

HEROÍNAS EN LA NOVELÍSTICA DE M. VALDIVIESO: ENTRE CUERPOS, METÁFORAS Y CULTURAS

WOMEN HEROS IN VALDIVIESO'S WORKS. BODIES, METAPHORS AND CULTURES

Ana Inés Leunda
Universidad Nacional de Córdoba
(Argentina)
anaileunda@gmail.com

Resumen

En esta labor nos proponemos reflexionar sobre el carácter político de las heroínas noveladas por la escritora chilena Mercedes Valdivieso (1924-1993). Para ello, recuperamos la totalidad de su producción novelesca (1961-1991) para indagar allí las articulaciones entre la modelización del cuerpo de las protagonistas y los distintos contextos en las cuales se editan. Nuestra perspectiva teórico-metodológica dialoga con la semiótica de la cultura de Iuri Lotman (1996) y con los estudios interdisciplinarios de corte biosemiótico de Katya Mandoki (2006). Nuestra hipótesis sostiene que la metáfora funciona en esas obras como parte de un triple sistema modelizante que involucra la materialidad de un cuerpo-sensible (una totalidad limitada parcialmente por su cualidad de “membrana porosa”), el de las lenguas o idiomas usadas en contextos específicos y el de los textos complejos (como el caso de la novela). Además, en diálogo con la biorretórica (Fleckenstein, 2001) y la retórica de la cultura (Barei, 2012), nuestro trabajo propone concebir al cuerpo como metáfora compleja que se despliega en constelaciones e involucra modelizaciones vinculadas al sexo, la clase y la “raza”. Nuestro objetivo persigue entonces evidenciar la red de posicionamientos de la totalidad de novelas de esta autora y dar cuenta además de los aportes para el campo retórico de estudios de carácter interdisciplinarios en formación.

Palabras clave: novela – metáfora – cuerpo – semiótica de la cultura – biorretórica.

Abstract

Chilean writer Mercedes Valdivieso (1924-1993) has written a series of novels depicting women who become heroes for political reasons. This article aims to show how this is achieved in the novels written between 1961 and 1991 in terms of how the bodies of these heroic women are represented in different contexts. Our analysis is framed in Iuri Lotman's Semiotics of Culture (1996), and Katya Mandoki's studies on Biosemiotics (2006). We claim that metaphors are part of a three-sided modelling system involving the material quality of a sensitive body. This system shows as a total area partially limited by a porous membrane made up of languages being used in different contexts and complex texts, i.e. novels. Within the framework of Biorrhetorics (Fleckenstein, 2001) and Rhetorics of Culture (Barei, 2012), bodies are complex

metaphors gathering as constellations and modelling sex, class, and “race”. We seek to show how Valdivieso’s novels are positioned in a net made up of a number of other novels which can be studied from a rhetoric and interdisciplinary point of view.

Keywords: novel – metaphor – body – semiotics of culture – biorrhetorics.

Nonverbal is logic erupts continually throughout the sinuous weave of language, manifesting itself in emotions, visceral reactions, imagery, and dreams. It is particularly evident in the irrepressibility of metaphor.

Kristie Fleckenstein (2001: 773)

INTRODUCCIÓN

La producción novelística de la escritora chilena Mercedes Valdivieso ha sido abordada, en general, desde la perspectiva del género y estudiada de manera fragmentaria. Por ejemplo, la investigadora María Teresa Medeiros-Lichem (2006) considera solo su primera novela y la ubica en el escenario femenino latinoamericano junto a Teresa de la Parra, María Luisa Bombal y Clarice Lispector. Pueden consultarse también estudios que incluyen el último texto de la autora como parte de un corpus de “novelas históricas” escritas por mujeres (por ejemplo, la investigación de Giada Biasetti, 2009). En nuestro caso particular, consideramos relevante realizar un acercamiento a la narrativa de Valdivieso en sentido diacrónico, distinguiendo dos etapas de producción: una primera, durante la década del 60 y comienzos de los 70 (previo a la dictadura chilena, 1973-1989) en la que publica: *La brecha* (1961), *La tierra que les di* (1963), *Los ojos de bambú* (1964) y *Las noches y un día* (1971). Y un segundo período que ubicamos luego del reinicio de la democracia en su país, cuando regresa de vivir en EEUU y edita *Maldita yo entre las mujeres* (1991). Específicamente, focalizaremos en la modelización del cuerpo de las heroínas como clave para leer maneras de remitir al mundo cultural. Para ello, nos detendremos en el uso de metáforas que remiten a “lo sensible” y atenderemos de manera particular su carácter más o menos conservador/creador en relación con el contexto cultural del cual son parte.

Para abordar la relación entre el corpus de novelas de la autora y su contexto de producción partimos de considerar el dinamismo de los textos en las culturas en el sentido que lo concibe Iuri Lotman (1996). Entiende que los tropos analógicos, por

ejemplo las metáforas, constituyen zonas de conexión de dos o más lenguajes intraducibles entre sí. En este sentido, una metáfora puede entenderse como un nodo de sentidos que insta a la indagación: qué lenguajes está convocando, qué zonas de la cultura se reactivan con su uso y qué valoraciones implícitas están siendo consideradas o transformadas. Las metáforas replican el funcionamiento cultural, pues modifican la información a partir de conservar datos previos. Al respecto, dialogamos también con Silvia Barei (2012) para quien las metáforas trazan redes en el flujo semiótico de una cultura y son susceptibles de ser leídas en forma de cadena (cuando el sentido de una misma metáfora tiende a repetirse, como suele ocurrir en la vida cotidiana con las metáforas trilladas o muertas) o de constelación (cuando una metáfora se abre a múltiples significaciones dispares, como puede verse en los textos artísticos). Afirmamos al respecto que el cuerpo admite ser entendido como una metáfora fósil que se abre en una constelación de metáforas más o menos conservadoras/creadoras en cada texto y contexto del cual es parte. Además, consideramos que en las tensiones sentir/decir y mantener/innovar es posible reconocer posiciones políticas de cada una de las conciencias creadoras en relación con el momento en el cual se edita cada obra.¹ En relación con ello, cada mundo novelado involucra una red de lenguajes (por ejemplo, el económico, el legal, el religioso, etc.) que insta a interrogar desde qué ángulo valorativo (modelizante) es construida y cómo se articula con las constelaciones de metáforas corporales reconocibles-destacables.

En relación con lo antedicho, nuestra labor busca enriquecer tanto el campo de la investigación de la literatura latinoamericana, como los estudios de retórica desde una perspectiva que tiene sede en la semiótica de la cultura lotmaniana. Desde nuestra mirada atendemos la relevancia de los dos sistemas modelizantes estudiados por Lotman: las lenguas (por ejemplo, el español) y los textos complejos (por ejemplo, los artísticos). Incluimos también al cuerpo como sistema que modeliza maneras de

¹ Entendemos que la conciencia creadora o autor-creador no es una voz sino una conciencia que elige y construye. Afirma Lotman: “Llamaremos conciencia creadora al dispositivo intelectual capaz de dar *nuevos* mensajes. Consideramos mensajes nuevos los que no pueden ser deducidos de manera unívoca con ayuda de algún algoritmo dado de antemano a partir de algún otro mensaje. En calidad de tal mensaje inicial puede actuar tanto un texto en cualquier lengua, como un texto en una lengua-objeto, es decir, la realidad considerada como texto” (Lotman, 1996: 65. *Cursiva en el original*). Recordamos que los postulados de Lotman se nutren parcialmente de Mijaíl Bajtín (para ampliar puede consultarse, por ejemplo, Amícola, 1997 o Arán y Barei, 2001), que desarrolla la relación entre esta figura textual entendiéndola como aquella conciencia que distribuye qué dice o no cada personaje o narrador, y que no remite al autor como sujeto del contexto: “Podemos no saber nada acerca del autor real tal como existe (...) pero de todas maneras oímos una única voluntad creadora, una determinada posición ante la cual se puede reaccionar dialógicamente.” (Bajtín, 1999: 257).

entender el mundo junto con la cultura de la que es parte.² En relación con esta perspectiva vale recordar que el carácter occidental de la noción de “cuerpo humano” (estudiada de manera crítica con gran intensidad a partir de la segunda mitad del siglo XX³) presenta en la actualidad nuevos desafíos interdisciplinarios. Nos referimos a la posibilidad de dialogar con las ciencias de la vida y, más específicamente, con una biosemiótica que desordena evolucionismos darwinistas, tal como es el caso de la posición de Katya Mandoki (2006), y que busca atender el carácter retórico y político del funcionamiento de los cuerpos en la cultura a ser estudiada (Fleckenstein, 2001). En conexión con sus afirmaciones hemos definido en trabajos anteriores al “cuerpo” como la condición de membrana porosa de todo ser vivo y a la “sensibilidad” como la vivencia material y simbólica que involucra la co-presencia de sujetos, textos y culturas en espacios históricamente conformados (Leunda, 2012).

