

SER MUJER Y ESCRIBIR EN CHILE: CANON, CRÍTICA Y
CONCEPCIONES DE GÉNERO¹

*TO BE A WOMAN AND WRITE IN CHILE: CANON, CRITICAL AND
GENDER CONCEPTIONS*

Ana Traverso
Universidad Austral de Chile
anatraverso@uach.cl

RESUMEN:

La escritura de mujeres en Chile toma fuerza en las primeras décadas del siglo XX, con la progresiva inclusión de ellas al sistema educativo formal y al mercado laboral. La profesionalización en el campo literario, a su vez, exigirá de esta nueva producción ciertas reglas para ser incluidas en el canon nacional. En este artículo, analizamos exclusivamente las expectativas de la crítica chilena respecto de la literatura de mujeres, así como los consecuentes dispositivos que utilizó para excluir estas obras del canon: masculinización, infantilización, reducción autobiográfica, uniformización, deshistorización y deceso de la escritora y la escritura serán las operaciones más recurrentes para dejar fuera a la mujer de la literatura oficial. Asimismo, el recorrido por la primera mitad del siglo, visualiza una diferencia que pone en un comienzo a la poeta-sensible por sobre la narradora feminista, para llegar a medio siglo invirtiendo esta preferencia al comenzar a reconocer el profesionalismo de las prosistas. Concluimos, entonces, con las reacciones de las escritoras frente a estos juicios críticos que expresaron tanto en la prensa como en sus mismos relatos.

PALABRAS CLAVE: escritura de mujeres, crítica literaria, canon.

ABSTRACT:

Women's writing in Chile gains strength in the first decades of the 20th century, with their progressive inclusion into the formal education and labor market. The professionalization in the literary field, will

¹ Este artículo forma parte de los resultados del proyecto Fondecyt Regular 1100754, "Tradición literaria y profesionalización en la escritura de mujeres...".

also demand that certain rules be included in the national canon. In this article, we exclusively analyze both the Chilean critics' expectation regarding women's literature, and the elements it used to exclude said work from the canon: masculinization, making it sound childish, autobiographical reduction, uniformity, subtraction from History and death of the writer and the writing will be the most used methods to leave women out of official literature. Thus, in the first half of the century, we can see a difference that puts the sensitive-poet above the feminist narrator, to reach the middle of the century switching this preference starting to recognize the prose writers' professionalism. We can conclude, therefore, with the writers' reactions to these critical judgments that expressed so much in the press as their own stories.

Key Words: Women's writing, Chilean critics', Canon.

Recibido: 10 noviembre 2012

Aceptado: 15 mayo 2013

INTRODUCCIÓN

La escritura de mujeres en Chile cobra un fuerte aliento a partir de las primeras décadas del siglo XX, impulso que va en progresivo aumento hasta llegar a medio siglo, cuando esta producción, al menos en términos cuantitativos, iguala a la de sus pares masculinos. El acceso de la mujer a la educación y al campo laboral, van haciendo del oficio literario una labor profesional que deberá compartirse con las asignadas actividades domésticas –el cuidado de los hijos y la organización de la casa–, lo cual, por cierto, no sólo alterará las prácticas acostumbradas de las mujeres sino que transformará, asimismo, la noción tradicional de “escritor”. La aparición de una nueva fuerza productiva, esta vez en el ámbito intelectual, implicará para críticos y escritores varones no sólo la exigencia de tener que compartir un espacio cultural acotado –lo cual muchas veces se comprende en términos de rivalidad–, sino de resignificar ese espacio. Así, entonces, la creciente inclusión de la mujer en el campo cultural y literario nacional va a requerir de la aceptación de la crítica y el interés del mercado cultural por editar, vender y difundir estas obras en el medio nacional, y con ello devienen los consecuentes reconocimientos y premios de esta producción que la legitiman, para en algunos casos integrarla a una historia literaria nacional y, en otros, limitarla a un campo específico de mujeres, a partir de los códigos que definen lo “literario” y la “literatura” aceptados en la época.

El objetivo de este trabajo es analizar la producción crítica sobre la escritura literaria de mujeres durante la primera mitad del siglo XX –periodo que va desde la gestación hasta la “consolidación” de esta escritura– a fin de observar las estrategias de inclusión / exclusión por parte de los críticos y las autoras en los medios de prensa, historias, antologías y las propias obras literarias. A partir de una breve descripción de las preferencias estéticas del periodo, así como de las expectativas respecto de la figura del “escritor”, nos interesa desarrollar los dispositivos que

utilizó la crítica para excluir a las escritoras del canon literario nacional. Así, la “masculinización”, “infantilización”, “reducción autobiográfica”, “uniformización”, “deshistorización” y “deceso” de la escritura y la escritora, son –nos parece– las operaciones más recurrentes para dejar fuera a la mujer de la literatura. Asimismo, creemos que a la inicial indistinción entre poetisas y prosistas (reducidas a la imagen general de “escritora-mujer”), se produjo una rápida diferenciación que asoció la poeta a la niña sensible y la narradora a la peligrosa feminista, asunto que con el avance del siglo derivó en la invalidación de esta poética infantil y en la lenta valoración del profesionalismo de las narradoras que se alejaron (estratégicamente, también) de cualquier adscripción feminista. Sus novelas y cuentos, en cambio, no sólo sitúan las problemáticas de género en el centro principal de interés, sino que serán el escenario en donde debaten y polemizan con los críticos y la autoridad masculina, confrontando las representaciones y estereotipos de este espejo masculino, del cual buscan enérgicamente librarse y, finalmente, destruir.

LA MASCULINIZACIÓN DE LA ESCRITURA

Los primeros años del siglo están dominados –como se sabe– por la emergencia de la cuestión social cuya efervescencia se manifiesta en los movimientos obreros, sindicales, anarquistas, de estudiantes y mujeres, a través de huelgas y movilizaciones, reclamando mayores derechos para los trabajadores y trabajadoras. A estas demandas laborales se suman las peticiones de equidad en el ámbito educativo y profesional, lo que, conjuntamente con las masivas migraciones a las ciudades, deriva en la ampliación del círculo intelectual y profesional que incluirá tanto a la clase media y de provincia, como a las mujeres. Todos estos cambios sociales en un periodo relativamente breve conducen a lo que Gonzalo Catalán –siguiendo a Pierre Bourdieu–, ha llamado la “autonomización del campo literario”, y que consiste en la especialización del escritor y del resto de las tareas que permiten el funcionamiento del sistema literario: crítico, editor, periodista, etc. Con ello, entonces, surge la figura del escritor profesional que desarrolla a lo largo de su vida una carrera literaria y cuya demostración de éxito será, entre los premios y otras formas de reconocimiento, la capacidad para solventarse económicamente, si no de su creación exclusivamente, de la suma de actividades ligadas a la cultura como fueron, en ese tiempo, el periodismo, la academia, el trabajo editorial, y los cargos diplomáticos y de gobierno.

De esta manera, tanto críticos como escritores valoraron su propio trabajo como el de los demás a partir de la autonomía literaria. El crítico, al evaluar el trabajo intelectual ajeno se detuvo en la trayectoria y en el resultado literario; lo mismo que le preocupó demostrar de su propio quehacer. Muchas de las historias de la literatura integran un capítulo especial sobre críticos y ensayistas, donde junto con organizar un canon en el área, fueron perfilando las reglas y los presupuestos estéticos y teóricos que

los validaban (Lillo 1920, Nolasco 1940, Lillo 1941, Alone 1954, Montes y Orlandi 1955, 1957, Merino Reyes 1959, Mengod 1967, por ejemplo).

De aquí entonces tenemos que a comienzos de siglo existía en el país varios periódicos de circulación masiva que contaban con una planta estable de periodistas y redactores, capaces de mantener una crónica literaria semanal en sus ámbitos de especialidad. Por cierto, *El Mercurio* de Valparaíso y luego el de Santiago fueron los más provistos y más leídos del país. Pero también lo fueron *La Época*, en su momento, *La Nación*, *El Diario Ilustrado*, *La Opinión*, *La Unión*, *El País* (de Concepción), y revistas como *Zig-Zag*, *Ercilla*, etc. Los mismos críticos, si bien permanentes en muchos de estos periódicos, realizaron también una trayectoria profesional laborando en los distintos medios de prensa, así como también en la academia (Silva Castro 1958, 1969 y Catalán 1985).

