

El manejo del dinero en los personajes femeninos de Marta Brunet

Alejandra Araya Brañes

Universidad de Chile
arayabranes@gmail.com

A fines del siglo XIX, en Estados Unidos, Kate Chopin (1850-1904) escribía un corto relato titulado “Un par de medias de seda”. No se trataba de una escritora común, si no de una mujer rupturista para su época. En 1899 escribió *The Awakening* (*El Despertar*), que exploraba sobre la sexualidad insatisfecha de una esposa, obra que fue recibida con escándalo por la sociedad de la época. Otros temas abordados por ella cuestionando el racismo y la situación de la mujer no la ayudaron a ser más popular, al punto que sus novelas y relatos quedaron en el olvido. Rescatada por los estudios de género, sus creaciones han sido reeditadas y revalorizadas.

“Un par de medias de seda”, escrita en 1896 y publicada en 1897 en *Vogue*, desnuda la difícil relación de la mujer con el dinero en el mundo moderno. El relato se ubica en una ciudad sin nombre, claramente activa, que cuenta con teatros, restaurantes, tiendas y tranvías –una ciudad que recién se verá en Chile más de treinta años después de la obra escrita por Chopin y que anticipa lo que vivirán las chilenas en las urbes modernas.

Al iniciar el relato, la escritora entra de lleno en la relación mujer/dinero:

La pequeña Mrs Sommers se encontró un día con la sorpresa de ser poseedora de quince dólares. Le parecía una cantidad enorme de dinero, y el modo en que llenaba y abultaba su viejo y gastado *porte-monnaie* le daba una sensación de importancia que no había disfrutado durante años (1996, 103).

La protagonista –no se detalla si su marido está presente- analiza cómo invertir juiciosamente su pequeña fortuna y sueña con

comprar ropa para sus hijos. La narradora señala que los vecinos contaban que ella alguna vez gozó de “tiempos mejores”, pero Mrs Sommers no tiene tiempo para pensar en ello, pues las necesidades del presente le llenaban la cabeza, sin embargo “la visión del futuro como una especie de monstruo sombrío y desolado la consternaba” (1996, 104).

El cuento retrata a una mujer moderna, que se desempeña adecuadamente en la ciudad y en las tiendas, pues la narradora especifica que “conocía el valor de una ganga” y es capaz de hacer filas de horas o abrirse paso a codazos para conseguir un objeto a buen precio. Pero los quince dólares confabulados con el cansancio y el hambre –no había alcanzado a comer por atender a su prole–, quebrará los planes de la protagonista, que hasta ese momento se había comportado de acuerdo al modelo de una buena madre. Al respecto, Beatriz Schmukler en “El Rol Materno y la Politización de la Familia”, explica:

La subordinación de la madre a las necesidades de los hijos o del esposo aparece como una tendencia instintiva de la mujer o como un “deber ser”. Esta moralidad es conocida como altruismo materno. Implica el desplazamiento del propio deseo frente al deseo de los otros y la aceptación de un lugar secundario en la distribución de recursos y beneficios grupales. Implica la aceptación de la invisibilidad personal, al precio de la glorificación y sacralización de la función (1992, 205-206).

Lo que rompe este “deber ser” en Mrs Sommers, que está débil y cansada según describe la narradora, es un par de medias de seda. El encuentro es casual. Al sentarse para retomar las fuerzas e ir a buscar ofertas, deja caer la mano sobre el mostrador, justo encima de “algo muy sedoso” que es un lote de medias de seda en rebaja. Se trata de un encuentro sensual, anheloso. Y compra un par, que se coloca enseguida. Será como un embrujo. Más que eso, Chopin lo describe como “un descanso” de su agotadora realidad. Y se compra botas para combinarlos –en el momento de probárselos observa su cuerpo, que no le parece de ella– y guantes. El placer físico es intenso.

Pero es sólo el inicio –“había otros lugares donde gastar el dinero” dice Chopin–, pues la ropa nueva “le habían dado sensación de seguridad, sentimiento de pertenecer a una multitud bien vestida”

(Chopin 106). Tiene hambre, y en vez de reprimirla hasta llegar a su casa, como lo hubiera hecho en un día normal, va a un restorán. La nueva sensación de pertenencia a esa ciudad, de ser importante, la sigue sorprendiendo. “Cuando entró, su aspecto no causó sorpresa ni consternación, tal como casi lo había temido”, describe Chopin. Cuando paga “el precio no tenía importancia. Contó el dinero para el camarero y dejó una moneda más en la bandeja mientras él se inclinaba ante ella como ante una princesa de sangre real” (1996, 107).

Aún le quedan dólares y cede a otra tentación: el teatro. Nuevamente se siente parte de esa sociedad que le había sido vedada y disfruta intensamente la experiencia. Pero el fin de la obra trae consigo el regreso a la realidad, simbolizada en la esquina donde debe esperar el tranvía, el cual expresa sus deseos de escape. En el párrafo final un hombre representaría la mirada de la sociedad frente al quiebre que ella ha hecho de las normas, que esperan determinado comportamiento de una mujer (que además es madre), pero también implica una ironía, una burla, como si ella estuviera representando una pantomima de sí misma. La figura de ella ahora no cuaja en el contexto que tanto la deleitó y su incomodidad se expresa en el deseo de huir.

Un hombre de mirada penetrante sentado frente a ella parecía disfrutar estudiando su pequeña cara pálida. Le confundía intentar disfrutar lo que veía allí. En realidad, no vio nada, a no ser que fuera suficiente brujo como para detectar un deseo acuciante, un poderoso anhelo de que el tranvía no parase en ningún sitio, sino que siguiera y siguiera llevándola para siempre” (Chopin, 108).

Así, aunque Mrs Sommers está familiarizada con la ciudad –cosa que jamás lograrán los personajes femeninos de Marta Brunet–, la posesión de dinero le provoca un quiebre, la remece, la saca de su realidad y ese rompimiento la lleva del placer al deseo de fuga. La figura de esa estadounidense de finales del siglo XIX tiene sorprendentes similitudes con alguno de los personajes femeninos de Brunet que se enfrentan a la ciudad, que le es ajena, como si la modernidad les provocara una dislocación, obligándolas a entrar a un nuevo mundo donde no tienen claridad sobre el rol que deben jugar.

