

II. NOTAS

LAS MUJERES TAMBIÉN ESCRIBEN MALAS NOVELAS

(SUJETO ESCINDIDO E HÍBRIDO NARRATIVO)

Bernardo Subercaseaux

Departamento de Literatura

Facultad de Filosofía, Universidad de Chile

IRIS: DISTANCIAMIENTO CRÍTICO

Inés Echeverría de Larraín –Iris– (1869-1949), es, junto con Amanda Labarca, Mariana Cox Stiven (Shade) y Teresa Wilms, una de las figuras más importantes de las letras femeninas de las primeras décadas de este siglo. Autora de una obra extensa y variada, que incluye géneros canónicos (narrativa, lírica) y géneros no canónicos (memorias, perfiles, diarios íntimos, libros de crónica y cientos de artículos o ensayos sobre literatura, arte, teatro y sociedad). Parte de su obra puede considerarse como paradigma de una estética hasta ahora insuficientemente perfilada por la historiografía literaria y a la que ella misma bautizó como “espiritualismo de vanguardia”¹. Fue, además, junto con Amanda Labarca, una figura clave en el pensamiento feminista y en la lucha en pro de la emancipación intelectual y social de la mujer. En esta perspectiva se movió entre un espiritualismo y feminismo aristocratizante –espiritualismo que en las primeras décadas fue en gran parte una estrategia discursiva de afirmación de la elite femenina– y un feminismo a secas, que intentó articular el espiritualismo con la transformación de la sociedad (perspectiva que se hace presente alrededor de 1920). Es precisamente dentro de estas preferencias –alimentadas por su distanciamiento crítico de la oligarquía– que se inscribe la novela histórica *Alborada* (1930-46).

Dos situaciones biográficas (con connotaciones histórico-sociales) inciden en la crítica de Iris a la oligarquía, y en el distanciamiento del sector social a que por nacimiento ella pertenece. Una es su decidida toma de partido por el gobierno de Arturo Alessandri Palma en 1920. Con la elección de Alessandri concluye el parlamentarismo

¹ El espiritualismo de vanguardia fue una sensibilidad literaria, una visión de mundo y un modo de vida de un conjunto significativo de mujeres de la aristocracia chilena de comienzos del siglo XX, mujeres que se interesaron por la literatura y el arte, pero también por otras formas de intensificar la vida del espíritu, como el misticismo, el espiritismo y la teosofía. Cabe mencionar, entre otras, a María Luisa Fernández de García Huidobro, Teresa Wilms, Mariana Cox Stiven y Luisa Lynch de Morla. Véase al respecto Bernardo Subercaseaux *Genealogía de la vanguardia en Chile*, Santiago, 1998, pp. 60-65.

oligárquico y el imaginario político del país se abre a los sectores medios y populares; situación que genera en la elite una campaña del terror. La elección de Alessandri en el mítico año 20, más allá de los resultados de su gobierno y de la decepción que causó en ciertos sectores que lo habían apoyado –los estudiantes– se vivió con un fervor y una eficacia simbólica que hilvana con el imaginario político-social que acompañó al Frente Popular y a la elección de Pedro Aguirre Cerda, en 1938.

Otra situación biográfica es la postura que asume Iris tras la muerte de su hija, de la que se culpó en 1933 a Roberto Barceló, su yerno. A raíz de este crimen o accidente, publicó *Por él*, libro de denuncia y testimonio, en que la autora, asumiendo la voz de la madre atribulada e ineludible, inculpa a su yerno. Pero acusa no sólo al individuo sino también a la familia del reo (“la tribu”), a la oligarquía, a toda una sociabilidad que vive de la apariencia, que persigue solo el dinero y que carece de valores morales. Frente a la oligarquía que miente y quiere tapar el crimen, la verdad la esgrimen los niños (sus nietos) y algunas mujeres del pueblo que han trabajado en el servicio doméstico en casa de su hija. La muerte de Rebeca es una tragedia personal, pero también va más allá de ello: es el drama de la mujer sometida y de la mujer popular. “A través de mi hijita sacrificada –escribe Iris– me siento unida con todas las madres, con la Mujer chilena oprimida, con la noble mujer de mi país, que sufre en silencio y que es vejada en su hogar, con la abandonada esposa, con la viuda infeliz, y también con la doncella burlada, que estrecha a su corazón sangrante un hijo sin nombre”. La muerte y el sacrificio de su hija son de alguna manera redimidos en función de la emancipación femenina y social. Gracias a su influencia y amistad con el presidente, Alessandri no indulta y Roberto Barceló es fusilado.

