



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

***Lo íntimo* en tres cuentos de narradoras chilenas de la
primera mitad del siglo XX**

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

Marta Hidalgo Hevia

Profesora Guía: Natalia Cisterna

Santiago de Chile, año 2023.

*Llévame, adóptame, dame
tu sal, tu danza, tu ritmo,
y cancélame los puertos.*

El padre mar me reciba

[...]

*me dé la sabiduría
de su ley y de sus ecos
y su música me siga
y haga mi segundo cuerpo*

—Gabriela Mistral

Índice

Introducción.....	4
Capítulo I: Las protagonistas y sus relaciones sociales	
1.1. La naturaleza como compañía en “El árbol.....	12
1.2“Soledad de la sangre”: La esperanza en recordar.....	15
1.3 La soledad en “La camarera”.....	20
Capítulo II: La materia como incidencia en el espacio íntimo de las protagonistas	
2.1 El poder contradictorio de un árbol: compañía o dependencia.....	26
2.2 El fonógrafo, la lámpara y el perro: materialidades vibrantes en “Soledad de la sangre”	30
2.3“La camarera” y la dependencia hacia el afuera para poder imaginar.....	34
Capítulo III: Las prácticas que permiten la formación de lo íntimo	
3.1 La libertad de Brígida en lo íntimo	38
3.2 “Soledad de la sangre” : La articulación del espacio íntimo a pesar del temor.....	39
3.3 La fragilidad de los ritos en “La camarera”	41
Conclusiones.....	44
Bibliografía.....	46

Introducción

La presente investigación tiene por objetivo analizar cómo se constituye el *espacio íntimo* de las protagonistas de los cuentos “El árbol” (1939) de María Luisa Bombal (1910-1980), “Soledad de la sangre” (1943) de Marta Brunet (1897-1967) y “La camarera” (1955) de Marta Jara (1919-1972). Asimismo, interesará cómo esta configuración de un cronotopo personal se relaciona con el espacio social de las protagonistas.

Cada autora escogida desafió los cánones literarios del siglo XX a través de obras que siempre guardaban —en términos de Alicia Genovese— una *doble voz*. Es decir, se observa la existencia de una voz crítica y rupturista que tensiona a una voz oficial y autorizada.

En efecto, la narrativa de Brunet ha sido asociada al *criollismo*, sin embargo, en sus obras observamos construcciones de espacios y personajes que no responden totalmente a esta corriente. Así, la literatura de la autora configuró un nuevo *criollismo*, ya que según lo que señala Alone en “La querrela del criollismo. Montaña adentro”, Brunet le daba mayor cabida a la percepción de los personajes que al paisaje, a diferencia de otros escritores de esta corriente.

Respecto a Bombal, fue una escritora perteneciente a la generación de 1938 o generación neorrealista. Se destacó por abordar la subjetividad femenina a través de una narrativa con elementos surrealistas. Las protagonistas de Bombal tienden a fluctuar entre el mundo interior y la realidad oprimente que experimentan en un mundo profundamente patriarcal.

Marta Jara, en tanto, fue una narradora chilena perteneciente a la generación de escritoras del 50'. De acuerdo con Soledad Bianchi, leer a Jara es adentrarse en el campo chileno y penetrar en las interioridades, en situaciones, en recuerdos y en sentimientos (256-277). Al igual que Brunet, la narrativa de Jara se refiere mayormente a lo rural y al mundo interior de los personajes, cabe destacar que no se centra tanto en la descripción del paisaje

como ocurría en el *criollismo*. Esta autora no solo tiene cuentos ambientados en espacios rurales, “La camarera” es un claro ejemplo de ello. Este cuento se ambienta en la urbe de Santiago, en donde la protagonista fantasea con vivir en el campo del sur de Chile. Cabe destacar, que las obras de Marta Jara no han circulado ni se han reeditado tanto como las de Marta Brunet y María Luisa Bombal, por lo tanto, me parece importante trabajar en la narrativa de esta autora.

Este proyecto podría constituir un aporte en la profundización del análisis de las narrativas de escritoras chilenas de la primera mitad del siglo XX, específicamente en el estudio de las experiencias íntimas y subjetivas de sus protagonistas, en un contexto social en el que el sujeto femenino carece de espacios de desarrollo individual. Si bien existen estudios que han abordado la experiencia de lo íntimo en corpus de narradoras chilenas y latinoamericanas, como los trabajos de Lucía Guerra y Natalia Cisterna, estos no se han centrado exclusivamente en obras chilenas.

Esta investigación no solo se centra en el estudio de la representación del *espacio íntimo*, sino que también en el espacio social externo de las protagonistas, ya que este influye en la formación de lo íntimo. Me parece interesante destacar que en los relatos que configuran el corpus, lo íntimo no se reduce a una exploración erótica o una suerte de búsqueda de *eros* como señaló Lucía Guerra en “Género y espacio: la casa en el imaginario subalterno de escritoras latinoamericanas” al hablar sobre la intimidad en algunas obras del período (828). Las protagonistas de estos cuentos buscarán, a través de su exploración en lo íntimo, una salida del mundo social y las restricciones que este les impone. Lo íntimo se conforma, entonces, como un lugar en el que podrán recordar una vida previa al matrimonio o fantasear con otras realidades y experiencias distintas a su rutina doméstica. En el caso de “Soledad de la sangre” cuando la protagonista escucha la música emitida por su fonógrafo recuerda su juventud y, particularmente, a un chico que le gustaba. Luego de la destrucción del fonógrafo y de un

proceso de reflexión, ella valora sus recuerdos familiares y de amistad. En cuanto a “El árbol” la protagonista obtiene su espacio de intimidad gracias a la contemplación de un árbol desde su ventana; tal contemplación le genera bienestar y un sentimiento de compañía del que carece en su cotidianidad familiar. En lo que refiere a “La camarera” la protagonista imagina un mundo en el que ella pueda estar en una relación afectiva estable que la arranque de un sistema laboral y social que se le presenta marcado por la incertidumbre y la falta de lazos afectivos. Tanto en “Soledad de la sangre” como en “La camarera” el amor romántico (su recuerdo o su anhelo) constituye un medio para alcanzar un estado de mayor armonía y estabilidad emocional que la realidad social no les ofrece. De este modo, estos espacios íntimos no tienen como fin exclusivamente la búsqueda de un amor romántico o del *eros*.

Según Celia Amorós, en su libro *Participación, cultura política y Estado*, lo *íntimo* es una instancia en donde el sujeto puede experimentar su individualidad, generando así las condiciones para que el sujeto pueda vivenciar su *yo* de una manera sustraída de la vida social (Amorós 30). Generalmente lo *íntimo* emerge en el espacio privado, pero también puede surgir en espacios públicos como sucede en “La camarera”, en donde la sujeta imagina en el tranvía, el trabajo, la calle, etc. De esta manera, *lo íntimo* puede tener lugar en diferentes espacios y tiempos en los que el *yo* se sienta libre del escrutinio público. Asimismo, según señala Natalia Cisterna *lo íntimo* le da la posibilidad al individuo de articular y proteger su autonomía, y con ello forjar una capacidad crítica independiente (56). En efecto, *lo íntimo* es relevante en la constitución de subjetividad y autonomía en los sujetos, así como también constituye una instancia emancipadora de las miradas de la sociedad.

Amorós señala que ese *espacio íntimo* no ha estado destinado para las mujeres. El espacio del *yo*, en el cual el sujeto puede configurar su individualidad, fue concebido para provecho del varón. Las mujeres, en cambio, estaban privadas de este espacio emancipador. Su rol doméstico las convertía en figuras al servicio del hombre y, por lo tanto, debían ser artífices

de dicha intimidad para ellos (30). De este modo, a la mujer se le reserva la esfera privada exclusivamente para realizar tareas domésticas y crear las condiciones para que el hombre tenga una esfera de intimidad.

Lucía Guerra en su artículo “Género y espacio: la casa en el imaginario subalterno de escritoras latinoamericanas”, reflexiona en torno a la figura de la *casa* en la narrativa escrita por mujeres latinoamericanas del siglo XX. La autora comenta que, en la década del 30’, los personajes femeninos tienen la tendencia a habitar en dos ámbitos: una esfera familiar y una personal (827). De esta manera, las protagonistas se ven obligadas a lidiar con el mundo exterior y soportar la opresión social y patriarcal. Sin embargo, pueden brevemente sustraerse de ese espacio exterior a través de la exploración de su individualidad, sumergiéndose en una esfera personal que solo ellas pueden gobernar. Si bien en estas narrativas las protagonistas logran con dificultades construir sus espacios del *yo*, este no las liberaba de sus obligaciones domésticas o laborales, pues no podían vivir en un estado permanente de desconexión del mundo real.

Por otra parte, la experiencia de *lo íntimo* no se reduce en las narrativas de mujeres, y en los textos del corpus de estudio, a un aislamiento solitario dentro de la casa, también el afuera puede presentar las condiciones para el surgimiento de ese estadio personal. Al respecto, Guerra señala que los personajes femeninos podían abandonar la casa en breves peregrinaciones imaginadas o reales (828), peregrinajes que les permitirían experimentar su “yo” con relativa libertad.

“El árbol” y “Soledad de la sangre” son publicados en una época en que los procesos emancipatorios femeninos en Chile tenían un lugar importante. Según señala Julieta Kirkwood, en *Ser política en Chile*, existían varias organizaciones partidarias del voto femenino que estaban dirigidas a mujeres de distintas tendencias ideológicas y clases sociales, dispuestas a luchar por sus derechos sociales, económicos y jurídicos (139). Organizaciones como el

MEMCH tenían como propósito “[. . .] sacar a la mujer de la casa para conectarla al mundo y sus problemas, entre los cuales era considerado importante lo concerniente a su propia condición” (140). Existía conciencia, entre la mayoría de las mujeres obreras y profesionales, de la necesidad de luchar por sus derechos civiles y políticos. Esta creciente conciencia por la igualdad de los derechos rendirá frutos importantes. El voto femenino se aprueba en 1934 para las elecciones municipales y en 1949 se obtiene para las votaciones nacionales. De acuerdo con Julieta Kirkwood, luego de aquellos logros, el movimiento de mujeres pierde protagonismo político (172).

“La camarera” se publica en 1956, precisamente en el período en el que el panorama para los movimientos políticos de mujeres se torna desesperanzador. Kirkwood señala que el entusiasmo político decae y el interés por integrarse a la cultura y la política se diluye (84). A este momento la autora lo denomina *silencio feminista*. En términos literarios, Raquel Olea asocia esta etapa de desilusión del movimiento feminista con la escritura de mujeres de la generación del 50’. Al respecto, Olea señala que en las narrativas de estas autoras se observa a protagonistas solitarias, en donde el afuera social no se les presenta como un espacio atractivo y favorecedor de otros proyectos de vida (111). Aun así, según comenta la autora, estos espacios de intimidad ampliaron el significado de lo privado como algo político (114).