Nos preguntamos en esta oportunidad por la posibilidad de concebir la corporalidad de las heroínas como un vector semiótico y material que permite reconocer posiciones políticas de cada texto en su contexto de producción. Nuestro objetivo busca sintetizar relaciones en la producción novelística de la autora, a partir de considerar al cuerpo como metáfora más o menos fósil/creativa que remite a modelizaciones de mundo noveladas y contextuales. Nuestra hipótesis de trabajo afirma que la producción de novelas de Mercedes Valdivieso es legible a través de la visibilización de constelaciones metafóricas del cuerpo y la cultura que se proyectan políticamente en el contexto del cual provienen y hacia el cual se dirigen. Específicamente, destacamos la preponderancia de inquietudes sexistas en la primera novela, de clasismo desde la segunda hasta la cuarta, y ante el racismo en la última. En función de estos tres ejes problemáticos (sexismo, clasismo y racismo), nuestro trabajo parte de reconocer la relevancia del cuerpo de la heroína en la primera novela de la autora (1961) y las disputas en torno a lo femenino allí legibles; continuamos con el reconocimiento de

² Hemos desarrollado en trabajos anteriores (Leunda, 2013) las relaciones implicadas entre estos tres sistemas modelizantes a partir de focalizar en culturas no occidentales, como las indígenas en América Latina, que no cuentan con un término cercano a “cuerpo humano” con órganos y sistemas.

³ Nos referimos a las ciencias humanas que han discutido, cada vez con más ahínco a lo largo del siglo XX, el carácter “natural” del cuerpo (como un “objeto” estudiable por un “sujeto” separado de él. Un hito clave puede encontrarse en el pensamiento cartesiano, pues allí una identidad o un yo racional se concibe escindido de las percepciones de su cuerpo (p. e., puede consultarse Sáenz, 2007). El disciplinamiento del cuerpo según Foucault (1991) y el cuerpo sin órganos concebido por Deleuze y Guattari (2002) son claves al respecto. También los estudios de género, como las investigaciones de Judith Butler (2012) que enfatizan el carácter político de este complejo concepto enriquecen un campo de disputas sobre el “cuerpo” como concepto que abre aquella dicotomía (objeto/sujeto) y escisión identitaria (Descartes) vigentes desde los albores de la modernidad occidental.

metáforas corporales vinculadas al lenguaje económico-político (por ejemplo, la vista como poder ver/hacer/controlar) en las tres novelas restantes del mismo período (1963-1971) y, finalmente, focalizamos en la inclusión del problema de la raza y el mestizaje en su última novela (1991).

EL CUERPO FEMENINO Y EL PATRIARCADO EN LA CULTURA CHILENA

Como lo señala su título, *La brecha* (1961)⁴ constituyó una ruptura con la tradición de la literatura femenina chilena y tuvo una doble acogida: aceptación masiva por parte del público en general (se agotó en un mes y se reeditó cinco veces en poco más de un año) y rechazo rotundo por parte de la crítica chilena que la calificó de “morbosa” (Coddou, 1989). Esta doble recepción puede vincularse con lo inédito del mundo novelado, que abre una fractura para la comunidad lectora, pues si bien otras heroínas de escritoras chilenas habían compartido el rasgo de transgresoras de las normas patriarcales (familiares y culturales),⁵ la particularidad de esta protagonista es que no solo sale airoso de sus conflictos sino que no hay punición sobre este comportamiento por parte de la conciencia creadora. Es decir, la rebeldía de la protagonista no es criticada en el horizonte de valores de la novela. En un contexto en el que la revolución de género era todavía incipiente, la novela de Valdivieso parece haber buscado una apertura de caminos para las mujeres de su época. El epígrafe lo anticipa: “El personaje de esta novela no tiene nombre, pero podría ser el de cualquier mujer de nuestra generación”.

De hecho, el aspecto generacional es fundamental en el mundo novelado: la madre y la suegra conforman la encarnación de las normas de una familia y cultura patriarcales. La protagonista pasa de “ese mundo de las horas de almuerzo, del dedo en alto, guardián de la castidad de las niñas” (1963: 13) al aburrimiento de un marido que “aún no cortaba el cordón umbilical, firme como para dos” (1963: 21). La diferencia entre la madre y la suegra radica en la religiosidad de ésta, que redundo en la novela en una concepción del rol de esposa y madre como mandato divino: “Los hijos son la corona de las madres, evitarlos es pecado. Más vale llegar pronto al Cielo que tarde al Infierno. Así decía mi suegra...” (1963: 34). Esta citación del lenguaje cotidiano como pauta de

⁴ Todas las citas de esta novela de Mercedes Valdivieso corresponden a la edición de 1963. Para las citas en este apartado, consignaremos entre paréntesis sólo el año de edición y el número de página.

⁵ Por ejemplo, Magdalena Petit (2009) incorpora el personaje histórico de La Quintrala (que también está presente en *Maldita yo entre las mujeres* de Valdivieso). De acuerdo con la versión que instaura Vicuña Mackenna (1877) en el siglo XIX, este personaje díscolo debía ser parte de un panteón de delinquentes. Petit retoma este personaje transgresor e insiste en subrayar el carácter punible de sus actos.

comportamiento social (el dedo durante el almuerzo) y el religioso (la obligatoriedad de la maternidad) encarnan en personajes femeninos y masculinos, conformando un orden cultural que la protagonista comienza paulatinamente a transgredir.

Hacía un tiempo, estando yo de novia, una de mis primas hizo volver los ojos a su hija mientras cambiaba los pañales al niño menor. Recuerdo que me estremecí de ira y se lo reproché en voz baja. Me miró y sus pupilas tenían mil años de espanto, de superstición. El miedo representado por el sexo y transmitido como el pecado original de antes de nacer. Sexo, demonio ¿por qué? (1963: 18)

Los “mil años de espanto” que están en “sus pupilas” pueden leerse como la conservación de la cultura que condensa en la mirada de una mujer modos pretéritos de valorar el cuerpo y la sexualidad. Es factible reconocer también la actitud contestataria de la protagonista que enfrenta aquello que considera “una superstición”. Asimismo, la interpretación de textos bíblicos (el Génesis y el relato de Adán y Eva) subyace como causa de prácticas sociales que involucran roles aceptados/rechazados: el sexo en la infancia es malo, en la juventud debe ser casto y en el matrimonio debe ser puerta para la maternidad. El rechazo de la protagonista a este orden religioso, social y corporal cobra mayor relevancia durante el matrimonio. Ya en el viaje de luna de miel narra lo siguiente:

Bailé con un muchacho alto, que me gustó por su agilidad. Después de movernos disparatadamente un rato, pegó su cuerpo al mío con avidez. Conservé las apariencias manteniendo aparte la cabeza. Sentía dos ojos maritales sobre mí y resultaba divertido. La ropa de verano era demasiado gruesa sobre la piel, los descubrimientos seguían siendo maravillosos. (1963: 19)

Como en el caso de la prima, nuevamente los ojos remiten al orden patriarcal (esta vez del marido) y a la búsqueda de control. El placer de la diversión puede entenderse como la imposibilidad de esa posesión, un margen que se escapa a las pautas de comportamiento. El cuerpo pegado de los bailarines y la sensación de la molestia de la ropa son modos de experimentación que no requieren de palabras. A la transgresión de la mirada se suma el juego de descubrir al otro en el espacio del movimiento ágil del cuerpo conectado con la música. El baile puede ser leído como metáfora del desorden, en conexión con la forma cambiante del personaje femenino que va conociéndose a sí mismo a medida que rompe normas e interactúa con los demás. En contraste, el tedio del dedo en alto y la maternidad como obligación comienzan a cobrar fuerza de ley absurda que promueve una vida de sufrimientos sin sentido.

