

LA NARRATIVA FEMENINA CHILENA (1923-1980): DISCURSO SUBJETIVO Y NOVELA LÍRICA

MARÍA JESÚS OROZCO VERA
Universidad de Sevilla

RESUMEN

El presente estudio considera la novela y el relato de tendencia poética o poemática como una modalidad relevante de la narrativa femenina chilena. Dicha tipología adquiere una significación especial en la obra de Marta Brunet, M^a Flora Yáñez, M^a Luisa Bombal y M^a Carolina Geel, puesto que, tras el lirismo y la textura simbólica de su prosa, la escritora plantea –si bien de forma implícita– una denuncia de la situación enajenada de la mujer en la sociedad patriarcal burguesa. En consecuencia, el análisis de las estrategias narrativas (monólogo interior, tiempo subjetivo, personajes pasivos, pausas descriptivas...) y de los recursos estilísticos (adjetivación, metáforas, símbolos, desplazamientos calificativos, sinestesias, ritmo interior...) se ha establecido en estrecha interrelación con la problemática que se desarrolla en sus obras.

PALABRAS CLAVE

Novela lírica. Modalidad lírica o poemática. Narración interiorizada. Dispersión estructural. Ensoñación poética. Actitud vitalista. Técnica pictórico-espacial. Eterno Femenino.

RÉSUMÉ

La présente étude considère le roman et le récit à tendance poétique ou poématique comme une modalité éminente de la narration féminine chilienne. Cette typologie prend une signification spéciale dans l'oeuvre de Marta Brunet, M^a Flora Yáñez, M^a Luisa Bombal et M^a Carolina Geel, étant donné que, sans le lyrisme et la texture symbolique de sa prose, l'écrivain présente quoique d'une façon implicite – une accusation de la situation d'aliénation de la femme dans la société patriarcale bourgeoise. Par conséquent, l'analyse des stratégies narratives (monologue intérieure, temps subjectif, personnages passifs, pauses descriptives...) et des recours stylistiques (adjectifs, métaphores, symboles, déplacements des qualificatifs, synesthésies, rythme intérieur...) a été établi en étroite relation avec la problématique qui se déroule dans ses oeuvres.

MOTS CLÉ

Roman lyrique. Modalité lyrique ou poématique. Narration intériorisée. Dispersion structurelle. Rêverie poétique. Attitude vitaliste. Technique picturo-spaciale. Eternel féminin.

SUMMARY

This study considers the lyrical novel and the poetic tale as an important type that characterizes the feminine narrative from Chile. This pattern acquires a special meaning in the literary creations of Marta Brunet, M^a Flora Yáñez, M^a Luisa Bombal y M^a Carolina Geel, because, through the lyricism and symbolic texture of their prose, the women writers establish –although implicitly– a denunciation of woman's alienated situation in the middleclass patriarchal society. For this reason the analysis of the narrative strategies (autonomous monologue, subjective time, passive characters, descriptive pauses...) and stylistic resources (quality adjectives, metaphors, symbols, displacements of adjectives, sensorial images, internal rhythm...) has been established in a strong interaction with the thematic composition of their works.

KEY WORDS

Lyrical novel. Lyrical or poetic mode. Subjective narration. Structural dispersion. Poetic fantasy. Lively attitude. Pictorial-space technique. Feminine essence.

CONSIDERACIONES PREVIAS

La novela de tendencia poética o poemática surge en el contexto de la vanguardia artística como una modalidad renovadora de los cánones precedentes, inmersos en los caducos moldes de la narrativa realista. En las primeras décadas del siglo XX se desarrolla, dentro del ámbito de la literatura general, una profunda corriente subjetivista que abarca prácticamente todos los géneros. La novela, el ensayo y el teatro se orientan significativamente hacia el modo lírico, puesto que –como afirma Pedro Salinas– el signo de las creaciones estéticas contemporáneas ha sido conformado por cierta tonalidad poética, por el lirismo sugerente de la palabra¹. La novela lírica responde, por tanto, a una voluntad esteticista que tiende, de forma prioritaria, hacia un acentuado hibridismo entre la prosa y el

1. Cf. Pedro Salinas: «El signo de la literatura española del siglo XX», *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, pp. 34 y 40.

verso. Investigaciones críticas recientes abordaron la naturaleza de este fenómeno en el marco de la narrativa, que asume el ritmo, la plasticidad y la cadencia sonora del lenguaje poético. Circunstancia que, en último término, implica la interiorización de la experiencia y la conformación espacial y pictórica del texto en detrimento del acontecer novelesco². En esta línea innovadora se sitúan un número significativo de escritores, entre los que pueden mencionarse Virginia Woolf, Hermann Hesse, André Gide, Azorín, Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés, Valle Inclán, Rosa Chacel, Francisco Ayala, Rafael Dieste y Juan Chabás.

En el ámbito hispanoamericano, Zunilda Gertel analiza las raíces de esta tendencia proyectada como reacción frente a la estética mundonovista vernacular. En consecuencia, la novela de espacio evoluciona hacia la narrativa centrada en el personaje y la expresión de su mundo subjetivo a través de la modalidad lírica. Si bien las raíces de semejante cambio narrativo se gestan en obras como *Alcino* (1920) de Pedro Prado, *El hermano asno* (1922) de Eduardo Barrios e *Ifigenia* (1924) de Teresa de la Parra, el momento crucial de esta renovación estética se inicia con *La última niebla* (1934) de M^a Luisa Bombal³. En definitiva, la novela lírica constituye una modalidad importante en Hispanoamérica, sobre todo en tierras chilenas, como han puesto de manifiesto el crítico Héctor Fuenzalida e incluso la escritora Marta Brunet. «Escuela subjetivista» que significativamente han seguido, de forma especial, narradoras como M^a Luisa Bombal, M^a Carolina Geel, Matilde Puig, Luz de Viana, Chela Reyes, Pepita Turina, Carmen Alonso y M^a Flora Yáñez⁴. Sin embargo, esta variante no constituye un fenómeno privativo de la literatura femenina chilena, sino una tendencia general en el marco de la novela contemporánea escrita por la mujer. Citemos, por ejemplo, a Marie-Thérèse Kerschbaumer, Irène Schavelzon, Lourdes Ortiz, Vismane Jasukaitytė, Adelaida García Morales y Marguerite Yourcenar⁵.

2. Entre las investigaciones críticas más importantes sobre la novela lírica o poética, merecen destacarse las siguientes: *The Lyrical Novel. Studies in Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf*, de Ralph Freedman (Princeton, University Press, 1963. Traducida al español por José Manuel Llorca: *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf*, Barcelona, Barral Editores, 1972), *La novela lírica* de Ricardo Gullón (Madrid, Cátedra, 1984) y *La novela lírica* de Darío Villanueva (Vol. I y II, Madrid, Taurus, 1983).

3. Cf. Zunilda Gertel: *La novela hispanoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Nuevos Esquemas, 1970, pp. 71-73.

4. Cf. Héctor Fuenzalida: «Mari Yan y *Las cenizas*», *La Nación* (Santiago de Chile, 28 de Junio de 1942) y «Marta Brunet habla sobre M^a Luisa Bombal», *Pomare* (Santiago de Chile, N^o 9, Diciembre de 1957).

5. Cf. Biruté Ciplijauskaitė: *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 128-158 y 195-199.

EL DISCURSO INTERIORIZADO Y LA RENOVACIÓN DE LAS TÉCNICAS NARRATIVAS

La tendencia lírica o poemática es bastante significativa en el corpus narrativo total de la obra de cuatro escritoras chilenas: Marta Brunet (1901), M^a Flora Yáñez (1901), M^a Luisa Bombal (1910) y M^a Carolina Geel (1911). Las vivencias de la interioridad femenina, sus anhelos más íntimos, la frustración y la ensoñación onírica aparecen conformados a través de la atmósfera evanescente que genera la expresión poética. La renovación formal que lleva implícita esta modalidad híbrida en el ámbito de la novela delimita la superación de la estética mundonovista. No obstante, si pretendemos analizar con objetividad el cambio experimentado por la narrativa femenina de este período, tendríamos que partir de las primeras creaciones de Marta Brunet –*Montaña adentro* (1923), *Bestia dañina* (1926), *M^a Rosa, Flor del Quillén* (1927) y *Reloj de sol* (1930) –y de M^a Flora Yáñez– *El abrazo de la tierra* (1933)–. Obras neocriollistas en las que, si bien persisten ciertas técnicas y rasgos estilísticos que remiten a la novela y el relato realistas –narración omnisciente en tercera persona, abundancia de regionalismos, localización espacial concreta...– se destacan, de forma prioritaria, otras características que anticipan la novela de personajes: el lirismo de la prosa y la tendencia hacia el subjetivismo. *M^a Rosa, Flor del Quillén* y *El abrazo de la tierra* evidencian, por ejemplo, ciertas aproximaciones estéticas hacia la interioridad del héroe o heroína novelescos. En este sentido, los pensamientos de las protagonistas fluyen espontáneamente mediante la técnica del monólogo narrado⁶, estrategia narrativa que manifiesta la problemática de la mujer y su existencia limitada a la búsqueda del amor. Cuando la heroína de *M^a Rosa, Flor del Quillén*, joven casada con un hombre maduro y respetable, percibe las intenciones adúlteras de Pancho Ocares –arquetipo de la figura de don Juan–, se debate en una serie de interrogaciones que sugieren, en último extremo, el poder de las convenciones sociales:

«¿Por qué lloraba? Primero fue el miedo, la tensión nerviosa lo que la hizo sollozar. ¿Después? No sabía... Era algo confuso, una serie de sensaciones rápidas y agudas: tristeza porque el mozo se había reído de su buena fe, cantándole alabanzas mentirosas: rabia contra sí misma por haberse dejado engañar como una tonta, vergüenza por lo que Pancho esperaba de ella (...)

Parecía observarse, esperar algo, no sabía qué (...). Lo que pasó fue que sus piernas se doblaron, cayendo de rodillas, llorando angustiosamente, retorcién-

6. La técnica del «monólogo narrado» ha sido caracterizada por Dorrit Cohn como una forma narrativa en tercera persona, que permite desplazarse hacia la mente del personaje y reproducir sus pensamientos más íntimos, a través de interrogaciones retóricas, repeticiones y exclamaciones. Por consiguiente, el narrador asume una posición subjetiva y se identifica plenamente con la visión de la protagonista (Cf. Dorrit Cohn: *Transparent Mind: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1978, pp. 13-14, 100-103).

dose las manos con gestos bruscos, desesperada porque sentía en la carne tre-
mante la fiebre de "lo que no había pasado"»⁷.