LO ILUSTRADO-ESPIRITUAL Y LO SOCIAL-EDIFICANTE

El itinerario o cambio de postura aludido se percibe también en su obra de ficción, conformada por dos títulos: *Hora de queda* (1918), una colección de seis novelas cortas o nouvelles² y la novela histórica *Alborada*, publicada entre 1930 y 1946, y cuyos seis volúmenes alcanzan un total de 2356 páginas.

Hora de queda, la novela corta que encabeza la publicación de 1918, se centra en tres hermanas, las Ruiz-Tagle, que viven a comienzos de siglo en un caserón próximo a la catedral. Vidas grises, apegadas a la tradición, pendientes de la misa y del rosario, cerradas al mundo circundante. Vidas simbolizadas en el caserón familiar y en las campanas de la catedral. Tiempo familiar espeso y detenido, recreado con ironía algo gruesa y una voz narrativa convencional, típicamente decimonónica. Una voz que presenta a las hermanas Ruiz-Tagle como una familia “que realiza en masa” la única virtud que les era accesible: “no dar que hablar”. La catedral y el viejo caserón “se guardaban solidaridad de parientes en tierra extraña”, en un Santiago “que se modernizaba lentamente”. En “la casona gris de amplios patios y corredores” sólo ocurría –dice la voz autorial– “la más modesta, pero también la más cruel de todas las tragedias humanas, esa horrible tragedia de no suceder nunca nada”. Se trata de un espacio que

² Con 223 páginas, el volumen se subtitula “novelas cortas”.

se sitúa en las antípodas del cambio y de la modernidad. En el cierre de la novela se produce, sin embargo, un vuelco semántico. En efecto, después de que a lo largo de gran parte del relato, el caserón se ha constituido en espacio de encierro y de tiempo detenido, Don Blas, un sacerdote amigo de la familia, esgrime la idea de que las vidas enclaustradas, las vidas grises o quietas y en soledad “tejen para el más allá”. La hora de queda se transforma entonces en “una hora de gracia” o de alimento para el alma, punto en el que concluye la novela. Se perfila así un final que establece una ambigüedad con respecto al cuerpo del relato, dibujándose una dialéctica irresuelta entre tradición y modernidad (y en medio de esta disyuntiva el sujeto femenino como un sujeto escindido). Lo que se postula como un espacio social desfasado, espacio que la voz autorial rechaza desde el punto de vista de la emancipación de la mujer –y también desde el punto de vista del cambio y de la modernidad– se rescata sin embargo como un espacio plenamente deseable desde el punto de vista de la actividad del espíritu, vida espiritual que lo mundano moderno limita y constriñe.

En *Alborada*, la voluminosa novela histórica de Iris, se da un cambio con respecto a esta voluntad semántica. De partida, el título general de la serie tiene un claro sabor a realismo social edificante, perspectiva que se reafirma en los títulos, subtítulos y paratextos de cada tomo. En efecto, el primer tomo, que se sitúa en la intersección entre la Colonia y la Independencia, se titula *Cuando mi tierra nació. Atardecer* (1930). El segundo, cuya acción transcurre en pleno siglo diecinueve, alrededor de 1860, se titula *Cuando mi tierra era niña* (1942); el tomo tercero, que transcurre entre 1865 y 1881, también se titula *Cuando mi tierra era niña*, segunda serie (1942); el cuarto tomo, que transcurre en la segunda década del siglo veinte, en el sexenio de Juan Luis Sanfuentes, se titula *Cuando mi tierra fue moza. Amanecer* (1943); el quinto tomo se centra en el año inmediatamente anterior a la elección de Arturo Alessandri Palma, y se titula *Cuando mi tierra fue moza* (1944), y lleva como subtítulo *Mundo en despedida*, aludiendo al fin del régimen parlamentario y de la hegemonía oligárquica. El último tomo también se titula *Cuando mi tierra fue moza* (1946), tomo que concluye con la elección de Arturo Alessandri Palma. En el cierre de la novela este hecho es narrado como el comienzo de un gran cambio, como el inicio de una época nueva en que se articulan –a través de personajes femeninos– el sujeto social mesocrático-popular (sensibilidad del 38) con el sujeto espiritual (la teosofía y la vida del espíritu), enhebrando así tradición con modernidad, emancipación femenina con transformación social (“las turbas delirantes recorrían el viejo convento que hasta hace pocos años era Santiago”). Con perspectiva telecológica se perfila así lo nacional popular, a ello apunta el subtítulo del último tomo: *Umbrales del futuro*.

