

586378

## SURGIMIENTO DE UNA CONCIENCIA FEMINISTA EN LA OBRA DE MARTA BRUNET

*Andrea Parada*

State University of New York, Brockport

Dentro del corpus de cuentos escritos por mujeres hispanoamericanas se destaca un segmento donde la narración se estructura en torno a una especial preocupación por los conflictos que afectan a la mujer. En términos de Toril Moi, éste corresponde a un subgrupo de la escritura femenina que demuestra una actitud de cuestionamiento de las estructuras de poder que definen la sociedad patriarcal. En su ensayo "Feminist, Female, Feminine" la crítica sueca reformula las categorías propuestas por Elaine Showalter y postula que "feminist" es un término político, "female" una categoría biológica y "feminine" una definición cultural. Cuestiona, asimismo, la creencia de que el feminismo es un efecto directo de lo biológico y afirma:

Behind the frequent confusion of feminist with female texts is a complex web of assumptions. It is, for example, often assumed that the very fact of describing experience typical of women is a feminist act. On the one hand, this is obviously true: since patriarchy has always tried to silence and repress women and women's experience, rendering them visible is clearly and important anti-patriarchal strategy. On the other hand, however, women's experience can be made visible in alienated, deluded or degrading ways...To believe that common female experience in itself gives rise to a feminist analysis of women's situation is to be at once politically naïve and theoretically unaware (120-21).

En el caso latinoamericano, durante el período comprendido entre 1935 y 1950 surge una literatura escrita por mujeres que presenta el choque entre un mundo femenino y uno masculino. Se destacan, en ésta, ciertos textos que reflexionan explícitamente sobre la situación de una protagonista mujer que se enfrenta a impedimentos sociales y personales derivados de un sistema cultural que le asigna un lugar subordinado. Estas narraciones se caracterizan por un discurso de omnisciencia selectiva

cuya focalización es la confrontación de la experiencia femenina contra un discurso oposicional que otorga a la mujer una condición de alteridad (Guerra-Cunningham). Si bien la experiencia femenina no siempre se materializa en un texto que se vuelca reflexivamente sobre ésta, coincide en considerarla, con Rosario Ferré, factor subyacente a todo texto feminista. Marginada históricamente de la política, la ciencia y el arte y marcada por una naturaleza biológica y cultural que le impone la gestación y supervivencia de los hijos, la vida de la mujer latinoamericana ha transcurrido, hasta hace pocos años, con preferencia en el espacio íntimo de la familia. Desvinculada de decisiones de importancia, la mujer se habituó a aceptar el silencio y otorgar la palabra al hombre para ocuparse, preferencialmente, de:

... experiencias interiores, que tienen poco que ver con lo histórico, con lo social y con lo político. Es por esto también que su literatura es más subversiva que la de los hombres, porque a menudo se atreve a bucear en zonas prohibidas, vecinas a lo irracional, a la locura, al amor y a la muerte; zonas que en nuestra sociedad racional y utilitaria resulta a veces peligroso reconocer que existen. Estos temas interesan a la mujer, sin embargo, no porque ésta posea una naturaleza diferente, sino porque son el cosecho paciente y minucioso de su experiencia. Y esta experiencia, así como la del hombre, hasta cierto punto puede cambiar; puede enriquecerse, ampliarse (154).

Figuras claves de esta época son las chilenas María Luisa Bombal y Marta Brunet. La publicación en 1935 de *La última niebla* coincide con una serie de cambios importantes en la sensibilidad y las formas de la novela que abren las posibilidades narrativas (Goic 167). Este giro en la estructura de la narrativa de la época coincide con la exploración de ciertas zonas de la psiquis femenina con una intensidad no alcanzada hasta entonces. Bombal se concentra exclusivamente en la expresión de la interioridad de una protagonista mujer que busca la realización personal a través del amor, en circunstancias donde la imposición de reglas sociales aparece en conflicto con la satisfacción de los propios deseos. Fijando el punto de hablada en la experiencia de la anónima mujer, el lector implícito participa de un discurso que cuestiona el estatus social patriarcal. Cedmil Goic describe así esta situación:

El mundo que en *La última niebla* se expone no tiene otro soporte que el existir personal de una mujer vuelta reflexivamente sobre su destino... Todo lo que acontece en el mundo narrativo sucede en la conciencia, constituye la conciencia y el mundo, de una mujer que existe angustiosamente, que sueña y ensueña. La interioridad del personaje es el estrato que funda la estructura cerrada en el mundo narrativo... Primero la vemos ante la anulación de su ser personal, ante el rebajamiento y el desconocimiento de la propia dignidad...

Ante estos movimientos que la degradan, se desarrolla la vehemente reacción expresada como necesidad de afirmar la propia existencia ante la anulación a que

aparece sometida. Esencialmente, se trata de la afirmación de su condición femenina, su condición de mujer es la que se ve menoscabada en el vínculo con el esposo. Reside en aquella inferioridad la motivación para el deseo de afirmar su ser (149).

La cosmovisión narrativa interior y subjetiva de la protagonista refleja un elemento de rebeldía que se rehúsa a aceptar la anulación del propio ser. A pesar del abandono, la falta de interés y reconocimiento por parte del esposo, o quizás debido a ello, la mujer intenta escapar del sentimiento de vacío interior que conforma su existir. La búsqueda de un modo de existencia menos frustrante, que posibilite el reconocimiento y la expresión del Yo femenino, ocurre, sin embargo, solo a través de la imaginación y el ensueño.

