

Símbolo y testimonio: hacia una caracterización de la novela femenina chilena y venezolana (1924-1949)



María Jesús Orozco Vera
Universidad de Sevilla

El desarrollo de la narrativa femenina intimista y personal se inicia en Hispanoamérica con la génesis estética de la Vanguardia. Esta orientación artística renovadora implica la superación de la corriente criollista y del realismo social, puesto que en ella se gesta como sugiere acertadamente Zunilda Gertel- “el cambio de la novela de espacio a la de personaje.”¹ La novela vanguardista implica, por tanto, el rechazo de lo objetivo y propone, como contrapartida, la interiorización del modo narrativo, que se manifiesta estéticamente por medio de la modalidad lírica o poemática y la incorporación de la fantasía como eje estructural del relato.

Las narradoras chilenas y venezolanas que comenzaron a publicar a partir de la década del veinte se adscribieron, en gran medida, a estos derroteros artísticos que le permitían expresar los conflictos interiores de la mujer, su existencia limitada e inauténtica. Héctor Fuenzalida se ha referido, en este sentido, a una tendencia estética importante en el marco de la narrativa femenina chilena, una novelística “estrictamente personal”, de notables calidades poéticas, que trata de recrear en sus textos “un trozo de vida o una sucesión de acontecimientos o estados de ánimo encadenados por un nexo coordinador: el alma de una mujer solitaria e insatisfecha que busca su realización.”² Características similares apunta el crítico José Mélich Orsini para la narrativa femenina venezolana de principios de siglo, puesto que sus creaciones estéticas se caracterizan por el tono intimista y confidencial, que determina un microuniverso narrativo centrado en la mujer.³

Las novelas de M^a Luisa Bombal y M^a Flora Yáñez -en el marco chileno- y las de Teresa de la Parra y Antonia Palacios -en Venezuela- constituyen un hito importante en la con-

-
- 1 Cfr. Zunilda Gertel: *La novela hispanoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Nuevos Esquemas, 1970, Pp. 71-72
 - 2 Cfr. Héctor Fuenzalida: “Mary Yan y Las cenizas”, *La Nación*, Santiago de Chile, 28 de Junio de 1942
 - 3 José Mélich Orsini: “Antonia Palacios: *Ana Isabel, una niña decente*”, *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, N^o 78-79, Pp. 231-233

figuración de esta corriente intimista centrada en la recreación estética de la mujer y sus conflictos. Por tanto, en la narrativa de las cuatro escritoras se presenta exclusivamente una problemática típicamente femenina,⁴ que se aleja de forma considerable de los acontecimientos socio-políticos que se desarrollaban por esta época en Chile y Venezuela. Por otra parte, merece reseñarse que en dichas novelas- publicadas durante la primera mitad del siglo XX- se plantea la denuncia implícita⁵ de la situación marginal de la mujer en la sociedad patriarcal burguesa, a través de un lenguaje simbólico que se despliega en el espacio estético de la novela lírica. En estos textos-que adoptan prioritariamente la forma autobiográfica personal, la narradora-protagonista asume la génesis de su propia historia⁶ y cuestiona las rígidas normas socio-culturales que determinaron la integración de la mujer al mundo de lo femenino y la incapacidad para asumirse como sujeto autónomo.

El aprendizaje del rol genérico se manifiesta en las novelas de M^a Luisa Bombal, M^a Flora Yáñez, Teresa de la Parra y Antonia Palacios como una etapa frustrante para la mujer, puesto que ha de aceptar una serie de limitaciones que coartan su desarrollo personal. Dicho proceso socializador -que durante generaciones ha sido asignado a la madre y otras mujeres de la familia- se configura artísticamente a partir de realidades simbólicas como el espejo, el cabello, el tejido y el espacio cerrado de la casa. A través de la plasticidad y el carácter plurisignificativo de estas imágenes se perfila la caracterización del arquetipo femenino, cuyos atributos ideales se concretan en la pasividad, la inocencia y la subordinación. Semejante visión de la mujer debe ser interpretada en el contexto socio-histórico de la época. En este sentido, resulta interesante destacar que la educación del denominado "segundo sexo" se había reducido en los países hispanoamericanos -hasta comienzos del siglo XX- a la enseñanza de las labores y tareas caseras. En definitiva- como sugiere Luisa Zanelli López- se pretendía cultivar "lo menos posible su inteligencia" para que se dejase guiar con facilidad.⁷