Por otra parte, merece destacarse también en estas obras neocriollistas una
acentuada tendencia a poetizar la realidad, manifestada, de forma especial, en las
descripciones. Sin embargo, dichas pausas esteticistas tan sólo son tímidos esbo-
zos de la dilatada atmósfera y la técnica pictórico-espacial que caracteriza la no-
vela lírica. En *El abrazo de la tierra*, por ejemplo, la vivencia del paisaje se
difumina a través de tenues pinceladas coloristas, del sugerente despliegue de la
sensación que identifica espacio y personaje en una unidad simbólica perfecta:

«Concluía Abril. Bajo los primeros fríos la naturaleza se desnudaba lentamen-
te y las hojas caían moribundas tapizando de bronce los caminitos del parque.
Despojados de sus vestiduras los árboles aparecían flacos y macilentos como
espectros.

Dentro de la casona, la vida permanecía igual, estancada en ambiente sedativo
que adormecía las almas en una suave modorra»⁸.

En definitiva, estas primeras creaciones literarias –publicadas durante las
primeras décadas del siglo XX– manifiestan ya la génesis de una nueva sensibili-
dad estética que culmina con el desarrollo de la novela y el relato de textura poé-
tica, tan profusamente representado en la literatura femenina chilena. En
consecuencia, si –como afirma Ricardo Gullón– esta modalidad narrativa aparece
caracterizada, de forma especial, por el desplazamiento de la acción hacia la au-
torreflexión, el sentimiento y la emoción⁹, es evidente que la escritora de la época
encontró el cauce apropiado para expresar el carácter femenino, su vida pasiva y
estancada, sin posibilidad de cambio. Por consiguiente, el corpus narrativo total
de Marta Brunet, M^a Flora Yáñez, M^a Luisa Bombal y M^a Carolina Geel ofrece
un número bastante considerable de novelas y relatos de tendencia lírica o poe-
mática, entre los que pueden mencionarse los siguientes: «Soledad de la sangre»
(1943), «La niña que quiso ser estampa» (1948), «La casa iluminada» (1948),
«Una mañana cualquiera» (1948), «Raíz del sueño» (1948), «Irremediable caída»
(1962) y «El espejo» (1962) de Marta Brunet; *Espejo sin imagen* (1936), *Las ce-
nizas* (1942), *El estanque* (1945), *Visiones de infancia* (1947) y *¿Dónde está el
trigo y el vino?* (1962) de M^a Flora Yáñez; *La última niebla* (1934), *La amortaja-
da* (1938), «Las islas nuevas» (1939), «El árbol» (1939), «Trenzas» (1940), «Lo
secreto» (1941) y «La historia de M^a Griselda» (1946) de M^a Luisa Bombal y *El
mundo dormido de Yenía* (1946), *Extraño estío* (1947) y *Soñaba y amaba el ado-
lescente Perces* (1949) de M^a Carolina Geel.

7. Marta Brunet: *Montaña adentro. Bestia dañina. M^a Rosa, Flor del Quillén*, Buenos Ai-
res, Loáda, 1965, pp. 124-125

8. M^a Flora Yáñez: *El abrazo de la tierra*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria,
1933, p. 177.

9. Cf. Ricardo Gullón, *ob. cit.*, pp. 23 y 27.

Este amplio conjunto aparece caracterizado por un narrador subjetivo, que se manifiesta en el relato bajo el efecto estético de la focalización interna. En numerosas ocasiones, la narración interiorizada se concreta a partir de la instancia de primera persona, como una forma privilegiada de plasmar en la escritura las divagaciones de un ente en formación –de manera especial, la mujer– abocado a la soledad, a la búsqueda infructuosa del amor. En dichos casos, por lo tanto, resulta significativo reseñar el efecto de impersonalidad logrado y, como consecuencia, la inmediatez del discurso del personaje, que fluye directamente, sin intermediarios, ante los ojos del lector¹⁰. En *La última niebla*, por ejemplo, la narración se presenta bajo la forma autobiográfica personal. La omnisciencia del narrador aparece difuminada, frente a la autonomía de la mujer anónima, que describe los acontecimientos y selecciona e interpreta la realidad bajo su único y exclusivo punto de vista:

«Entro en el salón por la puerta que abre sobre el macizo de rododendros. En la penumbra dos sombras se apartan bruscamente una de otra, con tan poca presteza, que la cabellera medio desatada de Regina queda prendida a los botones de la chaqueta de un desconocido. Sobrecogida, los miro.
La mujer de Felipe opone a mi mirada otra mirada llena de cólera. Él, un muchacho alto y moreno, se inclina, con mucha calma desenmaraña las guedejas negras, y aparta de su pecho la cabeza de su amante»¹¹.

El discurso subjetivo en primera persona adopta, en determinados momentos del proceso narrativo, la técnica del monólogo interior directo¹² (*El mundo dormido de Yenía*, *Espejo sin imagen*, «El estanque» y *La última niebla*) o la modalidad de soliloquio (*La amortajada*). En tales ocasiones, el contenido psíquico y los procesos mentales de la mujer evidencian una nueva fisonomía del ser femenino, puesto que a través de sus pensamientos contradictorios inicia cierto proceso de rebeldía. No obstante, éste sólo persiste en los confines silenciosos de su propia mente. De cualquier forma, la heroína destierra, en estos momentos, a la mujer pasiva y sumisa que se deslizaba resignada hacia una existencia cotidiana rutinaria e inauténtica. En *El mundo dormido de Yenía*, por ejemplo, la protagonista expresa su complejo mundo interior, escindido entre las polaridades simbó-

10. Ricardo Gullón ha interpretado esta estrategia narrativa como una de las formas características de la novela lírica: «Si en las ficciones de los escritores subjetivos el autor tiende estructuralmente a eliminarse, es para dejar al lector frente a frente con el personaje o, dicho más precisamente, con los movimientos mentales del personaje» (Ricardo Gullón, *ob. cit.*, p. 19).

11. M^a Luisa Bombal: *La última niebla. La amortajada*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 13.

12. Dorrit Cohn se refiere a esta modalidad discursiva con el apelativo de «autonomous interior monologue», puesto que los pensamientos y los deseos íntimos del personaje fluyen de una forma inmediata. Matiz estético que aparece determinado por la narración de primera persona (Cf. Dorrit Cohn, *ob. cit.*, p. 15). Semejante perspectiva remite, sin duda, a la búsqueda de una narrativa impersonal. Aspecto ampliamente desarrollado por Wayne C. Booth en *La retórica de la ficción*, Barcelona, Editorial Bosch, 1974, pp. 257-377).

licas del bien y del mal, entre la poderosa fuerza del instinto y la omnipresencia reguladora de la razón, que permanecían implícitas en la figura de sus dos amantes –Hans y Alejandro–:

«Allí, a mi alrededor, las cosas inanimadas era evidente que estaban existiendo, mónadas bajo inaprensible manifestación, mundo de lo innominado, ¿sabría de mí el alma de aquello? (...). Sonreí pensando que me entregaba en exceso a mis ensoñaciones. Mientras, algo que empezaba a querer saber, que estaba en mi cuerpo, buscaba por donde infiltrarse en mi pensamiento tal vez ladinamente sordo. Poco a poco se impuso y reconocía como una sed en mi sangre que quedó en espera cuando se alejó el rostro de Alejandro; pudo correr en demanda de una conmoción afectiva única, y habíase quedado quieta, prisionera. ¿por qué? Porque ninguno de "ellos" podía ya ser rechazado en mi alma y lo sexual en mí se quebrantaba al choque de la dualidad de su ansia»¹³.

Pero, el relato lírico-subjetivo puede también manifestarse a partir de una narración en tercera persona. No obstante, en tales ocasiones, la identificación entre narrador y personaje es tan estrecha que produce el efecto de una obra en primera persona. Darío Villanueva, Ricardo Gullón y Ralph Freedman han considerado esta estrategia literaria como una forma estética que singulariza la novela poemática, pues, a semejanza del «yo» lírico, el narrador interiorizado percibe e interpreta su propio microuniverso interior¹⁴. Por otra parte, esta proyección artística, que permite individualizar la figura del personaje, se desarrolla en gran medida mediante el uso del monólogo interior narrado en tercera persona. En este sentido, los pensamientos y las frustraciones de las heroínas enajenadas aparecen formulados mediante una serie de interrogaciones retóricas y expresiones reiterativas, que evidencian el flujo psíquico interior, el confinamiento en el espacio mental. Esta técnica confiere un relieve especial al doloroso proceso de anagnórisis llevado a cabo por las protagonistas, conformado a partir de una serie de momentos de acentuado clímax dramático, de reflexión, frustración y desengaño. En *Extraño estío*, por ejemplo, la mujer innominada analiza las razones que la impulsaron a vivir en soledad. «El árbol» manifiesta un procedimiento similar, puesto que Brígida, inmersa en las profundidades de su subconsciente, logra

13. M^a Carolina Geel: *El mundo dormido de Yenía*, Santiago de Chile, Editorial Cultura, 1946, pp. 50-51.

14. Ralph Freedman, Darío Villanueva y Ricardo Gullón han destacado como característica importante de la novela lírica la interiorización de la experiencia, manifestada a través de una narración en primera persona. No obstante, aceptan la posibilidad de otros textos que, si bien aparecen narrados mediante la instancia de tercera persona, producen el efecto de aquéllos que se deciden por la primera (Cf. Ralph Freedman, *ob. cit.* (pp. 1 y 15), Ricardo Gullón, *ob. cit.* (p. 124) y Darío Villanueva, *ob. cit.*, Vol. II (p. 10). Por otra parte, hemos de tener presente –como afirma Gabriela Mora– que este narrador interiorizado constituye uno de los recursos que mejor contribuyó al cambio experimentado por la literatura chilena durante los años 30 y 40 del presente siglo (Cf. Gabriela Mora: *En torno al cuento: De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1985, p. 196).

comprender que no se había casado por amor. Por último, la protagonista de «Soledad de la sangre» testimonia, a través del monólogo narrado, la futilidad de su existencia matrimonial desgraciada y sus desesperadas ansias de autoaniquilación:

«Podía estar en el llano y ser el centro vivo de lo circundante desolado, podía estar en un valle limitado por ríos y precipicios; podía andar, andar sin fin, hasta caer deshecha en la tierra dura, empastada hasta el mismo nivel con idéntica hierba; podía de pronto resbalar por la barranca e irse a estrellar en las lajas de un río sorbido por rojizas arenas (...). Que a ella todo le era indiferente...

Terminar con todo (...). 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»¹⁵.

