caso de la chilena, y Eduardito, en el caso de su par argentina), pero a partir de las observaciones oblicuas que las niñas hacen de ellos, o mediante las imágenes (cuadros o fotografías), o principalmente a través de lo que los otros personajes, particularmente los adultos, comentan de ellos. Así, se explicita una ‘diferencia’ de estos niños que no llegaron a ser adultos con respecto a las niñas protagonistas y los hermanos que sí llegaron a la adultez, que los eleva a una categoría que trascendería la condición de género (si es hermana mujer o hermano hombre), para entrar en una en que son simplemente ‘infantes’, y definidos principalmente a partir de la fragilidad que les otorga la enfermedad.

Dentro de estos hermanos ausentes, destaca Inés, la hermana de María Flora Yáñez, quien desde un principio considerada como distinta, a través de la propia madre, quien, parafraseada por la autobiógrafa, dice: “Traten a su hermana con cuidado, con gestos suaves. Es distinta de los demás. [...] Cualquier cosa la puede romper” (41). Esta diferencia es recibida obedientemente por los hermanos, quienes “juzgamos más prudente y más cómodo prescindir de ella en la vida cotidiana” (41). Tanto la madre como los hermanos,

esto es, los adultos como los niños que se convertirán en adultos, dejan de lado a Inés, quien “vivía su mundo aparte, ajena a nuestros juegos y a nuestras risas” (41). De este modo, Yáñez plantea la existencia de dos tipos de infancia, una de las cuales tendría un estado de mayor pureza, en la medida que no está mediada por el destino de la adultez (y que, por lo mismo, no puede ser rescatada desde la mentalidad del adulto en la medida que este no existiría, sino a partir de un tercero). No obstante, en los elementos en común que observa Yáñez entre Inés y sus otros hermanos, existiría una zona de definición de la infancia en la autobiografía. Con respecto a Inés y cómo miraba a sus hermanos, señala Yáñez: “Quería mezclarse a la ronda triunfal de los otros niños. [...] Aquel luminoso mundo de la infancia era para ella un mundo prohibido e infranqueable. Se aferraba de nuevo a las faldas de mi madre, ávida de seguridad y protección, como si comprendiera que su sensibilidad era una valla entre ella y el universo exterior” (42). El elemento común que definiría la infancia sería el del temor y el deseo de protección que se encuentra en la madre, que experimenta tanto Inés al querer jugar normalmente con el resto de los niños, como Yáñez en numerosas ocasiones.

### **3.4. El canon como horizonte: legitimación sumisa o autónoma.**

La legitimación como escritoras que expresan las escritoras se da principalmente de tres maneras: por un lado, a través del reconocimiento de una figura externa que forma parte de los círculos literarios o intelectuales; por otro, mediante la genealogía y los vínculos que los ascendientes, en especial de las mujeres, tuvieron dentro de la vida pública, o en los salones de lectura; finalmente, mediante la escena de lectura, en la que las autoras pueden dar cuenta de sus primeras lecturas, y las estrategias con que abordan sus

primeros acercamientos a la literatura, ya sea en tanto lectoras o bien como escritoras precoces.

María Flora Yáñez expresa su legitimación a través del canon principalmente a través de la figura del escritor Joaquín Díaz Garcés, a quien recuerda en un episodio que denomina como ‘Página inédita de Joaquín Díaz Garcés’. La autora precisa el carácter ‘inédito’ de este recuerdo, introduciendo el episodio con un componente original, que se expresaría en la medida que éste es el primero (y único) en que Yáñez se asume propiamente como escritora: “Se entretuvo en interrogar a la niña un poco asombrada que era yo, sobre sus gustos y tendencias. Obedeciendo acaso a un secreto anhelo que se adelantaba años a su realización, respondí con aplomo: ‘Soy escritora...’” (117). Entonces, el carácter inédito del episodio se vincularía a la constitución de sí misma como escritora, esto es, como una mujer que puede participar dentro del campo literario, y por lo tanto que puede ocupar un espacio público. No obstante, en el mismo título la autora realiza un desplazamiento de dicha originalidad, en la medida que se la atribuye a Joaquín Díaz Garcés, esto es, al escritor, hombre, figura pública, y que solamente participa en ese episodio en sus recuerdos de infancia. De este modo, Yáñez se presenta como una escritora, pero legitimada mediante la figura de un par masculino y reconocido, lo que la autorizaría simbólicamente para poder definirse como tal. Por otra parte, en el diálogo entre Díaz Garcés y Yáñez se manifiesta otro recurso en el que la autora matiza su identificación como una escritora, en el sentido asociado al campo literario de la época, al señalar, tras la pregunta del escritor sobre qué es lo que escribe, que son “Mis memorias” (117), es decir, un género considerado menor y asociado a la escritura de mujeres. No obstante, el ‘diálogo intelectual’ queda de manifiesto, aun cuando sólo se trate de un acto de habla y no de un acontecimiento, en la medida que la propia autora confiesa en su texto que “quedé perpleja.

En realidad, no había escrito nada” (117). De este modo la autora establece un acto de posicionamiento y retirada con respecto a su condición de género y su ingreso en el campo literario. Además, queda de manifiesto la validación que ella hace de sí misma como escritora al alero de un escritor hombre, siendo finalmente éste el agente autorizador masculino con que Yáñez se legitimaría dentro del campo literario.

