

RECURSOS NARRATIVOS DE INDAGACIÓN EN LA IDENTIDAD FEMENINA Y TEMÁTICAS RECURRENTE EN LA NOVELÍSTICA DE MARÍA LUISA BOMBAL, FLORA YÁÑEZ Y MARÍA CAROLINA GEEL

NARRATIVE RESOURCES OF INQUIRY INTO FEMALE IDENTITY AND RECURRENT TOPICS IN THE LITERATURE OF MARÍA LUISA BOMBAL, FLORA YÁÑEZ Y MARÍA CAROLINA GEEL

Carolina SUÁREZ HERNÁN

CIESE-Comillas Universidad de Cantabria

carolsuahernan@gmail.com

Resumen: La novela escrita por mujeres en Chile experimenta un desarrollo importante entre 1930 y 1960 y comparte rasgos que han generado su agrupación bajo la etiqueta de escuela subjetivista. Este trabajo quiere contribuir a la caracterización de la novelística femenina con una revisión de las novelas publicadas por María Luisa Bombal, Flora Yáñez y María Carolina Geel. El objetivo es establecer vínculos entre las novelas de estas autoras analizando los recursos narrativos empleados para construir los personajes y señalar la recurrencia símbolos y temas. Se presta especial atención al discurso lírico y al modo de presentar la subjetividad.

Palabras clave: narrativa femenina chilena, María Luisa Bombal, Flora Yáñez, María Carolina Geel

Abstract: Novels written by women in Chile underwent an important development between 1930 and 1960. This article aims to contribute to the actual recovery of feminine narrative through the analysis of some novels published by María Luisa Bombal, Flora Yáñez, María Carolina Geel y Chela Reyes. Our work will focus on establishing links among these novels and remark recurring symbols and topics. Also, the article analyzes narrative strategies to create feminine characters and focuses on way of express subjectivity.

Key words: chilean feminine narrative, narrative, María Luisa Bombal, Flora Yáñez, María Carolina Geel

A puntos en torno a la novela femenina en Chile en las primeras décadas del siglo XX

El camino recorrido hasta la eclosión y la normalización de la literatura de autoría femenina en Chile cuenta con la presencia de precursoras entre las que pueden citarse a Martina Barros, precedente del feminismo liberal, que tradujo en 1872 el texto de John Stuart Mill, *La esclavitud de la mujer*; Inés Echeverría Bello (Iris), intelectual perteneciente a la alta burguesía que busca la expresión de la individualidad femenina; las novelistas Rosario Orrego y Mariana Cox de Stunven (Shade); la malograda escritora vanguardista Teresa Wilms Montt; y la feminista y educadora Amanda Labarca, autora de obra ensayística y de ficción, que es designada catedrática en la Universidad de Chile en 1922. Por supuesto, estos nombres no agotan la nutrida representación de la mujer en las letras chilenas de finales del siglo XIX y principios del XX, como demuestran las obras de Lina Vera Lamperein, Luisa Zanelli y José Toribio Medina.

Julietta Kirkwood señala que entre los años 1915 y 1924 tuvo lugar el período de formación del movimiento feminista y que es entre 1930 y 1950 cuando se produce la etapa de auge de los movimientos feministas, con la incorporación de la mujer al escenario sociopolítico y las luchas que culminan con el derecho al sufragio femenino en 1949. En ese marco de surgimiento de la corriente feminista, la primera generación de mujeres intelectuales incursiona en la vida pública y en el ámbito de la crítica literaria. Darcie Doll Castillo (2002) ha rastreado las genealogías que se tejen entre las primeras generaciones de autoras y ha señalado la necesidad de establecer especificidades con respecto de otras producciones para evitar la creación de un canon aislacionista. Más recientemente, la misma autora (2013) plantea una división en el conjunto de autoras entre aquellas que publican en torno a 1905, que denomina precursoras; las modernas, que nacen entre 1891 y 1900, son escritoras con un mayor grado de especialización que pugnan por acceder al campo literario y entre las que están Gabriela Mistral, Marta Brunet y Flora Yáñez y, por último, las escritoras que publican alrededor de 1930, ya profesionales, que representan la problemática inserción de la mujer en el escenario cultural. Es importante destacar los múltiples vínculos profesionales y personales que se establecieron entre estos grupos de autoras en los círculos literarios.

Las mujeres de la primera mitad del siglo XX escriben desde una posición marginada del espacio discursivo dominante; sin embargo, pugnan por integrarse en el campo cultural y formar parte de grupos literarios y por ser leídas y valoradas por la crítica. En esta búsqueda tanto del reconocimiento como de la construcción de la autoría femenina pueden observarse actitudes que recurren a ambigüedades, estrategias y enmascaramientos para llevar a cabo sus fines. Así, por ejemplo, Francine Masiello afirma que la narrativa femenina cuestiona el logos dominante y expone dos tendencias subversivas; por un lado, la fragmentación del mundo coherente elaborado por el discurso patriarcal y; por otro, la destrucción de la unidad del sujeto femenino como producto de la lectura masculina (Masiello, 1985: 818). Para ello, las novelas problematizan la genealogía, la figura paternal y la

organización familiar como bases de la identidad personal y como ejes de la estructuración social y predominan los personajes solitarios o huérfanos.

Marta Brunet y Gabriela Mistral son las primeras en acceder al canon, si bien a través de la masculinización de su escritura, como señala Ana Traverso, lo que supone cerrar la puerta a las mujeres que quisieran escribir (Traverso, 2013: 74). Natalia Cisterna, en su estudio sobre la ubicación en el campo cultural de Flora Yáñez y Marta Brunet, señala que estas autoras asumen que la configuración de su autoría está vinculada a «su capacidad para negociar con el conjunto de normas de clase y género sexual que articulan sus identidades» (Cisterna, 2014: 119). Por otro lado, Marta Brunet es una de las pocas escritoras de esa época que se atrevió a tratar los conflictos humanos y sociales que envuelven a los individuos en su vida diaria, en especial aquellos que afectan al sexo femenino. Rubí Carreño señala que las narrativas tanto de Brunet como de Bombal pueden leerse como reflexiones sobre el modo en que la violencia se anuda al erotismo en la cultura chilena y los géneros sexuales asumen los papeles de víctimas y victimarios (Carreño, 2002: 43). Por su parte, Andrea Parada sostiene que la obra de Brunet ejemplifica el surgimiento de la conciencia feminista en muchos de sus relatos y explora la psique femenina, así como la posición de la mujer en la sociedad chilena, como muestra claramente su novela *María Nadie*, publicada en 1938 (Parada, 2000: 81).