En definitiva, la narración personal e interiorizada –matizada, de forma especial, por el monólogo interior directo, la modalidad de soliloquio o el monólogo narrado– revela el testimonio sincero de aquellas mujeres innominadas, carentes de una existencia propia, incapaces de proyectarse hacia la acción. Por consiguiente, si la novela lírica se caracteriza –como postula Ralph Freedman– por la presencia de personajes pasivos¹⁶, es evidente que esta estrategia resulta altamente significativa para la literatura femenina de la época. En este sentido, la narrativa de las cuatro escritoras chilenas desarrolla una extensa saga de protagonistas, sumidas en un mundo plagado de sensaciones físicas, ensoñaciones, anhelos inefables y visiones oníricas. Estados de conciencia que sugieren, en último término, la existencia enajenada de la mujer, identificada con los postulados de la mística de la feminidad. No es sorprendente, por lo tanto, que la imagen poética del eterno femenino se concrete a partir de figuras etéreas y evanescentes, cuyas voces lejanas tan sólo persisten en el eco silencioso de sus pensamientos. Nunca llegan a proyectarse hacia el entorno social.

Seres y objetos aparecen diluidos por la atmósfera. La realidad se percibe a través del tamiz desrealizador de la lluvia fina y persistente, luces crepusculares y brumosas y el poder evanescente de la niebla. La vaguedad de este ambiente proporciona el cauce apropiado para la ensoñación, estado subjetivo donde la mujer

15. Marta Brunet: «Soledad de la sangre», *Soledad de la sangre*, Montevideo, Arca, 1967, p. 70.

16. Cf. Ralph Freedman, *ob. cit.*, p. 9. Ricardo Gullón se ha referido también a la pasividad que manifiestan los personajes de la novela lírica, frente al carácter dinámico que propugnaba la narrativa anterior, principalmente el realismo: «El personaje pierde su rotundidad, no su humanidad; más delgado, transparente casi, es una luz, una voz, unos ojos, metáfora o sinécdoque de sí mismo, no forzadas por el novelista a dar de sí más de lo que naturalmente ceden» (Ricardo Gullón, *ob. cit.*, p. 26).

logra expresar sus anhelos, frente a la realidad exterior de su vida vacía e insatisfecha. En consecuencia, el texto poético femenino se singulariza a través de la coexistencia del sueño, ensueño y vigilia, anhelo y realidad. Fusión estética que ha sido interpretada por Ivette Malverde como una estrategia subversiva, característica de la narrativa creada por el denominado segundo sexo¹⁷. En *La última niebla*, por ejemplo, la fantasía alucinatoria de la mujer anónima construye un universo propio en torno a la figura del amante imaginario, aquel ser ilusorio que surgió de la niebla. Los límites entre la ensoñación y la realidad permanecen difusos y, por consiguiente, su interrelación evidencia cierto grado de imprecisión y ambigüedad en el relato. De manera similar, en *Extraño estío* la protagonista innominada nos introduce en la esfera contradictoria e inmaterial de su subconsciente, cuyos contornos difusos se recrean en torno a «S...», proyección irreal de un amor platónico:

«Entonces, una angustia sutil, más fina que el aire, la fue ganando hasta que alcanzó la materialización ya conocida: el nombre cuya inicial caía como signo apocalíptico sobre sus actuaciones, recogiénola hacia una timidez de adolescente, aun ante su propio asombro de ello. Ah, quería encogerse, agazaparse en esa sombra desconocida, sentir que esos ojos masculinos penetran su inteligencia y la someten porque la superan, acariciándola con un insospechado sentido de las palabras, meciéndola al borde de las místicas paganas. S... y el nombre pareció huirle como un inaccesible secreto y se fue, hermosísima parábola, hendiendo los cielos de azulados profundos, para plegarse de nuevo sobre el misterio de su ser»¹⁸.

Si estas novelas y relatos de acentuada tendencia poemática se desarrollan, de forma prioritaria, a partir de las vivencias y procesos mentales de los personajes, no es extraño que la temporalidad cronológico-lineal tienda a ser fragmentada y alterada por numerosos anacronismos retrospectivos. Los acontecimientos más significativos del pasado se constituyen, en este sentido, en momentos eternos que se funden con el presente, a través de la técnica del contrapunto, y contribuyen a reafirmar la configuración del tiempo subjetivo. La presencia de un objeto, de una persona conocida, ciertas fragancias evocadoras, los rítmicos acordes de la música o el canto de una calandria generan el marco poético de la reminiscencia. La mujer se siente transportada a un mundo vaporoso sugerido simbólicamente en algunos relatos de Marta Brunet —«Raíz del sueño», «Un trapo de piso»— por la materialización de «un cuadro» que surge de la «zona del recuerdo» y se cuelga en un muro liso. Una técnica similar se destaca en la narrativa de M^a Flora Yáñez, puesto que la evocación se inicia a partir de una especie de pintura o estampa estática que poco a poco se puebla de figuras, de vida

17. Cf. Ivette Malverde Disselkoe: «De *La última niebla* y *La amortajada* a *La brecha*», *Nuevo Texto Crítico*, Año II, N° 4, 2° Semestre de 1989, p. 73.

18. M^a Carolina Geel: *Extraño estío*, Santiago de Chile, Colección Laja, 1947, pp. 62-63.

propia. Así, por ejemplo, en su novela *¿Dónde está el trigo y el vino?* –relato de estructura analéptica– la vivencia del pasado se inicia a partir de la imagen de un tablero de ajedrez, símbolo de la propia existencia:

«Fue primero un olor violento, un poco acre, a ramas que el viento estremece largamente. ¿Los abedules del fondo, tal vez? ¿O ese tamarindo que al llegar la primavera se iba tornando rojizo? Después del olor vino el paisaje y, por fin, dentro de él, las figuras moviéndose. Eran como peones en un tablero de ajedrez. Iban y venían a través de la enorme casona que se levantaba pesada bajo sus aleros carcomidos. Iban y venían entre las encinas seculares o a lo largo del jardín, un poco abandonado, humilde y manso»¹⁹.

La narración, conformada en los cauces de la lírica, se proyecta hacia una perspectiva espacial y pictórica que, en último extremo –como manifiesta León Livingstone– implica «el triunfo intemporal del arte»²⁰. Por tanto, la textura narrativa aparece determinada por imágenes estáticas, momentos eternos captados en el dilatado ámbito de la pausa descriptiva²¹. El paisaje, los objetos, el espacio que rodea a los personajes se extiende morosamente ante los ojos del lector. La acción se paraliza para destacar en un primer plano los sutiles filamentos de la emoción, el eterno despliegue de los sentidos, tras una aureola poética que singulariza los elementos de la realidad. La narrativa femenina de la época –fiel a estos postulados estéticos– introduce en el discurso lineal objetivo numerosas descripciones del hábitat natural, personas y atuendos. Estrategia narrativa que constituye, en último extremo, un procedimiento subversivo –según la crítica literaria feminista– que fractura el orden objetivo del lenguaje patriarcal y asume la posibilidad de una nueva concepción espacio-temporal²².

En cualquier caso, resulta significativo subrayar el predominio de estas digresiones líricas en las creaciones estéticas de Marta Brunet, M^a Flora Yáñez, M^a Luisa Bombal y M^a Carolina Geel. La técnica del «Close-Up» destaca, en ocasiones, un objeto concreto o un detalle relevante que ocupa un primer plano y se constituye en símbolo estructural del relato. El gomero («El árbol»), la lámpara y el fonógrafo («Soledad de la sangre») y el cuerpo femenino («La historia de M^a Griselda», *La última niebla*) protagonizan pausas descriptivas de gran intensidad lírica, generadoras de un espacio textual de factura impresionista. Los ojos de

19. M^a Flora Yáñez: *¿Dónde está el trigo y el vino?*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1961, p. 9.

20. León Livingstone: «tiempo contra historia en las novelas de José Martínez Ruíz», *La novela lírica*, Vol I, Darío Villanueva (ed.), p. 55.

21. R. H. Castagnino ha identificado las descripciones estáticas con el cuadro realizado por un pintor. En estas pausas plagadas de lirismo el sujeto contemplador y el objeto permanecen inmóviles (Cf. R. H. Castagnino: *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1947, p. 174).

22. Cf. por ejemplo, los estudios críticos de Ivette Malverde: *art. cit.* (pp. 72-73) y Francine Masiello: «Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia», *Revista Iberoamericana* (Núms. 132-133, Julio-Diciembre de 1985, pp. 819-822).

M^a Griselda, por ejemplo, aparecen caracterizados poéticamente, con pronunciado detallismo:

«!Sus ojos! ¿De cuántos colores estaba hecho el color uniforme de sus ojos? ¿De cuántos verdes distintos su verde sombrío? No había nada más minucioso ni más complicado que una pupila, que la pupila de M^a Griselda. Un círculo de oro, uno verde claro, otro de un verde turbio, otro muy negro, y de nuevo un círculo de oro, y otro verde claro, y...total: los ojos de M^a Griselda. !Esos ojos de un verde igual al musgo que se adhiere a los troncos de los árboles mojados por el invierno, esos ojos al fondo de los cuales titilaba y se multiplicaba la llama de los velones»!²³.

Sin embargo, la visión panorámica de la naturaleza se desarrolla ampliamente en la narrativa femenina de la época como una técnica descriptiva que permite poetizar la fusión de la mujer con el espacio telúrico. No interesa en estos casos retener la mirada en un objeto, sino captar el ambiente en su totalidad. Por consiguiente, los elementos naturales son presentados en esbozo, a través de instantáneas pinceladas coloristas. No obstante, el diseño literario –frente a las limitaciones de las artes plásticas– puede permitirse abordar no sólo la perspectiva visual, sino el despliegue sinuoso de todos los sentidos. En consecuencia, junto a las formas y tamaños de la materia, se perciben los sonidos más sutiles, la fragancia de la tierra, el murmullo de las hojas y del agua...²⁴. En *Visiones de infancia*, por ejemplo, el paisaje evocado por la mujer asume un acentuado protagonismo estético:

«El cielo se tiñe de rojo mientras descuelga sus cortinas de crepúsculo. El paisaje se recuesta en la tarde. Y la tierra, con su enorme caricia fragante, envuelve nuestro olfato, nuestros ojos, nuestros cuerpos (...).

El paisaje se ha dormido. Sólo queda la brisa, mensajera de perfumes, y el leve tiritar de los árboles que palpitan bajo la noche cargada de estrellas»²⁵.