En las novelas de las cuatro escritoras la incorporación de la mujer al microuniverso de lo femenino conlleva la limitación de su desarrollo pleno como persona, puesto que dicho proceso se ha reducido casi exclusivamente a conformar su destino biológico como madre y esposa. Este objetivo único se manifiesta de forma explícita en *Ifigenia* (1924) de Teresa de

4 Lucía Guerra-Cunningham ha destacado esta temática limitada en la narrativa femenina chilena de principios del siglo XX. Las novelas de Chela Reyes, M^a Luisa Bombal y M^a Flora Yáñez configuran, por tanto, un microuniverso narrativo centrado exclusivamente en la problemática de la mujer. (Lucía Guerra-Cunningham: "Pasividad, ensoñación y existencia enajenada (Hacia una caracterización de la novela femenina chilena)", *Atenea*, Concepción-Chile, N^o 438, 1978)

5 Ilse Adriana Luraschi distingue, en la literatura femenina hispanoamericana publicada entre 1920 y 1950, el predominio de cierto feminismo implícito, que implicaba el cuestionamiento del lugar de la mujer en el Patriarcado pero no establecía los postulados teóricos para un futuro cambio socio-cultural. (Cfr. Ilse Adriana Luraschi: "Coincidencia, ideología y ambigüedad: M^a Luisa Bombal, Katherine Mansfield y Virginia Woolf", Ponencia presentada en el *Tercer Congreso de Escritoras*, Ottawa, Mayo de 1978, p. 164)

6 Joanne S. Frye ha interpretado el recurso retórico de la instancia narrativa de primera persona como una modalidad subversiva que permite a la mujer-protagonista abordar por sí misma sus propias experiencias. (Cfr. Joanne S. Frye: "The Subversive 'I': Female Experience, Female Voice", *Living Stories. Telling Lives. Women and the Novel in Contemporary Experiences*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1986, p. 76)

7 Cfr. Luisa Zanelli López: *Mujeres chilenas de letras*, Santiago-Chile, Imprenta Universitaria, 1917, p. 13

8 Teresa de la Parra: *Ifigenia*, Caracas, Monte Avila Editores, Tomo I, 1985, p. 107

la Parra, cuando la abuela le explica a su nieta, M^a Eugenia Alonso, que una joven hermosa y virtuosa como ella no debe temer por el futuro, puesto que realizará, sin duda, "un buen matrimonio".⁹ Por tanto, la belleza física se constituye en uno de los pilares básicos que determinan la existencia de la mujer. Este hecho se perfila con nitidez en *Ana Isabel, una niña decente* (1949) de Antonia Palacios y en *Las Memorias de Mamá Blanca* (1929) de Teresa de la Parra, cuando se describe minuciosamente la técnica del rizado del cabello femenino, los pequeños sacrificios que soportaban las protagonistas de ambas novelas con la finalidad de cumplir "el primer deber de toda mujer": "aparecer hermosa."⁹

El cabello largo se configura en la narrativa del período analizado como símbolo de la feminidad, en tanto que sugiere un destino marcado por la anatomía. Características similares se perciben en el motivo recurrente del espejo -expresión sublime del mito de la belleza, la dependencia y la pasividad de la mujer. Así, en la transparencia de esta lámina de azogue las protagonistas se enajenan a través de un proceso narcisista que culmina con la anulación de su personalidad, puesto que su proyecto de vida está trazado en un existir por y para el hombre. En definitiva, la mujer carece de entidad propia, pues su imagen ha sido configurada por los arquetipos patriarcales que la cultura y la sociedad le han impuesto. Este hecho adquiere un relieve especial en *Ifigenia* cuando el futuro marido de la protagonista le reprocha su afición a la lectura y afirma que "la cabeza de una mujer" sólo podía considerarse como "un objeto más o menos decorativo, completamente vacío por dentro, hecho para alegrar la vista de los hombres, y adornado con dos orejas cuyo único oficio debía ser el recibir y coleccionar las órdenes que éstos le dictasen." (p. 116)

