

**“EN UN PAÍS DE SILENCIO”:
NARRATIVA DE MARTA BRUNET**

*Tenía que guardar su recuerdo, cuidar su ensueño
y tan solo en un país de silencio podía hacerlo...*

“Soledad de la sangre”

Empezaré por un prólogo. En 1967, Ángel Rama llamaba “haragana” a la insistencia de los críticos en calificar de “criollistas” los textos de Marta Brunet (Chillán, 1897-Montevideo, 1967), particularmente en el caso de quienes no lograban alzarse por sobre la consideración del asunto rural en los primeros y famosos relatos de esta autora (*Montaña adentro, Bestia dañina, María Rosa flor del Quillen*). En su introducción a *Soledad de la sangre*, titulada “La condición humana de la mujer”, Rama intentaba ir más allá de la mezquindad de una crítica construida bajo parámetros canónicos, aquella que reforzó la estética naturalista —pero que, sobre todo, concibió esa estética como una pieza del *continuum* histórico, teniendo como modelo o referente la producción europea—. Abría así un nuevo horizonte de lectura, subrayando que el elemento unificante de la narrativa brunetiana era “la presencia de la mujer y su aprendizaje de un mundo adulto”¹. Desde un marco filosófico, ese aprendizaje decía relación con el descubrimiento de la “objetividad del universo” y la revelación de la soledad —“la sangre está sola”— como condición existencial. Ciertamente, el comentario constituye un momento significativo en la recepción de los textos de Brunet; quizás sea incluso una bisagra, entre aquellas aproximaciones que hicieron de ella un “escritor” criollista, y quienes luego fueron descubriendo los rasgos feministas de su escritura². Hoy, sin

¹ Ángel Rama. “La condición humana de la mujer”. En Marta Brunet. *Soledad de la sangre*. Montevideo: Editorial Arca, 1967, p. 10.

² A la fecha existen importantes estudios que abordan, desde diversas ópticas, la recepción crítica de la literatura brunetiana, entre ellos los documentados trabajos de Berta López Morales. *Órbita de Marta Brunet*. Concepción-Chile: Ediciones U. de Concepción, Cuadernos de Bío-Bío, n° 14, 1997 y “Recepción crítica de la obra de Marta Brunet”. *Acta Literaria*. 24 (1999): 41-53. Web. Marzo 2011: http://www.brunet.uchile.cl/estudios/berta_lopez_recepcion_critic.htm; y los artículos de Eugenia Brito. “La pertenencia histórica de Marta Brunet”. *Revista de Teoría del Arte*. 6 (2004). Web. Nov. 2010. http://www.brunet.uchile.cl/estudios/brito_pertenencia_historica.htm; Gilda Luongo. “La figura del exceso. Recepción crítica de Brunet y Mistral”. En María Teresa Dalmasso y Adriana Boria (Eds.). *Discurso social y construcción de identidades: mujer y género*. Córdoba: Ediciones del Programa de Discurso Social y el Centro de Estudios Avanzados de la U. Nacional de Córdoba, 2006. 75-85 y Natalia Cisterna. “Marta Brunet: los caminos de la crítica para leer a una autora profesional”. *Revista Chilena de Literatura*. Sección Miscelánea. Web. Nov. 2009. <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/issue/numEspecial>. También aborda este tema en un

embargo, ni uno ni otro acercamiento parecen suficientes. Limitarse a ellos sería, remitiéndonos a Rama, una forma de haraganería.

Ha sido el vuelco experimentado por la propia crítica en los últimos quince años, tanto en Chile como en el extranjero, el que obliga a pensar con mayor nitidez los aciertos hasta ahora apenas vislumbrados de la escritura brunetiana, vinculados, mucho más allá del problema de la condición de la mujer, con la construcción de las identidades en el marco de las modernizaciones nacionales, vivenciadas en Chile a partir de las últimas décadas del siglo XIX, como sostienen Bernardo Subercaseaux, Jorge Larraín y otros investigadores, de manera inorgánica y dispareja (incluso a veces de maneras “periódicamente traumáticas”, en el decir de Grínor Rojo³). Los dos primeros decenios del siglo XX (la *opera prima* de Brunet es de 1923) serán decisivos para la conformación del escenario cultural chileno: “No en vano el año veinte fue percibido en el imaginario de entonces como un año emblemático de la modernidad”, escribe Subercaseaux⁴, quien plantea que referirse a la modernidad implica tanto la modernización económica y social “como la experiencia vital de quienes vivieron estos procesos”⁵, experiencia a su juicio contradictoria, principalmente porque se traslaparon economías sociales y culturales de orden muy diverso. Es lo que Gabriel Castillo enuncia, refiriéndose a un mismo período (1891-1920) y centrándose particularmente en el tramado cultural, como la coexistencia de “sistemas de sentido simbólicos pre-modernos (o para-modernos), anclados en el mundo de las creencias, de la tradición, de la oralidad, del rito, de la expresión comunitaria, con sistemas de sentido simbólicos modernos, o al menos, de adhesión modernista”⁶, dualidad presente no solo en las primeras entregas brunetianas, sino también en la articulación de novelas como *Humo hacia el sur*, de 1946, y *María Nadie*, de 1957, en las que la autora representa procesos modernizadores que generan conflictos al interior de comunidades de corte tradicional.

Por otra parte, a lo largo de esas tres décadas nuevas voces comenzaron a hacerse oír en los medios de prensa, que se multiplicaban y servían de tribuna a escritores de origen mesocrático⁷, como también a algunas (muy pocas) mujeres. Pero fue recién en años

libro recientemente publicado Bernardita Llanos. *Passionate Subjects / Split Subjects in the Twentieth-Century Literature in Chile: Brunet, Bombal, and Eltit*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2009.

³ Grínor Rojo. “Martí y la identidad”. *Las armas de las letras*. Santiago de Chile: LOM, 2008, p.101.

⁴ Bernardo Subercaseaux. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo III. *El centenario y las vanguardias*. Santiago de Chile: Universitaria, 2004, p. 118.

⁵ *Ibid.*

⁶ Gabriel Castillo F. *Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Santiago de Chile: Instituto de Estética PUC, 2003, p. 16.

⁷ A este respecto, escribe Subercaseaux: “El Chile de fin de siglo [...] se presenta como otro Chile, con nuevos actores y núcleos sociales, con una emergencia de capas medias y pueblo real (frente al concepto de “pueblo ideal de individuos juntantes” de Bilbao y Lastarria), con una oligarquía plutocratizada, con nuevos problemas y con una nueva mentalidad. Si bien el régimen parlamentario fue un régimen oligárquico y de fronda [...], no es menos cierto que los principios liberales operantes facilitaron la presencia de los nuevos actores sociales, permitiendo su expresividad a nivel de la sociedad civil. Esto es particularmente perceptible en el ámbito comunicativo: 1890-1900 fue una época floreciente en la creación de diarios y periódicos”. Bernardo Subercaseaux. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo II: *Fin de siglo: La época de Balmaceda*. Santiago de Chile: Universitaria, 1997, pp. 38-39.

posteriores, particularmente entre 1920 y 1950, período al que alude Grínor Rojo como el de la segunda transformación de la modernidad en Latinoamérica —y en que se desarrolla casi la totalidad de la producción brunetiana—, que el modelo oligárquico entró definitivamente en crisis y comenzaron a intervenir en el escenario público actores realmente nuevos, portadores de discursos alternativos a los propiciados por las élites en el período anterior⁸; es en este contexto que se debiera considerar la intervención de escritoras como Marta Brunet.

En lo que respecta particularmente al desarrollo del llamado “criollismo”, al que suele ligarse su nombre, vale decir que el importante giro de la crítica desde los años 90, cuando comienzan a propagarse los conceptos elaborados por Benedict Anderson, Edward Said y Homi Bhabha en torno a la nación poscolonial —en una discusión que siguió luego diversos cauces en la perspectiva latinoamericana—, y a ser cuestionados los problemas historiográficos, dando una nueva visibilidad a la memoria y su escritura, ha incidido en la comprensión no solo de los procesos modernizadores locales, sino también, en el ámbito cultural, de las coordenadas bajo las cuales se conceptualizó aquella insignia literaria, procurando revelar los aspectos ideológicos (hegemónicos) que posibilitaron su instalación difusa. Escribe José Miguel Oviedo que el término resulta impreciso, ya que agrupa textos de carácter muy diverso: “No es cierto [...] que sea un movimiento o propuesta estética específica. Los críticos de su tiempo lo emplearon para distinguir a los nuevos autores que se apartaban notoriamente del cauce modernista; esa disidencia estaba dada por el afán ‘criollista’ de crear una literatura a la vez nacional y americana...”⁹. En Chile, a diferencia de otros lugares, constituyó una “nueva tendencia”¹⁰, la que perduró, bajo diversas formas, por casi medio siglo. Varios autores prefirieron aludir a estos textos como “realistas” o, en el mejor de los casos, “regionalistas”¹¹, definiendo su especificidad: cierta valoración del paisaje local, una visión determinista de las luchas de sus personajes con las fuerzas naturales (tema sobre el cual volveré luego) y la identificación de la narrativa con un discurso de corte nacionalista¹², serían algunos de sus rasgos dominantes.

Pero hay también otra posibilidad de entender la operación criollista, esto es, como una reacción a cuestiones sociales muy particulares, que los escritores de comienzos de siglo pudieron captar y exponer en su trabajo. Así lo plantea la crítica Eugenia Brito,

⁸ Alicia Salomone, Gilda Luongo, Natalia Cisterna, Darcie Doll y Graciela Queirolo. *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004, p. 10.

⁹ Oviedo, José Miguel. “Reflexiones sobre el criollismo y su desarrollo en Chile”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 27 (1998): 26.

¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹¹ Dieter Oelker. “El imaginismo en Chile”. *Acta literaria*. 9 (1984): 75.

¹² La diversas periodizaciones de la historia literaria chilena son tributarias de modelos historiográficos desarrollados principalmente durante el siglo XIX en Europa, los que constituyen relatos del pasado asociados, como sugiere la crítica Linda Hutcheon, con cuestiones de autoridad cultural y política, “especialmente con un tipo de política de la ‘identidad’, la que también desde hace dos siglos ha sido frecuentemente nacional y por mucho tiempo, ceñida a idearios nacionalistas”. Linda Hutcheon. “Repensar el modelo nacional”. En Romero, Dolores. (Ed.). *Naciones literarias*. Barcelona: Anthropos, 2006, p. 234.

quien aborda la cuestión desde parámetros sociales y políticos y sostiene que el criollismo fue “una corriente [...] que encarnó la importancia de la naturaleza, cuestionó las relaciones de producción y observó con nitidez las dualidades entre la sociedad agraria colonial y los resultados de la explotación de los hacendados hacia los trabajadores del agro y los pequeños propietarios rurales”¹³. Desde esta perspectiva, estos textos habrían intentado incorporar lo “popular”¹⁴ (elidido por las élites cultas de fines de siglo). No obstante, encorsetados en una mirada paternalista, dejaron fuera importantes componentes humanos y culturales, que incluso hoy retornan conflictivamente a la escena política y literaria. Pese a ello, el naturalismo vernáculo y particularmente la escritura brunetiana, puede ser visto como una encarnación de las búsquedas literarias nacionales que, retomando la argumentación de Brito, en sus imaginarios procuraron “simbolizar eso otro que es, asumiéndose diferente a Europa”, esbozando un texto propio, “mestizo, popular”, a través de figuras bastardas e iletradas¹⁵, el consecuente de la degradación provocada por los monopolios del Primer Mundo en América Latina:

... el texto del desorden, la anarquía, el caos, que era el mundo colonial y poscolonial iba a metaforizarse en esos descentrados que fluctuaban fuera del control del Estado, pero que garantizaban desde su descontrol corporal y somático, el orden ya dudoso de la aristocracia y calmaban el temor de las capas medias, cuya civilidad de

¹³ Brito. *Op. cit.*

¹⁴ Lo “popular” ha adquirido diversos rostros a lo largo de nuestra historia. Uno de los investigadores más comprometidos en proyectar sus significaciones, el historiador Gabriel Salazar, propone el siguiente recuento: “En el tiempo colonial, el ‘pueblo’ no era otro que el grupo de terratenientes-conquistadores que, habiendo fundado una ciudad, residían en ella para discutir comunalmente sus negocios. Y en el Chile de Portales, los constituyentes-mercaderes de 1833 impusieron la idea de que el ‘pueblo’ lo formaban los ciudadanos que, habiendo logrado acumular riqueza mobiliaria e inmobiliaria hasta más arriba de un cierto mínimo, se ganaban el derecho a votar. Y por 1915 se estimó que el ‘pueblo’ no era sino el conjunto de la ‘nación’, que ambos constituían un sujeto histórico único fundado sobre el sentimiento común del patriotismo. Pero más tarde se estimó que el ‘pueblo’ no podía ser más que la ‘clase trabajadora’, esto es, la que producía la riqueza económica de la nación. Y no pocas veces se reservó la palabra ‘pueblo’ para designar las masas indigentes del país, es decir, lo que los patricios de 1830 habían llamado ‘el bajo pueblo’”. Gabriel Salazar. *Labradores, peones y proletarios. Formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX*. Santiago de Chile: Ediciones Sur, 1985, p. 11. Por cierto, una definición histórica del pueblo chileno no podría extrapolarse de un balance como el que se ha citado. El propio Salazar plantea que existe el problema metodológico “de cómo discernir las condiciones fundamentales que hacen de un colectivo social un sujeto histórico significativo...” *Ibid.* Por otra parte, una reflexión estética, afincada particularmente en las significaciones literarias de lo popular a lo largo del siglo XX en Latinoamérica, es la que ofrece el ensayista Carlos Monsiváis en “De las versiones de lo popular”, donde caracteriza la narrativa realista de comienzos de siglo, la que piensa al “Pueblo” como aquello “que no puede evitar serlo”, “la suma de multitudes sin futuro concebible, el acervo de sentimentalismo, indefensión esencial y candor que hace las veces de sentido de la Historia y del arte”. Carlos Monsiváis. “De las versiones de lo popular”. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000, p. 19.

¹⁵ Brito. *Op. cit.*

cuño reciente es bordeada, circunscrita por estos parias, bastardos, nómades, que están al lado de ellos, pero de los que sólo una delgada línea los separa: la línea del deseo...¹⁶.

Desde esta mirada, el texto criollista presenta un significante que ronda, de manera inquietante, los centros hegemónicos: el de aquellas figuras no integradas al orden familiar de las élites y los sectores medios, lo que Brito llama el “temblor que desestabiliza la nación poscolonial”¹⁷; en la literatura de Brunet, los afuerinos, sus cuerpos amontonados en el rancho, las niñas expuestas al deseo paterno, los personajes que, como María López, en *María Nadie*, son portadores del estigma del otro no sometido (al menos no por completo) al mandato social. Este mandato es el que, en muchos de sus relatos, proyecta el ordenamiento jerárquico —simbólico, corporal, sexual— de la hacienda chilena, pero también, en una exposición mucho más vasta de la alteridad, es significado, simplemente, a través de la mirada, la que persigue los desplazamientos urbanos y juzga sus experiencias fronterizas (en *Amasijo*), contempla impávida la absurda y misógina institución del trabajo (en *La mampara*), o se inmiscuye y tiraniza incluso la vivencia íntima del sueño (en el inquietante cuento “Raíz del sueño”).

Sin embargo, habría que añadir desde la perspectiva del canon literario y la construcción de la nación, como plantea Bernardita Llanos citando un texto de Fernando Blanco, que el canon, como la familia chilena, incorpora sexualidades no hegemónicas solo “*as long as they do not alter the class, ethnic, and ideological imperatives driving the national project*”¹⁸; pienso que textos como *Humo hacia el sur* o *Amasijo*, plantean búsquedas identitarias arriesgadas, que ponen en entredicho ese proyecto; el fracaso ronda a los personajes, pero ese fracaso no habla de la aceptación de la normatividad que encorseta sus pasiones y su anhelante autenticidad, sino que más bien señala la necesidad de cambios sociales y el planteamiento de nuevos escenarios, que permitan el encaje y, ciertamente, la felicidad de personajes como Moraima, Paca/Pancha Cueto, Batilde, Solita o Julián. No obstante, este aspecto rebelde y desestabilizador de la escritura brunetiana no fue realmente asimilado por los lectores y críticos de su tiempo, por lo que su creación, lejos de ser marginada, pasó por todas las instancias de la consagración canónica: reconocimiento mediático, publicaciones, tesis sobre su trabajo, premios... inclusive el siempre polémico Premio Nacional de Literatura.