Con respecto a la genealogía de María Flora Yáñez, dos personas que ella rescata en su texto son su abuela y su bisabuela: “Era innato en mi madre el gusto por la conversación. Lo había heredado quizás de mi abuela, doña Flora Tupper, escritora de talento; o de mi bisabuela, doña Isidora Zegers, que mantuvo uno de los salones más brillantes de mediados del siglo XIX” (35). Las dos generaciones femeninas en la ascendencia de Yáñez tienen algún vínculo con las letras, siendo el más fuerte el de la abuela, a quien le atribuye el talento de escritora, y principalmente la denominación de la literatura como actividad. Aun cuando Flora Tupper no forme parte del canon literario chileno, Yáñez la rescata en su texto como escritora para legitimarse ella misma como tal, y por lo tanto anclar su propio texto dentro de una tradición, que si bien está remitida a una perspectiva más bien familiar, le otorga cierta autorización a su texto. La escritura de Yáñez no sería una literatura aislada y primeriza, sino que formaría parte dentro de un bloque que no solamente incluye a los, extratextuales, hombres de la familia, como el escritor Juan Emar (su hermano) y el fundador del diario ‘La Nación’, Eliodoro Yáñez (su padre); sino que también incluiría una pequeña cadena de mujeres vinculadas con la literatura y el arte, con la que Yáñez pretende engarzar su literatura.

Por otra parte, tras haber hecho Yáñez una presentación sutil de su abuela, en que la define como escritora, hacia el final del texto dedica un capítulo completo a su figura. Este episodio, que habla solamente de la abuela, actuaría como una instalación de una figura

femenina marcada por el liderazgo como referente en la conformación de Yáñez como escritora, y por tanto como figura indirectamente pública. Sin embargo, esta instalación aparece mediada por una cita a una crónica de historia escrita por Daniel Riquelme:

“El escritor nacional Daniel Riquelme, en un párrafo de su crónica ‘La Revolución de 1851’, se expresa en la siguiente forma:

‘Durante todo el combate, Beltrán había combatido al lado de Gutiérrez en la bocacalle de San Isidro, adonde no se acercaban más que los casos de granada y las balas de artillería. Allí fue herido en un brazo, pero tuvo la suerte de que, al caer, lo recogiera una joven que le pareció un ángel bajado del cielo. Era doña Flora Tupper de Bianchi que, en persona, andaba socorriendo a los heridos. En su casa había instalado una ambulancia donde curaron a muchos, etc...’” (83)

La instalación de Flora Tupper como una mujer notable para su época, y dentro de la vida del país, requiere de una autorización masculina, lo que se hace mediante un documento histórico, para que pueda ser considerada veraz y sobre legitimidad. Solamente a través de la autobiografía, Yáñez no está habilitada para realizarlo. Pero, de todos modos, recupera a esta mujer de la memoria histórica (y de la voz masculina) para instalarla como un referente que ella, en tanto sujeto femenino, tiene de mujeres de la familia que han tenido una participación relevante dentro de la vida pública. La figura de Tupper se legitima desde la voz masculina, mediante la crónica de Riquelme; Yáñez transparenta esta legitimación al citar a Riquelme en su texto, para así apropiarse de la figura pública de Tupper (pues anteriormente había sido recuperada en tanto abuela escritora, pero sin una legitimación oficial), y convertirla en un referente para sí misma, y en una autoridad femenina respecto a su texto.

Sin embargo, Yáñez también manifiesta una diferenciación con respecto al perfil de Flora Tupper. La autobiografía no solamente se refiere al carácter político de su abuela, sino que principalmente ahonda en el ámbito intelectual: “Hablaba como su propio idioma el

francés y el inglés, don muy raro en aquella época y poseía una vocación por las letras que la llevó a escribir artículos en ‘El Ferrocarril’ oculta bajo el pseudónimo de Tucapel Fanor y a hacer un ‘diario’ de carácter objetivo que desarrolló hasta los últimos años de su vida” (84-85). La autora presenta a su abuela como una mujer con inquietudes intelectuales, remarcando lo poco usual de ello en su época. Esto la llevaría a trasladar sus intereses a un ámbito público, por lo que acaba escribiendo artículos para un periódico, aunque con un pseudónimo de hombre. Frente a esto, Yáñez se diferenciaría de su abuela, al experimentar también ella una escritura, con cierta conexión con lo público, pero que no hace concesiones con su identidad de mujer. Yáñez no pretende adoptar un pseudónimo masculino, ni disimular su identidad en un terreno eminentemente masculino: ella opta por desarrollar su escritura en el terreno que el campo literario, dominado por hombres, le concede, que es el de la escritura intimista. Algo similar sucede con el soporte literario que comparten ambas mujeres, esto es, el ‘diario’ de Tupper y la ‘autobiografía’ de Yáñez (en tanto ambos representan tipos de textos de escrituras íntimas). El diario de Tupper, según Yáñez, contendría información objetiva, y por lo tanto no expresaría mayormente una subjetividad que sí tendría el texto de Yáñez, centrado desde su prólogo como una recopilación de experiencias íntimas. De este modo, quedaría en mayor evidencia la diferencia entre los perfiles de las autoras, oposición que, no obstante, permite a Yáñez legitimar su escritura en relación con la producción de su tía, mediante un nuevo paso en la asunción de un sujeto femenino como tal a una esfera pública.