Comenzaba a experimentar un cansancio total. No venía de los hechos producidos exteriormente; venía desde dentro, desde muchos años, como si arrastrara conmigo los dolores del mundo. Como si yo fuera quien se echara al suelo para gemir de

tanto heroísmo inútil, de tanto dogma desmentido, de tanto decir y hacer por nada.
(1963: 42)

La sensación se proyecta desde la intimidad hacia la figura de todas las mujeres que asumen la jerarquía de la organización patriarcal: no solo las familiares de la protagonista, sino todas aquellas que eligen el sufrimiento en pro de la norma de la conservación. Si recordamos que la novela se edita a comienzos de la década del 60, podemos advertir las connotaciones políticas de este cuerpo gimiente y deseoso de experimentar otros modos de vivir.

A su vez, la conciencia creadora también contempla múltiples costos que esta apuesta transformadora conlleva. Entre las situaciones que vivencia la heroína, la elección de abortar un segundo embarazo dentro del matrimonio puede leerse como la decisión rotunda de romper con el mandato de la suegra (y la sociedad) que incluye atravesar momentos de intenso dolor. Relata en la camilla de una sala de operaciones ilegal:

El espanto era una garra de dedos sangrientos sobre mi vientre; pensé en el castigo, en la muerte [...] Quebrantaba yo todos los cánones, las normas; me convertía en una réproba que necesita castigo; el horror transpiraba en mi frente, en mis manos, en mi cuello; corría, mojaba mis cabellos, llegaba hasta la camilla. Estaba sola con la muerte en mí. (1963: 68)

Esta prueba de los límites que la protagonista está dispuesta a franquear sirve a modo de refrenda de su posición, que nunca claudica. Como ya anticipamos, la heroína va sobreponiéndose a los conflictos y pesares: ama al primer hijo, vive con él, deja la casa del marido y pide la nulidad del matrimonio. No duda en apoyarse sobre amigos y terapeutas cuando se siente debilitada y escucha consejos como éste: “Cuesta sangre romper, levantar cabeza; la compensación comienza con la soledad, pero ya se ha abierto la brecha: aguanta” (1963: 76). Una vez más son las metáforas corporales las que se anudan en la novela para articular una modelización al mismo tiempo sensible y cultural.

Como podemos ver, la construcción del mundo novelesco puede visibilizarse a través de redes de metáforas o constelaciones que se despliegan a partir del cuerpo femenino atravesado por normas que hoy podemos calificar de sexistas y que tempranamente la conciencia creadora está denunciado (la superioridad del varón, la aceptación de la maternidad como mandato ineludible, la sexualidad como pecado inducido por Eva, etc.). Al mismo tiempo, se subrayan los costos de elegir un “lugar” alternativo donde

vivir, una “brecha” que parece abrir caminos para no repetir “dogmas desmentidos” pero vigentes.

Es interesante recordar que Chile evidencia un caso singular con respecto al divorcio, pues recién en el año 2004 derogó la ley de matrimonio que había sido promulgada en 1884. Constituyó uno de los pocos casos en Latinoamérica que ya comenzado el siglo XX no contaban con una ley civil que lo contemplara. El proyecto que daría lugar a la Ley N° 19947 o “Ley de matrimonio civil” comenzó a ser tratado en 1995 y conllevó un arduo debate social. El primer argumento esgrimido por los diputados que presentaron el proyecto radicaba en la gran cantidad de separaciones de hecho que ocurrían y que gestionaban “la nulidad de matrimonio” (aquello que pide la protagonista de la novela) mediante la búsqueda de algún problema o error de forma en el acto de casamiento civil que permitiera su anulación (Guerrero Becar, 2008).

De esta manera, las exploraciones y transformaciones de la heroína son, al mismo tiempo, corporales-sensibles, íntimas y sociales. La conciencia creadora ocupa una posición definida y transgresora en su contexto de producción. Esto nos recuerda la doble recepción de los lectores que permite considerar la actitud conservadora de una crítica académica afectada por los valores puestos en juego en la novela, al tiempo que el público en general la consumió masivamente. Para nosotros, el uso de metáforas cotidianas (poco oscuras) pudo haber funcionado como facilitador de una difusión a gran escala que redundó en la fuerza política de este texto literario.

Para culminar este apartado señalamos que, sin ser central, el lenguaje económico también es parte de este mundo, pues la protagonista mantiene siempre una vida confortable vinculada a la clase social: se muda de la casa del marido, pero se lleva a la empleada con ella; consigue un trabajo gracias a contactos ubicados en las altas esferas de un banco, etc. También es relevante el lenguaje legal articulado con la economía y el matrimonio: “Recordé a un amigo del teatro que aseguraba que primero aprueban la ley de la reforma agraria que la del divorcio. El bolsillo o el alma. ¿Qué ley saldrá primero? ¿Se podrán detener ambas?” (1963: 87). El matrimonio como parte de un vínculo económico y religioso cobra relevancia vital en las cuatro novelas restantes de este primer período de producción novelesca. Nos detendremos en ello en el apartado siguiente.

“LA ARISTOCRACIA DEL ALMA”

Vale recordar que en el período 1960-1970 la cultura chilena evidencia modificaciones con respecto al orden económico nacional. Específicamente, en 1962 la reforma agraria tomó forma a través de la ley n° 1520, que permitió la expropiación de tierras improductivas que fueron redistribuidas para el trabajo del campesinado. La vigencia de esta ley caducó en 1973 al producirse el golpe de estado y revirtió bruscamente un proceso continuo que había tornado productivas 6.4 millones de hectáreas (Vitale, 2001). Tal como anticipamos, el lenguaje político vinculado a los partidos y a la concepción de “clase” (alusiones a la “izquierda” y “derecha”) cobra relevancia en los mundos novelados. En *La tierra que les di* (1963) el personaje de la abuela a punto de morir remite a los sentidos de poseer un gran campo que será heredado por sus diez hijos; en *Los ojos de bambú* (1964) una artista plástica viaja a “la China Roja” para pintar el proceso de consolidación del comunismo; y en *Las noches y un día* (1971) se narran las vivencias de Teresa, que pertenece a una clase acomodada pero milita en secreto para la izquierda.⁶

La abuela de *La tierra que les di* nos permite reconocer la singularidad de una terrateniente con claroscuros y matices multifacéticos. A punto de morir, recuerda a sus hijos y siente miedo por una distancia y quiebre generacional irremediable:

Corre los párpados sobre las visiones porque aparecen de pronto y se escapan por ellos. Quiere guardarlas detrás de los ojos porque tiene miedo. Son visiones confusas que van pareciéndose a sus hijos y hablan voces que conoce tanto. Tiene miedo porque se han escapado a su control y dicen palabras que ella sorprendió alguna vez y después no quiso recordar. Sus hijos, muchachos que se hacen adultos bajo su mirada vigilante. (1963: 39)

Los ojos de la abuela a punto de morir remiten al poder (como en el caso del marido en *La Brecha*) e incluyen el reconocimiento de un límite a ese “control” imposible de ser ejercido. Los recuerdos que quieren ser escondidos detrás de los párpados fluyen a su pesar junto con las voces conocidas que no han incorporado la norma de su “mirada vigilante”. Mientras su marido vivió, juntos frenaron cualquier escándalo o transgresión, pero no pudieron lograr que la norma del “bien vivir” que ellos promulgaban fuera interiorizada por sus hijos.