En el cuento de Kate Chopin la presencia del dinero es obvia. Estamos observando una ciudad donde la industrialización y el capita-

lismo se desarrollan completamente. Y hay consumo. Mrs Sommers entra en ese mundo como en un cuento maravilloso, lo vive por un momento como si fuera propio, hasta que la magia se quiebra cuando el dinero acaba y debe regresar. Ella es parte de los excluidos de esa promesa de modernidad. Su realidad no es la de los teatros, las compras, la buena comida. Al final, en el tranvía, ella sólo quiere escapar, porque sabe que cuando el vehículo se detenga, nuevamente tendrá que enfrentar la vida como realmente es.

La ciudad estadounidense del siglo XIX descrita por Chopin, se diferencia mucho a los ambientes urbanos (más bien semi urbanos) que retrata Marta Brunet ya avanzado el siglo XX en Chile, como si la modernidad avanzara a paso lento, provinciano, en este remoto país. El dinero tampoco aparece en la forma obvia del relato de Chopin, si no que se mueve más bien en lo simbólico. Sabemos que existe, pero pocas veces se lo nombra. El consumo es algo muy incipiente. Lo que une a Mrs Sommers con los sujetos femeninos de Brunet es su dificultad para encajar en los nuevos moldes sociales.

El dinero y su valor simbólico

Los personajes femeninos de Marta Brunet se enfrentan de lleno al conflicto del dinero y su red de símbolos cuando la narrativa de la escritora comienza a desplazarse del campo a la ciudad, cuando el ambiente urbano se hace presente. Es el sistema capitalista el que entra a operar, junto con el ingreso de la mujer al trabajo fuera de la casa. Brunet no crea mujeres emancipadas, que disfrutaran de esta nueva independencia; muy por el contrario, son personajes que viven en constante tensión. El trabajo se ve como una carga, como una suerte de amo que las obliga a caer en tareas mecánicas que las agobia y les da escasas satisfacciones. Aunque reciban un salario, no hay un empoderamiento social. Las mujeres que desempeñan un trabajo remunerado aparecen más alienadas –en términos marxistas– que sus pares masculinos.

Gayle Rubin en “El Tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo” señala que “el capitalismo es un conjunto de relaciones sociales –formas de propiedad, etc.– en que la producción adopta la forma de conversión del dinero, las cosas y las personas en capital” (1986, 98). Asimismo, detalla que este sistema “es here-

dero de una larga tradición en que las mujeres no heredan, en que las mujeres no dirigen y en que las mujeres no hablan con el dios” (1986, 101). A la luz de lo planteado por Rubin, podemos decir que los personajes femeninos de Brunet que ingresan a este sistema en el que las propias personas son transformadas en capital, se tienen que mover en un ambiente que mantiene modelos patriarcales. Es un sistema que usa su trabajo, pero las ubica como el engranaje más débil. Asimismo, el traslado de los relatos de Brunet a ambientes más urbanos, da cuenta de un fenómeno de migración que se está dando en la propia sociedad chilena y principalmente entre las mujeres.

En *Mujeres Chilenas Fragmentos de una Historia*, Ximena Valdés en su trabajo titulado “Construyendo un lugar, traspasando fronteras. Trayectoria social de las mujeres rurales durante un siglo” indica que “todo el siglo XX se caracterizó por el abandono de la población del campo, aunque las mujeres migraron más que los hombres” (2008, 432)

Añade que:

Estos desplazamientos de mujeres a la ciudad son reveladores de la persistencia en el tiempo de las altas tasas de masculinidad en las zonas rurales, resultantes de los permanentes flujos de hijas de campesinos a trabajar en los hogares ciudadanos o la manufactura urbana, ya no sujetas a la autoridad de la padre, del hermano mayor o del esposo, si no a un patrón o patrona (2008, 433).

Vemos que en el contexto en el que Brunet construye sus personajes femeninos que reciben ingresos, hay una migración femenina del campo a la ciudad y una incorporación inequitativa de ellas al trabajo. Temas que la escritora incorpora en su narrativa, describiendo a estos sujetos femeninos siempre incómodos, amenazados, víctimas de violencia física, verbal o simbólica.

Ello queda de manifiesto en el personaje principal de “Soledad de la Sangre” y su imposibilidad de manejar su propio dinero; en la laboriosa Petronila de *María Nadie* que recibe un nombre que la empequeñece; en María López que no encaja y está en una constante huída¹; en Ignacia Teresa de *La Mampara* que con sólo treinta centavos para poder almorzar se enfrenta a la ciudad como si ésta fuera un monstruo pronto a engullirla.

¿Por qué estos personajes, teniendo independencia económica, no logran una emancipación real? ¿Por qué el dinero que reciben no las hace sujetos plenos, socialmente aceptados? ¿Qué redes invisibles las atrapa y entrapa en un sistema donde siguen siendo violentadas?

Analizar a estos personajes desde el punto de vista del dinero tiene que ver con que éste tiene una carga simbólica. No es simplemente el billete, la moneda, los centavos, sino que es una representación a través del cual se movilizan los juegos de poder.

La psicóloga argentina Clara Coria dice que el dinero es sexuado, que está asociado a los hombres y que pone de manifiesto violencias encubiertas contra las mujeres. En su artículo “El dinero sexuado: una presencia invisible. Violencia y contraviolencia de la dependencia económica” explica:

El dinero en nuestra cultura es un elemento puente entre el mundo interior y la realidad social, ocupa un lugar intermedio entre ambos espacios. Se proyectan en él tanto las necesidades, expectativas y ambiciones consientes como las identificaciones y fantasías inconscientes. Por su lugar privilegiado en el intercambio social y su fuerza como instrumento de poder resulta ser un portador extremadamente sensible de los mandatos sociales y de las distintas ideologías de poder. Es atravesado por los conflictos intrapsíquicos e intersubjetivos. Por presencia o ausencia es testigo ineludible en la toma de decisiones, en las elecciones y alternativas, en las prácticas cotidianas y en las actitudes que comprometen experiencias de mayor trascendencia. Su presencia corpórea y/o fantasmal ocupa un lugar tangible en la interacción de la compleja red familiar, entre padres e hijos, marido y mujer, amantes, amigos, etc. Sería demasiado ingenuo dar por sentado que el dinero sólo está presente cuando se lo “ve” y en las transacciones comerciales (1992, 136).