Es pertinente señalar, también, las lecturas de las autoras como referente en su aproximación a la literatura, en tanto lectoras. La alusión principal a una escena de lectura en Yáñez se encuentra en el ingreso escondido que la autora evoca en la biblioteca del padre: “La biblioteca era una pieza fascinante. Cuando mi padre se iba a los tribunales o a

las reuniones políticas, yo penetraba a ella como a una región inexplorada y recién descubierta” (108). El acceso al espacio del conocimiento y de las letras se encuentra aparentemente vedado para Yáñez, pues sólo ingresaría a la biblioteca cuando su padre no estaba. La biblioteca le provoca fascinación, dando cuenta del interés desde pequeña que ella siente por la literatura.

En lo que se refiere a las lecturas de Yáñez, estas se asocian con la literatura francesa del siglo XIX, en particular la de Guy de Maupassant:

“Trepé a escondidas a la escalerilla portátil de la biblioteca de mi padre y me sumergí, como un océano sin fondo, en aquel mundo que trazó la pluma genial de Maupassant, en aquella Francia seductora de fines del siglo XIX, con sus pasiones, sus dramas, su vieja alegría. [...] No entendí ni me interesó el París galante que narra Maupassant; desdeñe sus adulterios, su escepticismo y su ironía. Pero el artista trágico hincó para siempre su aguijón en mi sensibilidad adolescente.” (39)

La escena de lectura de Yáñez está marcada por lo oculto, al acceder escondidamente a los libros que el padre guardaba en su biblioteca. Ello da cuenta de una trasgresión al espacio físico de la autoridad paterna, en pos de acceder a la literatura. Sin embargo, este gesto trasgresor se aminora con la percepción que la autora tiene de Maupassant, de quien se interesa principalmente por una lectura romántica y por el carácter sensible que contiene sus obras, aun cuando el escritor sea considerado como un representante del realismo.

En el texto de Lange, el horizonte literario aparece casi totalmente elidido, en la medida que no se aprecian mayores alusiones a escenas de lectura, o nexos con figuras literarias asociadas al canon. No obstante, la figura del padre, como se señaló anteriormente, aparece asociada fuertemente a lo autoritario y al conocimiento, lo que se

manifiesta particularmente en el espacio paterno, vedado para la protagonista, como lo sería la biblioteca en el caso de Yáñez.

Asimismo, un episodio fundamental en *Cuadernos de infancia*, en donde se pone simbólicamente en escena el tema de la legitimación a partir de la figura paterna, es aquella en que la familia ‘juega’ a travestir a Norah. Esta escena repite el esquema de igualdad-diferencia que propone en otras ocasiones Lange de sí misma respecto a sus hermanas, partiendo por el hecho de que “Siempre vestida en pareja con Susana” (406), el hecho de que quisieran vestirla a ella de un modo distinto representa una nueva marca de distanciamiento de la protagonista en relación a las hermanas. Pero en este caso, esta nueva vestimenta representa una diferenciación absoluta, que trasciende los límites de género. En efecto, toda la familia decide vestir a Norah, por sorpresa, como un hombre: “-¡Ahora sí que parece un varoncito!- exclamó la madre, mientras las hermanas contemplaban el resultado de esa nueva indumentaria, aprobándola y sonriendo” (406). El vestirla como un hombre la separa, en un plano externo, de Susana, su hermana más cercana. Así, se corroboraría una vez más el carácter de diferenciación que evoca y reitera Norah con respecto a sus hermanas, y que la validan como escritora. Sin embargo, en esta legitimación hay un elemento adicional: el padre. “Mi padre me tomó en sus brazos y me paró sobre la mesa. Las demás ya habían curioseado todo” (405), el padre, en general ausente, no solamente participa visualmente de la transformación de Norah, sino que también adopta un rol activo, poniéndola en posición para comenzar el proceso de travestismo. De este modo, se observa una novedad respecto a la diferenciación de Norah, en la medida que es el padre quien incide en que ella *esté* diferente (en contraposición con la permanencia del *ser* distinto), lo que, en consecuencia, funcionaría como un elemento que induce a generar una Norah que sea distinta a sus hermanas. La madre y las hermanas también tienen una

participación en el proceso, pero la novedad radica en la presencia del padre, que activa la diferenciación de Norah, y en un plano que trasciende a lo meramente costumbrista o cotidiano: visten a la hija de hombre, es decir, instalan a la niña dentro de un género que no le corresponde. La reacción por parte de Norah es explícita: “Los ojos comenzaron a picarme y, de repente, me sentí abandonada y ridícula. Pensé que se proponían exhibirme, hasta que, poco a poco, me fue subiendo un sollozo, el primero, indignado y rebelde. No quería llorar. Me parecía absurdo llorar vestida de hombre y lancé un grito. -¡No quiero ser varón! ¡No quiero ser varón!” (406). Contra su voluntad, la familia instala a Norah dentro de un terreno masculino, en el que ella no quiere participar, o al menos no de la manera en que se le impone. La niña se asume como mujer, y rechaza una eventual condición de hombre de manera categórica. Sin embargo, a través de la figura del padre, en la infancia de Norah se genera una marca, que simbólicamente se puede entender como una autorización que le entrega el padre para acceder a un territorio masculino, como lo es en este caso el hecho de estar vestida de hombre, es decir, de usar ropa de varón y transmitir la imagen de un sujeto masculino.

