

*La forma autobiográfica  
como configuración del discurso literario femenino  
en la narrativa de Marta Brunet, M.<sup>a</sup> F. Yáñez,  
M.<sup>a</sup> L. Bombal y M.<sup>a</sup> C. Geel*

«A woman who speaks in her own voice of her own experience is a subject rather than an object, and as such, she is capable of self-definition and autonomous action» (Joanne S. Frye).

Investigaciones críticas recientes sobre las creaciones estéticas de la mujer —publicadas, de forma prioritaria, durante el siglo xx— han puesto de manifiesto el predominio de la narración en primera persona <sup>1</sup>. Sin embargo, si revisamos la historia literaria comprobaremos que esta modalidad narrativa no sólo se limita a las obras contemporáneas —si bien en dicho marco temporal se desarrolla de forma significativa—, sino que persiste a lo largo de los siglos y, lógicamente, remite a los comienzos de su prosa, reducida a las cartas, memorias y diarios íntimos. En los confines de este espacio textual privado, merece destacarse, en el ámbito de la literatura hispanoamericana, la *Respuesta a Sor Filotea* (1961) de sor Juana Inés de la Cruz. Texto polémico, donde la mujer encuentra una expresión propia— frente al silencio impuesto por la institución religiosa al sexo femenino—, puesto que, en último término, la carta de la monja-escritora asume la posibilidad de tomar un es-

---

1. Entre los estudios críticos que han reseñado la importancia de la narrativa femenina en primera persona, pueden mencionarse los siguientes: Graziela Auburtin: *Tendenzen der Zeitgenössischen Frauenliteratur in Frankreich* (Hart and Herchen, Frankfurt/Main, 1979); Ursula Böhmer: «Se dire-s' écrire: Frauen, Literatur, Psychoanalyse in den siebziger Jahren in Frankreich», *Die Literatur der Siebziger Jahre* (número especial de *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, ed. de H. Kreuzer, Vandenhoeck and Ruprecht, Göttingen, 1979, pp. 60-81); Birtuté Ciplijauskaitė: *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona* (Barcelona, Anthropos, 1988); Joanne S. Frye: *Living Stories, Telling Lives. Women and the Novel in Contemporary Experiences* (The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1986); Reinhold Grimm: «Elternspuren, Kindheistmuster», *Vom Anderen und vom Selbst. Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie* (ed. de R. Grimm y J. Hermand, Althenäum, Königstein/Taurus, 1982, pp. 167-182); Estelle C. Jelinek (ed.): *Women's Autobiography. Essays in Criticism* (Bloomington, Indiana University Press, London, 1980), y Bernd Neumann: «Die Wiedergeburt des Erzählens aus dem Geist der Autobiographie», *Basis* (9, 1979, pp. 91 ss.).

pacio autorizado donde puede manifestar, si bien de forma implícita, lo que le había sido vedado en otros discursos, como el filosófico o el científico <sup>2</sup>.

El carácter prioritario de la forma personal en la narrativa de la mujer ha inducido a cierto sector de la crítica literaria actual a cuestionar las implicaciones estéticas y socioculturales que lleva implícita esta modalidad artística. Biruté Ciplijauskaitė considera el discurso femenino en primera persona —protagonizado, en la mayoría de las obras, por una mujer— como un modo «particularmente adecuado» para expresar la problemática femenina con voz propia, frente a la retórica de la novela clásica. Sin embargo, dicha narración no pretende establecerse como la expresión de la autoridad —fórmula frecuente en la obra del varón—, sino de un «ente en formación» que busca su identidad. En este sentido, la investigadora lituana se refiere, de manera especial, a las novelistas contemporáneas, cuyas obras —adscritas a la categoría de *bildungsroman* o novela de concienciación y la autobiografía— evidencian un modelo más apropiado para la indagación psicológica, la búsqueda de la personalidad y una expresión más auténtica <sup>3</sup>. Por su parte, Joanne S. Frye interpreta el recurso retórico de la instancia narrativa de primera persona como una modalidad subversiva, que ofrece a la mujer-protagonista la capacidad de abordar, por sí misma, sus propias experiencias. En consecuencia, si la tradición literaria masculina había trazado una imagen arquetípica del denominado segundo sexo —que rechazaba la autonomía, puesto que se consideraba perjudicial para la femineidad—, en estos textos, las escritoras reclamaban esta dualidad que las identificaba como seres humanos completos:

«The narration of the self resists the historical silencing of women's voices (...) The speaking "I" claims her identity in process; in becoming the interpreter of her own experience, she also claims both her femaleness and her autonomous self-definition. Her narrating voice becomes her capacity for human wholeness in complexity and change» <sup>4</sup>.

Por otra parte, resulta interesante destacar, en las aproximaciones críticas de la investigadora norteamericana, la importancia de la mujer como lectora. El texto se ofrece, en estas ocasiones, como un espejo, donde el destinatario femenino encuentra el reflejo de su propia existencia. Sin embargo, la identificación narrador-personaje-lector —que se proyecta en dichas obras narradas en primera persona— logra alcanzar una fusión plena en las narraciones

2. Josefina Ludmer propone una nueva lectura del texto de sor Juana Inés de la Cruz, una interpretación que persiste a través de las «tretas del débil». Recurso estético que permite a la autora «no decir pero saber, o decir que no sabe y saber, o decir lo contrario de lo que se sabe». En último término, combina «como todas las tácticas de resistencia, sumisión y aceptación del lugar asignado por el otro, con antagonismo y enfrentamiento, retiro de colaboración». (Cf. Josefina Ludmer: «Tretas del débil», *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán Inc., 1984, pp. 51-52.)

3. Cf. Biruté Ciplijauskaitė: *Op. cit.*, pp. 13-81 y 206.

4. Joanne S. Frye: «The subversive "I": Female Experience, Female Voice», *Living Stories, Telling Lives. Women and the Novel in Contemporary Experiences*, *ob. cit.*, p. 76.

autobiográficas, diarios íntimos, cartas y memorias. Qué duda cabe que a través de estos géneros menores —como los ha clasificado la crítica—<sup>5</sup> la comunicación fluye de forma más directa, pues lo ficticio —presente en mayor grado en las novelas y relatos en primera persona— es desplazado por lo personal, por la voz de un ser real —la escritora-protagonista— que se comunica con otros, aquellos que comparten la misma circunstancia de la enajenación femenina: las mujeres<sup>6</sup>.

La narrativa de Marta Brunet (1901), M.<sup>a</sup> Flora Yáñez (1901), M.<sup>a</sup> Luisa Bombal (1910) y M.<sup>a</sup> Carolina Geel (1911) —inmersa en esta tendencia generalizada en la literatura femenina, que se adscribe a la forma autobiográfica y personal— ofrece un *corpus* significativo y relevante. Dicho ámbito estético asume varias modalidades discursivas. En primer lugar, se destacan las obras que denominaremos bajo el epígrafe de «Autobiografías noveladas en primera persona», protagonizadas por un personaje ficticio —femenino, en la mayoría de los casos— que no se identifica con el autor. A este grupo pertenecen *Espejo sin imagen* (1936), «Icha» (1945), «Aguas oscuras» (1945), «Juan Estrella» (1954) y «Gertrudis» (1954) de M.<sup>a</sup> Flora Yáñez; *El mundo dormido de Yenía* (1946) y *Soñaba y amaba el adolescente Perces* (1949), de M.<sup>a</sup> Carolina Geel; *María Nadie* (1957), de Marta Brunet, y *La última niebla* (1934), de M.<sup>a</sup> Luisa Bombal. En segundo y último lugar, se localizan un conjunto de narraciones que se adscriben al género autobiográfico propiamente dicho, a la modalidad de «Autobiografía pura»<sup>7</sup>. Por consiguiente, en estos textos, la

---

5. Cf. Nora Castelli: *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991, p. 59.

6. Cf. Joanne S. Frye: «Women's Stories, Women's Lives: The Novel, the Reader, and Cultural Change», *Living Stories. Telling Lives. Women and the Novel in Contemporary Experiences*, *ob. cit.*, pp. 189-203.