Estos momentos sublimes, atemporales, inmersos en el eterno presente, en ese tiempo cualitativo que caracteriza la novela lírica constituyen, sin duda, el fiel reflejo de la percepción temporal femenina. Enfoques crítico-literarios y psicológicos coinciden al señalar que la mujer se identifica con una cronología sub-

23. M^a Luisa Bombal: «La historia de M^a Griselda», *La última niebla. La amortajada*, ob. cit., p. 181.

24. Irma García ha destacado el acentuado sentido de observación que caracteriza a la mujer escritora, actitud que puede registrarse en el acusado predominio de la descripción y la minuciosa caracterización de los elementos que componen su entorno. En este punto, ha mencionado también la tendencia afectiva que se establece entre el ser femenino y el espacio. Dicha correspondencia implica, en las creaciones estéticas de la mujer, la posibilidad de rechazar lo convencional y crear, como contrapartida, una nueva estructura textual, identificada con el sentir femenino (Cf. Irma García: *Promenade Fémilière. Recherches sur l'écriture Féminine*, París, Editions des Femmes, 1981, pp. 292, 334 y 339).

25. M^a Flora Yáñez: *Visiones de infancia*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1947, pp. 91-92.

jetiva, un tiempo puramente afectivo que se establece de forma prioritaria en las creaciones estéticas femeninas, frente a la concepción cuantitativa y racional adoptada por el varón. Por lo tanto, las estrategias narrativas proyectadas, en este sentido, contribuyen a deformar insistentemente las estructuras y los patrones preestablecidos²⁶ y sus textos participan de la neutralización del tiempo a través de la valoración del instante presente. La narrativa de Marta Brunet, M^a Flora Yáñez, M^a Luisa Bombal y M^a Carolina Geel refleja con nitidez estos postulados artísticos que llevan implícitos, lógicamente, la concepción de un eje cronológico flexible, cercano a la ucronía. Tiempo interior, inmovilizado, que experimentan las protagonistas femeninas en íntima comunión con la naturaleza, tras un profundo rechazo de la temporalidad histórica objetiva, que les depara una existencia rutinaria y les impide el gozo del instante. No es extraño, por lo tanto, que en su obra literaria, la escritora adopte las técnicas de la elipsis y el sumario para aludir someramente a los acontecimientos de escaso relieve, que singularizan la realidad femenina, puesto que, en último término, la pertinencia estética aparece determinada por la pausa descriptiva y la incorporación del tiempo subjetivo como eje del relato. Este recurso narrativo sugiere poéticamente el estancamiento temporal que comparte la mujer pasiva, intuitiva y dependiente, fiel a los postulados de la mística de la feminidad. En *Las cenizas*, por ejemplo, el tiempo cronológico histórico es reducido por la protagonista al transcurso vertiginoso de meses y estaciones —«Y así pasa el invierno. Y así llega el verano»—²⁷, en contraposición a la temporalidad subjetiva de aquellos momentos plenos, vividos en el marco de la naturaleza. Idéntica apreciación estética se percibe en «El árbol», a través de la técnica del resumen, cuando Brígida percibe la sucesión monótona de su existencia: «Y así pasan las horas, los días y los años». Frente a estos sucesos insignificantes, silenciados en el texto, se perfila el ritmo moroso de las descripciones protagonizadas por aquel gomero que la mujer contemplaba desde la ventana de su cuarto de vestir:

«Solitaria, permanecía largo rato acodada en la ventana mirando el oscilar del follaje —siempre corría alguna brisa en aquella calle que se despeñaba directamente hasta el río— y era como hundir la mirada en un agua movediza o en el

26. Ann Belford Ulanov ha destacado la percepción temporal cualitativa de la mujer frente a la cuantitativa, asumida por el hombre. Sus investigaciones le permiten caracterizar el tiempo femenino como un enfoque personal, que lleva implícito una determinada percepción global del mundo y de la vida. En consecuencia, su discurso se identifica con una especie de iluminación interior subjetiva, que contrasta frente a la exposición masculina, racional, lógica y progresiva (Cf. Ann Belford Ulanov: *The Feminine in Jungian Psychology and in Christian Theology*, North-Western University Press, Evanston, 1971, pp. 169-177). Estas apreciaciones han sido identificadas, de manera general, en los textos de la mujer, como han puesto de manifiesto los enfoques de crítica literaria llevados a cabo por Biruté Ciplijauskaitė e Irma García (Cf. Biruté Ciplijauskaitė, *ob. cit.* (pp. 39 y 208-210) e Irma García, *ob. cit.* (pp. 203, 290-291 y 379).

27. M^a Flora Yáñez: *Las cenizas*, 2^a ed., Santiago de Chile, Editorial Teguvalda, 1949, p. 205.

fuego inquieto de una chimenea. Una podía pasarse así las horas muertas, vacía de todo pensamiento, atontada de bienestar»²⁸.

Por otra parte, esta narrativa de tendencia poemática, frente a la modalidad realista, no presenta un argumento sólido que, de forma gradual, tienda hacia un desenlace claro y consistente. Su fluir discursivo, puesto que pretende plasmar la intimidad del personaje, manifestada a través de la disposición poética de sensaciones y reflexiones, no aparece regido por las leyes de la lógica. Por lo tanto la estructura de sus ficciones se caracteriza por una exposición fragmentaria, una sucesión de momentos dispersos tenuemente enlazados entre sí por la figura del narrador-protagonista, trasunto del «yo» lírico²⁹. Semejante «impresionismo psicológico»³⁰ puede rastrearse, por ejemplo, en novelas como *La última niebla*, *La amortajada*, *Las cenizas*, *Espejo sin imagen*, *Extraño estío*, *El mundo dormido de Yenia* y relatos como «Icha», «El espejo», «Raíz del sueño» y «La niña que quiso ser estampa». No obstante, la expresión más significativa de esta imprecisión estructural aparece conformada por *Visiones de infancia*, obra de textura dispersa, determinada por una sucesión de cuadros de calidad pictórica. La materia narrativa se organiza a través de cadenas sensoriales que manifiestan un profundo rechazo del relato episódico y sugieren, como contrapartida, la expresión fluida y discontinua de la sensibilidad artística.

Si conectamos el carácter fragmentario de estos textos con la literatura femenina en general, comprobaremos que obedece a un planteamiento asumido, de forma consciente, por las escritoras contemporáneas y la teoría y la crítica literaria feministas³¹. Así, por ejemplo, se ha destacado el matiz incoherente y la tendencia hacia lo inconcluso, como estrategia subversiva que permite a la mujer

28. M^a Luisa Bombal: «El árbol», *La última niebla. La amortajada*, *ob. cit.*, p. 53.

29. Darío Villanueva se refiere a la fragmentación discursiva como procedimiento formal característico de la novela lírica o poemática. Estrategia narrativa que potencia, en último término, la «virtuosidad poética» del relato, frente a la trama bien urdida del realismo (Cf. Darío Villanueva: *La novela lírica*, Vol II, *ob. cit.*, p. 17). Por su parte, Ralph Freedman ha caracterizado esta modalidad como una disposición dilatada de imágenes y sensaciones, engarzadas sutilmente por la imaginación poética del narrador protagonista (Cf. Ralph Freedman, *ob. cit.*, p. 279).

30. Pedro Salinas ha utilizado esta acepción para delimitar la técnica pictórico-descriptiva que imprime la novela lírica: «...repertorio de sensaciones ante el mundo, hechas imágenes y destinadas a encontrar su totalidad, como la encontraba el cuadro impresionista en la retina del espectador, en la sensibilidad del que lee» (Cf. Pedro Salinas: «Benjamín Jarnés, novelista», *La novela lírica*, Vol. II, Darío Villanueva (ed.), *ob. cit.*, p. 169).

31. El carácter impreciso y alógico de la escritura femenina había sido reseñado por la crítica como una característica negativa, que había singularizado las creaciones estéticas de la mujer prácticamente desde siempre. Frente a este rechazo, proyectado de forma especial a partir de los patrones estéticos masculinos, la Teoría y la Crítica Literaria feministas asumen y reivindican dichas estrategias narrativas: «...lo que antes se ha criticado aplicando criterios establecidos por hombres ahora se afirma como positivo desde una perspectiva femenina. La escritura, entonces, no cambia radicalmente: sólo se la somete a una evaluación distinta (...)» (Cf. Biruté Ciplijauskaitė, *ob. cit.*, p. 212).

revisar y modificar el discurso lógico y racional del patriarcado. La estructura novelesca, en este caso, no aparece determinada por límites fijos y estables, se renuncia a la trama lineal y objetiva y se mezclan diferentes géneros. La novela y el relato breve orientan sus objetivos artísticos hacia lo poético, hacia la dispersión y la yuxtaposición de sensaciones e imágenes³². La narrativa femenina chilena de este período refleja en gran medida estos planteamientos adoptados por las escritoras de vanguardia. Otra cuestión compleja sería dilucidar si en este caso persiste una intención consciente de modificar el discurso heredado. De cualquier forma, resulta significativo establecer un paralelismo entre la vida de las protagonistas enajenadas de sus obras y la yuxtaposición de sensaciones expresadas en su narrativa, porque, en último término, ¿no discurre así la existencia, vacía y carente de sentido, protagonizada por el denominado sexo débil? Qué duda cabe que en esta ocasión la novela lírica y los presupuestos de la literatura femenina discurren al unísono, para caracterizar la vida monótona, discontinua y sin un objetivo propio que asume la mujer en la sociedad patriarcal burguesa.

Llegados a este punto, nuestras aproximaciones críticas sobre la novela y el relato de tendencia poemática, en el marco chileno, no serían completas si no destacáramos el silencio como efecto interpretativo general de una escritura caracterizada por la pasividad de sus heroínas –en ocasiones, innominadas (*La última niebla*, «Soledad de la sangre» y *Extraño estío*)–. A ello debemos unir la técnica de la elipsis temporal, el monólogo interior, la omnisciencia limitada del narrador y la dispersión estructural conformada por los episodios inconexos. Todas estas estrategias narrativas configuran un discurso silencioso y discontinuo, pues la palabra de la mujer no se dirige más allá de los límites de su mente. Sin embargo, este mensaje reservado y disperso ha de ser desvelado por un lector-confidente, que rellena los huecos e interpreta los blancos del discurso femenino para proyectarlos hacia la luz³³. Es evidente que la narrativa femenina de la época acertó al plasmar la dramática existencia de sus heroínas a través de un singular efecto estético, que le permitía vincular la palabra al silencio.