Por otra parte, puesto que la actividad de la mujer ha sido reducida al espacio doméstico, no es extraño que las novelas de Bombal, Yáñez, de la Parra y Palacios repitan de forma obsesiva el símbolo de la casa familiar. Sin embargo, es significativo que dicho entorno no aparezca caracterizado en sus novelas como un lugar armonioso y deseable - tal como se había representado en la novela telúrica y nacionalista - sino que se manifieste como un espacio opresivo que sugiere la falta de libertad de la protagonista. En consecuencia, la narrativa del período analizado se permite cuestionar, a partir de dicha simbología, la situación enajenada de la mujer, cuyas raíces remiten a la infraestructura del Patriarcado pues - como afirma Francine Masiello, a propósito de la literatura femenina de Vanguardia - en estos textos "la casa se describe en etapas de 'destrucción' para señalar la potencial libertad de la mujer y su resistencia contra el Estado."¹⁰ Estas características pueden apreciarse, por ejemplo, en *El abrazo de la tierra* (1933) de M^a Flora Yáñez. En dicha novela, la casa paterna donde vive la joven Ana M^a se identifica con un espacio de "muros aplastantes" que parece "una prisión."¹¹ De manera similar se configura el hogar que compartía M^a Eugenia Alonso, protagonista de *Ifigenia*, con su abuela, puesto que dicho entorno se asemeja a una cárcel y una jaula. Pero este marco opresivo adquiere una relevancia estética significativa en *Ana Isabel, una niña decente*, puesto que sugiere poéticamente la pérdida de la libertad que

9 Teresa de la Parra: *Las Memorias de Mamá Blanca*, Caracas, Monte Avila Editores, 1985, pp. 32-33

10 Francine Masiello: "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de Vanguardia", *Revista Iberoamericana*, Vol. LI, Núms. 132-133, Jul-Dic. de 1985, p. 813

11 M^a Flora Yáñez. *El abrazo de la tierra*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1933, pp. 125 y 96 respectivamente.

implica la incorporación de la mujer al universo femenino. En dicho texto, la joven protagonista añora la edad dorada de su niñez, aquella época feliz cuando se deslizaba entre las rejas de la ventana y corría libre para disfrutar de la naturaleza. Ahora sólo se le permite contemplar la realidad desde un espacio que la oprime y la anula:

“Podría escaparse como cuando pequeña... Pero sus hombros están anchos y le impiden escaparse a través de la reja. Como Justina, ella también tiene unos senos pequeñitos que se adivinan bajo la tela delgada. Ya no son flacas sus piernas y una leve y hermosa curva se insinúa a lo largo de sus caderas....!Su cuerpo, su cuerpo de mujer contenido por las rejas! Su cuerpo que ha de quedarse muy quieto, prisionero en la casa de los Alcántara!”¹²

En este entorno familiar decadente que resume todos los valores burgueses- fidelidad al pasado, amor a la familia y al suelo natal- concluye el aprendizaje del rol femenino. Las protagonistas de la narrativa analizada deben adiestrarse en las labores domésticas, para convertirse en auténticas dueñas de casa. Entre estos trabajos caseros merecen destacarse, por sus connotaciones simbólicas, las labores de aguja, en especial el tejido y el acto de tejer, puesto que sugieren poéticamente la continuidad y el reforzamiento del orden social imperante. Las mujeres de la familia- depositarias y transmisoras de los valores sociales que perpetúan el mito de la feminidad- enseñaban a las jóvenes el arte de la costura, el bordado y el hilado, las adiestraban para tejer la tela familiar, ese tejido simbólico que permitía preservar la tradición y les impedía, al mismo tiempo, cuestionar su existencia enajenada, vislumbrar qué otras perspectivas se divisaban tras los muros del hogar burgués. En *El abrazo de la tierra*, por ejemplo, la abuela de Ana M^a enseña a su nieta estas labores artesanas, mientras le resume las ventajas de dicha actividad que le permite mantener la “mente vacía” y las “manos ocupadas; siempre en guardia para que no tome alas la ‘loca de la casa’.”(p. 29) De manera similar, en *Ifigenia* persiste esta actitud por parte de la abuela de M^a Eugenia, empeñada en doblegar a una nieta rebelde que ocupaba su tiempo en la lectura y el estudio. Preocupada por hacer de ella una mujer virtuosa y femenina, le refiere las características positivas que entraña el acto de bordar:

“El calado es tan interesante y distraído que envicia, y, mientras se está calando, se hace algo de provecho en primer lugar; sirve de distracción al mismo tiempo y sobre todo: !Se trabaja! Porque la ociosidad es la madre de todos los vicios; y si en un hombre es repulsiva, en un mujer la ociosidad es mucho más peligrosa todavía.”(p.188)