La importancia que se le dio a esta masa crítica, no sólo es visible en el número de profesionales, sino en la cobertura que alcanzaron (se comentaba la mayor parte de lo que se publicaba), en la legitimación del trabajo –al publicar posteriormente muestras casi completas de los ensayos de un autor (Filebo, Nolasco Cruz, Emeth, etc.)–, o en las sistematizaciones que los mismos críticos hicieron a través de antologías, catastros o historias de la literatura.

Cuando las mujeres comienzan a escribir se contaba, entonces, con un aparato crítico profesionalizado, atento a lo que se estaba produciendo y legitimado en su opinión. Las nuevas escritoras se enfrentaban a una voz autorizada que lejos de desconocer lo que ellas estaban haciendo, buscaba juzgar esta obra en base a los parámetros que consideraba válidos en la época y, sorprendentemente, incorporar la nueva producción a la tradición existente. Lo hará, por cierto, desde los paradigmas estéticos del periodo y, sobre todo, desde la imagen del escritor profesional independiente que hemos comentado. Por ello, muy pocas autoras lograrán salir airoso de estos cedazos críticos. Expuestas de pronto sobre la malla del colador serán homogeneizadas al resto de los autores del canon y recibirán los mismos atributos considerados masculinos: inteligencia, raciocinio, capacidad de orden y estructuración, profesionalismo, interés por temáticas nacionales y universales, manejo social y público, todo lo cual se llamó viril y masculino, en contraposición a lo considerado femenino: intuición, intimismo, falta de lógica, sentimentalismo, maternidad, cualidades aceptables y esperables en una dama pero no en un “escritor”. De esta manera, con la aparición de la mujer como posible escritora (y rival) la imagen del literato se fue virilizando cada vez más al punto de transformarse en el epíteto del oficio, independientemente del sexo de su autor.

Por el contrario, la categoría “mujer” en el ámbito letrado designaba no solo a una intrusa, sino a una impostora, que fingía saber. Así, las primeras autoras que escribieron desde la afirmación de su género, principalmente durante el periodo de efervescencia de los movimientos feministas en América Latina, fueron tachadas de “marisabidillas”, “bas-blue”, “blue stocking”, “sabelotodos”, términos que delataban

la impostura de querer escribir como mujer y no tener las capacidades y, más aún, se denunciaba con ello el descaro de feminizar la escritura cuando, por el contrario, se buscaba a toda costa masculinizarla.

Tal masculinización de la escritura y la profesión literaria se enmarca, asimismo, en el periodo nacionalista de celebración del Centenario que, tal como lo demuestra Subercaseaux (2004), había multiplicado la actividad discursiva tendiente a pensar (y fortalecer) la nación, desplegando una “semantización de lo femenino y masculino” que organizaba bajo esta dicotomía lo negativo y positivo que dominaba el país. No solo el aún dominante modernismo en poesía fue asociado a lo femenino, sino todo aquello que en aras de la construcción de una nación sana y fuerte se debía superar. Así:

lo femenino aparece referido a lo foráneo, a la oligarquía afrancesada, al ocio y la especulación, a los inmigrantes, al modernismo literario y a las poéticas cosmopolitas, al parlamentarismo ineficiente y a la *Belle époque* criolla, en una palabra, a todo lo que se rechaza. Lo masculino, en cambio, corresponde a la industria, al espíritu emprendedor y guerrero, al roto, al régimen presidencial, a las figuras de Prat y Portales, a una literatura que no es escapista ni exótica y que se hace cargo de la realidad, rescatando lo propio y las tradiciones vernáculas (137).

LAS FUNDADORAS GABRIELA MISTRAL Y MARTA BRUNET

Mientras se fundaba la revista “Familia” (1910) por iniciativa de la editorial Zig-Zag, y bajo su alero, el “Club de Señoras” (1915) y el “Círculo de la Lectura” (1915) –todos ellos espacios que agrupaban a la elite femenina letrada de la época–, Gabriela Mistral era ganadora del primer premio en “Los Juegos Florales” de 1914 por sus “Sonetos de la Muerte”, cuya fastuosa celebración rendía homenaje a los poetas (subentendidos como masculinos) que a su vez, exaltaban la belleza primaveral de las mujeres de la alta sociedad. Su inadecuación social, de etnia y género en este glamoroso contexto –en palabras de María de la Luz Hurtado (2008)–, exhibía asimismo el masculinizado ambiente literario de la época que habría de naturalizarse para el caso de la poeta del Elqui.

Dedicada ya a la actividad pedagógica, un segundo hito canonizador será su inclusión en la antología de Araya y Molina (1917), donde de una muestra de más de 200 autores, ella resultaba a juicio de los críticos una de los seis poetas más importantes de su tiempo. Si el puesto principal lo ocupaba Pedro Antonio González, en un afán de los antologadores por encumbrar a un poeta nacional al sitial de “iniciador del periodo contemporáneo de nuestra poesía” (Molina X), desconociendo toda evidencia del influjo de Darío en Chile, siete años más tarde, Armando Donoso (1924) posiciona esta vez a Mistral como fundadora de la poesía moderna chilena. A partir del mismo

presupuesto de los autores de *Selva lírica* –en que la literatura chilena se organizaba en base al plagio de las tendencias españolas y europeas– la poesía nacional no habría repuntado –para Donoso– ni con el autor de *Ritmos*, ni con Magallanes Moure, ni con Pezoa Véliz, surgiendo, sin causa ni explicación alguna, estos “Sonetos de la Muerte”, únicos por su originalidad.

Los seguidores de Mistral continuarán reforzando esta idea de originalidad sin influencias ni antecedentes, que surge de un tipo de creación autónoma y solitaria: “Única, absoluta, compleja, sola, múltiple, Gabriela Mistral es la poetisa más grande que ha producido América y la más grande de todos los tiempos en lengua castellana” (Monvel 1929 13); “un genio”, un “gran hombre” (Emeth *Estudios* 135), un “poeta de verdad, fuerte, atormentado y original” (Donoso *Nuestros XXIII-IV*), o según la referencia que hace Alone de José Santos Chocano: “en Chile hay dos escritores: Gabriela Mistral y Marta Brunet. Todos los demás serían escritoras”. “En realidad –agrega Alone–, ambas muestran un vigor raro y que se diría viril, si los hombres poseyeran siempre esa cualidad” (*Panorama* 147).

Asimismo, la voz unánime de la crítica declaraba la inauguración del relato contemporáneo de mujeres con la publicación de *Montaña adentro* (1923) de Marta Brunet. Ya se habían destacado, con muy buena recepción, las escritoras Mariana Cox-Stuven e Inés Echeverría. También se habían aventurado con algunos textos narrativos, aunque principalmente ensayos, las feministas Amanda Labarca, Vera Zouroff, Delie Rouge y, más tarde, Elvira Santa Cruz Ossa (Kottow). Pero recién con Marta Brunet se produce un reconocimiento por parte de la institucionalidad literaria que le permite sostener a Augusto Mario Delfino que “varios críticos discutieron si Marta Brunet era o no el primer novelista de Chile” (Marta 4).

Las razones eran similares a las que explicaban el “fenómeno Mistral”. Como se sabe, y la propia Brunet lo repitió en varias entrevistas, ella habría enviado su primera novela *Montaña adentro* (1923) a uno de los críticos más importantes de la época, Alone, a petición del mismo tras leer una carta muy bien redactada de ella, donde presentaba unos versos muy malos de un amigo. Alone no sólo la felicita sino que estimula su publicación, reiterando este primer entusiasmo en su crónica semanal. Se suman Omer Emeth, Astorquiza, y seguirá cosechando buenos comentarios con las siguientes publicaciones. Alone –su leal promotor y admirador– declaraba en su *Historia personal de la literatura* del año 1954 –donde incluía a solo siete escritoras² de los 100 autores–: “La literatura femenina empieza a existir seriamente en Chile, con iguales derechos que la masculina, en el año 1923, cuando aparece *Montaña adentro*, de Marta Brunet” (234-235). Y Raúl Silva Castro casi cuarenta años después,

² En orden alfabético: María Luisa Bombal, Marta Brunet, Mariana Cox-Stuven, Inés Echeverría, Gabriela Mistral, Magdalena Petit y Marta Villanueva.

a propósito de la adjudicación a Brunet del Premio Nacional de Literatura, decía que “la producción femenina anterior [a ella] era limitada y reducida, a pesar del caso aislado y fenomenal de Gabriela Mistral. No bastaba el erudito libro de Medina³ para demostrar la existencia de un acervo intelectual de gran calidad entre las mujeres de nuestro país” (s/p).