La oposición entre la inercia del personaje principal y Regina, quien comete adulterio, pareciera corroborar que la marginación de la protagonista es más que un mero problema de opresión y control social. A diferencia de Regina, su cuñada, la innominada mujer interioriza el sistema de funcionamiento patriarcal que enmarca su existir, aceptando la posición del sujeto masculino, fundador y manipulador del mundo, como único eje de significación. Regina, por su parte, actúa como constante provocación a su opción personal por la pasividad en lugar de la rebeldía, al reflejar una imagen especular de sentido inverso: la de una mujer casada que, en apariencia, logra satisfacer sus deseos frustrados en el mundo de lo real, fuera del vínculo matrimonial. Su fracasado intento de suicidio confirma, no obstante, que la transgresión al orden patriarcal no es inmune a la culpa ni al castigo autoinferido. A pesar de que en cierta forma representa a la mujer liberada, psicológicamente Regina continúa tan atada a la tradición como la protagonista. A nivel interno es incapaz de romper el lazo matrimonial y actualizar sus fantasías en el plano de lo real sin recurrir a comportamientos neuróticos autodestructivos. El suicidio adquiere, en este caso, la función de una estrategia dramática que busca poner fin a una situación de adulterio cuyo costo psicológico se hace intolerable. Conscientes ambas de la opresión representada por un vínculo cuya mantención responde a la apropiación de valores impuestos por un ordenamiento jerárquico que ignora la idiosincrasia femenina, las dos mujeres ratifican, sin lograr subvertir realmente, el supuesto básico de la cultura patriarcal de la época: el hombre como eje ineludible de la vida de la mujer.

Otro factor novedoso en este texto de Bombal es el tratamiento de la sexualidad femenina. Aunque el deseo sexual de la protagonista se consume de manera vicaria a través de su relación con el marido, una fuerte carga de energía sexual insatisfecha envuelve su búsqueda del amante imaginado. La mirada femenina se vuelca sensualmente sobre el cuerpo desnudo en una especie de ceremonia de auto-descubrimiento del propio erotismo. En la contemplación de su belleza corporal la mujer expresa un creciente deseo de invertir la objetivación de su cuerpo y un intento, aunque abortado, de convertirse en sujeto de la propia sexualidad. La figura del



amante funciona como proyección de su propia sexualidad temida y reprimida en el Otro y se materializa en una relación donde ella adopta la función de espacio continente del hombre.

A esta primera publicación de Bombal seguirá otro texto que continua la línea iniciada por *La última niebla* y que Marjorie Agosín clasifica como escritura feminocéntrica. En "El árbol" (1939), la narración otra vez está a cargo de una voz omnisciente que se concentra, de manera exclusiva, en la visión de mundo de un personaje femenino. Junto a un abundante y variado contenido simbólico, "El árbol" presenta un elemento singular en el contexto de la obra narrativa de María Luisa Bombal. A diferencia de los otros personajes femeninos, Brígida es la única mujer que logra escapar de la enajenación vivida junto a un marido indiferente a sus deseos frustrados. La caída del árbol que resguardaba la ventana del cuarto de vestir echa abajo el andamiaje que mantenía su insatisfacción en un estado latente y gatilla un acelerado proceso de toma de conciencia de la naturaleza opresiva del vínculo matrimonial y la objetivación que conlleva. Al faltar el eje externo estabilizador se desmoronan los mecanismos de defensa que la mujer había logrado utilizar hasta ahora para protegerse de la soledad y el desamor. Queda al descubierto así el sin sentido de una relación física y emocionalmente estéril. Este despertar psíquico viene seguido de un cambio conductual que significará el término del matrimonio.

No deja de sorprender que, a pesar de su infantilismo e ingenuidad, sea justamente la mujer calificada por la voz narradora de "tan tonta como linda", "criatura retardada", "venadito asustado", "collar de pájaros" y "niña ignorante", quien rompa la estructura patriarcal impuesta por su padre y su esposo para abrir un espacio personal donde se vislumbra un cambio inminente.

La destrucción del halo protector representado por el gomero posibilita el abandono del pasado como espacio de evasión añorado y la proyección hacia un porvenir que promete satisfacer deseos sublimados.

Cuatro años más tarde, Marta Brunet publica el cuento "Soledad de la sangre" (1943) continuando con la tradición feminocéntrica iniciada por Bombal. En su ensayo sobre las dos escritoras chilenas, Marjorie Agosín describe acertadamente el paralelismo entre este cuento y "El árbol," y concluye que ambos "representan textos reveladores de una condición subalterna específica y femenina" (386). Gabriela Mora también utiliza una perspectiva feminista para aproximarse al sistema de oposiciones básicas sobre las cuales se cimienta la narración: norte/sur, pasado/presente, amor/desamor, hombre/mujer, sumisión/rebeldía. Concluye señalando la doble lectura que ofrece el final abierto. La vuelta a casa de la protagonista después de la desesperada huida al bosque que sigue a la destrucción del fonógrafo confirma, en un sentido, la aceptación femenina de su posición como sujeto marginado de la producción cultural. En otro, representa la vuelta triunfal de un sujeto que rechaza el logos patriarcal impuesto por el marido. En otras palabras, la lucha bestial entre la

mujer y el huésped prueba la extensión de la fuerza de la mujer para defender el fonógrafo como llave a un *locus* imaginativo privado.

Si bien concuerdo con Agosín en cuanto a que las protagonistas de Bombal y de Brunet sufren similar marginación a pesar de pertenecer a diferentes clases sociales y con la lectura de sentido inverso de Mora, Brunet introduce en "Soledad de la sangre" un componente que configura un particular contrato social en esta relación hombre/mujer: la participación activa de la mujer en el proceso de producción. A la luz de esta variable económica es imposible mantener el paralelismo entre las dos escritoras chilenas, así como ignorar la desviación de la protagonista del modelo femenino tradicional para la época.