José Promis (1993) traza las líneas maestras de la narrativa chilena del siglo XX y afirma que el período arranca con la novela de la descristalización, propia del programa naturalista y positivista. Posteriormente, se desarrolla la novela del fundamento, narrativa disidente de las estructuras naturalistas y de cuño neorrealista. Entre los autores que representan esta línea Promis menciona a Marta Brunet, Juan Emar, Vicente Huidobro, Manuel Rojas y María Flora Yáñez. Esta corriente se orienta hacia la búsqueda de los factores que determinan la existencia humana. El siguiente programa narrativo se genera como alternativa al anterior; la novela del acoso indaga en los sistemas de dominación humana. El autor afirma que esta vertiente se centra en el poder económico y en las causas estructurales de la opresión apartándose de las dimensiones objetivas de los narradores anteriores. Entre los autores señalados están Reinaldo Lomboy, Nicomedes Guzmán, Volodia Teitelboim, Fernando Alegría, María Luisa Bombal, Chela Reyes, de nuevo Flora Yáñez y Daniel Belmar. Por un lado, unos autores derivaron hacia una interpretación social de la realidad histórica y hablan de la opresión del proletariado y, por otro, las mujeres novelistas observan niveles ocultos en la dominación de un sexo sobre otro. Así, los escritores fieles al surrealismo y las autoras «dedican sus relatos al análisis de la realidad interior de la conciencia desde marcos de referencia subjetivos, oníricos, fantásticos, míticos o maravillosos» (Promis, 2003: 113). *La última niebla*, de Bombal, sería, según Promis, el punto de partida del motivo del acoso en la generación. En el caso de las narradoras, el amor será el eje vital de la existencia de las heroínas y la búsqueda de la identidad estará presente, pero la nota característica es la desesperación ante lo establecido. El entorno de las novelas es el espacio familiar en el que la mujer se encuentra atrapada por las relaciones sociales que exige el matrimonio.

La novelística femenina chilena entre 1930 y 1960: la corriente intimista

En consonancia con la exposición elaborada por José Promis, Cecilia Ojeda (1999: 62) se expresa en términos similares cuando afirma que la novela *Extraño estío*, de María Carolina Geel, participa de la reivindicación de la lucha contra las restricciones impuestas por el orden dominante, propia de los autores de la Generación del 38, pero planteada desde una variante sexo-genérica.

Hemos de tener en cuenta que encontramos presencia de autoras relevantes en varias generaciones sucesivas y que existen diferencias y distancias entre ellas por sus trayectorias y sus vínculos; no obstante, puede afirmarse que surge una corriente de autoras que se individualiza del panorama narrativo chileno general en función de unas preocupaciones particulares. Adriana Valdés (1968: 120-121) habla de una novela intimista y María Jesús Orozco Vera (1980: 67) de una escuela subjetivista, que se caracteriza por situar en lugar preeminente la problemática femenina y las frustraciones de la existencia de la mujer en mayor o menor medida alejada de compromisos nacionales o políticos. Las técnicas literarias empleadas para ello son el discurso lírico que muestra la interioridad y prioriza la subjetividad y el fragmentarismo en la narración, entre otras. Así mismo, las temáticas recurrentes son la exploración de la identidad femenina, la naturaleza como vía de exploración del mundo interior, la búsqueda del amor, el matrimonio como institución, la experiencia del cuerpo y el erotismo.

Las novelistas principales enmarcadas en esta corriente iniciada en la narrativa chilena son María Luisa Bombal, Flora Yáñez y María Carolina Geel, entre otras de las que no nos ocupamos en este trabajo, como Luz de Viana, Pepita Turina, Chela Reyes, Marta Vergara o Dinka Villarroel. De ellas, sin duda, la figura sobresaliente es María Luisa Bombal, genial autora de *La última niebla* (1935), *La amortajada* (1938), *El árbol* (1939), *Las islas nuevas* (1939), *Historia de María Griselda* (1946) y otros relatos breves. Los estudios críticos sobre Bombal son muy abundantes, sobre todo en las últimas décadas, y su figura y prestigio no dejan de crecer. Por el contrario, las otras autoras mencionadas permanecen aún en la sombra y la crítica en torno a su obra solo está comenzando a emerger. María Carolina Geel es autora de *El mundo dormido de Yenia* (1946) y *Amaba y soñaba el adolescente Perces* (1949), relatos que indagan en la psicología de adolescentes y analizan el despertar amoroso en ambientes siempre soñadores e inusuales. *Extraño estío* (1947) tiene como protagonista una mujer sin nombre cuya interioridad se expone siempre al límite de la moral y en un mundo hermético; *El pequeño arquitecto* (1958) y *Huida* (1961) completan su obra narrativa, a la que hay que añadir *Cárcel de mujeres* (1956), relato de carácter autobiográfico en el que la autora transmite sus reflexiones y experiencias en la cárcel. Esta obra, recientemente reeditada, constituye una rareza en la literatura chilena por tratar el crimen y la cárcel en relación con la mujer, por su hibridez genérica y por las trasgresiones que incluye como, por ejemplo, la visibilización del lesbianismo (Llanos Mardones, 2005).

Flora Yáñez, perteneciente a una ilustre familia de políticos e intelectuales, se ubica en la Generación del 27 junto con Marta Brunet. Es autora de una vasta obra que «tiene que ver con mujeres que pasaban encerradas en silencio en sus cuartos propios, mujeres gastadas por el hastío y la rutina»

(Ortega, 1991: 124). Sus primeras novelas, de ambiente campesino, son *El abrazo de la tierra* (1933), *Mundo en sombra* (1935) y *Espejo sin sombra* (1936), a las que sigue su mejor novela, *Las cenizas* (1942). La autora, en sus memorias, rechaza sus tres primeras novelas por considerar que el criollismo no era su verdadero terreno y que solo después logra profundizar en el alma humana:

Hasta que, años más tarde, salté por fin la valla y escribí *Las Cenizas*, novela psicológica en la que penetro más en las almas que en el costumbrismo [...] Siguió empujando mi pluma esa especie de panteísmo casi dionisiaco. Pero, a la vez, apareció como tema principal el ser humano actuando en aquellos escenarios, mostrando ocultos pensamientos y reacciones de su alma (1980: 247).

Posteriormente, publica *El estanque* (1954), *La piedra* (1952), *Juan Estrella* (1954), *¿Dónde está el trigo y el vino?* (1962), *El último faro* (1968) y *El peldaño* (1974). Además de su obra narrativa, Flora Yáñez escribe dos obras de memorias, *Visiones de infancia* (1947) e *Historia de mi vida* (1980).

En este trabajo nos ocupamos del conjunto novelístico, pero prestamos especial atención a un conjunto de novelas por considerarlas especialmente representativas de las cuestiones analizadas. Así, aunque en ocasiones se hagan referencias a obras para señalar algún aspecto, el corpus de novelas estudiadas se centra en las dos novelas de Bombal, *El abrazo de la tierra*, *Espejo sin sombra* y *Las cenizas*, de Yáñez, y *Extraño estío* y *El mundo dormido de Yenía*, de Geel.

Estrategias narrativas de construcción del personaje femenino

La novela femenina del período estudiado posee un fuerte carácter intimista y muestra un rechazo del orden positivista imperante y de la representación objetiva de la realidad. Las novelas se sirven de mecanismos potenciadores de la ambigüedad y del extrañamiento que cuestionan tanto la realidad como los estereotipos asumidos por la estructura social. Esta ambigüedad es una cuestión temática y también de orden discursivo y literario y son numerosos los recursos textuales que la conforman. Los desplazamientos, las sustituciones, los silencios, la especulación mediante el uso de expresiones de conjetura, duda y confusión. Abundan las construcciones modalizadoras que resaltan la subjetividad y la imaginación. La materia narrativa es moldeada con sutileza y las autoras consiguen una gran intensidad narrativa con recursos como el adensamiento de vocablos pertenecientes a determinadas áreas como la imaginación, la identidad, la sexualidad, los sentimientos o la comunicación.