Según Silva Castro el ambiente cultural de los años '20 estaba dividido entre la intelectualidad decimonónica confinada en los salones aristocráticos, y los escritores que “se reunían en la Librería Francesa, donde Nascimento, y en algunos restaurantes y mentideros. Mariano Latorre –dice– oficiaba de jefe del criollismo, y saludaba o atacaba a los noveles autores en una columna que poseía en la revista *Zig-Zag*” (s/p). Así, entonces, Brunet, con una “obra recia, bien escrita y adornada con un estilo rico, castizo y sorpresivo” (s/p), venía a oxigenar el ambiente literario con sus nuevas temáticas, en un lenguaje no muy alejado del consolidado criollismo.

Pero junto con su acertada novela y su posterior demostración de reiterado talento y profesionalismo⁴, Brunet se destacó por ser una muy buena colega, a juicio de críticos y escritores. Así la recuerda Silva Castro: “Compañera abnegada e incomparable, no pertenece a la familia venenosa de las trepadoras y oportunistas que utilizan cualquier procedimiento para encumbrarse a la fuerza en la cucaña o palo encebado de la fama” (s/p). Y agrega:

Se incorporó a nuestras reuniones, publicó cuentos en diarios y revistas, se vinculó a un pequeño universo en que convivían Manuel Rojas, Mariano Latorre, González Vera, Tomás Lago, Armando Donoso, María Monvel, Alberto Romero, hoy ausente de Santiago: Jenaro Prieto, Manuel Vega y Pedro Prado, quien salía poco a cenáculos y bulliciosas comidas.

Desde otro punto de vista, Marta Brunet no significaba nada semejante al tipo de la improvisadora o de la intelectual feminista o pedante como tantas pululaban y pululan en Santiago. Era una artista sencilla, trabajadora, estudiosa, que adquirió a temprana edad una prosa plástica y de noble estructura, donde se denunciaban las lecturas de los clásicos, el conocimiento de los autores modernos franceses y españoles (s/p).

La ansiada “virilidad”, representativa de una literatura original que pudiese representar a la Nación chilena, se encontraba por fin en la obra de esta “señorita”:

³ Se refiere a *La literatura femenina en Chile* (1923), que comentaremos más adelante.

⁴ Raúl Silva Castro afirmaba en esa misma crónica que “con *Bestia dañina* (1926), se extendió el prestigio de una mujer destinada a mantener en la prosa chilena el nivel que en su poesía alcanzó Gabriela Mistral con *Desolación* y *Tala*” (s/p).

“Nada más genuinamente chileno hemos leído en mucho tiempo”, dice Carlos Silva Vildósola, y explicando sus prejuicios de lectura, agrega: “Me imaginaba un libro de señorita inteligente que tiene medios para hacer una edición” (3); pero sorprendido descubre que lo que lee “parece la obra de un hombre, pero de un hombre de gran talento” (3). A lo cual agrega: “hay en ella un vigor de concepción y ejecución que son fundamento de puro trabajo de arte sin sexo de autor. Este es un escritor; no es una escritora, aunque sea una dama” (3).

Desde las primeras a sus últimas publicaciones, Mistral y Brunet recibieron constantemente este tipo de alabanzas, de forma tan insistente que será la propia Brunet el año 1959 quien denuncie el sexismo del piropo: “A mí no me halaga eso, ni entiendo que tal cosa pueda ser un elogio. Decir que una mujer escribe como un hombre, parecería querer significar que el talento literario es cosa privativa, exclusiva del sexo fuerte y que lo contrario es la excepción[...] Y dígame si eso no es petulancia por parte del hombre” (s/p). Y agrega: “El asunto merece estudiarse, ya que ese mismo concepto comparativo sale a relucir algunas veces aún ahora que ya estamos acostumbrados a las audaces concepciones literarias femeninas” (s/p).

Así, la pretendida “masculinización de la escritura” con la que habrían logrado incorporarse Mistral y Brunet al canon literario no era sino la forma más evidente (y literal) de excluir al género “mujer” de este espacio. Masculinizar la escritura equivalía a cerrarles las puertas en las narices a todas las mujeres que quisieran escribir.

LAS EXCLUIDAS DEL CANON

Del resto de las prosistas y poetas del periodo fueron muy pocas las que lograron ser reconocidas por la crítica, al punto de integrar una antología general o, más difícil aún, formar parte del panorama de la literatura chilena. Si bien la mayor parte de estos trabajos fueron comentados por los críticos y, en muchos casos, resaltados y hasta recomendados, no lograron la “masculinización” necesaria para integrar la historia de la literatura chilena (salvo escasas excepciones, como veremos), sino apenas formar parte de los capítulos destinados a la “literatura femenina”.

Así, por ejemplo, los catastros más o menos extensos que contaron con alguna mujer en su índice, dieron cuenta —como es predecible— de una desproporcionada diferencia entre hombres y mujeres. *Literatura chilena* (1920) de Samuel Lillo incluía solo a Mercedes Marín del Solar entre sus 99 autores. En su versión aumentada de 1941, con 177 escritores, Lillo mantenía a Marín del Solar y agregaba esta vez a María Monvel, Inés Echeverría y Berta Lastarria. Ya en la década de los '50, la *Historia de la literatura chilena* (1955) de Montes y Orlandi incluía a Mistral y un capítulo de “La literatura femenina”. Arturo Torres Rioseco, en su *Breve historia de la literatura chilena* (1956), de los 165 autores, consideraba a una poeta del siglo XIX (Marín del Solar), otra de comienzos del XX (Gabriela Mistral) y 5 narradoras correspondientes

a sus distintas etapas: Inés Echeverría, Chela Reyes, Amanda Labarca, María Flora Yáñez, María Luisa Bombal, lo que de alguna manera expresaba el privilegio que se le iría otorgando a las narradoras mujeres en relación con las poetas, como veremos más adelante.

Este mismo aumento en la consideración de las narradoras en los panoramas nacionales es posible advertirlo en los estudios sobre la novela. Así, por ejemplo, *La novela en Chile* (1910) de Luis Ignacio Silva inventariaba un total de 489 publicaciones, de las cuales solo 4 de ellas pertenecían a 3 mujeres (Amanda Labarca, Mariana Cox y Rosario Orrego), como es predecible a comienzos del siglo XX. En la medida en que fueron surgiendo nuevos nombres de narradoras, la tendencia (de los autores más inclusivos, por cierto) fue a incorporarlas, como lo demuestra este *Panorama de la novela chilena* (1955) de Raúl Silva Castro, donde se contaba con varias feministas de comienzos de siglo: Inés Echeverría, Mariana Cox, Delie Rouge, Amanda Labarca, Elvira Santa Cruz, y las autoras que le seguían generacionalmente: Flora Yáñez, Magdalena Petit, Marta Brunet, Chela Reyes, Marcela Paz, Carmen de Alonso, María Luisa Bombal y María Carolina Geel.

En el caso de la poesía se dio el fenómeno contrario: de una relativa inclusión inicial, le sigue una incorporación casual (o arbitraria) de nombres, para finalmente tender a excluirlas del listado. Las antologías más representativas del periodo son la de Araya y Molina (1917), Armando Donoso (1917, 1924), Azócar (1931), Alone (1935), Teitelboim y Anguita (1935), Del Solar (1937), Poblete (1941), De Rokha (1942), Correa (1944), Lefebvre (1945), Zambelli (1948), Castro (1953), Montes (1956), Elliott (1957), De Undurraga (1958), Silva Castro (1958), Adriasola y Urzúa (1963), Soler (1964), Santana (1976), Montes (1967), Montes y Scarpa (1968), Calderón (1971), Correa (1972), Alone (1972), Donoso (1974), entre las más citadas.