Al respecto, Irina Bajini, en un análisis sobre los casos de travestismo en la narrativa hispanoamericana del siglo XX, señala que

“En este contexto de revisión y reinterpretación postmoderna de los cánones narrativos, se insinúan los relatos centrados en una transformación y modificación del *self* femenino, donde el acto de travestirse –lejos de representar un *escamotage* dramático o una variante lúdica dentro de contextos sociales de gran complejidad- se evidencia como una experiencia vital de rebeldía por parte de personajes-hembras que parecen defender su libertad de volverse ‘mujeres’ sin pasar, entre otras cosas, por la prueba definitoria de la maternidad.” (294)

Asimismo, la propia Bajini, en una clasificación que realiza de las tipologías de los travestismos, señala, para el caso que correspondería al que presenta Lange:

“La experiencia de disfraz parcial o externa, que no lleva necesariamente a una transformación de la identidad, sino que más bien representa una prueba que el personaje femenino enfrenta o una experiencia de aprendizaje por la cual tiene que pasar para lograr su objetivo existencial.” (283-4)

El travestismo adquiere una mayor significancia por el hecho de ser forzado: no es un acto voluntario de la niña Norah, sino que es la familia, liderada por el padre y secundado por la madre, quienes realizan el acto. Frente a ello, este episodio podría constituirse como una ‘toma de conciencia’, como señala Bajini, del hecho de ser mujer, a la vez que, de acuerdo con el texto mismo, habría una idea primigenia de rebeldía en el hecho de rechazar una condición de género impuesta. No obstante, esta rebeldía proviene de la institución familiar, lo que implica una cesión de la responsabilidad en cuanto a la conciencia de género experimentada por Lange.

Este travestismo, entonces, funcionaría como la autorización, que le permite ingresar en un territorio masculino como lo es el campo literario, y por lo tanto lo que la validaría como una escritora. Pero, paralelamente, la reacción de Norah matiza y encauza esta autorización, en la medida que ella insiste en ser considerada y vista como una mujer. La niña rechaza querer ser hombre, y por lo tanto su acceso dentro del campo literario debería ser como mujer. De este modo, la autorización del padre se logra matizar con la convicción de la niña de su condición de su mujer, generando, en consecuencia, que el ingreso de Lange dentro del campo literario sea a partir de su género, esto es, asumiéndose como una mujer que desea ser escritora. Así, el travestismo de Norah funciona simbólicamente como el mecanismo que permite la instalación de su texto autobiográfico dentro del campo literario, en la medida que Lange se erigiría como escritora, pero dentro de una literatura asociada a lo femenino.

### **3.5. El miedo como escena de quiebre: trasgresión y represión frente a la autoridad.**

El miedo en tanto tema en los textos adquiere un rol omnipresente a lo largo de las narraciones de Yáñez y Lange, como un elemento que se percibe tenebroso, que se rechaza, pero que al mismo tiempo es ineludible.

El miedo como tema fuertemente presente en ambos textos autobiográficos puede asociarse a una tensión, la que, simbólicamente, puede extrapolarse al lugar que ocupa la mujer dentro del campo literario, en tanto mujeres que escriben literatura, pero remitida a formatos y temáticas íntimos. El miedo, en tanto tema, forma parte de esos aspectos más personales, pero al mismo tiempo más sensibles y expresivos de la interioridad del sujeto, en la medida que se expresan sus tensiones o debilidades internas.

Pero al mismo tiempo, el tema del miedo puede estar asociado a una experiencia contextual: la época en la que escriben las autoras constituye una época de cambios, asociados a diversos factores, como los que se señalaron en el primer capítulo en concordancia con lo señalado por Bernardo Subercaseaux<sup>9</sup>. Por su parte, Carlos Monsiváis también evoca este periodo como un momento álgido, en la medida que las primeras décadas del siglo XX surgirían nuevos sujetos en la esfera pública, que evidenciarían una tensión entre un sistema social establecido y rígido, en oposición a uno más dinámico que parecería que fuera a arreciar, asociado a los cambios propios de la modernidad:

“En el periodo 1880-1920, a los liberales, profetas de la democracia y la tolerancia, los suceden en el ámbito cultural escritores que combinan dos augurios: ‘la libertad por el Espíritu’ (la cultura) y el estreno de sensaciones

---

<sup>9</sup> La época en torno al Centenario de las repúblicas sudamericanas se observa como un momento de tensión social, en la medida que surgen diversas voces disidentes respecto al discurso republicano oficial de progreso, en tanto dan cuenta de la existencia de sujetos que se han visto opacados a lo largo de los cien años de vida independiente de las naciones. Dentro de estos sujetos, Subercaseaux rescata a los estudiantes, los representantes de los movimientos obreros y otros grupos sociales, y a las mujeres de la burguesía que ingresan a la escena literaria desde el llamado ‘espiritualismo de vanguardia’. (CITA)

y actitudes, el *nouveuau frisson* y la búsqueda de una plena occidentalización cultural. [...] Las diferencias son amplísimas, pero se comparte la necesidad de radicalizar el cambio y modificar el rumbo del Progreso, sea por insistir en los valores humanistas en medios que se jactan de su retraso, sea por la celebración de los sentidos, tan temida y combatida por el tradicionalismo.” (181)

Estos nuevos sujetos, marcados por una idea de renovación y cambio respecto a los modos en como se han articulado los discursos oficiales, estarían definidos por su heterogeneidad, pero vinculados por un deseo de cambio, y que estos se manifiesten en una igual diversidad de espacios culturales y políticos:

“Los profetas, si tal nombre se les quiere dar, estimulan en sectores significativos la búsqueda de ideales desprejuiciados, defienden y argumentan los otros modos de ser y de pensar, le consiguen el espacio posible a la diversidad y a la noción de futuro que cabe y se expande en los actos y los pensamientos disidentes. Son minoría, pero en la reconstrucción histórica sus obras y actitudes iluminan la resistencia posible en su época a un cúmulo de obstáculos: la ideología de la superioridad de clase y raza, las inercias gubernamentales, el regocijo burgués ante el atraso de las clases populares, la intolerancia, el ahogo de la protesta política, las condiciones de semiesclavitud en el campo, la inexistencia social y política de las mujeres, el odio a los comportamientos legítimos pero ajenos a la norma.” (181-182)

Dentro del análisis que realiza Monsiváis a este periodo, y la idea del cambio asociado a ello, se rescata la figura literaria de la paradoja, como elemento literario que definiría la situación epocal:

“La nueva sensibilidad, y nadie lo sabe mejor que Oscar Wilde, si quiere arraigar debe proceder a través de la paradoja. ‘Puedo resistirlo todo menos la tentación’, es frase que indica la mirada distinta, regocijada ante la inversión sistemática del buen gusto y los códigos de mesa y de salón, y se interna en lo desconocido.” (190)

Dentro de los textos estudiados, la figura de la paradoja se expresa de múltiples maneras, en particular en la relación de las escritoras con su escritura. En efecto, Monsiváis, parafraseando a Wilde, señala que la paradoja permitiría que se anclara una

nueva sensibilidad, marcada de acuerdo al contexto con una nueva articulación de las relaciones entre sujetos en la esfera pública. Para las autoras, la paradoja se manifiesta en el hecho de que ellas se erigen como escritoras, y por lo tanto como sujetos que tendrán una participación, aun cuando ésta sea parcelada, en el espacio público, en diálogo con el campo literario. Sin embargo, este acceso se hace desde una trinchera que tampoco constituye una ruptura absoluta con lo establecido, es decir, se hace desde una perspectiva ‘permitida’, ‘inocua’, como lo es el espiritualismo de vanguardia señalado por Subercaseaux o específicamente la escritura autobiográfica que no pretende ser en sí una ficción oficial. En consecuencia, la paradoja constituiría una actitud entre lo vital y lo formal, en la medida que se expresa una posesión de un espacio de poder al que, paralelamente, están accediendo otros sujetos marginados; no obstante, esta instalación es más bien sutil. De este modo, y como hipótesis que explicaría la predilección de la sutileza en este gesto que una actitud abiertamente rupturista, es posible asociar la figura temática del miedo, como elemento vital a la vez que literario, que condiciona y modera el ingreso de Yáñez y Lange a un espacio público que se les presenta como un espacio de lucha compartida por otros sujetos en condiciones similares con los que pudieran asemejarse. La paradoja, entonces, sería el temor que se experimenta por encontrarse dentro de un cambio en el que ellas, junto con una multiplicidad de sujetos, también se encuentran participando.

Frente a ello, resulta simbólico que en ambos textos la evocación de una escena marcada por el miedo aparezca en la apertura de los textos, dando cuenta de la tensión que se manifestará a lo largo de los mismos.

En *Visiones de infancia*, María Flora Yáñez inicia sus recuerdos con un capítulo llamado ‘El primer miedo’. El hecho de que el texto se inicie con el miedo, y que este

recuerdo esté asociado, en palabras de Yáñez, a “la más lejana infancia” (11), permite hacer una asociación entre miedo y primeros recuerdos. La recreación de la vida, en la literatura, se inicia con una escena de miedo, lo que permitiría definir la infancia como una época marcada por el temor. En el caso de la escena que recuerda la autora, el miedo se relaciona con un temblor que a ella le tocó vivir en su casa, y la tensión entre el vínculo entre la niña y la madre que se desencadena con ello. Frente a la experiencia del temblor, se desatan múltiples emociones que Yáñez expresa en su texto. Primero, la relación entre la niña y el espacio de la casa, en donde éste, que a lo largo del texto representa la protección y la calidez, pierde sus valores frente a un acontecimiento externo, invisible y novedoso. Frente al temblor, toda la familia debe desplazarse hacia afuera, a la calle. Ello genera un aumento de la niña frente a aquello que está pasando, en donde no solamente aquello que genera el miedo es invisible e intenso, sino que también genera que el entorno de seguridad conocido se desvanezca. Y esta reacción no solamente es realizada por la familia, sino también por los vecinos, generándose un caos colectivo, frente a los ojos de la niña, lo que genera que el miedo explote y se masifique: “De cada casa sale gente a la calle. Y los umbrales, las veredas, contienen grupos inquietos. Voces entrecortadas y trémulas, agudos alaridos, desgarran como arañazos el espacio” (12). La intensidad del miedo, entonces, va más allá del cataclismo natural, sino que es percibido intensamente por la niña en tanto representa una pérdida de la valoración del espacio tradicionalmente protector. Esta ruptura de la seguridad, además, se refuerza por lo que, en un segundo momento, implica una nueva fractura: la caída de la figura materna como protección. El caos colectivo y la huida al afuera no son lo suficientemente nocivos: “Lo peor es que nuestro instinto presiente que no hay de quien esperar auxilio, pues la angustia del grito que ha exhalado mi madre, nos despoja de esperanzas. Nuestra fragilidad está fuera del mundo, en un clima de pánico”

(12). La madre pierde todo su valor de figura protectora una vez que se desplaza, junto con toda la gente, hacia afuera. La seguridad que ella representa solamente puede funcionar en el espacio interior, pero una vez que se ve forzada a emerger hacia el exterior, su efigie de desvanece. El miedo inaugural que presenta Yáñez, en consecuencia, trasciende a la anécdota del temblor, sino que se asociaría a la desprotección y a la vulnerabilidad que representó para la autora, en su infancia, la contemplación de la fragilidad de sus entes protectores, como lo son la madre y el hogar; lo cual se puede extrapolar formalmente a la organización de los episodios en el texto, y específicamente al lugar de este capítulo, en la trascendencia que estos dos elementos tienen en la construcción del sujeto autobiográfico de Yáñez.