Dos campos alegóricos recorren los títulos y paratextos de la novela: uno es la feminización del país, que “nació”, fue “niña” y finalmente “moza” (en el mundo de la novela son también personajes femeninos quienes llevan el hilo de esta posta que conduce al país al momento de la esperanza: Beatriz y su hija Alba, en el primer tomo; Perpetua en el segundo, quien, luego de tomar los hábitos, se convertirá en Sor Nieves, en el tercero; y finalmente, a partir del cuarto, las hermanas Luz y Alba Morgan). La obra concluye con un discurso de esta feminización alegórica: en “Transmisión del mando, diciembre 23 de 1920”, el epílogo que cierra la novela, el país-mujer habla: se

trata de una voz ilustrada que percibe a España como la madrastra, que confiesa su debilidad por un joven que se suicidó (el presidente Balmaceda); es una voz impulsiva a la que no le basta la razón, el horóscopo le indica que Arturo Alessandri Palma es el predcstinado: “y es así, como yo” –dice la voz– “(yo) la joven República... me caso hoy con el Pueblo Chileno” y “seré feliz...pues me caso por amor”. Situación de esperanza democrática que es enfatizada por el otro campo alegórico que opera en los subtítulos, *Atardecer*, *Noche*³ y *Amanecer*, subtítulos que valoran teleológicamente los períodos narrados (Independencia; siglo diecinueve y segunda década del siglo veinte), todo lo cual se engloba en el título *Alborada*.

Cabe señalar que la novela de Iris, al sacar a la mujer de los espacios cerrados y vincularla a hechos sociales e históricos, marca una diferencia con las novelas escritas por autoras chilenas entre 1930 y 1945. Obras como *El abrazo de la tierra* (1933), *Espejo sin imagen* (1936) y *Las cenizas* (1942), de María Flora Yañez; o *La última niebla* (1934) y *La amortajada* (1938), de María Luisa Bombal; *Puertas blancas y caminos verdes* (1939), de Chela Reyes y *El mundo de Yenia* (1946), de María Carolina Geel, son todas obras que dan cuenta prioritariamente de las vivencias de una interioridad femenina que se expresa en aspiraciones espirituales, anhelos inefables, ensueños y visiones oníricas, vivencias que reflejan la existencia de personajes confinados por el consenso social a los espacios cerrados de sus casas⁴.

UNA NOVELA “MONSTRUO”

Alborada es una novela “monstruo”, en primer lugar, por su tamaño y pesadez, pero también porque su elaboración estética es confusa, en la medida en que más allá del género novela histórica en que se inscribe, proliferan distintas pulsiones genéricas, sin que se advierta una voluntad compositiva que unifique artísticamente a la totalidad. Esta confusión es perceptible incluso en los aspectos más externos de la obra: hay una organización serial y otra por tomos. Al primer tomo se lo encuadra en la Serie I; luego, al tomo que sigue (que corresponde realmente al segundo), se lo rotula Tomo I de la Serie II, y así sucesivamente, lo que crea una considerable confusión. Rotulación intrincada que tiene también –como veremos– un correlato interno en el mundo de la obra. No se trata de una novela caleidoscopio, ni de una novela mosaico, tampoco de una novela vanguardista. Se trata más bien de una novela convencional, en que hay un desorden por exceso y por falta de elaboración estética (la autora quiso llevar a cabo una novela histórica tardorromántica, una novela feminista, una novela espiritualista y moralizante, una novela en clave, una novela social, una novela documento, una novela alegórica y una novela de costumbres). Es precisamente el examen de esta proliferación compositiva lo que permite establecer los vínculos que se dan en *Alborada* con la generación del 38, y la presencia (a partir del cuarto tomo) de elementos propios de la novela social.

³ Aun cuando en los tomos segundo y tercero titulados *Cuando mi tierra era niña*, no se incluye el subtítulo *Noche*, éste sí aparece en las portadillas que consignan la serie completa.

⁴ Lucía Guerra *Texto e ideología en la narrativa chilena*, Santiago, 1987.

En tanto novela histórica, el primer tomo tiene como figura relevante a José Miguel Carrera y su lucha por la independencia, y, en la contradanza ficticia, a las hermanas Aranda de Iturgoyen, una de las cuales, Beatriz, es viuda de un Oidor de la Real Audiencia. A diferencia del resto de la familia, Beatriz y su hija Alba, a pesar de su condición, favorecen a José Miguel Carrera. Mientras Beatriz y su hija, y también su prima Conchita –que tiene amores con Carrera– son presentadas como espíritus activos, abiertos al cambio, el resto de las hermanas encarnan la tradición conventual y rutinaria de la Colonia. El mundo de la novela está también cruzado por el modelo de novela romántica a lo *Atala* de Chateaubriand: en el trasfondo de la hacienda de Peñalolén, Pablo y Alba, la hija de Beatriz, se enamoran, ignorantes de que son hermanos. La novela concluye en 1813, luego de que se produce la consabida anagnórisis.