De todas ellas, dos corresponden exclusivamente a poesía de mujeres, ambos trabajos realizados precisamente por poetas y mujeres: Adriasola-Urzúa y Donoso. En las restantes figuran algunas autoras en evidente desproporción con sus colegas varones, pero, indiscutiblemente, las más antologadas de las autoras que comienzan a escribir alrededor de los años '20 —a excepción de Mistral— son: Winétt de Rokha y María Monvel. Ya entre los años '30 y '40, la cantidad de poetas había aumentado considerablemente, y asimismo disminuye su participación en las antologías, con excepción del atento trabajo de Carlos René Correa (1944), casado él mismo con una poeta (María Silva Ossa). Entre los '50 y los '60, el número de poetas se duplica; sin embargo, sólo las antologías de Víctor Castro (1958), Antonio de Undurraga (1958) y Carmen Soler (1964) dan cuenta en parte de esta proliferación.

Pero dos trabajos fundamentales que aún no hemos mencionado y que visualizan la escritura de mujeres en la historia intelectual chilena son *Mujeres chilenas de letras* (1917) de Luisa Zanelli y *La literatura femenina en Chile* de José Toribio Medina (1923). Ambos estudios, como vemos, se sitúan en los inicios del siglo e

intentan explicar la eclosión que se produce en la escritura de mujeres. El primer texto (Zanelli) lo hacía a partir de la organización de una historia de la formación intelectual de las mujeres desde la Colonia en adelante, que fundamentaba la paulatina “evolución” femenina como consecuencia del desarrollo de la educación en Chile, con la creación de los liceos fiscales, el ingreso de la mujer a la universidad, el progresivo aumento de la matrícula femenina en el Instituto Pedagógico y en la Escuela Normal de Preceptoras.

Cinco años después, Medina se unía al diagnóstico de Zanelli, con un catastro de 643 publicaciones de autoría femenina—incluyendo en este inventario toda suerte de “letras”: llámense recetarios, tesis de grado en variadas disciplinas, versos religiosos, así como géneros más tradicionalmente entendidos como “literarios”—, lo que entendía Medina como la consecuencia del “intenso desarrollo que casi violentamente se ha producido en el feminismo entre nosotros desde muy pocos años a esta parte” (XI). Para ilustrarlo, enumeraba una serie de eventos y noticias liderados por mujeres intelectuales, ocurridos sólo en el transcurso de un mes: numerosos artículos publicados en revistas y periódicos y un extenso programa de conferencias en bibliotecas, clubes y movimientos feministas, que anticipaban —a juicio del estudioso— la participación de ellas en la votación de diputados y municipales (XII).

Las libertades intelectuales que había otorgado el Estado a las mujeres chilenas —según los liberales del entrante siglo—, explicaban el aumento de su productividad literaria, cargando al “zapato chino del prejuicio” (Monvel 1929: 9), o a los “prejuicios del cuadrilátero de hierro en que encierran ciertos padres de América a las “hijas de familia”” (Araya y Molina 432), o al “ceñidor de una moral extrahumana y antinatural” (Magallanes en Bello 373) la impotencia creativa de las autoras, quienes “se ven forzadas a disimular o a callar lo que sienten, sin dejar de sentirlo, y sintiéndolo acaso con más acritud por cuanto están obligadas a guardarlo bien adentro de sí mismas” (373). A esta prohibición del sentimiento, una poesía basada en la sensibilidad como la romántica modernista, evidentemente no tenía mayores posibilidades, y las expectativas —según Magallanes Moure— que existían en 1915 frente a un libro escrito por una mujer eran poco auspiciosas:

Habitados como estamos a que nuestras damas escritoras —salvas sean muy escasas excepciones— pongan su sensibilidad y su inteligencia al servicio de la iglesia, de la cocina o de la moda, con abstracción de otros asuntos que pueden ser para ellas, y para todos, mucho más interesantes, y que lo son, a no dudarlo; acostumbrados a que la literatura femenina, la verdadera, la humana, la que es vida, sea huerto cerrado para las autoras solteras, y recinto sospechoso para las casadas jóvenes, y aun terreno algo comprometido para las matronas de larga experiencia y de prole numerosa, ¿no es de temer que a la aparición de este libro de amor y juventud, escrito por la juventud y el amor mismos, se llamen a escándalo todos estos encantados que duermen apaciblemente, que sueñan que les bajan de los

hombros unas alas muy blancas y muy grandes, mientras ondulan con suavidad inefable los hilos que durante años y años tejiera sobre ellos la silenciosa y lenta araña de la rutina? (374).

Pero a pesar del consenso de parte de los intelectuales liberales por estimular la educación y participación de la mujer en el ámbito de la letras –sugiriéndoles incluso el uso del nombre real en lugar del seudónimo, porque “lo contrario parece implicar como que ellas mismas reconociesen que han invadido un campo que les estuviera vedado” (12)–, estos mismos parecían alimentar ciertas dudas respecto del eventual éxito profesional que pudieran lograr estas inmaduras señoritas escritoras: pues cualquier género literario –según Medina– “supone gran conocimiento de la vida y de sus pasiones, que una niña, por talentosa que sea, no está preparada para abordar con éxito” (13).

Si la Nación chilena, entonces, había entrado en su madurez con el aniversario del Centenario (Subercaseaux 137), las escritoras del país que recién comenzaban a escribir sus primeras líneas eran apenas unas niñas. Niñas sencillas, encantadoras y espontáneas fueron las poetisas de comienzos de siglo para sus críticos y colegas, lo cual se acomodaba perfectamente a las preferencias modernistas y tardo-románticas de la “ingenuidad”, “autenticidad” y “originalidad” que identificaba lo “nuevo”, en este caso, con el inicio de una vida y una carrera artística. De esta manera, muchos prólogos a las primeras obras de las autoras homologan el comienzo de la actividad literaria con un supuesto periodo de inmadurez vital –la infancia o adolescencia emocional–, proyectada autobiográficamente sobre la edad de la escritora. Así, el ensayo con que Julio Vicuña Cifuentes introduce el primer poemario de Chela Reyes, *Inquietud* (1926), se preguntaba: “¿qué son esas poesías en sí mismas, con sus incoherencias y sus hechizos, sino el prólogo de una vida que se inicia?” (5).

Pero si el uso de esta analogía pudiera ser esperable para el caso de las primeras obras, resulta más anómalo ver convertida a una respetable dama de casi sesenta años de edad en la eterna niña para la crítica y en especial para su marido Pablo de Rokha. Muerta Winétt, el “amigo Piedra” escribe el año 1951 un texto elegíaco en su memoria, donde además de considerarla una “fina y celestial niña en todas las épocas de su existencia” (Bello 2008: 381), la llama “poetisa MATERNAL, es decir, mujer”, en contraposición a las “poetisas GLANDULARES” (382), “desbordadas, que inscriben lo femenino en los registros de lo masculino, implantando un matriarcado literario, por inhibición de los varones, en virtud del gran potencial animal de la soberbia hembra de letras” (378).

En un lenguaje más melindroso, Manuel Magallanes Moure, en su prólogo al segundo libro de Winnétt (1915), articula una dicotomía similar que opone las literatas a las artistas, donde la “literata”, además de ser “una calamidad”, corresponde a lo que en el vocabulario europeo del siglo XVIII se llamaba “bas-bleu” o, más castizamente, “marisabidilla” (en Bello 375); contrariamente, la definición de la “artista” le implica

un despliegue erótico de metáforas que comienza titubeante al describir a esta “criatura encantadora”, y seguir con “una mujercita frágil, espigada, con graciosos arrebatos infantiles”, para ir ya más concretamente a los “ojos, negros, hondos” y terminar con sus pies: “una monería de pies” (375-76).

¿Una literata? No, por favor. Una niña artista, que siente más que otras –pero no tanto como tú, mi Primavera...–; que cuenta lo que otras callan, y lo cuenta bellamente; una niña que, como todas nuestras niñas, habla con frivolidad, ríe con frescura, reza con fervor, cose, teje, confecciona sus propios sombreros, toca el piano. No hay en ella pedantería: ni siquiera se acuerda de mentar libros o de citar autores. Nada extraordinario en esta criatura excepcional: nada más que el don divino de la emoción y la facultad de expresar de hermosa manera lo que siente. Nada más que el ser una artista (376).

Si esto ocurría con Winétt de Rokha, la más combativa y política de las autoras de su generación, ¿qué podía esperarse de las autoras verdaderamente naïf? En el polo opuesto, la “marisabidilla” fue asociada a las primeras prosistas, que no sólo practicaron la novela o el cuento, sino el ensayo, la autobiografía (diarios, cartas, autobiografías, propiamente tales, memorias), la novela histórica y, asimismo, participaron más decididamente –tanto en sus textos como en su accionar político– a favor de las demandas feministas.