A diferencia de *La Brecha*, las elecciones que esta nueva generación promueve no abren caminos ni están vinculadas con la búsqueda de una libertad íntima dispuesta a pagar costos para concretarla. Con excepción del personaje de Luisa, en general los

⁶ Para las citas de las novelas de Valdivieso en este apartado, consignaremos solamente el año de edición de las obras y el número de página: *La tierra que les di*, 1963; *Los ojos de bambú*, 1964; y *Las noches y un día*, 1971.

hijos buscan la mera comodidad económica y están esperando la muerte de la madre para lograr una herencia que les permitirá no trabajar y vivir holgadamente.

Otra distancia con el mundo de *La brecha* radica en que la abuela encarna la ley patriarcal, pero no como elemento netamente negativo. En primer lugar, ella no parece haber sufrido esta pauta familiar, tal como se evidencia en el placer de la vida cotidiana con el marido: “La figura alta y corpulenta [del él] entraba por las pupilas a su cuerpo y lo recorría entero en una sensación cálida y fuerte” (1963: 14) y gozó con los diez hijos que tuvo, con la compañía de su esposo y con la soledad de una tierra que sintió parte de sí. Durante las noches “protegida por el silencio del campo [deseaba] meterse entre sus brazos y dormir cansada en el amor satisfecho” (1963: 14).

Sin embargo, para sus hijos la norma que ella disfruta es una pauta rígida que no quieren acatar. Por ejemplo, su hija Luisa afirma: “¡Pobre madre ciega, cerrada, sorda! No quiso abrir los ojos y entrar en la realidad que la rodeaba. ¿Qué hizo de nosotros? La estamos desmintiendo con nuestras vidas” (1963: 51). Luisa rechaza todo lo que tenga que ver con la clase terrateniente que avalan sus padres y elige militar en el partido de la izquierda: “Mi madre llenaba todos los rincones de la casa y estaba presente, metida en nuestras vidas como un monstruo de mil brazos que debíamos besar en las mañanas y las noches. Besábamos en sus mejillas el poder. La amábamos y la aborrecíamos.” (1963: 45).

Otra vivencia es la que experimenta Teresa, hermana de Luisa. Desea repetir el orden patriarcal, aunque no puede concretarlo, porque su marido le ha ocultado durante el noviazgo que es pobre. Teresa vive soportando a un hombre que detesta, solo por no escandalizar a su madre y, así, seguir conservando el dinero que ella le envía regularmente. La conciencia creadora contrasta este accionar mezquino de la hija, que solo busca la comodidad y el lujo, con el vínculo que teje la abuela con sus empleados. Conexión terrateniente/trabajador que si bien está ligada a una rígida jerarquía, excede lo material e involucra lo afectivo. Durante el velorio de la abuela Teresa “[n]otó que los ojos de las mujeres [sirvientas] estaban enrojecidos: ‘se les termina el derroche. Habrá que despedir a varios. Nunca entendí ese deseo de mamá de conservar toda esta gente cuando no la necesitaba. Con la mitad de ellos hubiera bastado’” (1963: 58).

A diferencia del caso de la reforma agraria, la gran extensión de tierra de la abuela no es improductiva. Recibe como herencia un campo virgen que hace trabajar en cada porción. En ese sentido, esta protagonista presenta una posición singular con respecto a la tierra, la clase y la política. En términos generales busca conservar un orden patriarcal

que regula la familia en subordinación a un varón, aunque ello no implica la ausencia del trabajo de la mujer ni la falta de consideración por los empleados, a quienes no concibe como un factor de mera productividad. Podríamos decir que, a diferencia de su hija Teresa, la abuela promueve un orden clasista pero no indigno ni deshumanizado.

Una opción diferente a la de los nueve hijos restantes (que se acercan a la arrogancia y comodidad de Teresa) está encarnada en Celia, la nuera que enviuda. Ella elige terminar la carrera de medicina y no recibir ayuda económica de su suegra. Significativamente, en ese margen de flexibilidad generado con/por la nuera, “la señora” reconoce un límite de respeto mutuo. Antes de morir, solo el recuerdo de ella le da tranquilidad.

[Sus hijos] *le duelen*. El mundo llegó hasta las puertas de su casa. No podía abrirlas al escándalo que vislumbró alguna vez ni a conceptos que arrasaban con la autoridad y el respeto. Respeto y autoridad. Así se hizo su clase, así la hizo ella persistir. No se reconoce en ninguna de sus hijas. *Hay un par de ojos que la miran. Celia*. El nombre se le escapa de los labios, es el único que ha podido pronunciar. *Y Celia es extraña a su sangre*. (1963: 40, la cursiva es nuestra)

Celia representa un vínculo diferente que puede leerse como una alteridad (no es de su “sangre”) aunque con ella comparte el rechazo al conformismo y la apuesta por el trabajo honesto y arduo. En este sentido, *La tierra que les di* remite a un proceso político en relación con la reforma agraria y en relación con las oposiciones entre la izquierda y la derecha chilenas cuya modelización admite ser visibilizada a partir de las metáforas corporales (la vista como espacio de poder, la sangre como pertenencia familiar, etc.). Advertimos aquí un mundo que complejiza las dicotomías de *La Brecha*, pues la abuela aún promoviendo la norma patriarcal no sufre ni busca un trato indigno con su familia y el grupo de trabajadores de su hacienda.

Un personaje similar a esta heroína puede destacarse en *Los ojos de bambú* (1964), recordado por Clara, la nieta y protagonista, durante su estancia en China. Una abuela conservadora, terrateniente y también llamada “la señora”. En Pekín, la rememoración vuelve a través de las palabras de su padre: “-¿Es cierto que partes a China Roja? [...] Ya no te basta la traición mental, ahora te marginas en definitiva de nuestro mundo; quedarás marcada para siempre y podrán llamarte ‘comunista’. ¿Qué gente honrada y decente se atreverá a frecuentarlos?” (1964: 110). La “decencia y honradez” señaladas contrastan con un modo de actuar hipócrita del padre que niega su pasado familiar de pequeño campesino y solo vuelca sus afectos a la familia de su esposa, cuyo fundo es llevado adelante por su suegra, “la señora”:

[Para Clara] acostumbrada a largas temporadas en la hacienda de su abuela, resultaba incomprensible esa vergüenza de su origen de pequeño propietario campesino. [...] Sus mujeres [las de los hombres simples de campo] le recordaban a su abuela, *tenían la misma austera distinción y en sus rostros teñidos por el sol, curtidos por el trabajo, en sus maneras abiertas, espontáneas, en el amor dedicado a los suyos y en la dignidad, se asemejaban en todo a la vieja señora*, aunque esta fuese imponente y poderosa. Poseían como ella un espíritu y una clase interior, una común aristocracia. (1964: 182-183, la cursiva es nuestra)

Clara puede distinguir el poder económico que separa a la abuela de las mujeres campesinas, pero le da un lugar subordinado con respecto a la manera de vivir el trabajo cotidiano en el campo. La austeridad y dignidad parecen haber sido absorbidas junto con los rayos de sol que van constituyendo rasgos comunes en la piel. La espontaneidad y el amor pueden leerse como esa manera valiosa de ser, que se expresa hacia la familia y los huéspedes.