Para esta investigación serán de utilidad las reflexiones de Lucía Guerra sobre el espacio interior, especialmente las imágenes de las casas, en las narrativas de mujeres. Según señala la autora, en las narrativas de escritoras modernas la casa tiene un aspecto negativo y asfixiante. En los cuentos del corpus de estudio, la casa familiar se presenta como un espacio limitante, regido por una cultura patriarcal que somete a las protagonistas, pero a la vez se constituirá como el lugar en el que es posible la construcción de la subjetividad e intimidad de estas.

Para el análisis de la relación espacio-tiempo será de importancia el concepto de *cronotopo* planteado por Mijaíl Bajtín. Este, se refiere a la conexión de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (237). De este modo, el espacio y el tiempo se fusionan en un todo inseparable y concreto (237). Es en el *cronotopo* en donde se despliegan los acontecimientos de la obra literaria, de ahí su relevancia. Por lo tanto, un *cronotopo* no es un telón de fondo delante del cual se desarrollan los conflictos, sino que es la esfera misma en la que tienen lugar los acontecimientos. De este modo, el concepto de *cronotopo* será de utilidad en cuanto al análisis de cómo las protagonistas utilizan el espacio-tiempo en la configuración de sus espacios íntimos.

Para el análisis de las relaciones sociales o interpersonales de las protagonistas en el marco de sociedades patriarcales, será necesario utilizar los aportes de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, especialmente, sus reflexiones sobre el matrimonio en la modernidad, en donde se destaca que es una relación por conveniencia y sin amor (570). Dicho tema es relevante para los cuentos “El árbol” y “Soledad de la sangre”, en los que el desamor matrimonial influye en el deseo de generar un espacio íntimo y en soledad.

Por otro lado, en “La camarera” la relación poco cercana de la protagonista con su familia, en particular, con su madre será de importancia, sobre todo, por lo que significó la muerte del padre en su vida. En “El árbol” la figura del padre tendrá cierta implicancia negativa. Es por ello, que se utilizará el texto “Texto, ley y transgresión: Especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia” de Francine Masiello, debido a sus reflexiones que tensionan la figura del padre y de la familia.

Por último, se utilizarán las reflexiones de Jane Bennett en torno a la teoría de los *nuevos materialismos*, ya que se analizarán las interacciones entre elementos materiales con las protagonistas. Para esto, será de importancia el concepto teórico que la autora denomina como *poder-cosa*. Este se refiere a que los objetos no solo tienen la capacidad de funcionar

para lo que fueron diseñados, sino que exceden esos significados que los catalogan como objetos, con el fin de manifestar independencia y vitalidad (23). A esta dimensión de la materia irreductiblemente extraña se le llama *a-fuera*. (35). En efecto, el poder-cosa es la habilidad que tienen las materialidades para animar, para actuar, para producir efectos dramáticos y sutiles (41).

La hipótesis de esta investigación propone que las protagonistas de los cuentos del corpus de estudio configuran un *cronotopo* personal en donde se busca distancia del mundo social que las anula como sujetas, con el fin de conformar un mundo *íntimo* que se construya bajo sus propias coordenadas. Sin embargo, las estructuras de este espacio exterior interactúan con ese mundo propio-subjetivo de las protagonistas.

El primer capítulo de esta tesis se titula “Las protagonistas y sus relaciones sociales”. En este se analizará la relación de las protagonistas con su mundo social, lo cual permite entender su necesidad de refugiarse en una *esfera íntima*. Estas protagonistas tendrán una relación de desagrado con el mundo social externo, el que se presenta como un lugar rutinario, asfixiante y carente de afectos, destinado a los quehaceres domésticos y/o laborales.

El segundo capítulo se titula “La materia como incidencia en el espacio íntimo de las protagonistas”. En este, se llevará a cabo un análisis de la realidad material que envuelve a las protagonistas, entendiendo que ella es crucial en la configuración de sus espacios personales. En el cuento “La camarera”, por ejemplo, observamos una amplia variedad de elementos que la protagonista utiliza para estimular su imaginación. En “Soledad de la sangre”, tres materialidades adquieren una importancia destacada: la lámpara, el perro y de manera más significativa, el fonógrafo, que actúa como el motor de los recuerdos de la protagonista. En “El árbol”, en tanto, es un gomero el que genera un sentido de bienestar en la protagonista y que permite que ella pueda crear un *cronotopo* distinto al de su hogar.

El tercer y último capítulo, titulado “Las prácticas que permiten la formación de lo íntimo”, se analizarán las prácticas específicas que dan lugar al cumplimiento del *espacio íntimo* de las protagonistas. A mi modo de ver, estas prácticas se despliegan como “rituales”, cuya reiteración, como también la utilización de lugares específicos para su realización, permite a las protagonistas la escenificación permanente de una esfera íntima, que les permite sobrellevar sus existencias en el afuera familiar y/o laboral.

Capítulo I: Las protagonistas y sus espacios sociales

1. La naturaleza como compañía en “El árbol”

En el cuento “El árbol”, la música que escucha Brígida en la sala de conciertos, según Lucía Guerra-Cunningham, constituye el marco estructural del relato (“María Luisa Bombal” 229). Desde ese cronotopo sensorial la protagonista evoca parte de su vida e imagina, por lo tanto, se va enlazando el relato a través de la música. En ese proceso, la protagonista tiene recuerdos de su niñez y su vida matrimonial.

Luis, el esposo de Brígida, siempre la percibió como un “collar de pájaros”, como una mujer cariñosa, carente de una individualidad y, por tanto, jamás se preocupó por conocerla más. Para él, no era nada más que una mujer deseosa de amor. En cambio, ella sí se preocupaba por conocerlo y tener una mejor comunicación con él. Un ejemplo de este interés tiene lugar cuando, estando en la cama listos para dormir, Brígida le pregunta a su marido por el color de pelo que tenía de niño y qué decía la gente cuando le empezaron a salir canas. Él solo se limita a responder que le contará al día siguiente y apaga la luz para dormirse (181).

Brígida siempre estuvo sola, su familia nunca fue una buena compañía y tampoco tenía amigas. Asimismo, era una mujer de familia de recursos y luego con Luis también tuvo comodidades, tenía mucama, no tenía ninguna ocupación y podía pasar largas horas libre.

Brígida recuerda que desde niña se la calificaba de tonta, por no tener talento para nada. A ella tampoco le desagradaba ser así, porque consideraba que era muy agradable ser ignorante (180). Su padre se indignaba por la “estupidez” de la protagonista, todas sus hijas tenían un talento menos Brígida. Por cansancio, la declaró como “retardada” rindiéndose en la formación de su hija: “Si no quiere estudiar que no estudie [. . .] Si le gustan las muñecas a los dieciséis años, que juegue” (180). Las características infantiles de la joven son una molestia para su

padre. La falta de afecto familiar provoca su acercamiento a Luis, un hombre mayor, al cual conoció cuando él visitaba su casa porque era amigo de su padre:

“ . . . cuando todos la abandonaban, corría hacia Luis. Él la alzaba y ella le rodeaba el cuello con los brazos, entre risas que eran como pequeños gorjeos y besos que le disparaban aturdidamente sobre los ojos . . . [Luis le decía] eres como un collar de pájaros” (180).

El aprecio hacia Luis se puede explicar por las carencias afectivas de la protagonista. La falta de una figura paterna que entregue cariño y atención genera que Brígida busque estas características en Luis, las que no se manifestarán estando casados. Aun así, la joven también ve en el matrimonio un espacio menos limitante y recriminatorio. En efecto, ella señala que se casó con su marido porque a su lado no se sentía culpable por ser tal cual era: tonta, juguetona y perezosa (180). Sin embargo, más adelante ella reflexiona y piensa que su marido no la saca a pasear porque se avergonzaba de que ella sea ignorante (182). Sumado a esto, él le da explicaciones obvias, como cuando le dijo que mientras que en Chile es verano en Europa es invierno (183). Finalmente, el marido terminaría siendo alguien no muy distinto al padre de Brígida. Al respecto, Paola Bianco comenta sobre la persistencia del orden patriarcal en el matrimonio de los personajes del cuento:

Con la salida de Brígida del hogar familiar, y con su entrada en la institución del matrimonio, “El árbol” inscribe el mito de separación y regreso a un sistema falocéntrico, y plantea, asimismo, la búsqueda de una subjetividad femenina al margen de este orden patriarcal (80).

El árbol que la protagonista ve desde la ventana de su cuarto de vestir constituye una salida de la opresión patriarcal que ha vivido desde su infancia. A diferencia del padre y del marido, el gomero viene a concebir una figura protectora positiva y agradable cuya presencia, serena y envolvente disfruta. En su vínculo con el árbol su inmadurez intelectual era irrelevante.

Esto se percibe a través de los espejos empañados: “El cuarto de vestir: la ventana abierta de par en par, un olor a río y a pasto flotando en aquel cuarto bienhechor, y los espejos velados por un halo de neblina” (184). En efecto, en ese *cronotopo* de intimidad, que se genera con la entrada de la naturaleza exterior a la habitación, la neblina vela el espejo y borra el reflejo de su identidad de niña ingenua, juguetona y perezosa. De pronto, en ese espacio con los vidrios empañados, los prejuicios y descalificaciones de las autoridades masculinas quedan fuera.

En una ocasión Brígida muestra ese lado juguetón al presenciar a unos niños divirtiéndose con las ramas del gomero. Ella quiso participar en el juego de manera lúdica: “Entonces ella se asomaba a la ventana y golpeaba las manos; los niños se dispersaban asustados, sin reparar en su sonrisa de niña que a su vez desea participar en el juego” (185). Ser juguetona es un calificativo que la identifica y en ese *cronotopo* personal ella no sería juzgada. De hecho, al contemplar el árbol ella sentía placer y no pensaba: “Una podía pasarse así las horas muertas, vacía de todo pensamiento, atontada de bienestar” (185). La joven sentía agrado de ser perezosa, pasar sus horas bajo la contemplación y sin pensar. En definitiva, hacía lo que a ella le gustaba, sin ser recriminada, porque el orden patriarcal no existía en su mundo sumido en un acuario (182).