Junto con esta “infantilización de la escritura”, encontramos una constante “reducción autobiográfica” que consistió en interpretar los versos y la prosa de este “yo-mujer” o, más bien, “yo-niña”, como una expresión literal de sus experiencias de vida. Daniel de la Vega lo expone muy acertadamente al prologar el libro *Fata Morgana* (1936) de Patricia Morgan:

Hace años, cuando aún no se hablaba de la deshumanización del arte, se recomendaba a los jóvenes escritores que escribieran preferentemente aquello que habían vivido, experimentado, sufrido. Así como a los pintores se les recomendaba que no pintaran de memoria, que no inventaran; a los principiantes de la literatura se les aconsejaba escribir del natural. Ser sinceros, honrados, humanos.

Esto ha hecho Patricia Morgan y en este volumen presenta algunos fragmentos de la vida, murmurados en versos transparentes.

Así, De la Vega declara la necesidad de aplicar esta perspectiva antañona, obsoleta (“de hace años”) a la escritura de Morgan, quien, en este “diario íntimo, apasionado y femenino”, “más que una obra literaria” escribe “una confesión íntima, una corazonada, una peligrosa aventura de juventud”.

Lo mismo observamos en la historia que organizan Hugo Montes y Julio Orlandi, los más generosos de los historiadores del periodo al destinar, en su versión enriquecida y aumentada de 1965, un capítulo especial a la “literatura femenina” donde incluyen a 12 autoras que publican entre las décadas del ’20 y ’40. De todas ellas se hacen afirmaciones muy similares: 1) que uniformizan la imagen de la niña-romántica y verdadera: “Esta mujer que ya tiene dos hijos es todavía una niña” y “dice la verdad

del amor y del hijo” (María Silva Ossa 525); “su labor está signada por cierto aire sensual y panteísta que la lleva a las cosas y le hace cantar como una niña en las colinas” (Chela Reyes 364); 2) cuya poesía se opone a la vanguardia: “poesía galante, que busca el polo opuesto de los poetas de vanguardia” (Valeria de Paulo 537); y 3) que tiene el marcado perfil confesional: “su poesía es la confesión íntima de aquellos caminos interiores que su espíritu ama recorrer” (María Cristina Menares 513), “de sincera confesión espiritual y suave encantamiento” (Estela Miranda 494).

Pero pese al derroche que parecen ostentar Montes y Orlandi con esta dadivosa muestra de poetisas, se exhiben todas ellas reducidas a las mismas expresiones –dolores vitales, tormentos amorosos, ternura femenina, cantares de niña– que las uniforma e impide el reconocimiento de una individualidad, condenándolas además a una labor en permanente gestación: “Su obra, no reunida todavía en un volumen, la muestra como un temperamento que logrará plena madurez, hondas raíces” (Julia Benavides 444); “la poetisa busca en la desolación, una raíz de su tristeza, de su angustia frente al mundo y a lo extraterrestre”, aunque “aún su labor permanece en gestación” (María Cristina Madrid 446); o, más drásticamente, verán en estos textos una obra que no consigue realizarse a causa de la muerte de la autora: “no alcanzó a pulir totalmente la forma de su verso y ahondar su verdad; la vida le fue hostil y ella debió irse en silencio cuando más podía esperarse de su legítima inspiración” (Moreno Lagos 241); “supo expresar en sus mejores poemas el grito apasionado que le nacía con verdadera euforia” pero “la muerte la sorprendió en la mitad del camino” (de Monvel 304).

Y es que tal como afirma De la Vega, hay en los críticos una imposibilidad de “deshumanizar el arte” escrito por mujeres, tendiendo a identificar este sujeto poético o narrativo con una autora biográfica, y cuyo mayor error será intentar escribir sobre asuntos que no ha vivido, tal como se aprecia en este comentario de Domingo Melfi:

Estamos lejos, felizmente, de estos ejemplares de escritoras que se colocan frente a un espejo, con la cabeza apoyada en la mano que sostiene una elegante pluma fuente y se deciden, después de algunos suspiros, a escribir confesiones vulgares, notas sobre angustias que no han padecido o narraciones de sucesos que no han vivido. Y por lo general, esta clase de literatura es inferior a la mujer que la ha producido (1930: s/p).

Niñas, ociosas, elegantes y ricas, será el trasfondo de la crítica de estos autores, y, por lo mismo, la descripción de sus reflexiones autobiográficas no será una contribución importante para la representación literaria de la historia nacional. Tal como afirma Pedro Nolasco Cruz en sus *Estudios sobre la literatura chilena* contemporánea el año 1940:

De poco tiempo a esta parte, son relativamente numerosas las señoras y señoritas que escriben novelas, cuentos, viajes, páginas íntimas. En estas producciones desahogan afectos un tanto románticos con la timidez y delicadeza propias de la mujer, lo cual

induce al público a recibir esas obritas con benevolencia y galante cortesía. Como no se trata de escritoras propiamente tales, sino de simples ensayos, de tentativas originadas por una disposición ocasional del ánimo, sería impropio e inoportuno juzgar estas amables composiciones como si fuesen obras que pudieran ejercer influjo en doctrinas de trascendencia o en el gusto literario (Cruz 9).

Con el mismo criterio, Jorge Elliott el año 57 en su antología de poesía chilena, justificó la no inclusión de la producción poética de mujeres, a excepción, por cierto, de Mistral, arguyendo que ésta no respondía a “una formación cabal en cuanto a oficio ni tampoco una familiaridad debida con los fundamentos de las tradiciones poéticas occidentales” (Elliott 100). Se lamenta de que “a pesar de que la nueva poesía cuenta entre sus precursores con una gran poetisa, Gabriela Mistral, luego no nos ha sido posible descubrir otra de verdadera estatura” (100).

De esta manera, las poetisas mujeres como alguna fruta de exportación pasaron, para los críticos, de verde a podrido sin haber madurado entremedio. Las poetisas chilenas que en los años 20 prometían ser parte de una tradición poética nacional (incluidas en sus panoramas y en sus recopilaciones antológicas) van siendo homologadas entre ellas y transformadas en un canon literario independiente, femenino, al cual se le da un fin, un cierre, que culmina con el fracaso.

El caso de la narrativa es, tal vez, inverso. Del prejuicio y temor a las “marisabidillas”, el caso de Brunet había logrado conciliar la figura de la narradora como una profesional, capaz de escenificar las problemáticas nacionales, a través de la descripción de su paisaje social y natural. Pero también, nos parece, el profesionalismo de Brunet se evidenciaba –igual que Mistral– en su capacidad para vivir de la literatura –sin marido ni herencia que la mantuviera–, integrando y liderando las tertulias con los escritores más importantes de la época, realizando conferencias sobre literatura contemporánea en distintas universidades del país, y representando a la nación chilena a través de su trabajo diplomático y cultural en el Consulado de Buenos Aires. Así, a juicio de Raúl Silva Castro, el ejemplo de la autora de *Montaña adentro* (1923) había conseguido influir sobre sus compañeras prosistas, convirtiéndose así en una precursora –asunto que, como veíamos más arriba, según Jorge Elliott no había podido obtener Mistral con las poetisas chilenas–. Así, dice Silva Castro:

Con la visión de distancia veo a Marta Brunet como una precursora inolvidable del asombroso despertar de la prosa femenina chilena en los dos decenios últimos (...). Más adelante surgieron con torrencial ímpetu diversos nombres de notable significado: Maité Allamand, Marta Jara, Teresa Hamel, Marta Elba Miranda, Luz de Viana, María Elena Aldunate, Mercedes Valdivieso, Elisa Serrano, Ester Matte, María Flora Yáñez, y cien más que no es posible evocar mientras se sale en Montevideo de un dieciocho borrascoso e interminable que arruina la memoria y descabala el recuerdo justo y nítido (s/p).

Y si se revisa la crítica del periodo sobre poetas y prosistas, existe una clara diferencia entre la enumeración de elogios o burlas, sumada a estas proyecciones emotivas que componen los comentarios de poesía, de los análisis (más o menos profundos) de novelas y compilaciones de cuentos, donde los críticos se referirán a la composición del texto, su estructuración, tipo de lenguaje, historia narrada, construcción de los personajes, concepción de mundo, todo lo cual da cuenta de una lectura bastante más atenta y minuciosa.