En el segundo tomo, que ocurre hacia 1860, reaparecen algunos personajes del primero, como, por ejemplo, Concha Iturgoyen, quien a los 74 años todavía lleva vivo el recuerdo del líder patriota; vitalidad y espíritu abierto que se traspa a Perpetua, niña criada en la casa de las siete hermanas Gandarillas. Las hermanas Gandarillas encarnan el mismo tono conventual y oscuro que se rechaza en el volumen anterior. A diferencia del primer tomo, hay en éste cierta presencia del género costumbrista, sobre todo en la descripción de algunas formas de sociabilidad propias de la aristocracia, como los bailes de estreno. El motivo del amor imposible reaparece en las figuras de Perpetua y Juan de Irisarri, heredero de un importante mayorazgo. El tomo concluye con Perpetua ingresando al claustro, mientras Juan –una especie de Lord Byron local– se ha ido del país. En esta decisión de Perpetua incide su conciencia de que la mujer en la sociabilidad aristocrática de la época es un objeto al que no se le permite pensar ni actuar de modo independiente y libre. Tal como en el tomo anterior, aparecen figuras y episodios históricos: Benjamín Vicuña Mackenna, la muerte de Andrés Bello, una tertulia a la que asisten connotados liberales, entre otros, José Victorino Lastarria, los hermanos Arteaga Alemparte, Domingo Santa María y José Manuel Balmaceda.

En el tercer tomo, la acción ocurre fundamentalmente al interior de un convento de monjas capuchinas: el volumen va precedido de un prólogo que retoma un motivo que ya aparece en *Hora de queda*: el convento y el encierro como un espacio que permite el desarrollo espiritual de la mujer. “Oprimida la mujer, miró hacia adentro y buscó compensación en el espíritu... los conventos... son almacigos espirituales. Las almas acumulan allí electricidad para cargar los dínamos que mueven al mundo síquico”. El convento aparece como un espacio de doble signo: por una parte, como un lugar estático y tradicional, donde se le pone llave al tiempo y a la inteligencia; y por otra, como un espacio de experiencias místicas, de sueños o visiones premonitorias, como un espacio en que se cultiva el espíritu. La narración presenta a cada una de las monjas y la toma de hábitos de Perpetua que se convierte en Sor Nieves. El motivo del amor imposible reaparece, pues el padre de Juan de Irisarri es el síndico del convento, cargo que a su muerte asume el propio Juan, lo que provoca oportunidades de encuentro entre Perpetua (ahora Sor Nieves) y él. En este amor imposible están en juego –nos dice la voz que narra– dos formas de vida que despedazan al ser humano: “la grande e incólume vida del corazón y del alma y la pequeña vida de convenciones y exterioridades, la mentira perenne de la ciudad”; Sor Nieves y Juan son víctimas de

estas dos fuerzas contradictorias. Se trata, sin duda, de la misma dialéctica irresuelta que señalábamos en la novela de 1918. El tomo finaliza con la Guerra del Pacífico, cuyas alternativas son vividas desde el convento. La guerra aparece como un hecho que reactiva al país, como un corte que sacude al Chile pusilánime y decimonónico, “el silencio de la ciudad, la inercia de las almas, el desaliento y la modorra santiaguina, han sido –dice la voz en tercera persona– violentamente sacudidos”.

Tanto en el mundo presentado como en las pulsiones genéricas hay una clara diferencia entre los tres primeros y los tres últimos volúmenes. Los primeros se inscriben en la modalidad de los relatos o novelas históricas que se publicaron en Chile hacia 1850; novelas que para construir el argumento recurrían a convenciones románticas, novelas en que predominaba una sensibilidad histórica vinculada al progresismo liberal⁵; obras de subjetivismo moralizador en que la verdad de los hechos retrocede ante la verdad de la idea (en el caso de *Iris*, las ideas directrices, además del progresismo liberal, son la emancipación de la mujer y algunas convenciones de la sensibilidad espiritualista). En estos tres primeros tomos se perfila un mundo premoderno (que abarca desde la Colonia hasta las últimas décadas del siglo diecinueve), un mundo en que la vida del espíritu y el discurso de afirmación de lo femenino aparecen constreñidos, enclaustrados o acosados.