Acaso estos mismos recuerdos de infancia son los que instan a la protagonista a buscar una conexión entre las distintas clases sociales, tal como lo prometen los proyectos de izquierda. Llega a China con la ilusión de encontrar “otra vida más justa, más plena, más grande” (1964: 92). No obstante ello, la rigidez de la organización política la ubica en un lugar de extranjera. Su cuarto de hotel es una imitación de los ya conocidos: “[los muebles] son muy cómodos, completamente occidentales, diseñados para amigos extranjeros” (1964: 22), según le explica su intérprete chino. Poco a poco las sensaciones de su cuerpo van permitiendo reconocer una incomodidad profunda detrás de los cuidados recibidos y así se lo expresa a un amigo chileno, Germán: “Tengo la sensación [...] de estar flotando en sus compañías como dentro de una pecera para diversión o provecho de alguien” (1964: 18). El malestar físico y emocional la conduce a ver un médico. Sin embargo, luego comprende que ese “alguien” es un régimen excesivamente regulado que impone un orden asfixiante.

Puede escabullirse de su intérprete y escapar a barrios no preparados para extranjeros. Allí contrasta el contacto espontáneo con niños y adultos, diferente del acartonamiento de los funcionarios que conoce. Al tiempo que cobra rotunda conciencia de la causa de su malestar físico y emocional, que se liga al exceso de propaganda gubernamental: “la ira reemplazaba al frío en su sangre”, “a ese pueblo estaba convirtiéndolo la propaganda en una mano cerrada sobre un puñado de tierra” (1964: 221). Estas metáforas evidencian la decepción de la protagonista por un proyecto político en el que había creído y confiado.

Además, el desencanto es mayor cuando nota que los funcionarios de gobierno buscan regular lo que ella percibe del mundo chino para controlar la producción de sus pinturas. Cuando no pueden hacerlo, recibe la censura de Germán, que adopta la misma posición que los anfitriones: “Su pasión [la de Clara al mostrar la tela] le impidió notar la frialdad que ascendía al rostro de su amigo. ¿Tú crees que puedes venir a China y pintar caprichosamente? ¿Piensas mirar esta tremenda realidad con ojos viciados?” (1964: 29). En la novela, la percepción de la artista involucra ver, percibir, conocer, juzgar, expresar, etc. La política partidaria, cualquiera sea su dirección, puede obturar la vivencia de los hombres si se torna extrema y rígida, sin posibilidad de crítica o discusión: “Germán había sido siempre el primero de los amigos a quien enterara de sus proyectos, suya la mejor frase de elogio o de reproche y la más respetada [...] Pero en ese momento no había lugar para una discusión amigable” (1964: 29). La posibilidad de la crítica y el error es la contracara de la creación artística que involucra una valoración por “el ser humano” que “en esencia es el mismo” (1964: 113). El rechazo por el proyecto chino es inminente y decide terminar su estancia y regresar al mundo conocido. Reconoce un punto de contacto entre la derecha de su país y la izquierda china: ambas son posiciones extremas.

En *Las noches y un día*, las vivencias de la heroína se anudan una vez más con la política, esta vez focalizada en Chile. Teresa, la protagonista, pertenece a una clase acomodada. Su marido es un militante de derecha, pero ella en secreto mantiene un amante y juntos militan a favor del candidato de izquierda. El personaje de la abuela terrateniente también está presente en los recuerdos de la heroína, haciendo eco en las otras novelas y trazando una vez más estrechos vínculos entre las normas de conducta cotidiana y las discusiones político-partidarias.

Las imágenes de la novela vinculadas a la actividad política en la calle son dinámicas y coloridas: corridas entre mítines, búsqueda de votos, marchas, etc.: “Un camión vaciaba carabineros protegidos por cascos mientras un lanza aguas se ubicaba frente al grupo. ¡Cuba, sí...! ¡Yanquis, no...! ¿Cuántos eran? Imposible calcularlo en el tumulto que crecía” (1971: 183). La intensidad de estas imágenes en su vigor contrasta con las reflexiones amargas de un tiempo que carcome y que posee quiebres inminentes. Llega inexorable la ruptura del proyecto político (el candidato que apoyan pierde) y del vínculo entre los amantes.

Ella misma en sus reflexiones va evidenciando un cansancio ante el que no quiere o no puede lidiar. Solo cuenta con la conciencia de vivir una doble vida (política e íntima)

con ribetes absurdos. Afirma ante Mateo, su amante: “la elección es asunto de vitalidad, de tener salud para ello, como de tener buenos dientes para mascar, y yo tengo malos dientes, aunque parezcan firmes y sanos” (1971: 211). Como en círculos concéntricos que se achican hasta la intimidad de Teresa, el cuerpo vuelve en nuevas metáforas a través de sus palabras. Añade que los cambios conducen a la vida y el estatismo a la muerte. Sin embargo, puede leerse entre líneas que ella percibe múltiples puntos intermedios, mil formas de “masticar” la existencia, de roerla, aunque los dientes no sean muy buenos, que es una manera de reconocer cierto límite de la vitalidad. Ya habiendo roto con el amante, la protagonista piensa en soledad:

Me pinto frente al espejo. Cuarenta años, menos los quince primeros son veinticinco; veinticinco años que llevo haciéndolo [...] Los hechos comienzan a suceder desde los bordes, lentamente en un principio, sin doler demasiado. Desaparecen los seres que nos son lejanos, pero luego el cerco se estrecha, nos arranca de pronto, lo que más amamos nos cercena las raíces. (1971: 238)

El espejo puede leerse como un símbolo polivalente que no sólo problematiza el reflejo del yo que habla, sino también el cuerpo que articula el tiempo que pasa y los dolores que llegan. La heroína en el espejo es una presencia vuelta hacia sí, o mejor, una co-presencia de alguien que se reconoce como otro (más viejo, en la acción de maquillar de manera recurrente, en la diferencia de los momentos y las emociones). Como en una situación enmarcada (similar a la de un espejo) son los sucesos los que minan la experiencia cotidiana de manera paulatina, casi sin demasiada presencia, “sin doler demasiado”. El tiempo transforma irremediabilmente y carcome aquello amado, degradándolo.

Las metáforas en esta novela se tornan más opacas que en las anteriores, las imágenes más sugerentes y menos contorneadas, al tiempo que la alusión a Frei (personaje histórico que ganó las elecciones en 1964) permite un claro vínculo con el contexto político chileno. La intimidad expresa el desencanto, el sinsentido de la vida escindida de Teresa: “Me miro en el espejo y me he pintado mal y tengo ojeras que habrá que dirigir y esfumar con el lápiz negro y azul de las sombras” (1971: 239).

Eduardo Frei gobernó hasta 1970, su posición partidaria no fue de derecha extrema (lugar que sí había adoptado el tercer candidato, Julio Durán) y así, por ejemplo, se continuó con el proyecto de reforma agraria que hemos mencionado anteriormente. Como es sabido, en las elecciones siguientes el candidato ganador sería aquel apoyado a escondidas por la heroína, aunque derrocado por el golpe militar que mantendría el gobierno de facto durante los siguientes veinte años.

LA ACTUALIDAD DE UN PERSONAJE HISTÓRICO: LA QUINTRALA

Luego de dos décadas de silencio como novelista, la escritora publica *Maldita yo entre las mujeres* en 1991,⁷ cuando la democracia regresa y ella vuelve a instalarse en su país natal. A diferencia de sus obras anteriores la acción se centra en un personaje histórico, Catalina de Los Ríos y Lisperguer, “La Quintrala” (1604?-1665), quien vivió en la incipiente colonia chilena, aunque ello no implica que el mundo contextual presente no pueda reconocerse entre líneas en la novela.