La estructura patriarcal agobia a las mujeres que escriben usurpando su imaginación. La literatura de imaginación es terreno vedado para la mujer y la literatura fantástica es un acto de subversión que sirve a las autoras para reflexionar sobre la insatisfacción y las restricciones culturales. En este sentido, las novelas y relatos de María Luisa Bombal, María Flora Yáñez y María Carolina Geel se caracterizan por la incorporación de elementos del mundo suprasensible, del sueño y del inconsciente, que distorsionan los límites de lo real.

Encontramos con frecuencia el discurso subjetivo en primera persona protagonizado en la mayoría de las ocasiones por una mujer, que es percibido como un modo particularmente apropiado para la expresión de la problemática femenina. Así, la narración no se establece como manifestación de autoridad u objetividad sino como expresión de la identidad en formación. Así están narradas, por

ejemplo, *La última niebla* y *La amortajada*, de Bombal, o *Espejo sin imagen* y *El mundo dormido de Yenía*, de Geel. El impresionismo psicológico es el resultado de la estructura discontinua y fragmentada y la interioridad femenina se proyecta en una atmósfera etérea y vaporosa generada por la expresión lírica. El discurso lírico subjetivo adopta la forma de monólogo interior que muestra los procesos mentales contradictorios propios de la rebeldía del feminismo implícito de las novelas.

Ahora bien, el discurso subjetivo y la omnisciencia limitada se muestran también en la narración en tercera persona ya que la voz narrativa adopta una focalización interna y asume la perspectiva del personaje y se funde con él. Este es el caso, por ejemplo, de *El abrazo de la tierra*, *Mundo en sombra* y *Las cenizas*, de Yáñez, y *Extraño estío*, de Geel. En estas novelas encontramos también el monólogo, pero en este caso narrado a través de otra voz interpuesta.

Del mismo modo, el tiempo de la narración en ningún caso será lineal u objetivo sino siempre interiorizado, y en ocasiones inmovilizado, como en *Extraño estío*; con más frecuencia, el tiempo fluye en el subconsciente seleccionando episodios de forma fragmentaria, como en *La última niebla*, *El mundo dormido de Yenía* y *La piedra*, esta última de Yáñez. La técnica de la elipsis temporal será, por tanto, el recurso más reiterado.

Las autoras emprenden la labor de construir el imaginario de la sexualidad femenina y buscar resquicios de huida del tedio y la alienación desde una tradición carente de perspectivas femeninas. Como se ha expuesto anteriormente, las escritoras no poseen discursos elaborados desde la óptica femenina por lo que se ven obligadas a adoptar estrategias de apropiación y ocultamiento desde la marginalidad. Por ello, autoras como Helena Araújo plantean que quizá el lenguaje simbólico y analógico es más apropiado para la expresión femenina por hallarse más próximo a la subjetividad inmersa en una economía y a una cultura ajenas (Araújo, 1989: 21). En la misma línea, Celeste Kostopulos-Coperman considera que el punto de vista lírico convierte el mundo real en un espejo del mundo interior de las protagonistas a partir de la elaboración lírica de las imágenes. La autora establece una relación entre la irrupción de la lírica en la narrativa y las dificultades con las que se enfrentan las escritoras que pretenden narrar ficción. Estos rasgos planteados son compartidos por María Luisa Bombal, Flora Yáñez y María Carolina Geels, que priorizan el discurso poético sobre el discurso social para mostrar su visión poética del mundo y del ser humano.

En esta línea de pensamiento, podemos afirmar que la imaginación es la única arma posible a través de la cual se manifiesta la interioridad de los personajes puesto que las imposiciones sociales impiden cualquier tipo de realización de la mujer y la empuja a la dependencia y la pasividad. Las protagonistas de las novelas femeninas poseen un carácter fragmentario y carecen de identidades estables porque se encuentran en situación de alienación social. El universo literario generado posee gran hermeticidad porque las protagonistas se hunden en lo instintivo mediante actitudes escapistas como la sensibilidad exacerbada, la ensoñación, la fantasía, el misticismo o incluso el suicidio. Se trata, por tanto, de heroínas siempre problemáticas, enfrentadas a las convenciones sociales y a la represión sexual.

Veamos a continuación los paralelismos y las diferencias entre las formas de conformar las identidades de los personajes de las autoras estudiadas. Ana María, la protagonista de *El abrazo de la tierra*, de Yáñez, abandona a su prometido para vivir una historia de amor en un intento por hacer uso de su libertad. Ella es un ser inocente y vital a quien todos quieren domesticar y «se daba cuenta de que en un medio como aquel en que vivía, su sensibilidad, su mejor tesoro, era una inferioridad» (1933: 11). En este caso, la voz narrativa en tercera persona tiene un carácter semiomnisciente ya que, aunque la perspectiva principal es la de la protagonista, la voz narrativa ordena los acontecimientos y presenta los pensamientos de Ana María y las opiniones de otros personajes para ofrecer el contexto en el que la mujer se ve impedida para romper los vínculos con la tierra y con el medio. Así, por ejemplo, la voz narrativa se introduce en los pensamientos de la protagonista para describir el lugar en el que ha crecido y se adelanta también pronosticando el futuro que le espera: «Amaba esa vida monástica y ese paisaje sin holgura, un poco sofocado por cadenas de elevadas montañas, [...] Y dentro de aquel marco transcurrirían también seguramente todos los años restantes de su vida: su matrimonio con Enrique era un eslabón más en la cadena que la ataba a la tierra» (1933: 19-20). Ana María se convierte en un individuo problemático porque no encaja en el entorno en el momento en que se enfrenta a la falsedad de su relación con su prometido. La voz narrativa nos muestra la imaginación de Ana María sobre su existencia «en el corazón de esas tierras, dentro de la casa de muros aplastantes en que la vida solo se inspira en el pasado» y emplea términos relacionados con la monotonía, el «hastío», la «vida estancada» y la muerte tan silenciosa como la misma vida (1933: 125).