A diferencia de las mujeres de Bombal, quienes se mueven en una clase burguesa urbana (excepto en "Las islas nuevas") y son mantenidas económicamente por maridos o familiares, la protagonista de "Soledad de la sangre" proviene de una clase media rural y forma parte de la fuerza laboral.

Junto con representar el espacio de las labores femeninas de preparación de alimentos y confección y lavado de ropa, en la esfera hogareña se desarrolla una industria artesanal de artículos de ropa de niños a cargo de la mujer. A pesar de que permanece confinada en la tradicional esfera íntima, sus tejidos le permiten obtener una importante suma de dinero a cambio de sus productos.

Se suma así, al contrato matrimonial, un contrato laboral entre el marido y la mujer a través del cual la mujer pasa a trabajar bajo la dirección del esposo en dos contextos: como ama de casa y como tejedora. Esta situación hace imperiosas las siguientes preguntas: ¿qué consecuencias tiene que la protagonista mantenga paralelamente un contrato de labores conyugales y un contrato de trabajo como tejedora doméstica con el marido? ¿Cómo afecta la relación hombre/mujer el hecho de que el hombre sea el marido y el empleador/jefe a la vez? ¿Qué formas de subordinación trae esto consigo?

Intentaré, a continuación, una respuesta integrando el trabajo de Carole Pateman sobre la naturaleza sexual de contratos civiles como el matrimonio y la relación entre trabajadores y capitalistas. La naturaleza del matrimonio que protagoniza "Soledad de la sangre" corresponde en todo sentido a una institución social gobernada por derechos patriarcales. La relación que une al hombre y la mujer de este cuento de Brunet resulta de la elección paterna por el mejor partido para satisfacer las necesidades económicas de la hija: un hombre "de tierras del sur, propietario de una hijuela, de vieja familia regional. Ya mayor, claro que no veterano" (114). Con el traspaso de la hija a este nuevo dueño se desplaza el hogar patriarcal desde el norte a un fundo en el sur y se establece un contrato matrimonial que semeja una relación de servidumbre.

Marginada de la vida pública, la esposa se transforma de hija en ama de casa, un sujeto sin jurisdicción sobre su persona. A diferencia del mundo laboral, donde

existe un salario como testimonio de que se trata de un intercambio entre dos seres libres, como ama de casa no tiene la libertad de firmar un contrato de trabajo con su esposo. En este caso, el hombre tiene el control sobre el uso del trabajo/servicio doméstico de la mujer por el solo hecho de ser hombre. Mientras el esposo, en su papel de sostén familiar, supervisa los negocios del campo, espera que la esposa, tal como corresponde a su estatus de carga económica, obtenga su subsistencia a cambio de realizar todas las tareas del hogar. A diario, "con minucia a que se había acostumbrado desde el comienzo de su vida matrimonial, decía, abiertos los párpados, las pupilas dilatadas: Molí la harina para los peones, cosí su chaqueta de abrigo, amasé para la casa..." (111), asegurando al esposo que no había caído en el reprochable ocio.

Importa señalar aquí que, históricamente, debido a que las tareas domésticas realizadas por las amas de casa no son remuneradas, a pesar de su impacto económico, este tipo de trabajo no es incluido en medidas oficiales de productividad nacional. En el caso de Argentina, según Jo Fisher, la típica ama de casa trabaja en labores domésticas 10 horas diarias, siete días a la semana y contribuye con 21 mil millones de dólares al año o el 33% del Producto Nacional Bruto mientras que los otros miembros de la familia contribuyen con 15 horas a la semana. Aun cuando la mayoría de los grupos feministas reconocen el gran valor económico del servicio doméstico que aporta la mujer casada al grupo familiar, existe gran controversia en cuanto a la necesidad de compensar el trabajo de las dueñas de casa con un salario. El Sindicato de Amas de Casa de la República Argentina (SACRA), por ejemplo, ha intentado, infructuosamente, clasificar el trabajo doméstico no remunerado como cualquier otro trabajo pagado y obtener un sueldo para cada ama de casa.

Mientras que para SACRA la independencia económica de las amas de casa representa mayores opciones y el reconocimiento de sus habilidades domésticas, ciertos grupos feministas como Amas de Casa del País (ACP) consideran que un salario refuerza el vínculo de la mujer al hogar y obstaculiza su entrada al mercado laboral o participación en la vida pública.

A la yuxtaposición de modalidades de experiencia del mundo esencialmente ajenas, se suma el penoso desencuentro afectivo de la pareja, resultado de un vínculo que se contempla como resignación ante un destino inamovible. Inserta en un sistema cultural que contempla el matrimonio y la familia como instituciones fundacionales de los valores civiles que sustentan la nación, la protagonista se subordina a la imposición paterna como única forma decente de ganarse la vida. Sabe, eso sí, que en este contrato social no hay cabida para vivir la plenitud del amor ni el goce erótico. "Dejó, indiferente que entre unos y otros interpretaran su aquiescencia y la casaran. Este u otro era lo mismo. Que ninguno era el suyo, el que ella quería, mirada verde para dulzor de su sangre. ¿Este? ¿Otro? ¡Qué importaba! (114). La posibilidad de una existencia que trascienda la servil sumisión impuesta por su nuevo estado civil



encuentra su duplicación a nivel lingüístico. El hombre no solo posee la palabra sino que la exclusividad del modo imperativo: "No se quede mucho rato, apague bien la lámpara y no meta mucha bolina con el fonógrafo" (108). "No se gaste toda la plata" (109). "Cómprelo no más. Lleve ese" (110). "¿Y ese café? Apúrese, que el tren no espera" (115). "Sirva aguardiente, pues. Toque algo para que oiga el amigo. Ponga lo más bonito" (116). En última instancia, la voluntad de su discurso no es establecer un diálogo con su destinataria sino exhibir un monopolio del poder.