A modo de recapitulación, es interesante constatar que la novela lírica ofreció a la mujer una modalidad adecuada, en la cual fondo y forma alcanzaban una unidad indisoluble. En consecuencia, las diferentes estrategias narrativas que conformaban dicha tipología contribuyeron a reafirmar en el ámbito estético la esencia de la feminidad –como sugirió en su momento un sector considerable de

32. Esta tendencia subversiva dentro de la narrativa femenina de vanguardia ha sido desarrollada, de forma especial, por las investigaciones críticas de Francine Masiello (*Art. Cit.*, pp. 807-822) y Biruté Ciplijauskaitė (*Ob. Cit.*, pp. 204-225).

33. Ricardo Gullón ha reseñado la importancia de un lector «activo», co-partícipe en la génesis total comunicativa, diseñada por la novela y el relato de tendencia poética. Se ha referido, en este sentido, a la necesaria colaboración de un receptor diferente al postulado por la narrativa tradicional. Por consiguiente, y puesto que dichos textos presentan una acción estática, reclaman un lector sensitivo, de naturaleza «porosa» que se sumerja en el ritmo moroso de las sensaciones (Cf. Ricardo Gullón, *ob. cit.*, p. 33).

la crítica³⁴. Sin embargo, más allá de la pasividad de las protagonistas y de la exquisita sensibilidad femenina, manifestada en el lirismo de su prosa, permanece latente un profundo rechazo hacia la situación de la mujer en el ámbito de la sociedad patriarcal burguesa³⁵. Qué duda cabe que a través de esta retórica poética las narradoras chilenas mostraban –si bien entre líneas– la denuncia que persiste en los dramáticos discursos interiorizados, protagonizados, de forma especial, por sus mujeres enajenadas.

PALABRA Y SENSACIÓN:

APROXIMACIONES ESTILÍSTICAS A UNA ESCRITURA DIFERENTE

La escritora contemporánea se plantea conscientemente la búsqueda de un discurso propio que le permita expresar sus vivencias. En este sentido, manifiesta la necesidad de escribir con el cuerpo y las emociones³⁶, puesto que la nota per-

34. La obra de Bombal, por ejemplo, fue valorada hasta la década del 60 por su exquisita sensibilidad. En consecuencia, el predominio de los enfoques críticos de tendencia formalista le había asignado en la historia de la literatura chilena el apelativo de «la voz más femenina» (Cf., por ejemplo, Amado Alonso: «Aparición de una novelista», Prólogo de *La última niebla* (2ª ed., Santiago de Chile, Nascimento, 1962, pp. 7-34), Ignacio Valente: «M^a Luisa Bombal: *La última niebla*», *El Mercurio* (Santiago, 5-X-1969), Arturo Torres-Rioseco: «El estilo en las novelas de M^a Luisa Bombal», *Ensayos sobre literatura latinoamericana* (Segunda Serie, Berkeley, University of California Press, 1958, pp. 179-190). Idéntico perfil artístico fue asignado a M^a Flora Yáñez y sus novelas poemáticas (Cf., por ejemplo, Juan Estelrich: «La novela en América –Lo chileno– las novelas de Mari Yan», *El Mercurio* (Santiago de Chile, 18-October-1936) y Raúl Silva Castro: «Mari Yan y sus novelas de la vida espiritual», *Creadores chilenos de personajes novelescos* (Santiago de Chile, Biblioteca de Alta Cultura, 1953, pp. 237-241).

35. A partir de la década del 70 aproximadamente los enfoques críticos sobre la obra de Marta Brunet, M^a Flora Yáñez, M^a Luisa Bombal y M^a Carolina Geel, principalmente orientados hacia la modalidad temático-sociológica y adscritos a los postulados de la crítica feminista, vislumbraron en sus textos la denuncia implícita de la situación socio-cultural padecida por la mujer de la época. No obstante, es interesante subrayar que en estas investigaciones críticas el fondo no se desarrolla en detrimento de la forma narrativa, puesto que ambas partes, en completa armonía, contribuyen a recrear un espacio textual y un mismo mensaje. Destaca, en este sentido, la labor crítica de Marjorie Agosín: *Silencio e Imaginación. Metáforas de la escritura femenina* (México, Editorial Katún, 1986), Carmen Durán Carrasco: «Lectura feminista de la novela *Las cenizas de M^a Flora Yáñez*» (Ponencia presentada en el Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, Santiago de Chile, Agosto de 1987), Lucía Guerra-Cunningham: *La narrativa de M^a Luisa Bombal: Una visión de la existencia femenina* (Madrid, Playor, Colección Nova Scholar, 1980), Celeste Kostopulos-Cooperman: *The Lyrical vision of M^a Luisa Bombal* (London, Tamesis Books Limited, 1988) y M^a 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, Jul-Dic. de 1985, pp. 731-749).

36. Tras este planteamiento general persiste la influencia de la Teoría Literaria Feminista francesa, cuyos textos abogan, de manera especial, por una «écriture féminine» o escritura de la diferencia. Aceptión que lleva implícita, en último término, ciertas reminiscencias de una postura vialista frente al arte y la realidad. Cf., por ejemplo, *La Jeune Née* (París, Editorial U.G.E., 10/18, 1975), «Le Rire de la Méduse», *L'Arc* (61, 1975, pp. 39-54) y *La Venue à l'écriture* (Pa-

sonal y distintiva de las creaciones estéticas de la mujer debe relegar lo intelectual –presente en el lenguaje del patriarcado– y subrayar, como contrapartida, el despliegue poético de los sentidos. Semejante disposición, si bien fuera de contexto pudiera parecer exagerada y anacrónica, adquiere una dimensión particular si tenemos presente que el sexo femenino ha sido discriminado en el corpus general de la lengua. Conviene recordar que en el castellano la polaridad genérica destaca como término no marcado lo masculino; por consiguiente, si hemos de referirnos a un grupo mixto o incluso si no se conoce el sexo, se utiliza dicho género y no el femenino. Respecto al léxico, pueden detectarse expresiones idénticas que adoptan significados diferentes, según sean aplicadas a uno u otro sexo. Tal es el caso de «hombre público» (que interviene en los negocios y la política) y «mujer pública» (ramera)³⁷. Por otra parte –como afirma Vicente García de Diego– el binomio cultura-lenguaje se ha orientado en la lengua española, paulatinamente, hacia el intelectualismo, en detrimento del sentimiento y la naturaleza. Por tanto, sus mecanismos discursivos están menos capacitados para expresar las sensaciones y la afectividad³⁸. Si consideramos estos hechos, no resulta difícil comprender que la mujer –inmersa en una actitud vitalista frente a la vida–³⁹ reclame un lenguaje más creativo y menos sexista que le permita expresar sus propias vivencias. Pero lógicamente –como puntualiza acertadamente Alvaro García Meseguer– puesto que el lenguaje influye en nuestra forma de percibir la realidad y en nuestra cultura ha predominado la orientación intelectualista, tendremos que esperar que los cambios socio-culturales orienten una gramática adecuada a la incorporación de la mujer en el mundo, unas estructuras lingüísticas que no con-

rís, U.G.E., 10/18, 1977) de Hélène Cixous y *Ce sexe qui n'en est pas un* (París, Minuit, 1977) y *Spéculum de l'autre femme* (París, Minuit, 1974) de Luce Irigaray).

37. Álvaro García Meseguer ha realizado un completo e interesante estudio sobre la discriminación sufrida por la mujer en el lenguaje. Sus aproximaciones críticas aparecen sustentadas por el análisis de diferentes fenómenos lingüísticos del castellano que han contribuido al desarrollo del sexismo –fenómeno cultural que se traduce en el hecho de considerar, a nivel consciente o inconsciente, que uno de los sexos tiene una «intrínseca superioridad sobre el otro»–. Pueden citarse, a título de ejemplo, los siguientes: a) Asociaciones lingüísticas que superponen a la idea de mujer otras acepciones como debilidad, afición al regalo, infantilismo, etc. (Ej. la expresión sexo débil = mujeres, femenino = débil, endeble etc.). b) Existencia de expresiones, aparentemente duales, en menosprecio de la mujer (Ej. «hombre de mundo»/«Mujer mundana») c) Proliferación de voces que connotan insulto para la mujer, sin dual para el varón (Ej. «Mujerzuela», «Arpia», «Mala pécora»). d) Ciertos tratamientos de cortesía para la mujer, tales como «señora», «señorita» –que recuerdan su dependencia del varón–. En definitiva, las conclusiones de este estudio resultan, en gran medida, interesantes: «La lengua es sexista porque la cultura lo ha sido, y la cultura tiende a permanecer sexista porque la lengua lo es» (Cf. Álvaro García Meseguer: *Lenguaje y discriminación sexual*, 3ª ed., Barcelona, Editorial Montesinos, 1988, pp. 106-128 y 223).

38. Cf. Vicente García de Diego: «La afectividad en el lenguaje», *Lecciones de lingüística*, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1973, pp. 9-60.

39. La actitud vitalista de la mujer ante la vida ha sido generada, en gran parte, por los hábitos socio-culturales. Recordemos, en este sentido, que su educación ha sido orientada hacia el desarrollo de ciertos valores como la afectividad, la intuición, la espontaneidad y la sensibilidad.

fundan sexo y género. Sin embargo, actualmente, el castellano constituye un freno para la evolución de la sociedad hacia el no sexismo⁴⁰.

Marta Brunet, M^a Flora Yáñez, M^a Luisa Bombal y M^a Carolina Geel se adscriben también a los planteamientos estéticos apuntados por las escritoras contemporáneas, en busca de un estilo propio, inmerso en su actitud vitalista ante la vida. M^a Luisa Bombal, por ejemplo, admite, con convicción, la existencia de una expresión que singulariza las creaciones femeninas, un lenguaje «menos áspero» y «menos realista». En definitiva, «un estilo más del corazón porque las mujeres somos sentimentales y no materialistas»⁴¹. Por su parte, M^a Flora Yáñez anota «grandes diferencias» para la literatura creada por ambos sexos, pues la «mujer debe ser mujer, para ser ella misma y no tratar de imitar al hombre». En este sentido, manifiesta su predilección por la narrativa inglesa, en especial la obra de Virginia Woolf, y destaca como característica importante de su propia estética la presencia inconfundible de la sugerencia⁴². Tales disposiciones creativas en torno al lenguaje encontraron el cauce apropiado en la novela lírica, pues su aproximación al género poético llevaba implícito, además de un profundo culto hacia la sensación, la ruptura de la lógica intelectualista del lenguaje patriarcal.