Clarisa, en *Espejo sin imagen*, de la misma autora, escribe un diario en el que vuelca sus inquietudes y ensoñaciones. La mujer es una maestra recién llegada a Los Olmos que emprende una nueva vida en un ámbito rural desconocido antes para ella. Vive absorta en su angustia y se enamora de un hombre a quien en realidad desprecia pero al que necesita proteger. En realidad, la relación entre ambos solo es un espejismo de Clarisa, que finalmente asume que su destino es mantenerse al margen de la vida: «Hay seres cuyo destino es desempeñar siempre en la existencia papeles subalternos. Yo soy uno de ellos» (1936: 11). El discurso en primera persona está plagado de términos y expresiones que muestran una subjetividad atormentada: «silencio extraño», «misteriosas palpitaciones», «angustiosa sensación», «absorta en mi angustia y en mi ensueño», «suerte anodina», «sarcasmo de la vida», «alma rebelde», «sensación indefinible», «fuerzas oscuras», «marea de sentimientos», «estado de angustia incesante». El espejo funciona como símbolo de la búsqueda de identidad y el diario es una suerte de reflejo especular y de forma de indagar en la interioridad de esa búsqueda: «Me prometo a mí misma no fomentar mis tormentos imaginarios, refrenar mi inquietud, mi fantasía» (1936: 115). Igualmente, la narradora se pregunta a sí misma por los motivos que la llevan a seguir escribiendo y llega a la conclusión de que necesita hacerlo para distinguir la realidad de sus ensoñaciones y alucinaciones.

Siguiendo con las novelas de Flora Yáñez, *Las cenizas* cuenta con un narrador en tercera persona que, en este caso, se funde con la protagonista, Irene, de forma mucho más acusada que en *El abrazo de la tierra*. La trama se desarrolla principalmente en la mente de Irene y todos los hechos se ofrecen

al lector tamizados a través de la subjetividad de Irene. La voz narrativa muestra las sensaciones, dudas, reflexiones y angustias de una personalidad que busca definirse:

Irene está absorta construyendo su nido, pero una inquietud punzante la impide permanecer mucho tiempo tranquila [...] Sin darse cuenta, sus salidas son búsquedas. ¿Qué aguarda? Ella lo ignora. Pero en cada recodo cree ver surgir lo imprevisto, el milagro. Espera alucinada. Su vida no es ya sino una inmensa espera (1949: 118-119).

Igualmente, Irene se considera, como las anteriores protagonistas, predestinada a la soledad: «Nunca ha podido tocar el fondo de los seres que ha querido; y los afectos, cuando empieza a creerles seguros, se le escapan de las manos como mariposas enloquecidas» (153).

En *La piedra*, Natalia aparece como una mujer que, tras la muerte de su hijo, busca desesperadamente aventuras y desea vivir experiencias, frecuenta hombres desconocidos e incluso se siente atraída por su cuñado. La técnica narrativa es la misma que en *Las cenizas*, una voz narradora se adentra en la subjetividad del personaje e intenta desentrañar las motivaciones y anhelos que la conducen a comportarse de forma subversiva en su enfrentamiento con el duelo. De nuevo la fantasía es el refugio de la protagonista y la voz narradora así lo afirma: «Su sangre continua fría, como antes, pero su fantasía arde en un afán de poderío y búsqueda. Quiere conocerlo todo. Quiere vivir. Quiere morir» (1952: 128). La mujer no tiene herramientas para analizar sus sentimientos y procede por impulsos como un ser primario: «Su propia alma era para ella libro cerrado. No deshojaba sentimientos, no descomponía impresiones. Sin embargo, su gran poder emocional le permitía detenerse largamente en una sensación, en un recuerdo, sin dispersar sus pensamientos por circunstancias exteriores» (1952: 160).

Por su parte, la mujer sin nombre de *Extraño estío*, de Geel, alienada y aislada de la sociedad por su especial carácter y situación, constituye también un ejemplo paradigmático del personaje femenino de la literatura de las autoras que nos ocupan. Se trata de una mujer separada de unos treinta y cinco años y con un hijo cuya personalidad tiende a la soledad, al misticismo y a la devoción por lo estético. Como en los casos anteriores, la novela está narrada en tercera persona, aunque con una focalización interna en la perspectiva de la protagonista. La voz narradora cede la palabra a la mujer sin nombre para mostrar su búsqueda incesante de la propia identidad. Cecilia L. Ojeda la califica como una mujer pecaminosa que inspira deseo sexual y opina que posee la sensación de hastío por el mundo y la hiperestesia propias de personajes modernistas como José, de *De sobremesa*, de José Asunción Silva (Ojeda, 1999: 59). Ella misma se define de la siguiente manera:

¡Soy una pura ansiedad que se abulta en mi corazón y lo excede! ¡Soy un árbol solo en una estepa, retorcido y demoníaco! Yo me siento ser demasiado y demasiada es mi receptiva de los otros. Todo el que a mí llega en mí se disminuye... Soy un monstruo de sensibilidad y las cosas me son perceptibles hasta el sufrimiento. ¡Oh, inteligencia, qué espantoso tributo! (1949: 69)

Por su parte, las protagonistas de las obras de María Luisa Bombal plantean también la dificultad para definir qué es una mujer. La feminidad, así como el deseo y la sexualidad de las mujeres son enigmas que generan extrañeza. Algunos personajes son seres salvajes y enigmáticos, como Yolanda,

protagonista de *Las islas salvajes*, cuya apariencia física sugiere una metamorfosis animal o una criatura sobrenatural. La identidad femenina se plantea como algo difícil de reconocer. Brígida, de *El árbol*, es una mujer de dudosa inteligencia cuya inocencia surge de la falta de educación y un ser marginal esencialmente impulsivo cuyos actos surgen de las sensaciones y las emociones y no de la reflexión. Igualmente, Ana María, en *La amortajada*, y la protagonista innominada de *La última niebla* son seres problemáticos con identidades inestables.

El eje que estructura *La última niebla* es el borramiento de las fronteras entre la realidad, el sueño y la imaginación. La narración es una mezcla de lo real y lo soñado en la que es imposible discernir ambos planos, ya que la misma protagonista es presa de la incertidumbre por la falta de criterio para el reconocimiento de la realidad. La novela está narrada en primera persona, pero la voz narrativa no ejerce ningún dominio sobre el mundo narrativo que presenta. El mundo presentado es hermético y subjetivo; la narradora se limita a ofrecer sus sentimientos y sensaciones en una confesión íntima en la que no hay ninguna explicación racional u objetiva. La voz narrativa es una conciencia contemplativa que construye y muestra, pero que nunca explica o comenta. La narración expone hechos desprovistos de distancia interpretativa; de hecho, sólo ofrece a los lectores aquello de lo que tiene un conocimiento inmediato mediante la percepción, y expresa su estado emocional. La interioridad del personaje es el elemento que funda la estructura cerrada del mundo narrado; la realidad expuesta es la existencia de una mujer inmersa en la reflexión sobre su destino. La narradora siente la necesidad de expresar su propia existencia ante la anulación y enajenación a la que se ve sometida. Por ello, redacta un diario íntimo y escribe cartas a su amante, escribe para sí misma y para el amante, que se convierte en un lector incorporado al texto ya que es el destinatario de algunos fragmentos. La escritura es un espacio de enunciación propio en el que muestra una realidad ambigua que oscila entre lo maravilloso y lo real ya que la protagonista vuelca en sus escritos íntimos su mundo de ensoñación paralelo a su vida cotidiana.