La abyección femenina ante el modo dictatorial queda expuesta la noche que aparece el huésped en la casa de campo. Mientras los dos hombres discuten sus negocios y disfrutan su cena, la mujer va y viene desde la cocina al comedor trayendo carne, arroz de leche, café y aguardiente. Tal como un sinnúmero de mujeres, brunetianas o no, que en situaciones de peligro han aprendido a usar el silencio como estrategia de resistencia ante el poder patriarcal, al verse frente a un discurso masculino que anula su subjetividad, la protagonista calla. Protege de esta manera la privacidad de su mundo interior y lo mantiene fuera de la sujeción masculina. Debra Castillo afirma al respecto:

A woman who is neither *passive nor accepting* may yet preserve the advantages of distance and silence for her own reason, using distance to her advantage, using the mask of silence to slip away. Silence, once freed from the oppressive masculinistic-defined context of aestheticized distance and truth and confinement and lack, can be reinscribed as a subversive feminine realm (40).

El hecho de que el matrimonio de "Soledad de la sangre" sea infértil altera en cierta medida la tradicional distribución de roles sexuales. Al no estar presente la función reproductiva de la mujer, en este caso el espacio destinado a funciones maternas queda vacío. La incapacidad para procrear, sin embargo, no impide que se duplique a nivel erótico la subordinación femenina definitiva de la división de roles ya mencionada. Haciendo uso de sus derechos conyugales, y a pesar de la ausencia de consenso, el hombre se apodera del cuerpo femenino mediante acceso libre al apareamiento sexual. La consumación del contrato matrimonial responde únicamente a la satisfacción de la apetencia sexual masculina. Esta falta de reciprocidad y placer mutuo se hace patente en la degradación que experimenta la protagonista durante el acto sexual, al sentir al esposo "volcado sobre ella, jadeante y sudoroso, torpe y sin despertarle otra sensación que una pasiva repugnancia" (119). La naturaleza de su vida erótica se inscribe precisamente en lo que Diane Herman llama cultura de la violación. En una cultura como la nuestra, donde al hombre se le enseña que debe ser sexualmente activo y agresivo mientras que la mujer aprende a ser sexualmente pasiva y sumisa, no es sino una sutil línea la que separa una relación heterosexual "normal" de una violación. En el momento que pierde la libertad para ejercer dominio sobre su propio cuerpo, para iniciar y mantener la relación sexual, la protagonista es

subyugada por una conducta masculina que expresa dominación y control hacia su compañera. El acoplamiento sexual pierde su potencial íntimo y se convierte en un encuentro que semeja más a una violación que a un acto de consentimiento mutuo.

De manera idéntica a lo observado por Cedomil Goic para la protagonista de *La última niebla*, la mujer de este cuento de Brunet existe angustiosamente. Si bien mediante diversos recursos narrativos, el mundo discursivo de "Soledad de la sangre" confirma una interioridad femenina signada por la "anulación de su ser personal, ante el rebajamiento y desconocimiento de la propia dignidad" (149). Frente a la acumulación de movimientos que la degradan, la mujer recuerda y revive su pasado como necesidad de afirmar la propia existencia. Esencialmente, la vuelta a su adolescencia trata del reencuentro con los sentimientos juveniles y la única manifestación de su propio deseo sexual. El norte/pasado propone entonces una oposición sur/presente marcada por la presencia del anónimo muchacho de ojos verdes que logró provocar en ella "un calor y un deseo vago de llorar y de pasarse por los labios la yema de los dedos" (112). La recuperación de "ese quemar que le ardía adentro, no sabía donde, como anhelante espera de no sabía qué dicha" (113), de "ese ardor que antes le caminaba por la sangre y estremecía su boca bajo el tembloroso palpar de sus dedos" (114) corresponde a la aserción de su subjetividad femenina, ignorada en el vínculo con el esposo. Preservar su acceso al solitario placer será esencial para la transitoria restitución de un deseo negado y la inversión de su posición como puente hacia la inmanencia y goce del hombre.

La incorporación del personaje femenino a la fuerza laboral responde, como todo lo demás, a un arreglo diseñado por el marido dieciocho años atrás, según recuerda la mujer la noche de sábado que inaugura el relato. En el proyecto masculino, las potenciales ganancias de la mujer se articulan como un mero suplemento a su propio ingreso, verdadero pilar de la economía familiar. "Tiene que agenciarse para hacer su negocio y ganar para sus faltas. Críe pollos o venda huevos" (108) le sugiere apenas casados. Descartada la venta de pollos o de dulces por ser poco prácticas, el hombre inicia una sociedad económica con su esposa con el préstamo de un capital inicial de diez pesos para la compra de lana. La gestión común resulta ser un excelente negocio y al poco tiempo la mujer empieza a recibir encargos de tejidos para toda la región: "Pudo subir los precios. Nunca daba abasto para los pedidos pendientes" (109). En cuanto ve que la empresa prospera, él le exige la devolución del préstamo. Si bien la entrada de la mujer al mercado capitalista modifica la relación de dependencia económica, ya que ahora ella puede ganarse la vida de manera independiente, el significativo aporte femenino no trae consigo un cambio radical en la naturaleza desigual de la relación matrimonial. A pesar de que el pago de la deuda inicial a los pocos meses de iniciado el negocio anula la original relación capitalista/empleada, esto no se traduce en la autonomía laboral de la mujer. La distribución del capital proveniente de la venta de tejidos deja clara la explotación subyacente: no se



trata, en este caso, de socios en una empresa común. El hombre adopta el papel de dueño del negocio y ella el de una simple empleada que debe responder a sus demandas. Se duplica entonces, a nivel laboral, la subordinación experimentada por la protagonista en su relación matrimonial.