Y tal como insinuábamos anteriormente, el reverso de la reducción autobiográfica –naturalizada en poetas y criticada en narradoras– será la capacidad de plantear problemáticas universales, a partir de realidades entendidas como locales o nacionales. La propia Brunet echa de menos en sus colegas la capacidad para liberarse de lo que llama su “yoísmo”. Dice:

La ausencia de esa disciplina es lo que establece a mi modo de ver, la diferencia esencial entre la literatura blanda –adjudicada casi siempre a la mujer– y la otra, la que escrita, ya sea por hombres o mujeres, se aleja del obsesionante influjo del “yo” para irradiar solamente conceptos de lo universal del individuo hacia lo individual del universo.

Hoy, la mujer está emancipada de aquella rigidez, la libertad la acompaña con toda la responsabilidad del libre albedrío, pero de lo que aún no todas las mujeres se han emancipado es de su “yoísmo”, y, sobre todo, las que aquí nos interesan, las mujeres que escriben [...]es el casi inevitable culto a la propia pasión, a la propia miseria.

Esta misma falencia que observa Brunet será el reproche más recurrente que recibirán las narradoras del periodo, si bien la mayor parte de ellas contaron con la aprobación de los críticos más destacados, sobre todo aquellas que comienzan a escribir a mediados del '40 y comienzos del '50. Autoras como Flora Yáñez, Chela Reyes o Pepita Turina, que publican entre los '30 y los '40, con temáticas similares a Brunet y Bombal, en la descripción del campo y las desigualdades sociales de la hacienda, son rechazadas en parte porque se consideró que no lograban dar cuenta de la “realidad” de estos mundos.

Mari Yan (o Flora Yáñez), una de las autoras más constantes y prolíficas del periodo, en *El abrazo de la tierra* fue valorada por su acercamiento al mundo rural, pero su trabajo se consideró “muy personal, muy independiente, muy femenino”, o sea, una “interpretación de la influencia de la tierra en un corazón de mujer” (Valdés s/p). Similar a este juicio es el que pronuncia Omer Emeth sobre la misma novela, dice: “Escribe como quien charla a la hora del té o del *bridge*, lo cual, fuera de ser una gracia muy atractiva, constituye una originalidad bien femenina. Así es, a juicio

mío, como debe escribir la mujer inteligente” (s/p). Sobre la misma novela, Fernando Santiván denunciaba el exceso de timidez de la autora para narrar el mundo campesino, resultando de ello “una novela escrita para niñas solteras. No es éste un defecto precisamente; pero, por lo general se pide al escritor contemporáneo espíritu de amplitud moral y mirada sobriamente audaz para observar las pasiones humanas en todos sus aspectos, no siempre elevados” (s/p). Menos irónico, más directo, más constructivo, Alone felicita el talento narrativo de la escritora, pero señala que no le convence la historia: “comenzamos a sentir que la autora está inventando” (s/p), dice.

Parecía difícil que los comentaristas de la época pudieran comprender la necesidad de las autoras por destacar ciertas problemáticas sociales y, sobre todo, de género que aprisionaban a las mujeres de esta generación. Por eso llama la atención, una reflexión de Héctor Fuenzalida a propósito de *Las cenizas* de Flora Yáñez, en que destaca en las novelas de esta autora, María Luisa Bombal, Chela Reyes, Pepita Turina y Carmen de Alonso, una tendencia a lo que llama la novela “unipersonal” donde se desarrollaría a través de un personaje femenino principal la reflexión de “cómo las mujeres son y cómo toman su actitud frente a la vida” (1942); en definitiva, un tipo de novela que develaba “el alma de una mujer solitaria e insatisfecha que busca su realización”. A partir de acá, el autor percibe el germen de una corriente nueva, solo observable en Chile, y muy bien lograda por estas autoras. Oreste Plath, en un intento similar de relacionar las propuestas escriturales de Bombal, Reyes, Turina y Yáñez, concluye en defensa de las mujeres, afirmando que “no todos pueden comprender” estos textos, “cuando literalmente se vive divididos en bandos separados por simpatías y antipatías, organizados para la crítica como para el elogio y admirando a la mujer, pero desestimándola como escritora” (1942).

Así, llegábamos a mediados de siglo no sólo con el ánimo de incluir a algunas colegas escritoras en una generación narrativa, —pienso en la antología que organiza Lafourcade (1954) para representar a la generación del ‘50—, sino, incluso, de diagnosticar una posible superación de ellas por sobre sus colegas⁵: “Mientras los novelistas se empeñan en la pintura de seres primitivos, elementales, de instintos corroídos por la abulia, la carencia de vitalidad, las mujeres novelistas se interesan, por lo general,

⁵ Dice Del Solar a propósito de *Mujer de sal* de María Elena Gertner: Hasta hace poco había muy escasas mujeres novelistas. La mujer prefería la obra lírica en verso. La novelista tenía que luchar con un número mucho mayor de colegas masculinos, decididos a no dejarse arrebatarse el predominio visible. Sin embargo, algunas se impusieron: Marta Brunet, Magdalena Petit, María Luisa Bombal, por no citar sino las principales. Eran excepciones. A ellas les correspondió abrirle a la mujer este nuevo camino, despertarle el apetito literario por la novela. El resultado no puede ser más satisfactorio. Son novelistas [las nuevas] que poseen su oficio y no sólo pueden enfrentarse sin temor con el colega masculino, sino que, muy a menudo, lo superan (1965).

por personajes complejos contradictorios, que suelen hacer de su vida un problema” (Del Solar 5).

LAS REACCIONES DE LAS ESCRITORAS

Probablemente hayan sido precisamente estos reconocimientos los que impulsaron a las escritoras a reaccionar contra la opresión de la crítica. Nos parece que varias de ellas intentaron demostrar su incomodidad, a través de distintas estrategias en que confrontaron directa o indirectamente a sus críticos, denunciando su humillación o manifestando rivalidad y competencia con la autoridad masculina.

Algunas autoras utilizaron los medios de prensa para responder en cartas públicas a las opiniones adversas de sus comentaristas, dando explicaciones, justificándose y evidenciando las malas lecturas de ellos. Para eso, había que contar, eso sí, con cierto espacio en la prensa, una relativa figuración y, además, suficiente credibilidad para ser tomada en serio. No cualquiera reunía esos requisitos. Inés Echeverría fue una de las más perseverantes en enviar respuestas y contra-respuestas a los críticos. No se salvaron ni Pedro Nolasco Cruz, ni Omer Emeth, ni Alone, a los cuales intentó explicarles las desventajas de las mujeres en el campo cultural y, por tanto, justificar sus eventuales extravíos de las “reglas del arte”, o, más confrontacionalmente, exhibió las tergiversaciones y arbitrariedades de sus lecturas. Pero tal vez lo más honesto y representativo de la opinión de las mujeres frente a estas lecturas, es este reclamo que Iris dirige a Alone: “Además, desconoce en esta ocasión el deber del crítico, que es de poner al autor en comunicación con sus lectores, abriendo puertas para producir entendimiento. Conmigo ha hecho lo contrario cerrando los caminos de acceso a mi alma” (10).

Elisa Serrana, ya en los 60, declara la necesidad de fortalecer la actividad crítica en las mujeres solo para “equilibrar” la monopolizada presencia del crítico-varón en los medios nacionales, no sin antes precisar que no se declara “feminista” y que, por el contrario, considera que la mujer ha ganado múltiples espacios y derechos:

Sin embargo, hay un lugar donde la mujer no está, y ese lugar se lo reclamo: la crítica literaria. Hay muchos críticos, algunos serios y conscientes, versados en la materia literaria, que opinan sobre cuanto libro aparece en Chile o en el extranjero, desde las tribunas de los más importantes diarios.

¡Todos son hombres!

No es que me desagrade ser juzgada por hombres (es, al fin y al cabo, el destino de mujeres) ni que me rebele contra un juicio, más sereno y desapasionado que el juicio femenino. No. Me parece un desequilibrio (5).