La reflexión sobre Brunet, pues, se instala en ese panorama. Efectivamente, en cuanto figura “canónica” de las letras chilenas, la escritora —“criollista” o como han reparado otros, “neocriollista”¹⁹— ha sido abordada como una pieza más de un

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Llanos. *Op. cit.* 2009, p. 16.

¹⁹ Respecto a la inscripción de Brunet en las perspectivas críticas generacionales, Berta López observa que diversos historiadores y críticos la ubican en la tercera promoción o tercer grupo criollista, en tanto Cedomil Goic la considera parte del período superrealista, “clasificación que no hace sino revelar acaso

engranaje ideológico (nacionalista), llegando a ser considerada, incluso, como “el criollismo personificado”, por el crítico Alone²⁰. Pero es hora de pensar tanto en las fisuras de esta investidura (como sugieren Brito u Oyarzún), como también de entenderla a ella, a Brunet, desde un lugar distinto, despercudiendo su lectura de las operaciones miméticas practicadas por la crítica de su tiempo. El suyo es un trabajo narrativo (in)comprendido y juzgado por décadas desde la exclusiva (aparente) matriz estética e ideológica del criollismo, a pesar de sus búsquedas literarias de la madurez²¹ (leídas principalmente como “imitaciones” del decir bombaliano), y, por ello, asimilada a las miradas y voces autorizadas —masculinas— de su época. Si bien fue objeto de estas apropiaciones, al escudriñar documentos sobre ese período es posible observar que Brunet jamás figuró, realmente, “como uno más”, como deja ver su ausencia en episodios importantes de aquella historia literaria²². Excluida de la camaradería y sociabilidad bohemias, su figura aparece solitaria. Rubí Carreño lo pone en estos términos: “la crítica literaria, las editoriales, los sitios de reunión y la bohemia excluían a las señoritas de escena [...] el referente literario hegemónico, es decir, el criollismo, y su contrapartida, las vanguardias, replegaban a las mujeres al papel de naturaleza: es

un sitio incómodo, polémico y hasta arbitrario si se consideran las peculiaridades de la escritura de la autora”. López. *Op. cit.* 1997, p. 13. Se ha enfatizado bastante, además, sobre las dos etapas, bastante diferenciadas, en la producción brunetiana: una de fondo rural, realista, y otra de carácter más cosmopolita y de vanguardia, a partir de textos como *La mampara* (1946) y *Raíz del sueño* (1949).

²⁰ Alone. “La querrela del criollismo. *Montaña adentro*”. *Revista Zig-Zag*. 2572 (1954): 29. Entiéndase esto en su contexto: Alone nunca fue proclive a la narrativa regionalista y en la polémica entre criollistas e imaginistas estaba claramente alineado entre estos últimos; en Marta Brunet veía, sin embargo, una narradora de excepción, que superaba en muchos aspectos a otros escritores de aquella línea.

²¹ Ni siquiera autoras como María Carolina Geel, autora de *El mundo dormido de Yenía* (1946) y *Cárcel de mujeres* (1956), valorizó suficientemente los relatos brunetianos posteriores a *Raíz del sueño* (1946), los que ciertamente vehiculizaban cuestiones temáticas y técnicas más cercanas a su propia producción. En ellos, escribió, encontramos a Brunet “manejando otros elementos e impregnando así su producción en la modalidad literaria de las últimas décadas la cual trata la sensación en sí misma y con independientes juegos de imaginaria que toman contacto con el mundo propiamente psicológico”. María Carolina Geel. *Siete escritoras chilenas. Gabriela Mistral / María Luisa Bombal / Marta Brunet / Amanda Labarca / María Monvel / Chela Reyes / Luz de Viana*. Santiago: Rapa Nui, 1949, p. 59. Sin embargo, es solo la producción de su primer período la que juzga “insuperable”. *Ibid.* Berta López hace ver hasta qué punto las producciones de Brunet a partir de la década del 40, precisamente aquellas que los críticos comienzan a ver “feminizadas”, como *María Nadie*, son rechazadas: “El paso de los años profundizó el talento de Marta Brunet y la convirtió en maestra de la prosa, al margen de los deslices, descuidos e incluso decadencia que algunos críticos han señalado en relación con estas últimas obras”. López. *Op. cit.* 1999. En un libro reciente, Carol Weldt-Basson también toca este punto, citando el trabajo de Lucía Guerra Cunningham y esbozando una hipótesis de lectura: “Lucía Guerra indicates that Brunet’s work received more critical acclaim when she adopted the criollista format than when she subsequently wrote on more overtly feminist topics, such as in the novel *María Nadie* [...]. This observation supports the idea that Brunet’s social circumstances forced the author to disguise her feminist themes in order to make her literature more palatable for the reader of her time”. Carol Weldt-Basson. *Subversive Silences. Nonverbal Expression and Implicit Narrative Strategies in the Works of Latin American Women Writers*. Madison-Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2009, p. 37.

²² Su nombre no figura en los documentos que he consultado en torno a la primera gran polémica de la historia literaria chilena, entre imaginistas y criollistas.

decir, al papel de un pajarito asustado, como la Zurzulita de Latorre, o la muda mujer otra orilla, del surrealismo”²³.

Evidentemente, la incorporación de Brunet a la escena intelectual chilena, como la de otras escritoras, fue parcial; el propio Alone, quizás su principal promotor, escribió en *Pretérito imperfecto*, tras la muerte de la autora: “A la alegre sorpresa inicial del primer libro [...], sucedieron las complicaciones ceñudas ante ese temperamento nuevo, increíble para su época, celebrado aquí, atacado allá, *desenvolviéndose en un ambiente que no se resolvía a adoptarla*”²⁴. Habría que decir, pues, que Brunet fue admitida en “el equipo”, pero su inscripción entre los muchachos del canon se debe en gran medida a que ellos no supieron leerla o, peor aún, no quisieron hacerlo *realmente*, por lo que hubo que aguardar décadas para que el poder desestabilizador de sus textos fuera puesto a la luz mediante operaciones de “*overreading*”²⁵, que han revelado el carácter crítico de una textualidad ciertamente rebelde. Muchas de sus agrias observaciones provocaron el desagrado o la incomodidad (un tanto perpleja) de sus contemporáneos, pero no fueron realmente asimiladas por el discurso histórico y crítico, como ocurre, por ejemplo, con la representación que Brunet hizo de la homosexualidad en la novela *Amasijo*, de la que el crítico Carlos Ossa C. dijera “el tema ciudadano, borroso, desyuntado, no cuadra a su temperamento, sobre todo como ella lo trata, apoyándose en una temática bastante alejada de la realidad, casi siempre buscando criaturas de excepción, convencionales, demasiado ficticias”²⁶, en un comentario que rebajaba la última entrega brunetiana y exaltaba, como hicieron muchos críticos, su primer período literario. Un gesto reticente frente a la homosexualidad, que se repite en las distintas historias literarias latinoamericanas²⁷.

Escritores y críticos podían *aceptar*, pues, el ingreso de ese auténtico caballo de Troya que fue el relato brunetiano (disimuladamente excesivo y erótico)²⁸, pero a fuerza

²³ Rubí Carreño. *Leche amarga. Violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007, p. 67.

²⁴ Alone. “Muerte de Marta Brunet”. *Pretérito Imperfecto*. Santiago de Chile: Nascimento, 1976, p. 232. La cursiva es mía

²⁵ De particular interés resulta la lectura que efectúa Carol Weldt-Basson, del cuento “Misiá Marianita”, cuando interpreta el trayecto de la anciana por su barrio y el redescubrimiento del mismo en el momento en que se sube a un cerro para contemplarlo, como una exposición metafórica del *overreading*, estrategia lectora propugnada por feministas como Nancy K. Miller.

²⁶ Carlos Ossa C. “*Amasijo*, novela de Marta Brunet”, *El Siglo*. 29 julio. 1962 (cit. por Berta López, *Op. Cit.*, 1999). Respecto de la misma novela, todavía en 1975 escribía Ester Melón de Díaz: “Se destaca del decoro de la narración por la dignidad en que se trata el tema y el asunto”. Ester Melón Díaz. *La narrativa de Marta Brunet*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1975, p. 82.

²⁷ Como argumenta Daniel Balderston: “Los historiadores de la literatura emplean diversas estrategias para eludir estos asuntos. Sus argumentos y, sobre todo, sus silencios ponen de manifiesto cómo los prejuicios forjan los cánones literarios [...] Por desgracia, las pautas de lo que se debe leer y estudiar han sido profundamente conservadoras en las letras latinoamericanas, más que la literatura misma”. Daniel Balderston. *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004, p. 27.

²⁸ Carreño se refiere al tema en otros términos; según esta crítica, tanto Brunet como Bombal “usarán los referentes literarios para decir, y ocultar a la vez, un contenido igualmente transgresor en un plano y velado en otro. Si Bombal es más ambigua, significa que ha hecho productiva estéticamente la censura. Si

de relativizar su producción, sobre todo, de recalcar su diferencia respecto de otras mujeres, su “excepcionalidad”²⁹ que la acercaba de algún modo a ellos, por tener una voz femenina *indudablemente* masculina. Así escribe Alone nada menos que en la primera edición de las *Obras completas*: “En cuanto una mujer sabe encadenar las ideas *no se desmide en las imágenes y dirige sin vacilación su pensamiento*, el hombre la mira extrañado y la encuentra parecida a él...”³⁰, figura de la desmesura o el exceso³¹ femenino asimilado y normalizado por el crítico varón. Menos sibilino que Alone, todavía en 1957 Raúl Silva Castro simplemente caracterizaba a Brunet por la “varonilidad de su talento”³². Brunet “se acercaba”, “recordaba” fantasmagóricamente a otros escritores varones³³ de matriz realista, lo que parecía dotar a su obra de *cierto* interés estético. Asimismo, a diferencia de otras escritoras chilenas y latinoamericanas que desarrollaron su trabajo entre 1920 y 1950, Brunet no produjo las escrituras íntimas que ellas sí cultivaron (diario, cartas, memorias de viajes), textos “paraliterarios”, considerados entonces de menor valor o interés por la emergente crítica —la que por ese entonces asentaba y codificaba profesionalmente no solo el valor de los textos sino su propia literariedad—. Por el contrario, ella irrumpió en el campo literario con una novela, género a esas alturas ya canónico, y escribió principalmente textos narrativos. Una posición poco acostumbrada para las mujeres, apreciadas comúnmente como poetas sentimentales, pero no como narradoras “de fuste”.

Sofocada, pues, pero resistente al paso del tiempo, la textualidad brunetiana —así lo han mostrado ya muchos de los críticos contemporáneos—, ha logrado sacudirse la recepción de entonces, cosa que justamente merece, si se piensa que la suya fue una

Brunet aparece como más ‘explícita’, entendemos que tenemos que leer más allá de su política de ‘carta robada’”. Rubí Carreño. *Op. cit.* 2007, p. 78. Sobreexposición aparente que torna aún más delicada —por lo mismo, quizás, más atractiva— la lectura de los textos brunetianos.

²⁹ Excepcionalidad que puede llegar a lindar con enfermedad: la crítica Gilda Luongo se refiere a la recepción crítica de los textos escritos por mujeres a comienzos de siglo, quienes llegan a ser vistas como una “peste”. V. en Luongo. 2006. *Op. cit.*

³⁰ Alone. “Prólogo”. Marta Brunet. *Obras completas*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1963, p. 13. La cursiva es mía.

³¹ V. en Luongo. 2006. *Op. cit.*

³² Gilda Luongo se ha referido con más detalle a las operaciones críticas efectuadas sobre los textos de Brunet y Gabriela Mistral, desde una perspectiva genérico-sexual. Así escribe: “En el entendido que estas sujetos mujeres emergen y se posicionan en un campo intelectual dominado por varones, la crítica ensaya modos para situarlas, maneras que están permeadas por estrategias vinculadas a ejercicios de poder que pretenden mantener en precario equilibrio los ordenamientos simbólicos existentes y las relaciones sociales cruzadas por conflictos de género y de clase social”. *Ibid.*

³³ Así escribe, por ejemplo, Manuel Zamorano en un artículo donde son perceptibles varios de los mitos y lugares comunes en torno a Brunet y su trabajo: “Contaba apenas con 22 años cuando escribe su libro más logrado, de vigoroso estro poético, *reciedumbre* criollista y perspicacia perceptiva y conceptual que *recuerda* los más logrados libros de los mejores novelistas chilenos. *A pesar de su delicada condición femenina*, ella muestra algunos matices de extraordinaria fuerza y realismo en el relato y en la observación de los personajes y de las situaciones que ellos viven...” Manuel Zamorano. “Primitivismo y criminalidad”. *Crímen y Literatura*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Educación, 1967, Web. Nov. 2010. http://www.brunet.uchile.cl/estudios/manuel_zamorano_primitivismo.htm. Las cursivas son mías.

búsqueda que procuró desmarcarse de ciertas normatividades: las de la escritura, las de la lengua, las del género, operando quiebres que anticipan los mecanismos de la novela postmoderna en Chile. El primero de ellos se produce, como propone Kemy Oyarzún³⁴, en la frase inaugural de *Montaña adentro* (1923), relato que a su vez da inicio a su largo trayecto literario: “Un crujido seco y la máquina cortadora de trigo tumbóse a un lado. A pesar del empuje de los bueyes que inclinando la cerviz hundían en la tierra las patas tensas por el esfuerzo, la máquina quedó inmóvil”³⁵. Todo comienzo es una acumulación de prerrogativas³⁶; significativamente, en este se quiebra el tiempo del trabajo y la producción en la hacienda, dando lugar a un tiempo detenido en que se origina el íntimo drama de los protagonistas: “El ojo de la máquina instantánea se ha partido por y para la producción y da origen al movimiento, al dinamismo de los conflictos humanos y sociales, al desajuste de los sujetos”, escribe Oyarzún, apuntando a la irrupción de un imaginario textual, “cuyos trazos dejan esbozados rasgos maquínicos de toda la obra de Brunet: a partir del eje roto de los registros de lo público y lo doméstico, relaciones sociales altamente conflictivas entre administradores, policías y peones, entre afuerinos y locales, entre hombres y mujeres, [...] entre madres e hijas”³⁷.

Se intuye en el pasaje que abre el corpus brunetiano, a la vez, un *crack* de escritura, el punto en que empieza a agrietarse el texto naturalista con sus bueyes varados, y la máquina “queda inmóvil”; las identidades de los protagonistas, llevados por las pasiones y censuras impresas en sus cuerpos y experiencias —la madre soltera que vuelve a enamorarse en la promiscuidad del rancho, el afuerino que quiere ser padre del niño de otro— actúan la historia criollista de la fatalidad, pero anticipan otras historias, historias anómalas, escenas que desnaturalizan y ponen en cuestión los definidos contornos del “huaso chileno”, presentado aquí, él mismo, como figura autómatas. Los movimientos humanos son, ellos mismos, maquínicos:

Harapientos, sucios, sudorosos, iban y venían con cierto mecanismo en los movimientos que les daba aspecto de autómatas: hasta el mirar angustiaba por la falta de espíritu. Autómatas y nada más eran aquellos hombres

³⁴ Kemy Oyarzún. “Género y canon: la escritura de Marta Brunet”. *Cyberhumanitatis*, 14 (2000). Web. Nov. 2010. <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx27koyarzun.html>

³⁵ Marta Brunet. *Obras completas*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1963, p. 359. Todas las citas literarias a la obra de Brunet corresponden a este libro. Las referencias siguientes a esta edición irán abreviadas, entre paréntesis y al lado del texto citado.

³⁶ Edward Said ha escrito que un comienzo (beginning) es “*the first step in the intentional production of meaning*” (*Beginnings. Intention and Method*. New York : Columbia University Press, 1985, p. 5); remite siempre a un punto de partida al que puede dar continuidad o con el que puede entrar en conflicto: “*A verbal beginning is consequently both a creative and a critical activity, just as at the moment one begins to use language in a disciplined way, the orthodox between critical and creative thought begins to break down*” (Said, Edward. *Ibid.*, p. XV). Me ha parecido atingente traerlo a colación, en lo que respecta al párrafo de la novela de Brunet y su relación con aquello que la antecede en la “tradicón” literaria chilena y lo que en esta escritora desputa como una actitud entre mimética y crítica de esa tradición.

³⁷ Oyarzún. *Op. cit.*

que el administrador vigilaba desde una ramada. Que alguno perdiera el equilibrio de su mecanismo y la frase cruel lo flagelaba: —¡Así no, pedazo de bruto!... (O.C.: 359-360).

El momento último de esta degradación, es la muerte dirigida, anticipada por quienes detentan el poder en este espacio deprimido; el propio asesino de Juan Oses, Pereira, no actúa sino como bestia (“con la cabeza baja, lo mismo que un toro que embiste, con la misma mentalidad y el mismo fin, se arrojó Pereira sobre Juan Oses”, *Montaña adentro*, O.C.: 386), como un sicario embrutecido del carabinero San Martín.