En los tres tomos finales, la dimensión de novela histórica desaparece; el mundo representado en cada uno de estos volúmenes es más bien contemporáneo, pues la acción ocurre entre 1915 y 1920. Los personajes históricos que aparecen –Arturo Alessandri Palma y Eleodoro Yáñez, entre otros– no están tratados como personajes históricos, se da con respecto a ellos una suerte de convivencia que linda en lo testimonial, puesto que se trata de personajes contemporáneos a la narración. El código romántico cede el paso a la novela de costumbres, a la novela en clave, o a la novela social. El mundo representado es un mundo moderno, diferente al de los tomos anteriores: se trata de un mundo con luz eléctrica, con automóviles, con trenes, con jóvenes contestarios, con una bohemia rebelde, con estudiantes pobres que viven en cuartuchos miserables, con sectores medios, con personajes femeninos desafiantes que se organizan y que empiezan a construir –a través de actividades espirituales y asociacionistas– un sujeto social que actúa en la vida pública, todo lo cual se cataliza en la figura de Arturo Alessandri Palma y en el año 1920, en un cambio que según el punto de vista de la narración –y de los paratextos– aúna la transformación social con la vida del espíritu y con la emancipación femenina.

⁵ J. V. Lastarria *El mendigo* (1843) y *Rosa* (1847); Bartolomé Mitre *Soledad* (1848), Bernabé de la Barra *Emma y Carlos o los dos juramentos* (1848). Véase B. Subercaseaux *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Tomo I, Santiago, 1997, pp. 77-85.

¿NOVELA SOCIAL?

Los tres últimos tomos de *Alborada* se publican en 1943, 1944 y 1946, respectivamente⁶. Son años en que la generación del 38, a través de la novela social (o a través del rescate del pasado con fin edificante), está en plena vigencia; recordemos que en 1943, Nicomedes Guzmán publica *La sangre y la esperanza*, ese mismo año también aparece *Lautaro*, de Fernando Alegría. Las huellas de esta proximidad están inscritas en *Alborada* y permiten hablar de una novela social advenediza. Advenediza en la medida que estas huellas se insertan en algo distinto, pero también en la medida que no corresponden a una discursividad detectable en el resto de la obra de Iris. La autora tiene consciencia de que los volúmenes que se inician con el tomo cuarto corresponden a otra mirada. En el prólogo –refiriéndose a los tomos anteriores– dice “en mis impresiones de niña sólo he visto el revés de aquel mundo que me oprimía”. Hay un mea culpa, habla de “páginas de expiación” que reparan el error: vale decir, a partir del cuarto volumen, la autora, desde una mirada más madura, ve aquello que se le ocultó en su primera edad. Habla de “nueva alborada” y dedica la novela a “los espíritus que ya levantan antorcha en la tiniebla” a quienes envía “estas luces vespertinas de la alborada próxima”.

¿Qué es lo nuevo en estos tomos finales? De partida, el mundo presentado; se trata de un escenario con personajes y tipos distintos, el escenario de la gran ciudad, con casonas, palacios, casas de pensión y conventillos, barrios pobres y ricos, la ciudad alta y la baja, el Club, el pavo rociado con champaña, las cocottes, la bohemia, la luz eléctrica, teléfonos, automóviles, trenes y tranvías, habanos, sport, estudiantes rebeldes, juventud acrata, clubes de señoras, pintores y creadores abiertos a las nuevas corrientes del arte, movimientos contestatarios y una certeza que permea el punto de vista narrativo: aquella de que se vive el ocaso de un mundo y el surgimiento de otro. En síntesis, un espacio moderno, contemporáneo a la voz autorial, de allí que las convenciones propias de la novela histórica tardorromántica de los tomos anteriores, desaparecen.

En los volúmenes finales hay también distintas modalidades discursivas que apuntan a una estética realista. De partida, elementos de novela en clave que, al utilizarse, suponen la decodificación por parte de un destinatario, en este caso el lector culto e informado de la década del treinta, el lector sensible al cambio y a la reforma social, un destinatario que, al hacer la decodificación, decodifica también un plus de sentido: aquel que le indica que lo que se está narrando es realidad. El tratamiento en clave se da con respecto a personajes y situaciones. Entre los primeros, el estudiante pobre, Juan García, que corresponde al líder del movimiento estudiantil del año veinte, Juan Gandulfo; Héctor Bello, el escritor y crítico mordaz, que corresponde al periodista Joaquín Edwards Bello; las hermanas Morgan y su familia (Luz y Alba) a las hermanas Carmen y Ximena Morla, y a su madre, Luisa Lynch de Morla. Además de estos y

⁶ Los tomos iniciales se publican, el primero, en 1930, y el segundo y tercero, en 1942. La portadilla del tomo primero permite colegir que en 1930 estos tres volúmenes estaban ya concebidos. Probablemente la muerte del marido de Iris y de su hija retrasaron, hasta 1942, su publicación.

otros personajes en clave, se recrean también algunas situaciones que hicieron época en su tiempo, como la polémica entre Edwards Bello y Pedro Nolasco Cruz, a raíz de una crítica que éste último le hiciera a una novela del periodista.