En la contradicción de otorgarle reconocimiento y credibilidad al crítico y, al mismo tiempo, manifestar la impotencia frente a sus arbitrariedades e injusticias, algunas autoras incorporarán en sus propias obras, a modo de anexo, los juicios de sus críticos, muchas veces desfavorables. Es lo que sucede con *Mis observaciones* de Delia Rojas –dedicado a “mi anciano padre, quien nunca puso trabas en mi pensamiento”–, donde anexa las críticas de Pedro Sánchez, único lector de su libro; o en *Historia de mi vida* de Flora Yáñez, texto que junto con venir precedido de un largo capítulo que ocupa casi un tercio del libro destinado a ensalzar la figura pública de su padre, finaliza con un comentario no muy elogioso de Carlos Droguett, “Sobre la personalidad de la autora”, en que analiza su primera autobiografía, *Visiones de infancia*.

Pero, por cierto, el mayor interés lo ofrecen las mismas novelas de las autoras donde a través de sus protagonistas, desarrollan la figura de la escritora o artista aficionada o no profesional, que redacta diarios de vida íntimos, cartas o novelas, y que se debate entre darle curso a estas escrituras, definir sus relaciones amorosas con varones y transar ciertas convenciones en el espacio social que desea ocupar. Son estas disputas las que permiten comprender cómo se va poco a poco representando la profesionalización del oficio para estas autoras.

Zona íntima: la soltería (1941) de Pepita Turina, *El mundo dormido de Yenía* (1946) de María Carolina Geel, o *La mujer de sal* (1963) de María Elena Gertner son algunos de los ejemplos que presentan protagonistas escritoras, cuyas creaciones ocupan la mayor parte del texto y son leídas, comentadas y censuradas por un personaje masculino. Se trata de historias íntimas de sus vidas –principalmente desventuras amorosas, duelos y, sobre todo, inadaptación o rechazo a las convenciones sociales–, que se exponen primeramente al juicio de un lector masculino y que, suponemos, es quien socializa la lectura con nosotros.

Mientras Yenía, la protagonista adolescente de la primera novela de Geel, vacila entre el amor de dos galanes y, eventualmente, una tercera opción lésbica, lo cual va registrando en su diario íntimo que leemos íntegro, junto con su tío, que es el que encuentra este documento, Claudia (el personaje de la novela de Turina), también una joven soltera, es cortejada por un hombre ya casado, con deseos de separarse, medio alcohólico, cesante e interesado por la literatura. Un pésimo partido para una muchacha burguesa como Claudia, lo cual a ella la deja sin cuidado. Pero mientras su pretendiente le exige mayores manifestaciones de pasión y entrega, a ella le preocupa la capacidad intelectual de su novio, y, sobre todo, de demostrarle la superioridad de ella para el oficio literario, lo cual hace a través de la redacción de las cartas que le dirige. A Yenía, en cambio, le inquieta un poco más saber hacia dónde se dirige su deseo, sin poder resolverlo ella misma, pues el tío que lee su diario la obliga a optar por uno de los dos pretendientes. La consumación del acto sexual con uno de ellos conduce misteriosamente al asesinato del gallardo enamorado, finalizando el relato con

un cierre sorpresivo en que el tío nos informa que han casado a Yenía con un anciano rico que la lleva de viaje por el mundo.

También en *Drama de almas*, Pepita Turina sitúa a la protagonista en un lugar de triunfo sobre la seducción de, esta vez, un peligroso Don Juan, que se ha empeñado en conquistarla y que, tras su fracaso –muy lejos de la sicología del mujeriego– se suicida. Y así también podemos nombrar la novela de Chela Reyes, *Puertas verdes caminos blancos*, en que nuevamente una joven soltera se aleja de la figura de la madre –una enamorada mujer de un segundo vínculo emocional tras la muerte del marido–, para afirmar, por el contrario, el ejemplo de su arrendataria, quien opta por su independencia económica y afectiva, abandonando, sin temor al juicio moral, a su pareja inválida.

Con ello, nos interesa enfatizar el espacio que están buscando afirmar estas jóvenes protagonistas frente a las opciones que le ofrece el sistema social: el matrimonio, la soltería, el trabajo. El deseo sexual hacia el hombre se presenta como una seria amenaza de no ver cumplidos los sueños de independencia, prefiriendo la soltería o, incluso, matrimonios sin pasión que les aseguren el control sobre sus decisiones.

Ya a comienzos de los 60, María Elena Gertner nos descubre la historia de una protagonista menos autorreprimida y bastante más transgresora respecto de su vida erótica que las anteriores. Por otra parte, aunque igualmente aficionada a las letras, esta vez el personaje, llamado Amalia, intentará escribir no diarios ni cartas, sino una novela que titula “La estatua de sal” y que corresponde a su autobiografía. La tesis metatextual de la novelista-Amalia consiste en una reinterpretación del mito bíblico, que descarta la curiosidad femenina como explicación del castigo de la mujer de Lot para postular la falta o infracción de no querer dejar atrás un pasado condenado que, en este caso, se recuerda a través de la novela autobiográfica de Amalia y por medio de los episodios amoroso-sexuales en donde ella busca encontrar un “orden perdido”: el mito del amor perfecto. A este castigo de la memoria (a través de la experiencia) a la cual se ve sometida la protagonista-escritora, se opone un amigo francés, Théo, quien intenta rescatarla de esta enfermedad que llama ninfomanía e histeria, para ofrecerle, como alternativa, la búsqueda del control de sus sentimientos. Se ven enfrentados, en debate y diálogo, estas dos perspectivas que dependen mutuamente para resolverse: él siente “el ansia ineludible de desenredar esa madeja” y ella lo requiere para concluir su proyecto: “lo necesito a usted... Sé que si se aparta de mi lado nada alcanzará una justificación..., será estéril” (145). Pero esta relación desigual de analista-enferma o juez-acusada se irá transformando al final de la novela (en que Amalia comienza a concluir la suya), en una relación de escritora-lector. Así, Amalia, fiel a su proyecto original, se suicida una vez terminada la novela (pone fin a su historia: a su vida y a su relato) para no verse convertida en alguien que comienza a olvidar, dejándole previamente el borrador a Théo. La lectura de estas páginas en español logra conmover a este frío y reprimido francés, aflorando en él el oculto homosexual que había intentado olvidar su pasado de pasión y entrega. Así, la enferma deviene sanadora y el analista-castrador

se transforma en el Otro-lector (masculino y europeo) que es capaz de cambiar sus supuestos por la vía de la comprensión y empatía con el texto de una mujer.

A MODO DE CIERRE

Así, en todos estos casos, las autoras acogen fielmente los supuestos de la “literatura femenina” formulados por la crítica: son historias de mujeres burguesas que no son escritoras propiamente tales sino que pretenden serlo (diría Nolasco Cruz), que ensayan una escritura autobiográfica (con su “yoísmo” y sus miserias, en palabras de Brunet), donde exponen sus “decepciones amorosas”, para ser leídas por un crítico, juez y censor, que les ordena cómo deben actuar y escribir. Pero así como ellas exponen y corroboran los estereotipos, también los deconstruyen a través de recursos como las “puestas en abismo” (escritura dentro de otra) o los “juegos de dobles” (Amalia-Théo, Claudia-novio, etc.), que permiten cuestionar los espacios y roles marcados genéricamente.

Así, por ejemplo, mientras Alone, el año 1955, animaba a María Carolina Geel a escribir su relato carcelario tras haber asesinado a quemarropa a su ex-novio: “Escriba, cuente, diga simplemente cuanto sepa; porque aunque se trate de usted misma, usted no lo sabe todo. Declare la verdad, esa pequeña parte de verdad total que no alcanza a percibir. Le servirá para explicarse a usted misma”; igualmente, entonces, el crítico-lector de *La mujer de sal*, Théo, entenderá la escritura autobiográfica como el modo de esclarecer una “madeja enredada” (tal como veíamos anteriormente): “El final de su historia –dice– resultará muy distinto del que usted presente. No olvide que usted es la autora y que la realidad puede ser manejada a su arbitrio” (48). Ambas sometidas a juicio, una por criminal, la otra por enferma y loca, se entregarán dócilmente a este proceso, y serán sus escrituras las pruebas de su inocencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Adriasola, Ximena y Urzúa, María. *La mujer en la poesía chilena: 1784-1961*. Santiago: Nascimento, 1963.
- Alone. *Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX*. Santiago: Nascimento, 1931.
- . *Las cien mejores poesías*. Santiago: Zig-Zag, 1935.
- . “Mundo en sombra”. *El Mercurio*, 25 agosto 1935.
- . *Historia personal de la literatura chilena (desde don Alonso de Ercilla hasta Pablo Neruda)*. Santiago: Zig-Zag, 1954.
- . “Prólogo”. *Cárcel de mujeres*. De María Carolina Geel. Santiago: Zig-Zag.
- Anguita, Eduardo y Teitelboim, Volodia. *Antología de poesía chilena nueva*. Santiago: Zig-Zag, 1935.