Aunque el trabajo de la protagonista en el taller de tejidos, a diferencia de sus labores domésticas, se traduce en una importante fuente de ingresos, su poder económico es contingente a la benevolencia del hombre. El destino del dinero que recibe a cambio de su trabajo depende por completo de la disposición del marido a renegociar los términos de su poder. Es decir, de lo que él le permita o no le permita comprar. Aunque el fin último de la pequeña industria es, supuestamente, generar recursos para cubrir gastos personales femeninos, las ganancias del negocio textil son usadas ante todo para satisfacer necesidades ajenas, ya sea de la casa o del marido: una manta de castilla, una olla grande, una puerta para la bodega, un aparador, "fruteros, soperas y formales rimeros de platos" (107). Su trabajo es valioso en tanto cuanto su labor aumente el capital del esposo. Sin embargo, dentro de la escasa libertad, la mujer se las ingenia para usar su poder adquisitivo como manera de sobrellevar el dolor de una vida alienante, "mecanizada en el trajín y en el tejer" (119). A pesar de que sus ganancias son controladas, ella conserva cierta autonomía dirigida en cuanto puede definir qué significa "hacerse cargo de las cosas de la casa" (109) y transformar la casa patriarcal en un espacio personal. La compra compulsiva de objetos responde entonces al deseo de duplicar el cálido hogar familiar que dejara atrás en el norte en las frías tierras sureñas que hoy habita.

El gran gesto de sublevación al reglamento impuesto y la afirmación del poder económico femenino llega cuando la mujer ve "cumplido su anhelo de tener un fonógrafo con discos y todo" (110). Si bien queda claro que gracias a su capital la mujer puede, por fin, adquirir una propiedad privada, "aquél era lujo suyo, no como la lámpara, lujo de la casa, sino suyo, suyo" (110), la coerción masculina se hace evidente en los términos de la negociación. La extravagancia de la mujer viene seguida de una reacción masculina compensatoria orientada a cancelar cualquier desequilibrio en el poder adquisitivo. La compra del fonógrafo queda condicionada a la adquisición de una manta de castilla para él. A pesar de la certeza de que la mujer posee el talento e inteligencia para ser una exitosa mujer de negocios, la obtención de permiso para comprar el controvertido objeto musical confirma que su poder económico se inserta en una relación cuyos parámetros son definidos por el derecho masculino. Alcanzar la satisfacción de un deseo estético no compartido no altera la relación de obediencia que los une. Por el contrario, la homeóstasis familiar continua regulada principalmente por las necesidades del hombre.

Pese a que en un sentido nada cambia, al ejercer un derecho hecho posible gracias a su independencia económica, la mujer de alguna manera subvierte el dominio del hombre. Al obtener por vez primera un objeto personal, que en opinión del

marido no tiene ninguna función práctica sino que solo sirve para “perder el tiempo” (111), se establece cierta autonomía en la toma de decisiones. Semióticamente, el fonógrafo se interpone además entre el hombre y la mujer como signo que privilegia el despliegue de la ensoñación como espacio privado e íntimo. Tal como señala Agosín, el fonógrafo transporta a la protagonista a la remota felicidad de años infantiles y amores adolescentes.

Por medio del poder evocador de la música accede a un pasado liberador donde la abundancia de emociones y deseos contrasta con el tedio actual. No obstante la ley del padre sigue dominando los términos del contrato matrimonial y laboral, el fonógrafo abre un universo egocéntrico femenino que permite el escape de un presente agobiante por su falta de amor y sentido existencial hacia un pasado de plenitud. Los recuerdos de la protagonista revelan el binarismo que subyace a la incomprensión hombre-mujer. La ensoñación de la mujer se inscribe en el ámbito de Lo Imaginario, etapa madurativa que cronológicamente precede el desarrollo de lo verbal, dominada por lo sensorial. El hombre, en cambio, opera en el mundo de Lo Simbólico, inscrito en el orden de la acción discursiva y evolutivamente posterior a la adquisición del lenguaje (Lacan).

Otra instancia narrativa que demuestra el poder negociador favorecido por su incorporación a la fuerza laboral pagada, es el efecto de la chaqueta de cuero “lustrosa como si estuviera encerada, negra y larga, que el tendero decía que era de mecánico y en la cual la lluvia no podía filtrar” (111) que regala a su marido. A cambio de su generosa iniciativa, ella introduce un nuevo grado de libertad en el modo de relación matrimonial. Ahora no solo cuenta con su fonógrafo, sino que en lugar de estar obligada a escucharlo mientras él anda trabajando en el campo con sus peones “con el vago azoro de “estar perdiendo el tiempo” –como decía él” (110)– puede escuchar su música todas las noches, incluso con él dentro de la casa.

Es por esto que desarrolla un exagerado sentimiento de posesión y no deja que nadie se apodere de su propiedad. La inminente pérdida del fonógrafo como único dominio no mediatizado por el control masculino otorga a la mujer un poder y determinación desconocidos hasta ahora. Ante el temor a ver su valioso objeto profanado, la servil empleada se impone por primera vez con lenguaje asertivo. Cuando el huésped trata de abrir las portezuelas del fonógrafo ella “violentamente en pie y dura sobre la mano de él, dijo también duramente: –No. Es mío.” Cuando lo vuelve a intentar exclama con fuerza: –¡Le digo que no!” (118). La mujer que da “patadas y dentelladas, animalizada, furiosa, como si en el monte una puma defendiera sus lechales” no se ha vuelto loca, como quiere insinuar el marido (118). Por el contrario, ha despertado por fin de un estado de sumisión dogmático vivido erróneamente como instintivo. La bestial lucha con el huésped sintetiza entonces la magnitud del rechazo femenino a una cultura que le niega entrada a los procesos de significación y la fuerza de su voluntad. En la contienda cuerpo a cuerpo, la protagonista intenta

restablecer mediante la fuerza natural, física, el espacio conquistado para sí misma gracias a su poder económico e impedir que venga cualquiera y la prive del goce del triunfo frente al esposo.