En este proceso de integración de la mujer al universo femenino ocupa un lugar relevante la experiencia amorosa, puesto que las etapas que implicaban el aprendizaje de su función social la habían adiestrado para cumplir una única meta: el matrimonio. Por tanto, la temática del amor se perfila como núcleo estructurante básico del conflicto existencial abordado en las novelas femeninas de la época. Dicho leit-motiv- desarrollado también por novelistas

12 Antonia Palacios: *Ana Isabel, una niña decente*, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1980, p. 142

españolas, inglesas, francesas y norteamericanas¹³ se presenta a través de polaridades simbólicas que permiten contraponer la relación de pareja institucionalizada por el matrimonio, frente a la situación amorosa ilícita. Así, por ejemplo, el espacio cerrado del hogar -símbolo de la infraestructura del Patriarcado- contrasta con el ámbito de la naturaleza fértil y libre. Por otra parte, el cabello femenino se polariza en dos imágenes poéticas que sugieren experiencias amorosas distintas: la cabellera suelta de la mujer implica una actitud de desafío frente a la moral del Patriarcado. En cambio, el cabello recogido simboliza la relación amorosa opresiva y frustrante que persiste bajo el vínculo conyugal.

En las novelas analizadas las protagonistas acceden a la institución del matrimonio por razones ajenas al amor, puesto que dicho enlace es generalmente concertado por sus progenitores. Así se manifiesta, por ejemplo, en *Ifigenia* (1924) de Teresa de la Parra, *El abrazo de la tierra* (1933) de M^a Flora Yáñez y *La amortajada* (1938) de M^a Luisa Bombal. Por tanto, no resulta extraño que el nuevo estado civil sea experimentado por los personajes femeninos como algo negativo y frustrante que les impide lograr la plena realización de su existencia. Por otra parte, la imagen del hogar burgués -identificado con una cárcel o una tumba- contribuye, en este sentido, a sugerir simbólicamente el deterioro de una relación basada exclusivamente en sólidas bases económicas y culturales. Así lo ha reseñado Annis Pratt en su estudio sobre la novelística femenina que afronta la problemática de los matrimonios fracasados, ya que en dichos textos la relación amorosa aparece caracterizada por realidades simbólicas arquetípicas de trauma y encierro.¹⁴ A través de esta imagen enajenante y opresiva la narrativa femenina de la época se permite cuestionar uno de los pilares más representativos de la infraestructura social del Patriarcado: el matrimonio. En *La última niebla*, por ejemplo, el hogar que la mujer anónima comparte con su esposo aparece caracterizado como un espacio negativo y decadente, deteriorado por la acción de los elementos de la naturaleza. Características similares definen la casa familiar de Irene, protagonista de *Las cenizas* (1942), puesto que este ámbito destructivo se describe como una "cárcel dormida" de "gruesos muros", imágenes simbólicas de su matrimonio que "devoró, implacable, los trece mejores años de su vida."¹⁵

La frustración amorosa experimentada por la mujer bajo el vínculo conyugal aparece sugerida también por el símbolo del cabello femenino, recogido en los rígidos pliegues de una trenza. A partir de esta imagen significativa -que las novelas de M^a Luisa Bombal repiten con insistencia- se representa el amor institucionalizado a través del matrimonio, el carácter represivo que implicaba para la mujer la aceptación pasiva de las convenciones sociales.¹⁶ En

13 La recurrencia temática del amor en las novelas escritas por mujeres ha sido destacada por diferentes estudios. Entre ellos pueden mencionarse los siguientes: "French Women Writers: A Problematic Perspective" de Germaine Brée, *Beyond Intellectual Sexism: A New Woman, a New Reality* (Joan Roberts ed., New York, David McKay Company, Inc., 1976, Pp. 196-200) y "Women Writers and the Double Standard", de Elaine Showalter, *Women in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness* (Vivian Gornick y Barbara K. Moran eds., New York, Basic Books, Inc., Publishers, 1971, pp. 234-238)

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

15 M^a Flora Yáñez: *Las cenizas*, 2^a ed., Santiago de Chile, Editorial Teguvalda, 1949, pp. 97, 28 y 113 respectivamente.