7. Esta clasificación dual en torno a lo autobiográfico, que adoptamos en nuestro estudio, está basada en un interesante volumen crítico de Georges May —*La autobiografía*—. En sus aproximaciones críticas, el citado investigador se propone delimitar el hipotético género, si bien, en algunos casos, es notable su semejanza con la novela. Por consiguiente, establece una organización generalizada de las obras ficticias que tienden gradualmente hacia la autobiografía:

1. Novelas en las que la personalidad del autor está prácticamente ausente (históricas, poéticas, de costumbres).

2. Novelas personales o biográficas, cuyos protagonistas no constituyen una transposición del autor.

3. Novelas autobiográficas escritas en tercera persona. (El personaje principal, en estos casos, se identifica con el autor.)

4. Novelas autobiográficas escritas en primera persona.

5. Autobiografías noveladas. (Frente al caso anterior, éstas no se presentan como una novela, sino como una autobiografía que, evidentemente, contiene una parte considerable de fábula.)

6. Autobiografías con seudónimo.

7. Autobiografía propiamente dicha. (Se diferencia de la anterior por la autenticidad de los nombres.)

(Cf. Georges May: *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 224-232.)

figura del narrador y el personaje femenino constituyen una entidad indisoluble que, a su vez, se corresponde con la persona real de la escritora. En este caso, la experiencia vital del creador ocupa un primer plano frente al carácter ficticio, que aparece subordinado a ella. Citemos, en este sentido, *Visiones de infancia* (1947) e *Historia de mi vida* (1980), de M.<sup>a</sup> Flora Yáñez; *Cárcel de mujeres* (1956), de M.<sup>a</sup> Carolina Geel; «Washington, ciudad de las ardillas» (1943) y «La maja y el ruiseñor» (1960), de M.<sup>a</sup> Luisa Bombal.

## AUTOBIOGRAFIAS NOVELADAS O FICTICIAS

Si nos centramos en esta modalidad autobiográfica, comprobaremos la existencia de una tipología dual: 1) Obras en primera persona, cuyo narrador es el personaje principal, como puede apreciarse en «El estanque», «Aguas oscuras», *Espejo sin imagen*, M.<sup>a</sup> Nadie, *Soñaba y amaba el adolescente Perces*, *El mundo dormido de Yenya* y *La última niebla*; y 2) Relatos —que desarrollan también la forma personal— asumidos por un narrador que se identifica con un personaje secundario. Pueden citarse, en este sentido, «Icha», «Juan Estrella» y «Gertrudis»<sup>8</sup>. La primera modalidad constituye el ejemplo más usual y antiguo de la historia literaria general<sup>9</sup>; no obstante, en las novelas de las cuatro escritoras chilenas, dicha variante se desarrolla a través de la categoría de «bildungsroman fracasado», particularidad estética que distingue estos textos de la tradición literaria mundonovista masculina, cuyos protagonistas —enfrentados también a un proceso similar de concienciación— podían acceder hacia el logro de su propia identidad<sup>10</sup>. Sin embargo, la narrativa fe-

8. Bertil Romberg, en sus investigaciones críticas sobre la retórica de la primera persona, ha establecido estas dos variantes; si bien las aplica exclusivamente al ámbito de la novela y no contempla el relato breve. (Cf. Bertil Romberg: *Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel*, Stockholm, Almqvist and Wiksell, 1962, pp. 58-63.)

9. En el panorama de la literatura española podemos destacar *El Lazarillo de Tormes*, obra anónima del siglo XVI. Esta narración autobiográfica —adscrita a la novela picaresca— presenta cierta similitud respecto a la narrativa femenina contemporánea escrita en primera persona, porque —como ha sugerido acertadamente Biruté Ciplijauskaitė— ambas plantean la configuración de un «yo» social, proceso proyectado por un ser marginado que escribe para justificar sus acciones, para crearse a través de su propia voz. (Cf. Biruté Ciplijauskaitė: *Ob. cit.*, pp. 20-21.)

10. Francine Masiello realiza un interesante estudio comparativo entre la novela mundonovista masculina y la narrativa femenina de vanguardia. Sus aproximaciones críticas establecen una serie de diferencias significativas, que anotaremos a continuación. En primer lugar, los textos regionalistas o criollistas presentan un héroe que, si bien carece de genealogía, logra descubrir su familia legítima, sus raíces. Por otra parte, el protagonista de estos textos puede realizarse personalmente mediante el trabajo. Ambas posibilidades no se contemplan en la narrativa femenina de este período. No obstante, los textos de las escritoras —como concluye Masiello— insisten en la orfandad de sus heroínas como «única posibilidad de salida para la mujer en la sociedad». [Cf. Francine Masiello: «Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. LI, n.º 132-133, julio-diciembre 1985, pp. 811-812.]

menina de este período —protagonizada principalmente por una mujer— se siente abocada hacia la frustración y la alienación. Las razones de semejante fracaso tendríamos que buscarlas —como sugiere acertadamente Joanne S. Frye— en la caracterización arquetípica del denominado segundo sexo, establecida por la estructura patriarcal, puesto que la feminidad y la autonomía se perfilaban como términos contradictorios <sup>11</sup>.

En cualquier caso, protagonistas innominadas como la narradora anónima de *La última niebla*, personajes solitarios, alejados del hogar paterno, como Yenía (*El mundo dormido de Yenía*), Perces (*Soñaba y amaba el adolescente Perces*) y María López (*María Nadie*) se presentan en su propia voz, a través de una narrativa vivencial y subjetiva. En este proceso de concienciación, merece destacarse, a nivel formal, el carácter plurisignificativo de los símbolos del espejo, la verja de hierro y los pájaros; la técnica del doble como expresión de la complejidad del personaje; el monólogo interior; la proyección de un tiempo cíclico, subjetivo, que se identifica con el ritmo natural de las vivencias; la perspectiva limitada del narrador y la incorporación del narratario como lector-cómplice y co-partícipe en la configuración del relato emitido por el narrador-personaje.

La narración de carácter autobiográfico, que se adscribe a la categoría de novela de formación o concienciación, tiende a desarrollar un período significativo de la existencia del protagonista. Así, por ejemplo, en *El mundo dormido de Yenía* y *Soñaba y amaba el adolescente Perces* se plantea el despertar sexual de dos jóvenes adolescentes, sus primeras experiencias amorosas que se inclinan, de forma prioritaria, hacia el reinado de la libido <sup>12</sup>. En cambio, en *Espejo sin imagen* y *La última niebla*, las protagonistas —de edad madura— proyectan realizarse a través de un amor idealizado e irreal. Semejante proceso generalmente se plantea a nivel simbólico. En *El mundo dormido de Yenía* la lucha subconsciente de la protagonista entre lo racional y lo instintivo, el bien y el mal, aparece esbozada por dos personajes de la novela: Alejandro y Hans, respectivamente. Idéntico carácter alegórico se percibe en *Soñaba y amaba el adolescente Perces*, cuyo lugar de residencia —un sótano que apenas recibía la luz del sol— sugiere, sin duda, el reinado de lo inconsciente, la pasión instintiva e incestuosa que él sentía hacia su tía Violeta.

Por otra parte, la génesis de este desarrollo evolutivo se concreta en la metáfora de la puerta o la verja —franqueada por el narrador-personaje— que conduce al misterioso ámbito del subconsciente. La narración autobiográfica de Yenía se inicia prácticamente cuando la protagonista empuja la «puerta de

---

11. Cf. Joanne S. Frye: «Women: Living Stories, Telling Lives», *Living Stories, Telling Lives. Women and the Novel in Contemporary Experiences*, ob. cit., pp. 3-11.