Logra así extender su rebeldía a la privada/familiar imposición patriarcal a toda manifestación pública de una sociedad acostumbrada a operar en base al sometimiento de la mujer. *La Mampara* (1946), también de Marta Brunet, continúa desarrollando la problemática de la identidad femenina, esta vez focalizada en su relación con otras mujeres. El discurso se concentra ahora en conflictos que surgen —debido a identidades opuestas— entre las hermanas Ignacia Teresa y Carmen, y su madre, una pobre mujer atrapada en las exigencias de un papel social que no hace eco de su interioridad. La personalidad de la primera hija, sencilla, humilde, trabajadora y compasiva, contrasta con la segunda, superficial, arribista y ambiciosa de un nivel socioeconómico superior. La mampara que se encuentra al final del largo pasillo de la casa donde viven las tres mujeres sirve, literal y metafóricamente, de frontera entre un mundo femenino interior, oscuro, rutinario y decadente, “un hoyo”, y uno público exterior, plagado de sol y bullicio donde ninguna de las tres ha encontrado un lugar propio. Entre un pasado feliz y un doloroso presente; entre la decadente realidad de una familia venida a menos tras la muerte del esposo y la hipocresía de una clase alta cuyos valores se basan en las apariencias.

Una narración omnisciente donde se intercala un monólogo interior, revela que el grupo de mujeres, a pesar de sus diferencias, comparte un sentimiento de frustración ante el cual el matrimonio se presenta ilusoriamente como única posibilidad de escape. Tras la aparente autodeterminación y libertad de Carmen se esconde una aceptación de roles sociales convencionales tan pasiva como la de su madre y su hermana. Resalta la inadecuación de la figura maternal, cuya función proveedora es asumida, en una transposición de roles, por la compasiva Ignacia Teresa quien es el sostén económico de las tres mujeres. Se invierte así la relación madre-hija, al asignar a la primera un papel subordinado a la voluntad y deseos de éstas últimas.

El relato “La otra voz” (1949), otro de los cuentos de *La raíz del sueño*, construye un personaje femenino que precozmente reflexiona sobre una vida marcada por el orden y la rutina. El mundo que aquí se expone no se aleja demasiado de la realidad adversa de “Soledad de la sangre” y *La mampara*. Desde la niñez, María Clementina vive la amenaza constante de un mundo imaginado hostil, aterrorizada por el miedo a morir aplastada por un caballo, atropellada por un auto, electrocutada o alcanzada por un rayo: “Siempre tenía miedo: a hechos misteriosos, a enemigos mortales, acontecimientos malignos... La naturaleza y los hombres contra ella” (156). Una a una se suceden las etapas de una vida impuesta por la madre, la abuela y, desde algún tiempo, el muchacho elegido como futuro esposo.

Si bien exteriormente la muchacha acepta, dócil, el papel ancestral que le corresponde como mujer, interiormente se refugia en el mundo de las novelas rosas.



Es solo aquí donde podrá dar rienda suelta a su imaginación para construir un espacio ajeno a las imposiciones familiares. Paradójicamente, es la soltura con que se desenvuelve en las fantasías creadas lo que permitirá a "la chica de Villegas" la afirmación de su propio mundo. Mientras ella corretea infantilmente a los pies de la monumental estatua de caballo que adorna la plaza, su pretendiente complaciente la imagina: "¡Qué buenita era, qué esposa para un hogar de siesta en mecedora, para una tierna bufanda tejida a palillos, para los domingos en la tarde tomando chocolate en una confitería al son languideciente de un vals azul" (159). Emocionando con el idílico cuadro que presencia, el muchacho adopta el papel de un caballero antiguo para declarar su amor a la que considera su futura mujer. Así, ignorante del efecto que tendrá la inesperada frase en español peninsular antiguo, la interpela: "Señora, ¿permitís que un admirador prendado de vuestra belleza os rinda pleitesía?" (159). Deviene entonces el epifánico momento donde la protagonista adopta "la otra voz" para rebelarse al milenarismo dogma de subordinación femenina.

Discrepo aquí con la lectura de Cecilia Rubio en cuanto a que María Clementina cambia para siempre su voz por otra que la domina y enajena, e insisto en una lectura positiva del final. Es precisamente a través de la manipulación del personaje de fantasía como ella logra salirse del guión impuesto y adquirir una voz autónoma. Es decir, en lugar de continuar reprimiendo la frustración y rabia acumuladas tras años de sometimiento, la muchacha logra liberar el "estrato subconsciente" y dar voz a su "misteriosa sabiduría" (161). Transformada en heroína de un drama pasional, con lenguaje aseverativo traza la frontera de un espacio personal que no dejará invadir solo por satisfacer los deseos de su madre. Ante la perplejidad del muchacho, la protagonista impone su voluntad de rechazar sus pretensiones amorosas y reivindicar su posición de sujeto. Ante todo, el final representa la explosión vital de Clementina como ensayo de un modelo de femineidad que subvierte el modelo cultural. Es importante notar que en las obras mencionadas hasta aquí las relaciones heterosexuales aparecen en un contexto donde el matrimonio —ya sea por su añoranza o su rechazo— funciona como eje en torno al cual se desarrolla la frustración de las protagonistas. Casarse o no casarse, esa es la cuestión.

Una vez casadas, no se discuten alternativas al matrimonio. La soltería, el divorcio o las relaciones amorosas extra o prematrimoniales no son alternativas satisfactorias en el contexto sociocultural patriarcal en que se desarrolla la trama.