16 Esta situación problemática- proyectada en las novelas analizadas- debe ser interpretada en el contexto histórico-social de la época. En este sentido, debemos considerar- como ha puesto de manifiesto el estudio sociológico de Luis Vitale- que en los países hispanoamericanos "La opresión de la mujer ha sido institucionalizada a través de diferentes códigos civiles y penales" que regulan, principalmente, la situación

La última niebla dicho símbolo adquiere un relieve especial, puesto que conlleva la anulación de la personalidad de la protagonista innominada, que es obligada por su marido a recoger sus cabellos para asemejarse físicamente a su primera esposa, fallecida a los pocos meses de casados:

“Pienso en la trenza demasiado apretada que corona sin gracia mi cabeza.(...) Ante el espejo de mi cuarto, desato mis cabellos, mis cabellos también sombríos. Hubo un tiempo en que los llevé sueltos, casi hasta tocar el hombro.(...) Mi marido me ha obligado después a recoger mis extravagantes cabellos; porque en todo debo esforzarme en imitar a su primera mujer, a su primera mujer que, según él, era una mujer perfecta.”¹⁷

En las novelas del período analizado la búsqueda del amor -llevada a cabo por las protagonistas- incursiona también los límites de lo prohibido. Estas relaciones transgresoras se expresan poéticamente mediante el símbolo de la naturaleza, espacio vital e inculto que se sitúa frente al marco asfixiante del hogar burgués. En dicho entorno tienen lugar los encuentros clandestinos de los amantes. Por otra parte, merece reseñarse también, en este sentido, que el hombre amado aparece caracterizado, significativamente, por imágenes que permiten relacionarlo con el ámbito telúrico. En *La amortajada*, Ana M^a lo identifica con el perfume de un “oscuro clavel silvestre”.¹⁸ Características similares se perciben en *Las cenizas* y en *La última niebla*, puesto que en ambas novelas la figura del amante evoca a las protagonistas la fragancia “del trigo maduro y las frutas recién cogidas.”¹⁹ Pero el espacio de la naturaleza revela otra función subversiva al permitir a las protagonistas experimentar una sensualidad y un erotismo reprimido por las convenciones sociales, que se libera en contacto con dicho ámbito y que sugiere poéticamente la unión de los amantes. En *Ifigenia* la joven M^a Eugenia se contempla desnuda en las aguas del río y experimenta la sensualidad y la armonía de su enlace orgánico con el medio acuoso. Por su parte, la protagonista de *Las cenizas*, echada sobre la tierra, percibe el beso de las raíces sobre su cuerpo:

“Su sensibilidad agoniza exasperada por la gama de olores. Se tiende sobre la tierra parda y permanece durante horas, quieta, como petrificada, sintiendo el beso de las raíces en la piel desnuda del cuello y de los brazos. El crepúsculo la cubre de sombra, corrientes de savia circulan bajo el suelo y la envuelven. Ella cierra los ojos y

marginal de la mujer en el matrimonio. Así, por ejemplo, el denominado “segundo sexo” ha de limitar su existencia a un contrato indisoluble que le exige obediencia y respeto hacia su marido, puesto que -según las leyes- a él le corresponde tomar la decisión en todos los asuntos relativos a la vida conyugal. En este marco legal discriminatorio merece destacarse que, en materia de adulterio, el Código Penal señala que está exento de responsabilidad criminal el hombre que mate a su esposa infiel o, en todo caso, lo condena a cumplir escasos meses de prisión. (Cfr. Luis Vitale: *Historia y sociología de la mujer latinoamericana*, Barcelona, Editorial Fontamara, 1975, pp. 90-91)

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

18 M^a Luisa Bombal: *La última niebla. La amortajada*, Ob. Cit., p. 104

19 Este aspecto ha sido destacado por Lucía Guerra-Cunningham. (Cfr. Lucía Guerra-Cunningham: Art. Cit., p. 162)

así, enredada a la tarde, confundida a la tierra negra, húmeda y adormecida, su pensamiento se va de vuelo.”(p.100)

La actitud de desafío que asumen las protagonistas frente a los rígidos códigos socio-culturales que no permitían la experiencia sexual fuera del matrimonio, aparece manifestada también por el símbolo del cabello largo y suelto. Esta imagen representa la expresión de la fuerza vital y primitiva -como ha apuntado Cirlot-²⁰ e implica, en último término- según Raymond Firth-²¹ mantenerse al margen de la norma establecida. En las novelas de M^a Luisa Bombal dicho símbolo aparece asociado a las relaciones amorosas ilícitas. Así, en las citas clandestinas con el amante, la mujer es caracterizada por la libertad de sus cabellos, que sugieren, por tanto, una conducta rechazada por la moral de la época. En *La amortajada*, por ejemplo, Ana M^a vive un breve romance con Ricardo, un amor ilegal simbolizado por sus trenzas, que “aleteaban deshechas” y se “enroscaban” al cuello de su amante.(p. 103) *La última niebla* evoca también la misma imagen para representar el adulterio de Regina, cuya cabellera “medio desatada” sugiere el rechazo del rígido código moral discriminatorio que castigaba impunemente la infidelidad femenina, pero no contemplaba con la misma gravedad las aventuras amorosas del varón.