La protagonista y el árbol tienen una comunicación con un lenguaje no humano, ya que está basado en los sonidos de la naturaleza: “Durante toda la noche oiría crujir y gemir el viejo tronco del gomero contándole de la intemperie, mientras ella se acurrucaba voluntariamente friolenta, entre las sábanas del amplio lecho, muy cerca de Luis” (184). Su marido nunca tuvo una comunicación profunda con ella. En este episodio el hombre duerme indiferente, mientras ella se mantiene despierta escuchando al árbol, como si hablara con el gomero en su esfuerzo por personificarlo. De hecho, en un momento el árbol impide que Brígida abandone la casa, ella estaba decidida a irse, pero alguien golpeó con sus nudillos la ventana, era el árbol que con el viento golpeaba la ventana con sus ramas (184). El árbol es su relación afectiva más querida

y placentera, era una verdadera compañía para ella. Cuando cortan el gomero puede darse cuenta de que este fue el único que le impedía abandonar la casa. El corte del árbol es positivo y negativo a la vez, porque la libera del orden patriarcal impuesto, pero también desaparece su única compañía, quedando en soledad.

En ese sentido, es pertinente mencionar la reflexión de Francine Masiello para analizar las relaciones afectivas de la protagonista. La crítica señala que en las novelas feministas de vanguardia existía el repudio al logos histórico, al positivismo lineal y a la figura del padre como eje articulador del relato (813-814). En este cuento las figuras del padre y del marido son negativas y no son determinantes en cuanto a la definición de la individualidad de la joven. Si bien a ojos de estas autoridades masculinas la protagonista es una niña, sin capacidades intelectuales ni creativas, ella logra agenciar sola su propio espacio de afectos y de producción de significados en su contacto con el gomero.

2. “Soledad de la sangre”: La esperanza en recordar

En el cuento “Soledad de la sangre” nos encontramos con una protagonista cuyo nombre jamás es mencionado. Casada con un hombre mayor, desde los dieciocho años hasta su edad actual, treinta y seis años, ella dedica prácticamente todo su tiempo a quehaceres domésticos y a realizar tejidos que comercializa en negocios y poblados cercanos, lo que le permite generar un ingreso importante para el sostén familiar. La mujer, a pesar de constituir una fuente de ingresos importantes, está sometida a un duro régimen doméstico, obligada a acatar el mandato del marido. Nos encontramos, así, con una protagonista que está cansada del mundo en que vive, debido a sus demandantes ocupaciones, junto con una relación profundamente opresiva. Esto provoca la infelicidad y el hastío de la mujer.

El matrimonio de ambos fue por conveniencia y en el cuento se deja en evidencia que jamás hubo amor. La protagonista acató la orden del padre al casarse, ya que era conveniente, pues su futuro esposo era propietario de una hijuela (144). Los recuerdos de la protagonista en torno a su casamiento se narran en el siguiente extracto:

¿Este? ¿Otro? ¡Qué importaba! y había que casarse —según decía la madre, sonriente y persuasiva, y según ordenaba el padre. . . Recordaba lo incómodo del traje de novia, la corona que le oprimía las sienes y su terror a desgarrar el velo (144).

La protagonista se entrega a la voluntad de sus padres, ya que su destino era el matrimonio y al haber perdido el único hombre por el que sintió interés, nada más le interesaba. Acepta la decisión, pero eso no significa que se sienta cómoda y feliz en una relación con un hombre que no ama y que la anula como sujeta de derecho. Respecto al matrimonio por conveniencia Simone de Beauvoir señala lo siguiente:

Pretender que una unión basada en las conveniencias tenga muchas posibilidades de engendrar amor es una hipocresía; exigir que dos esposos unidos por intereses prácticos, sociales y morales, se dispensen placer a lo largo de toda su vida es un puro absurdo (570).

El matrimonio de estos personajes cumple con los planteamientos de Beauvoir, pues la relación no se basa en el amor, sino que en la sumisión. Él le dice a su esposa lo que debe hacer durante la mayor parte de la relación—actitud antes ejercida por el padre de la mujer — y se evidencia una vigilancia constante de parte de él. Desde el principio del matrimonio el hombre se demuestra dominante, pues la manda a trabajar para que ella obtenga sus faltas (138). Sin embargo, nunca serán sus recursos y se verá obligada a comprar prácticamente todo lo que hiciera falta en el hogar. Casi no compra cosas para ella, excepto el fonógrafo, que es su objeto personal, pero antes de adquirirlo tuvo que pedir autorización al marido. Él aceptó con su típica

frase contradictoria: “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” (140). Constantemente el marido le repite “lo suyo es suyo”, pero realmente ella no tiene la libertad de poder comprar lo que quiere, pues debe comprar mayoritariamente cosas que no son para sí misma. Además, debe pedir permiso para adquirir las cosas que desea, un ejemplo es cuando le solicitó a él comprar más discos para el fonógrafo, pues solo tenía dos. El hombre no lo autorizó porque no quería más “bullanga” en la casa y no le gustaba ese “perder el tiempo” (140). De este modo, él regula y decide sobre el gasto en el hogar, por lo que ella no tiene derecho de administrar su propio dinero.

La protagonista tiene una existencia solitaria, la única persona con la que convive es su marido al que no desea y por el que no tiene afecto alguno. Así se describe su sentir: “Sin nadie para su ternura, para mirarla y encenderle dentro ese ardor que antes le caminaba por la sangre y estremecía su boca bajo el tembloroso palpar de sus dedos” (144). La situación solitaria en que se encuentra tiene relación con el título del cuento, pues su vida matrimonial es incapaz de dar calidez a su sangre (sentimientos intensos). Por ello, la mujer busca calidez a través de sus recuerdos, a partir de los cuales vivencia sentimientos intensos que compensan una vida matrimonial monótona, opresiva y carente de afectos.

El fonógrafo permite que ella recupere recuerdos de su época de juventud, cuando ella era una joven de quince años viviendo en el norte. Particularmente, rememora sus paseos con sus amigas en la plaza del pueblo después de la misa, iban a cuchichear y a reírse tanto que dejaban perplejos a los árboles (142). Mientras paseaban tomadas del brazo, ella vio a un joven de ojos verdes por el cual experimentó sentimientos intensos como si la vida se le parase en las venas (142). Su juventud pasada no guarda relación con su vida actual, tenía amigas, no tenía tantas responsabilidades y estaba “enamorada”.

En el relato, un tercer personaje que llega de visita a la casa de la pareja dará lugar a un cambio radical en la dinámica personal de la mujer. Este invitado del marido desea celebrar con música del fonógrafo el feliz cierre de un negocio con el esposo de la protagonista, la tenaz oposición de la mujer y la insistencia del invitado dará lugar a una violenta pelea en la que la mujer defiende con violencia el artefacto musical y atacará con todas sus fuerzas al invitado. Finalmente, el fonógrafo se romperá debido a la pelea. El objeto era muy importante para ella y su destrucción la lleva a huir caminando sin rumbo. Por fin expresaba su rabia y su dolor: “Siguió andando. Desaparecer. Pero antes sollozar, gritar, aullar” (150). Antes silenciaba la expresión de sus sentimientos, pero ahora, al abandonar la casa una parte de ella se abandona a la manifestación de su dolor e ira. Lucía Guerra-Cunningham describe la representación de la casa en la narrativa de mujeres así: “[. . .] como una celda, como el entorno cerrado y esclavizante para la mujer que no posee ninguna agencia con respecto a su propia vida” (825). Al salir de la casa matrimonial la protagonista de Brunet pudo tener agencia sobre sus propios sentimientos profundamente reprimidos y, a la vez, pudo reflexionar para darse cuenta de que no quería más esa vida de casada. Mientras la mujer caminaba con prisa pensaba en lo siguiente:

Terminar con todo. Morir contra la tierra [. . .] No esforzarse más por saber qué característica tuvo tal día, empecinada en sacar de la suma de nebulosas una fecha para diferenciarlo. No vivir mecanizada en el trajín y en el tejer esperando que llegara el sábado para comer el mendrugo de recuerdos incapaz de saciar la angurria de ternura de su corazón [. . .] Nunca más volver a la casa y hallarse diciendo lo hecho y lo rendido [. . .] Ni nunca más sentirlo volcado sobre ella, jadeante y sudoroso, torpe y sin despertarle otra sensación que una pasiva repugnancia (149-150).

Al salir de su casa, y con el fonógrafo ya destruido, la protagonista toma conciencia sobre la opresión patriarcal en que vivía. Asimismo, ella se ve obligada a decidir entre volver a la represiva y monótona vida de su hogar o morir, en ese momento para ella no hay más opciones. Por otro lado, los recuerdos románticos de su rutina de sábado también significaban monotonía, porque siempre eran los mismos y eran incapaces de llenar completamente la ternura de su corazón. Sin embargo, esa monotonía era agradable, mientras que la rutina matrimonial no.

La protagonista decide volver a la casa porque no querrá renunciar a sus recuerdos. La esperanza se presenta porque toma conciencia de que sus recuerdos no se reducían a la evocación, particularmente romántica, que provocaba el fonógrafo, sino que tenía una memoria de juventud variada entre sus seres queridos y su vida en el norte. Así se relata el momento revelador:

. . . y enfrentó una verdad: morir era también nunca más sacar los recuerdos del pasado, arcón con sus imágenes de ternura. Nunca más recordar... ¿Recordar qué? Y en una rápida e inconexa superposición de imágenes, trozos de escenas, retazos de frase, vio a la madre sentada frente al portalón, a ella con sus hermanas tomadas del brazo, a las palomas volando por el aire aromoso del jardín. Sintió tan exacto el olor de los jazmines que aspiró anhelante (151).

El cambio de perspectiva que la protagonista tiene sobre sus recuerdos revela su fuerza interior y su naciente autonomía, porque en ese momento tan extremo en el que piensa en morir es capaz de tener esperanza. Asimismo, la evocación de las variadas imágenes de su pasada juventud rompe con la monotonía de su anterior rito del recuerdo romántico, para renovar su espacio íntimo. A su vez, estos recuerdos se basan en relaciones afectivas con un vínculo cercano y a paisajes hogareños que puede recordar muy bien, tanto así que siente el olor del jazmín. Esto, al contraste del vínculo prácticamente nulo que tenía con el “calzonudo”, el cual

se basaba en la simple observación del joven, y ello no significaba ninguna cercanía. Sumado a ello, las mujeres que aparecen en los recuerdos de la protagonista configuran una compañía agradable que se opone a la desagradable y opresiva presencia del marido.

3. La soledad en “La camarera”

La innominada protagonista de Marta Jara es una solitaria camarera de un café santiaguino. La imaginación es parte de su vida y es lo que le genera placer ante una realidad social, laboral y, sobre todo, familiar que le resulta agobiante.