12. Biruté Ciplijauskaitė, en su completo estudio sobre la novela femenina contemporánea narrada en primera persona, ha destacado un número bastante significativo de obras de formación que afrontan, de forma prioritaria, el paso de la adolescencia a la plenitud como mujer. Proceso que permanece íntimamente relacionado con la experiencia sexual. (Cf. Biruté Ciplijauskaitė: *Ob. cit.*, p. 46.)

hierro del jardín», que la conduce a la casa de sus tíos y la enfrenta, desde el primer momento, a la presencia de Alejandro y Hans, polaridades simbólicas que representaban en su vida amorosa «un distinto clima de misteriosas sombras»<sup>13</sup>. Pertinencia estética similar se percibe en *La última niebla*, puesto que la puerta<sup>14</sup> abierta por la mujer innominada le muestra el acceso hacia lo onírico, un mundo difuminado por la niebla, en el que surge la figura del amante imaginario: «El portón es menos pesado de lo que pensaba. Echo a andar, calle arriba»<sup>15</sup>. En este proceso de identidad frustrada, las aves constituyen una expresión lírica de la ensoñación poética y el anhelo de libertad ansiado por la mujer. La protagonista de *Espejo sin imagen*, por ejemplo, se enajena en sueños diurnos que la envuelven en un «estado de felicidad» pleno, identificado con la figura de «un pájaro que va a remontar el vuelo»<sup>16</sup>. De manera similar, en *La última niebla*, las alas y las aves sugieren el espacio imaginario —creado por la mujer anónima—, aquel microuniverso que se desvanece junto a los «pájaros enjaulados», apresados por los rígidos moldes de la razón totalizadora. Sólo entonces comprende que nunca existió aquella casa, ni su amante, sino en los enigmáticos perfiles de su imaginación:

«Pasco una mirada a mi alrededor. ¿Y esta casa, qué tiene que ver con la de mis sueños? Hay muebles de mal gusto, telas chillonas, y en un rincón cuelga, de una percha, una jaula con dos canarios. En las paredes, retratos de gente convencional. Ni un solo retrato en cuya imagen pueda identificar a mi desconocido» (p. 40).

La personalidad compleja de estos seres —sumidos en contradicciones internas que vislumbran, en último término, la incapacidad de alcanzar la propia identidad— se polariza a partir de la técnica del doble<sup>17</sup>. Estrategia narrativa que determina la complejidad del personaje, escindido entre las convenciones sociales y sus propios anhelos frustrados de realización, y, en ocasiones, aparece complementada por el símbolo del espejo. Así, por ejemplo, en *Sañaba y amaba el adolescente Perces*, el protagonista rehúsa contemplarse en aquella lámina de azogue que le muestra la simetría de su propia

13. M.<sup>a</sup> Carolina Geel: *El mundo dormido de Yenía*, Santiago de Chile, Ediciones Cultura, 1946, p. 14.

14. Biruté Ciplijauskaitė ha interpretado el símbolo de la puerta o la verja de hierro como característica de la narrativa femenina contemporánea, que lleva implícito el paso hacia la liberación de la protagonista que se atreve a franquearla. (Cf. Biruté Ciplijauskaitė: *Ob. cit.*, pp. 176, 222-223.)

15. M.<sup>a</sup> Luisa Bombal: *La última niebla. La amortajada*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 17.

16. M.<sup>a</sup> Flora Yáñez: *Espejo sin imagen*, Santiago de Chile, Nascimento, 1936, p. 122.

17. M.<sup>a</sup> Inés Lagos-Pope interpreta la recurrencia de la técnica del doble en la literatura femenina contemporánea como un rechazo a la carencia de unidad, implícita en la alienación, que implica para la mujer la imposibilidad de lograr identificarse como ser «auténtico y fiel a sí mismo». (Cf. M.<sup>a</sup> Inés Lagos-Pope: «Sumisión y rebeldía: el doble o la representación de la alienación femenina en narraciones de Marta Brunet y Rosario Ferré», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. LI, n.º 132-133, julio-diciembre 1985, p. 748.)

imagen. Dicha actitud proyecta implícitamente el rechazo de cierta faceta de su carácter, que aflúa en determinados momentos, cuando se sentía dominado por el instinto. Este mismo objeto especular se manifiesta en *La última niebla* como el otro «yo» de la mujer anónima, que aparece sugerido en la novela a través de la figura de Regina: la heroína que rechaza las convenciones sociales y comete adulterio. Por otra parte, el cuestionamiento interior del narrador-protagonista —manifestado mediante la técnica del doble y el símbolo del espejo— se relaciona, además, con otra estrategia literaria frecuente en la narrativa de primera persona: el monólogo interior<sup>18</sup>. A través de esta forma introspectiva —en su variedad de soliloquio— se transparenta el contenido psíquico y los procesos mentales de M.<sup>a</sup> López, protagonista de *M.<sup>a</sup> Nadie*<sup>19</sup>, aquella mujer que cuestiona la validez de su existencia, enfrentada a la soledad y la falta de amor. Pertinencia estética similar se percibe en las reflexiones de Yenía, personaje principal de *El mundo dormido de Yenía*, cuando resuelve la polaridad amorosa Hans-Alejandro, al entregarse a este último. El conflicto interior se expresa a través de una especie de desdoblamiento de la personalidad, sugerido en el texto por la alternancia entre la perspectiva de primera y segunda persona narrativas:

«Un hombre me alza en sus brazos; contra él agazapada empiezo a considerarme como a un ser lejano al cual yo esperase para conocerle o reconocerle de cerca; pero al mismo tiempo estoy observando que siento la piel fina del cuello de mi primo contra mi nariz y mi frente, y entonces en mi memoria se insinúa un verso:

“Y la ternura leve como el agua y la harina...” (...)

Pero he aquí, Yenía, que vienes acercándote y comienzo el reconocimiento. Han hecho madurar tus muslos, paréceme, y una pesada lentitud te envuelve entera. ¿También tienes más sombras las cuencas de los ojos? Mírame lealmente, Yenía (...)» (pp. 138-139).

Si el propósito fundamental de estas novelas de concienciación es mostrar —a través de la indagación psicológica— la incoherencia de lo humano y, de forma especial, la incapacidad del sexo femenino para lograr su identidad, no resulta extraño constatar la incorporación del tiempo subjetivo, acronoló-

---

18. La técnica del monólogo interior —como ha señalado Biruté Ciplijauskaitė— reúne una serie de rasgos significativos que la identifican con las características de la escritura femenina: lo inconcluso (...), lo espontáneo y la asociación emotiva, frente a la coordinación racional. (Cf. Biruté Ciplijauskaitė, *Ob. cit.*, p. 217.)

19. Incluimos a *M.<sup>a</sup> Nadie* en este grupo de autobiografías noveladas, narradas en primera persona, puesto que hemos considerado el extenso monólogo que se desarrolla ampliamente en la segunda parte de la obra —«La mujer»— bajo la perspectiva de la protagonista. No obstante, nos parece pertinente reseñar que la primera parte —«El pueblo»— es presentada a través de un narrador omnisciente en tercera persona. Esta polaridad discursiva ha sido interpretada por Ivette Malverde como la posibilidad técnica de alcanzar cierto «equilibrio entre la narración “objetiva” coherente, a la manera del discurso patriarcal, y el discurso “femenino” desde la perspectiva interior». (Cf. Ivette Malverde: «De *La última niebla* y *La amortajada a La brecha*», *Nuevo texto crítico*, Año II, n.º 4, 2.º semestre de 1989, p. 74.)

gico, que fluye en el subconsciente, en ese mundo de sueños y recuerdos en el que vive enajenada la mujer. En consecuencia, el orden lineal aparece alterado por significativas retrospecciones que evocan el pasado de la protagonista y se establecen contrapuntísticamente con el presente. Por otra parte, frente a la escasa narración de hechos y acontecimientos, las dilatadas reflexiones de las heroínas conforman un mayor rendimiento funcional e imprimen un ritmo moroso y pausado al texto.