Según Coria, el dinero expresa las relaciones jerárquicas del sistema sexo-género, y su presencia en “Soledad de la Sangre”, *María Nadie* y *La Mampara* justamente devela las relaciones de poder injustas y violentas a las que están sometidos los sujetos femeninos de estos relatos de Marta Brunet. Coria concluye señalando que:

El dinero es un objeto transicional instrumentado por un determinado orden social durante el proceso de adquisición del género

sexual para contribuir a generar un sistema de relaciones jerárquicas entre los sexos. Este sistema jerárquico se caracteriza –entre otras cosas– por considerar al dinero como atributo del varón (y por lo tanto de la masculinidad) y ubicar a la mujer en una situación de dependencia. Dependencia que se considera “naturalmente” femenina” (1992, 138).

La invisibilización del dinero producido en el ambiente doméstico

En “Soledad de la Sangre”, publicado por Brunet en 1943, queda completamente al desnudo la imposibilidad del personaje femenino de administrar el dinero que ella produce. Su trabajo no le pertenece. Ella teje y genera un negocio lucrativo, pero es una labor hecha entre las cuatro paredes del hogar que se confunde y también se funde con las tareas domésticas. No importa la cantidad de dinero que ella consiga, ni que la gente sepa que obtiene recursos propios gracias a sus tejidos, es un trabajo invisible para la sociedad y el goce de sus beneficios se destina para el hogar, produciéndose así una doble invisibilización. Distinto es el trabajo del marido, que dentro del relato –que se narra en el ámbito doméstico– parece irrelevante, pero su actividad se hace fuera de la casa, hace negocios con otros hombres, compra y administra tierras, todas actividades que lo empoderan y lo sitúan jerárquicamente por sobre su esposa, por lo que puede decidir por ella, quien vive en un estado de completa subordinación.

Es en este contexto, que el esposo le dice a ella después de casarse: “Tiene que agenciarse para hacer su negocito y ganar para sus faltas” (Brunet, 1997, 84). Así, es él quien toma la decisión de que ella genere recursos, lo que ella debe aceptar. Cuando hay que buscar el tipo de negocio, él indica que “algo que le hayan enseñado en la profesional”. El hecho de que ella haya recibido una educación es valorada por el marido, como fuente de recursos para la casa y la mantención de la esposa. Él definitivamente no quiere destinar sus fondos para lo doméstico, ámbito en el que incluye a su mujer.

La antropóloga Ana María Carrasco en “Espacios conquistados. Un panorama de las organizaciones de las mujeres chilenas” explica el tipo de educación técnica que ellas recibían:

Es recién en el año 1907 cuando se crean los primeros Centros Escolares de Trabajos Manuales, destinados a fomentar la educación

técnica femenina, cuyo fin era la incorporación femenina a la actividad productiva. Con posterioridad, 1920, la Ley de Educación Obligatoria crea las Escuelas Vocacionales, las que desempeñan un papel de gran importancia como enseñanza base de una profesión (2008, 144).

Más tarde, se expande este tipo de enseñanzas, que busca incorporar a las mujeres al sistema productivo.

Ya, a mediados del siglo XX, destacan como instancia de formación superior para mujeres las Escuelas Normales, que concentraban un número mayor de alumnas que alumnos; las de Educación Especial, donde están las Vocacionales, Técnicas Femeninas, Comerciales y con posterioridad las Agrícolas. Para ingresar a éstas se debía tener una edad no inferior a doce años ni superior a 15 y haber cursado sexto año de primaria (2008, 144).

Por lo tanto, tenemos a un personaje femenino educado, que se ve obligada por su marido a trabajar en su casa, la cual está alejada del pueblo. El negocio, que requiere una primera inversión de él para comprar lana, resulta próspero y el esposo inmediatamente delimita cómo se invertirán esos fondos:

Bueno es que me devuelva los diez pesos que le presté para empezar sus tejidos. Y que no se gaste toda la plata que gana en cosas para usted no más (...) Bien podía hacerse cargo de las cosas de la casa, ahora que maneja tanta plata (Brunet, 1997, 86).

Él plantea que hay que comprar una olla y arreglar la puerta de la bodega. Ella lo hace. Es un camino sin retorno. Ella está encargada de mantener la casa y con lo obtenido de sus tejidos compra muebles y productos para hogar, tal como lo determinó el marido.

Clara Coria señala que hablar de dinero y violencia “es doblemente violento”, pues ambos son parte “del repertorio masculino”. Para graficar cómo se ha naturalizado a la mujer ajena a las actividades productivas remuneradas, recuerda que Freud escribió que “las ambiciones económicas son propias en los varones pero impropias en las mujeres porque ellas deben satisfacerlas, simbólicamente, con el deseo del hijo” (1992, 126). Bajo esta construcción, Coria dice que “los dineros grandes”, esos que son visibles y dejan huellas, se asumen como no propias del “ser femenino”, por lo que son administra-

dos por los hombres. Este discurso tiene efectos directos en la actitud de las propias mujeres hacia el dinero.

A su vez las mujeres, condicionadas también a que el dinero es “cosas de los hombres” han ido conformando su subjetividad y feminidad en conflicto con el dinero, configurando así una situación de dependencia. Situación que intentan compensar con algunos de los beneficios que ésta ofrece, como el confort y la protección, pero a diferencia de los varones que preservan el derecho a moverse con libertad, poder elegir y desarrollar capacidades productivas, las mujeres terminan cercenando su propio desarrollo (1992, 127).