El drama de *Montaña adentro*, en que Brunet cala en los espacios más precarios de la hacienda y de la vida de sus habitantes —hacia 1920 más que remecida por las masivas migraciones a la ciudad y la aparición de los trabajadores temporales³⁸—, proyecta su huella en otros momentos de intensa ruptura literaria, como el que protagoniza el cuerpo travestido de la Manuela, significativo lacerado en los límites infernales de El Olivo (José Donoso, *El lugar sin límites*, 1967)³⁹. Y es que Manuela, ciertamente, tiene sus precursoras en María López (*María Nadie*, 1957) y Doña Batilde (*Humo hacia el sur*,

³⁸ Los trabajadores temporales se desplazan no solo a través de los campos sino también entre la urbe y la hacienda, desde fines del siglo XIX, buscando subsistir. Sus opciones no eran muchas, como escribe Gabriel Salazar: “Siendo el ‘peonaje obligado’ una alineación sin destino, el ‘peonaje estable’ una oportunidad escasa, el ‘proyecto empresarial’ del inquilino un sueño sin futuro, el ‘salario concertado’ del peón libre igual al costo subsistencial del peón encarcelado, los labradores jóvenes del campo chileno no vieron ninguna razón para ligar su destino ni a la tenencia inquilina ni a la hacienda patronal. Pues, a la parálisis del proceso de campesinización siguió, casi sin interrupción, la del proceso de proletarización salarial de los inquilinos y de los peones libres en general. Solo había un destino factible: emigrar”. Salazar. *Op. cit.*, p. 171. Aparecen los llamados “peones gañanes” y “afuerinos” protagonistas de *Montaña adentro*, quienes eran considerados, según señala Ximena Valdés, Loreto Rebolledo y Angélica Willson, “el último lugar de la escala social”: “sus representaciones sintetizan figuras encontradas pero no siempre contradictorias. Algunas visiones construyen un estereotipo positivo marcado por los rasgos de la libertad, de desobediencia ante la arbitrariedad patronal y de permanente deambular. Otras, que reflejan la visión de los hacendados mismos, definen al peón como una fuente de desorden e inmoralidad, aunque también le atribuyen valores que están marcados por la astucia y el ingenio”. Ximena Valdés, Loreto Rebolledo y Angélica Willson. *Masculino y femenino en la hacienda chilena del siglo XX*. Santiago de Chile: CEDEM, 1995, p. 71. Son ellos mismos figuras transgresoras, en las que Brunet repara captando distintos matices de esta situación social, se puede decir que oscilando entre las dos convenciones planteadas por Valdés, Rebolledo y Willson.

³⁹ Es posible documentar al menos una conversación entre Donoso y Brunet, cuando él la entrevista a su regreso de España, en 1961 (v. Bibliografía). Conversan sobre la operación a la vista que le hicieron a la escritora, pero también sobre la literatura española de ese momento y, muy significativamente, sobre la censura en España. Brunet le comenta que ha descubierto que la novela *Humo hacia el sur* está censurada, no así otros textos de la autora, como *María nadie* o *La mampara*: “Pregunté por qué habían prohibido *Humo hacia el sur*. ¿Tal vez porque aparecían una casa de prostitución, y algún invertido? El librero respondió que no, que esas cosas no tenían importancia para los censores. Pero, ¿aparecía un suicidio? ¿O un adulterio? Yo confesé que sí, y el librero dijo: Ah, por eso...”. (Donoso, José. “Un personaje al trasluz. Marta Brunet: en Europa se le hizo la luz”. *Revista Ercilla*, Santiago de Chile, 29/11/1961, pp. 11 y 14). Una casa de prostitución y un “invertido” son los dos elementos principales del texto donosiano, publicado seis años después.

1946), ambas sujetas a dictámenes patriarcales, que desafían con resultados muy disímiles, el nomadismo irresuelto en el caso de la primera, la destrucción total en el caso de la segunda⁴⁰. Es así, mirando al futuro de la obra brunetiana, más que a su pasado, que me parece posible visualizar con mayor nitidez la importancia de su labor, desde una historia crítica de la literatura chilena. Su escritura escudriña en aspectos muy crueles del sistema político y social imperante en Chile durante la primera mitad del siglo (algunos de los cuales perviven, y cobran más fuerza en la hora de hoy). Ellos son representados por Brunet en su particular economía de abusos y huachos, de castidad, erotismo y violencia⁴¹.

Por cierto, existe ya un considerable corpus de ensayos y artículos que, en los últimos quince años, han ido apuntando a estas cuestiones. Berta López, Eugenia Brito, Kemy Oyarzún, Rubí Carreño, Grínor Rojo, Bernardita Llanos y Natalia Cisterna, entre otros, se refieren a la inserción que hace Brunet, en sus cuentos y novelas, de situaciones relativas a la modernización nacional, donde los personajes sufren las consecuencias del desencuentro entre la economía capitalista y la tradición del campo chileno⁴². Asimismo, varios de estos críticos han advertido en sus textos sobre los tramados de relaciones normativas que erotizan y reprimen las sexualidades de los personajes brunetianos, como parte de economías sociales que tensionan la inserción individual en comunidad, tanto en el campo como la ciudad (no es de extrañar, pues, articulaciones como la de la novela *María Nadie*, en dos partes: “El pueblo” y “La mujer”).

⁴⁰ Ambas novelas serán comentadas más adelante. María López, quien encarna cierta modernidad, llega a un pueblo de provincia fundado recientemente, generando el rechazo de las mujeres y el deseo de los hombres; la situación culminará en un estallido de odio contra ella, quien decide tomar el primer tren que pase por la mañana y alejarse del lugar. En el caso de Doña Batilde, se trata de una mujer que ha debido renunciar a su sexualidad; su marido impotente se dedica a la política, pero como un títere suyo. Ella no solo ha sentado las bases y dirige la vida del marido, sino que se ha hecho dueña de un pueblo en la frontera del sur de Chile, pueblo que ella misma incendia al final de la novela.

⁴¹ Sobre erotismo y violencia en Brunet, ha escrito Rubí Carreño, tomando como punto de partida el sorprendente relato “Aguas abajo”; sus reflexiones forman parte de un conjunto de estudios en que se revelan estos vínculos, *Leche amarga. Violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX. Op. cit.* También se ha referido a este tema Bernardita Llanos. “Transgresión y violencia sexual en Marta Brunet”. *Revista Mapocho*. 48. (2000). Web. Nov. 2010. http://www.brunet.uchile.cl/estudios/bernardita_llan_transgresion.htm, donde aborda el mismo cuento y “Piedra callada”.

⁴² Grínor Rojo lo pone en estos términos: “El problema insoluble de la estructura histórica chilena (y latinoamericana) del siglo XX hasta la época de la reforma agraria, y que como lo saben todos los historiadores económicos honestos operó como el factor clave de nuestro subdesarrollo, fue el intento de hacer convivir una economía capitalista, patrocinada y estimulada casi invariablemente por un Estado modernizador, con la base agraria tradicional e improductiva”. Grínor Rojo. “Apunte sobre *María Nadie*, de Marta Brunet”. (Artículo publicado en el Dossier de este volumen). Por otra parte, en su conocido estudio *Identidad chilena*, el sociólogo Jorge Larraín ha abordado los elementos barrocos que persisten en la modernidad latinoamericana, imprimiendo en ella los rasgos autoritarios y dogmáticos que se contraponen a los ideales democráticos que impulsan la modernidad europea. V. Jorge Larraín. *Identidad Chilena*. Santiago de Chile: Lom, 2001.

En el señero estudio de Rubí Carreño *Leche amarga*, la casa de fundo como metáfora nacional es puesta en la encrucijada de erotismo y violencia; esta investigadora coloca a Brunet en lo que se podría llamar una tradición, integrada también por Bombal, Donoso y Eltit: “A la casa de los patrones se superpone la de los inquilinos, el prostíbulo, el infierno y el centro de detención”, escribe Carreño⁴³ aludiendo al conjunto de esos textos. De este modo, configura un escenario que sobrepasa por mucho el reconocible paisaje criollista al que la crítica nos tenía acostumbrados casi hasta el siglo XXI. Otros que han continuado esta línea de trabajo, insisten también en esta nueva configuración escénica, destacando el hallazgo, por parte de Brunet, de una interioridad caótica en los espacios domésticos y, como ha dicho Bernardita Llanos, de las *pasiones* de sujetos divididos, tensionados por una modernidad que revela permanentemente sus fracturas⁴⁴.

El valor de estas relecturas es considerable, dado que la obra de Brunet ha permanecido en sordina por décadas después de la muerte de su autora. Y a las escasas reediciones y la poca información disponible sobre el legado que dejó a la Universidad de Chile, se suma otra cuestión, relativa a su imagen. Hasta la fecha solo cuatro mujeres hayan recibido el Premio Nacional de Literatura: Gabriela Mistral en 1951, Marta Brunet en 1961, Marcela Paz en 1982 y, este 2010, Isabel Allende⁴⁵; no deja de parecer curioso que tanto Mistral, como Brunet y Paz hayan sido representadas, hasta hace muy poco tiempo, principalmente como virtuosas educadoras. Mistral y Brunet figuran, por cierto, como las grandes madres sin hijos, imágenes que han encubierto los aspectos más transgresores de sus respectivas producciones como, asimismo, de sus propias vidas. Recientemente, el trabajo de Licia Fiol-Matta y la aparición del epistolario amoroso entre Mistral y Doris Dana⁴⁶, han rasgado el estereotipo mistraliano para revelar una identidad lesbiana que durante mucho tiempo se quiso soslayar en la lectura de su poesía y su importante ensayística⁴⁷. En el caso de Brunet, por el contrario, se

⁴³ Rubí Carreño. *Op. cit.* 2007, p. 17.

⁴⁴ Llanos, Bernardita. *Op. cit.*, 2009. En este sentido, parece bastante ingenua la aseveración de Hugo Montes y Julio Orlandi: “Esta criolla que representa una línea estilizada dentro del criollismo chileno, ha roto el mito de la vida idílica campesina contrapuesta a la existencia corrompida de la ciudad. Se adentró en el campo y descubrió inmundicias; penetró en el ambiente urbano y encontró sencillez y pureza. La teoría simplista estaba superada. La complejidad anímica no es patrimonio de grupos sociales o de lugares geográficos” (*Historia y antología de la literatura chilena*. Santiago de Chile: Zigzag, 1969, p. 305). Por mucho que aluda a la idealización del campo efectuada por criollistas anteriores a Brunet, ciertamente lo que parece simplista es el comentario de estos críticos, que ya en los años 60 pasan por alto no solo la complejidad de las tramas brunetianas (en que el drama urbano encuentra también un lugar importante, como se puede ver claramente en *La mampara*), sino que parecen desconocer también los cambios que remecían a principios de siglo las bases mismas de la vida rural y urbana en Chile.

⁴⁵ Reconocimiento, este último, fuertemente discutido y criticado en un año en que postulaban escritores con textos de larga trayectoria y fuerte impacto cultural, político y social, como Isidora Aguirre, Germán Marín, Diamela Eltit y Jorge Guzmán.

⁴⁶ Licia Fiol-Matta. *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002; Gabriela Mistral. *Niña errante. Cartas a Doris Dana*. Edición y prólogo de Pedro Pablo Zegers. Santiago de Chile: Lumen, 2009.

⁴⁷ Escribe Fiol-Matta: “Although Mistral became the living embodiment of the race/sex/gender politics at the heart of Latin Americanism, after her death in 1957 her stature and work were neglected, obscured, and virtually forgotten. This can be credited to the national narrative that elevated her as the

conserva casi intacta la figura de la escritora para niños, soltera y “virtuosa”; sus relatos recién empiezan a ser desempolvados, tanto de su “reciedumbre” como de su aparente candidez, la bondad a toda prueba que tantos escritores de su tiempo alabaron, a veces haciéndole daño, un daño que llamaré “literario” y del que cito un ejemplo entre muchos posibles. Se trata de un fragmento del discurso fúnebre que por ella pronunciara el filósofo Luis Oyarzún, en representación de la Sociedad de Escritores de Chile:

Marta Brunet realizó este raro equilibrio de realidad y fantasía, que define la bondad visionaria de algunos espíritus, capaces de mantener los ojos igualmente abiertos a la tierra y al cielo. Por eso su literatura no tiene nada de programático, y, sin embargo, resulta siendo también una protesta, por la excelente calidad de su alma y por su lograda virtud estética más que por ninguna ideología. [...] A nadie quiso herir. [...] Su arte de vivir se fundó en la bondad, que no excluye la disonancia ni la rebeldía. Mas, por lo mismo que esa bondad estaba siempre viva, anulaba en ella toda soberbia intelectual o moral y se traducía en irradiación espiritual verdadera. Su obra dura, rugosa, como las parras de su tierra natal, está toda impregnada de esa fuerte dulzura...⁴⁸.

Parece injusto, revisando el cuidado y a veces incluso ambicioso montaje de los textos brunetianos (pienso particularmente en *Humo hacia el sur*⁴⁹), como también el trayecto sorprendente y plural de sus personajes, plantear su “falta de programa”, en curiosa conjugación con su bondad personal y la esteticista “desideologización” de su escritura. A lo largo del discurso, por otra parte, Luis Oyarzún emplea el símil decimonónico, taineano, de la relación entre obra y provincia, insistiendo en el aspecto del trabajo de Brunet más vinculado con el paisaje, “naturalizándola” en una dulce y

‘Schoolteacher of America’ [la Maestra de América], an epithet indicating Mistral’s consecration as a celibate, saintly, and suffering heterosexual icon”. Fiol-Matta, *Op. cit.*, pp. xiii-xiv.

⁴⁸ Oyarzún, Luis. “Despedida a Marta Brunet”. 01/11/1967, publicado por la web *Memoria Chilena*: http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle2.asp?id=MC0013407. Última revisión: 16/03/2011.

⁴⁹ Se ha escrito sobre la deuda de Brunet, en esta novela, con los hallazgos estéticos realizados durante su estadía en Buenos Aires, en la década de los cuarenta. Particularmente se habla de su encuentro con los textos de María Luisa Bombal, a quien según rezan las cronologías conocía ya en 1931, cuando participaban juntas en una compañía teatral (resulta interesante la relación de varias de las escritoras chilenas más importantes del siglo XX con el teatro: Bombal, Brunet, Gertner, Aguirre y, muy recientemente, Nona Fernández). La novela fue publicada en la capital trasandina, y premiada como mejor libro del mes por el Club del Libro, con un jurado en el cual figuraban, según informa Berta López (1997) escritores importantes de ese momento cultural, hoy ya canónicos: Enrique Amorim, Adolfo Bioy Casares, Ricardo Baeza, Pedro Henríquez Ureña y Jorge Luis Borges.

generosa figura femenina⁵⁰, imagen edulcorada de la escritora que se perpetuó después de su muerte.

Por cierto, casi se desconocen los textos en que ella aborda cuestiones como la democracia, el feminismo y el americanismo⁵¹. Y el silencio de la crítica frente a los temas más crudos de su producción: violación, incesto y homosexualidad ha sido, por cierto, largo y obstinado⁵². En este sentido, fue remarcable que Juan Pablo Sutherland incluyera un fragmento de *Amasijo* (1962) en la antología *A corazón abierto. Geografía literaria de la homosexualidad en Chile*⁵³.

La reedición de sus *Obras Completas* este año, recién en el 2014 (primera edición crítica) habla de ese vacío y de la deuda sostenida por décadas con una de las escritoras chilenas que más acogida y eco intelectual tuvo en el extranjero, estando ella viva. Esta introducción, necesariamente, procura hacerse eco de la actual configuración crítica, en que se percibe un interés creciente por su trabajo; se trata de lecturas y escrituras que hacen sus laboriosos respaldos en un paño aparentemente viejo, pero en el cual hay mucho que cortar aún, y más oportunamente que nunca ahora, que el complejo debate en torno a las políticas identitarias enfrenta los precarios, haraganes discursos de los espacios públicos de opinión en torno al Bicentenario de la República.