La voluntad compositiva realista también se hace presente en algunos momentos testimoniales y documentales, momentos no narrativos en que se deja de lado el argumento: por ejemplo, con respecto al diario *La Nación*, creado por Eleodoro Yáñez, se relata el modo en que éste funcionaba, los círculos intelectuales que giraban en torno a él, los rasgos y el currículum de su director, Ricardo Dávila, lo que publicaba el diario y el impacto que tuvo, etc. También se entregan testimonios sobre el Club de Señoras, cómo se constituyó y cómo funcionaba o sobre la campaña y elección de Arturo Alessandri Palma, sobre las luchas estudiantiles y el asalto a la FECH, o sobre personalidades artísticas, como la del poeta Vicente Huidobro. El que la propia Iris aparezca como personaje en varias de estas situaciones (o que se confunda con el sujeto de la enunciación cuando se describe, por ejemplo, la personalidad de Vicente Huidobro) contribuye también a afianzar la realidad de lo narrado, otorgándole el carácter de lo visto y vivido.

Dentro de esta modalidad realista hay también una marcada dimensión de realismo social. Hay una crítica constante a la aristocracia –a la plutocracia– pero es una crítica que no se limita, como en los tomos anteriores, a la dimensión estancada, gris y conventual de la sociabilidad dominante, o al motivo de la apariencia en desmedro del ser, sino que se amplía a una crítica propiamente social. En el tomo quinto, casi toda la acción transcurre en el hotel Miramar de Viña, hotel preferido por la plutocracia. Es una elite agiotista, que especula, que desprecia a los jóvenes esforzados de sectores medios y populares, a los artistas e intelectuales, una aristocracia que vive en el ocio, el juego y la francachela, una aristocracia que concibe a los pobres solo como objeto de “un sport”: la caridad. Se trata de una sociabilidad que la autora describe como “una reunión de sonámbulos danzando sobre el cráter de un volcán”. Frente a este sector, Juan García, el estudiante de escasos recursos, que trabaja para financiarse sus estudios, es presentado como un dechado de virtudes. El punto de vista narrativo es claramente proclive a la sensibilidad social, al movimiento ascendente de sectores medios, estudiantes y pueblo, a ese movimiento que se alista tras la figura de Arturo Alessandri Palma y que traerá consigo la caída del sector dominante. En el prólogo del tomo que estamos comentando, la autora incluso tematiza –con lenguaje inédito en ella– el conflicto capital-trabajo: “De tiempo atrás –dice– el Capital y el Trabajo sostenían lucha sorda...en Chile, esa contienda se agudizó en la campaña presidencial del año 20, por la aparición en nuestra política del hombre nuevo venido de la propia aristocracia, dando voz y derechos al pueblo” (se refiere a Alessandri). Sin duda, estamos aquí ante una lectura del año 20 desde la perspectiva del 38, ante un realismo social edificante, que perfila una constelación de lo nacional popular integrada por estudiantes, por sectores medios y populares, y por la aristocracia del espíritu, todo lo cual cristaliza en la elección de Arturo Alessandri Palma, encarnación de un nuevo sujeto social.

ESPIRITUALISMO Y FEMINISMO

La perspectiva de transformación social va acompañada, empero, de una perspectiva espiritualista y de emancipación de la mujer, dimensiones del todo ajenas a la sensibilidad canónica del 38. La transformación social implica también transformación espiritual, predominio del espíritu sobre la materia. Personajes como Alba y Luz Morgan se inscriben plenamente en el espiritualismo de vanguardia que hemos descrito en otra oportunidad⁷. También Héctor Bello y su cruzada en pro de la teosofía. La dimensión espiritualista se hace presente, además, en el punto de vista narrativo, cuando valora, por ejemplo, la relación de almas en desmedro de la relación de cuerpos, o mecanismos de conocimiento alejados de la razón, como la intuición y los presentimientos, o cuando observa que hay un desfase entre un mundo moderno que vive en la época del automóvil y un mundo espiritual que permanece en el tiempo de la carreta. El espiritualismo es, como ya señalamos, un camino de afirmación de lo femenino, pues la convicción de que la vida espiritual es la más sublime de las experiencias humanas, va acompañada por la idea de que la mujer, por naturaleza, está particularmente dotada para la vida del espíritu y para las dimensiones no racionales de la experiencia. La diferencia sexual es, por ende, básicamente, desde esta perspectiva, una diferencia de sensibilidad espiritual. El espiritualismo afirma la especificidad de la sensibilidad femenina como constructo genérico, conlleva sin embargo el germen de una episteme esencialista y ahistórica de lo femenino.