Esta estructura de pensamiento se expresa en el personaje femenino de “Soledad de la Sangre”, quien a pesar de contar con una holgura económica, no asume el producto de su trabajo: el dinero, como algo que le pertenece y sobre el cual tiene derecho a decidir. Con ello, ni el trabajo ni su producto directo le son propios. Esta situación la vemos clara cuando ella quiere comprar un fonógrafo, y el marido nuevamente establece los límites dentro de los cuales la mujer puede manejar los recursos que ella misma ha generado:

Cómprelo no más, hijita. Lo suyo es suyo, claro, pero bueno sería que también se ocupara de ver si me puede comprar una manta a mí, que la de castilla está raleando. Porque yo la manta la necesito y como tengo que juntar para otra yunta, no es cosa de distraer pesos, y como usted está ganando tanto (Brunet, 1997, 87).

Ella obedece nuevamente y compra primero la manta y sólo después el fonógrafo. E incluso en el momento de comprar los discos, el marido establece los límites de selección. Ella sólo logra escoger uno y él, impaciente al verla tan dubitativa, resuelve que el otro será “a la suerte” y saca él mismo ese disco dejado al azar. Posteriormente no la dejará comprar nuevos discos. Las indicaciones que da el marido, deja de manifiesto lo que Coria postula. Aquí el hombre usa “los dineros grandes” en cosas que se pueden ver: “otra yunta”. La manta también es visible socialmente, pero él la acomoda para ubicarla en el ámbito doméstico, en el que se invierten los recursos de ella, que se posterga con absoluta naturalidad. Esta actitud de él, aceptada mansamente por su esposa, termina por infantilizarla, lo que Coria define como un tipo de violencia encubierta, la cual se

expresa: “Cuando controla sus gastos y exige detalles pormenorizados de los mismos. Situación denigrante que él seguramente no toleraría para sí. Cuando la trata como una niña y si, efectivamente, ella se comporta como tal, él contribuye a perpetuar esa actitud” (1992, 129-130).

El fonógrafo, fuente de placer para ella, lo único que realmente deseaba comprar con el dinero que ha producido y que ha logrado concretar, también la somete a una tensión constante, pues él termina administrando su uso, argumentando que es “perder el tiempo”. Por eso, ella sólo “tiene permiso” para utilizarlo cuando el marido está en el campo con sus peones o una noche de sábado, sólo cuando el esposo se ha quedado dormido. Y en esos minutos que le son propios, cuando escucha el fonógrafo, se activa también la culpa por “estar perdiendo el tiempo”. De esta manera, aunque ella produzca dinero, como éste en la práctica no le pertenece, debe pedir los permisos para su administración. Aunque él no le dé el dinero físico – pues ella lo obtiene pero no lo posee –, sí tiene que asumir la posición de una mujer dependiente. Para Coria es una forma de violencia el obligar a la mujer a pedir: “El hecho de contribuir a que un adulto funcione como un niño es un ejercicio de violencia. Pero aún hay algo más. El tener que pedir pone al que pide a merced del dador que puede caer en la tentación de poner condiciones” (1992, 131).

En el caso de “Soledad de la Sangre” esta afirmación se materializa, pues el marido efectivamente pone condiciones para el uso del fonógrafo, y ella obedece como si fuera una niña, sin la más leve protesta. Incluso, la posibilidad de escuchar música los sábados cuando él está durmiendo, la obtuvo cuando le regaló a su marido una chaqueta de cuero y él, como premio –en este cruel juego de infantilización–, le abrió una pequeña ventana para su ‘pasatiempo’.

Como ya dijimos, el relato se da en el ámbito doméstico, por lo que Brunet sólo da algunas pistas sobre las actividades productivas del marido, al punto de que parece que ella lo mantuviera. Al respecto, hay que establecer que ella efectivamente financia la casa, pero él en lo público es “el hombre que trabaja” y que expande sus posesiones. Es alguien que cuenta con recursos. Cuando el padre le presenta a la protagonista su futuro marido, lo define como dueño de una hijuela y perteneciente a “una vieja familia regional”. La madre lo representa como “un buen partido”. Luego nos dan nuevamente datos que

nos hacen ver que este hombre ha ampliado sus posesiones durante los dieciocho años de convivencia. Cuando la protagonista está sola con el perro en el campo, sangrante y medio muerta, recuerda con furia como él definía qué tenía que comprar ella, pues él estaba guardando plata para comprar tal o cual propiedad. “Tierras. Tierras. Todo en él se reducía en eso. Vender. Negociar. Juntar dinero. Y comprar tierras, tierras” (Brunet, 1997, 108). Y la escena en la que estalla el drama final, se abre porque el marido está negociando la venta de chanchos.

Al observar las actividades productivas de él, podemos diferenciar claramente la valorización del trabajo de cada uno. Ella, en lo doméstico, invisibilizada e infantilizada. Él, en lo público, intercambiando bienes de alta importancia como son las tierras en una economía agraria. Haciendo este análisis, se puede contextualizar la actitud de sumisión de ella, pues responde a los cánones impuesto al de “una dueña de casa”, a pesar de los recursos que genere, de los que ella no tiene mucha noción.

Janet Saltzman, en *Equidad y Género*, hace un análisis de la división sexual del trabajo:

Cuando los maridos proporcionan más recursos apreciados y escasos (esto es, más difícilmente reemplazable) a la familia que las mujeres, éstas equilibran el intercambio ofreciendo deferencia u obediencia ante las exigencias de sus cónyuges (1992,59).

Si la compra de tierras y la producción agropecuaria son más valoradas socialmente que el trabajo artesanal realizado en casa, el personaje de Soledad de la Sangre materializa este desequilibrio (socialmente impuesto) con sumisión. En esta relación de poderes, también debemos recordar que la decisión de trabajar nunca fue de ella –es como si en esa génesis de su negocio hubiera perdido la posesión de los frutos de su trabajo–. Por lo señalado por Saltzman, se trata de un comportamiento común hasta la actualidad. “Los hombres también pueden usar su micropoder superior para determinar si sus esposas deben o no complementar su trabajo dentro del hogar con trabajo fuera del mismo” (1992, 63).