Mitemas y biografemas

No sin razón comenta la portorriqueña Ester Melón de Díaz que “todas las biografías de Marta Brunet que se han publicado son muy breves, poseen los mismos datos y son

⁵⁰ Rubí Carreño reflexiona sobre la apropiación operada por Brunet del “a veces denigratorio estereotipo de la solterona”, revés de la “madre simbólica” o espiritual, estereotipo con que la revista de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, llamó a Gabriela Mistral. Cito: “Brunet, lo recoge y se apropia del estereotipo, se construirá como escritora para niños, como ‘hermanita hormiga’, y dejará a la sombra su producción más transgresora” Con esto se alude al título del texto de Brunet. *La hermanita hormiga: tratado de arte culinario: recetas de guisos, dulces, menús, etc.: instrucciones para la buena disposición de la mesa con ilustraciones*. Santiago: Nascimento, 1931. V. Rubí Carreño. “Una escena crítica: estereotipos e ideologías de género en la recepción crítica de Marta Brunet y María Luisa Bombal”. *Anales de Literatura Chilena*. 3 (2002): 43-51. Web. Nov. 2010. http://www.brunet.uchile.cl/estudios/rubi_carreno_ideologia.htm; este artículo es reelaborado en el libro *Leche amarga, Op. cit.*

⁵¹ Me refiero a textos como “Americanismo también es obra femenina”, del tenso año 1939 y “MEMCH”, con la misma data.

⁵² Bernardita Llanos observa que “el tabú que rodea estas trasgresiones sexuales en la moral chilena y latinoamericana en general, quizás haya impedido su discusión crítica con anterioridad”. Llanos. *Op. cit.* 2000.

⁵³ La inserción del texto en esa antología obedece a criterios temáticos. Sobre *Amasijo* ha escrito Sutherland: “... se percibe el reflejo de una vida modelada, de un ocultamiento, de una incomodidad, de un secreto que se amasa en un sujeto, en *Amasijo* de Marta Brunet los distintos niveles de construcción y sentidos vienen a problematizar subjetividades, modelos sociales, culturales, homofobias y truncados proyectos de vida. El fragmento escogido devela la tensión, el conflicto permanente de una camisa de fuerza social que se desborda”. Juan Pablo Sutherland. *A corazón abierto. Geografía literaria de la homosexualidad en Chile*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2001, p. 25.

poco reveladoras⁵⁴. Generalmente, como ha señalado Alone, lo único que [las] diferencia [...] es la firma del que las publica”⁵⁵. El único gran desacuerdo parece superficial, y es sobre la fecha de su nacimiento. Si bien los registros chillanejos estipulan claramente que fue en 1897, varios textos hablan del año 1901. Algunos críticos aclaran que el error se debe al mismo Alone, quien, ufano de haber “descubierto” a la joven escritora de provincia, habría decidido hacer de ella una autora *jovencísima* y restar cuatro a los 26 años que tenía cuando se publicó *Montaña adentro*. Es, por cierto, esta relación con Alone, uno de los aspectos más controvertidos de su biografía. Escribe la misma Melón de Díaz:

... ni en su primera juventud ni después ya madura, nada se ha sabido de su vida sentimental. A nosotros ha llegado más de un rumor sobre sus silenciosos amores con Alone (Hernán Díaz Arrieta), quien parece no haberse nunca dado cuenta de este íntimo sentimiento de Marta Brunet hacia él; tal vez esta admiración por Alone fue únicamente correspondida en la acogida intelectual que éste le ofrece en todo momento hasta establecer una amistad perdurable [...] Alone la orienta en sus lecturas, se convierte en su maestro y en su más importante crítico literario⁵⁶.

Curiosamente, los silenciosos amores “con” Alone se transforman solo en amor platónico, sublimado en tutoría literaria donde él aparece claramente en una posición superior, si bien solo le llevaba seis años, carecía, a diferencia de ella, de la experiencia, iniciática por entonces, del viaje a Europa —con sus consecuentes ganancias simbólicas—, y no había logrado, ni con mucho, labrar una carrera de novelista como la que se esperaba de la joven Brunet⁵⁷. Parece interesante remarcar en esta historia, cuánto hay de mito, y proyectar, a partir de la anécdota, una reflexión sobre las interferencias que han provocado este y otros mitos en la comprensión de los textos brunetianos. Y es que la recepción de su obra, como la de otras escritoras de importancia continental durante el período comprendido entre 1920 y 1950 (Gabriela Mistral, Victoria Ocampo, Teresa de la Parra, Amanda Labarca, Alfonsina Storni,

⁵⁴ En su tesis doctoral sobre Brunet, Linda Irene Koski va incluso un poco más allá, señalando que la información es incluso “contradictoria”. Linda Irene Koski. *Women's experience in the novels of four modern Chilean writers: Marta Brunet, María Luisa Bombal, Mercedes Valdivieso, and Isabel Allende*. Dissertation, Stanford University. Michigan: Anne Arbor, 1989, p. 39.

⁵⁵ Alone en Ester Melón de Díaz. *Op. cit.*, p. 7.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁷ Respecto a esta relación entre el crítico y la escritora, Koski cita a Luis Merino Reyes: “Alone [...], era muy amigo de Marta Brunet; tal vez en su juventud fueron novios; ambos se conocían muy bien y se enjuiciaban con la precisión de la gente sensible”. Koski, *Op. cit.*, p. 52. El texto de Merino Reyes es “La gracia narrativa de Marta Brunet (1897-1967)”. *Occidente*. 323 (1987): 41. Berta López se hace eco de la imagen que el propio Alone cultivó y le confiere gran importancia como mentor: “Comienza por esta misma época a cultivar su amistad con Hernán Díaz Arrieta [...], quien la guía en sus primeras creaciones y lecturas”. López. *Op. cit.* 1997, p. 85.

Antonieta Rivas)⁵⁸, está atravesada por “la construcción de mitos biográficos, la relación no mediada entre escritura y vida, su instalación como caso de excepcionalidad”⁵⁹. Repasemos estas cuestiones.

Alone no solo le restó edad a Marta Brunet, también tejió uno de los mitos más duraderos sobre un hallazgo en la historia literaria chilena. Rememoró más de una vez su “descubrimiento”, en un gesto de apropiación que luego repitió con el trabajo de otras escritoras, como es el caso de su conocido prólogo a *Cárcel de mujeres*, de María Carolina Geel⁶⁰. En diversas oportunidades, relató cómo, sorprendido por la lectura de *Montaña adentro*, acudió a la autoridad de Pedro Prado para revisar juntos el manuscrito y darle carta de ciudadanía literaria: “Y aunque hace treinta años que los originales de esta obra nos llegaron milagrosamente desde Chillán —escribe en 1954— y treinta, menos un día, que subimos con Pedro Prado, a leerlos en la torre de Los Diez, desde la primera página hasta la última, hoy, como entonces, su relato tenso, vibrante, impetuoso, nos ha retenido irresistiblemente” (Alone, 1954). La misma anécdota refiere, con más detalles, en su prólogo a las *Obras completas* de 1963. Allí cuenta que recibió una carta “de una muchacha”, lectora, aparentemente, de cierta novela suya (suponemos que la única que él escribió, *La sombra inquieta*, publicada en 1915), quien le adjunta sus versos:

Comenzó, como todos, por lo más difícil: los versos.
Cuando tuvo reunido un cuadernito, lo puso en el correo
con la dirección del autor de aquella novela, su cómplice.
Quería ensayar su efecto. Una cosa trae a la otra.
Se comprenderá que, pese al tiempo transcurrido, no
hayamos olvidado la llegada de ese cuaderno de colegiala
[...]
Los versos estaban bien, como están bien los de
Maupassant; pero eran versos de prosista; las pocas frases
de la carta con que venían lo comprobaban tan
brillantemente, que la respuesta de Santiago a Chillán no
dejó sobre eso la menor duda.
A vuelta de correo: *Montaña adentro...* (Alone,
“Prólogo”, *O.C.*: 12)

Sin embargo, no era una colegiala la que le escribía, sino una mujer de 25 o 26 años que había logrado publicar sus versos y primeros cuentos en diarios de una ciudad de provincia y formaba parte de una cofradía de escritores, el ateneo chillanejo de donde

⁵⁸ Corpus abordado en Salomone *et. al. Op. cit.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁰ Alone no cita una sola vez el texto de Geel, pero sí a sí mismo. Deja muy en claro que el libro se debe al trabajo de persuasión que llevó a cabo: “Fue un trabajo casi de hipnotismo para que dejara hacer y que este breve libro, uno de los más raros que ha producido nuestra literatura [...] se salvara. Hubo que emplear muchos argumentos, y las cartas, entre las cuales se interponían ahora unas rejas, dialogaron largamente”. Alone. “Prólogo”. María Carolina Geel. *Cárcel de mujeres*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000, p. 21.

saldrían los versos de Absalón Baltasar, poeta local que Brunet intenta promover enviando su trabajo a Alone. Brunet, según una de las versiones de esta historia, se posterga para dar la posibilidad a un colega varón de mostrar sus versos, versos que el crítico rechazará. Alone desea aparecer como un sagaz lector: descubre en la carta de la muchacha provinciana a una talentosa prosista, y le solicita que envíe algún otro texto, literario, que corrobore su intuición. A esa petición habría accedido Brunet, mandándole sus versos, como he citado anteriormente⁶¹. Ante el rechazo de Alone y su insistencia en recibir algo de prosa, ella envía *Montaña adentro*, texto que él leyó, según relató en diversas oportunidades, sin dar crédito a lo que tenía en sus manos. A la sorpresa y admiración habrían seguido, sin embargo, sus sospechas e inseguridades, que lo llevaron a pedir ayuda de Pedro Prado, para dilucidar si estas que le enviaban eran “piedras falsas” o auténticas. La crítica Natalia Cisterna ha hecho recientemente un certero análisis de esta historia de recepción e ingreso en la “ciudad letrada”, cuyos límites comenzaban a difuminarse a fines del siglo XIX:

En este marco, la pregunta que se hace Alone sobre las capacidades literarias de “otros” puede ser leída como una interrogante sobre las reales capacidades artísticas de esa “otra”, mujer, provinciana, joven, sin estudios formales, ni orientación literaria. Después de todo el conjunto de tales características inducía a la desconfianza en un contexto cultural centralista y androcéntrico⁶².

Cisterna plantea que el relato de Alone pone de relieve las formas en que opera el campo literario nacional hacia 1920; es la “ciudad letrada” la que juzga, desde lo alto de su céntrica torre, la autenticidad de un texto escrito por la extraña, la advenediza (mujer, provinciana y joven). Demasiado parecida a ellos... sin ser como ellos. Prado y Alone, sin embargo, acaban por autorizar su relato, y, más tarde, con el concurso de muchos otros críticos que aludirán a una misma extrañeza, se gestará la canonización de los textos brunetianos.

En lo que respecta a la relación entre vida y obra, otra de las inclinaciones críticas en la lectura de los textos de mujeres durante ese período, hay que decir que en el caso de Brunet este tema está muy ligado al carácter de excepción que entre sus contemporáneos tuvo su producción escritural. Famoso es el comentario de Carlos Silva Vildósola, quien plantea sus aprehensiones sobre la autoría de *Montaña adentro*, para luego anunciar: “éste es un escritor; no una escritora, aunque sea una dama”:

⁶¹ Brunet no solo escribió poesía para niños, como lo muestra el artículo de Hugo Montes. “Poesía de Marta Brunet”. *Revista Chilena de Literatura*. 20 (1982). Web. Nov. 2010. http://www.brunet.uchile.cl/estudios/montes_hugo_poesia.htm. A juzgar por los poemas de Brunet, citados *in extenso* por el crítico, este tipo de producción, muy marcada aún por el modernismo, no tiene la relevancia de su trabajo narrativo.

⁶² Cisterna. *Op. cit.* 2009.

Comencé a leer con el ánimo preparado para varias impresiones desagradables: lo artificial del tema, la carencia de observación y conocimiento de la vida, la pobreza del lenguaje, lo amanerado y dulzón del estilo. Me imaginaba un libro de señorita inteligente que tiene medios para hacer una edición...⁶³

La crítica androcéntrica ensayó fórmulas como esta, que ironizaban o simplemente negaban la calidad de la literatura escrita por mujeres, intentando localizar el trabajo de Brunet y a Brunet misma en un dislocado espacio genérico-sexual, hasta muy entrado el siglo. Así, por ejemplo, el crítico Guillermo de Torre, quien defendía en un libro (publicado en 1963), la idea de que las obras, “aquellas donde aflora una personalidad auténtica”, son “asexuadas”⁶⁴, para desdecirse al párrafo siguiente, aparentemente obligado a transar con la idea de una escritura sexuada, claro que de acuerdo con los patrones simbólicos tradicionales: “rechazar esta parcelación genérica no significa negar la sensibilidad femenina. Todo lo contrario: tiende a potenciarla con mayor claridad. Tiende a afirmar y exaltar la existencia de un universo femenino hecho — artísticamente— de matices e insinuaciones, tejido por sutiles fibras y blandos copos atmosféricos, que solo una sensibilidad de mujer sabe captar exactamente...”⁶⁵. Una vez más, *sutileza* y *blandura* se oponían al contacto “rudo y directo” de la intervención masculina, en una dicotomía bastante previsible de los rasgos y roles asignados a la mujer y al varón.

Todos estos comentarios no hacen más que reforzar las trincheras de los críticos, forzosamente enfrentados a los cambios que vienen aconteciendo en la conformación del campo literario. Al respecto, escribe Cisterna:

Reconocer la profesionalización de las escritoras significaba asumir que el género femenino no sólo podía elaborar representaciones simbólicas, sino que también podía instalarse en la esfera pública de manera autónoma con sus propios discursos estéticos. Lo excepcional, en cambio, aparecía como [...] un desvío a las directrices naturales y [...], por tanto, no tenía porqué convertirse en una norma. En definitiva, lo excepcional confirmaba la regla: las mujeres no estaban naturalmente capacitadas para llevar a cabo tareas intelectuales y creativas y, por lo mismo, no podían instalarse con propiedad en la esfera pública⁶⁶.

⁶³ Carlos Silva Vildósola. “Montaña adentro”. *El Mercurio*. 13/12/1923. Citado por López, Berta. *Op. cit.*, 1999.

⁶⁴ Guillermo de Torre. “Marta Brunet y su narrativa chilena”. *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Losada, 1963, p. 199.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Cisterna. *Op. cit.* 2009

Este mecanismo de inclusión/exclusión ralentizaba la real integración de las escritoras en el juego por el poder simbólico y económico al interior del campo. Me parece oportuno citar aquí, por lo demás, con el fin de repensar las estrategias ensayadas por los críticos en su lectura de Brunet, las ideas de Homi Bhabha en torno al mimetismo y sus consecuencias en la conformación del sujeto colonial. Como ocurrió entre el sujeto colonizador y el sujeto colonizado, entre la crítica androcéntrica y la producción literaria de las mujeres latinoamericanas se produce una relación mediada por el mimetismo, que se traduce en “el deseo de un Otro reformado, reconocible, *como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente*”⁶⁷. Esta ambivalencia es fundamental, así como también, “para ser eficaz, el mimetismo debe producir continuamente su deslizamiento, su exceso, su diferencia”⁶⁸. La estrategia colonial por una parte reforma y regula, apropiándose del Otro, pero, por otra parte, lo signa como lo “inapropiado”, y esto es asimismo lo que hace la crítica cifrada sobre la literatura de mujeres en el período abordado. La amenaza del mimetismo, puntualiza Bhabha, es la producción de “efectos de identidad”⁶⁹, “conflictivos, fantásticos, discriminatorios”⁷⁰, como pienso que ocurre con la asimilación criollista de Brunet, sumada a un canon pero señalada en su diferencia de diversas formas, obstinadas y equívocas. Ella es, efectivamente, *casi lo mismo*, como hasta hoy evidencian muchos ensayos que abordan la cuestión criollista de manera global. Y es *esa diferencia* la que concita la atención de los críticos interesados por entender la inserción de su trabajo en el discurso literario chileno. Natalia Cisterna plantea que “la valoración de su narrativa obedeció, en gran medida, a la capacidad [...] de confeccionar relatos que, desplegados en los códigos literarios vigentes, introducían ciertas transformaciones a los mismos”⁷¹, lo que permitió hacer de ella una escritora profesional, en el momento en que emergía esta figura y ninguna otra mujer —salvo Mistral, bajo muy adversas condiciones que en parte podrían explicar su errancia fuera de Chile— era aceptada como escritora. De hecho, la inserción de intelectuales como Brunet debía ser mediada, relativizada; ella no formaba parte de los grupos de escritores bohemios, no se reunía con ellos en sus tertulias, no era una “igual”. Se interponía, evidentemente, su cuerpo, como evidencian los análisis de distintas críticas. Rubí Carreño se pregunta qué ocurría entonces con los cuerpos textuales de autoras como Brunet y, más adelante, Bombal, las dos grandes escritoras de la primera mitad del siglo XX, ambas provenientes de adineradas familias. En ambos casos, los cuerpos son sometidos a la mirada interrogatoria de los no tan “pares” (escritores y críticos): “Como una primera aproximación, proponemos que se lo degrada (como quizás ocurra en el burdel); que se lo ignora como cuerpo sexuado y se lo glorifica como cuerpo materno (como quizás ocurre en el fútbol) y por último, que se

⁶⁷ Homi K. Bhabha. “El mimetismo y el hombre. La ambivalencia del discurso colonial”. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002, p. 112.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 116.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Cisterna. *Op. cit.* 2009, p. 3.

lo traviste, como ha ocurrido a veces en el campo intelectual y artístico”⁷², en una operación que aúna *corpus* literario y *cuerpo* de las escritoras. Particularmente Alone — el aparente Pigmalión de la historia de hallazgo anteriormente referida—, como crítico oficial de los medios informativos más importantes de la época, cumplirá un papel singular. Cito nuevamente el importante análisis de Carreño:

Alone trazará la hiperfeminización de los cuerpos y la masculinización a través de la adjetivación de la escritura. De este modo, ellas seguirán siendo las mujeres auténticas, las que hablan por su clase, etnia y belleza física. Por otra parte, su escritura también seguirá siendo la real: la masculina. Esta “loca” forma de entender el cuerpo escritural y social normaliza la “loca” producción femenina. Son mujeres verdaderas y su escritura también es verdadera en tanto masculina. Lo mismo se expresa en el titular que anunciaba que Marta Brunet había obtenido el Premio Nacional de Literatura. “Cinco millones literarios: veredicto galante para una recia obra” (1961). Según nuestra lectura, este título también informa que todo sigue quedando entre hombres: el premio no es más que un gesto de caballerosidad (galantería) a una escritura capaz de ser como la de un hombre (recia)⁷³.