La relación entre la protagonista y su familia, compuesta por su sobrino y su madre, es fría, prácticamente no tienen comunicación entre ellos. La madre está permanentemente triste y no sonríe desde hace mucho tiempo (3). Esta, era una mujer viuda y su hijo había fallecido el año anterior. El lúgubre ambiente familiar se puede percibir cuando la narración se centra en el efecto que tiene la personalidad de la madre en la protagonista y su sobrino: “Por ningún motivo la camarera quería acoger la tristeza; tampoco el muchacho; a pesar de que, para ellos, por causa de la abuela, las cosas más alegres se trocaban en penas” (3). El ambiente de la casa es sombrío y la presencia de la madre provoca que inevitablemente su tristeza afecte a los demás. De hecho, el nieto se comportaba de manera distinta cuando estaba fuera del hogar, porque era comunicativo, despierto y alegre, pero en su casa jamás sonreía (3).

La juventud de la protagonista se contrasta con su vida en el presente. En ese entonces, el padre estaba vivo y la familia habitaba en una casa en la comuna de Ñuñoa. Para la camarera era una gloria vivir allí con árboles floridos, flores y hierbas (8). Cuando era una adolescente de quince años, la joven tenía una rutina despreocupada que solo consistía en salir dos veces al día al almacén para las compras diarias. Usualmente un muchacho la esperaba en la esquina y su madre la reñía, pero ella pensaba en él esperándola y los regaños de la progenitora no le importaban (8). Por aquel entonces, la imaginación no era necesaria para evadir a la madre como lo hace en el presente, porque bastaba con no tomarla en cuenta y salir de la casa para

librarse de ella. A diferencia de la protagonista, su padre –quien era camarero en un restaurante de lujo– evadía a su esposa refugiándose en la lectura, oculto tras su periódico, ya que los reclamos de la mujer le eran intolerables (8). Su evidente cansancio y tristeza se puede vislumbrar en la siguiente cita:

La cara enflaquecida del padre reflejaba cansancio . . . Terminaba de trabajar entrada el alba, cuando llegaba a su casa y se metía en su cama, su mujer . . . comenzaba a revolverse y a toser; después, a lamentarse de él, de sus hijos, de su pobre y triste vida . . . Torturado e insomne, no conseguía ya ni dormir ni desentristecerse (7).

Sumado al cansancio, el padre tenía que soportar las quejas de su esposa, cuya inconformidad y tristeza afectaba a toda la familia. Por lo tanto, en el cuento se evidencia que la madre vive desde hace muchos años en un estado de permanente insatisfacción, lo que provoca que no pueda cumplir con sus obligaciones de madre y esposa. Lo mismo ocurría con el padre, su deber como proveedor en la estructura familiar lo obligaba a someterse a extenuantes horas de trabajo que lo desgastaban y afectaban físicamente.

La muerte del padre produce un antes y un después en la protagonista. La falta de recursos, después del deceso, obligará a ella y su familia a mudarse de su amplia casa en Ñuñoa a un espacio más pequeño en Recoleta. La protagonista se verá obligada a ocupar el lugar de su padre, llevando el sustento a su hogar. Con los años, y producto de agotadoras jornadas laborales, su apariencia y personalidad cambiarán. Al igual que su padre, tampoco soportará a su madre y la imaginación termina siendo una útil válvula de escape para aislarse de los otros y, por sobre todo, de su madre (7).

En su vida adulta, la joven camarera experimentará una sensación de profunda soledad: “. . . llegó a pensar que ella a nadie le importaba un bledo. Evidenciaba esto casi siempre después de un día agobiador o cuando debía pagar una cuenta de importancia” (9). La función

de ser sustentadora del hogar provoca que la protagonista sienta que es para lo único que sirve en la familia, y ello contribuye a aumentar su frustración y a la necesidad de aislarse. Sumado a esto, la protagonista no tiene amigos ni en el trabajo, ni fuera de él. Esta carencia de contacto cercano con otras y otros profundizará su soledad:

. . . lo que le producía mayor sentimiento de soledad y abandono era el ruido rasante y efímero, fugaz, de las gomas de los automóviles alejándose sobre el pavimento mojado. Lo sentía, inasible, como si llevase, antes que ella pudiese siquiera alcanzarlas, todas sus esperanzas, el calor humano que necesitaba (9).

La falta de vínculos humanos provoca la búsqueda de calidez a través de la imaginación. Se relata que, debido a esa falta de contacto social, junto con la venida del invierno, ella comenzó a pensar en un hombre que era un cliente del trabajo (9). Jamás tuvieron contacto – excepto al final del cuento– , ella solo lo observaba mientras él leía el periódico. La camarera imaginaba que vivía en el sur con él y que estaban casados.

El antecedente de la muerte del padre de la protagonista en invierno es bastante importante en su vida afectiva, ya que ella se encuentra en constante búsqueda de calidez desde ese suceso y en esa estación el sentimiento de soledad aumenta. No es que el padre haya sido especialmente afectuoso, sino que la vida de la camarera cambió por su ingreso intempestivo al mundo laboral que dio lugar a su paulatino aislamiento. Para ella el invierno era más agradable si imaginaba. En efecto, refugiada en sus historias personales ella podía sentir una tibieza que afuera no encontraba. Un ejemplo de ello es cuando se nos señala que pensando en él hasta la cama la sentía más tibia (4) o cuando se describen los motivos de su casamiento imaginado:

Lo cierto es que, como puede determinarse cualquier cosa y aun sin la participación de él, resolvió hacerlo; posiblemente no ella, no su consciente

voluntad, sino más bien la sensación cálida que sentía al verlo, la dulzura tibia que la inundaba. ¿Quién sabe? (6).

En primavera, con una temperatura más cálida, la imaginación tiende a ser menos relevante que en invierno. Por lo tanto, en esa estación la camarera comenzó a tener un deseo intenso que no se conformaba con tan solo imaginar. Era un sentimiento ligado a lo erótico, porque le surgió la necesidad de tocar al sujeto del café y de ser tocada por él, lo que la angustiaba (11). A su vez, con la llegada de la primavera comenzó a acercarse al entorno natural:

No la envolvían las noches [. . .] Sentía ahora el parpadeo vivo de las estrellas latir en la atmósfera [. . .] Su sueño, agotado, denso de invierno, pedía algo que ella no sabía darle. No llovía. Temprano el sol inundaba su cuarto, privándola de intimidad [. . .] Un sentimiento alegre, de esperanza renacida, la impulsaba a cantar como un pájaro. Luego se lanzaba a la calle (11).

La presencia de calidez en el entorno de la protagonista trae otras posibilidades y necesidades, como el interés de salir al exterior. Al sentir esa calidez producida por la naturaleza, y no por la imagen del sujeto, la protagonista descubre cierto placer y felicidad al sentir una sensación que necesitaba. Sin embargo, esa vida menos arrojada a las historias que hilaba en su imaginación en invierno se ve truncada con un nuevo descubrimiento sensorial, que permitió el cumplimiento del ansiado deseo físico de la protagonista. Ocurrió, porque ella vio que el hombre del café tenía las orejas velludas (14). Esto, la camarera lo utiliza para imaginar cómo serían esos vellos, cómo se sentirían y en qué parte del cuerpo los tendría, se desveló pensando en ello (14). Entonces, a pesar de que en la protagonista exista “felicidad” gracias al cambio de estación, decide aferrarse a su mundo interior, porque el deseo de contacto físico es tal que requiere nuevamente de su imaginación para soñar una vida cercana al hombre.

El mundo que la protagonista imagina fusiona el anhelo de contar con un espacio en medio de la naturaleza y la estabilidad matrimonial: un esposo soñado que le brinde afecto y seguridad. En su relato, la posibilidad de vivir en medio de la naturaleza en una casa de cuentos se cumple debido a que el marido imaginado cuenta con los recursos para brindarle tales comodidades. Así, en sus historias románticas nada se descuida, piensa incluso en detalles como el de tener una pareja con la suficiente solvencia económica que le permita dejar el extenuante mundo laboral. Esto le permitiría crear un mundo en el que ella tendría la casa de sus sueños en un entorno natural idealizado, sin que ella trabaje, entregándose solo a los placeres que proporcionaba esa vida. Sin embargo, en este relato familiar y romántico perfecto, el esposo imaginado es más bien superficial. Su presencia parece solo satisfacer necesidades económicas y físicas: “[. . .] por sobre todo, amaba su figura, la de su marido: alto bronceado, y su voz baja y cálida, tierna, sólo para ella” (5). La descripción del marido carece de individualidad, es vacía, y en el cuento no se ahonda en las características del vínculo entre ambos. En otras palabras, la imaginación de la protagonista no brinda mayores elementos que permitan suponer la existencia de un nexo afectivo profundo entre el marido soñado y la camarera. Más bien parece ser que las necesidades de la camarera eran estar en su espacio soñado con un hombre que le parezca atractivo y que le permita vivir una vida interior tranquila, en contacto con la naturaleza y sin las obligaciones del mundo real.

Por último, la camarera abandona toda posibilidad de tener un vínculo romántico en la realidad. Nunca le habló al sujeto del café, nunca se esforzó por conquistarlo y si lo hubiera hecho, en el mejor de los casos, tal vez hubiera podido cumplir alguno de sus deseos, como dejar de trabajar, ser esposa y vivir en el sur. En una ocasión llega a cruzar miradas con él, pero a ella esto la tensiona, porque cualquier contacto real arruinaría todo. La camarera es consciente que este hombre especial y su historia romántica solo puede existir en su imaginación. En este sentido, la imagen del hombre del café servía como un billete de lotería para fantasear (14). En

efecto, la preferencia por el mundo imaginado se puede explicar con los planteamientos de Raquel Olea sobre la narrativa femenina de los 50': "Los textos narran un adentro solitario, sin afuera social, sin organizaciones ni discursos que funcionen como soporte o correlato político tendientes a favorecer otros proyectos de vida" (111). El afuera social no produce una esperanza en la camarera, sino que su *espacio íntimo* la proyecta como una sujeta que tiene el poder de crear el mundo que ella quiere, porque en el mundo real ella está llena de desesperanza y no hay deseo realizar otro proyecto de vida. El apego constante de la camarera hacia el mundo interior según Soledad Bianchi no es positivo: "[. . .] no hay salida para estas mujeres que no se atreven a separarse de sus mundos, y solo se aventuran a paliar imaginariamente su insatisfacción" (282). La imaginación como única vía de escape en la camarera al final provoca su autodestrucción, ya que cuando la despiden no tiene la autonomía de seguir con su ensueño y debe enfrentar su insatisfacción en el mundo real. Por lo tanto, la configuración de su *cronotopo* personal no era una salida a la cual podía aferrarse para siempre.