Para Saltzman, en este contexto donde la relación entre hombres y mujeres se sustenta en que ellos entregan recursos “más difícilmente reemplazables” que sus esposas, a lo que ellas responden con obediencia, “lo que subyace el poder masculino de los micro-recursos

es, por lo tanto, la división sexual del trabajo en el micronivel y la distribución injusta de oportunidades y recompensas que se acumulan en roles de trabajo fuera de la familia en función del sexo” (1992, 116). El personaje de Soledad de la Sangre, sometida a esta clase de violencia, con una división sexual del trabajo que le quita la propiedad de sus recursos, terminará reaccionando con la misma violencia a la que ha sido sometida cuando defiende “su” fonógrafo de las manos del socio de su marido. Pero sólo será una explosión, pues el regreso a casa del final implica también continuar con esa interacción basada en el desequilibrio de poderes.

Mujeres contra mujeres

Marta Brunet publica *María Nadie* en 1957, y la novela da cuenta del aumento del número de mujeres que han ingresado de lleno al mundo laboral. Entre los personajes femeninos que pueblan el relato y el pueblo recién creado de Colloco, figuran una emprendedora dueña de restorán, dos funcionarias públicas –una telegrafista y una encargada de correos–, y una telefonista. Cada una de ellas maneja dinero que le permite una cierta independencia económica, lo que se traduce en que tres de ellas –dos viudas y una soltera– viven solas y no necesitan a un hombre para su mantención. A diferencia de “Soledad de la Sangre”, donde el dinero ocupa una parte importante del relato y es causante de conflicto, en *María Nadie* –a excepción de episodios puntuales– se mantiene en el ámbito de lo simbólico.

Uno de los personajes más fascinantes de esta novela para analizar desde el punto de vista del manejo del dinero es Petronila, a quien llaman Petaca. Como ya dijimos anteriormente, según Coria las ambiciones económicas están asociadas al varón y no se consideran propias del “ser femenino”. Petaca es una mujer de negocios, ambiciosa, emprendedora. Aparentemente ella rompe con ese molde, sin embargo la descripción física que hace Brunet sobre este personaje, la despoja de los “valores” que se asocian con la feminidad –la mujer grácil, delicada–, convirtiéndola en una figura monstruosa de más de cien kilos. Y aunque la autora se detiene en su piel tersa y en la belleza de sus ojos, la imagen que transmite resulta chocante.

Brunet dice que los ojos de Petaca destacaban “aún en la cara en que la grasa había invadido los carrillos y las líneas de la mandíbula”.

la desaparecían en la papada” (1957, 33). La descripción continúa, colocando al personaje completamente en choque con el ideal “femenino”. Ella es activa, inmensamente gorda, dominante. Y Brunet termina comparando el poder que ella ejerce en el pueblo con un monstruo ponzoñoso.

La Petaca manejaba sin titubeos el almacén, el restaurante, la casa propia, el marido, el hijo, el peón, la mozuela sirvienta, los clientes, los proveedores y, en suma, el pueblecito todo de Colloco. Porque sus ojos, con ciento cuatro kilos de mujer repartidos en una altura mediana, imponían siempre, y más aún en arrebatadas cóleras, una autoridad de basilisco irresistible (Brunet, 1957, 33-34).

Es como si la autora le hubiera negado a este personaje emprendedor todas las características de la “feminidad”, para que se pueda estructurar como la sujeto empoderada que se expresa en el relato, como si una mujer chilena normal no hubiera calzado con su capacidad de negociante. Brunet relata que “se le hubiera dicho joven y bonita si la gordura no la deformara” (1957, 33). Así, la figura de Petaca se vuelve monstruosa físicamente porque no se ajusta a las convenciones de género, las trastoca, por lo que se le niega “feminidad”. Tampoco se la masculiniza –fundamentalmente porque es una madre y ese rol lo desempeña de acuerdo al “deber ser” del sujeto femenino–, sino que queda atrapada en un intermedio que la deforma, pero que le permite moverse como sujeto activo, colocada por sobre el marido, quien la sigue, le obedece, le teme y la llama por su nombre de pila (“para él siempre fue Petronila y no esa vulgaridad de sobrenombre: la Petaca”).

En ese juego de antítesis del modelo tradicional, el marido, Lindor, queda reducido a un personaje de caricatura, un actor frustrado, inútil, conformista, que está completamente consciente de su pequeñez frente a su esposa. Sin embargo, disfruta de la posición económica lograda por ella, pasando de ser mozo de confitería –de donde no se hubiera movido nunca de no ser por el ritmo vertiginoso impuesto por la ambición y emprendimiento de su mujer– a “don Lindor”.

Y Lindor, sin saber cómo, se halló dueño de una casa, de un almacén, de un restaurante. Se lo llamaba don Lindor. Pero, vaya a saber por qué, a ella nadie la designó por doña Petronila, sino que siempre fue la Petaca. (Brunet, 1957, 46).

¿Por qué se le niega a ella el título de “doña” y se le confiere a él, a pesar de que todos saben y reconocen que la emprendedora es Petaca?

Pierre Bourdieu en *La dominación masculina* explica que una de los sustentos de la preeminencia de los varones es la división sexual del trabajo de producción y reproducción biológica y social, que le reserva al hombre la mejor parte.

La división sexual está inscrita, por un lado, en la división de las actividades productivas a las que asociamos la idea del trabajo, y en un sentido más amplio, en la división del trabajo de mantenimiento del capital social y del capital simbólico que atribuye a los hombres el monopolio de todas las actividades oficiales, públicas y de representación” (2000, 64).

Cuando Brunet le quita a su personaje Petronila el título de “doña” y expresa la perplejidad que le produce al propio marido que a él sí se lo denomine de “don”, está desnudando una estructura donde se le asigna al hombre la presencia en las actividades públicas y a ellas se las condena a quedar “reducidas al estatuto de instrumento de producción o de reproducción del capital simbólico y social”.