En el caso del texto de Lange, el miedo inaugural se vincula directamente con el viaje con que comienza el texto que hace la familia de Buenos Aires a Mendoza, dándole a éste un carácter, en cierto modo, lúgubre, o al menos como anticipo de que la vida en Mendoza tendrá una envergadura diferente a la que había en la capital. El miedo adquiere una presencia doble, en donde el primer momento es un pretexto que anticipa al segundo, el que resulta trascendental. El primero, el miedo a la noche, asociado a su edad de cinco años (373), específicamente al pasar la noche en un hotel, en un lugar de tránsito, da paso al temor que experimenta al contemplar a “la mujer más fuerte del mundo. Todas las noches levanta tres hombres con los dientes” (374). En este caso, el miedo se asociaría, en primer lugar, a la figura de la mujer, y al temor que genera una mujer con semejantes atributos. Sin embargo, la reacción de la protagonista entrega otro mensaje: “El terror asumió tales proporciones que, casi llorando, le supliqué a la madre que me dejara sentar a su lado” (374). Ante el temor que genera esta mujer desconocida y diferente, la protagonista se refugia en la madre, figura conocida, cercana y que representa el esquema de mujer

esperado, asociado a la protección. Se observa, en consecuencia, un contrapunto entre estas dos figuras femeninas, en que la madre representa lo conocido y seguro, vinculada al ámbito privado y de la seguridad; mientras que la otra mujer se desempeña en un lugar público, trabaja en el circo y participa en un espectáculo en el que debe exhibirse ante la mirada, gozadora, de los otros. La tensión, entre atracción y repulsión, en el cruce de estos dos modelos se produce en las miradas que intercambian la protagonista con esta mujer, en que la primera escruta con curiosidad a la segunda, pero una vez que ésta le devuelve la mirada, la niña rehúye, y se cobija en la zona de seguridad que representa la madre. Cabe señalar que el encuentro entre ambos esquemas de mujeres se da en un lugar que transita entre lo público y lo privado, esto es, un hotel, en donde la familia puede pasar la noche en un espacio cerrado y protegido, pero en el que coinciden con otro tipo de personas que también se encuentran transitando, hacia otros lugares.

El miedo en Yáñez también va asociado con el castigo. Éste, sin embargo, no se asocia a un mal comportamiento o travesuras que la protagonista pudiera haber hecho en su infancia, sino más bien a los discursos generales que ella, cuando niña, escuchaba de que se castigaban a los niños. En consecuencia, el miedo a los castigos estaría asociado a la existencia de estos, aun cuando su comportamiento sea correcto. El caso particular que recuerda Yáñez se vincula con la Navidad y la recepción de los regalos: “Al aproximarme a la rolliza mole en la resplandeciente mañana de Pascua [...] yo temblaba cada año del mismo angustiado terror de encontrar vacío mi zapato. ¿No era lo natural? ¿No fui rebelde muchas veces?” (21). En la percepción infantil de Yáñez, la rebeldía requería de un castigo natural, y por lo tanto al ella considerarse una niña rebelde, lo más lógico era que recibiera uno, siendo el más probable, en sus recuerdos, el de no recibir regalos para la Navidad. Sin embargo, el castigo solamente queda como un temor que ella misma se genera, en la

medida que siempre encontraba su zapato con regalos, y por lo tanto nunca fue castigada de esa manera, y queda de manifiesto que tampoco tenía motivos válidos de sentir ese temor. Por lo tanto, la percepción de miedo frente al castigo forma parte de su mundo interior, como marca de los posibles castigos que puede aplicar la autoridad ante los comportamientos que se alejen de lo esperado.

Por otra parte, Lange plantea otro miedo, en contrapunto con el que experimenta Yáñez frente a la desprotección que le genera el espacio público, sin la presencia protectora de la madre. El miedo relacionado con el espacio de Lange se asocia con la idea de encierro, y la imposibilidad de escapar: “En los colegios, en los subterráneos, en los ascensores, conocí una angustia parecida. No me importaba permanecer horas y horas en el mismo sitio. Lo esencial era saber que podría salir cuando quisiera” (434-435). El espacio cerrado, oscuro y misterioso genera una atracción para Lange, como lo expresa al evocar al cine. Pero, por otra parte, si ese espacio contiene la idea de encierro, éste deja de ser atractivo, para convertirse en un espacio atemorizante. Frente a ello, lo que tranquiliza a la niña es el conocimiento de tener la posibilidad de salir cuando quisiera, el saber que dicho espacio tiene una salida, que no está vedada para ella. Simbólicamente, esta relación de temor frente al espacio puede leerse como un deseo de poder salir del espacio privado al que la niña se haya remitida, asociado principalmente con la casa que es el espacio principal en que se ambienta *Cuadernos de infancia*, siendo entonces el espacio vinculado inmanentemente con la infancia; pero también se puede extrapolar ese espacio de la casa a aquel íntimo asociado con el lugar de la mujer. En consecuencia, el deseo de tener la posibilidad de salir, de saber que puede acceder hacia afuera, puede entenderse como un deseo de poder acceder al espacio público, y por lo tanto a un espacio masculino. No se

expresa un deseo de figurar en dicho espacio, sino saber que puede acceder a él cuando ella quiera, pero estando y permaneciendo en su propio espacio, en su intimidad.