Particularmente “recios” les resultan a estos críticos los primeros textos de la autora: *Montaña adentro*, *Bestia dañina* (1926), *María Rosa Flor del Quillen* (1927), *Bienvenido* (1929). Lo curioso es que esta “reciedumbre” deja a la sombra una de las cuestiones fundamentales de los mismos: aunque en todo ellos la condición de la mujer despunta como un rasgo fundamental, los críticos lo destacan recién en textos como *Reloj de sol* (1930) o incluso, mucho más tarde, en la colección de cuentos *Raíz del sueño* (1943) que, como su título anticipa, incursiona en universos oníricos y ambientes enrarecidos por la soledad y las fobias de sus protagonistas. Berta López plantea que, si bien las interpretaciones “pueden ser divergentes”, “lo cierto es que, a partir de *Humo hacia el sur*, la crítica coincide en señalar como aciertos de la obra de Marta Brunet la creación de personajes femeninos con rasgos más universales y perdurables”⁷⁴. El tratamiento de la violencia en el mundo rural chileno, la desmitificación del mismo, invisibilizaron la sensibilidad social y política que Brunet mostró desde sus primeros textos; por otra parte, una excesiva atención a esta cuestión, como advertí al comienzo de este prólogo, puede surtir un efecto similar, impidiendo descubrir otras tramas en el denso tejido que forman los personajes brunetianos, otras caras de su incomprendida “excepcionalidad” hacia las cuales quisiera conducir una reflexión.

⁷² Carreño. *Op. cit.* 2007, p. 67.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ López. *Op. cit.* 1999.

Otros modos de mirar: los metatextos brunetianos

Quisiera volver a la idea de que, como han señalado durante esta última década diversos investigadores, la narrativa brunetiana fue bastante más allá de una crítica a la subordinación de las mujeres. No es solo la violencia experimentada por ellas al interior del hogar lo que Brunet refleja en su escritura, sino, como advierte Rubí Carreño, aquella vivenciada por “la sociedad chilena en su conjunto”, la que es representada como en sordina. Según esta crítica, bajo los códigos criollistas “los golpes, incestos, asesinatos, la explotación inter géneros e interclases que ocurren en la casa-fundo, son tolerados e incluso hechos invisibles”⁷⁵; no obstante, subyacen a la lectura como una suerte de confidencia o revelación de una trama oculta, “los secretos familiares/nacionales”⁷⁶, secretos que derivan, como subrayan ella y otros críticos, de un orden de relaciones aún feudal. Este, a juicio de Eugenia Brito, controla “economías y psiques en un lugar que funciona como metáfora de la precariedad de los sistemas político-culturales de las pequeñas provincias y pueblos latinoamericanos”⁷⁷. Evidentemente, la modernización nacional —como se ha dicho, anómala desde una perspectiva estrictamente racionalista—, detonó fuertes desencuentros entre la economía capitalista y la tradición del campo chileno, ficcionalizados por Brunet en sus personajes. Las economías sociales tensionan la inserción individual en comunidad a tal punto que, como argumenta Kemy Oyarzún, “a través de toda la obra de Brunet, las trizaduras de los registros de lo público y lo doméstico pueden hacer proliferar, a partir de experiencias desgarradoras y frecuentemente siniestras, subjetividades descentradas y nomádicas”⁷⁸.

La variedad de entradas críticas recientes y de los posibles desarrollos que ofrece la propia textualidad brunetiana aconsejan, pues, hacerse cargo de las cuestiones hasta ahora enunciadas, buscando a su vez dar nueva visibilidad a los relatos de esta autora hasta hoy insuficiente, injustamente leídos. Un tema que me atrae particularmente son las reflexiones de la propia autora sobre su escritura, las que me parece desbordan la mimesis realista desde muy tempranas producciones. En el caso de Brunet, tales conceptualizaciones son esquivas o aparecen de forma muy solapada⁷⁹; la expresión

⁷⁵ Rubí Carreño. “Violencia y erotismo en ‘Aguas abajo’ de Marta Brunet”. *Anales de Literatura Chilena*. 2 (2001): 221-233. Web. Nov. 2010. http://www.brunet.uchile.cl/estudios/rubi_carreno_violencia.htm. Carreño desarrolla también estas ideas en *Leche amarga*, *Op. cit.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Brito, Eugenia. “Territorialidades nómades. (Sobre *Humo hacia el sur*, de Marta Brunet)”. *Revista de Teoría del Arte* N° 3, del Departamento de Historia y Teoría de las Artes, Universidad de Chile. Santiago: 2000. pp. 132-145, p. 132. También en: http://www.brunet.uchile.cl/estudios/brito_territorialidades_nomades.htm

⁷⁸ Oyarzún. *Op. cit.*

⁷⁹ Iván Carrasco, quien utiliza el concepto de Walter Mignolo de “metalengua” para abordar las reflexiones metaliterarias de los escritores chilenos, plantea que “los textos considerados como literarios en las distintas sociedades modernas carecen de factores o procedimientos externos de legitimación [...]; por ello, sus autores necesitan fundamentarlos o avalarlos mediante el desarrollo de una textualidad paralela o incorporada total o parcialmente en los textos, que los explique, les dé identidad genérica y de

metatextual evidentemente aparece como una forma de legitimación del discurso de un autor y, al mismo tiempo, como señala el crítico Iván Carrasco, “da a conocer el grado de conciencia” sobre su textualidad⁸⁰. Aunque a Luis Oyarzún no le haya parecido que la producción brunetiana fuese lo suficientemente “programática”, lo cierto es que la autora se preocupó de delinear una explicación de su trabajo, dedicando una conferencia al tema, publicada en *Atenea* bajo el título “Experiencias de mi vida literaria” (1958). El mismo texto, con algunas variaciones, fue ocupado por ella en el prólogo de *Solita sola*, “Con una niña por las páginas de un libro”, libro publicado por primera vez en las *Obras completas* de la autora (1963).

No resulta extraño que la única poética de la autora aparezca en aquel libro destinado a las historias de Solita, pequeña protagonista de la novela *Humo hacia el sur*, ya que es recurrente, por parte de Brunet, el empleo de los personajes infantiles para plantear sus reflexiones sobre la creación artística. Los niños, como otros personajes brunetianos, aparecen en una peculiar frontera identitaria. Al interior de los hogares, o en lugares limítrofes, membranas de paso entre la calle y la casa —como es el caso del jardín—, allí esperan ser vistos por la crítica, que alude a ellos, pero los soslaya como objeto de estudio. Me pregunto de qué modo la inserción de la infancia, lejos de domesticar o restar fuerza a una propuesta estética reveladora de violentas fuerzas sociales, que dislocan las subjetividades, puede, por el contrario, apuntalar o subrayar la condición “nomádica” de esta producción.

Propongo tres formas de entrar en este problema, que constituyen además una propuesta para recorrer la trayectoria literaria de Brunet: a) visualizar el modo en que los personajes infantiles brunetianos vehiculizan los planteamientos metatextuales de la autora, los que se pueden abordar desde la perspectiva del contrato mimético que supone su inscripción en la llamada literatura naturalista; b) revisar el discurso de la “autenticidad” de los niños, principalmente en el caso del personaje Solita, el que entraña una mirada particular sobre la marcha homogeneizadora de la ideología “nacional”; c) releer al personaje más conocido del universo brunetiano, María López (*María Nadie*), como encarnación de un sujeto infantil, sin deseo (sexual ni político) y por ello, sin posibilidad de alcanzar verdadera ciudadanía, al no lograr afirmar una identidad autónoma, en una metáfora que afecta el discurso sobre la inserción política y literaria de la mujer en Chile.

La invención de las niñas

naturaleza textual, los ubique en el sistema artístico y posibilite su reconocimiento y valoración social como textos literarios. Esta conceptualización émica, explícita o explicitada, elaborada en el marco de una institución literaria, da a conocer el grado de conciencia de sus autores sobre la naturaleza y caracteres de la textualidad que practican”. Carrasco, Iván. “Pluralidad y ambivalencia en la metatextualidad literaria chilena”. Revista *Estudios Filológicos*, Valdivia, n°36, 2001. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132001003600001&lng=es&nrm=iso Accedido en 15 marzo 2011.

⁸⁰ *Ibid.*

La infancia ocupa un lugar importante en la producción brunetiana. Valorizarla me parece una cuestión necesaria, toda vez que aún tiene arraigo en el mundo crítico una mirada indiferente a la literatura para niños (que Brunet cultivó con inteligencia, como se puede ver en *Cuentos para Mari-sol* y *Alehuya para los más chiquitos*) y una concepción devaluadora de los personajes infantiles, como si estos fueran inocuos. Ciertamente, en Brunet hay una infancia muda, que es testigo y asimismo víctima de la violencia generalizada, como ocurre en “Aguas abajo” —donde, cito a Rubí Carreño, “la situación de no ganar dinero va aparejada con el escaso poder”⁸¹ de los niños— y “Piedra callada”. Pero hay una serie de personajes infantiles que protagonizan sus ficciones y vehiculizan reflexiones metatextuales, como también representan, particularmente las niñas, diversos estadios en la búsqueda de autonomía de la mujer creadora.

En tanto objeto cultural, la infancia ha sido soslayada por la crítica, abordada como una suerte de “Otro domesticado”⁸² al que no corresponde desentrañar porque, como señala la etimología de la palabra, la *infantia* es *inefable*. Ella posibilita la expresión de puntos de vista creativos y subversivos, ya que el habla infantil aún no ha sido apropiada por la intencionalidad social o cultural⁸³, constituyendo, por lo mismo, una importante desiderata de la literatura moderna, la que proyecta la infancia como metáfora, mito y utopía. Según el ensayista español Fernando Cabo, constituye un discurso liminar que facilita el afianzamiento contradiscursivo de la literatura⁸⁴, representando valores y tendencias que funcionan como la contracara de los discursos dominantes, tanto desde un punto de vista social como epistemológico. La idea de una contradiscursividad radicada en la infancia se ajusta, por cierto, a la propuesta de lectura de Julio Ramos, sobre las relaciones entre literatura e ideología en América Latina durante la segunda mitad del siglo XIX. En Chile, la narrativa de Brunet y de un puñado de colegas suyos, que propugnaron significativas críticas sociales a través de su literatura (pienso en Oscar Castro, Manuel Rojas, José Santos González Vera o, ya en los 60, Alfredo Gómez Morel), coloca en los niños, significativamente, discursos que cuestionan las normatividades de la lengua, el género, la cultura letrada, valorizando, como propone Ramos, “materiales —palabras, posiciones, experiencias- *devaluados* por las economías utilitarias de la racionalización”⁸⁵, saberes ocultos⁸⁶ que habitan los

⁸¹ Carreño. *Op. cit.* 2007, p. 90.

⁸² Elizabeth Goodenough, Mark Heberle y Naomi Solokoff. *Infant tongues. The voice of the Child in Literature*. Detroit: Wayne State University Press, 1994, p. 2.

⁸³ *Ibid.*, p. 4.

⁸⁴ Fernando Cabo Aseguinolaza. *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001, p. 9.

⁸⁵ Julio Ramos. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Ediciones Cuarto Propio/ Ediciones Callejón, 2003, p. 25.

⁸⁶ Respecto de la aparición del relato de infancia en Chile, v. Lorena Amaro, Ghislaine Arecheta, Esteban Castro y María José Delpiano. “Los saberes ocultos: La infancia en los textos autobiográficos chilenos”. *Acta Sociológica*. 53 (2010): 123-146. FCPyS-CES, UNAM, México. “Narrativas Vivenciales. Subjetividad y Ciencias Sociales”.

imaginarios locales y personales y que los niños, actores aparentemente ingenuos, revelan a través de sus juegos⁸⁷.

Ester Melón de Díaz plantea que ya desde su segunda novela, *Bestia dañina* (publicada en 1926), Brunet reveló “un gran interés en la sicología de los niños”⁸⁸, interés que nos parece también fue estético y político. Por lo general solos o incluso aislados, los niños brunetianos suelen estar bajo la tutela de figuras hostiles o indiferentes, en núcleos familiares degradados o perversos. La familia parece representar, a juicio de la crítica Cecilia Rubio, “un cuerpo social que [...] entra en tensión con el discurso del Estado protector”⁸⁹, en que la soledad infantil pareciera metaforizar una orfandad mucho más vasta.

La atención de Brunet en los niños se consolida en las narraciones de *Reloj de sol* (1930), colección de cuentos en que el título alude a las edades de la vida, como lo hacen también los títulos de cada sección (“Alba”, “Mediodía”, “Ocaso”). Allí encontramos tres cuentos protagonizados por niños: “Juancho”, “Francina” y “Lucho el mudo”. Juancho y Lucho son dos pequeños tocados por la muerte: el primero, por la de la madre, a la que trata de despertar en su ataúd, el segundo, por la propia, en el afán de oponerse a un padrastro, a quien en realidad sí quiere. Francina no vive en el ominoso mundo de Juancho y Lucho; por el contrario, el cuento revela el descubrimiento, por parte de la niña, de su vital femineidad. Me detengo en ella porque anticipa, de algún modo, a la pequeña protagonista de la novela *Humo hacia el sur* (1946), Solita, la “preferida” de Brunet⁹⁰, a quien la autora no solo convierte en protagonista de una serie de cuentos escritos aparentemente a fines de los 40, bajo el título *Solita sola*, sino que también puede ser vista como destinataria de los cuentos infantiles de la colección “Cuentos para Mari-Sol”⁹¹ (1938). Ciertamente, tanto en Solita como en Francina es posible advertir una suerte de protohistoria, fragmentos de una autobiografía inconclusa de Brunet⁹², en que las figuras de las niñas lectoras, imaginativas y creadoras es

⁸⁷ Juego y creación son en estos relatos brunetianos actividades que se identifican, al modo en que Freud hacía entre ellas una conexión psíquica: “No olviden ustedes que la insistencia, acaso sorprendente, sobre el recuerdo infantil en la vida del poeta deriva en última instancia de la premisa según la cual la creación poética, como el sueño diurno, es continuación y sustituto de los antiguos juegos del niño”. Sigmund Freud. “El creador literario y el fantaseo”. *Obras Completas*. Vol IX. Buenos Aires: Amorrortu, 1979, p. 134. La identificación se produce, por cierto, en cuentos de atmósfera onírica, en que el juego mimético infantil parece cuestión de vida o muerte.

⁸⁸ Melón de Díaz. *Op. cit.*, p. 101.

⁸⁹ Cecilia Rubio. “La inversión del final feliz en la cuentística de Marta Brunet”. *Acta Literaria*. 20 (1995): 89-112. Web. Nov. 2010. http://www.brunet.uchile.cl/estudios/cecilia_rub_inversion_final.htm.

⁹⁰ “Si alguien me preguntara a cuál de las criaturas de mis libros prefiero, diría sin vacilaciones: a Solita”. (Brunet. “Los niños”. *O.C.*: 170) Analizaré con más detención esta novela y su personaje infantil en las páginas que siguen.

⁹¹ Mari-Sol, María Soledad, parece ser el nombre de “Solita”, hija a su vez de María Soledad, la ingenua madre de *Humo hacia el sur*. No me ha parecido demasiado temerario proponer esta asociación.