En suma, y puesto que no se trata de novelas de acción sino de vida interior, se destaca el predominio de una estructura fragmentaria y discontinua que sugiere, en último término, la naturaleza de la existencia femenina<sup>20</sup>. Esta constante en la narrativa de la mujer es particularmente significativa en la autobiografía novelada que adopta la modalidad de diario íntimo, forma clásica para expresar lo privado y trasladarlo a la esfera de lo público<sup>21</sup>. En el contexto de la narrativa chilena de este período analizado, merece destacarse *Espejo sin imagen*, cuya indeterminación y carácter fraccionario aparece sugerido por el mismo título de la obra. Los días se deslizan, monótonos y superficiales, enmarcados por el transcurso cíclico de las estaciones. Se desarrollan períodos vacíos en los que no sucede nada importante —«Nada hoy. Vagabundeos a través de los campos...» (p. 77)—, que, a veces, se traducen por medio de la elipsis<sup>22</sup>: «Un mes sin escribir» (p. 99). La existencia de la protagonista tan sólo adquiere auténtico significado en ese corto idilio amoroso, que culmina con el suicidio de su amante; pero, incluso en la tragedia, el diario se manifiesta como un refugio, un lugar íntimo que le permite evadirse de la realidad:

«Todo cuanto pueda decir carece ya de sentido y no sé con qué objeto sigo escribiendo aquí. Desde hace nueve días vivo como una alucinada. Son tan horribles los acontecimientos, tan hondo mi dolor, que necesito convencerme yo mis-

20. Suzanne Juhasz, en un interesante análisis crítico sobre la obra de Kate Millett y Maxine Hong Kingston, interpreta la estructura acumulativa, cíclica y repetitiva de los textos femeninos, en general, como un reflejo de la existencia de la mujer, ocupada exclusivamente de los asuntos domésticos: «...Women's lives tend to be like the stories that they tell; they show less a pattern of linear development towards some clear goal than one of repetitive, cumulative, cyclical structure. One thinks of housework or childcare, of domestic life in general.» (Suzanne Juhasz: «Towards a Theory of Form in Feminist Autobiography: Kate Millett's *Flying and Situ*; Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*», *Women's Autobiography. Essays in Criticism*, Estelle C. Jelinek (ed.), Bloomington, Indiana University Press, London, 1980, p. 223.)

21. Estelle C. Jelinek ha destacado, desde los comienzos literarios de la escritura femenina, la frecuencia de los diarios íntimos, puesto que dichas formas discontinuas manifiestan una profunda analogía con respecto a la naturaleza fragmentaria de la vida de las mujeres. (Cf. Estelle C. Jelinek: «Women's Autobiography and the Male Tradition», *Women's Autobiography. Essays in Criticism*, ob. cit., p. 19.)

22. En la mayor parte de los diarios íntimos —como ha demostrado Georges May— la frecuencia de las anotaciones no es cotidiana. Por consiguiente, la narración es interrumpida y, posteriormente, retomada, una vez transcurrido un intervalo de tiempo determinado. (Cf. Georges May: *Ob. cit.*, p. 172.)



ma que no es desatinado sueño sino verdad implacable la tragedia que ha puesto fin a este pobre romance de amor que he vivido en Los Olmos.

¿Cómo contarla, Señor, si no logro coordinar mis ideas! Pero siento hoy, imperioso, el impulso de *confiarme como antes a este diario*. ¿Para qué? Tal vez cual una fuga desesperada de la realidad... Sí. Fugarme de los hechos brutales y entrar de nuevo, como a un refugio, en este mundo bien mío, sólo mío, que creó mi pensamiento y que se fue poblando; día a día...» (p. 133).

Estas novelas que adoptan la forma autobiográfica entregan una visión subjetiva protagonizada por la mujer, un punto de vista limitado que, si bien implica la plasmación de un microuniverso narrativo más restringido que el proyectado por un narrador omnisciente, constituye el procedimiento adecuado para presentar la realidad desde el ser humano fracasado, desde la experiencia marginal y enajenada del denominado segundo sexo. En este sentido, la escritora asume dichas formas fragmentarias, discontinuas —asignadas como discursos «típicamente femeninos»— para mostrar la enajenación de la mujer, para buscar por sí misma su propia voz<sup>23</sup>. Sin embargo, semejante proceso creador no sería completo sin la presencia del narratario, co-participe en la recreación del texto artístico. En la narrativa femenina de la época predomina un tipo de destinatario individual, que aparece caracterizado como personaje secundario y cuya presencia contribuye a reforzar la veracidad de lo narrado. En «Aguas oscuras», por ejemplo, la extensa carta escrita por Luisa —núcleo central de la narración en primera persona— tiene un narratario intradieгético<sup>24</sup> concreto: Mincho. Por otra parte, las reflexiones autobiográficas de Yenia en *El mundo dormido de Yenia* remiten también a la figura de su tío, especie de narrador-compiler y destinatario, al mismo tiempo, que encuentra el texto manuscrito y lo ofrece a otros posibles lectores. Por último, las cartas que la mujer anónima intercala en su relato aluden a un narratario individual intradieгético —el amante imaginario—:

«Yo nunca te he engañado. Es cierto que, durante todo el verano, entre Daniel y yo se ha vuelto a anudar con frecuencia ese feroz abrazo, hecho de tedio, perversidad y tristeza. Es cierto que hemos permanecido a menudo encerrados en nuestro cuarto hasta el anochecer, pero nunca te he engañado. Ah, si pudiera contentarte esta sola afirmación mía. Mi querido, mi torpe amante, obligándome a definir y a explicar, das carácter y cuerpo de infidelidad a un breve capricho de verano» (p. 29).

Por otra parte, merece subrayarse, en este grupo de obras que designamos como autobiografías noveladas, la incorporación de un narratario colec-

23. Cf., por ejemplo, las siguientes investigaciones críticas: Nora Catelli: *Ob. cit.*, p. 134; Joanne S. Frye: *Living Stories, Telling Lives. Women and the Novel in Contemporary Experiences*, *Ob. cit.*, pp. 49-76, y Estelle C. Jelinek (ed.): «Women's autobiography and the Female Tradition», *Women's Autobiography. Essays in Criticism*, *ob. cit.*, pp. 1-19.

24. Gerard Genette caracteriza al narratario intradieгético como aquel destinatario del texto que también participa como personaje en el proceso ficticio. (Cf. Gerald Genette: *Figures III*, Editions du Seuil, Paris, 1972, pp. 265-267.)

tivo, caracterizado por las marcas pronominales y verbales que se concretan bajo la forma «ustedes»/«vosotros». En esta ocasión, dicha estrategia narrativa contribuye a plasmar cierta relación de complicidad entre el narrador-personaje y el lector. El protagonista de *Soñaba y amaba el adolescente Perces* se refiere exclusivamente en una ocasión a este destinatario plural, cuando descubre que su tía Violeta y su amigo Cristias eran amantes: «Escuchad cómo ocurrió aquello»<sup>25</sup>. Momento crucial en la vida de Perces, puesto que él se sentía atraído por aquella mujer madura. La misma función desempeña el narratario plural del extenso soliloquio de *M.<sup>a</sup> Nadie*, cuyas reflexiones —dirigidas al pueblo de Colloco— ayudan a la protagonista a analizar su propia existencia y enfrentarse al futuro incierto que le aguardaba:

«A ustedes, gentes de Colloco (...) tan interesadas por conocer mi vida, posiblemente les resulte un poco pesado oír mi historia de simple empleada de teléfonos, de la sección larga distancia. Ese estar horas de horas quieta con el aro de los auriculares que termina por pesar sobre la cabeza como un suplicio y oír números, números, docenas, cientos de números y conectar y desconectar (...) y créanlo ustedes, los que me dicen orgullosa, diez años pueden pasar en ese trabajo embrutecedor. Diez años que la dejan a una al otro lado de la treintena, mirándose en el espejo los ojos fatigados, las comisuras de la boca que tienden a desplomarse y tal vez, aunque se tenga el pelo de color de lino, por las sienes comiencen a blanquear unas canas precoces»<sup>26</sup>.