La genealogía de los personajes se inaugura con doña Elvira, una cacica de Talagante que es vinculada a un alemán, Blumen, para evitar conflictos entre indígenas y españoles. Don Bartolomé Flores (castellanización del nombre alemán) llega con Pedro de Valdivia inaugurando las tensiones entre la cultura indígena y la europea en el sur del actual Chile. La aceptación momentánea de una tregua a través de la alianza al mismo tiempo cultural y sexual de la cacica y el alemán se rompe con las primeras evidencias del embarazo de Elvira. El padre busca casarse y legitimar el vínculo, pero hasta ahí llega el pacto de paz, pues ella se niega al matrimonio, arma una ruka (casa mapuche) al frente de la vivienda de Blumen y pleita por la tenencia de Águeda, la hija. Elvira cuida de la niña hasta que ya adulta elige casarse con don Pedro Lisperguer, con quien tiene ocho hijos, entre los cuales se destaca Catalina. Madre a su vez de otra Catalina, la protagonista-narradora Catalina-hija recupera la memoria familiar en la que las mujeres han sido oprobadas de manera reiterada:

“Mestiza”, decían a espaldas de doña Águeda, y Catalina preguntó a su madre sobre eso de ser mestiza, una palabra que se le quedaba en la piel y ella quería saber cómo ese decir le andaba por dentro. Doña Águeda contestó que eso era ser mujer primero y también mujer cruzada por dos destinos, lo que era ser mujer dos veces. (1991: 36-37)

Hablar a espaldas es una metáfora de la vida cotidiana que involucra la modelización de un cuerpo anatómico cuyo rostro, la identidad, es evadido para que el decir se desenvuelva en la anonimia.⁸ El ingreso del rumor funciona de manera limitada (por la

⁷ Todas las citas de la novela en este apartado corresponden a la primera edición de la novela de 1991. Se consignará solamente la fecha de edición seguida del número de página.

⁸ Es interesante pensar en la relación entre rostro e identidad en Occidente. Le Breton (1995) señala que este proceso tiene un hito clave en el paso de la Edad Media al Renacimiento, cuando los rasgos del rostro acompañan el concepto de “individuo” separado del pueblo o de la comunidad en función de una cultura centralizada y estatal. Se consolida en el siglo XIX con la influencia de la antropometría ligada a los avances de la fotografía y el registro de la huella digital. Para historizar el proceso y su raíz renacentista

piel) e incluso invertida (en el interior de Catalina). La palabra choca y ahí se queda sin generar el rechazo de la niña, en todo caso, atrae su curiosidad. Como desborde del sentido y del sentir, la pequeña interroga por el andar que llevan las palabras, es decir, por su capacidad para recorrerla por dentro. Águeda aquí es una autoridad que confirma la falta de prejuicio de su hija: ser mestiza es multiplicar el ser mujer pues, como veremos, el ser mujeres e indias involucra la posibilidad de resistir y transgredir mandatos sociales.

Entre estas rupturas del “bien decir” de los vecinos se advierte la activa vida sexual de las heroínas. En ese sentido, el rezo del Ave María aludido en el título puede leerse de manera irónica, pues los personajes no son vírgenes, ni incorpóreos, ni conciben “sin pecado”. Aquellas pautas religiosas (del lenguaje bíblico) leídas en *La Brecha* encarnan en estos personajes que vivencian la sexualidad como parte de una identidad combativa y contestataria: “Me enfurecía escucharles disponer de mi vida y una tarde grité a mis parientes que nadie me casaba mientras a mi cuerpo no le diera ganas” (1991: 34). El grito, como tono y volumen de voz, enfatiza la resistencia al orden patriarcal, al tiempo que la relevancia de las sensaciones y sentimientos también suponen un orden infractor. A través de los personajes femeninos la conciencia creadora desacraliza el matrimonio e insiste en la relevancia del cuerpo-sensible como constituyente clave de las heroínas. Además, Catalina recupera la herencia de Elvira, quien les ha enseñado la importancia de los bienes para poder conservar cierta independencia del varón: “Buen cuidado tendré de mis bienes, mi bisabuela aplicó el ejemplo” (1991: 18).

A su vez, los conflictos familiares se acentúan de manera drástica, porque también están surcados por el “des-orden” colonial que incluye guerras intermitentes.

Don Alonso de Ribera afirmó la frontera donde corre el Bío-Bío, levantó fuertes, y los mapuches corrieron a subirse a las montañas. Pero quedaron mujeres que no pudieron huirse, y los españoles las recogieron para darles bautismo y sirvieran su comida. Son las que vienen con la tropa, se nombran rabonas y cargan el crío que su dueño les hizo. (1991: 38)

La relación de poder implícita en la ilegalidad del vínculo de los padres tiene, en el caso de las rabonas, una connotación cruenta, pues estas mujeres quedaban en el “rabo” de la tropa y no tienen posibilidad de elegir (como sí pueden las protagonistas).⁹ Estas

puede consultarse Le Breton (1995) y el estudio que realiza Leunda (2012) sobre cuerpo, rostro e identidad.

⁹ El Diccionario de la RAE indica una distancia entre la entrada “rabón-a”, adjetivo que indica que un animal tiene un rabo “más corto que el ordinario o que no lo tiene”. Puede ser por una característica de la especie o del animal (por ejemplo, un caballo al que se le corta la cola es un rabón). La entrada “rabona” solo existe como sustantivo femenino y se lo clasifica como “americanismo”: “Mujer que suele

mujeres, atrapadas en una frontera en la cual sobreviven, han quedado en el lugar de un rabo trunco, tanto en su relación con los mapuches, a quienes no pueden seguir, como en su vínculo con los soldados, de quienes son mancebas.

El aspecto servil de la sexualidad femenina ante el varón-conquistador aparece subrayado en esta escena y se continúa en la cotidianidad del rol de estas mujeres que no solo van a servir la comida en la casa de sus patrones. En noches de pesadilla, Catalina se levantaba y veía a su padre “empujar a una sirvienta para entrarla con él a su recámara” (1991: 46). Mutismo del cuerpo obligado que replica el silencio del decir de la comunidad, que nunca registra este desorden detrás del orden, esta violencia aceptada, este modo cruento de vivir la cotidianidad. En relación con ello, aquel grito de Catalina, que hemos citado cuando reniega del casamiento, es legible también como resistencia al orden colonial, como pauta que su padre y sus tíos no logran hacerla acatar. Lo vivido en la casa es un mundo de interrupciones donde la guerra se cuele no solo en las alcobas de los personajes, sino también y al mismo tiempo, en la vivencia sensible de la escisión de alteridades/identidades en placentera (las ganas del cuerpo) y/o trágica transformación (la muerte y el sometimiento de las rabonas).

¿De qué mal-decir habla el rumor de los vecinos?, parece preguntarse la conciencia creadora, ¿quiénes son autoridad para criticar qué conducta errónea si malviven diariamente en un mundo atroz que los santiaguinos no se preocupan por cuestionar? Insistiendo en este carácter violento constante y cotidiano, Catalina encuentra el cadáver de Anacleto, un sirviente que acompañó a su abuela y a su madre hasta la ancianidad:

Vi el cuerpo descabezado de un indio. Sujeto a un árbol, el hombre me resultó conocido por una cicatriz que le cortaba el pecho, busqué con los ojos la cabeza y, enfrentada a la cruz caminera, los verdugos la habían puesto. Entendí entonces por qué mi madre había gritado [ese día] maldiciendo a don Gonzalo. (1991: 71)

La conciencia creadora no necesita precisar el rol activo del padre de Catalina (don Gonzalo) en la entrega de Anacleto a sus torturadores y asesinos. En el episodio del encuentro del cadáver desmembrado, Catalina llega con Segundo a Secas, quien toma la cabeza del muerto y le besa los labios. La mirada del bastardo mestizo, que se enclava en la desmembración de Anacleto, nos habla de reposiciones que mezclan emociones de

acompañar a los soldados en las marchas y en campaña”. En la diacronía histórica encontramos un uso frecuente en las Guerras de Independencias o en la Guerra del Pacífico durante el siglo XIX. Tanto Perú como Chile usan con frecuencia este término para referirse a las muchas mujeres que se enrolaban para cumplir una función como cantineras o enfermeras (Larraín Mira, 2000). Durante la colonia (siglos XVI-XVIII) era frecuente que mujeres acompañaran al ejército español, a menudo indias y mestizas que marchaban en el rabo de la tropa (Cerdeira Pincheira, 1989: 127-171).

rabia y ternura: promesa de justicia para un cuerpo que dice pasados desde su materialidad violentada.