La protagonista de la novela, María López, representa ante el pueblo la imagen de la mujer moderna. Es independiente económicamente, vive sola, usa pantalones y no está asociada a ningún núcleo familiar (no hay marido, padre, hermano). Su situación rupturista causa sospechas que son orquestadas por otra mujer, que, en su condición de funcionaria pública, también es alguien que ha logrado cierta independencia económica, como es misiá Melecia, y que al ser viuda –la presencia simbólica del hombre muerto la respalda, incluso en una joya que siempre lleva– se auto coloca por encima de María y con sus juicios define el nombre de la novela: “Una mujer sola, sin familia, es siempre sospechosa. Y para colmo se llama María López... es como llamarse María Nadie” (Brunet, 1957, 59).

Melecia, a cargo del correo, vive con su hermana, poco menor que ella, Liduvina, que es telegrafista. Ambas viudas, deciden vivir juntas “porque uniendo las pequeñas rentas lograban darse mejor vida” (Brunet, 1957, 52). Mueven las influencias para ser destinadas a Colloco, donde gozan de una serie de ventajas: “casa nueva, poco trabajo, independencia y las mil regalías con que se las rodeabas (Brunet,

1957, 52). Pero la llegada de la telefonista las perjudica directamente, pues la voluntad omnipotente de la Compañía Maderera de Colloco –que ha creado al pueblo– determina que dividirán la casa en la que viven –“tan grande para dos personas”–, para destinarle una parte a la recién llegada, con quien además deberán compartir oficina. En este pasaje de la novela, que parece una anécdota, el atropello al que se ven expuestas las hermanas es real, pues las reduce a números que no poseen el derecho de decidir sobre la casa en la que habitan. Hay una voluntad mayor, la Compañía, que determina cuántos metros son necesarios para dos mujeres solas, y sin ninguna consulta interviene en su espacio privado. Melecia y Liduvina son dueñas de sus “pequeñas rentas”, nada más, no son propietarias del lugar en el que habitan, donde deben someterse a las resoluciones de la empresa maderera, reproduciendo una relación de patronazgo propia del campo, donde el campesino no es dueño de la tierra que trabaja. Modernidad a medio camino.

Melecia se transforma en una opositora acérrima de la protagonista. La llama “loca suelta”, “mala pájara”, la mantiene férreamente vigilada. Es ella la que lleva la batuta de la escena de histeria colectiva que termina provocando la huida de López. En ese episodio, quienes atacan a María son justamente dos mujeres que reciben ingresos: por un lado Petaca, que reacciona violentamente cuando la telefonista se acerca a su hijo, lanzando un decidido “soy como me da la gana”, cuando su marido intenta calmarla; y Melecia que postula que “habría que echarla del pueblo” y chilla un “fuera” que provoca una estampida humana al ser confundido con una alerta de fuego. Y aunque los hombres intentan controlar la situación, ambas mujeres no paran.

Bourdieu plantea que la fuerza simbólica de la dominación masculina es una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos, operando a través de disposiciones registradas “a la manera de unos resortes” en lo más profundo de éstos, actuando como un disparador, pues “se limita a desencadenar las disposiciones que el trabajo de inculcación y de asimilación ha realizado en aquellos o aquellas que, gracias a ese hecho, le dan pábulo” (2000, 54).

En esa violencia simbólica, las mujeres –víctimas de ésta– reproducen los esquemas que las aprisionan, lo que vemos en Petaca y Melecia cuando atacan verbal y públicamente a María López, en una es-

cena que representa una lapidación. “Y las mismas mujeres aplican a cualquier realidad y, en especial, a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder” (Bourdieu, 2000, 49)

En la segunda parte de la novela, que se titula reveladoramente, “La Mujer”, Brunet desestructura la apariencia de mujer moderna y emancipada de María López. Desnuda de su representación, se nos presenta una mujer sola, infeliz, que carga con un drama amoroso y traumas infantiles.

La razón que impulsa a la protagonista a lograr su independencia es escapar de una familia que desprecia. Al tener que autodefinirse para lograr la huida, toma una alternativa nueva para las mujeres, pues su meta no es casarse –como hubiera operado el sistema tradicional, que provocaba que las mujeres incómodas en el seno familiar, tomaran el matrimonio como la única posibilidad de fuga, como lo hace el personaje de Esperanza en “Piedra Callada”–. Tampoco puede estudiar una carrera larga, por lo que empieza a trabajar y apenas tiene el dinero suficiente, deja a su familia. María confiesa: “Desde entonces estoy sola. Pero no en paz”. Es que en ella Brunet coloca la independencia femenina asociada directamente con la soledad (¿Una expresión de su propia experiencia como escritora exitosa y sin familia? ¿Una denuncia de que en el fondo, a pesar de las promesas emancipadoras, la modernidad sólo había sacado a las mujeres de sus casas para introducir las en un sistema que necesitaba de su trabajo, pero no las empoderaba como sujetos? Seguramente una mezcla de ambos factores).

María Nadie en una gran ciudad, en la capital, es una plumilla de vilano, esa cosita infinitesimal en el aire. Una nada. Se vive en una pensión. Del sueldo se hacen unos pequeños montoncitos: para la patrona, para la farmacia, para la locomoción, para juntar el mes que viene con otro montoncito y comprar un género para una pollera, que hace mucha falta. Y se va a la Biblioteca, porque gusta mucho la lectura, pero los libros son muy caros, y caminando como autómatas cuarenta cuadras diarias se ahorra el dinero del colectivo y se puede alguna vez ir a un concierto o al cine (Brunet, 1957, 128).

Para María López tampoco el trabajo es algo que le causa satisfacción. Por el contrario, su labor como telefonista de la sección de larga distancia es rutinaria.

Ese estar horas de horas quieta con el aro de los auriculares que termina por pesar sobre la cabeza como un suplicio y oír número, números, decenas, cientos de números, y conectar y desconectar y hacer las mismas preguntas con igual tono y no equivocarse, y seguir indefinidamente, en indiferenciado tiempo, que se suma en semanas, meses y años, siempre lo mismo, tomada a veces por el pavor de no ser sino parte de un aparato mecánico, un grotesco ser hecho de madera y metales, de hilo y caucho (Brunet, 1957, 129).