La perfección estilística y la belleza formal que particulariza las narraciones de las cuatro escritoras chilenas no ha pasado desapercibida por la crítica literaria del momento⁴³. Prosa de tendencia poemática, armónica y sugerente, que logra proyectar la palabra hacia un universo ajeno al exclusivamente racionalista, donde la emoción y el sentimiento esbozan una amplia gama de posibilidades semánticas. Esta visión impresionista y vitalista de la realidad aparece diseñada por la sutileza descriptiva del adjetivo, el matiz desrealizador de la metáfora y el símbolo, la personificación evocadora de la naturaleza fértil y libre y el ritmo interior de una prosa de extraordinaria sensibilidad poética, que se permite expresar, si bien de forma implícita, el conflicto interior del ser femenino y su relación con el mundo. En consecuencia, la tragedia afectiva y ontológica que sufren las protagonistas de esta narrativa –orientadas por la educación sexista hacia la búsqueda del amor, como única y exclusiva meta en la vida– se traduce en un lirismo estético, conformado a partir de la fusión de la mujer con la naturaleza. Los anhelos

40. Cf. Álvaro García Meseguer, *ob. cit.*, pp. 223-224.

41. Cf. Lucía Guerra-Cunningham: «Entrevista a M^a Luisa Bombal», *Hispanic Journal*, Indiana, University of Pennsylvania, Vol. III, N^o 2, Spring 1982, p. 126.

42. Cf. Sonia: «M^a Flora Yáñez: pionera en nuestras letras», *La Nación*, Santiago de Chile, 18-X-1967.

43. Cf. por ejemplo M^a Angélica Alonso: *Análisis temático y estructural de las novelas de M^a Carolina Geel* (Memoria, Santiago de Chile, 1961), Martha E. Allen: «Dos estilos de novela: Marta Brunet y M^a Luisa Bombal», *Revista Iberoamericana* (Vol. XVIII, N^o 35, 1953), Juan Estelrich, *art. cit.*, Celeste Kostopulos-Cooperman, *ob. cit.*, Arthur A. Natella: «Algunas observaciones sobre el estilo de M^a Luisa Bombal», *Explicación de Textos Literarios* (Vol. III, N^o 2, 1974-1975) y «Dualidades estilísticas en *La última niebla* de M^a Luisa Bombal», *María Luisa Bombal. Apreciaciones críticas*, (Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera y Joy Renjilian-Burgy (eds.), Tempe, Arizona, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1987, pp. 175-181).

íntimos y las posibilidades emocionales de la heroína, puesto que no logran realizarse en sus relaciones de pareja, en el afecto humano, sufren un desplazamiento anímico que le permite gozar plenamente del espacio telúrico. Dicho proceso ha sido percibido, de forma dramática, por la protagonista de *Las cenizas*: «Se está tan a la merced de un paisaje, de un sonido, de un color, cuando se es muy sola, cuando se vive incomunicada...» (p. 232).

En los perfiles mágicos de su ensoñación poética, la mujer-escritora construye un espacio propio. Los objetos cotidianos y los elementos del ámbito vital de la naturaleza aparecen diluidos por luces vagas y desrealizadoras, por una atmósfera de penumbra que le permite alejarse de una realidad histórica que nada le ofrece. Semejante apreciación subjetiva del entorno se concreta a partir de un estilo de acentuada tendencia sensorial, en el que se manifiesta, de manera especial, la calidad cromática de su prosa poética. En este sentido merece reseñarse la profusa utilización de adjetivos coloristas que determinan los espacios abiertos, la naturaleza vital y libre que contempla la mujer en sus intensos y largos paseos por el campo y la playa. «Las azules crestas de la cordillera de los Andes» (*Las cenizas*, p. 68), «el camino rojizo de grava» («Una mañana cualquiera», p. 29)⁴⁴, «las manchas verdes de los árboles» (*Espejo sin imagen*, p. 103)⁴⁵, «una bandada de lechuzas blancas» (*La amortajada*, p. 108)⁴⁶ y la inmensa comba del «mar azul» (*Extraño estío*, p. 88) constituyen el esbozo de un hermoso cuadro paisajista que se repite prácticamente en todas las novelas líricas y relatos poéticos de las cuatro escritoras chilenas.

Si el matiz cromático inunda el hábitat telúrico –entorno positivo que sublima la atormentada existencia femenina–, no es extraño que el espacio cerrado del hogar –negativo para la mujer– no se caracterice principalmente a partir de la percepción de los colores, sino de las formas y dimensiones, puesto que esta óptica implica menor emotividad. Incluso, en ocasiones, la descripción de la casa familiar es simplificada a través de la simple y escueta enumeración de los objetos. En «Raíz del sueño», por ejemplo, el espacio opresivo del hogar se reduce a «un sofá de jacarandá de alto respaldo y dos sillones», «un piano», «una mesa redonda y dos consolas» (p. 12)⁴⁷. Idéntica percepción visual se aprecia en *La amortajada*, cuando la protagonista contempla «aquella casa incómoda y suntuosa» que sería su nuevo hogar, una vez casada: «corredores», «escaleras», «unos muros muy altos» y «largos salones» (p. 135). En resumen, escasas notas descriptivas, cuya pertinencia estilística contrasta con la dilatada caracterización colorista del hábitat natural, trazada por los matices significativos del adjetivo, simple, dual y, en ocasiones, sustantivado, como puede observarse en *Las cenizas*:

44. Marta Brunet: «Una mañana Cualquiera», *Raíz del sueño* (cuentos), Santiago de Chile, Zig-Zag, 1948, p. 29.

45. M^a Flora Yáñez: *Espejo sin imagen*, Santiago de Chile, Nascimento, 1936, p. 103.

46. M^a Luisa Bombal: *La última niebla. La amortajada*, ob. cit., p. 108.

47. Marta Brunet: «Raíz del sueño», *Raíz del sueño*, ob. cit., p. 12.

«Ante la idea de esa fusión con la naturaleza, toda su carne se estremece de goce cual si recuperara a un amante que creyó perdido (...).

Bordea un enorme prado de girasoles; atraviesa potreros, alamedas, chacras de verdura jugosa. Colores y más colores. Esplendorosa gama de verdes, desde el esmeralda intenso hasta el pálido verde de jade. Flores *amarillas y rojas*. Cerros *pardos*, cerros *grises*. Extraños *azules* de atardecer...

Marcha liviana entre aquel torbellino de colores y siente que sus sentidos se han afinado hasta el éxtasis» (p. 264).

Las escritoras chilenas proyectan en estas narraciones líricas una revisión crítica del eterno femenino, a través de una expresión de acentuado subjetivismo. En consecuencia, sus obras, orientadas a partir de una actitud vitalista, han de enfrentarse al carácter intelectualista de la lengua. Situación que, evidentemente, las induce a plantearse –como el poeta– distorsionar la lógica del discurso patriarcal, puesto que sólo así podrán romper su estructura y dar origen al fenómeno poético⁴⁸. En este sentido, puede reseñarse la profusa utilización del desplazamiento calificativo⁴⁹. Recurso estilístico que permite alterar el carácter lineal de la comunicación lingüística, puesto que las sensaciones, expresadas mediante la combinación sustantivo-adjetivo, producen en el lector impresión de simultaneidad. En «Icha», por ejemplo, la cualidad «amarilla» se ha desplazado del nombre común «heno» –que lógicamente le corresponde– hacia «sinfonía» –sustantivo al que no podría asociarse de forma racional–. En definitiva, el complejo estético «sinfonía amarilla» evoca al mismo tiempo el color y el sonido: «El chirrido musical de la máquina trilladora se mezcla en mis recuerdos a una gran *sinfonía amarilla*. La tierra cubierta de *heno*, el mundo cubierto de *heno*» (p. 67)⁵⁰. En otras ocasiones, lo auditivo se asocia a la sensación táctil: «...y una *camelia* marchita se desprende por la corola y cae sobre la alfombra con el *ruido blando y pesado* con que caería una fruta madura» («Las islas nuevas», p. 77). Incluso a veces, el olor se combina, de forma armónica, con el tacto: «A intervalos, reconocía, destacándose, el *perfume caliente, aterciopelado* de las rosas» (*Extraño estío*, p. 74)

Un perfil estilístico similar al desplazamiento calificativo presenta el uso de la sinestesia, puesto que ambos procedimientos estéticos contribuyen a difuminar el carácter intelectualista del lenguaje, en aras de una apreciación vitalista de la

48. Álvaro García Meseguer destaca las dificultades que debe salvar el poeta al enfrentarse con la estructura lógica del lenguaje. En este sentido, puesto que su actitud frente a la vida es vitalista, si quiere expresar «el contenido psíquico particular de su espíritu», debe optar por distorsionar el carácter racional del discurso heredado (Cf. Álvaro García Meseguer, *ob. cit.*, pp. 20-21).

49. El desplazamiento calificativo, según Carlos Bousoño, caracteriza en gran medida la poesía contemporánea y podría definirse como un recurso estilístico que permite asociar un adjetivo –que se desplaza de un sustantivo explícito en el texto– con otro sustantivo también explícito que lógicamente no le conviene (Cf. Carlos Bousoño: *El irracionalismo poético (El símbolo)*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1981, pp. 347-349).

50. M^a Flora Yáñez: «Icha», *El estanque* (Cuentos), Santiago de Chile, Ediciones de La Semana Literaria, 1945, p. 67

realidad. No obstante, en el primer caso, el cruce de sensaciones surge de una alteración en el orden lógico del discurso. En cambio, la sinestesia asume exclusivamente la subjetividad y la irracionalidad interpretativa que identifican el mundo y el yo poético⁵¹. Así, por ejemplo, en *Las cenizas* la protagonista percibe los sonidos de la naturaleza, materializados bajo la expresión sinestésica «*vibraciones líquidas*» (p. 264). La cualidad, en este caso, no se ha desplazado de otro sustantivo explícito en el texto –como sucedía con el desplazamiento calificativo–. Por consiguiente, el atributo irreal «líquidas» conforma una unidad con el sustantivo «vibraciones», que carece de una explicación realista. Pero, por otra parte, hemos de tener presente que la plasmación estética de la sinestesia no sólo se reduce a sintagmas constituídos por nombre-adjetivo, sino que puede asumir mayor complejidad y amplitud discursiva. En *Visiones de infancia*, por ejemplo, el sonido de las campanas, expresado a través del término metafórico «ondas de plata», sugiere a la protagonista la imagen pictórico-visual de una bandada de palomas: «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» (p. 15). La expresión de la sensación auditiva por medio de la visual determina un conjunto significativo dentro de la narrativa chilena de este período. En este amplio corpus sinestésico destaca la materialización del silencio a través de la palabra poética. Qué duda cabe que este hecho adquiere una connotación especial, si observamos que en los textos analizados la existencia femenina ha sido reducida al recinto del hogar, la soledad y la incomunicación. Por otra parte, el silencio se ha desarrollado como símbolo de muerte y destrucción. No es extraño, por lo tanto, que la mujer-escritora le confiera existencia anímica, como sucede, por ejemplo, en *Espejo sin imagen*:

«Todo me sobrecoge: alrededor mío, pesa un silencio extraño, ese silencio campesino que yo ignoro, hecho de misteriosas palpitations y de murmullos perfumados e ingenuos» (p. 7).