⁹² Las biografías de Brunet consignan varias cuestiones presentes en la narrativa de la autora: la madre enferma, el padre ausente, una niñez singular como hija única, cercana a los animales y la vida campestre. Así relata Berta López Morales: “Marta rechazaba jugar con muñecas, le molestaba la cara de éstas con su mirada fija y vacía, prefiriendo la compañía de animales domésticos. A los siete años escribía teatro

recurrente, pudiendo, en sus obsesiones, llegar al punto de autodestruirse. Me referiré específicamente a dos de ellas: Margarita, de “La nariz” y María Casilda, de “La niña que quiso ser estampa”, a las que se les puede aplicar, de distintos modos, la misma frase con que Brunet ilustra la experiencia de Francina: “no la arredraba la realidad; mejor dicho, no llegaba a verla” (*O.C.*: 23).

“El resplandor de un sentido”

En “La nariz”, Margarita revela desde muy temprano su obsesión por las narices: “La niña cumplió siete años [...] bajo la neta línea del flequillo aparecían los ojos enormes, desproporcionados, inescrutables, mirando en cada rostro con sostenida fijeza el perfil de la nariz” (*O.C.*: 264). El espacio familiar está claramente dividido entre el mundo de las mujeres, que no comprenden e incluso se asustan de su obsesión, y el padre, que se convierte en el héroe de la niña al acoger sus inquietudes.

Las narices, en el cuento, parecen reflejar una realidad auténtica y esencial: “siempre dicen la verdad. No saben hacer guiños, como los ojos, ni sonreír, como la boca. Cuando toda la cara dice mentiras, solo la nariz se porta bien y dice lo que siente” (*O.C.*: 267). Ellas hacen evidente, además, las diferencias genérico-sexuales que la niña observa. Así, Margarita pregunta: “—Abuela, ¿por qué tu nariz no se parece a la de papá?”. La abuela responde: “Porque papá es hombre y yo soy mujer” (*O.C.*: 265). La nariz del padre es memorable, mientras que las mujeres no tienen narices: constituyen sombras, voces, ojos, labios que ordenan y mienten: “Margarita esperaba, ¿qué? La voz de la madre dando una orden, los ojos fiscales de tía María Elena, la abuela con sus promesas a ras de labios, las impertinencias de las otras niñas, Sunta con la seguridad de su amparo. Tal vez nada. Sí. Terminó por no esperar nada” (*O.C.*: 270). Hostilizada por ellas, Margarita enmudece, al punto de provocar la preocupación del padre, único varón de su entorno, quien le ofrece consuelo, acunándola “sin palabras”:

Seguía meciéndola enternecido, ganado por la súbita conciencia de su responsabilidad, trazándose una conducta para el futuro. La niña se dejaba hacer, entre suspiros, repitiendo las mismas palabras mojadas de lágrimas, ganada por la certeza de ese maravilloso refugio que se le aparecía de pronto, adormecida por una especie de bienaventuranza, relegado ya su dolor a los lindes del recuerdo, sintiendo con el instinto que afinara

para gatos y perros, su único auditorio”. López. *Op. cit.* 1997, p. 85. Ester Melón de Díaz se refiere a los rasgos biográficos de Brunet en el personaje de Solita: “Este personaje es, sin duda alguna, creado con las evocaciones más definidas de su infancia. Cuando niña, gusta de imaginar mundos fantásticos en los cuales ella es la protagonista. De igual modo en Solita Sola de *Humo hacia el sur* recoge esta evocación infantil”. Melón de Díaz. *Op. cit.* 12. Otro tanto escribe María Carolina Geel, sobre esta misma novela: “donde, dicho sea de paso y según parece, hay un poco de autobiografía en cuanto a la niñez de la autora...” Geel. *Op. cit.* 1949, p. 54.

el sufrimiento que una fuerza todopoderosa empezaba a crear a su alrededor una zona de paz invulnerable (*O.C.*: 269).

En esta escena, sutilmente erótica, del padre y la hija alzando un muro de intimidad, hay un mensaje sobre la complicidad —con aires ilícitos— en que el padre facilitará a la niña espacio y apoyo para encauzar sus obsesiones⁹³. Él decide llevarla en un viaje, recibido con sorpresa por las otras mujeres de la casa, a una hacienda en la montaña, paisaje insistentemente retratado por la narradora, un espacio primigenio donde nada podrá interrumpir el idilio edénico de padre e hija⁹⁴: “Margarita tenía la impresión de inaugurar un planeta, de estar en medio de un mundo prodigiosamente antiguo, aún no visto por ojos humanos” (*O.C.*: 269). Es en este medio que la niña puede seguir su instinto y “descubrir” el sentido que tiene realmente su obsesión por las narices. Encuentra un trozo de madera, “una extraña forma alucinante, que pugnaba por expresar algo” (*O.C.*: 272), de la que extraerá una escultura: el retrato de su padre.

Él la sorprende absorta en su trabajo, rasmillada y sucia, la mueca “endurecida”, “mientras las manos autoritarias manejaban y vencían la tenaz oposición de la larga liana de un alambre” (*O.C.*: 273). Padre e hija observan embelesados la obra: “El padre la atrajo tiernamente a su lado, sin quitar los ojos del amasijo de donde surgía evidente, aun de sus errores, el resplandor de un sentido. Una tensión, una fatiga que no era producto de sus afanes del día, se desvanecía en él súbitamente. ¡Al fin! ¡Y qué sencillo y natural era todo! ¡Y qué hermosamente terrible sería todo en adelante!” (*O.C.*: 273).

En este pasaje la narración en estilo indirecto libre parece *atravesada* por otra episteme, una voz que surge desde fuera del relato para señalar eso “hermosamente terrible” que despunta en el ejercicio figurativo, aquello que da sentido a la loca obsesión de la niña, quien declara saber, ahora, “por qué me gustaban las narices...” (*O.C.*: 273). El hallazgo es comentado, a modo de desenlace:

También lo sabía ahora el padre. Era como si deletreara símbolos sin sentido. Que Margarita aprendería a leerlos. A leerlos de corrido. Y a escribir en ese idioma. La niña continuó con la misma mezcla de expresiones:
-¡Lo que tendremos que pelear con ‘ellas’! Porque no ‘les’ va a gustar nada que yo haga estas cosas. Pero ‘nos’ defenderemos, ¿no es cierto? (*O.C.*: 273)

A partir del cuento quisiera establecer dos asociaciones. La primera dice relación con el acto de creación de la niña, el que aparece, efectivamente, como el deletreo de una

⁹³ Las relaciones incestuosas son abordadas en varios de los relatos brunetianos (“Aguas abajo”, “Piedra callada”, “Amasijo”), y a veces de modo muy explícito.

⁹⁴ Espacio primigenio retratado por muchos de los narradores naturalistas del continente, que refuerza la comprensión de América como un afuera de la Historia, materialidad de una naturaleza mágica e imponente que pusieron de relieve narradores latinoamericanos posteriores, como Alejo Carpentier, en su conceptualización de lo real maravilloso (más que una categoría estética, una traza ontológica).

escritura otra. Su materia primera, la que se presta para la creación de ese amasijo que es el rostro paterno (curiosamente, *Amasijo* se titula la última novela de Brunet, sobre un escritor atormentado por su identidad homosexual), es la naturaleza, el paisaje que fue la materia primera del llamado criollismo. Lo *imitado* son las facciones paternas, “símbolos sin sentido” que la niña aprenderá a leer “de corrido”, asociación con la cultura letrada encarnada por el Padre, que servirá, en el futuro, de dique de contención respecto del universo familiar femenino. En este sentido, no creo demasiado forzado ver en esa figura paterna un símbolo de la tradición literaria; por otra parte, de acuerdo con mi lectura sobre las asociaciones metatextuales presentes en la narración, cabe mencionar como referente *literario* de la creación brunetiana el realismo “tanto de españoles como de franceses”⁹⁵.

En segundo término, el padre no solo orienta a la hija en su búsqueda artística: la acoge, la celebra y la protege de “ellas”. A partir de esta escena, me parece viable trazar una relación con la acogida que la crítica androcéntrica dio a la textualidad brunetiana, asimilada por ellos como propia de un varón. Las mujeres del cuento, por el contrario, parecen servir de espejo a las mujeres del ambiente chillanejo de Brunet, quienes le dieron a la publicación de *Montaña adentro* una mezquina recepción, ya que juzgaron que se trataba de una historia escandalosa.

“La nariz”, pues, puede ser leída como el acercamiento de la niña/aprendiz al Padre, el que se equipara a la figura de Dios en el contexto del cuento, cuando vemos que la niña declara su intención de “verle las narices a Dios”, “pero a Él mismo. No a esos cuadros en que dicen que está Él. Y que no es cierto, porque nadie le ha hecho un retrato a Dios” (*O.C.*: 266). El anhelo esencial de la niña, de ver ese rostro (hasta ese momento solo se ha hablado de narices y perfiles), resuena en la recreación del rostro paterno, en que emerge, como sugiere la narración y a los ojos del propio padre que hace las veces de lector/espectador, *el resplandor (beatífico) de un sentido*⁹⁶. Padre, Literatura y Dios configuran el triángulo en que la niña se protege del mundo y principalmente de esas “otras” que ningún sentido pueden aportar a su imaginación. Hay, por cierto, una tensión no resuelta, que la autora irá desarrollando en diversos textos, donde es recurrente la polarización entre mujeres transgresoras y mujeres domesticadas por el

⁹⁵ Brito. *Op. cit.*

⁹⁶ El cuento muestra, pues, el tránsito desde una pulsión, hacia el encuentro con un ámbito codificado, el artístico, al que el padre aparentemente pretende conducir a la niña, y apoyarla. En este sentido, quisiera citar el trabajo de Giorgio Agamben, filósofo que reflexiona sobre la teoría de la infancia: “La dimensión histórico-trascendental, que designamos con ese término, se sitúa efectivamente en el ‘hiato’ entre lo semiótico y lo semántico, entre la pura lengua y el discurso, y de alguna manera lo explica”. Giorgio Agamben. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003, pp. 78-79. Al respecto comenta Fernando Cabo, que este hiato es el que se produce “entre naturaleza y cultura [...] Entre el lenguaje puro dado (meramente reconocible) y el humano (que debe ser comprendido en la medida en que depende de una experiencia), y también entre *identidad y libertad*, entre *tierra y mundo*”. Cabo. *Op. cit.*, p. 85.

ambiente⁹⁷, en un juego complejo en que esta opción de la niña “rebelde” por el mimetismo bajo el alero paterno, no parece demasiado rara.

Mímesis y muerte

En “La niña que quiso ser estampa” la neurosis de su protagonista infantil toma cauces muy distintos. Una mujer de visita en la elegante casa de la abuela de María Casilda, de solo diez años, exclama admirada, al ver a la pequeña vestida finamente por su abuela, que parece “un ángel de estampa” (*O.C.*: 161), halago que gatillará la obsesión de la niña por este tipo de imágenes. Como Margarita, ella habita una casa lujosa en que el entorno femenino no puede (o no sabe) cobijarla, menos contener la fuerza destructiva de su furor estético.

Es la abuela, en todo momento inconsciente del camino peligroso que ha tomado la nieta, quien le explica qué significa la palabra “estampa”. Primero lo hace de un modo torpe: “estampa es... una estampa inglesa”, envió a un universo de imágenes foráneas que ya comentaré más adelante. Luego propone, “contenta de dar fin a la explicación”: “Estampa es [...] un cartón o un papel, grande o chico, que representa algo muy bonito” (*O.C.*: 162). Desde ese instante, María Casilda vivirá para representar estampas en su cuerpo:

Una estampa era algo muy bonito. Y ella parecía una estampa... [...] lo repetía [...] todo el enorme grupo familiar y de relaciones sociales que las rodeaban siempre. Porque la abuela era una “dama patricia”. Pero ella, María Casilda, era una estampa. Y desde entonces se esmeró en parecerse a las figuras que le servían de modelo. Por temperamento sus actitudes eran plásticas, poseía el sentido de la armonía y del color. No tuvo más trabajo que vigilarse y, sobre todo, vigilar la impresión que producía. Ese era su triunfo al principio [...] que alguien, con un renovado fervor, dijera la frase que era ya habitual:
—¡Parece una estampa! (*O.C.*: 163).

El texto presenta a la niña en un devenir imagen constante. En este juego mimético se desechan una y otra vez las figuras representadas, al punto que lo que llega a importar es la propia mímesis. El encanto de la niña es descrito contradictoriamente por el narrador, quien al mismo tiempo asevera que evoca la imagen de “una niña del pasado siglo”, pero niega en ella los signos mismos de la niñez: “sin ninguna de esas

⁹⁷ Escribe Ángel Rama: “habrá mujeres integradas al orden de la sociedad, fieles servidoras y transmisoras de los valores establecidos, y a su lado las rebeldes que niegan el sistema y de él se excluyen, apostando sin cesar por su libertad con el fin de alcanzar, plenamente, la condición humana”. Rama. *Op. cit.*, p. 12.

rollizas características que definen la infancia” (O.C.: 162), en un *fluir* de la identidad que, como se ha indicado antes, suele acontecer en los personajes brunetianos.

La performance de esta ángel/niña/no niña, travestismo que anticipa el desenlace, va minando su salud; los actos miméticos la obligan al silencio y la inmovilidad, malestar que aquí, como en “La nariz”, solo percibe el padre de la niña. La situación se torna más peligrosa cuando un niño le pide ser su novio. La pequeña, obsesionada por las imágenes que ha observado, le exige un beso para su estampa de enamorados. Él se asusta de la fervorosa reacción y se aleja. El resultado es inesperado:

Ella había tenido un novio y lo había perdido. Tenía que estar triste, suspirar, poner una mano en el corazón, contemplar la tarde desteñida de tonos, quedarse pálida y enflaquecer, tomar vinagre y desear morir, porque la vida para ella no tenía ningún objeto. Así eran las heroínas de las novelas color de rosa que la abuela, a su insistencia por leer algo que no fueran cuentos infantiles, había terminado por entregarle (O.C.: 166).

Lo inesperado se debe a que el gesto imitativo, basado hasta ahora en la observación de imágenes, tiene otro referente, “las novelas de color de rosa”. No es la única vez que a lo largo de su trabajo Brunet alude, en clave irónica a mi modo de ver, a esta literatura, la que aquí lleva a la niña a consolidar un modelo femenino devastador⁹⁸. La

⁹⁸ “Es el primer cuento chileno sobre la anorexia”, me comentaba en una conversación informal Rubí Carreño, frase que acogí con sorpresa y que me creo ilustra la originalidad de la mirada brunetiana. Por otra parte, y respecto de estos modelos culturales, resulta curioso que varios críticos hayan leído literalmente el epígrafe de la novela *Bienvenido* (1929), “Para mi madre, que quería una novela rosa” (O.C.: 485), el cual no formaba parte de la primera edición. Raúl Silva Castro escribió: “La autora tiene ganado nombre de novelista desde el día, ya un tanto lejano, en que desde su rincón provinciano dio a luz su *Montaña adentro*; y lo ha confirmado en fechas ulteriores con *Bienvenido*, novela rosa sin disimulos...”. Raúl Silva Castro. “María Nadie, novela de Marta Brunet”. *Atenea*. 378 (1957): 258-262. Web. Nov. 2010. http://www.brunet.uchile.cl/estudios/silva_castro_maria_nadie.htm. Ester Melón de Díaz también intentó leer la novela desde la inscripción de Brunet: “El protagonista de *Bienvenido* es el único caso en donde el personaje se enfrenta a la caída y vence. Acaso por esto Marta Brunet llama esta obra una ‘novela rosa’. Juan Ramírez logra superar la fuerza instintiva que lo acercaba a Marcela, mujer hermosa y sensual, y unirse amorosamente a su esposa cuando se entera que esta va a tener un hijo. Sin embargo, puede observarse que este rechazo de las fuerzas ocultas de la fatalidad ocurre en la novela con gran rapidez, sin mucho dramatismo. La autora misma no detiene esta acción porque teme que su promesa de una “novela rosa” pueda fallar”. Melón de Díaz. *Op. cit.*, p. 66. Lo cierto es que quien lea la obra completa de la autora podrá ver la aversión que manifiestan muchos de sus narradores hacia este tipo de relatos edulcorados. El epígrafe, a mi modo de ver, más parece entrañar una ironía sobre el deseo de la madre y la escritura (¿o la vida?) “real” de la hija. Las lecturas de Melón de Díaz y Silva Castro le restan espesor al texto, en que la “novelita rosa” aparece como matriz de sentido para la hermana menor del protagonista, cuyas cartas anticipan el mundo provinciano y anhelante de muchos de los personajes de Manuel Puig. Brunet dialoga con la producción mediática de su tiempo, esbozando una crítica de las imágenes cinematográficas y de los héroes folletinescos; así por ejemplo en *Bienvenido*, en que desde las primeras páginas se alude a la presencia de un monstruo lacustre —¿monstruo del deseo?— que pareciera prefigurar la única pasión que gobierna ese relato, aquella que no alcanza a detonarse entre el

obsesión por parecerse a una de estas heroínas la lleva a buscar el vinagre a escondidas, hasta quedar en los huesos. Y este es el desenlace, cruel como muchos de los finales brunetianos:

Soñó su última estampa. Iba por un camino de menudos caracoles que decían el mensaje de lejanas olas. Enormes flores color de cielo bordeaban el camino [...] No tocaban sus pies los caracoles, se deslizaba por sobre ellos, dulcemente, resbalando por el tobogán de la brisa. El camino terminó de pronto bajo un arco y allí se quedó ella, inmóvil.