La mujer que en el pueblo de Colloco se veía como moderna, bella e independiente, en el contexto de la capital queda reducida a una pobre empleada que posee escaso dinero y debe desempeñar un trabajo embrutecedor.

Su relación con Miguel Arcángel la somete a un sinfín de contradicciones. No le acepta dinero –en ese aspecto no quiere ceder su independencia–, pero se deja tratar como una niña y debe aceptar sus desagradables regalos. Termina con su soledad rutinaria para vivir continuamente anhelando la llegada sorpresiva del amante. Cuando ella queda embarazada y él le trata de imponer un aborto, ella se opone, y cuando él dice que no tendrá un “guacho”, ella responde: “Mi hijo entonces será mío, nada más” (Brunet, 1957, 153), marcando que ella puede decidir el camino de su propia vida. La pérdida de ese hijo deseado, la hace romper la relación amorosa y Colloco surge como una alternativa liberadora, un lugar donde “arrastrar la soledad en paz”.

Juzgada, maltratada, nuevamente María López se marchará del pueblo en un tren rumbo al norte. Como el personaje de “Soledad de la Sangre” –y tantas otras figuras femeninas de Brunet–, ella también quiere escapar de la realidad en que vive, la diferencia radica en que aquella mujer del fonógrafo que nunca fue dueña de su propio trabajo, tampoco tiene una posibilidad real de fuga. María López sí. Es su soledad, su independencia económica, lo que le permiten marcharse. Seguirá siendo “una María Nadie sin gloria ni pena”, pero es una mujer que a un alto costo personal, ha logrado conseguir la posibilidad material de la huída.

La odisea por un almuerzo

La Mampara es publicada en 1946, y en ella Marta Brunet nos narra la vivencia de una madre con sus dos hijas, que se han empobrecido

por la muerte del padre, lo que las obliga a trasladarse a la ciudad y vivir estrechamente tras una mampara limpiada con acuciosidad diariamente, que las protege de los ojos de la calle. En este ambiente sólo trabaja una de las hijas, Ignacia Teresa –la otra, Carmen, parece una sanguijuela que sólo vela por sus deseos y metas personales, incluso a costa del bienestar grupal–, y la madre administra en el hogar los escasos recursos que ella consigue como secretaria.

Ignacia Teresa despierta a las siete de la mañana, toma desayuno con la mente puesta en el deseo de quedarse en casa, mimando a la madre, pero se hunde en un túnel que la llevara a la mampara, que una vez abierta, la expone a la ciudad. Debe atravesar la plaza, para esperar el tranvía que la llevará a la oficina.

Un objeto simboliza las penurias económicas que vive la familia es el teléfono. Es un lujo –conexión de Carmen con la sociedad a la que se niega dejar y vía para concretar sus propias metas– que Ignacia Teresa detesta. La madre también reclama: “Pagar teléfono tan sólo para llamados equivocados”, dice. A continuación se produce una curiosa discusión entre Carmen y su madre, sobre la propiedad del dinero que paga el teléfono:

Carmen afirma y la madre contesta:

- Lo pago yo.
- Lo pago yo, que aquí no hay más dinero que el mío.
- ¿Y el dinero de “Ignacia Teresa”? – pronuncia los dos nombres con igual desprecio que los peores insultos.
- Es dinero que ella me da a mí, a su madre, para ayudar a los gastos de la casa (Brunet, 1946, 22).

Carmen concluye con una curiosa vuelta de tuerca: el teléfono se paga “a costa de mi hambre”, con el valor del bife diario que ella no consume. Como en “Soledad de la Sangre”, nuevamente el dinero se vuelve causa de tensión, y su propiedad no es clara en ese mundo de mujeres. ¿Pertenece a la madre que lo administra? ¿Es de la hija que ahorra con sus almuerzos fuera de la casa? ¿O de Ignacia Teresa que es la que trabaja para que ese disputado dinero exista? Al no quedar clara la posesión de ese dinero, las jerarquías se diluyen y termina ejerciendo el poder y la violencia aquella que dice ahorrar con su hambre y que ha impuesto la instalación de teléfono.

Cuando Marta Brunet narra la vida laboral de Ignacia Teresa, parece que la muchacha sufriera de una tortura. Es diligente. Le piden

buscar un archivo, que ella encuentra fácilmente. Entrega las carpetas a su jefe y espera. Es la una de la tarde y no alcanzará a ir a casa para almorzar. En vez de respetar su hora de colación, le dan nuevas tareas. Va a la oficina del gerente a entregar lo solicitado. Él está acompañado por dos secretarios. Le piden escribir un telegrama.

Un teclear rítmico. El rodar del papel y un silencio. Los tres hombres hablan de nuevo, aproximados por la ansiedad de la búsqueda, contentos del éxito. No hay gerente y secretarios. Hay sólo tres hombres que han encontrado una fecha que vale la ganancia de un pleito.

Ella está allí, abandonada, sin saber qué hacer, silenciosa y quieta. De pronto los tres hombres dan con ella, con su presencia y su espera (1946, 27).

Si la posesión del dinero que ella produce no está clara en su casa, la invisibilización a la que queda sometida en ese mundo masculino, es de una violencia brutal. Ignacia Teresa no posee realmente su dinero y tampoco es vista en su trabajo.

Pierre Bourdieu dice que es “ilusorio” creer que la violencia simbólica puede superarse con la voluntad y la conciencia, pues sus efectos están inscritos en lo más íntimo de los cuerpos bajo forma de disposiciones. Y esta situación somete a Ignacia Teresa al silencio. Sólo cuando los tres hombres se dan cuenta de su presencia, el gerente da un vistazo al reloj y le dice a Ignacia Teresa que almuerce cerca y pase por caja su almuerzo. La inequitativa división del trabajo entre varones y mujeres queda de manifiesto, cuando a continuación el jefe le dice a los dos hombres: “Ustedes pueden volver a las tres”.