Pero no sólo las sensaciones visuales y auditivas –de carácter objetivo e intelectualista y, por consiguiente, más aptas para ser expresadas mediante el lenguaje patriarcal– aparecen plasmadas en estos textos, ya que también los sentidos de tendencia subjetiva y vitalista, como el gusto, el olfato y el tacto se encuentran en gran medida representados por medio de la sinestesia⁵². Así, por ejemplo, la

51. Según Carlos Bousoño la sinestesia tiene un significado irracional, frente al desplazamiento calificativo, cuyo atributo irreal tiene una justificación objetiva, puesto que procede de otro sustantivo explícito en el texto (Cf. Carlos Bousoño: *Ibíd.*, p. 78, Nota 14).

52. Álvaro García Meseguer ha establecido una clasificación de los cinco sentidos del ser humano, según predomine el carácter intelectualista o vitalista. En el primer grupo se establecen la vista y el oído y en el segundo, el gusto y el olfato. El tacto, sin embargo, presenta un doble matiz objetivo-subjetivo, puesto que permite reconocer un objeto y, al mismo tiempo percibir sensaciones de agrado-desagrado. La gradación sensorial aparece representada mediante el siguiente esquema:

acción «palpitante» de «chupar una fresa» se equipara a la «sensación de coger un instante entre los dedos el cuerpo agudo de los esquivos insectos, sentir el áspero contacto de sus patas...» (*Las cenizas*, p. 38); los besos del hombre amado constituyen para la mujer «algo desesperadamente intenso, algo leve como el aleteo de la abeja sobre la flor» (*Las cenizas*, p. 167). Por último, el contacto físico con el cuerpo desnudo de su amante sugiere a la protagonista anónima la imagen poética de una ola hirviente: «Entonces él se inclina sobre mí y rodamos enlazados al hueco del lecho. Su cuerpo me cubre como una grande ola hirviente, me acaricia, me quema, me penetra, me envuelve, me arrastra desfallecida» (*La última niebla*, p. 20). A la luz de estos ejemplos, si tenemos presente que la cultura patriarcal –como afirma Alvaro García Meseguer– ha creado una especie de tabú en torno a los sentidos vitalistas, así como también condena el placer sexual⁵³ es evidente que las escritoras chilenas supieron salvar el escollo. En efecto, a través de la velada sugerencia que les ofrecía el lirismo de su prosa podían expresar sentimientos y sensaciones que, de otra forma, serían rechazados por la sociedad, en general, y la crítica literaria, en particular.

La existencia enajenada de la mujer de la época es sugerida poéticamente en estos textos por medio de la metáfora. Así, por ejemplo, si en el espacio opresivo del hogar la existencia femenina se expresa a través de la imagen «cadenas de seda» (*Las cenizas*, p. 58) o de una «tapicería inconclusa» (*La amortajada*, p. 142); en el ámbito de la naturaleza sensual y libre, el ser femenino se identifica con una «frágil espiga», una «magnolia abierta»:

«Ella cierra los ojos y así, enredada a la tarde, confundida a la tierra, negra, húmeda y adormecida, su pensamiento se va de vuelo. Toda ella está nimbada de ensueño. No siente casi su envoltura material. *Es frágil espiga, es magnolia abierta...*» (*Las cenizas*, p. 100).

El hábitat telúrico, inmerso en el mundo de ensoñación poética que evocan las escritoras chilenas, se despliega en imágenes cromáticas que evocan el transcurso de las estaciones, a partir de una visión subjetiva y femenina del tiempo. El césped cercano a la casa familiar, los senderos y la tierra cultivada se transforman en «inmensas alfombras aromáticas» (Primavera, «Icha», p. 51), «tapices de ópalo en verano» (*Las cenizas*, p. 29), una «alfombra rojiza y crujiente, que la humedad tornaría luego silenciosa» (Otoño, *La última niebla*, p. 22) y «verdes tapetes en invierno» (*Las cenizas*, p. 29). Pero la metáfora más elaborada se localiza, sin

Intelectualismo-----Vitalismo
vista-oído-tacto-olfato-gusto

(Cf. Álvaro García Meseguer, *ob. cit.*, p. 66).

53. Álvaro García Meseguer ha relacionado el rechazo de los sentidos vitalistas, así como también del placer sexual –proyectado por la cultura patriarcal– con la pobreza de nuestro idioma –el castellano– para describir sensaciones de olor o sabor, e incluso táctiles. Y, sin embargo –como concluye el citado lingüista– «el poder evocador de los sentidos» es mucho mayor en estos casos (Cf. Álvaro García Meseguer, *Ibíd.*, p. 66).

duda, en «El árbol». En este relato, el gomero que contempla Brígida desde la ventana de su cuarto de vestir se asimila poéticamente a un «ardiente calendario» que se despliega, en un abanico pleno de sugerencias, ante los ojos de la mujer:

«El verano deshojaba su ardiente calendario. Caían páginas luminosas y enceguecedoras como espadas de oro, y páginas de una humedad malsana como el aliento de los pantanos; caían páginas de furiosa y breve tormenta, y páginas de viento caluroso, del viento que trae el «clavel del aire» y lo cuelga del inmenso gomero» (p. 53).

El sentido alegórico de la narrativa femenina de la época se manifiesta también en la materialización de sensaciones internas asumidas por la mujer. Sin embargo, en estos casos, no se trata de metáforas de estructura tradicional –que, de alguna forma, permitían asociar, e incluso identificar, dos realidades en función de la semejanza objetiva entre los objetos: color, forma...–. La imagen poética, por el contrario, aparece conformada por la sensación similar que producen en el poeta dos realidades, aunque sean radicalmente diferentes. En definitiva, tras este irracionalismo poético, persiste una postura vitalista del arte⁵⁴. En «Raíz del sueño», por ejemplo, la anulación de la personalidad de la protagonista –trazada por la figura de su madre– se expresa en el texto a través de un inmenso ojo, cuyos parpadeos generaban capas superpuestas de tela de araña, «húmedas y viscosas», que se adherían a su cuerpo y le impedían gritar, liberarse de «la angustia, de eso pavoroso que la ahogaba» (p. 18). De igual forma, la soledad y la incomunicación que experimenta la mujer anónima de *Extraño estío* se describe por medio de una imagen visionaria: «Y luego sobre el corazón de ella nevaban los copos de la tristeza incomunicable» (p. 23). Por último, la ternura y el amor de juventud, evocados por la protagonista de «Soledad de la sangre», se concreta en un «tímido pichón», «cálido» y «tierno» que anidaba en su pecho (p. 73).

El irracionalismo poético, génesis de las imágenes visionarias analizadas anteriormente, se manifiesta también en *El mundo dormido de Yenía*, como expresión del acto amoroso, conformado, en este caso, a partir de la visión estética: «Han hecho *madurar tus muslos*» (p. 138). La capacidad connotativa generada por esta expresión aparece dotada de un relieve especial, si la comparamos con el mismo procedimiento estilístico, pero esta vez asociado al momento del amanecer.

54. Carlos Bousoño ha detectado esta tendencia vitalista e irracionalista en la imagen poética dominante a partir de la lírica de vanguardia. En este sentido, frente a la metáfora tradicional, destaca la imagen visionaria o simbólica (conformada por el término real y el metafórico, expresos en el texto. Ej. «Te estreché la cintura, *fría culebra gruesa*»), la visión (cuando a un sustantivo se le atribuyen funciones o cualidades no lógicas. Ej. «pies *remotísimos*») y el símbolo (expresión poética que sigue la fórmula que la retórica tradicional establecía para la metáfora pura). Estas tres variantes del fenómeno visionario o intrasubjetivo, que caracteriza a la poesía contemporánea, si bien presentan fórmulas diferentes –como hemos tenido ocasión de comprobar– tienen en común la apoyatura irracional y emotiva que identifica los dos términos –real e imaginario– en la conciencia del poeta (Cf. Carlos Bousoño, *ob. cit.*, pp. 53-107, 117-229).

cer: «Las cinco de la madrugada, quizás. Dentro de poco blanqueará el alba *los muslos de la noche*» (*Las cenizas*, p. 11). En este último ejemplo, la conjunción armoniosa entre la luz solar y las tinieblas nocturnas sugiere la unión de los amantes, expresada de forma similar en *El mundo dormido de Yenía*.

El carácter plurisignificativo y la plasticidad de las imágenes vitalistas ha de conectarse con la calidad simbólica de la prosa. Así, el cabello largo, resulta una expresión estética de la fusión de la mujer con la naturaleza, sublime poetización del eterno femenino, cuya existencia aparece escindida en términos bipolares: sonido/silencio, espacios cerrados/espacios abiertos, luz/oscuridad, pájaro/jaula... Símbolos duales que, en último extremo, evocan la «muerte en vida», la agonía ontológica padecida por la mujer de la época. Por otra parte, es interesante destacar que dicha simbología persiste de modo constante en la literatura femenina general. Biruté Ciplijauskaitė ha identificado como símbolos típicamente femeninos los pájaros y el volar, el agua subterránea, las puertas y la ventana⁵⁵. Por su parte, Annis Pratt, hace referencia a las estructuras arquetípicas de trauma y encierro que aparecen sugeridas simbólicamente en las novelas que abordan la temática del matrimonio fracasado y la búsqueda infructuosa de la identidad femenina⁵⁶.