Capítulo II: La materia como incidencia en el espacio íntimo de las protagonistas

1.- El poder contradictorio de un árbol: compañía o dependencia

La solitaria protagonista de “El árbol” descubre una compañía poco común, un gomero que, para ella, se convierte en un ser animado que la ayuda a sobrellevar un matrimonio infeliz. Asimismo, la música de la sala de conciertos estructura el relato a partir de los recuerdos, provocando el proceso de reflexión y comprensión de Brígida. Jane Bennett explica que el *poder-cosa* puede emanar de los cuerpos orgánicos y los inorgánicos. La autora pone de ejemplo el texto de Kafka llamado “Las preocupaciones de un padre de familia”, en donde una bobina de hilo llamada Odradek asume una forma impersonal de vitalidad. La identidad de este “objeto” es compleja, ya que no es un ser vivo típico, pero tampoco se comporta como un objeto común, ya que puede reír emitiendo un sonido parecido al que se produce al aplastar hojas secas (43). En ese sentido, el árbol de Brígida también tiene una identidad compleja que no coincide con las características que habitualmente asociamos a un gomero. Lo cierto es que dicho árbol es, al igual que Odradek, ontológicamente múltiple: es un ser vivo, pero “inanimado”, no es humano, pero tiene rasgos que generalmente asociamos a los seres humanos, ya que es capaz de impedir que la protagonista abandone la casa, y a su vez, generar un vínculo de dependencia con Brígida.

La dependencia de Brígida al árbol es sobre todo una consecuencia de sus carencias afectivas. El árbol cumple varias funciones para Brígida, tales como: enfriar el cuarto de vestir, llenar de sonidos vegetales la habitación, acompañarla en su soledad, ser su objeto de contemplación, etc. El árbol, así, funciona como un *poder-cosa* para la protagonista. En efecto, el gomero le permite sobrellevar su soledad y que su vida no se sintiera vacía. En efecto, la conexión con él era profunda y ella podía ser tal cual era. Al respecto, María Jesús Orozco comenta sobre la conexión con la naturaleza que tienen los personajes femeninos de María

Luisa Bombal: “Las protagonistas femeninas de esta narrativa franquean este hábitat natural y su diálogo con el entorno se transforma progresivamente en una armoniosa unión con la naturaleza, pues mujer y tierra emergen de idénticas raíces” (47). La naturaleza es un elemento presente en la literatura de Bombal y la relación de las protagonistas con esta puede desempeñar un papel fundamental en la construcción de la identidad y de la experiencia íntima de las sujetas.

Al igual que el árbol, Brígida también podría ser ontológicamente múltiple, ya que es descrita como una mujer que tiene ciertos elementos en común con la naturaleza. Esta, es percibida como un collar de pájaros, generalmente se dice que no piensa –tal como un ser inanimado– y es comparada con una planta al buscar el afecto de su marido:

Inconscientemente él se apartaba de ella para dormir, y ella inconscientemente, durante la noche entera, perseguía el hombro de su marido, buscaba su aliento, trataba de vivir bajo su aliento. . . como una planta encerrada y sedienta que alarga sus ramas en busca de un clima propicio (181).

La personalidad de Brígida parece fluctuar entre lo humano y lo no humano, aunque la similitud con una planta y con un collar de pájaros son simplemente comparaciones, no dejan de aludir a un personaje que actúa de manera parecida al mundo natural. En efecto, la identidad de Brígida, al igual que el árbol, es múltiple, debido a la hibridación entre elementos del mundo humano y del mundo no humano. De este modo, es pertinente la reflexión de Jane Bennet sobre la imposibilidad de que una persona tenga características puramente humanas: “Es inútil buscar una naturaleza pura no contaminada por la humanidad, y es necio definir el yo como algo puramente humano. Pero ¿de qué manera podemos empezar a autopercebirnos no solamente como humanos?” (248). Esta dualidad en la identidad de Brígida refleja la complejidad de la condición humana y cómo las personas no son entidades aisladas de la naturaleza, sino que

están interconectadas con este entorno. De esta manera, tanto el árbol como Brígida confluyen en una naturaleza híbrida, con características humanas y no humanas.

La dependencia de la protagonista hacia el árbol se puede visibilizar de manera más clara en el momento en que fue cortado, ya que Brígida parece perder parte de su *yo* al perder a un ser con el cual tenía una conexión profunda. Acerca del impacto del luto y de la pérdida Judith Butler señala lo siguiente:

[. . .] Algo acerca de lo que somos se nos revela, algo que dibuja los lazos que nos ligan a otro, que nos enseña que estos lazos constituyen lo que somos, los lazos o nudos que nos componen. No es como si un “yo” existiera independientemente por aquí y que simplemente perdiera a un “tú” por allá, especialmente si el vínculo con ese “tú” forma parte de lo que constituye mi “yo” (48).

Para Brígida la tala del gomero significó perder a un ser que creaba las condiciones de su espacio de intimidad, así como también, pierde una conexión afectiva que jamás tuvo en su entorno familiar. La protagonista podía escuchar y sentir al árbol con su lenguaje de intemperie, a diferencia de la casi inexistente comunicación que tenía con su marido. Asimismo, el gomero también manifestaba la necesidad de su presencia al golpear con sus ramas la ventana para que lo viera retorcerse desde afuera (184). El importante rol que cumple el árbol en la constitución de su espacio íntimo queda en evidencia cuando este ya no está: “Le habían quitado su intimidad, su secreto; se encontraba desnuda en medio de la calle, desnuda junto a su marido viejo que le volvía la espalda para dormir, que no le había dado hijos” (187). El árbol era la única razón que tenía Brígida para no abandonar su casa y al perderlo tuvo que enfrentar la infelicidad que le producía su matrimonio. En efecto, la pérdida del árbol significó perder una parte del *yo* de Brígida, esa parte que podía ser feliz a través del vínculo con el gomero.

El recuerdo de la destrucción del *cronotopo* personal de Brígida da lugar a la reflexión, la que además es especialmente estimulada por el *poder-cosa* de la música y de las luces de la sala de concierto. En concordancia con los tonos musicales ella recuerda asociando los sonidos a su pasado. De igual modo, al encenderse las luces en el entreacto recuerda el momento en que fue cortado el gomero:

Un estruendo feroz, luego una llamarada blanca que la echa hacia atrás toda temblorosa. ¿Es el entreacto? No. Es el gomero [. . .] Cuando recobra la vista se incorpora y mira a su alrededor. ¿Qué mira? ¿La sala de concierto bruscamente iluminada, la gente que se dispersa? No. Ha quedado aprisionada en las redes de su pasado, no puede salir del cuarto de vestir [. . .] Y todo lo veía a la luz de esa fría luz: Luis, su cara arrugada (186-187).

El hecho de que la protagonista quede aprisionada en el pasado, demuestra que a pesar de que el tiempo ha transcurrido, no supera lo sucedido con el gomero. A su vez, estos recuerdos la llevan a un proceso de comprensión en donde toma conciencia de que solo pudo resistir el matrimonio con Luis por la presencia del gomero (187). De este modo, el poder de la música y de las luces produce en ella el recuerdo, lo que deja en evidencia una interacción de fuerzas humanas y no humanas, tal como lo señala Bennett cuando habla sobre el *materialismo vital*:

Los humanos, por ejemplo, pueden experimentarse a sí mismos como seres que se forman intenciones y que se distancian de sus acciones a fin de reflexionar sobre ellas [. . .] Puede que sea pertinente observar hasta qué punto la reflexividad intencional es también un producto de la interacción de fuerzas humanas y no humanas (85).

La fuerza de la música y las luces en la producción de la memoria se efectúa también por lo que la protagonista relaciona, como por ejemplo: “Un oleaje bulle, bulle muy lejano,

murmura como un mar de hojas ¿Es Beethoven? No. . . es el árbol pegado en la ventana del cuarto de vestir” (182). En este caso el *poder-cosa* se genera debido al poder de lo subjetivo también, por lo tanto, existe una cooperación entre fuerzas humanas y no humanas para crear recuerdos y reflexiones íntimas.

2. El fonógrafo, la lámpara y el perro: materialidades vibrantes en “Soledad de la sangre”

En el cuento “Soledad de la sangre” se destacan tres materialidades que marcaran momentos relevantes en el desarrollo de la protagonista: la lámpara, el fonógrafo y el perro. Estos demostraran tener funciones que sobrepasan sus significados usuales, es decir, su *poder-cosa*.

La lámpara fue comprada por la protagonista como un lujo para la casa (135). Por lo tanto, es un elemento ligado al hogar, que fue adquirido por ella como tantas otras cosas con el fin de dar un ambiente cálido al interior familiar. El poder de la lámpara se puede vislumbrar en el momento que la protagonista, esperando que su marido se durmiera para sacar el fonógrafo, se queda con la mirada fija en la lámpara (138). Al verla recuerda cuándo la había comprado, lo cual desencadenó otros recuerdos ligados a su matrimonio: “Compró aquella lámpara, como había comprado el aparador [. . .] Sí, como había comprado tanta cosa [. . .] en ¡tantos años! ¿Cuántos años hacía? Dieciocho [. . .] y tenía dieciocho cuando se casó” (138). Para Maite Navia la lámpara no sólo da cuenta de un interior doméstico sino también conlleva una memoria de violencias: “[La lámpara] puede ser considerada como un elemento de sujeción al hogar por el hecho de que, a través de la observación de esta lámpara, la mujer recuerda y pone en evidencia todas las violencias domésticas a las que se encuentra sometida” (35). Los pensamientos y recuerdos que provoca en la protagonista la observación de la lámpara se desplazan por distintos momentos en los que el marido fue ejerciendo control sobre ella, como

por ejemplo, cuando la obligó a buscar una actividad que le permita generar ingresos y la mujer comenzó un pequeño negocio de tejidos cuyas ganancias, finalmente, serán administradas por el marido.