Pero estas relaciones ilícitas tampoco ofrecen a la mujer la posibilidad de realizar una experiencia amorosa plena, puesto que dicha situación ilegal debe sucumbir ante el rechazo de la sociedad patriarcal que condena a la pecadora con el suicidio (*La última niebla*) o la muerte en vida, identificada con una existencia vacía e inauténtica (*La amortajada*, *Las cenizas e Ifigenia*). En consecuencia, al sentir fracasada la única posibilidad de realización, las heroínas que protagonizan la narrativa femenina de la época inician un proceso reflexivo y de autoconocimiento, que les permite analizar su existencia enajenada en el marco del Patriarcado. Dicha etapa de anagnórisis y de lucha interior aparece conformada estéticamente por los símbolos del viaje, el espejo y la dicotomía luz/oscuridad; la técnica del doble y el monólogo interior.

A través de esta narrativa vivencial y subjetiva se perfila la agonía ontológica de un ser dividido que se debate entre la aceptación pasiva de las normas sociales y la realización de sus propios anhelos. Sin embargo, dicho conflicto no sobrepasa los confines de la mente, puesto que los personajes femeninos de las novelas analizadas no se proyectan sobre la realidad ni actúan para modificar su situación. Tan sólo se atreven a expresar sus dramáticas quejas. Así, por ejemplo, Irene en *Las cenizas* protagoniza varios monólogos narrados en los que- tras varios años de casada- analiza la existencia rutinaria y vacía que le ha deparado su matrimonio y comprende con angustia que nunca ha sido “realmente feliz.”(P.201) Por otra parte, en *El abrazo de la tierra* el proceso autorreflexivo de la mujer, aunque presenta características similares, aparece matizado poéticamente por la dualidad simbólica luz/oscuridad. La novela de M^a Flora Yáñez incorpora dicha simbología para delimitar el dramático proceso de individuación de Ana M^a, que concluye con la pérdida de la luz y la aceptación de la oscuridad y del espacio cerrado, imágenes poéticas de un matrimonio de conveniencia que tendría que realizar:

20 Cfr. Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, 7^a ed., Barcelona, Nueva Colección Labor, 1988, p. 111

21 Cfr. Raymond Firth: *Symbols. Public and Private*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1973, pp. 296-298

"La ventana abierta a la luz se cierra empujada por mano invisible; los muros coloniales emparedan su mente otra vez. Y ella siente en su interior, una voz que murmura dulcemente: Ahora para siempre...vas a dormir, a dormir..."(P.196)

El conflicto interior que sufren las protagonistas de las novelas analizadas se expresa a través de una especie de desdoblamiento de la personalidad, cuya elaboración artística se realiza mediante la estrategia narrativa de "el doble" que aparece caracterizada, en ocasiones, por el símbolo del agua-espejo. En *La última niebla*, por ejemplo, la mujer innominada-resignada y sumisa- recupera su otro "yo" en ese objeto especular que le devuelve la figura de una mujer sensual y libre. Del mismo modo en *Ifigenia*, el motivo del espejo permite configurar el estado de fragmentación y de alienación mental de la protagonista, cuyos pensamientos se dispersan entre aceptar pasivamente el matrimonio de conveniencia o afrontar la huida con su amante y el rechazo social. Pero tras esta rebeldía reflexiva persiste significativamente una infructuosa búsqueda de identidad, puesto que las protagonistas -limitadas por la pasividad, la subordinación y la dependencia- carecen de los medios necesarios para asumirse como seres humanos completos, para modificar su propio destino, trazado y mantenido férreamente desde épocas ancestrales. En consecuencia, su integración al orden social imperante sugiere el limitado y opresivo marco de lo femenino que ha condenado a la mujer a la resignación y al espíritu de sacrificio. La aceptación de esta existencia desvitalizada y vacía aparece sugerida poéticamente por una niebla espesa y opresiva (*La última niebla*), por un sueño destructivo e hipnótico (*La amortajada*, *Ifigenia* y *Ana Isabel, una niña decente*).