Si bien entre las autobiografías ficticias predominan las novelas narradas en primera persona por el personaje principal, existe también un grupo de relatos cuyo protagonista secundario asume la función de narrador bajo una perspectiva única y personal. «Icha», «Gertrudis» y «Juan Estrella» constituyen este *corpus* reducido, que no presenta una complejidad técnica relevante. Sin embargo, ya que el objetivo prioritario de los textos citados es evocar la etapa idílica y armoniosa de la niñez, una de las estrategias narrativas-clave aparece determinada por la estructuración del tiempo subjetivo en el eje del relato y la fractura de la cronología lineal. En consecuencia, dichas narraciones, puesto que aparecen enmarcadas por una breve alusión al presente y el extenso núcleo central se sitúa en el pasado, presentan una estructura circular analéptica<sup>27</sup>, como puede apreciarse, por ejemplo en «Icha»:

«Presentí el sitio que buscaba por un aroma de sementeras que se me vino encima en un recodo del camino (...)

25. M.<sup>a</sup> Carolina Geel: *Soñaba y amaba el adolescente Perces*, 2.<sup>a</sup> ed., Santiago de Chile. Imprenta Alfa, 1956, p. 61.

26. Marta Brunet: *María Nadie*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1957, p. 129.

27. El término analepsis —acuñado por Genette— se asocia a los anacronismos retrospectivos que fraccionan la cronología lineal del relato y permiten incorporar, al mismo tiempo, la evocación del pasado. (Cf. Gerald Genette: *Ob. cit.*, p. 82.)

No podría decir por qué, al cabo de treinta años, surgió en mí el deseo de visitar ese pedazo de tierra...

Verde, verde...

Los prados del jardín nos parecían, a nosotros los niños, inmensas alfombras aromáticas tiradas al suelo por manos cariñosas para revolcarnos en ellas como animalillos y para que fuera más blando el pisar durante los juegos bulliciosos y el alboroto de las carretas.

Ha terminado mi visita a la chacona. He pasado en ella dos días y dos noches. Me voy (...) Los fantasmas retroceden y se diluyen en la sombra (...) Salgo de mi niñez»<sup>28</sup>.

Otro elemento a tener en cuenta es la exhaustiva caracterización del personaje principal —que se realiza desde el principio del relato— con el propósito de establecer una distinción nítida respecto del personaje secundario-narrador que, en la mayoría de los casos, se presenta como un amigo o conocido del protagonista<sup>29</sup>. En «Juan Estrella», por ejemplo, se perfila con nitidez la figura de aquel hombre joven, evocado a raíz de un encuentro entre él y la narradora —Carmen—, transcurridos ya varios años de aquellos sucesos:

«Entretanto, como avispas zumbadoras, los recuerdos de la época en que conocí a Juan Estrella, llegaron a agolparse a mi mente. Venían desde muy lejos, rompiendo tímidamente la sábana brumosa que el tiempo había tendido en mi memoria (...)

A mi lado, un hombre enfermo respiraba con dificultad. Pero su perfil de tez biliosa había desaparecido para dejar lugar a un rostro sano, de fuerte mentón y de boca expresiva. Era el Juan Estrella de esa época, con su presencia arrogante, su piel de bronce claro y la soltura de sus gestos»<sup>30</sup>.

## AUTOBIOGRAFIAS PURAS

Si las autobiografías noveladas o ficticias —narradas en primera persona, generalmente por una mujer— constituyen una constante de la literatura femenina, ya que manifiestan la posibilidad de expresar sus propias experiencias con voz propia, qué duda cabe que estas características alcanzan una proyección especial en las autobiografías puras. En estos textos —que se adscriben a la categoría de géneros menores o íntimos— la relación de identidad establecida entre el personaje-narrador y la escritora contribuye a reafirmar la verosimilitud de lo narrado, al mismo tiempo que se determina la proyección de un «pacto autobiográfico»<sup>31</sup> entre el emisor de la obra y el receptor

28. M.<sup>a</sup> Flora Yáñez: «Icha», *El estanque* (cuentos), Santiago de Chile, Ediciones La Semana Literaria, 1945, pp. 49-92.

29. Cf. Bertil Romberg: *Ob. cit.*, p. 84.

30. M.<sup>a</sup> Flora Yáñez: «Juan Estrella», *Juan Estrella* (cuentos), Madrid, Editorial Samarán, 1954, p. 11.

31. Phillipe Lejeune ha determinado la necesidad de un «pacto autobiográfico», como ex-

(lector). Como ejemplos de dicha modalidad narrativa, en el marco de la literatura femenina chilena de la época, podemos mencionar *Cárcel de mujeres*, de M.<sup>a</sup> Carolina Geel, e *Historia de mi vida*, de M.<sup>a</sup> Flora Yáñez<sup>32</sup>. Obras de madurez y vejez, respectivamente, cuyo propósito prioritario —asumido por la mayoría de los autobiógrafos— consiste en buscar el sentido de su propia existencia<sup>33</sup>, vislumbrada y anhelada desde los muros de una prisión (*Cárcel de mujeres*) o conjurada en las puertas de la muerte (*Historia de mi vida*).

Sin embargo, este objetivo primordial, génesis del proceso autobiográfico, aparece conformado por otras motivaciones más racionales. En primer lugar, se perfila en dichas obras una intención apologética, que se concreta en la necesidad de escribir con la finalidad de justificar en público las propias acciones e ideas asumidas. En este sentido, M.<sup>a</sup> Carolina Geel intenta indagar en su autobiografía las razones que la impulsaron hacia el asesinato. Por su parte, M.<sup>a</sup> Flora Yáñez se propone en sus memorias autobiográficas restablecer el buen nombre de su padre —el político liberal Eliodoro Yáñez—, al mismo tiempo, que manifiesta los motivos que la indujeron a hacerse escritora en una sociedad que no admitía semejante profesión para la mujer<sup>34</sup>. En segundo lugar, merece reseñarse la intención testimonial<sup>35</sup> que se percibe en

---

presión de un estrecho vínculo que se establece entre el texto autobiografiado y el lector. Relación indisoluble, que implica para el escritor comprometerse a narrar la verdad sobre su existencia, aunque sus promesas no sean cumplidas en su totalidad. (Cf. Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil, 1975, pp. 13-46.) Este texto fue publicado anteriormente en la revista *Poétique*, n.º 14, abril 1973, p. 161.

32. *¿Dónde está el trigo y el vino?*, de M.<sup>a</sup> Flora Yáñez, si bien podría incluirse en el grupo de las narraciones autobiográficas —en función de su contenido—, ha sido descartada de nuestro estudio, puesto que aparece narrada en tercera persona. Estrategia narrativa que —de igual forma que el tono irónico adoptado y el seudónimo— constituye —como afirma Georges May— uno de los «tantos síntomas» que llevan implícitos la «persistente necesidad de observarse desde fuera, de distanciarse de quien se ha sido». (Cf. Georges May: *Ob. cit.*, p. 98.)

33. Georges May, en su estudio sobre la autobiografía, se refiere a la posibilidad de caracterizarla como género, si bien sus fluctuaciones con la novela, las memorias, la biografía, etc., no permiten establecer una definición «precisa, completa y universalmente aceptada». En cualquier caso, existen, al menos, ciertas constantes que pueden ayudar a definirla: 1) Se trata de una obra de madurez o de vejez; 2) Sus autores son conocidos por el público lector, y 3) Surge de la necesidad de encontrar un sentido a la propia existencia, de recuperar su identidad. (Cf. Georges May: *Ibid.*, pp. 33 y 65.)

34. La autobiografía de M.<sup>a</sup> Flora Yáñez —centrada, de forma especial, en justificar su propósito de ser escritora en el marco de una sociedad sexista— se relaciona, sin duda, con las obras —adscritas a este género íntimo— que escribieron las mujeres antes de 1920. Autobiografías, cuyo objetivo prioritario —según ha perfilado Elizabeth Winston— consistía en establecer una relación conciliadora con sus lectores, ya que intentaban fundamentar y, al mismo tiempo, reivindicar su propia elección como escritoras y la realidad de sus textos. [Cf. Elizabeth Winston: «The Autobiographer and her Readers. From apology to affirmation», *Women's Autobiography. Essays in Criticism*, Estelle C. Jelinek (ed.): *Ob. cit.*, pp. 93-111.]