Por otra parte, el recurso de la personificación o prosopopeya asume una pertinencia estilística significativa en la narrativa de la mujer de la época, cuyas protagonistas enajenadas –inmersas en un mundo racional, lógico y carente de sentimientos– encuentran en la naturaleza la expresión de su plenitud anímica, pues este espacio aparece dotado de vida propia. Prácticamente todos los elementos del hábitat telúrico quedan caracterizados de manera antropomórfica: el río y los árboles *cantan* («Soledad de la sangre», p. 56, *Visiones de infancia*, p. 91), «el viento *visita* las praderas», «el sol *baja a bañarse* a la acequia» (*Las cenizas*, p. 19), las «espumas fugaces» de las olas *juguetean* (*Extraño estío*, p. 33), el paisaje «*se recuesta*» y «*se duerme*» en la tarde (*Visiones de infancia*, p. 92), los bosques *enmudecen* «bajo el hechizo de la noche» (*La amortajada*, p. 108) y «La tierra *respira* como un gran corazón» (*Las cenizas*, p. 265). Sin embargo, en numerosas ocasiones, el orfismo se manifiesta mediante la transferencia de rasgos espirituales al entorno natural. Esta modalidad, puesto que permite atribuir emociones humanas a entes inanimados, participa de un carácter más vitalista y subjetivo. En los textos de Marta Brunet, M^a Flora Yáñez, M^a Luisa Bombal y M^a Carolina Geel «la naturaleza entera» *suspira* («La historia de M^a Griselda», p. 175), «el viento *gime* doloroso» (*Visiones de infancia*, p. 72), «una rama de acacio» lanza «un *quejido* irritante» (*Las cenizas*, p. 12), el campo se estremece «bajo el sonoro *beso* de la llovizna» (*Espejo sin imagen*, p. 85), la maleza «*abraz*a los troncos de los árboles» (*Espejo sin imagen*, p. 23).

55. Cf. Biruté Ciplijauskaitė, *ob. cit.*, p. 222.

56. Cf. Annis Pratt: *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1981, p. 53.

Si la mujer en estas obras se identifica plenamente con el espacio telúrico, si en dicho ámbito busca la sublimación del amor no realizado en su existencia cotidiana, no es extraño que a través de estas personificaciones emotivas reciba gustosa la *caricia* que «la mano del aire» deja sobre su «piel» («Una mañana cualquiera», p. 30), el «helado *beso*» de las olas y de la noche («La maja y el ruiseñor»⁵⁷, p. 17, *Las cenizas*, p. 170), el *abrazo* sensual de las raíces y de las plantas acuáticas (*La última niebla*, pp. 14-15, *Las cenizas*, p. 101). La naturaleza, en estos casos, se identifica con el amante real o imaginario. Recordemos, en este sentido, que los rasgos descriptivos del ser amado –presentes en las obras analizadas– lo asocian al espacio natural, fértil y libre. En *La última niebla*, por ejemplo, la mujer anónima lo caracteriza a través del olor de la fruta y los vegetales (p. 20). Por su parte, la protagonista de *Las cenizas* destaca el cuerpo vigoroso del amante, que le evoca «el trigo maduro» y «las frutas recién cogidas» (p. 146). Esa conjunción armoniosa que se establece entre el binomio mujer-naturaleza y el hombre amado –que permanece latente en la narrativa femenina de la época– se proyecta de manera especial en «Aguas oscuras». En este relato, el contacto físico de los amantes aparece sugerido, inicialmente, por la presencia de un rayo de luna que acaricia y besa a la mujer y la envuelve con su pálida luz nocturna:

«En ese momento entra la luna. abraza la mesa del centro, llega hasta el sillón en que estamos. Su pálida luz se apodera de mis pies y sigue subiendo hasta besar mis manos, mis mejillas. Luego tñe de azul los muros. Quedo fascinada mirándola. Y sólo vuelvo de mi estupor al sentir unos labios que pesan sobre mis ojos. A mi cuerpo se transmite la tibieza de otro cuerpo. Por la ventana se asoman algunas estrellas y sobre nosotros reposa siempre un *rayo de luna*»⁵⁸.

Pero un análisis estilístico de estos textos no sería completo si no se destacara el ritmo interior, la gran musicalidad que se desprende de la elaboración poética de su prosa. En este sentido, merecen una especial atención las enumeraciones sustantivas, adjetivas y verbales, la repetición en sus diferentes variantes y la construcción oracional, que evidencia una preferencia estética por la oración simple, combinada, generalmente, con el ritmo acumulativo de las cláusulas coordinadas y yuxtapuestas.

Si la narrativa femenina de la época refleja, a nivel temático, la existencia enajenada de la mujer y su lucha interior por mantener una postura vitalista ante la vida, este fondo dramático se conecta, significativamente, a nivel formal, con los rítmicos acordes generados por adjetivos, sustantivos y verbos, colocados en series acumulativas. En los perfiles dramáticos que delimitan el doloroso proceso de *anagnórisis* femenino, la emoción alcanza un grado máximo, una intensidad vital que se describe poéticamente a través de la enumeración. En «Soledad de la

57. M^a Luisa Bombal: «La maja y el ruiseñor», *El niño que fue*, Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad, 1975, p. 17.

58. M^a Flora Yáñez: «Aguas oscuras», *El estanque*, *ob. cit.*, p. 25.

sangre», por ejemplo, la desesperación de la mujer innominada –al analizar su vida sin amor– se describe a través de una gradación verbal que genera una intensidad semántica ascendente: «Desaparecer, pero antes *sollozar, gritar, aullar*» (p. 71). Idéntico axis rítmico –esta vez conformado por una enumeración sustantiva– se aprecia en *La última niebla*, cuando la protagonista comprende que toda su existencia pasada se había reducido a un sueño: «*La casa y mi amor y mi aventura, todo se ha desvanecido en la niebla*» (p. 41). Por otra parte, este recurso estilístico permite expresar momentos de júbilo, de integración de la mujer con el espacio natural. Proceso que puede ejemplificarse en *Las cenizas*: «Un enlace *orgánico, integral y armonioso*, se crea entre el mar y su ser. La resaca *juega, la arrastra, la besa* formando remolinos» (p. 102) y en *Extraño estío*: «Avanzó extasiada, empinándose en un reflejo deseo de volar al encuentro del aire *azulado, translúcido, profundo, secreto*» (p. 34).

La reiteración monocorde de sonidos, palabras, sintagmas, incluso períodos oracionales completos, evidencia la conformación del ritmo interior, al mismo tiempo que se manifiesta como un procedimiento estilístico adecuado para expresar estados emocionales y sensaciones, que sólo pueden adquirir una dimensión connotativa en los perfiles de la lírica. Así, por ejemplo, la aliteración confiere a estos textos un gran rendimiento estilístico, puesto que a través de dicha estrategia formal se delimita la alternancia simbólica sonido-silencio. La reiteración de la vibrante múltiple «r» sugiere en «Soledad de la sangre» la música alegre y bulliciosa de una marcha, cuyas notas evocaban la existencia pasada, armoniosa y plena de vida de la protagonista:

«La marcha. Y súbitamente todo en su contorno se abolió, desapareció sumergido en la estridencia de las trompetas y el redoble de los tambores, arrastrándola hacia atrás por el tiempo, hasta dejarla en la plaza del pueblo norteño, después de la misa de once en domingo, sin lluvia...» (p. 59).

En cambio, en *La última niebla*, la aliteración de sibilantes, junto a la repetición del sustantivo «silencio», evocan cierta sensación de quietud y de muerte, experimentada en el texto por la mujer innominada, tras contemplar la imagen de una joven muerta: «Silencio, un gran silencio, un silencio de años, de siglos, un silencio aterrador que empieza a crecer en el cuarto y dentro de mi cabeza» (p. 12). Por tanto, la estilística de la repetición posee un rendimiento funcional semejante a las enumeraciones. El ritmo de la prosa, fluido y melodramático, refleja la nostalgia de la mujer al evocar una etapa feliz de su vida, el dolor y la desesperación de una existencia frustrada y la alegría de la protagonista, cuando contempla la belleza y la armonía de la naturaleza. En el relato «Washington, ciudad de las ardillas», por ejemplo, el recuerdo de la niñez aparece matizado por la reiteración de un sustantivo: «Y era una *primavera* en efecto. La *primavera* de mi niñez»⁵⁹

59. M^a Luisa Bombal: «Washington, ciudad de las ardillas», *Sur*, Buenos Aires, N^o 106, Septiembre de 1943, p. 30.

(p. 30). En cambio, la repetición verbal y sintagmática sugieren en «Raíz del sueño» la dramática lucha interior de una joven cuya personalidad había sido anulada por la madre: «Ella no era ella, era un fardo informe, una masa que se debatía luchando (...) queriendo *gritar, gritar, gritar*, librarse de la angustia, de eso pavoroso *que la ahogaba, que la ahogaba...*» (p. 18). Por último, en *Las cenizas*, la protagonista experimenta una profunda sensación de plenitud al contemplar el paisaje envuelto en una vaporosa capa de niebla. Sentimiento que, en este caso, aparece sugerido por medio de la repetición de un adverbio:

«la tenue pero porfiada neblina de las noches de Julio, va bajando del cielo suavemente. *Ya* toca la vasta arboleda, *ya* envuelve los troncos en un halo plateado, *ya* llega a la tierra negruzca prestando al paisaje un aspecto borroso...» (p. 11).

En último término, si analizamos la construcción oracional, comprobaremos que existe una preferencia estilística por las cláusulas simples combinadas con la parataxis, cuyo rendimiento funcional determina un ritmo acumulativo y espontáneo. Esta técnica de pinceladas, impresionista, constituye el gran acierto de la novela lírica, generadora de un espacio pictórico que se caracteriza —como manifiesta Ricardo Gullón— por «una sucesión de momentos tenuemente enlazados entre sí»⁶⁰. Pero, por otra parte, es interesante también conectar esta preferencia estética de la narrativa de Marta Brunet, M^a Flora Yáñez, M^a Luisa Bombal y M^a Carolina Geel con la literatura femenina general. En este sentido, Biruté Ciplijauskaitė ha destacado el predominio de las estructuras paratáticas en la escritura de la mujer, como una forma de ofrecer resistencia frente al logocentrismo, a la razón, puesto que dichas construcciones llevan implícito «cierto grado de espontaneidad»⁶¹.

En suma, el corpus literario analizado se define por una cuidada y lograda creación estética, de profundas raíces líricas. El lenguaje sugestivo y sensorial matizado por los adjetivos cromáticos, el carácter connotativo de la metáfora y el símbolo, la pincelada animista de la personificación y el ritmo interior de la prosa se funden armónicamente en la esfera intemporal de un arte vitalista.

A modo de recapitulación, sería interesante considerar que la elección del modo narrativo lírico implicaba, para la escritora chilena de la época, una forma de adecuar el lenguaje patriarcal heredado a su actitud vitalista frente a la vida. Por tanto, si la temática de sus obras se había restringido a la propia experiencia vital femenina —el amor, la naturaleza, la soledad y la muerte— no es extraño que la forma textual asuma también un molde adecuado para expresar este microcosmos interior y subjetivo, donde la palabra y la sensación constituyen una unidad armónica indisoluble.

60. Cf. Ricardo Gullón, *ob. cit.*, p. 32.

61. Cf. Biruté Ciplijauskaitė, *ob. cit.*, pp. 213-214.