Las novelas personales e interiorizadas de M^a Luisa Bombal, M^a Flora Yáñez, Teresa de la Parra y Antonia Palacios constituyen un testimonio artístico significativo sobre la realidad de la mujer chilena y venezolana durante las primeras décadas del siglo XX. En estas obras de vida interior, intimistas y confidenciales, la expresión de la subjetividad aparece generada por el modo narrativo lírico utilizado, cuya estética permite expresar una denuncia implícita de la situación enajenada del denominado "segundo sexo" en el marco de la sociedad patriarcal burguesa. A través de un lenguaje simbólico -que se define en el lirismo de su prosa- las escritoras de la época desarrollan una modalidad artística relevante en el marco de la narrativa femenina chilena y venezolana, en cuyo espacio discursivo se privilegia a la mujer como protagonista de su propia historia. Así lo ha manifestado M^a Inés Lagos-Pope cuando afirma que novelas como éstas "marcan el comienzo de una importante tradición al incorporar en la literatura hispanoamericana no sólo la voz interior, sino la voz de la mujer."²²

22 M^a Inés Lagos-Pope: "Silencio y rebeldía: Hacia una valoración de M^a Luisa Bombal dentro de la tradición de escritura femenina", *María Luisa Bombal. Apreciaciones críticas*, Marjorie Agosin, Elena Gascón Vera y Joy Renjilian-Burgy(eds.), Tempe, Arizona, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1987, p. 132.

Duplicidad y unidad en las dos protagonistas de *Amanda, Ein Hexenroman*¹ de Irmtraud Morgner



Miriam Palma Ceballos
Ángela Gracia

La autora de la obra en la que nos centraremos es una de las representantes más importantes del cambio producido en el terreno literario de aproximadamente los últimos veinte años de la desaparecida República Democrática Alemana, coetánea a autoras tan importantes como Christa Wolf, Geri Tetzner o Maxi Wander. Aún sin renunciar a la ideología marxista, estas autoras pueden considerarse en gran medida -aunque naturalmente no de manera exclusiva- responsables del fenómeno de ruptura, hacia los años setenta², con la doctrina del realismo socialista y de la búsqueda de nuevas alternativas en el quehacer literario³ en el ámbito de su país.

La novela en cuestión, *Amanda, ein Hexenroman*, (*Amanda, una novela de Brujas* en su traducción española), publicada en 1983 es parte de un proyecto de trilogía, proyecto trunco por la reciente muerte de la autora en el año 1991. Los dos libros publicados y el tercero, que no llegó a acabar, obedecen en palabras de la autora a una finalidad muy clara: Posibilitar la entrada de la mujer en la Historia, proceso del que se ha visto excluida puesto que los parámetros de interpretación del mundo y de actuación sobre él han estado tradicionalmente en manos de los hombres.

- 1 Irmtraud Morgner, *Amanda, ein Hexenroman*, Berlin, Weimar, Aufbau Verlag 1983. (La edición utilizada para este trabajo es : *Amanda, ein Hexenroman*. 2. Auflage. Darmstadt: Luchterhand 1988.)
- 2 Casi todos los críticos toman como fecha clave del inicio de esta nueva tendencia la publicación en el año 1973 de *Nachdenken über Christa T.* de Christa Wolf.
- 3 Una de las características que definen esta nueva literatura es la introducción de elementos fantásticos y convenimos con A. Herminghouse cuando dice: "Selbstverständlich haben die Frauen kein Monopol im Gebrauch des Phantastischen in der DDR-Literatur. Doch sie sind es, die den Bruch mit den literarischen Konventionen herbeiführen und fortsetzen, denn sie haben im Phantastischen ein Mittel entdeckt, das sie besonders für ihre Konfrontation der Wirklichkeit mit einem wenn auch noch unrealisierten, so doch möglichen Ideal eignet. Der Gebrauch des Phantastischen ist für sie deshalb weder anti-realistisch noch unrealistisch, sondern eher kritisch und emanzipatorisch". (Vid. Patricia Herminghouse, "Die Frau und das Phantastische in der neueren DDR-Literatur. Der Fall Irmtraud Morgner". In: Wolfgang Petersen (Hrsg.), *Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur*. München: Francke 1979. p. 263.