Además, este cadáver torturado, muerto e insepulto, que es memoria presente, invita a pensar en los juegos anacrónicos del mundo novelado, pues es posible reconocer en él un eco (al mismo tiempo terrible y sutil) de los innumerables muertos de la dictadura militar chilena, torturados y sin restitución de cuerpos a sus familiares. Enterrar el cuerpo desmembrado de Anacleto es también una forma de gritar las crueldades del reino, las dificultades de un “des-orden” que están obligados a transitar, pero no a simplemente repetir. Repetir es un modo de conservar el orden patriarcal y sexista del mundo: “Repitonas” dice Catalina a las mujeres que la rodean en el convento al que ha sido llevada y ellas contestan “¿Repitonas? ¿Repetimos qué?”, pie para Catalina rematar con una estruendosa carcajada “Lo que les herraron por dentro” (1991: 69).¹⁰ No hay silencio de recogimiento en este convento estremecido por la risa que critica la degradación de repetir mandatos sociales. Las mujeres del convento son similares a un animal con marcas dolorosamente impuestas, aunque sin conciencia de ello y, por lo tanto, sin posibilidades de transformación.

La metáfora fosilizada del cuerpo sensible se despliega en una compleja constelación que incluye el cuerpo mestizo abierto a la multiplicidad del sentir, el significar y el accionar. La opacidad de las metáforas aumenta (en relación con las reconocibles en el primer período de escritura) e incluye, por primera vez, una zona conflictiva entre culturas (indígena/occidental), al mismo tiempo pasada (colonial) y presente (posdictatorial).

Sólo nos resta agregar que, en el contexto de producción novelesca, los debates por el sentido del Vº Centenario del llamado “Descubrimiento de América” cobraban relevancia, al tiempo que las comunidades mapuches de Chile, acalladas durante veinte años, buscaban visibilidad. Acaso como uno de los resultados de esas disputas, en 1993 se promulgó la ley 19253, llamada “Ley indígena”, que buscó establecer mejoras entre la comunidad mapuche y el Estado chileno.

La vigencia presente de la memoria de la cultura cobra singular importancia, al tiempo que el cuerpo de las heroínas involucra la genealogía latinoamericana y sus

¹⁰ No está de más recordar que la práctica de herrar indígenas fue utilizada en lo que hoy es territorio chileno. Las disputas legales que oscilaban en la edad a la que se podía comenzar a marcarlos, el carácter de esclavos que conllevaba esta práctica, el modo en que se los sometía (allende el acto de la herra). Para ampliar información al respecto puede consultarse, por ejemplo, Goicovich (2007).

políticas contestatarias a órdenes sexistas, clasistas y también racistas implicados en un mundo de frontera entre culturas en profunda tensión.

CONCLUSIONES

A través de nuestro recorrido hemos podido visibilizar rasgos de distintas heroínas legibles a partir de constelaciones de metáforas corporales, cuyos sentidos se articulan con otros personajes y con las valoraciones implícitas en cada modelo de mundo. Los lenguajes de la cultura (por ejemplo, el religioso, el legal, el económico y el político) han permitido complejizar las modelizaciones del cuerpo y la cultura en cada novela. Al mismo tiempo, cada conciencia creadora actuó políticamente a través de la conservación y la creación informativa vinculada a la reconsideración de jerarquías sociales vigentes en el presente de la edición de cada obra.

Específicamente, pudimos reconocer la preponderancia del problema del sexismo en *La brecha*, a través de una heroína que modeliza una generación que rompe con las pautas patriarcales encarnadas en sus suegras, madres y maridos. Las metáforas corporales nos permitieron conocer regulaciones de los vínculos que remiten al funcionamiento social y sus posibilidades de vivir un proceso de transgresión costoso pero liberador. Como espacio de la conservación, podemos subrayar las siguientes metáforas: el sexo es objeto de punición; el dedo en alto es amenaza que controla la castidad durante la juventud; “los hijos son las coronas de las madres”; el marido que repite las pautas maternas “aún no cortaba el cordón umbilical”. Perspectiva criticada por la conciencia creadora y que contrasta con modos alternativos de vivir: el baile disparatado es desorden, el aborto es una garra de dedos sangrientos que se puede soportar para evitar la maternidad y, finalmente, el cansancio de las mujeres es un heroísmo inútil ante los dogmas desmentidos. El carácter transgresor de esta novela se puede subrayar al atender las luchas de género incipientes en el contexto de edición y, más aún, si atendemos al hecho de que la ley de divorcio en Chile demora cincuenta años más de la fecha en que la protagonista logra la “nulidad del matrimonio”.

En *La tierra que les di* advertimos un matiz de la misma norma patriarcal focalizada en una abuela a punto de morir. En primer lugar, la conciencia creadora advierte la posibilidad de vivir felizmente según ese orden del mundo: esta singular heroína disfrutó del amor de su marido (“dormir en los brazos del amor satisfecho”), del cuidado de los diez hijos que tuvo y del trabajo fecundo en un campo próspero, que

también le permitió contar con un importante número de trabajadores que incluían un personal doméstico que acataba sus pautas y la respetaba. La relación con ellos no es modelizada como conflictiva: “los ojos rojos” de las sirvientas durante el velorio de la abuela son marca de tristeza de este grupo. Esta heroína permite matizar el carácter negativo del patriarcado y los partidos de derecha, al tiempo que da cuenta de un segmento de las nuevas generaciones que de manera irresponsable desatiende los cambios en la sociedad.

En *Los ojos de bambú* la figura de Clara conforma un personaje de frontera que viaja a la “China Roja” con la ilusión de conocer un país mejor por tener un proyecto político más abarcador que el vivido chileno ya conocido. Sin embargo, un constante malestar, evidenciado en metáforas corporales, conforma una primera señal de desencuentro y desagrado con el ambiente. “Una pecera” desde la que percibe el aislamiento del mundo cotidiano, la sobreprotección y exposición. Ese malestar se intensifica con la toma de conciencia de la censura del régimen chino, que es modelizada como la “ira que reemplazaba al frío en su sangre”. Así, ni la derecha conservadora promulgada por su padre ni el régimen comunista la satisfacen y esto ocurre por motivos similares: rigidez excesiva que busca ordenar, controlar y guiar lo que la artista ve y quiere expresar allende estas imposiciones.

En *Las noches y un día*, la relevancia de lo político partidario focaliza en el contexto chileno a través de la figura de Teresa. Heroína tensionada por el dinamismo de la militancia en la izquierda y una intimidad escindida, que reconoce el dolor que trae el paso del tiempo y que refleja el cuerpo en el espejo. Ella ve sus propias incoherencias, pero se reconoce con “dientes débiles” para “roer” la vida y salir del espacio de confort.