## **Conclusiones**

Tanto Norah Lange como María Flora Yáñez ocupan posiciones conflictivas dentro de sus contextos literarios. Se las reconoce como escritoras, pero ese reconocimiento no necesariamente va de la mano de una valoración de sus obras a la par que los escritores varones, oficiales, dominantes, de sus épocas. Sus textos y la coyuntura en la que se insertan las llevan a la escritura de textos intimistas en los que, tanto por el soporte como por la temática, la niñez, aparecen como escrituras blindadas a la crítica oficial.

Esencialmente, a través de los textos autobiográficos cuya temática gira en torno al relato de infancia se articularía un tipo de discurso que funcionaría en oposición a los discursos oficiales. A saber, las autoras ingresan al espacio literario público a través de un soporte y una temática que les son permitidos, y con el que pueden desarrollar un tipo de discurso paralelo a los oficiales, y que puede tener una recepción dentro del campo literario, y la comunidad lectora. Este discurso, si bien no es olímpicamente rupturista, permite la existencia de una voz que sea eminentemente femenina, y por lo tanto da cuenta de mecanismos de sujeción mediante los cuales las mujeres, como escritoras, pueden legitimarse en tanto sujetos al no transgredir abiertamente los límites que lo masculino les provee, interactuar con éste bajo la estructura de la ‘confesión’, y desde ese espacio generar un tipo de identidad que permitiría a otras mujeres ingresar al terreno literario, y continuar con el proceso de sujeción. Así, se presentaría una doble articulación de la sujeción, en la medida que ellas se erigirían como sujetos mediante el texto autobiográfico, previamente autorizado, a la vez que ellas luego oficiarían el rol de ‘confesor’ precisamente frente al conjunto de mujeres que son rescatadas en los mismos. En consecuencia, es posible señalar que las autoras ocupan un lugar relevante dentro de la escena literaria chilena y argentina, en la medida que desarrollan una estrategia para ingresar al campo literario basada en un

respeto de los códigos que las dan, pero articulados de manera tal que logran ingresar a éste, como se observará en sus siguientes obras literarias, enmarcadas en una ficción tradicional tanto en la narrativa como en la lírica.

Los textos abordados estarían marcados por una situación de tensión, que se expresa de múltiples maneras a lo largo de toda la escritura. Por un lado, desean acceder al campo literario, el cual se encuentra dominado por la crítica falocéntrica, y en el que la escritura de mujeres carece un espacio definido, siendo invisibilizada. Sin embargo, de acuerdo con la época conflictiva en que se sitúa el contexto de las obras, marcada por el surgimiento de voces disidentes, las escritoras encuentran un espacio temático y formal por el que expresar su literatura: los géneros referenciales, marcados por un contenido asociado a las evocaciones y lo emocional. Tanto Lange como Yáñez utilizan esta posibilidad, apelando a lo que Ludmer denomina como estrategias del débil, al generar un discurso político que les sea propio, dentro de los límites que le permite el campo literario. No obstante, este ingreso no resulta eminentemente rupturista, en la medida que las propias autoras se boicotean (o blindan) frente a las posibilidades de ser incomprendidas y vetadas. En efecto, cabe recordar que Lange fue en su momento rupturista con sus primeras dos obras, siendo más bien rechazada por parte de la crítica literaria argentina que la categoriza como escandalosa, por lo que finalmente opta por apelar a un soporte que le sea permitido, como lo es la autobiografía, el que constituiría la estrategia adecuada.

Asimismo, ambas autoras, ya desde el hecho de escribir, se tratan de presentar como mujeres excepcionales a su época. No obstante, esta condición se pretende mediante un permanente desplazamiento, el que se realiza tanto a través de la diversa gama de mujeres explícitamente consideradas rebeldes o atípicas, y no necesariamente por medio de ellas mismas. Al contrario, cuando son ellas mismas quienes operan con esta rebeldía, hay una

dinámica de ingreso y retirada frente a las figuras autorizadoras masculinas. Esto es posible verlo en el travestismo que presenta Lange, el que es rescatado, constituyendo uno de los pasajes más potentes en cuanto a imagen que presenta el texto. El travestismo es realizado por el padre, es decir, el encuentro con lo masculino es autorizado; pero la propia niña opta por retroceder, y definirse como mujer, dando cuenta de la dualidad. Por su parte, en el caso de la escritora chilena, ella se autodefine como escritora cuando dialoga con el escritor Joaquín Díaz Garcés, esto es, con un representante del campo literario y por ende una figura que puede ejercer el rol de autorización. Sin embargo, ella también rechaza inmediatamente esa condición frente a él, manifestándose la dualidad entre querer ser y tener miedo a ser. No obstante, el gesto de todos modos queda registrado.

Por otra parte, también se presenta un tema asociado a la tensión en el desenlace, muchas veces trágico, que ellas reproducen en los personajes de las mujeres rebeldes. Implícitamente, hay una idea de fatalidad con que se suele asociar a las mujeres que escapan de los moldes esperables para la época. La identificación de las autoras con este tipo de mujeres, en consecuencia, quedaría estancada en que ellas no pretenden tener un final similar al que sus referentes rebeldes vivieron. Ello, si bien daría cuenta, por un lado, de una concesión con el dominio masculino, por otro se presenta una diferenciación categórica respecto a las autoras con esas mujeres rescatadas: ellas no tendrán un desenlace similar, pues operarán con otras estrategias, que les permita generar un impacto, pero de manera simbólica y blindadas por el hecho de respetar los códigos que lo masculino, encarnado en el campo literario, esperarían de ellas.