La lámpara suscitó en la protagonista un efecto que se asocia al *poder-cosa* que describe Bennet, ya que no es solo un objeto que ilumina, sino que provoca recuerdos y conecta a la protagonista con parte de su pasado. Por lo tanto, la lámpara posee un *a-fuera* con la posibilidad de producir una acción interna en la protagonista. Dentro de la reflexión producida por la observación de la lámpara, la protagonista describe su vida matrimonial marcada por la realización interminable de quehaceres hogareños que dan lugar a una existencia en donde es imposible diferenciar los días (138). Esta vida cíclica y rutinaria lleva a que la protagonista busque un *espacio íntimo* que la ayude a escapar, momentáneamente, de esa vida oprimiente. Es importante señalar que los sentimientos que le generan la observación de la lámpara operan en contraste con los recuerdos de juventud que produce el fonógrafo. En estos recuerdos la protagonista evoca una época en la que tenía la compañía de sus amigas, disfrutaba con ellas y conocía el joven por el cual experimentarías sus primeros y únicos sentimientos románticos. Así, la música del fonógrafo le permite conectarse con una etapa de su vida de sentimientos intensos; época en la que ante la sola presencia del joven sentía que “la vida se le paraba en las venas” (142). Estos recuerdos producen en ella una satisfacción que se contrasta con el hastío que siente en su vida del presente. El fonógrafo entonces es un objeto material que activa una esfera personal. La protagonista depende de él para evocar sus recuerdos y la figura de su amado. El sentimiento de pertenencia que despierta en ella el artefacto queda de manifiesto cuando este corre peligro con la intervención del invitado del marido que, de manera imprudente, exige que se prenda el fonógrafo para festejar. La mujer comprende el peligro de permitir que el fonógrafo sea usado por otros: “El fonógrafo era su bien suyo y nadie tenía el derecho sobre él. Nunca nadie lo había manejado, sino sus manos de ella, que eran amorosas y

como para un hijo” (146). El fonógrafo para ella es un medio que le permite conectarse con su memoria, con parte de un pasado en el que no estaba sometida a las exigencias de una vida matrimonial, por ello es como si el objeto contuviera la vida valiosa de su juventud. Este, es *materia vibrante*, es decir que, no es inerte, sino que contiene una vitalidad que genera acciones y reacciones, ya que es capaz de producir múltiples efectos en la protagonista. Mientras que el invitado y el marido solo perciben a este objeto a partir de su función concreta, es decir, para escuchar música. En cambio, para la protagonista el fonógrafo si es capaz de ampliar sus funciones, demostrando que para ella este objeto es *materia vibrante*.

El fonógrafo a pesar de ser un objeto genera un vínculo con la protagonista. Ella lo cuida como a un hijo, porque aprecia el efecto que produce en ella cada vez que lo enciende. De este modo, este artefacto es determinante en la formación de su *espacio íntimo*. En relación al poder de la materia en otros cuerpos, Jane Bennet apunta a lo siguiente: “[. . .] las cosas efectivamente afectan a otros cuerpos, potenciando o debilitando su poder” (36). Esto se puede observar en las escenas que suceden a la destrucción del fonógrafo. En efecto, una vez que ocurre esto la mujer entró en completa desesperación, abandona la casa sin rumbo para esperar la muerte. En ese momento, el fin del fonógrafo es también el fin de su vida y aunque después se arrepiente al advertir que su historia personal le pertenece y el fonógrafo solo fue un medio para despertarla, el cuento evidencia en estos pasajes el impacto que tiene este objeto en la existencia de la protagonista. De modo que el fonógrafo fue un medio para liberarse del presente de la mujer a través de los recuerdos que producía, pero a la vez casi la condujo a la muerte, debido a la dependencia hacia el objeto. Por otro lado, la destrucción del fonógrafo tuvo el poder de cambiar a la protagonista, esto se evidencia en el momento en que ella expresa, por primera vez, su malestar atacando al invitado y al marido y desoyendo la voluntad de este último. Al respecto, Gabriela Mora señala lo siguiente: “El dramático clímax de la escena de la lucha es así entrada a un rincón de su interioridad que ella misma ignoraba poseer” (87). El

cambio que experimenta la protagonista en esta escena demuestra que el fonógrafo tenía un valor tan importante para ella que fue capaz de transformar la dinámica de sometimiento patriarcal en la que vivía. Al defender el artefacto musical, ella pudo ser como nunca fue, pues abandona su pasividad frente al marido: grita, muerde y pelea para defender lo que para ella es realmente importante. Luego, cuando el fonógrafo cae al suelo producto de la lucha de los personajes, la mujer llora expresando su pena por primera vez en frente de los demás. Así, la mujer en una acción inusitada, para su carácter siempre contenido y obediente a las normas del *pater-marido*, exterioriza sus sentimientos, su malestar y años de frustración que arrastra en un matrimonio impuesto. La visibilizarían de la rabia para una joven mujer que solo ha vivido sus sentimientos en secreto, desafía el orden patriarcal familiar para el cual ella y sus deseos son irrelevantes.

El perro que acompaña a la protagonista al abandonar la casa también es de importancia, ya que cuando ella esperaba la muerte y se encontraba totalmente desesperanzada, el perro la despierta de su estado inconsciente, así se describe:

El perro a ratos la olfateaba ruidoso. . . cuando la mujer volvió en sí . . . se sentó de golpe y de golpe también tuvo el recuerdo de lo inmediato. . . Estarse así. . . en la proximidad cordial del perro hasta que la sangre se fuera escurriendo y con ella la vida, esa vida aborrecible que no quería conservar para provecho de otro. . . el perro gemía ahora bajito, cada vez más inquieto. La mujer, súbitamente, abrió los ojos. . . y enfrentó una verdad: morir era también nunca más sacar los recuerdos del pasado (150-151).

El perro tiene el poder de provocar– a través un efecto sensorial– que la mujer entre en contacto con el exterior e interrumpe el dormir de la protagonista. La primera interrupción del perro la trae al presente, pero no es suficiente para que la mujer se aferre al afuera. En la segunda interrupción, la joven despierta y logra salir de un sueño más profundo, el de la

desesperanza. En efecto, la mujer inicia en ese momento un proceso de reflexión que da lugar a la necesidad de aferrarse a sus variados recuerdos de juventud, que no solo se centraban en el joven que le gustaba. Por lo tanto, la protagonista descubre la autonomía de su interioridad, al darse cuenta de que su producción de recuerdos no dependía del fonógrafo. Asimismo, el despertar que provoca el perro impide que ella se abandone a morir, tomando conciencia de que es dueña de un rico universo de recuerdos cuyo deber es resguardarlo. De este modo el poder del perro, un ser sin raciocinio, es fundamental en la decisión de la protagonista.

3.- “La camarera” y la dependencia hacia el afuera para poder imaginar

El espacio íntimo de la camarera suele necesitar del afuera para poder crear las imágenes que habitan en su mundo interior. Los elementos que la camarera utiliza para la configuración de su cronotopo personal son múltiples, no son solo objetos, sino que lo humano también es utilizado, ya que ella se inspira en el hombre del café para imaginarlo de la manera que ella desea. Así, existe una interacción constante entre el mundo interior de la protagonista con el afuera.

La interacción entre la camarera y los objetos queda en evidencia en el momento en que ella se encuentra trabajando en el café y de pronto su mundo empieza a fluctuar entre su vida real y su vida imaginada. Ella genera un símil entre ambos mundos a través de la lluvia, el vapor y el humo:

La lluvia resbalaba en los vidrios, goteaba. Y afuera, en los campos, se extendía la bruma azul, mágica, la bruma: deshecha, sutil, semejante a humo desflecado borrando el paisaje. Entretanto, la camarera proseguía sirviendo el café humeante [. . .] El humo de su cigarrillo se esparcía, invisible [. . .] Se sentía

despedazar [. . .] Y entre el vapor de las máquinas de café corría el tren [. . .] (6-7).

En este caso, la construcción del mundo interior de la camarera se relaciona con el espacio exterior, pues la lluvia en los vidrios resta visibilidad a la ciudad causando que ella imagine que afuera hay un campo. A su vez, el vapor del café contribuye a imaginar la bruma azul y el viaje en tren, creando así una atmósfera que mezcla dos ambientes, el trabajo y una vida en el sur. De este modo, la camarera aprovecha el *poder de las cosas* que encuentra en su cotidiano para dar lugar a un mundo personal. Asimismo, los mundos de la camarera pueden coexistir, ya que realiza sus tareas laborales mientras imagina otra vida para evadir su frustración.

De igual modo, en otras esferas la protagonista ocupa las condiciones del exterior para desarrollar su narrativa personal. Por ejemplo, cuando la camarera va al cine, le gusta imaginar que los hombres que se sientan cerca de ella son el sujeto del café, utilizando estas presencias masculinas a su lado para crear su ilusión:

[. . .] si el recién llegado se ajustaba, aunque fuese en forma aproximada a él, no sólo admitía su presencia, sino que, conducida por el espectáculo y por su propio sueño que vivía, inconscientemente se arrimaba buscando la realidad ilusoria del contacto varonil y humano (10).

En este caso la camarera imagina para sentir que alguno de estos hombres fuera él y mantener viva su ilusión a través de figuras humanas que tienen el poder de alimentar el sueño de la protagonista. Ella se esfuerza por crear esta ilusión, ya que selecciona el lugar en que se sienta para quedar al lado de un hombre que se parezca, aunque sea un poco, a él. De esta manera, la camarera provoca que la materialidad humana sea productiva para su imaginación.

La camarera utiliza la mesa del café para mantener viva su esperanza, ya que este objeto se ligaba a “él”. En efecto, el hombre tenía la costumbre de ocupar siempre esa mesa en la

cafetería. Cuando el sujeto dejó de acudir al café por un tiempo, ella percibía lo siguiente acerca de la mesa: “Ocupada o vacía, la mesa parecía en ese momento consolidar su ilusión. La sentía cómplice, perseverando, el único nexo auténtico que le restaba ligándola a su sueño. Luego, su angustia contaba los minutos. Irascible, nerviosa, atendía mal” (17). La camarera se aferra a la idea de que, aunque el sujeto del café no esté presente, la mesa sigue siendo un recordatorio de él y de la posibilidad de que regrese. Así, la mesa se convierte en una conexión material con su “amado” y el *poder-cosa* de este objeto es mantener viva la ilusión y la esperanza de la camarera. En efecto, la unión de la camarera con el exterior es necesaria para seguir con su ilusión, aunque no es suficiente para calmar totalmente el miedo de que él no aparezca.

La percepción sobre la mesa es voluble, ya que al ser ocupada por el hombre del cartapacio se vio afectado el significado de esta. La camarera no sabía por qué cuando aparecía aquel individuo su esperanza se desvanecía e incluso la mesa se tornaba odiosa (17). En cuanto al efecto variable de la mesa en la camarera es útil la mención que hace Bennett a los cuerpos afectivos de la teoría de Spinoza, ya que se señala que un cuerpo tiene el poder de afectar a otros cuerpos, en donde existen dos potencias, una de actuar y otra de padecer (71). El individuo del cartapacio es la potencia de actuar sobre la camarera que es la potencia de padecer, todo esto a través de la mesa como un cuerpo intermediario. En efecto, el significado de la mesa puede ser versátil, ya que los cuerpos son afectados por otros cuerpos, y, así, los elementos a los que se aferra la camarera no le aseguran su ilusión. Asimismo, se demuestra la fragilidad de la configuración del mundo interior de la protagonista.