En el cuento "La raíz del sueño" (1949), de la colección del mismo nombre, Brunet se hace cargo de una nueva dimensión que también concierne a la mujer, volviendo sobre un elemento temático ya introducido tangencialmente por Bombal en "La historia de María Griselda" (1946). Contra el discurso feminista que postula la existencia de un sentimiento de solidaridad incondicional entre una comunidad homogénea de mujeres, ambos cuentos destruyen la noción de una femineidad esencial que unifica individuos diferentes por el solo hecho de compartir el mismo sexo

biológico. El cuento de Bombal, por ejemplo, propone relaciones intergeneracionales entre mujeres donde la carga de envidia, celos y rivalidad culmina en el suicidio de una de ellas.

En "La raíz del sueño," Brunet incorpora, a través del personaje de la madre viuda de Elena, la gran ambivalencia que circunda el arquetipo de la Gran Madre, figura cuya frecuente idealización simplifica su naturaleza contradictoria. Erich Neumann señala al respecto:

The wicked, devouring mother and the good mother lavishing affection are two sides of the great uroboric Mother Goddess who reigns over this psychic stage. The overwhelming might of the unconscious, i.e., the devouring, destructive aspect under which it may also manifest itself, is seen figuratively as the evil mother, whether as the bloodstained goddess of death, plague, famine, flood, and the force of instinct, or as the sweetness that lures to destruction. But as the good mother, she is fullness and abundance; the dispenser of life and happiness, the nutrient earth, the cornucopia of the fruitful womb. She is mankind's instinctive experience of the world's depth and beauty, of the goodness and graciousness of Mother Nature who daily fulfills the promise of redemption and resurrection, of new life and new birth (39-40).

En este relato, es la madre de Elena quien desempeña el papel de agente máximo de represión. Es ella quien asume el ejercicio represivo del poder y la imposición del orden patriarcal. Ante el vacío desencadenado por la muerte del esposo, la madre desplaza sus carencias afectivas hacia su hija expresadas como una exageración del "instinto" maternal. Frente a la soledad de la viudez, la propia existencia es secundaria. Es decir, su vida cobra sentido solo tras una identificación total con la hija como objeto cuya existencia se supedita a sus cuidados. Es así como invariablemente aborta todo intento de su única hija por desarrollar su autonomía.

Atrapada en una relación madre-hija simbiótica, la adolescente se ve abrumada por la falta de libertad y espacio vital. La dificultad de Elena para separar su propia individualidad de la egocéntrica madre adopta como vía de escape la recurrencia de sueños cargados de imágenes de encierro y objetos que la atrapan. Invariablemente, éstos culminan en un grito desgarrador.

Con el fin de impedir la influencia de todo agente desestabilizador del equilibrio impuesto, la madre prohíbe el contacto con personas ajenas y recluye a su hija en un espacio reducido desde donde puede controlar la totalidad de su vida, penetrando incluso en el reino de lo imaginario. La casa se convierte entonces, literal y simbólicamente, en espacio de opresión. En el encierro, Elena lucha por su emancipación mientras trata de impedir que el proyecto vital diseñado por su madre domine su existencia.

Otro mito que se cuestiona en este texto es el de la madre perfecta que nutre con amor infinito y generoso a sus hijos. Luego de analizar la literatura feminista sobre la maternidad, Nancy Chodorow y Susan Contratto concluyen que la fantasía de la madre perfecta solo ha contribuido a la opresión cultural de la mujer bajo el interés de un niño cuyas necesidades también son fantaseadas:

Although feminists did not invent this vision of motherhood and childhood, they have borrowed it. Feminist views of mothering, as mother and as daughter, have united infantile fantasies and a culturally child-centered perspective with a myth of maternal omnipotence creating a totalistic, extreme, yet fragmented view of mothering and the mother-child relation in which both mother and child are paradoxically victim yet omnipotent. To begin to transform the relations of parenting and the relations of gender, to begin to transform women's lives, we must move beyond the myths and misconceptions embodied in the fantasy of the perfect mother (96).

Podemos afirmar ahora, que la imagen que domina y unifica cuentos feministas de apariencia dispar es la imagen del encierro –tanto físico como psicológico– elemento a partir del cual se genera un movimiento dinámico entre lo particular y lo general de cada cuento, entre lo único y lo común. Esta imagen no solo es importante como figura simbólico-visual de una situación de opresión concreta, sino también como elemento que da origen a un doble discurso, escindido entre el Afuera y el Adentro, entre el Ser y el Deber Ser, la voz oficial y la voz personal. El encierro, ya sea en la casa, el matrimonio o la familia y en sus múltiples maneras de vivenciarlo –alienación, depresión, angustia, locura–, constituye la materialización de la exclusión del discurso femenino del centro que produce el discurso oficial. Discurso que funcionará como espacio normativo desde donde se censuran aquellas voces que se le oponen. Surge así, en las protagonistas mujeres, una constante búsqueda por la obtención de un lugar reconocido, de una voz que rompa el silencio opresivo y sea escuchada dentro de ese centro masculino que dicta las leyes de organización social de la población entera. María Inés Lagos-Pope señala:

... el uso del doble basado en la dualidad arquetípica cumple varias funciones: por una parte alude a las limitaciones que constriñen a la mujer en la sociedad patriarcal, y por otra plantea la idea de la incompatibilidad de las funciones que ésta, como mujer, puede desempeñar, tales como esposa, amante, madre y mujer profesional... (dramatiza) la fragmentación y alienación a la que se ha visto sometida (732).