- Araya, Juan Agustín y Molina Núñez, Julio. *Selva lírica: estudios sobre los poetas chilenos*. Santiago: Soc. Impr. y Litogr. Universo, 1917.
- Azócar, Rubén. *La poesía chilena moderna: antología*. Santiago: Impr. Carnet Social, 1931.
- Brunet, Marta. *Montaña adentro*. Santiago: Nascimento, 1923.
- Calderón, Alfonso. *Antología de la poesía chilena contemporánea*. Santiago: Universitaria, 1971.
- Castro, Víctor. *Poesía nueva de Chile*. Santiago: Zig-Zag, 1953.
- Catalán, Gonzalo. “Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890-1920”. *Cinco estudios sobre la cultura y sociedad*. Ed. José Joaquín Brunner y Gonzalo Catalán. Santiago: Ainavillo, 1985. 71-175.
- Cifuentes, Julio Vicuña. “Prólogo” a *Inquietud*. Chela Reyes. Santiago: Impr. Selecta, 1926.
- Correa, Carlos René. *Poetas chilenos: 1557-1944*. Santiago de Chile: La Salle, 1944.
- . *Poetas chilenos del siglo XX*. 2 v. Santiago: Zig-Zag— Univ. Católica, 1972.
- Cruz, Pedro Nolasco. *Estudios sobre la literatura chilena*. Santiago: Casa Zamorano y Caperán, 1926-1940.
- De la Vega, Daniel. “Prólogo”. *Fata Morgana*. De Patricia Morgan. Santiago: Impr. Nascimento, 1936.
- Delfino, Augusto Mario. “Marta Brunet”. En *La Nación*. Buenos Aires, 22 diciembre 1946: 4.
- De Rokha, Pablo. *Cuarenta y un poetas jóvenes de Chile*. Santiago: Editorial Multitud, 1942.
- De Rokha, Winétt. *Lo que me dijo el silencio. Obras completas*. Ed. Javier Bello. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008.
- Del Solar, Hernán. *Índice de la poesía chilena contemporánea*. Santiago: Ercilla, 1937.
- . “La mujer de sal”. *El Mercurio* 19 junio 1965.
- . “Una”. *El Mercurio* 5 febrero 1966: 5.
- De Undurraga, Antonio. *Atlas de la poesía de Chile 1900-1957*. Santiago: Nascimento, 1958.
- Donoso, Armando. *Pequeña antología de poetas chilenos contemporáneos*. Santiago: Eds. de Los Diez, 1917.
- . *Nuestros poetas: antología chilena moderna*. Santiago: Nascimento, 1924.
- Donoso, Nina. *Antología de la poesía femenina chilena*. Santiago: Editorial Gabriela Mistral, 1974.
- Elliott, Jorge. *Antología crítica de la nueva poesía chilena*. Santiago: Nascimento, 1957.
- Emeth, Omer (Vaïse, Emilio). “El abrazo de la tierra”. *El Mercurio*. 5 abril 1934.
- . *Estudios críticos de literatura chilena*. Santiago: Nascimento, 1961.
- Franco, Rosa. “Marta Brunet y el mundo subjetivo”. 17 agosto 1959.
- Fuenzalida, Héctor. “Mari Yan y Las cenizas”. 28 junio de 1942.

- Geel, María Carolina. *El mundo dormido de Yenia*. Santiago: Cultura, 1946.
- Gertner, María Elena. *La mujer de sal*. Santiago: Zig-Zag, 1964.
- Hurtado, María de la Luz. “La performance de los Juegos Florales de 1914 y la inadecuada presencia de Gabriela Mistral en ellos”. *Revista Chilena de Literatura* 72 (2008): 163-191.
- Iris (Inés Echeverría). “Iris a Alone”. *El Mercurio*, 25 octubre 1942: 5 y 10
- Kottow, Andrea. “Feminismo y femineidad: escritura y género en las primeras escritoras feministas en Chile”. *Atenea* (aceptado).
- Lafourcade, Enrique. *Antología del cuento chileno*. Santiago: Zig-Zag, 1954.
- Lefebvre, Alfredo. *Poetas chilenos contemporáneos*. Santiago: Zig-Zag, 1945.
- Lillo, Samuel. *Literatura chilena*. Santiago: Impr. y Lit. Universo, 1920.
- Magallanes Moure, Manuel. “Prólogo a *Horas de sol*”. *Lo que me dijo el silencio. Obras completas*. Ed. Javier Bello. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008
- Medina, José Toribio. *La literatura femenina en Chile*. Santiago: Impr. Universitaria, 1923.
- Melfi, Domingo. “*Reloj de sol*. Cuentos por Marta Brunet”. *El Mercurio* 28 diciembre 1930.
- Mengod, Vicente. *Historia de la literatura chilena*. Santiago: Zig-Zag, 1967.
- Merino Reyes, Luis. *Panorama de la literatura chilena*. México: Unión Panamericana Washington, 1959.
- Montes, Hugo. *Historia de la literatura chilena*. Santiago: Del Pacífico, 1955.
- . *Antología de medio siglo*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1956.
- Montes, Hugo y Orlandi, Julio. *Historia y antología de la literatura chilena*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1965.
- Monvel, María. *Poetisas de América*. Santiago: Nascimento, 1929.
- Plath, Oreste. “Cuatro semblantes de la novela chilena”. *El Mercurio* 9 de agosto 1942.
- Poblete, Carlos. *Exposición de la poesía chilena*. Buenos Aires: Claridad, 1941.
- Reyes, Chela. *Puertas verdes y caminos blancos*. Santiago: Nascimento, 1939.
- Rouge, Delie. *Mis observaciones*. Santiago: Imprenta y encuadernación New York, 1915.
- Sánchez, Luis Alberto (*Filebo*). *Los expedientes de Filebo*. Santiago: Zig-Zag, 1965.
- Santana, Francisco. *Evolución de la poesía chilena*. Santiago: Nascimento, 1976.
- Santiván, Fernando. “*Mundo en sombras*”. *El Mercurio* 3 noviembre 1935
- Serrana, Elisa. “La mujer y la crítica literaria”. *El Mercurio* 13 julio 1963: 5.
- Silva A., Ignacio. *La novela en Chile*. Santiago de Chile: Impr. y Encuadernación “Barcelona”, 1910.
- Silva Castro, Raúl. *Panorama de la novela chilena: (1843-1953)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- . *Prensa y periodismo en Chile (1812-1956)*. Santiago: Universidad de Chile, 1958.
- . *Antología general de la poesía chilena*. Santiago: Zig-Zag, 1959.

- . *La literatura crítica de Chile*. Santiago: Andrés Bello, 1969.
- Silva Vildósola, Carlos. “El libro de la señorita Brunet: impresiones de una lectura”. *El Mercurio*, 13 diciembre 1923: 3.
- Soler Blanch, Carmen. *Antología de la poesía chilena*. Madrid: Ediciones I.D.A.G., 1964.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. El centenario y las vanguardias*. Tomo III. Santiago: Universitaria, 2004.
- Torres Rioseco, Arturo. *Breve historia de la literatura chilena*. México: Ediciones de Andrea, 1956.
- Turina, Pepita. *Un drama de almas*. Santiago: Ercilla, 1934.
- . *Zona íntima: la soltería*. Santiago: Talleres Gráficos La Nación, 1941.
- Valdés, Abel. “El abrazo de la tierra”. *El Mercurio* 27 agosto 1933.
- Yáñez, María Flora (Mari Yan). *El abrazo de la tierra*. Santiago: Impr. Universitaria, 1933.
- . *Historia de mi vida*. Santiago: Nascimento, 1980.
- Zambelli, Hugo. *13 poetas chilenos*. Valparaíso: Imprenta Roma, 1948.
- Zanelli, Luisa. *Mujeres chilenas de letras*. Santiago. Imprenta Universitaria, 1917.