El tiempo de la historia se extiende desde la juventud hasta la madurez del personaje pero sólo se presentan al lector unos pocos momentos. Las múltiples elipsis generan la impresión de una narración obsesiva en el tiempo presente y de inmediatez del relato. La perspectiva de la narradora se desplaza con los hechos en el tiempo; en ningún momento se presentan los hechos desde la distancia, más bien obtenemos la impresión de que la realidad de la vida desaparece vertiginosamente. La mujer toma conciencia del tiempo de forma repentina en el momento del suicidio frustrado y reflexiona de nuevo sobre la muerte. Se presenta una estructura circular en la que el tiempo no progresa; así, el silencio, el bosque, la lluvia, el viento y la niebla son motivos de significación única que se reiteran obsesivamente. En cuanto al espacio de la novela, Bombal es una narradora de casas y espacios cerrados en los que viven mujeres bajo el dominio de las autoridades masculinas. El espacio cerrado es símbolo de la regulación social que limita la naturaleza femenina; por ello, la protagonista huye de la casa cuando se ve amenazada por la muerte o la aniquilación.

Así mismo, la niebla es símbolo de la fisura que anuncia el paso del plano de la realidad a la dimensión onírica. La niebla aparece como un elemento agresivo, que deshace y destruye; pero

principalmente, borra figuras y contornos y difumina el límite entre el sueño y la vigilia. La autora elabora una visión onírica en la que niebla cerca la casa y lo invade todo; en esta presencia omniabarcadora que acecha como peligro oculto está sustentada la yuxtaposición entre la realidad objetiva y la realidad soñada. La niebla es también la incertidumbre y la locura de la protagonista. La narradora sufre la amenaza del desdibujamiento y la alienación; la falta de identidad propia en la relación conyugal supone una humillación que la hunde en la enajenación. Desde este punto de vista, la niebla será también una metáfora de la realidad que acosa a la protagonista una vez está recluida en su imaginación. Del mismo modo, la atmósfera de desolación se expresa a través de imágenes como el vendaval que se filtra por las rendijas del techo por donde penetra el frío y la lluvia, así como mediante el tono confesional de la narración. Incluso la naturaleza, como imagen del alma de la protagonista parece perezosa y llena de morosidad, monotonía y ausencia de renovación.

La ambigüedad se manifiesta en la novela en varios niveles. Por un lado, la subjetividad es uno de los principales mecanismos de los cuales emana la incertidumbre. Por otro, la sintaxis tradicional se sustituye por asociaciones y yuxtaposiciones que generan nexos imaginativos. Es constante la ausencia de especificidad y de límites entre la experiencia onírica y la vivencia real. Así, por ejemplo, resulta imposible discernir la naturaleza de la visión que tiene la protagonista de la mujer muerta o explicar el encuentro con el amante en el estanque que presencia el hijo del jardinero. La clave de la interpretación polisémica de la novela está en la alienación de su protagonista, ya que aporta el punto de vista fantástico a partir del cual se establece la oscilación entre lo real y lo alucinado. La focalización corresponde a la narradora y la perspectiva es siempre subjetiva; la obra es una aventura interior presentada como experiencia intransferible.

La amortajada puede interpretarse en los parámetros de lo maravilloso y lo fantástico ya que narra el proceso de separación de la conciencia del cuerpo, así como de los recuerdos y emociones relacionados con los seres importantes en la vida. Se produce, pues, una disolución de la frontera establecida entre la vida y la muerte. María Luisa Bombal muestra un rechazo de la representación racional y objetiva para destacar la dimensión de lo inconsciente, lo invisible y lo imaginario. El suceso central de la novela es el proceso de muerte que supone la desaparición gradual del mundo de los vivos. Este hecho y todos los demás emanan de una conciencia que se sitúa más allá de la muerte. Al igual que en *La última niebla* la narración surge desde el mundo interior de una mujer a partir de episodios de su conciencia subjetiva. En un caso se trata de una conciencia perturbada, en otro, una subjetividad sobrenatural.

La voz narrativa posee una omnisciencia limitada que organiza el mundo sin establecer jerarquías con respecto a los personajes. La narradora adopta la perspectiva de la protagonista hasta el punto de que parece un desdoblamiento de ella o un mero eco de las dudas y descubrimientos en su estado de muerte. El relato revela la interioridad del personaje y, en general, se presenta desprovisto de comentarios explicativos, aunque la voz en tercera persona establece una perspectiva un tanto superior que en algunas ocasiones permite discernir la evocación de la realidad. Encontramos, pues, la narración semi-omnisciente, la narración en primera persona de los recuerdos de Ana María, y cambios de

enfoque cuando toman la palabra otros personajes como Fernando o el padre Carlos. El diálogo se imbrica en la narración y se marca mediante las comillas; Ana María interpela en ocasiones a los hombres de su vida y también murmura palabras cariñosas a su hermana Alicia y a María Griselda.

La narrativa de Bombal se aparta del concepto de objetividad y la realidad se presenta subjetivamente. El predominio del yo sobre otros aspectos es absoluto ya que las historias son una intensa indagación en la profundidad del individuo. Los narradores muestran una voluntad de búsqueda tanto hacia su interioridad como sobre los misterios del universo. La autora se sirve del poder poético de la sugestión, la polisemia y la ambigüedad para narrar historias de las penumbras del corazón. En el mundo narrativo de Bombal la verdadera realidad es todo aquello que pertenece al mundo interior y a las zonas no vigiladas del alma.

Temáticas representativas: la naturaleza como vía de exploración, la búsqueda del amor, la experiencia del cuerpo y el fracaso en la comunicación

La novela femenina de este periodo concibe a la mujer como un ser que busca la unión con los elementos naturales, pero el orden social que la limita al hogar impide esa unión (Guerra Cunningham, 1978: 160). Las mujeres experimentan el mundo de una manera esencial pero las expectativas sociales las obligan a renunciar a su ser. Guerra Cunningham ha revisado las conclusiones de sus análisis sobre la narrativa escrita por mujeres del período y considera que Bombal, Yáñez, Geel o Reyes no poseían otro bagaje cultural que el de la cultura androcéntrica y carecían de herramientas y discursos elaborados desde una perspectiva femenina (Guerra Cunningham, 2012b). Por ello, se apropiaron, mediante una estrategia de subalternidad, de la dicotomía entre cultura y naturaleza y su correlación con la masculinidad y la feminidad para legitimar la sexualidad femenina y para oponer los espacios abiertos a la casa y el matrimonio. La sensualidad de la naturaleza es fuente de vitalidad para las distintas protagonistas y el mundo natural se evoca mediante una elaboración sensual y sensorial. El discurso narrativo femenino privilegia y exalta la exploración de la naturaleza y el erotismo.

Así, por ejemplo, la protagonista de *La última niebla* experimenta sensaciones que tienen su correspondencia en los estados naturales y en los elementos de la naturaleza. La imaginación, la ensoñación y la vida interior se asocian a la naturaleza y esta se opone al espacio cerrado e institucional de la casa, que simboliza el tedio y el hastío que aqueja a las protagonistas. La unión amorosa de Ana María y Ricardo que marcará toda su vida, en *La amortajada*, es comparada con un acontecimiento natural: «Una tarde, el velo plomo que encubría el cielo se desgarró en jirones y de norte a sur corrieron lívidos fulgores» (2000: 106). La imaginación poética establece oposiciones e imágenes que crean mundos aún más vívidos que la propia realidad. La manipulación lírica de la prosa genera un microcosmos poético en el cual las heroínas son pantallas o espejos literarios que multiplican las referencias poéticas.