La última novela de la autora, *Maldita yo entre las mujeres*, se edita luego del regreso de la democracia a Chile y presenta una heroína muy compleja: Catalina de los Ríos y Lisperguer con su ascendencia indígena y europea. El “hablar de espaldas” de los vecinos y el carácter “mestizo” de la protagonista involucra dos metáforas corporales de la vida cotidiana que sirven para destacar tanto el rasgo negativo de lo indígena y lo femenino, como para subrayar que allí radica la posibilidad de habitar una identidad-otra que permita cuestionar a Occidente con sus órdenes rectores. “Las ganas del cuerpo” como espacio de placer contrastan con “las repitonas”, que eligen sufrir y conservar, y con “las rabonas”, que no tienen posibilidad de elección: sobreviven en un mundo que las colocó al final de la escala sexual-social. Mundo anacrónico que habla sobre sexismos, racismos y clasismos del presente y que incluye la presencia de cuerpos

torturados, desmembrados e insepultos como eco de los desaparecidos en el contexto post-dictatorial.

De esta manera, la perspectiva retórica desde la cual pensamos la dinámica de los textos en la cultura nos ha permitido reconocer articulaciones entre las maneras a través de las cuales el lenguaje cotidiano construye metáforas corporales y los modos como son reconsideradas en cada texto artístico. La complejidad de las constelaciones metafóricas aumenta a medida que avanzamos en la producción novelística de Mercedes Valdivieso, sin que merme su compromiso político. En *La brecha* el cuerpo es apertura que desordena el sin sentido de la cotidianeidad marital y en *La tierra que les di* la generación de la abuela evidencia la encarnación de un mundo patriarcal pero no inhumano como el que promueven sus hijos. Por su parte, el valor del trabajo como esfuerzo que dignifica aparece también en *Los ojos de bambú* cuando la protagonista traza conexiones entre “el alma” igualmente aristocrática de su abuela (dueña de la tierra) y de las trabajadoras que viven en ella. En contraste, *Las noches y un día* nos muestra una frontera entre clases vivida como incoherencia y fracaso, que repercute en una angustia existencial. Finalmente, el silencio de los veinte años de dictadura parecen madurar una visión de mundo que produce *Maldita yo entre las mujeres*. La riqueza metafórica que articula lo que se percibe, lo que se sugiere y lo que se busca transformar gana en creatividad y también en intensidad política a través de una posición que incluye la frontera indígena/occidental como parte de la agenda de una memoria presente. A comienzos de la década del 90, la conciencia creadora incluye posibilidades de transformación de la información cultural conservada, revisando aspectos clasistas, sexistas y racistas en un Chile singularmente conservador.

De esta manera, las metáforas dicen y silencian, sugieren y explicitan, cobran su sentido en cada contexto que las pone a funcionar. Las formas de la corporalidad han hablado de sentires de la cultura latinoamericana desde la perspectiva de distintas conciencias creadoras aunadas por la estética de Valdivieso, que se renueva en sus textos y en sus etapas. Lo irrepresentable y lo indómito de la metáfora (señalado por Fleckenstein en nuestro epígrafe) permite leer dinámicas informativas que evidencian reconsideraciones y nuevas apuestas. Metáforas “de y sobre” el cuerpo, fósiles y complejas, que han funcionado como puertas de entrada a los mundos heroicos y que nos instan a pensar, finalmente, qué ocurrió con esas aperturas y demandas, qué deudas pendientes están vigentes en el mundo de hoy y cuáles son las transgresiones que, como lectores, estamos dispuestos a recrear, concertar y concretar.

BIBLIOGRAFÍA

- AMÍCOLA, José (1997); *De la forma a la información. Bajtín y Lotman en el debate con el formalismo ruso*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- ARÁN, Pampa y Silvia BAREI (2002); *Texto/Memoria/Cultura: El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba: UNC.
- BAJTÍN, Mijaíl (1999); *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- BAREI, Silvia (2012); “La construcción de las metáforas culturales: la cadena y la constelación”, en S. Barei, X. Ávila y P. Molina Ahumada, *Cultura y orden metafórico: discursos, imaginarios, mitos*. Berlín: Editorial Académica Española, pp. 5-21.
- BIASETTI, Giada (2009); *El poder subversivo de la nueva novela histórica femenina sobre la conquista y la colonización: la centralización de la periferia*. Florida: Universidad de Florida.
- BUTLER, Judith (2012); *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, trad. A. Bixio. Buenos Aires: Paidós.
- CERDA PINCHEIRA, Patricia (1989); “Las mujeres en la sociedad fronteriza del Chile colonial”, en *Anuario de Historia de América Latina*, vol. 26, pp. 127-171.
- CODDOU, Marcelo (1989); “Una relectura de *La Brecha* de Mercedes Valdivieso”, en *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, vol. 1, núm. 29, pp. 39-48.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (2005); “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. de J. Vázquez Pérez y U. Larraceleta. Valencia: Pretextos.
- FLECKENSTEIN Kristie (2001); “Bodysigns: A Biorhetoric for Change”, en *Jac*, 21, 4, pp. 761-790.
- FOUCAULT, Michel (1991); *Historia de la sexualidad*, trad. U. Guiñazú, 3 vol. Madrid: Siglo XXI.
- GAYTÁN, Sergio (1992); “Presentación”, en M. Valdivieso, *Discurso de clausura Primera Escuela de Temporada para el Alumno Mayor*. Chile: Universidad Católica del Norte, pp. 7-8.
- GOICOVICH, Francis (2007); “Entre la conquista y la consolidación fronteriza: Dispositivos de poder hispánicos los bosques meridionales del reino de Chile durante la etapa de transición (1598-1693)”, en *Revista Historia*, N° 40, pp. 311-332.
- GUERRERO BECAR, José Luis (2008); “Menoscabo y compensación económica. Justificación de una visión asistencial”, en *Revista de derecho de Valdivia*, Vol 21, N°2, pp. 85-110.

- LARRAÍN MIRA, Paz (2000); “Mujeres tras las huellas de los soldados”, en *Revista Historia*, vol. 33, pp. 227-261.
- LE BRETON, David (1995); *Antropología del cuerpo y la modernidad*, trad. de Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LEUNDA, Ana Inés (2012); “Dibujos, enmiendas y tachaduras”, en S. Barei y A. Leunda, *Cultura y formas de la vida II. Retóricas del cuerpo*. Córdoba: Facultad de Lenguas, pp. 25-82.
- LEUNDA, Ana Inés (2013); “Hacia un concepto de traducción política. 1492/1992: El lenguaje y la memoria en América Latina”, en A. García y M. I. Arrizabalaga (eds), *La traducción bajo la línea de la convergencia*. Córdoba: Facultad de Lenguas, pp. 33-48.
- LOTMAN, Iuri (1996); *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, trad. de D. Navarro. Madrid: Cátedra.
- MANDOKI, Katya (2006); *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica II*. México: Siglo XXI.
- MEDEIROS-LICHEM, María Teresa (2006); *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: Una relectura crítica*. Santiago de Chile: Cuarto propio.
- PETIT, Magdalena (2009 [1932]); *La Quintrala*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- SÁENZ, Begonya (2007); “Formas de la identidad contemporánea”, en M. Torrás (comp.), *Cuerpo e identidad*. Barcelona: UAB.
- VALDIVIESO, Mercedes (1963a [1961]); *La brecha*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- VALDIVIESO, Mercedes (1963b); *La tierra que les di*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- VALDIVIESO, Mercedes (1964); *Los ojos de bambú*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- VALDIVIESO, Mercedes (1971); *Las noches y un día*. España: Seix Barral.
- VALDIVIESO, Mercedes (1991); *Maldita yo entre las mujeres*. Santiago de Chile: Planeta.
- VICUÑA MAQUENNA, Benjamín (1977); *Los Lisperguer y la Quintrala. Episodio histórico social con numerosos documentos inéditos*. Santiago de Chile: Imprenta del Mercurio.
- VITALE, Luis (2001); “Historia de la censura en Chile”, en D. Jones (ed.), *Censorschip: A World Encyclopedia*. 4 vols. London: Fitzroy Dearborn.

RECIBIDO: 07/09/2014 - APROBADO: 15/03/2015