La materialidad principal a la que la camarera usa para construir su espacio íntimo es él, ya que sin éste su autonomía para imaginar se desmorona. Esto sucede al final del cuento, cuando la camarera es despedida de su trabajo y se da cuenta que nunca más podrá verlo. Así se relata su reacción:

Anonadada, vacía, caminó sin dirección. Un sentimiento de catástrofe la abrumaba. No podía, no debía a esa hora insólita regresar a su casa. El rezongo acre interminable de la madre, anticipándose, repercutía en sus oídos. Vencida, se sentó en una de las bancas del parque (19).

La protagonista debe afrontar la realidad de la cual escapaba a través de su imaginación. La autonomía para continuar con su espacio íntimo no puede seguir sin la inspiración de él como materia que interactuaba con su interioridad. De este modo, para la camarera la materialidad del exterior es esencial para configurar su *cronotopo íntimo*. En ese sentido, es útil el concepto que Spinoza llama *conatus* que se refiere a la obstinación de los cuerpos por persistir o sobrevivir. Bennet señala lo siguiente sobre dicho concepto: “Aquí el onto-relato recurre una vez más a Spinoza, quien sostiene que los cuerpos conducidos por su *conatus*, a fin de aumentar su poder o vitalidad, forman alianzas con otros cuerpos” (251). Podríamos decir que, para la sobrevivencia de su mundo imaginado, la camarera necesita la alianza con otros cuerpos o materialidades. De esta manera, para el *conatus* de este mundo íntimo era necesario él y sin este sujeto la vida de la camarera se torna insufrible, debido a la destrucción de su *cronotopo personal*.

Capítulo III: Las prácticas que permiten la formación de lo íntimo

1. La libertad de Brígida en lo íntimo

Para la protagonista de “El árbol”, el acceso a su espacio íntimo no presenta dificultad. Su soledad y el no tener tareas a cargo le permiten el tiempo y la libertad suficiente para abandonarse a su esfera personal cuando lo desea. Su *cronotopo íntimo*, el cuarto de vestir, es apreciado por ella, ya que este se diferencia afectiva y sensorialmente con el *cronotopo* de su hogar. Así, la protagonista encuentra un *espacio-tiempo* personal que está a su alcance. No es necesario salir de la casa para apreciar el árbol. En términos de espacio, el gomero genera un contraste con el resto del dormitorio y eso es lo que la protagonista aprecia en un principio, ya que vivía en el espacio cerrado de la casa y el árbol la conecta con el afuera de la naturaleza (Guerra *Mujer cuerpo y escritura* 107). El contraste que genera el árbol en el espacio es descrito de la siguiente manera:

Es el árbol pegado a la ventana del cuarto de vestir. Le bastaba entrar para que sintiese circular en ella una gran sensación bienhechora. ¡Qué calor hacía siempre en el dormitorio por las mañanas! ¡Y que luz cruda! Aquí en cambio, en el cuarto de vestir, hasta la vista descansaba (182).

En este caso, la atracción hacia el árbol es en términos sensoriales, tanto por la temperatura como en lo visual. El gomero puede generar un impacto en la percepción de Brígida sobre el cuarto de vestir, dando lugar así a un *cronotopo* personal que se diferencia del resto del espacio, debido al ambiente gratificante que la joven percibe.

La protagonista, como ya se señaló, cuenta con el tiempo para abandonarse a la contemplación del árbol, la que se describe de la siguiente manera: “Solitaria, permanecía largo rato acodada en la ventana mirando el tiritar del follaje [. . .] era como hundir la mirada en un agua movediza o en el fuego inquieto de una chimenea” (185). La observación del árbol se

convierte en un pasatiempo que le da un sentido a la antes triste vida de la protagonista. Es pertinente señalar que esta práctica sumerge a Brígida en un mundo ausente de contexto social, así lo señala Lucia Guerra, en *Mujer cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal*, cuando explica que la vivencia del tiempo -como el verano, el invierno y el otoño- giraba en torno al gomero:

Esta experiencia del tiempo es altamente reveladora puesto que señala un estado de absoluta enajenación con respecto al tiempo histórico; Brígida ha llegado a tal grado de evasión que ha perdido en forma total la conciencia de todo conflicto inserto en su contexto social (111)

La manera en que la protagonista utiliza el tiempo con casi una total fijación en el árbol le permite alejarse del mundo patriarcal que la oprime y conectarse con el afuera que está al alcance de su ventana. Incluso si el marido está presente, pero durmiendo, Brígida encuentra la manera de conectarse con el árbol, ya sea escuchando su sonido o yendo a abrir la ventana cada vez que sentía tristeza y deseo de despertar a Luis para golpearlo o acariciarlo (186). En este caso el tiempo de encuentro con el *espacio íntimo* no tiene un límite, debido a que Luis está al margen de la relación entre el árbol y Brígida, no la conoce y no existe un impedimento ni un aparato patriarcal que vigile a la protagonista en su *cronotopo personal*.

2.- “Soledad de la sangre”: La articulación del espacio íntimo a pesar del temor

La atareada y vigilada existencia de la protagonista de “Soledad de la sangre” solo le permite tener un espacio íntimo restringido, ya que este *cronotopo personal* se debe ejecutar en función del tiempo y la presencia del marido. En efecto, la vida de este personaje en un mundo patriarcal provoca que la construcción de su *espacio íntimo* sea difícil.

Entre los variados quehaceres de la protagonista le es posible encontrar un tiempo para escuchar su fonógrafo. Tiempo que solo podrá tener a partir de la autorización del marido, que

le permite escucharlo una vez a la semana. El esposo ejerce un control total sobre la mujer, al punto que ella se sentía obligada a contarle lo que había hecho durante su día en su ausencia. La mujer, incapaz de mentir y reservarse algo, le confiesa el haber escuchado el fonógrafo en un horario que no correspondía al designado: “Molí la harina para los peones, cosí su chaqueta de abrigo, amasé para la casa ...—hacía una pausa imperceptible y agregaba muy ligero—: oí un ratito el fonógrafo y nada más” (141). El temor de contar sobre el fonógrafo demuestra que el placer de la protagonista es culposo, ya que en este orden patriarcal las tareas domésticas son válidas y el ocio femenino es perjudicial y atenta contra su buen desempeño dentro del hogar. De esta manera, el *cronotopo personal* de la protagonista funciona a pesar de las recriminaciones del marido y de los quehaceres que debe realizar, ya que ella decide tener un tiempo, aunque sea restringido, para escuchar su fonógrafo.

La forma cómo la protagonista abre su *espacio íntimo* depende de sus capacidades auditivas. Este sentido se desarrolla a tal punto, que puede distinguir cada movimiento y ruido que hace el marido hasta quedarse dormido: “Respiraba apenas, entreabierta la boca, toda ella recogiendo los rumores, separándolos, clasificándolos, afinada la sensibilidad auditiva a tal punto que los sentidos todos parecían haberse convertido en un solo oído [. . .] la tensión le hizo brotar una gotita de transpiración” (138). La intensidad de esta escena nos muestra lo complejo que es para la protagonista obtener su espacio íntimo.

Luego de la señal del ronquido, la protagonista va a sacar su fonógrafo a la alacena para ponerlo en la mesa, después baja la luz de la lámpara y va de puntillas a abrir la ventana para dejar entrar la noche y su silencio. Finalmente junta las manos y da cuerda al fonógrafo (148). La mujer se muestra preocupada de cada detalle para generar un ambiente especial —siempre con la precaución de no despertar al marido— que permita el surgimiento de su *esfera íntima*.

Al escuchar la música del fonógrafo, la protagonista se sumerge en su recuerdo, dejando a un lado sus temores y obligaciones (141). Sin embargo, el placer que provoca este momento

tiene un horario específico y, por tanto, un tiempo de finalización determinado. Así se describe cuando la protagonista debía guardar el fonógrafo:

Se volvió al fonógrafo. Hubiera querido repetir el sortilegio. De nuevo tender el lienzo melódico para allí proyectar una vez más las imágenes. Pero no. El reloj dio una campanada. Las diez y media. No fuera a despertar [. . .] guardó el fonógrafo [. . .] Y salió a la galería, detrás del fuego fatuo de la luz y seguida por entrecuchadas sombras de pesadilla (144).

La protagonista experimenta un conflicto interno entre su deseo de disfrutar un poco más de su espacio íntimo y su temor a las consecuencias de despertar al marido. Por supuesto que prefirió guardar el fonógrafo, debido al respeto por el orden patriarcal que no permite su libertad. Asimismo, las sombras de pesadilla expresan lo horrible que es dejar su espacio de intimidad para seguir con una vida indeseable. En efecto, el tiempo restringido en dicho espacio íntimo puede deberse al resguardo de su espacio personal, ya que cualquier reacción molesta del marido hacia la utilización del fonógrafo podría significar el término de este *cronotopo personal*.

Por otro lado, es interesante que el espacio y tiempo del mundo interior de la protagonista no funciona en concordancia con el *cronotopo* exterior. En efecto, con tan solo escuchar un par de canciones la protagonista recuerda todo un episodio de su juventud.

3.- La fragilidad de los ritos en “La camarera”

La camarera tiene una vida bastante atareada, pero aun así tiene la habilidad de conectar con su *cronotopo* personal en múltiples lugares, tales como su hogar, el trabajo, el transporte público y el cine. De este modo, su tiempo y sus actividades no son un límite para imaginar. Asimismo, la protagonista usualmente utiliza prácticas repetitivas o ritos para preparar la entrada en su *cronotopo personal*.

Parte de la rutina de la camarera era pensar en él todo el día y en la noche le resultaba más grato (4). Después del trabajo llegaba a su casa a las tres de la mañana, comía su cena fría y se acostaba para imaginar su mundo antes de dormir. Así se describe el momento en que la protagonista llega a su cuarto:

Se desnudaba sin luz para no oír el rezongo desapacible, agrio de su madre. En camisón, sentada dentro de la cama, se rizaba el pelo. . . Invariablemente, en el momento en que sonaba la campana de la iglesia vecina, terminaba con el último cachirulo. Enroscándose como un gato entre las sábanas, desaparecía friolenta bajo las frazadas [. . .] Resultaba grato pensar en él por la noche. Mejor que en el día. Nadie venía a interrumpir su sueño [. . .] Tañía la campana de la iglesia y se largaba [. . .] (4-5).