El ambiente de la casa de *El abrazo de la tierra*, de Yáñez, se califica de glacial, austero, propio de sótanos y sacristías. Cuando la protagonista rompe su compromiso intenta escapar de los «muros

aplastantes en que la vida solo se inspira en el pasado» que simbolizan una vida estancada, «siempre igual, hoy, mañana, y todos los días que siguen, y las semanas y los meses y los años, hasta que al fin vendrá la muerte, silenciosa como fue la vida, y todo concluirá...» (1933: 125). Sin embargo, durante su proceso de enamoramiento de otro hombre que podría alejarla de la casa, «la naturaleza entera se coloreaba a sus ojos de tonalidades ardientes que antes no percibiera» (1933: 141). En *Las Cenizas*, Irene siente aislamiento y malestar entre las paredes de la casa de campo. Por el contrario, siente unión con la naturaleza y se confunde en la tierra, «es frágil espiga, es magnolia abierta» (1949: 100). Al igual que la protagonista de *La última niebla*, Irene se abandona al autoerotismo en un baño solitario: «Desea con pasión el beso frío de la ola, su violenta y salada caricia. Y se abandona a ella, cada día, como a un abrazo sagrado. [...] Por primera vez descubre su cuerpo y empieza a sentir por sí misma una especie de culto» (1949: 102). Los estados de ánimo de Clarisa, protagonista de *Espejo sin imagen*, se funden con los cambios en la naturaleza y el clima; siente latir el bosque y «vivir potente y misterioso de la naturaleza» despierta en ella «placer y angustia» (1936: 17). La protagonista de *Extraño estío* contempla constantemente el mar, el cielo, las estrellas, la bruma, los colores del atardecer, etc. y permanece ensimismada en la naturaleza.

En *La amortajada* hay una visión cosmológica que puede interpretarse en función de los símbolos que se suceden. En el trayecto sobrenatural del alma de Ana María están presentes el agua, el aire, el fuego y la tierra. Igualmente, los árboles aparecen como símbolo del crecimiento y de la regeneración, y se suceden el día y la noche como representación de la periodicidad sin fin. La mujer, ya en la cripta, sentía raíces que brotaban de su cuerpo y se hundían en la tierra y nota la palpitación del universo. Se produce el viaje del alma a las profundidades de la tierra y la unión definitiva con las fuerzas cósmicas de la naturaleza. María Griselda posee una belleza que representa las fuerzas elementales. La mujer se bañaba en medio de las corrientes del río Malleco y este parecía acariciarla. Del mismo modo, las aves y las luciérnagas la saludaban y la naturaleza se rendía ante su perfección. La belleza maldita de María Griselda «cambiaba perceptiblemente, según la hora, la luz y el humor, y se renovaba como el follaje de los árboles, como la faz del cielo, como todo lo vivo y natural» (2000: 250).

Ahora bien, como señala María Jesús Orozco Vera, encontramos una deconstrucción parcial del arquetipo de la Madre-Tierra, ya que es la sensualidad y el erotismo lo que se vincula al espacio natural y no la maternidad como nexos con la fertilidad de la naturaleza (Orozco Vera 1980: 216). Las mujeres protagonistas de las novelas del período no participan de este ciclo vital y no se ven realizadas por la experiencia de la maternidad. Abundan las protagonistas destinadas a vivir solteras como en *Espejo sin imagen* o *Las islas nuevas*, así como condenadas a la soledad del matrimonio estéril y sin amor como Brígida en *El árbol* o la protagonista de *La última niebla*.

El matrimonio fracasado, el hogar como una cárcel, la soledad, el adulterio o la frustración son el resultado de la moralidad sexual que condena a la mujer a una experiencia limitada (Guerra Cunningham, 2012a: 46). Muchas de las protagonistas de las novelas mencionadas se casan para cumplir con la obligación social y evitar la marginalidad pero en el matrimonio solo encuentran

soledad y frustración. Las dificultades de comunicación en el matrimonio se reproducen en casi todas las novelas del período de forma similar. En *Las cenizas*, Irene perdió la esperanza de conectar con su marido Agustín, a quien define como una máquina de calcular. «Y por eso lo odia. Lo odia sin dejar de admirarlo, de considerarlo una fuerza superior» (1949: 25). Cuando el matrimonio practica sexo, Agustín se aparta de su esposa distante: «Se desprende emanando odio. Odio al sexo que lo ha vencido. Odio a Irene que representa la tentación. Odio a sí mismo, que no supo ser fuerte» (1949: 98-99).

Igualmente, el sexo es un ámbito conflictivo porque se concibe el matrimonio como un instrumento de control de la sexualidad. Lucía Guerra Cunningham (1994-1995) afirma que las novelas publicadas entre 1930 y 1955 pueden interpretarse como modelizaciones en las que el erotismo es la única experiencia identitaria posible ante la falta de otras posibilidades. *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924), de Teresa de la Parra, es el inicio del discurso de la sexualidad de carácter subversivo en la novela femenina. Ifigenia percibe la casa familiar como símbolo del orden patriarcal asfixiante, pero encuentra cierto resquicio en el cuarto propio rodeada de sus ropas y afeites y de los útiles para escribir. Las novelas escritas por mujeres del periodo mencionado son un testimonio de la realidad de la mujer y las convenciones que las atenazan en un intento por incorporar la voz interior de la mujer a la literatura.

La última niebla supone un gesto transgresivo en la producción narrativa de la mujer; ya que su protagonista lleva a cabo el descubrimiento de su propio cuerpo a través de la inmersión en el estanque. Lucía Guerra Cunningham afirma que el discurso transgresor de la sexualidad de la novela se basa en la negación del concepto de penetración fálica para incluir un concepto de sexualidad múltiple «que se nutre del placer solitario en contacto con la naturaleza» (1994-1995: 52-53). Por su parte, Susana Munnich matiza el carácter subversivo del episodio y destaca la represión sexual que aqueja a la protagonista. Así mismo, propone que la narradora padece un temor neurótico a la sociedad y un deseo obsesivo de erotismo. La experiencia amorosa soñada parece un trasunto de las historias amorosas difundidas por los medios de comunicación; en realidad, la narradora tiene miedo de la verdadera satisfacción erótica y reproduce en el encuentro sexual ensoñado el modelo patriarcal. El adulterio es algo marginal que atrae a la narradora, pero estructura sus sueños de acuerdo a modelos eróticos tradicionales. La obra está relacionada con las frustraciones del sexo burgués y el ensueño y la niebla funcionan como mecanismos para mantener inmovilizada la sociedad. Así mismo, el adulterio pertenece al plano de la imaginación y la fantasía pero está narrado en lenguaje cotidiano. En cambio, la cópula marital está narrada en lenguaje metafórico. El encuentro amoroso con Daniel se describe a través de los cambios sutiles en el mundo natural; el milagro del placer sexual se asimila a la primavera lluvia de verano. El sexo conyugal deja a la protagonista sin valor para vivir. Sin embargo, puede intuirse que los encuentros siguen produciéndose y que hay una cierta satisfacción en el matrimonio durante al menos una temporada. La protagonista siente que ha traicionado a su amante y pretende explicarle sus motivos en cartas que escribe para él. Los encuentros son descritos con términos como «anhelo sordo», «abrazo desesperado» y «desengaño». La humillación es una sensación recurrente en las relaciones entre la narradora y su esposo. Igualmente, en *La amortajada*, Ana María también

describe la misma vergüenza vinculada al sexo. La mujer rememora el momento en el que vivió un orgasmo y el rechazo y la extrañeza ante el placer sexual: «¡El placer! ¡Con que era eso el placer! ¡Ese estremecimiento, ese inmenso aletazo y ese recaer unidos en la misma vergüenza!» (2000: 144).