35. Entre los distintos móviles que orientan la actividad autobiográfica, Georges May ha señalado la apología y el testimonio. Junto a estas motivaciones racionales se destacan otras más afectivas y sentimentales, como el intento de recuperar el pasado y, al mismo tiempo, la necesidad de reflexionar sobre la existencia transcurrida. (Cf. Georges May: *Ob. cit.*, pp. 46-71.)

dichas narraciones autobiográficas. *Cárcel de mujeres* denuncia el ambiente sórdido y degradante de un presidio femenino donde la violencia, la violación y el asesinato son frecuentes e incluso permisibles. Una perspectiva crítica similar se polariza en *Historia de mi vida* a raíz del conflictivo período histórico —vivido por la escritora—, en el que se sucedieron varias dictaduras militares. Esta última motivación autobiográfica remite, sin duda, al discurso-testimonio<sup>36</sup>, cuya relevancia estética ha proliferado en los últimos años y cuyas características permiten asociar las dos obras autobiográficas a dicha modalidad textual. Citemos, por ejemplo, la existencia de un emisor del texto que se declara testigo de los hechos —narrados en primera persona—, la demarcación realista de una época relevante en la historia, la incorporación de personajes marginales, la elección prioritaria de la verdad y la objetividad en la expresión frente a la belleza artística. Pero, en último término, lo verdaderamente significativo —que permite identificar estos géneros menores, autobiográficos, con la novela testimonio— es la visión «de los vencidos», «de los sin voz» —como sugiere René Jara— de aquellos seres marginados que ofrecen una huella de lo real, un proyecto de futuro<sup>37</sup>.

Si tomamos en consideración la orientación testimonial de *Cárcel de mujeres* e *Historia de mi vida*, tal vez podríamos concluir afirmando —si bien erróneamente— que ambas narraciones no se ajustan a las constantes temáticas que han permitido trazar una tradición autobiográfica femenina diferente a la del varón<sup>38</sup>. Evidentemente, los dos textos afrontan ciertos aspectos de la realidad social, sin embargo, éstos quedan subordinados a lo privado y personal, que adquiere mayor relieve. En consecuencia, en *Historia de mi vida* la evocación de aquel período de la historia política chilena se perfila como el contexto que permite a la escritora dignificar la figura de un antepasado. Por otra parte, en *Cárcel de mujeres* el mundo de la prisión y las reclusas constituye sólo el telón de fondo sobre el que se destaca el drama de la soledad y la desesperación del ser humano, incapaz de comprender las razones que la impulsaron al asesinato. Cabe concluir, por tanto, que las dos obras autobiográficas se centran, de manera especial, en la amistad, el amor y

---

36. Entre los estudios críticos que abordan la relación testimonio-literatura, pueden destacarse los siguientes: *Testimonio y literatura*, René Jara y Hernán Vidal (eds.) (Institute for the study of Teleologies and Literature, Minneapolis-Minnesota, 1986), y «Del realismo al testimonio», de Tomás Oguiza, *Papeles de sons Armadans* (Barcelona, año XVII, tomo LXV, n.º CXCIV, junio 1972, pp. 257-276).

37. Cf. René Jara: «Testimonio y literatura», *Testimonio y literatura*, René Jara y Hernán Vidal (eds.): *Ob. cit.*, pp. 1-2.

38. Estelle C. Jelinek y Cynthia S. Ponerleau han apreciado en los textos autobiográficos femeninos una orientación significativa hacia lo personal y lo privado. En cambio, el contexto sociocultural y los aspectos públicos de la existencia —tan frecuentes en las autobiografías masculinas— sólo, en contadas ocasiones, eran trasladadas al papel. (Cf. Estelle C. Jelinek: «Women's autobiography and the Female Tradition», y Cynthia S. Ponerleau: «The Emergence of Women's Autobiography in England», *Women's Autobiography: Essays in Criticism*, *ob. cit.*, pp. 6-15 y 27-31.)

el matrimonio, la soledad, la enfermedad y la muerte; constantes temáticas que no sólo se manifiestan en el ámbito de la autobiografía, sino en la literatura femenina en general <sup>39</sup>.

Respecto a la organización de la forma discursiva, ambas narraciones —fieles a la tradición autobiográfica femenina— se caracterizan por la orientación fragmentaria y discontinua de su escritura <sup>40</sup>. Aspecto que se proyecta, especialmente, en la estructura del texto y en la técnica temporal, elegidas como estrategias que le permiten, en cierta forma, establecer un orden —si bien subjetivo— y reconstruir el itinerario de su vida <sup>41</sup>. En lo que concierne al primer punto, *Cárcel de mujeres* aparece conformada por una serie de impresiones dispersas que semejan la disposición espacio-textual de un diario íntimo <sup>42</sup>. En efecto, no existen capítulos ni epígrafes, ni fechas, tan sólo el fluir discursivo de una mujer que observa y describe el entorno que la rodea —la prisión— <sup>43</sup> y expresa las dolorosas divagaciones de su mente atormentada y enfermiza que se debate en círculos concéntricos. La autobiografía de M.<sup>a</sup> Flora Yáñez —*Historia de mi vida*— presenta una estructura similar, si

39. Investigaciones críticas recientes permitieron caracterizar la literatura femenina a raíz de unas constantes temáticas diferentes a las desarrolladas en las creaciones estéticas del varón. En este sentido, pueden reseñarse la infructuosa búsqueda del amor, la maternidad, el matrimonio fracasado y la muerte. Cf., por ejemplo, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, de Biruté Ciplijauskaitė, *Ob. cit.*; «Pasividad, ensoñación y existencia enajenada. Hacia una caracterización de la novela femenina chilena», de Lucía Guerra-Cunningham, *Atenea* (Universidad de Concepción, Chile, n.º 438, 1978, pp. 149-164); «Narradoras hispanoamericanas: vieja y nueva problemática en renovadas elaboraciones», de Gabriela Mora; *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, Gabriela Mora y Karen S. van Hooft (eds.) (Bilingual Press/Editorial Bilingüe, Ypsilanti, Michigan, 1982, pp. 156-174); *Archetypal Patterns in Women's Fiction with Barbara White, Andrea Loewenstein, Mury Wyer*, de Annis Pratt (Indiana University Press, Bloomington, 1981).

40. Esta característica —generalizada en las autobiografías de la mujer— ha permitido diferenciarlas de las realizadas por el varón, cuyo carácter armónico y ordenado evidencia la confianza en su propio ser, proyectada en la continuidad del mundo, puesto que —como concluye Estelle C. Jelinek— «the unidirectionality of men's lives is appropriately cast into such progressive narratives». (Cf. Estelle C. Jelinek: «Women's Autobiography and the Female Tradition», *Women's Autobiography. Essays in Criticism*, *ob. cit.*, p. 17.)

41. M.<sup>a</sup> Flora Yáñez ejemplifica muy bien estas apreciaciones cuando, en el prólogo de *Historia de mi vida*, clasifica su escritura autobiográfica como «memorias muy subjetivas». Por otra parte, resulta significativo que su obra aparezca subtitulada bajo el epígrafe de «fragmentos». (Cf. M.<sup>a</sup> Flora Yáñez: *Historia de mi vida*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1980, p. 7.)

42. Marjorie Agosin ha interpretado *Cárcel de mujeres* como un «diario intemporal» de una estadía en presidio, que lleva implícito, en cierta forma, la metáfora del encierro, atribuido a un espacio mayor: la vida. Situación que, en último término, sugiere el silencio impuesto a la escritora por la tradición cultural del patriarcado. (Cf. Marjorie Agosin: «*Cárcel de mujeres* o las voces sordas», *Silencio e imaginación. Metáforas de la escritura femenina*, México, Editorial Katún, 1986, pp. 61-70.)