En los volúmenes finales, lo femenino no es solo —como en los primeros volúmenes— una dimensión espiritual y libertaria constreñida por una sociedad conventual, sino también un punto de vista y un sujeto social con pensamiento propio, e incluso con organizaciones que inciden y se expresan en lo que se avecina. En cierta medida, está presente el tránsito del feminismo aristocrático al feminismo a secas. Relatando los orígenes del Club de Señoras, la voz narrativa dice “las mujeres sienten el ahogo de larga opresión. No respiran. Han crecido sus alas en la clausura helada de los patios coloniales quedando siempre excluidas de actividad y exentas de toda responsabilidad”⁸. La referencia apunta sin duda a las mujeres de la aristocrática, de hecho, el Club de Señoras (1916-23) fue creado por ellas, cuando “descubrieron con asombro que había hombres finos, inteligentes y cultísimos, con apellidos nuevos”⁹, y constataron que los libros publicados en Chile “estaban firmados por nombres que no habían figurado en la guerra de la Independencia, ni en la formación de la República”. Se trata, qué duda cabe, de un feminismo aristocrático, de un “sí mismo” de género que es también un “sí mismo” de clase.

En otros momentos, sin embargo, cuando se toca el tema de los derechos políticos de la mujer, del voto, se está pensando no solamente en la mujer aristocrática, sino en todas las mujeres. También cuando se contrapone la actitud del último presidente del régimen oligárquico, Juan Luis Sanfuentes, con la postura de Arturo Alessandri Palma.

⁷ Véase *Genealogía de la vanguardia en Chile*, Santiago, 1998, op.cit.

⁸ Sobre uso metafórico de “ala” véase *Genealogía de la vanguardia en Chile*, op.cit. pp. 39-70.

⁹ *Cuando mi tierra fue moza. Amanecer*, Santiago, 1943.

Mientras para el primero “una mujer capaz de opinar por sí misma” es “un marimacho, sin derecho a consideración”¹⁰, el segundo valora y reconoce el pensamiento femenino, y le da un espaldarazo al Club de Señoras, pronunciando en su seno una conferencia sobre la situación legal de la mujer. En tales casos, la afirmación de la causa femenina está referida no solo a un “sí mismo” aristocrático, sino al género mujer. En torno a esta causa es que se percibe la elección de Arturo Alessandri como una esperanza en que se fusionan transformación social, espiritualismo y nuevas leyes destinadas a favorecer la situación de la mujer. La voz narrativa, que es parte de esta causa, señala: “un hombre al fin toma la causa de la mujer –de esta excluida de la ley– que no puede llegar a las urnas...”¹¹ Se constata, entonces, en el mundo de la novela, un vaivén entre el feminismo aristocrático o de elite (que en gran medida se limitaba al campo del arte y la literatura, y a la participación de la mujer en dichas actividades) y la causa del feminismo mesocrático-popular, que se concentra en lo político-social y en la emancipación integral de la mujer.

El planteamiento feminista, con sus vaivenes (feminismo espiritualista, feminismo aristocrático, feminismo político-social) tiene en la novela una incidencia destacada en la configuración de personajes y en el tramado del texto; de hecho, casi todas las relaciones amorosas que ocurren a lo largo de la obra pueden leerse –con su bisagra de crítica y afirmación– como triángulos tejidos para afianzar el planteamiento feminista. Una literatura con una causa, sin embargo, como lo es *Alborada*, no necesariamente es gran literatura. Más bien, en este caso se trata de una novela discursiva, tediosa; una novela que recicla discursos circulantes en la época (el discurso liberal sobre la cultura ultramontana, el discurso espiritualista del feminismo aristocrático, el discurso antioligárquico de los sectores mesocráticos y populares), articulándolos en distintos registros (novela histórica tardorromántica, novela costumbrista, novela en clave, novela de realismo social y novela con resonancias alegóricas), pero que lo hace de un modo tal que el lector –por su carencia de verosimilitud y consistencia estética– la percibe como impostada.