Se miró los pies, que ahora sentía sobre el suelo. Y al mirarse los pies se vio el traje, como nunca se lo había hecho la abuela, tules flotantes de un claro verde, con estrellas que refulgían entre sus pliegues sujetos por una estrecha cinta de oro. Y en una mano tenía un lirio carmesí de largo tallo y la otra mano en el aire se alzaba en un vago gesto de adiós.

Fue entonces cuando aparecieron dos ángeles con dos grandes tijeras, recortaron de la vida la estampa de María Casilda y se la llevaron para fijarla en las galerías celestiales por toda la eternidad (*O.C.*: 167).

La muerte, que suele rondar a los personajes infantiles de Brunet⁹⁹, me parece en este caso aleccionadora en su relación con el cuento anterior. Aquí, de la lectura de imágenes foráneas, europeas, de las estampas guardadas “en el escritorio del abuelo” o bien, las representaciones de heroínas desfallecientes de las novelas rosa, no parece posible proyectar “el resplandor de un sentido”. La mimesis no *añade* nada, a diferencia de lo que ocurre con el trabajo artístico de Margarita, en que observación y ejecución son dos momentos muy diferenciados. María Casilda solo parece prestar su cuerpo a la imagen, funcionar como una pantalla y recibir la mirada admirativa de los demás, que operan un

protagonista y la tentadora Marcela. Ella encarna la libertad sensual frente a la domesticidad y sumisión de la esposa del protagonista, juego polar presente en muchos de los textos de la autora. La novelita rosa, pues, no parece novelita rosa, sino un triste relato sobre la aceptación de las convenciones sociales, en que no hay visos de una feliz pasión triunfadora, sino cumplimiento de los patrones establecidos y simulacros de felicidad.

⁹⁹ No hay que olvidar un dato concreto, que seguramente incidió en las representaciones brunetianas de esta infancia enferma o moribunda, más allá de una búsqueda poética o metafórica: la tasa de mortalidad infantil en Chile era altísima a principios del siglo XX. Según la página de la DIBAM *Memoria chilena*, “en los primeros quince años del siglo la mortalidad infantil (muertes acaecidas antes del primer año de vida) registraba valores sorprendentemente elevados; en ese entonces casi 300 de cada 1.000 niños morían antes de cumplir el primer año de vida. Desde 1915 hasta 1940 la mortalidad infantil se mantuvo por sobre las 200 defunciones por mil nacidos vivos. A partir de 1940 se registra un descenso importante, el cual continúa en forma paulatina durante los 25 años siguientes...” (consúltese <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=desarrolloydinamicabaja>).

vaciamiento y la transforman en *imago*, en superficie muda. En este melancólico relato, la puesta en abismo revela los alcances que puede tener el aparentemente ingenuo juego mimético, cuando este toma como modelo la galería de bellas imágenes y románticos discursos destinados a la mujer. El padre, aunque consciente del peligro, no logra salvar a la hija porque las mujeres, “las otras” de María Casilda, son quienes mandan. Mientras en “La nariz” la niña/artista aparece encerrada en la burbuja de la protección paterna: indiferenciada, mera proyección, en “La niña que quiso ser estampa” el único horizonte es la aniquilación total, en un final que revela el aspecto siniestro y también absurdo de la belleza que persigue¹⁰⁰.

Quisiera enfatizar la efectividad de estas puestas en abismo de la enunciación brunetiana, a través de figuras infantiles que, en primera instancia, parecen actuar historias fantásticas o surrealistas, en consonancia con los modos perceptuales de la niñez habitualmente representados en la literatura (muy particularmente desde el romanticismo en adelante), pero que pueden ser leídas desde ópticas globales, intentando escudriñar la poética de la autora y su discurso sobre la difícil escena en que se gesta, durante la primera mitad del siglo XX, la producción escritural de las mujeres y la suya propia, entre la opresión y la fatal idealización romántica asociada a lo femenino, y la ley del padre letrado que obliga al ejercicio mimético; las niñas operan como fantasmagóricos sujetos que hablan secretamente en sus historias, sobre género, mimesis y canon.

En los cuentos analizados, la autora pone en abismo la operación mimética, haciendo algunos guiños. Así, la escena de carácter erótico descrita en “La nariz”, puede ser leída como el acercamiento de la niña/aprendiz al Padre, en un sentido reveladoramente simbólico. La creación de la niña aparece, efectivamente, como el deletreo de una escritura otra, que está dada o viene de la propia naturaleza (como el primer criollismo que exaltó el paisaje primigenio), hasta el punto que el primer retrato realizado por ella emerge literalmente de la tierra, del paisaje (una corteza de un árbol). Por otra parte, ese “libro” que ella aprenderá a deletrear, codificado y pleno de sentido para el que sepa leer, puede ser entendido como la tradición literaria¹⁰¹ a la cual una aprendiz debe

¹⁰⁰ Otro tanto ocurre en el relato, también de *Raíz del sueño*, “La otra voz”, en que una muchacha, María Clementina (la “Nena”), todavía muy cercana a la niñez (“tan de niña anhelante la voz”, *OC.*, p. 157), vive una vida rutinaria, angustiada por la eventualidad de la muerte y curiosa de lo que será sentir el amor. “Ella conoce el amor de las novelas rosa, en que los enamorados tienen palabras, encendidas palabras, tremolantes palabras, calcinadoras palabras para traducir la pasión, pero en que siempre los cuerpos están ausentes. Es como si de ellos solo existiera la voz” (*OC.*, pp. 157-158). Brunet una vez más escenifica la mimesis del personaje femenino, quien, ante el juego que le propone su “festejante” —le habla como un caballero antiguo— responde en ese tono hasta llegar al punto de no controlar su juego y quedar reducida a unas palabras que se hablan solas, con “otra voz” que rechaza al varón, se hace dueña de la situación y la deja suspendida, incorpórea, en la locura: “y un denso viento, ese viento que ella había esperado siempre que soplara trayendo la desolación, el llanto y la muerte, la arrastraba implacablemente, más allá de la conciencia, del fantasmal trasmundo donde la otra voz seguiría imponiéndose a la silenciosa contracorriente de la suya” (*OC.*, p. 161).

¹⁰¹ Sobre los materiales efectivos de las primeras narraciones brunetianas, cito a Eugenia Brito: “Del realismo, ella ocupará las estrategias discursivas de los franceses que leyó en su juventud y de los españoles, de quienes provenía por parte de padre y madre. Sabemos que Proust, Pirandello y Joyce, así

adscribirse para poder prosperar en el universo de los padres literarios. Ellos no tienen por qué ser tan solo un puñado de referentes muertos: pueden ser también los custodios de la burbuja en que esta niña crea; continuando con las analogías, me parece que se puede ver en el padre del relato la cifra de los escritores que acogieron a Brunet en la ciudad letrada. El texto funciona, de este modo, como un relato de iniciación artística, en que a la figura masculina se le dota de atributos casi divinos.

Pero la mimesis no tiene por qué significar una operación de poder; como en el mundo animal, puede ser también comprendida como una estrategia de resistencia, si se la observa desde la vereda de la producción escritural de mujeres. Tanto el silencio como la mimesis son armas utilizadas por las escritoras para cuestionar los discursos patriarcales¹⁰²; una mimesis aparente y reveladora de fracturas profundas, como ocurre con la máquina brunetiana, cuyo crujido seco se deja sentir desde las primeras páginas escritas por la autora.

Por otra parte, los dos relatos analizados anticipan otros, más conocidos, en que se reitera la triangulación niña/mujeres/padre y la cuestión se resuelve de un modo más alentador para el personaje femenino portador del discurso rebelde. Así, por ejemplo, en la novela *Humo hacia el sur*, donde Solita logra alcanzar cierta autonomía, al diferenciarse de su padre, el que ya no aparece protector ni todopoderoso, sino decaído y cobarde, ajeno por completo a la vitalidad imaginativa de su hija. Eugenia Brito ha escrito: “Solita observa las máscaras y disfraces con que su padre viste su rostro para aparentar alguien que no es: un hombre correcto, un caballero”¹⁰³; Ernesto Pérez necesita saciar sus necesidades sexuales fuera del hogar en que exige de la mujer una conducta “virtuosa”; es un persona que encarna la “carencia del imaginario masculino en la adscripción a una ley más primigenia, previa a la constitución de una virilidad más gregaria y social [...] un hombre en cierta medida, niño [...] El ser del goce previo a la sublimación y a la represión que significa la superación de Edipo”, argumenta Brito¹⁰⁴.

Solita: autenticidad y autonomía

La crítica brunetiana al orden patriarcal se direcciona en varios sentidos; particularmente me interesan sus reflexiones sobre el tema del lenguaje en la última

como Unamuno, Azorín Y Ortega y Gasset fueron textos de lectura significativa para la escritora...” Brito. *Op. cit.* Berta López Morales, quien señala directamente a Alone como mentor de la escritora, agrega nombres a la lista, entre ellos el de Emile Zola, vocero del naturalismo francés: “Comienza por esta misma época a cultivar su amistad con Hernán Díaz Arrieta [...], quien la guía en sus primeras creaciones y lectura. Lee a Maupassant, D’Aureilly, Eça de Queiroz y, posteriormente, a Dostoiewski, Gorki, Andreiv [sic], Zola”. López. *Op. cit.* 1997, p. 85.

¹⁰² A este respecto, utilizo una puntualización de Carol Weldt-Basson sobre el pensamiento de Luce Irigaray, quien habla específicamente del empleo de los silencios y, por otra parte, de la mimesis, como herramientas que pueden ayudar a socavar el discurso masculino (“*she speaks specifically about employing silences and women’s need to mimic masculine discourse in order to undermine it*”). Weldt-Basson. *Op. cit.*, p. 19).

¹⁰³ Brito. *Op. cit.*, 2000.

¹⁰⁴ *Ibid.*

novela citada, *Humo hacia el sur*, ambientada en un pueblo “de frontera” en el sur del país, liminaridad que resulta una condensación de las muchas situaciones fronterizas que presenta la novela. En su tiempo fue recepcionada como un texto criollista más de su producción y solo recientemente lecturas como la de Brito, y también de Berta López, han puesto en perspectiva esta novela, reivindicando sus logros y, particularmente, las anomalías que enuncia. López la califica de novela “superrealista” y lamenta que, pese haber sido reconocida y premiada en el mismo año de su publicación, no haya sido difundida como otras obras brunetianas.

En *Humo hacia el sur* no funcionan las asignaciones de papeles habitualmente establecidos; así, José Manuel de la Riestra, patricio de gran figuración política para quienes habitan en el pueblo, en el ámbito doméstico no es sino un pelele de su mujer, doña Batilde, descendiente de españoles latifundistas, quien ejerce un matriarcado también muy poco convencional¹⁰⁵. La impotencia sexual de él es la razón esgrimida para la transformación de la dulce y joven “Tilde”, en la mujer tiránica y enérgica que dirige las vidas del pueblo, espacio simbólico que reproduce los contornos de su propia psique: “Porque aquel pueblo, trazado por doña Batilde, era la copia perfecta de su alma despiadadamente geométrica, en la que la simetría era una forma de la ferocidad rampante y la posesión un acto de dominio” (*O.C.*: 558). El pueblo sin nombre, cuyo “como si lo hubiera parido” (*O.C.*: 690), está ubicado en una frontera, intersticio, como sostiene Brito, “entre las poblaciones rurales conservadoras y oligárquicas del sur de Chile y las ciudades movidas por el afán progresista liberal de las tendencias laicas, modernizadoras”¹⁰⁶. El último y fascinante enclave que Batilde se resiste a conectar hacia el sur a través de un puente (tan real como metafórico): “crecía el pueblo, pero, ineludible sombra, se hacía posible el puente que había de matarlo”, (*O.C.*: 708), posible alegoría de lo nacional que en la ficción se resuelve por un acto desmedido de su creadora: doña Batilde le prende fuego, en un episodio fantasmagórico en que la aniquilación total (del pueblo, de ella misma) prefigura la destrucción de una novela, como ocurre en *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso. Así culmina *Humo hacia el sur*: “El viento había cambiado. Llevaba el humo hacia el sur, y una de sus guedejas parecía prolongar el puente eternidad adentro” (*O.C.*: 709); el pueblo de madera arde en su tiránica geometría, que hace pensar en el trazo sobre el papel.

¹⁰⁵ Sobre este personaje, en quien me parece ver cierto Ersatz de la autora y la autoría, López escribe que se trata de un “personaje divergente que se aparta de las mujeres-héroes creadas por la autora y aunque transgrede los códigos sociales de la sociedad representada en el texto, pareciera estar del lado de los opresores, reivindicando los privilegios de la clase y del sexo dominantes. Se recordará que los personajes femeninos de la novelista, entre otras características, son campesinas que siempre tratan de desnaturalizar el par mujer/sumisión o construir, junto con la identidad nacional, la propia: mujer del campo o madre. En este sentido, doña Batilde constituye una anomalía en relación con los otros personajes femeninos de la escritora, es una mujer que tiene características masculinas: deseo de poder, hambre de posesión, ya sea de riquezas o de tierras, pero que por esa suerte de incongruencia busca su lugar en el mundo de una manera depravada, cruel y perversa”. La novela ofrece una explicación sobre la configuración de este personaje, arraigando su ansia de poder en una carencia sexual y afectiva que la hacen aún más ambigua e interesante.

¹⁰⁶ Brito. *Op. cit.*, 2000.

Es interesante, por otra parte, la elaboración del código onomástico de este extenso relato; entre otros detalles, la propia Brunet aludió al extraño nombre “Batilde” (solo “Tilde” en su juventud), en vez del esperable “Matilde” en el ensayo “Experiencias de mi vida literaria”:

Cierta vez al releer lo escrito, di con una mujer que se llamaba doña Batilde. ¿Batilde? Creí aquello error de máquina y corregí: Matilde. Pero me entró tal desazón, tal sentimiento de irrespetuosidad —lo mismo que si a una vieja amiga de probada ternera le deformáramos el nombre con un feo mote—, que escribí de nuevo Batilde. Todo volvió al orden que debía ser y plácidamente seguí capítulo adelante con mi doña Batilde, señora de su nombre y de su destino¹⁰⁷.

¿Pero es Batilde tan dueña de sí misma? Nombre propio y destino parecen alinearse en una singularidad controlada por el personaje, el cual, sin embargo, vive para desplazar sus necesidades afectivas, su deseo, al plano de la posesión material y el dominio simbólico. Escribe Eugenia Brito:

... Batilde sustituye prontamente la erótica por el esposo y el amor a los hijos por una erótica inscrita en otra posesión: la del pueblo y con ella, la erótica del poder y la del dinero. Se construye como sujeto mujer fálico, inscribiendo en su inconsciente la ley masculina, que sustituye metafóricamente la letra “M” de mujer y de madre, por una letra análoga a la de “P” de padre, su opositora dentro de las leyes de correlación fonológica. Ambas son oclusivas y bilabiales y sólo difieren por la sonoridad: /b/ es sonora y /p/ es sorda. Así, la censura de la escritura impide el paso de m a p, pero inserta la “b” que da al nombre de la matriarca su extraordinaria eficacia poética. El texto ostenta ese saber, no es sólo una sugerencia connotativa, sino un sentido textual explícito: la oscilación del nombre como indicador de la oscilación del yo, Tilde, Batilde [...] La superposición de Ba como sílaba que encierra toda una estructura de sentido suspende el significado de “tilde”, que no es otro que el de “acento”, ¿acento en qué?, en lo femenino elidido, sin duda. [...] La esterilidad de Batilde [...], el dolor de Tilde, que habría querido ganar y ostentar el nombre de Matilde, con la M de mujer y de Madre y que sin embargo, al ver castrados sus deseos, ostenta una nueva identidad, la que al

¹⁰⁷ Marta Brunet. “Experiencias de mi vida literaria”. *Atenea*, 380-381 (1958). Web. Nov. 2010. http://www.brunet.uchile.cl/estudios/marta_brunet_esperiencias.htm.

insertarse sobre ella la señala como una figura “otra”, una figura que trasgrede la ley del intercambio sustentada para las mujeres...¹⁰⁸.