43. La metáfora del encierro en *Cárcel de mujeres* asume un relieve especial si tenemos en cuenta —como afirma Nora Catelli— que el espacio autobiográfico constituye el lugar privilegiado donde un yo, *prisionero de sí mismo*, proclama la autenticidad de lo narrado. (Cf. Nora Catelli: *Ob. cit.*, p. 10.)

bien la disposición textual asume una complejidad mucho mayor, puesto que aparece generada por la yuxtaposición de artículos publicados en diarios de la época (con el objetivo prioritario de restablecer el buen nombre de su padre), cartas personales extraídas de los archivos familiares, fragmentos de su diario íntimo y anotaciones de numerosos viajes realizados por Europa y América. Este mosaico de formas narrativas diversas —que evocan la técnica de la novela epistolar, la crónica de viajes y el diario personal—<sup>44</sup> no se traduce en una unidad armónica y unitaria —objetivo prioritario del género autobiográfico<sup>45</sup>—, sino que, por el contrario, manifiesta una imagen fragmentaria y difusa. M.<sup>a</sup> Flora Yáñez tomó conciencia de tal dispersión cuando, al releer sus escritos autobiográficos, percibe que su propósito principal no se había cumplido:

«Termina mi vida en Europa. Mis apuntes de viaje terminarán también. He anotado hasta los más vulgares detalles tratando así de trasladar al papel el cuadro luminoso que ha sido mi existencia y la de los míos en estos tres años y medio. Pero, releyendo, veo que no he conseguido pintar lo que tan hondamente he sentido, ni el ambiente que me ha rodeado, ni esas pequeñas emociones diarias que forman como una radiante aurcola sobre nuestras cabezas» (p. 214).

La técnica temporal contribuye también a conformar, en los dos textos autobiográficos analizados, la expresión discontinua de la existencia que ya percibíamos en la estructura. El relato de M.<sup>a</sup> Carolina Geel —*Cárcel de mujeres*— evidencia, en este sentido, un claro rechazo del orden cronológico lineal, puesto que dicha temporalidad histórica aparece desbordada por las fragmentarias reflexiones de una reclusa. Por consiguiente, se aprecian en la narración constantes retrospecciones obsesivas hacia un momento significativo del pasado, cuya pertinencia estético-funcional se concreta en determinar la soledad patológica de su protagonista y los motivos que la impulsaron a matar:

«Sabía que había segado su existencia por una crisis que él provocó, pero cuyos elementos profundos venían de un pasado más lejano, o más bien, estaban ellos como un centro absorbente de mi sino. ¿O quizás permanecían situados en el tiempo, a la espera, aun antes de venir yo a la vida? Porque cuando él estaba

---

44. Georges May, en sus investigaciones sobre la autobiografía, se ha referido a las interferencias de otras formas discursivas —como el relato histórico, las memorias, la crónica de viajes, el diario íntimo, la biografía y la novela— en el texto autobiográfico. Sin embargo, estos préstamos, la autobiografía los adaptó, los convirtió en propios «desde todos los puntos de vista». (Cf. Georges May: *Ob. cit.*, pp. 132-239.)

45. Como ha sugerido Georges May, uno de los propósitos fundamentales de la autobiografía consiste en «encontrar (o reencontrar) la unidad de la vida transcurrida». Objetivo que no aparece logrado en todos estos textos, puesto que, en ocasiones, las extensas citas de cartas personales (como sucede en *An Autobiographie*, de Herber Spencer) o de diarios íntimos («*La Force de l'âge* y *La Force des choses*, de Simone de Beauvoir) interrumpen el proceso narrativo, sin alcanzar una integración total de sentido unitario. (Cf. Georges May: *Ob. cit.*, pp. 239-245.)

sentado allí, en el último instante, frente a mí, lleno de vida, yo sentía, escuchaba que mi corazón palpitaba adentro de mis sienes, que iba a ocurrir y que ningún poder sobrevendría para evitarlo»<sup>46</sup>.

El proyecto de M.<sup>a</sup> Flora Yáñez en *Historia de mi vida*, puesto que se propone abarcar un lapso temporal mucho más amplio, especie de coronación de su trayectoria vital y literaria<sup>47</sup>, le exige a la escritora la necesidad ineludible de afrontar cierto orden cronológico en los acontecimientos narrados. En este sentido, la narración autobiográfica adopta, en ocasiones, la técnica temporal del diario íntimo, cuyas fechas sugieren el proceso organizado de la existencia paso a paso:

«Lunes 30. Permaneceré en Buenos Aires una semana más. Hoy siento fuerte esa angustia de la vida moderna, esa trepidación, ese saber que vamos corriendo hacia quién sabe qué destino. Sí, la vida es un kaleidoscopio de imágenes confusas y rápidas. Golpean los albañiles frente a mi pieza construyendo un rascacielos. Y alternan las bocinas de los autos produciendo un conglomerado de ruidos que nos atormentan y nos hacen perder la esencia de nuestro ser. Somos unos derrotados» (p. 270).

Sin embargo, el propósito de establecer una estructura organizada del pasado no siempre logra trazarse con regularidad, puesto que —ante la amplitud de lo vivido— el autobiógrafo se siente obligado a eliminar ciertos períodos, que se traducen en el texto por medio de la elipsis. Frente a estos blancos narrativos, la escritora puede optar por destacar, en un primer plano, acontecimientos que ha considerado relevantes para sus apuntes autobiográficos. Así ocurre con el notable espacio que ocupa en el discurso el padre de M.<sup>a</sup> Flora Yáñez. Tales estrategias narrativas se suman a la frecuencia elevada de acontecimientos, cuya proliferación en la segunda parte de la obra imprime un ritmo vertiginoso que contrasta con el tempo lento de la primera parte, dedicada, de forma prioritaria, a la figura de sus progenitores. En consecuencia, la escritora chilena —como cualquier autobiógrafo— elabora su propio orden cronológico consciente de sus propias limitaciones, sugeridas a través de la expresión «suprimir, para alcanzar». Este proceso lleva implícito la esencia de la autobiografía y, en último término, la dolorosa lucha contra el tiempo y la muerte:

«Quisiera escribirlo todo, pero no es posible detallar la prolongada cadena, el rosario luminoso de los sucesos diarios. Sucesos que hasta ahora irradian su hechizo. Es preciso suprimir etapas para alcanzar a seguir la línea de la vida hasta llegar al desenlace. (...)»

46. M.<sup>a</sup> Carolina Geel: *Cárcel de mujeres*, 3.<sup>a</sup> ed., Santiago de Chile, Zig-Zag, 1956, pp. 76-77.

47. La autobiografía de M.<sup>a</sup> Flora Yáñez —entregada al público dos años antes de su muerte— ocupa un lugar significativo en su trayectoria literaria, puesto que fue la última obra que escribió en un doloroso intento de justificar y explicar los acontecimientos pasados, de unificar vida privada y pública.



.....  
Todo está allí, devorante, filtrándose por mi mente, hasta llegar a la hora presente. Hay que renunciar a esos recuerdos, a esas realidades que me envuelven. Y seguir, seguir, porque debo apurarme antes de que llegue la muerte. Cortar trozos, completos. Primero quise excursionar por mi pasado entero, recorciéndolo todo. No es posible. Tanta riqueza deberá quedar allí en los cuadernos, intocada. Suprimir, suprimir, para alcanzar...» (pp. 290-291).