La preparación de la protagonista para embarcarse en su espacio íntimo es mecánica y articulada bajo los recursos de su entorno, como la campana de la iglesia que marca los tiempos de sus acciones. Por otro lado, la camarera demuestra ser metódica en construir un espacio en el que no sea molestada por presencias externas como su madre. La joven es, además, capaz de adaptarse a las posibilidades que su realidad le entrega para poder entrar en su mundo interior.

Al igual que en el cuento de Marta Brunet, el tiempo de la esfera íntima no corresponde al del mundo exterior. La camarera puede perfectamente imaginar toda una vida junto a su amado en el transcurso de tiempo externo que le toma servir un café. Un ejemplo de esto es cuando imagina su casamiento en una tarde: “Una tarde cualquiera se casó. Se casó ahí, en el café, y se marchó con la primera lluvia de ese año, que caía fina y densa, y tomó el tren hacia el sur” (6). La utilización de la imaginación desafía las convenciones temporales, ya que en el mundo de la camarera no existen las restricciones de tiempo del mundo real. En efecto, la libertad que la protagonista encuentra al construir y vivir su propia realidad interior, le permite experimentar eventos significativos en cualquier momento que elija.

Las prácticas para configurar el espacio íntimo van modificándose en cada estación del año. A fines del otoño la construcción del “sueño” de la protagonista queda cimentada, ya que imagina su casamiento y su traslado al sur para vivir en su casa en la montaña. Todo esto para poder “jugar a su juego” durante todo el invierno (10). Aparte de pensar en él en todos los lugares durante dicha estación, el cine era parte de su rito dos o tres veces a la semana desde que tenía un vestido nuevo, así imaginaba que los hombres que se sentaban a su lado eran él. Por lo tanto, la camarera mantenía viva su ilusión desde otros lugares que no fueran su cuarto, el tranvía o el trabajo. Así, la protagonista despliega su imaginación en múltiples lugares durante el invierno, ocupando gran parte de su tiempo en enriquecer su mundo interior, de modo que en su rutina diaria coexisten sus actividades laborales y las historias que nutren su imaginación.

Durante la llegada de la primavera las prácticas para conectar con el mundo interior de la protagonista se ven truncadas por dos motivos. El primero, obedece a que durante esta época del año pensar en él le resulta innecesario, ya que con los días soleados se conectó más con la naturaleza del exterior y ya no iba al cine, pues prefería salir a caminar (11). El segundo motivo es por la ausencia frecuente de él en el café. Todo esto rompe con los ritos de la camarera que al no ver al desconocido en el negocio le es difícil abrir su espacio íntimo:

Noche a noche se repetía que su ausencia no podía durar. Buscando consuelo, procuraba evocarlo. Ostensiblemente la memoria frágil de sus dedos olvidaba la sensación áspera. Dejó de hacerlo: obsesiva, se anteponía a cualquier recuerdo la figura del individuo del cartapacio (17).

Las prácticas repetitivas de la camarera para conectar con su espacio íntimo son fácilmente rotas por los sucesos del mundo exterior. Por lo tanto, esto demuestra la fragilidad de los ritos de la camarera, los cuales parecen depender de factores externos. En efecto, el mundo interior de la protagonista no puede existir si su rutina es alterada por agentes externos.

Conclusiones

A partir de los análisis realizados en esta investigación podemos concluir que en estos cuentos *lo íntimo* se experimenta de manera ambivalente: una vivencia liberadora y a la vez limitante. En efecto, a través de *lo íntimo*, las protagonistas pueden explorar momentáneamente su *yo* bajo sus propias coordenadas, sin las miradas y prejuicios del mundo social externo. De esta manera, lo íntimo se presenta como una suerte de válvula de escape, que les permite a las protagonistas funcionar y sobrevivir en sistemas patriarcales. Ellas configuran sus espacios íntimos ocupando las materialidades de sus respectivos entornos y a partir de las condiciones sociales específica en las que están. Es así como Brígida, en el relato “El árbol” encontrará en su realidad de mujer burguesa acomodada el tiempo suficiente y los elementos que le permitirán construir su propio refugio personal; la protagonista de “Soledad de la sangre” hallará, con más dificultades que el personaje de Bombal, el momento y los estímulos dentro de su agobiante vida doméstica-rural para abandonarse a sus recuerdos; en tanto, la camarera del cuento de Marta Jara, echará mano a un serie de recursos que encuentra en su vida laboral para elaborar un relato personal que le permita salir -al menos en su imaginación- de una existencia rutinaria y desgastante.

Es importante destacar que en el caso de las protagonistas de “Soledad de la sangre” y “La camarera”, la configuración de sus espacios íntimos requiere de esfuerzos mayores. Sumergidas en agotadores rutinas domésticas y laborales, la definición de un *espacio íntimo* significa para ellas robar un pedazo de tiempo para sí a jornadas largas de trabajo en el hogar o fuera de él.

Sin embargo, la momentánea liberación que encuentran los personajes femeninos en estas esferas íntimas está lejos de producir un cambio radical que dé lugar a un proceso de transformación personal, que las lleve a replantearse los límites del sistema patriarcal.

Refugiadas en ese ecosistema individual, las posibilidades de expresión del *yo* en la esfera pública son prácticamente inexistentes.

El final de *lo íntimo* en cada uno de los relatos tendrá alcances distintos para las tres protagonistas. En “El árbol”, el corte del gomero posibilita a la joven abandonar la casa, para luego comprender, gracias al *poder-cosa* de la sala de conciertos, que su matrimonio no tenía sentido si no existía el árbol. En tanto, para la protagonista de “Soledad de la sangre” la destrucción del fonógrafo significa el inicio de un proceso de transformación, en donde en un primer momento, reacciona contra las decisiones y deseos de su marido, para que luego se le revele la verdadera naturaleza de su sujeción y de que los recuerdos que quería resguardar le pertenecen a ella y no radican en el fonógrafo. Sin embargo, el caso de la camarera en el cuento de Marta Jara es distinto. Su despido del trabajo, y con ello la imposibilidad de volver a ver al sujeto del café, la lleva a un estado paralizante, en donde no sabe qué hacer y tampoco intenta encontrar un camino esperanzador. A mi manera de ver, estas diferencias se explican a partir de los distintos contextos en que fueron publicados estos cuentos. La época de publicación de “El árbol” y “Soledad de la sangre” corresponde a lo que Julieta Kirkwood denominó el ascenso del movimiento de mujeres en Chile, una época de cambios en el que el espacio público se presentaba para muchas activistas e intelectuales como un territorio que podía y debía ser disputado y transformado. Debido a ello en la literatura de mujeres del periodo el afuera público, aunque lejano, tenía un carácter esperanzador. En cambio, “La camarera” se publica en un momento de declinación del movimiento de mujeres, signado, según Kirkwood, por el descenso y el silencio. En esta etapa -después de conseguido el derecho a voto- para las mujeres la vida política está marcada por el desencanto y la frustración. Raquel Olea observará cómo este *Silencio feminista* tendrá una repercusión en la literatura de mujeres de los cincuenta. En efecto, la narrativa de mujeres de esos años se caracteriza por tener un adentro solitario, sin un afuera social, en donde ya no se perciben anhelos transformadores (111).

Bibliografía

Alone. “La querella del criollismo. Montaña adentro”. *Revista Zig-zag* 2572 (1954): 29.

Amorós, Celia. *Participación, cultura política y Estado*. Buenos Aires: Editorial de la Flor, 1990. Impreso.

Bajtín, Mijaíl. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. 237-410.

Bennett, Jane. *Materia vibrante*. Buenos Aires: Caja negra editora, 2022.

Bianchi, Soledad. “Marta Jara”. *Escritoras chilenas: Novela y cuento*. Vol. 3. Editorial Cuarto Propio, 1994. 273-298.

Bianco, Paola. “Dicotomías Narrativas En ‘El árbol’ de María Luisa Bombal”. *Acta Literaria*, n.º 27, 2002. 77-89, http://revistas.udec.cl/index.php/acta_literaria/article/view/4715.

Bombal, María Luisa. “El árbol”. *Antología del cuento chileno*. Santiago de Chile: Editorial universitaria, 2009. 136-152.

Brunet, Marta. “Soledad de la sangre”. *Antología del cuento chileno*. Santiago de Chile: Editorial universitaria, 2009. 136-152.

Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós, 2006

Cisterna, Natalia. *Entre la casa y la ciudad: La representación de los espacios público y privado de la primera mitad del siglo XX*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2016.

De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XX, 1981.

Genovese, Alicia. *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Vol. 7. Editorial Biblos, 1998.

Guerra-Cunningham, Lucía. “Desentrañando la polifonía de la marginalidad: hacia un análisis de la narrativa femenina hispanoamericana”. *Inti* 24/25 (1986): 39-59.

- Guerra-Cunningham, Lucía. “Género y espacio: la casa en el imaginario subalterno de escritoras latinoamericanas”. *Revista Iberoamericana* 78.241 (2012): 819-838.
- Guerra-Cunningham, Lucia. “María Luisa Bombal”. *Escritoras chilenas: v. Novela y cuento*. Vol. 3. Editorial Cuarto Propio, 1994. 221-258.
- Jara, Marta. “La Camarera”. *Letras de Chile*. [images_la-camarera-marta-jara.pdf](https://www.lettrasdechile.cl/images_la-camarera-marta-jara.pdf) ([letrasdechile.cl](https://www.lettrasdechile.cl))
- Llanos, Bernardita. “Escritos Apasionados En Chile: La Narrativa De Marta Brunet, María Luisa Bombal Y Diamela Eltit”. *Cyber Humanitatis*, n.º 50, 2009, <https://revistahistoriaindigena.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/8381>.
- Masiello, Francine. “Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela feminista de vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, n.º67, 1985. 132-133.
- Mistral, Gabriela. “El mar I”. *Lagar II*. Santiago: Ediciones de la dirección de bibliotecas,archivos y museos, 1992. 89-90.
- Mora, Gabriela. “Una Lectura de ‘Soledad de la Sangre’ de Marta Brunet”. *Estudios filológicos* 19 (1984): 81-91.
- Navia López, Maite. “Soledad, subjetividad y liberación: la construcción del Yo en ‘Soledad de la sangre’ de Marta Brunet”. Tesis. Universidad de Chile, 2021.
- Olea, Raquel. “Escritoras de la generación del cincuenta: claves para una lectura política”. *Universum* n.º25 (2010): 101-116.
- Orozco Vera, María Jesús. “La narrativa de María Luisa Bombal: principales claves temáticas”. *Cauce*, 12, (1989): 39-56.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile: Los nudos de una sabiduría feminista*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1990.