Es ahí cuando comienza el drama del personaje. Hay un hecho objetivo: el cajero no está y ella tiene sólo treinta centavos para almorzar. La madre la espera en casa, por lo que debe llamar al teléfono que ella juró jamás usar –“que no ‘sepan’ que te he llamado por teléfono”–. En lo subjetivo está el terror a la calle, a la ciudad. Ella nunca ha recorrido el barrio donde se ubica su trabajo.

Observamos así que, cuando las presiones externas son abolidas y las libertades formales –derecho de voto, derecho a la educación, acceso a todas las profesiones, incluidas las políticas– se han adquirido, la autoexclusión y la “vocación” (que “actúa” tanto de manera negativa como positiva) acuden a tomar el relevo de la exclusión expresa (Bourdieu, 2000, 55-56).

En Ignacia Teresa vemos cómo opera lo que Bourdieu define como “agorafobia socialmente impuesta”, pues aunque vive en un momento en que las prohibiciones más visibles hacia las mujeres se han abolido, ella misma se ha excluido de la vida en la ciudad.

Ve una confitería, pero le asusta su lujo; hay cafés, pero le aflige entrar en uno. El hambre es “una ratita blanca que le araña el estómago”. Finalmente entra a una lechería. Cuando el mozo le pregunta su pedido, ella está aterrada. Y él juzga: “¡Estas mujeres! ¡Nunca sabrán lo que quieren!”. Ella confiesa que cuenta con sólo treinta centavos. Él se suaviza y le aconseja café con leche y un sándwich de jamón o queso. Opta por el jamón. Superada la prueba, Ignacia Teresa se calma. Entonces observa la figura de un hombre a su lado. Lo mira de soslayo y cae en una especie de embrujo al observar la mano del hombre “fuerte, tranquila”.

“Y súbitamente siente la imperiosa necesidad de poner la mano suya, su pequeña mano de piel sana y morena, de mujer joven y tierna, bajo esa otra mano abandonada, que ya no estaría sola, que tendría su mano para protegerla, para darle calor, para llevarla por la vida. Mano de hombre para la suya de mujer. Mano de fuerza en reposo, para otra mano indecisa y cansada” (Brunet, 1946, 46)

Ignacia Teresa trabaja, gana dinero, pero desea ansiosamente salir de ese mundo que la aterra y centra sus deseos de fuga en esa mano. Clara Coria dice que uno de los costos que tiene para la mujer el plantear el tema del dinero, es que rompe la ilusión del príncipe azul que la salvará, que es justamente el anhelo de este personaje: un hombre que la rescate.

Plantear el tema del dinero conduce, entre otras cosas, a romper el hechizo de la bella durmiente. Pero ya no para ser rescatadas como ella por un príncipe de sangre azul a quien le deberemos la vida, si no para convivir con un hombre de sangre roja –si así lo deseamos– y construir juntos una vida sin deudas vitalicias (1992, 124).

El despectivo juicio que Carmen hace al final del relato, cuando califica en su mente de “pobres tontas” a su madre y su hermana, tiene un aspecto de verdad, pues son mujeres “hostilizadas” por su ambiente. Pero ella también se sabe humillada, en esa búsqueda eterna de invitaciones para mantenerse en una posición social a la que ya no pertenece, con el objetivo de encontrar un marido conveniente.

Finalmente Carmen e Ignacia Teresa sueñan lo mismo –con cinismo una, con ingenuidad la otra–, encontrar un hombre que las salve de sus vidas.

Marta Brunet trata descarnadamente la conflictiva relación que se establece entre trabajo/dinero/mujer. Las mujeres que manejan recursos propios no viven esta experiencia como una situación que las independiza y las convierte en sujetos activos de una sociedad. Viven violencia física o simbólica. No encajan. La protagonista de “Soledad de la Sangre” no se da cuenta del valor de su propio trabajo y lo entrega mansamente a la administración de su marido; Petronila progresa, pero nunca será “una doña” como es “don” su esposo; María López se mantiene en una constante fuga, que gracias a su trabajo puede concretar; Ignacia Teresa tampoco es dueña de su dinero y vive la ciudad como una tortura. Porque finalmente la promesa de emancipación para las mujeres queda truncada en estos personajes femeninos creados por Brunet. Están sometidas a un mundo que utiliza su trabajo, que es rutinario, embrutecedor e invisible, pero que no les permite el goce de sus frutos. La modernidad y las mujeres resultan elementos que no logran cuajar en ninguno de los relatos analizados.

Notas

1. Grínor Rojo en *Apunte sobre María Nadie*, de Marta Brunet, plantea que el personaje principal aborda la fuga como una forma de enfrentar los conflictos.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. 1998. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- Brunet, Marta. *Aguas Abajo*. 1943. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1997.
- Brunet, Marta. *María Nadie*. Santiago: Zig-Zag, 1957.
- Brunet Marta. *La Mampara*. Buenos Aires: EMECÉ Editores: 1946.
- Carrasco Ana María en Montesinos Sonia, compiladora. *Mujeres Chilenas Fragmentos de una Historia*. Santiago: Editorial Catalonia, 2008.
- Chopin Kate. *Un Asunto Indecoroso*. 1897. Barcelona: Clásicos del Bronce, 1996.
- Coria Clara en Giberti Eva, Fernández Ana María. *La Mujer y la Violencia Invisible*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Giberti Eva en Giberti Eva, Fernández Ana María. *La Mujer y la Violencia Invisible*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Rubin Gayle. El Tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. México: Nueva Antropología, Vol. VIII, No 30, 1986.

- Saltzman Janet. *Equidad y Género. Una teoría integrada de estabilidad y cambio*. 1989. Madrid: Ediciones Cátedras, 1992.
- Schmukler Beatriz en Giberti Eva, Fernández Ana María. *La Mujer y la Violencia Invisible*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Valdés Ximena, en Montesinos Sonia, compiladora. *Mujeres Chilenas Fragmentos de una Historia*. Santiago: Editorial Catalonia, 2008.