Así, estas escrituras autobiográficas no les impide a las autoras seguir con su camino como escritoras, ni evaluar estos textos como una supeditación que se autoimponen para con su propia escritura: son textos que, a partir de su marginalidad genésica, pueden

estudiarse en relación con su contexto de producción y las posiciones que las mismas autoras ocupan respecto al campo literario de sus países.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

- LANGE, NORAH. *Cuadernos de infancia*. En *Obras completas V. 1*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.
- YÁÑEZ, MARÍA FLORA. *Visiones de infancia*. Santiago: Zigzag, 1947.

### Fuentes teóricas

- AMARO, LORENA. “Que les perdonen la vida: autobiografía y memorias chilenas”. En *Revista chilena de literatura*, 78 (Abril 2011): 5-28.
- AUSTIN, JOHN LANGSHAW. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1990.
- BAJINI, IRINA. “Travestirse para ser persona. Algunos casos de mujeres disfrazadas en la narrativa hispanoamericana actual”. En PERASSI, EMILIA y SUZANNA REGAZZONI (ed.). *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Sevilla: Renacimiento, 2006.
- BAKHTIN, MIJAIL. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- BARTHES, ROLAND. *El grado cero de la escritura*. México DF: Siglo XXI, 1973.
- BOURDIEU, PIERRE. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- CÁRDENAS, MARÍA TERESA. “El otro alumbramiento: mujeres escritoras en la literatura chilena”. En *Revista Universum*, 23, vol 1 (2008): 289-298.
- CATALÁN, GONZALO. “Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890-1920”. En Brunner, José Joaquín y Gonzalo Catalán. *Cinco estudios sobre la cultura y sociedad*. Santiago: Ainauillo, 1985.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2003.
- DOLL, DARCIÉ. “Desde los salones a la sala de conferencias: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile”. En *Revista chilena de literatura*, 71 (2007): 83-100.
- FOUCAULT, MICHEL. *La hermenéutica del sujeto*. México D.F.: F.C.E., 2002.
- ---. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1990.
- GRAMSCI, ANTONIO. *Cuadernos de la cárcel*. V.6. México D.F.: Era, 1981.
- GUSDORF, GEORGES. Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. En *Suplemento Anthropos* 29 (1991), pp. 9-17.
- LUDMER, JOSEFINA. “Las tretas del débil”. En González, Patricia Elena y Eliana Ortega (ed). *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Huracán, 1985.
- MOLLOY, SYLVIA. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México D.F.: El Colegio de México, 1996.
- ----. “Prólogo”. En Lange, Norah. *Obras completas. V. 1*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.
- MONSIVÁIS, CARLOS. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- MORALES, LEONIDAS. *La escritura de al lado*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- OROZCO VERA, MARÍA JESÚS. “La forma autobiográfica como configuración del discurso literario femenino en la narrativa de Marta Brunet, María Flora Yáñez, María Luisa Bombal y María Carolina Geel”. En: *Anales de literatura hispanoamericana*., 23 (1994), 295-314.

- PRIETO, ADOLFO. *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 1993.
- ROMERA CASTILLO, JOSÉ. “La literatura, signo autobiográfico. El escritor, signo referencial de su escritura”. En Romera Castillo, J. (ed.) *La literatura como signo*. Madrid: Playor, 1981, pp. 13-56.
- SALOMONE, ALICIA. *Modernidad en otro tono: escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*. Santiago: Cuarto Propio, 2004.
- SARLO, BEATRIZ. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- SILVA CASTRO, RAÚL. *Panorama literario de Chile*. Santiago: Universitaria, 1961.
- SMITH, SIDONIE. “Hacia una poética de la autobiografía de las mujeres”. En *Suplementos Anthropos* 29 (1991), pp. 93-105.
- SUBERCASEAUX, BERNARDO. *Genealogía de la vanguardia en Chile*: Santiago: Universidad de Chile, 1998.

## Índice

Introducción .....	1
1. Definición de conceptos y descripción de la situación inicial .....	6
1.1. Presentación de las autoras. Recepción crítica de su obra literaria .....	6
1.2. Descripción de los textos a ser estudiados .....	12
1.3. Problematización de los textos escogidos frente al campo literario en Chile y Argentina .....	14
1.4. El lugar de la infancia en la autobiografía .....	17
2. La construcción de la subjetividad a través de la escritura .....	21
2.1. Representando al Yo: memoria, sujeción y escritura .....	21
2.2. La construcción del Yo Niño(a): espacios y relaciones humanas .....	33
3. Figuras del Otro .....	45
3.1. La mujer real y la mujer idealizada: la relación de las narradoras con el otro masculino .....	45
3.2. La Otra: la mujer rebelde como un espejo convexo de las narradoras .....	57
3.3. La infancia como prefiguración implícita de la adultez y su subversión .....	67
3.4. El canon como horizonte: legitimación sumisa o autónoma .....	77
3.5. El miedo como escena de quiebre: trasgresión y represión frente a la autoridad ..	86
Conclusiones .....	94
Bibliografía .....	98
Índice .....	100