Por su parte, María Carolina Geel enfrenta el sexo y el erotismo en sus primeras novelas de forma inusual en la literatura de la época. De hecho, *El mundo dormido de Yenia y Amaba y soñaba el adolescente Perces* se centran en la formación sexual de dos adolescentes. Yenia vive entre el amor de dos muchachos, que representan la ternura y la espiritualidad y la brutalidad del instinto y el cuerpo, y el amor lésbico de una amiga. El joven Perces tiene relaciones sexuales con su tía Violeta y con una prima. Los personajes femeninos de las novelas que escapan a los convencionalismos son forzados a encajar en las estructuras sociales, así, Yenia se ve obligada a casarse con un hombre mayor y Violeta es internada en un convento. Baeza Acevedo afirma que el deseo opera como un mecanismo de subversión a través del cual el sujeto femenino intenta liberarse de los paradigmas patriarcales (Baeza Acevedo, 2009: 197). Además, las novelas de Geel presentan como motivo principal la construcción del yo. La subversión consiste en el distanciamiento y la renuncia a convertirse en objeto de deseo masculino que se observa sobre todo en *Extraño estío*, donde la protagonista asume su soledad después de acostarse con su marido y sentir el encuentro como una caída en el instinto. La protagonista renuncia a la vida marital y a las múltiples aventuras que se le ofrecen.

Uno de los temas principales en la prosa de Bombal, Yáñez y Geel es la ausencia de amor y la soledad que surge de la incapacidad para comunicarse. La protagonista de *La última niebla* estaba condenada a la inmovilidad de la niebla y Ana María solo encuentra la plenitud cuando retorna a las raíces de lo femenino. Bombal parece afirmar que no existe posibilidad para la mujer en el contexto social y que la muerte es el único modo de recuperar la esencia. Los hombres y las mujeres están condenados a la falta de entendimiento y la tragedia de la incomunicación y del desengaño horada aún más la grieta entre la realidad y el deseo. Por ello, los personajes utilizan su propio sistema de compensación para resolver el conflicto entre el individuo y el mundo. David García Cames compara muy acertadamente los personajes bombalianos y, por extensión, podemos hablar de muchos de los aquí comentados, con la protagonista de *Cinco horas con Mario* (1966). La incomunicación constante y la soledad abismal en la que viven tanto Carmen como Ana María conlleva la construcción de un discurso autónomo ejemplificado en los amplios monólogos de las novelas.

El personaje femenino de las novelas escritas por mujeres del período experimenta un anhelo sublimado de comunicación que se traduce en una búsqueda constante del amor romántico. La amortajada expresa la falta de opciones para la mujer y su condena a vivir centrada exclusivamente en torno a los afectos y necesidades de maridos y amantes:

¿Por qué, por qué la naturaleza de la mujer ha de ser tal que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida?

Los hombres, ellos, logran poner su pasión en otras cosas. Pero el destino de las mujeres es remover una pena de amor en una casa ordenada, ante una tapicería inconclusa (154).

El erotismo insatisfecho se proyecta en diferentes estereotipos culturales, desde las visiones más tradicionales de la mujer a las metaforizaciones de carácter más subversivo. Por ejemplo, es recurrente el recuerdo de un primer amor idealizado o de un pasado feliz o imaginado. Irene, en *Las cenizas*, vive con una «inquietud punzante» y en permanente espera: «Sin darse cuenta, sus salidas son búsquedas. ¿Qué aguarda? Ella lo ignora. Pero en cada recodo cree ver surgir lo imprevisto, el milagro. Espera alucinada. Su vida no es ya sino una inmensa espera» (1949: 118-119) Andrés Anzorena se convierte en la posibilidad de un amor verdadero, pero el adulterio no llega a materializarse y la búsqueda del amor vuelve a ser infructuosa. Igualmente, la protagonista de *El abrazo de la tierra* conoce a Juan Carlos, un hombre de mundo que vive en Europa y ha ido a Chile a vender unas tierras, y piensa que junto a él podría vivir emociones nuevas, liberarse de prejuicios y del ambiente tan asfixiante en el que vive. El amago de aventura es, en realidad, un intento de escapar de «los días monótonos, sin más objetivo que la labor doméstica a la vera del brasero», «la vida estancada» y «la muerte, silenciosa como fue la vida» (1933: 125).

El adulterio se presenta como una forma de mitigar la frustración dentro del matrimonio y como la posibilidad de alcanzar el amor que prometía la mística del amor romántico. Sin embargo, las heroínas deben afrontar el peso de la moral patriarcal que rechaza esos comportamientos en las mujeres. Como afirma María Jesús Orozco, el adulterio no consumado se convierte en una variante a través de la cual las protagonistas de las novelas se mantienen dentro del orden social a la vez que subliman su deseo (1980: 195). El amante puede ser imaginario, como en *La última niebla*, o permanecer bajo la etiqueta de amigo confidente, como en *La amortajada*, *Las cenizas* o *Extraño estío*. Las autoras plantean otras relaciones amorosas también consideradas ilícitas, como las relaciones prematrimoniales, incestuosas o lésbicas, que también culminan en desgracia, en violencia o en el vacío existencial, como en *El mundo dormido de Yenya*, *Amaba y soñaba el adolescente Perces* y *Cárcel de mujeres*. Igualmente, encontramos enamoramientos prohibidos que obsesionan a los personajes, como el de Joseph por su suegra en *El pequeño arquitecto*, o el de la protagonista de *La piedra* por su cuñado. En cualquier caso, la sanción social recae sobre la mujer, que se ve abocada al rígido código moral, a la soledad, la locura o a la muerte; como podemos observar en la novela de María Carolina Geel, *Huida*, donde mueren las mujeres que ejercen su sexualidad con cierta libertad, Antonieta es asesinada por un hombre que no la pudo poseer ni comprender y María se suicida por no poder sobrellevar la incompreensión.