Pero en ese extenso espacio autobiográfico, en esa evasión hacia el pasado ocupan un lugar privilegiado los recuerdos de la infancia y juventud<sup>48</sup>. Etapas que adquieren un relieve especial cuando la voz narrativa aparece asumida por la mujer, puesto que, en este caso, implica el retorno hacia una región atemporal y armónica donde el ser femenino podía sentirse más libre y manifestarse con una personalidad propia que, posteriormente, habría de sucumbir frente a los estereotipos socioculturales<sup>49</sup>. La narrativa autobiográfica femenina de este período, fiel a la recurrencia temática de la niñez en la crónica fragmentaria de la existencia, puede ejemplificarse a través de *Visiones de infancia*, de M.<sup>a</sup> Flora Yáñez, y «La maja y el ruiseñor» y «Washington, ciudad de las ardillas», de M.<sup>a</sup> Luisa Bombal. Resultan, pues, apuntes subjetivos de una existencia añorada cuyo estilo evoca el preciosismo formal de la prosa poética. En *Visiones de infancia*, por ejemplo, la calle de la niñez es conformada estéticamente mediante las notas cromáticas de los adjetivos y el matiz plurisignificativo de las metáforas:

«No hay rascacielos que detengan la vista y los ojos van a posarse tranquilos sobre las nevadas crestas de la cordillera por encima de los tejados de esas mansiones bajas que forman una línea uniforme, interrumpida de pronto por la esbelta torre de una iglesia. Sólo los tranvías, a intervalos, turban el silencio. Y a la hora del crepúsculo, cantan las esquilas de los conventos vecinos, llenando la calle, estremeciendo el espacio con sus ondas de plata que vuelan como palomas, desde los campanarios»<sup>50</sup>.

Por otra parte, tanto «Washington, ciudad de las ardillas», como «La maja y el ruiseñor» adoptan una técnica similar a la de la narrativa oral, al incorporar un narrativo colectivo intradieгético en el eje del relato. Así, por ejemplo, en el segundo apunte autobiográfico, la evocación de la niñez de la autora se concreta en el marco de una entrevista, cuyo destinatario aparece constituido

---

48. Cf. Georges May: *Ob. cit.*, p. 127.

49. Simone de Beauvoir ha destacado la fuerte adhesión que siente la mujer hacia la etapa de la niñez, puesto que en estos confines no percibía aún la poderosa fuerza de las convenciones sociales, generadora de diferencias discriminativas. (Cf. Simone de Beauvoir: *El segundo sexo. La experiencia vivida*, vol. II, Buenos Aires, Ediciones Siglo XX, 1987, p. 417.) Semejante preocupación existencial ha motivado, sin duda, la recurrencia temática de la infancia en la literatura femenina general, como han puesto de manifiesto importantes investigaciones de crítica literaria. Citemos, por ejemplo, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, de Biruté Ciplijauskaitė: *Ob. cit.*, pp. 209-210.

50. M.<sup>a</sup> Flora Yáñez: *Visiones de infancia*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1947, p. 15.

por un auditorio que la interroga y que se identifica bajo las formas pronominales de primera persona del plural:

«—Pero, entonces, díganos; ¿qué hacían Uds. toda la mañana?

—Verán —replico.

Y haciendo memoria, les cuento de cómo apenas llegados a las carpas y luego de habernos descalzado y desvestido para vestir y calzar nuestras cómodas, descuidadas prendas de playa, salíamos corriendo escapados en dirección a las rocas.

Aquellas altas empinadas rocas, verdadero bastión de aventura y acechanzas»<sup>51</sup>.

A modo de recapitulación, trataré de analizar las implicaciones estéticas y socioculturales generadas por el desarrollo de la narrativa personal femenina en general y, en particular, de la variante chilena estudiada en este capítulo. Qué duda cabe que la elección de la forma narrativa de primera persona significaba para la mujer-escritora la posibilidad de asumir la génesis de su propia historia frente a los estereotipos patriarcales que habían destinado al sexo femenino a un mundo de silencio y enajenación<sup>52</sup>. Surge, en este sentido, ese «yo» subversivo —que reclama Joanne S. Frye para la literatura de la mujer—, esa posibilidad discursiva que permite integrar lo femenino con el logro de la identidad<sup>53</sup>. Esta circunstancia adquiere un relieve especial cuando se trata de géneros íntimos o menores, como la autobiografía o el diario, puesto que, en tales casos, el espacio autobiográfico constituye una forma privilegiada para expresar la búsqueda de la autenticidad de la mujer<sup>54</sup> a través de un proyecto dialógico. No en vano se ha referido Irma García a la naturaleza dual planteada por estas narraciones, puesto que, si bien el proceso textual induce a la protagonista a replegarse en la intimidad, en la pasividad de su propia esencia femenina, dicha actitud constituye, como contrapartida, la presencia ineludible de un interlocutor o narratario cuyo rol estético lo define como intermediario entre la mujer que escribe y el lector anónimo que lee<sup>55</sup>. En definitiva, si uno de los propósitos primordiales que inducen a

51. M.<sup>a</sup> Luisa Bombal: «La maja y el ruiseñor», *El niño que fue*, Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad, 1975, p. 21.

52. Las investigaciones de Suzanne Simón sobre el carácter femenino han permitido cuestionar por qué las mujeres no poseen una visión del mundo en la cual se incluyan como elemento activo. La raíz de dicha carencia se encuentra, lógicamente —como afirma la citada psicóloga— en el rol subordinado que padece la mujer en la sociedad patriarcal. (Cf. Suzanne Simón: *El carácter de las mujeres*, Barcelona, Herder, 1969, p. 248.)

53. Cf. Joanne S. Frye: «The subversive "I": Female Experience, Female Voice», *Living Stories, Telling Lives. Women and the Novel in Contemporary Experience*, ob. cit., pp. 49-76.

54. Nora Catelli, en un interesante capítulo de su obra sobre la autobiografía de Gertrudis Gómez de Avellaneda, se ha referido a la necesaria ruptura —que ha de asumir todo autobiógrafo femenino— frente a los patrones culturales que condenaban a la mujer al silencio y a la frialdad de su escritura. (Cf. Nora Catelli: *Ob. cit.*, p. 132.)

55. Cf. Irma García: *Promenade Femmière. Recherches sur l'écriture féminine*, vol. I, París, Editions des Femmes, 1981, p. 159.

todo autobiógrafo a escribir se define como la necesidad de contemplarse a sí mismo, esa misma disposición estimula al lector, destinatario de estas narraciones, puesto que, en último término –como afirma acertadamente Georges May– «Inclinados sobre la espalda de Narciso vemos nuestro rostro, y no el suyo, reflejado en las aguas de la fuente»<sup>56</sup>.

Si, como acabamos de plantear, la narración autobiográfica posee la virtud de establecer un enlace relevante entre el escritor y el destinatario, ¿qué sucede cuando el lector de las autobiografías femeninas es una mujer? Lógicamente, en estos casos –como ha reconocido la crítica literaria– el texto asume la forma de un espejo donde las dos identidades se funden en una sola imagen: la del denominado segundo sexo. Aquel ser caracterizado por el silencio, la pasividad y la dependencia que ahora encuentra su propia voz y es capaz de trascender los límites de la escritura para proyectarse hacia la vida. Joanne S. Frye ha destacado la importancia de dicho proceso creador al ofrecer a la mujer-lectora la oportunidad de ver reflejadas sus experiencias y, al mismo tiempo, la posibilidad de desterrar sus limitaciones culturales y alcanzar la humanidad total:

«As women readers develop new cognitive strategies through our novel reading, we do change our assumptions and expectations; we do change our casual attributions; and eventually we contribute, as well, to cultural changes in gender stereotypes»<sup>57</sup>.

A la luz de estas nociones, los textos autobiográficos de Marta Brunet, M.<sup>a</sup> Flora Yáñez, M.<sup>a</sup> Luisa Bombal y M.<sup>a</sup> Carolina Geel pueden considerarse como el intento más logrado de establecer un diálogo con el lector –de manera especial, la mujer– para reflexionar sobre el amor, la soledad y la muerte, sobre la doble enajenación padecida por el ser femenino: como mujer y como escritora. Testimonio notable que se perfila, de manera especial, en *Historia de mi vida* y *Cárcel de mujeres*, cuya estructura fragmentaria evoca la imagen de la existencia femenina polarizada entre las convenciones sociales y sus propios anhelos de realización frustrados.

MARÍA JESÚS OROZCO VERA  
Universidad de Sevilla

---

56. Georges May: *Ob. cit.*, p. 131.

57. Joanne S. Frye: «Women's Stories, Women's Lives: The Novel, the Reader and Cultural Change», *Living Stories, Telling Lives. Women and the Novel in Contemporary Experiences*, *ob. cit.*, p. 203.