LA AUTORA COMO CONTEXTO

El plan inicial de Iris contemplaba siete tomos; *Alborada* bien podría haberse titulado *En busca del tiempo perdido*, pero por razones muy distintas a la magistral obra de Proust. Más de alguien se preguntará por qué dedicar tiempo y espacio a una novela literariamente tan limitada. Cabe señalar, sin embargo, que la novela tiene cierta importancia en términos de historia de la cultura, partiendo del supuesto de que Inés Echeverría, Iris, es *Alborada*, y que, por lo tanto, el contexto de la obra es la autora y su biografía. Desde esta perspectiva, por ejemplo, estudiar la búsqueda de identidad en el sujeto mujer que hay en la novela se torna en un diagnóstico significativo para la historia del feminismo y para la historia intelectual; también resulta significativo detectar este proceso de individuación y búsqueda de identidad del sujeto en su interacción

¹⁰ *Cuando mi tierra fue moza. Amanecer*, op. cit.

¹¹ *Cuando mi tierra fue moza. Amanecer*, op. cit.

con el piso cultural en que se construye la novela, vale decir, estudiar la interacción del “yo” con aquellos discursos que ya circulan en la sociedad de las primeras décadas (el discurso liberal sobre la cultura ultramontana, el discurso feminista del espiritualismo aristocrático, el discurso antioligárquico y de transformación social de los sectores mesocráticos y populares). Realizar este tipo de operaciones implica alejarse del dogma inmanentista, del dogma que proclama una separación tajante entre lo ficticio y lo real, entre narrador y autor.

En el caso de Inés Echeverría –Iris– es posible diagnosticar, si se considera su biografía y la totalidad de su obra, un yo polifónico, un sujeto multiforme en proceso de individuación¹², un sujeto que se comunica a través de la narración en una amalgama de voces que provienen de contextos sociales diversos. Iris es ejemplo de una autora cuyo discurso transita por una identidad de género, por una identidad de clase y por una identidad estética, dando lugar a distintos “sí mismos”: un “sí mismo” feminista, un “sí mismo social” y un “sí mismo” espiritualista; “sí mismos” que inciden en el tono y en el punto de vista narrativo. Estas diversas identidades, que tienen una raigambre en el contexto de la época¹³, coexisten y se potencian estéticamente en algunos sectores de su obra –como ocurre, por ejemplo, en *Hora de queda* (1918)–, en otros, en cambio, como sucede en *Alborada*, entran en colisión, se desestabilizan o se enmascaran. La territorialidad discursiva en la que transita el punto de vista narrativo se perfila, entonces, como un espacio inestable y problemático, un espacio que trasunta la peripecia intelectual de Iris.

En *Alborada*, el clima de época, afín a la sensibilidad social de la generación del 38, tensiona fuertemente cada uno de los “sí mismos” de la autora: por ejemplo, la dimensión marcadamente antioligárquica (que se hace presente en el mundo de la obra) desestabiliza el “sí mismo” aristocrático (que también se hace presente en el lenguaje, pues persisten el uso de modismos y lexemas en francés, o las explicaciones feministas desde un yo aristocrático, explicaciones que entran en colisión –en términos de verosimilitud estética– con las posturas feministas que provienen del bagaje mesocrático-popular). Con respecto al “sí mismo espiritualista” –que a su vez entra en tensión con el “sí mismo” feminista, en la medida que el alma es asexuada– éste se conjuga con un nuevo “yo”, el “yo” afín a la transformación social, y a la emancipación de la mujer; ante esta irrupción, el sujeto escindido y problemático enmascara su escisión y sus tensiones en los ideogramas y alegorías que rodean la figura de Arturo Alessandri Palma. Tal vez el examen de este tramado artificial del sujeto sea el camino para explicar las insuficiencias y falta de unidad estética de *Alborada*, y también su carácter de “novela monstruo” y de novela social advenediza.

¹² El asunto del sujeto pone sobre la mesa el problema de la historización del sujeto. Con la modernidad se constituye desde la razón un sujeto universal, ahistórico y trascendente, desprovisto de especificidades y contingencias geográficas, históricas y culturales. La lectura de textos de mujeres desde la teoría feminista (partiendo del supuesto de que el sujeto del discurso no es un apriori, sino que se va construyendo en la escritura) ha permitido instalar el asunto de la historización del sujeto, vale decir, reconocer diferencias de género y de sector social en un sujeto que se quería universal y fuera del tiempo. Ha permitido también desustancializar el sujeto y visualizar su carácter dialógico e inestable. Las consecuencias epistemológicas de esta operación son vastas y fecundas.

¹³ Véase a este respecto los primeros capítulos de *Genealogía de la vanguardia en Chile*, op.cit.