Conclusión

El corpus de novelas comentado muestra, como cree Malverde Disselkoen, que en la tradición literaria femenina puede rastrearse el proceso de liberación de la escritura desde un punto de vista patriarcal hacia un discurso propiamente femenino (1989: 69). La novelística femenina del período comprendido entre 1930 y 1960 abunda en historias de proyectos frustrados de búsqueda personal o de exploración de la identidad. La situación de alienación y frustración genera un conflicto en la

conciencia de las mujeres que no se resuelve ya que, aunque las protagonistas viven la contradicción concierta rebeldía; en realidad, no existe posibilidad para escapar del acatamiento del modelo convencional para la mujer. El tapiz inconcluso ante el que las mujeres creadas por María Luisa Bombal desgranar sus vidas es una metáfora de la insatisfacción constante que acecha al ser humano. Ejemplo de ello es la figura simbólica de la amortajada, cuya inmutabilidad es una extensión de la soledad y la incomunicación de la vida terrenal. No obstante, las autoras forjan un discurso subversivo a través de la coexistencia de órdenes diferentes y, sobre todo, de la narración desde la marginalidad de la experiencia de la mujer en la sociedad y en la literatura.

Este trabajo revisa las estrategias narrativas empleadas por María Luisa Bombal, María Carolina Geel y Flora Yáñez para la construcción del personaje femenino, tales como el discurso lírico, el subjetivismo, el fragmentarismo en la narración y el empleo de expresiones que suscitan ambigüedad. Aunque las autoras se inserten en la tradición narrativa chilena y puedan compartir movimientos y estéticas con otros autores de su entorno, sin duda participan de una singular perspectiva feminocéntrica, que puede constatarse en las temáticas señaladas, como la maternidad, la sexualidad y el cuerpo femeninos, el matrimonio y la exploración del papel de la mujer en la sociedad chilena.

Bibliografía

- ARAÚJO ORTIZ, Helena (1989): *La Sherezada criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- BAEZA ACEVEDO, Pamela (2009): «Desde la sumisión a la rebeldía: El deseo de sujeto femenino y su negación como estrategia de subversión en la obra de María Carolina Geel», en Lucio BOLÍVAR y Paulina TORRES, eds., *Sociedad, cultura y literatura*. Quito, Flacso, pp. 193-209.
- BOMBAL, María Luisa (2000): *Obras completas*. Santiago de Chile, Andrés Bello.
- BRUNET CÁRAVES, Marta (1962): *Obras completas*. Santiago de Chile, Zig-Zag.
- CARREÑO BOLÍVAR, Rubí (2002): «Una escena crítica: estereotipos e ideologías de género en la recepción crítica de Marta Brunet y María Luisa Bombal», *Anales de Literatura Chilena*, 3, pp. 43-51.
- CISTERNA, Natalia (2014): «La definición de las trayectorias literarias de dos escritoras chilenas modernas: María Flora Yáñez y Marta Brunet», *Revista Chilena de Literatura*, 86, pp. 101-120.
- DOLL CASTILLO, Darcie (2002): «Escritura/literatura de mujeres: crítica feminista, canon y genealogías», *Universum*, 17, pp. 83-90.
- (2013): «Escritoras chilenas de la primera mitad del siglo XX: trayectoria en el campo literario y cultural como criterios para una periodización de su producción», *Taller de Letras*, 54, pp. 23-38.
- GARCÍA CAMES, David (2015): «“Ahora boca arriba en la oscuridad”: la prosa de velatorio en *La amortajada* de María Luisa Bombal y *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes», en Macarena ARECO MORALES y Patricio LIZAMA AMÉSTICA, eds., *Biografía y textualidades, naturaleza y*

subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal. Santiago de Chile, Ediciones UC, pp. 155-177.

GEEL, María Carolina (1946): *El mundo dormido de Yenía*. Santiago de Chile, Cultura.

——— (1947): *Extraño estío*. Santiago de Chile, Cultura.

——— (1948): *Amaba y soñaba el adolescente Perces*. Santiago de Chile, Alfa.

——— (1956): *El pequeño arquitecto*. Santiago de Chile, Babel.

GUERRA CUNNINGHAM, Lucía (1978): «Pasividad, ensoñación y existencia enajenada (Hacia una caracterización de la novela femenina chilena)», *Atenea*, 438, pp. 149-164.

——— (1994-1995): «Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana», *Inti*, 40-41, pp. 49-59.

——— (2012a): *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile.

——— (2012b): «Naturalizaciones del deseo y el saber en los textos de María Luisa Bombal», *Anales de Literatura Chilena*, 13, pp. 133-146.

KOSTOPULOS-COOPERMAN, Celeste (1988): *The Lyrical Vision of María Luisa Bombal*. Londres, Tamesis.

LLANOS MADONES, Bernardita (2005): «Pasión que mata: *Cárcel de mujeres*, de María Carolina Geel», *Signos Literarios*, 2, pp. 127-133.

MASIELLO, Francine (1985): «Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista de vanguardia)», *Revista Iberoamericana*, 132-133, pp. 807-822.

MALVERDE DISSELKOEN, Ivette (1989): «De *La última niebla* y *La amortajada* a *La brecha*», *Nuevo Texto Crítico*, 4, pp. 69-78.

MUNNICH, Susana (1991): *La dulce niebla. Lectura femenina y chilena de María Luisa Bombal*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

OJEDA, L. Cecilia (1999): «Extraño estío de María Carolina Geel: hacia una reconfiguración de la generación chilena del 38», *Hispanófila: Literatura-Ensayos*, 126, pp. 53-66.

OROZCO VERA, María Jesús (1980): *La narrativa femenina chilena (1932-1980)*. Zaragoza, Anubar.

——— (1993): «La narrativa femenina chilena (1923-1980): discurso subjetivo y novela lírica», *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, 16, pp. 295-320.

PARADA Andrea (2000): «Surgimiento de una conciencia feminista en la obra de Marta Brunet», *Anales de Literatura Chilena*, 1, pp. 71-86.

PROMIS, José (1993): *La novela chilena del último siglo*. Santiago de Chile, La Noria.

TORIBIO MEDINA, José (1923): *La literatura femenina en Chile*. Santiago de Chile, Imprenta Universitaria.

TRAVERSO, Ana (2013): «Ser mujer y escribir en Chile: canon, crítica y concepciones de género», *Anales de Literatura Chilena*, 20, pp. 67-90.

VALDÉS, Adriana (1968): «Las novelistas chilenas», *Aisthesis*, 3, pp. 113-130.

VERA LAMPEREIN, Lina (2008): *Presencia femenina en la literatura nacional. Chile: 1750-2005. Una trayectoria apasionante*. Santiago de Chile, Semejanza.

YÁÑEZ, María Flora (1933): *El abrazo de la tierra*. Santiago de Chile, Imprenta Universitaria.

——— (1935): *Mundo en sombra*. Santiago de Chile, Universo.

——— (1936): *Espejo sin imagen*. Santiago de Chile, Nacimiento.

——— (1949): *Las cenizas*. Santiago de Chile, Tegalda.

——— (1952): *La piedra*. Santiago de Chile, Zig-Zag.

——— (1962): *¿Dónde está el trigo y el vino?* Santiago de Chile, Zig-Zag.

——— (1980): *Historia de mi vida*. Santiago de Chile, Nacimiento.

ZANELLI, Luisa (1917): *Mujeres chilenas de letras*. Santiago de Chile, Imprenta Universitaria.