El descubrimiento de que el mundo se divide en una estructura polar cuyos extremos son, por una parte, la visión de mundo masculina oficial y, por otra, la visión femenina marginada, lleva a que los primeros cuentos feministas se estructuren



en función de un valor central: la necesidad de las protagonistas de separarse del Ser adjudicado por el orden masculino para autodefinirse en su propia ley.

En la cuentística feminista de las generaciones de escritoras que siguen a este primer grupo de autoras, esta necesidad se traduce en una constante provocación a la moral patriarcal y la exploración de capacidades hasta antes desconocidas. A partir de los años sesenta, este nuevo grupo encuentra un horizonte de posibilidades novedosas y adopta una posición definida ante el patriarcado. Se rechazan modelos culturalmente impuestos para abocarse a la reevaluación de la identidad femenina desde una perspectiva interna. La mujer toma conciencia de su posición y explora dentro de los propios límites hasta alcanzar un equilibrio entre su propia individualidad y las constricciones sociales del medio en que vive para poder vivir en comunidad. Experimenta en cuerpo y alma dominios de existencia prohibidos desde siempre para asumir sus partes de virgen, pecadora, madre, prostituta, bruja y ser racional, y las paradojas que esto conlleva.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Agosín, Marjorie. "La mimesis de la interioridad: "Soledad de la sangre" de Marta Brunet y "El árbol" de María Luisa Bombal. *Neophilologus* 68 (1984): 380-88.
- Berg, Mary. "Marta Brunet's *La mampara*". *La Chispa* 99: Selected Proceedings. Ed. Guilbert Paolini. New Orleans: Tulane U. 1997. 39-48.
- Bombal, María Luisa. *La última niebla. El árbol*. Santiago: Andrés Bello, 1990.
- Brunet, Marta. *Obras Completas*. Santiago: Zig-Zag, 1963.
- . *Soledad de la sangre*. Angel Rama. Montevideo: Arca, 1967.
- Castillo, Debra A. *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literacy Criticism*. Ithaca: Cornell UP, 1992.
- Chodorow, Nancy & Sussan Contratto. "The Phantasy of the Perfect Mother". *Feminism and Psychoanalytic Theory*. Ed. Nancy Chodorow. New Haven & London: Yale UP, 1989. 79-96.
- Ferré, Rosario. "La cocina de la escritura". *La sartén por el mango*. Eds. Patricia E. González y Eliana Ortega. Puerto Rico: Río Piedras-Huracán, 1980. 137-54.
- Fischer, Jo. "Housewives and Community Workers in Argentina". *Out of the Shadows: Women, Resistance and Politics in South America*. London: Latin America Bureau, 1993.
- Goic, Cedomil. "La última niebla". *La novela chilena: los mitos degradados*. Santiago: Universitaria, 1968. 167-86.
- Guerra-Cunningham, Lucía. "Entrevista a María Luisa Bombal". *Hispanic Journal* 3.2 (1982): 119-27.

- Guerra-Cunningham, Lucía. "La identidad cultural y la problemática del ser en la narrativa femenina latinoamericana". *Plural: Revista Cultural de Excelsior* 18.1 (1988): 12-21.
- Herman, Diane. "The Rape Culture". *Women: A Feminist Perspective*. Ed. Jo Freeman. Palo Alto: Mayfield, 1975. 41-63.
- Lacan, Jacques. *Ecrits: A Selection*. New York & London: W.W.Norton, 1977.
- Lagos Pope, María Inés. "Sumisión y rebeldía: El doble o la representación de la alienación femenina en narraciones de Marta Brunet y Rosario Ferré". *Revista Iberoamericana* 51: 132-33 (1985): 735-49.
- Moi, Toril. "Feminist, Female, Feminine". *The Feminist Reader*. New York: Basil Blackwell, 1989. 117-32.
- Mora, Gabriela. "Una lectura de "Soledad de la sangre" de Marta Brunet". *Estudios Filológicos* 19 (1984): 81-90.
- Newmann, Erich. *The Origins and History of Consciousness*. Princeton, Princeton UP, 1973.
- Pateman, Carole. *The Sexual Contract*. California: Stanford UP, 1988.
- Rubio, Cecilia. "La inversión del final feliz en la cuentística de Marta Brunet". *Acta Literaria* 20 (1995): 89-112.

#### RESUMEN / ABSTRACT

Usando como esquema analítico el trabajo de Carole Pateman sobre la naturaleza opresiva de ciertos contratos civiles, este ensayo propone que la participación activa de la mujer en el proceso de producción, como ocurre en el relato "Soledad de la sangre", modifica en cierta medida la subordinación vivida por la protagonista. En contraste con las mujeres burguesas de Bombal, el poder negociador favorecido por la incorporación de la protagonista de Brunet a la fuerza laboral pagada subvierte el dominio masculino para privilegiar un espacio de ensoñación privado. *La Mampara*, *La otra voz* y *La raíz del sueño* ejemplifican la naturaleza frustrada de una identidad femenina que se construye como sujeto marginado por las convenciones de una sociedad patriarcal y confirman que la única posibilidad de trascendencia permanece en el mundo de la fantasía.

#### EMERGENCE OF A FEMINIST CONSCIOUSNESS IN THE WORK OF MARTA BRUNET

Using Carole Pateman's work on the oppressive nature of different types of civil contracts, this essay suggests that women's active participation in the production process, as it is the case in "Soledad de la sangre," modifies the degree of subordination experienced by the female protagonist. In contrast with Bombal's bourgeois women, thanks to the negotiating power obtained by her incorporation into the paid work force Brunet's protagonist subverts male domination in order to privilege her private space. *La Mampara*, *La otra voz* and *La raíz del sueño* offer further examples of a frustrated female subject, marginalized by the conventions of a patriarchal society. They also confirm that women's only possibility of transcending oppression remains at the imaginary level.