Habría que añadir que la “M” es también la inicial de Marta (y la B, de Brunet), y que Marta Brunet, como Batilde/Matilde, “construye” un pueblo, aquél recreado en la novela. Es Moraima (otra M), nombre que resuena como “Moira” (campesina cuyo destino queda marcado por sus relaciones sexuales con el hijo del patrón) el otro polo de poder de la novela, en su calidad de regenta del prostíbulo del pueblo. Eugenia Brito sostiene, al respecto: “La sexualidad y la clase social castigada de Moraima encuentran en una especie de aliteración del proyecto de Doña Batilde su opción en el prostíbulo en que acompañada de un Negro y de un homosexual agrupa la nomadía de esas territorialidades vencidas para generar un proyecto de resistencia aún desde el límite, sobre el límite mismo”¹⁰⁹.

Estas reflexiones sobre la onomástica me devuelven a la comparación Brunet/Donoso, que he esbozado en otros momentos. No solo la escena de destrucción final de *Humo hacia el sur* me ha hecho pensar en la narrativa donosiana; también esta asimilación del código onomástico, su alta significación, me parece equiparable al rendimiento que a este aspecto le da Donoso, esta vez en *El lugar sin límites*, novela que desde mi punto de vista dialoga claramente con *Humo hacia el sur*. Rodrigo Cánovas ha hecho un interesante análisis de esa breve novela, señalando la combinación de las letras V, W y M (esta vez de Manuela), permutaciones “que registran el carácter dialógico de esta novela en el orden significante”¹¹⁰ y, agrego, el carácter móvil de las identidades. Asimismo en el texto de Brunet, se alojan mujeres que son madres, mujeres que no lo son, mujeres que obtienen poder a través del sexo, mujeres que son sometidas por el sexo. Un espectro femenino variado, que en figuras como doña Batilde, Solita, Paca Cueto y la Moraima, cifra particulares discursos transgresores. Pero es Solita, la más pequeña de todas, “tal vez el personaje más importante del relato, la que actúa de

¹⁰⁸ Brito. *Op. cit.* 2000.

¹⁰⁹ Brito. *Op. cit.*, 2000.

¹¹⁰ Rodrigo Cánovas. *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana: la alegoría del prostíbulo*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2003, p. 62. En este ensayo echo de menos, por cierto, alguna alusión al importante antecedente del boom (que, según Cánovas, transmuta el prostíbulo de las alegorías nacionales en alegorías escriturales) que es *Humo hacia el sur*. Cánovas repasa varios otros: textos de Amorim, D’Halmar, Edwards Bello, Gálvez y Gamboa, “donde se lo confecciona para mostrar el fracaso de los proyectos diseñados por las elites para fundar una nación según pautas éticas (las cuales varían, por supuesto, según la ley de valores propuesta en cada obra literaria). Es el relato de la deslegitimación de los órdenes sociales y, en especial, de la familia (la casa), las castas (las aristocracias criollas), los sistemas (el inquilinaje, la mercancía), en el marco de los inicios de una modernidad sostenida por la corrupción, propia de la condición humana”. *Ibid.*, p. 14. A juicio de Cánovas, versus el carácter documental y alegórico (social) que confieren las narrativas naturalistas a este espacio, los narradores del boom conectarían la alegoría con los conceptos y modos de imaginar la realidad: “son, entonces, alegorías de la escritura, que componen el prostíbulo como verdaderas *casas de citas de la cultura*, que lo arman como un escenario que semeja un orden no-consciente...” *Ibid.*, pp. 14 -15.

centro observador del mundo adulto”¹¹¹ y, por cierto, la única protagonista brunetiana que circula en más de un texto de la autora.

Solita, hija de una mujer dócil, bella e ingenua, muy de acuerdo con los estereotipos maritales de su tiempo, es hija única y gusta de los animales, como también de merodear por la casa en busca de interlocutores que le resulten interesantes (prácticamente nunca los niños de su misma edad). Solita destaca entre los personajes infantiles de Brunet antes aludidos, dado que logra esbozar un discurso propio, que no es ahogado por sus progenitores, si bien procuran inculcar en ella *buenas maneras*. Su mirada funciona como una suerte de conciencia lúcida que recorre la novela, distanciándose de las voces adultas (la mayoría apesadumbrada) para incorporar elementos lúdicos e irónicos. Por la boca de Solita pareciera hablar, como en otros momentos de la narrativa brunetiana, otra episteme, cumpliendo así el relato brunetiano con la convención literaria del “niño lúcido” que a través de su inocencia pone de relieve las más crudas verdades. En particular, me parece interesante la rebeldía de Solita en lo que respecta al tema de la lengua, como se deja ver en este pasaje, en que la niña se encuentra alimentando a su pony (el “Mampato”) y es regañada por uno de los sirvientes del padre. Cito:

Agradece el “Mampato” con una serie de relinchos y botes, tan frenéticos que Bartolo viene a ver lo que pasa.

—No vai a entender nunca vos.

—Güeno, güeno —dice Solita remedándolo.

—Bien sabís que li’hace mal.

—A vos tamién ti hace mal el trago y lo más bien que seguís poniéndole... —y con cierto recelo mira a su alrededor. Si la oyeran... Sabe que le está absolutamente prohibido. ¡Pero es que a ella le gusta tanto hablar como habla Bartolo!... ¡Tanto! Sólo que los grandes no comprenden eso. Ni siquiera Mademoiselle lo entiende. Ella trata de hablar muy bien, con estirada corrección, cuando lo hace con el papá y la mamá. Hablar muy bien en cualquier idioma. ¿Por qué entonces no la dejan hablar bien el idioma de Bartolo? ¿Y el de los indios? ¿Y el del “Togo”? ¿Y el de “Don Genaro”? ¿Y el del “Mampato”, que tiene muy pocas palabras, pero es más exacto que ninguno? [...] Porque ella cree que la gracia no está en hablar siempre con un lenguaje bien estirado y planchadito, con tantas alforzas y puntillas de verbos y pronombres. ¡Con lo que le gustaría a ella revolver y enmarañar esas cosas! Lo que vale es el idioma “de veras”, ese que se aprende con los indios, o con el “Togo” y “Don Genaro”, o con el “Mampato”, y que ellos saben sin haberlo aprendido, porque es el único que corresponde realmente, mágicamente, con las cosas que se dicen. Es sólo cuestión de quedarse oyendo cómo se articulan los sonidos, los vagos rumores, los imperceptibles gruñidos, y allí no hacen falta el odioso

¹¹¹ Brito. *Op. cit.*, 2000.

indicativo, no el detestable subjuntivo, para saber de inmediato lo que significan y que la memoria los retenga con toda facilidad (*O.C.*: 614).

Como a Margarita las narices de las personas, a Solita solo le parecen “verdaderas” la lengua de animales, de los peones e indios, únicos signos de autenticidad en un entorno lingüístico fajado por la gramática y un contexto social que percibe normativo y absurdo. Al mismo tiempo, el pasaje presenta un ideogema del “otro” que ha sido comentado como un signo de distancia entre la figura autorial y el mundo popular que desea representar. Al respecto, Gabriel Castillo cita una entrevista hecha a la autora, donde ella afirma que le encanta “hablar en el lenguaje de los campesinos e incluso trataba de entenderme con los animales”. Él propone que Brunet establece, inconscientemente, “una relación reveladora”:

la sustitución de la representación de una distancia al sujeto individua por la representación de una distancia a un sujeto colectivo minoritario: el Campesino, que podría ser también el Pobre, el Mestizo, el Indio, el Negro, etc. Este gesto posee una réplica en la asociación campesino/animal, reveladora del principio de naturalización del sujeto y, por ende, de negación del individuo. Brunet da una salida de mucha calidad a tal sustitución pero no deja nunca de estar involucrada por ella¹¹².

Es cierto que hay relatos brunetianos, como *Doña Santitos*, en que esa distancia queda particularmente impresa en el doble juego lingüístico de ultracorrección de la narradora y la infracorrección del personaje popular, rasgo que ha sido percibido como una forma de paternalismo y, en el caso de Castillo, como un fracaso: el del “establecimiento literario de una encarnación mestiza”, aun cuando, sostiene, “por refracción”, Brunet “la designa en su maldecir”: “Está mal dicha porque está dicha por otro, por otro que no vuelve nunca a ser uno, desde otro incapaz de pisar el terreno de su alteridad en un gesto de identidad a ella”¹¹³. Lo que Carlos Monsiváis designa como “cantinflismo” (en el caso mexicano), una distancia insalvable, que fue la que seguramente incomodó a Gabriela Mistral, la otra gran escritora chilena, contemporánea de Brunet. En 1928, ella escribía para *Repertorio Americano* sus objeciones al trabajo de la chillaneja: “A un reparo de otros yo me sumo, y con limpia intención: al del lenguaje. Poseen vigor suficiente los personajes de Marta Brunet para que puedan bastardeárseles si les da el lenguaje ordinario. Yo entiendo los regionalismos como fenómenos colectivos de ternura por el suelo y por la costumbre, en el hábito doméstico, en la arquitectura a veces, hasta en el traje. Pero yo los detesto en el lenguaje”¹¹⁴. Es

¹¹² Castillo. *Op. cit.*, p. 35.

¹¹³ *Ibid.*, p. 36.

¹¹⁴ Gabriela Mistral. “Sobre Marta Brunet”. *Repertorio Americano*. 6 (1928): 90. Cit. en Koski. *Op. cit.*, p. 55.

interesante verificar este disenso, en lo que respecta a la oralidad, entre dos escritoras chilenas tan significativas en la construcción no solo de una genealogía para la literatura de las mujeres en América Latina, sino además igualmente invisibilizadas en lo que respecta a su quehacer intelectual y crítico, en décadas fundantes del discurso sobre lo nacional en Chile.

La objeción de Mistral no es compartida por muchos de los críticos de aquel momento, como por ejemplo Guillermo de Torre, para quien, en la segunda edición de *Montaña adentro*: “No solo por la temática [...] sino por la veracidad y exactitud de rasgos, por la fidelidad fonográfica del lenguaje campesino regional, constituyen estas novelas ejemplos acabados de una literatura que es usual calificar de ‘nacional’, ‘propia’ ‘autóctona’, en suma, rigurosamente genuina”¹¹⁵. Mistral, evidentemente, no habla desde las mismas coordenadas que De Torre; para ella, el regionalismo lingüístico es, evidentemente, un pintoresquismo, en tanto el crítico español recoge el problema desde la necesidad, instalada discursivamente, de hacer “patria” en el lenguaje.

Sin embargo, y aunque se puedan discutir sus resultados, me parece que la prerrogativa de Brunet es señalar zonas de sombra que solo su personaje más querido, quizás uno de los pocos que parece regirse a sí mismo por su voluntad y no la voluntad del padre u otra restricción de orden simbólico¹¹⁶, puede indicar en su discurso sobre la “autenticidad”. No hay que olvidar que hacia 1940 se intensifican algunos debates en torno al decir latinoamericano. Del año 1941 es, por ejemplo, la respuesta de Jorge Luis Borges al libro del español Américo Castro *La cuestión del idioma*, en que el argentino, bajo el título “Las alarmas del doctor Américo Castro” despliega su ironía frente a la policía idiomática, que no logra comprender la riqueza de la diversidad americana. Las reflexiones de Brunet, vehiculizadas por Solita —quien incluso lamenta la actitud lingüística de la institutriz suiza, empeñada en “hablar bien” frente a los patrones— da cuenta de una diversidad lingüística, no letrada, que ciertamente se asimila a un estado de naturaleza, pero que resulta un alegato frente a la corriente devastadora de la norma y de lo mismo, la construcción de una identidad nacional excluyente.

Luis Merino Reyes escribía, en 1955, que encerraba complejidad “esta escritora de apariencia sencilla que pretende vitalizar sus personajes, por la precisión de un lenguaje

¹¹⁵ Cit. por Alone. *Op. cit.* 1954.

¹¹⁶ Por ejemplo, la memorable tiranía materna que somete a la atormentada protagonista de “Raíz del sueño”, simbolizada por una mirada controladora y absoluta, divina y siniestra: “Ella durmiendo y la madre despierta, mirándola por las junturas del biombo con un ojo brillante, verde, fosforescente; un ojo que emitía una luz como rayos de abanico. Sí, era como si de ese ojo saliera un haz de rayos que llegaran hasta ella, densos, densos. El ojo parpadeaba como un faro. Cada parpadeo dejaba sobre ella una capa de tela de araña, capas que iban superponiéndose, una sobre otra, pesando, ahogándola, adheridas a ella, húmedas y viscosas, modeladas a su cuerpo. Ella ya no era ella, era un fardo informe, una masa que se debatía, luchando por recobrar, buscando en sí misma, desesperadamente, el grito; sin voz, sin poder gritar...” (*O.C.*: 126). Otro tanto ocurre en el cuento “Una mañana cualquiera”, en que la protagonista, dominada por su patrona, termina por flotar en “el clima de limbo propicio a la anulación perfecta” (*O.C.*: 132).

aparentemente deshuesado y localista”¹¹⁷, en alusión, supongo, a la oralidad (la “sin hueso”: la lengua). María Carolina Geel celebraba, por su parte, el *criollismo* de Brunet en sus componentes más estereotipados: “en ningún otro [escritor] hemos encontrado diálogo tan genuino y chispeante, que atraiga tan vivamente el interés del lector hacia el personaje mismo y que es en el huaso herencia perdurable de la materna lengua castiza”¹¹⁸. Quizás uno de los aspectos más elaborados de la narrativa brunetiana sea, pues, el trabajo con los códigos lingüísticos, trabajo que le valió por una parte elogios a su depurado casticismo, pero también detractores, por su insistencia en el “abajismo” lingüístico, que aparecía disociado en los diálogos; la insalvable distancia entre narradores y personajes narrados que desaparece en el continente a partir de narrativas como la de Juan Rulfo.

El desafío de Brunet fue, pues, introducir elementos propios de la oralidad, remanentes simbólicos de una economía cultural no letrada. Pese a todo, es posible citar una curiosa anécdota, a su favor. Gilda Luongo, en un estudio sobre la figura del exceso en la recepción crítica de Brunet, comenta un texto en que Alone escenifica la lectura en voz alta de los textos brunetianos:

El crítico aconseja a sus lectoras evitar este tipo de ejercicio de lectura con la autora dado que Brunet, señala, no es para leer en voz alta porque es mayor la perturbación que provoca. Casi como que la materialidad de la voz que representa un habla rural, densa en matices semánticos y fónicos, se hiciera demasiado intensa y perturbadora para ser leída en voz alta por las “señoras y sus hijas”. Se asienta “lo perturbador” de la escritura de la autora, pero se recomienda disminuir este elemento con la lectura silenciosa¹¹⁹.

Ciertamente, es esa capacidad de Brunet de inquietar la que, desde una perspectiva estética, resulta tan sorprendente y atractiva en su obra. Y es que la búsqueda de lo “verdadero”, tanto en Solita como en otros de sus personajes femeninos y masculinos, no es tanto el sonido o murmullo de la otredad hablándole con palabras misteriosas, sino el hecho de que oír las y valorarlas constituya una *transgresión* al orden simbólico, en una narrativa que fluctúa entre la mimesis y la indomesticación, disponiendo de forma aparentemente inocua una suma de rebeldías. Así, del mismo modo como disfruta de sus diálogos con el Mampato, Solita goza también de otros “secretos”, “secretos que no se pueden confiar a nadie, a los grandes” (*O.C.*: 615), como por ejemplo, el placer de

¹¹⁷ Merino Reyes, Luis (firmado como Ulyses). “*El criollismo de Marta Brunet*”, en *Atenea* N° 363-364, Año XXXII, Tomo CXXX. 1955. Web. Marzo 2011: http://www.brunet.uchile.cl/estudios/luis_merino_criollismo.htm.

¹¹⁸ Geel. *Op. cit.* 1949, p. 48.

¹¹⁹ Luongo. *Op. cit.* 2006.

consultar a escondidas en la biblioteca paterna¹²⁰ el Diccionario Hispano-Americano y la Enciclopedia Británica: “tiene la perfecta sensación de que las palabras son auténticas, que son ‘de veras’, desde adentro, que son como gente, mejor que gente, llenas de buena fe, de sinceridad y afecto” (O.C.: 617). Es la prohibición, el estigma que pesa sobre esas otredades (como sobre la cultura letrada a la que una niña, por su condición de género, debe acceder a escondidas) lo que moviliza la búsqueda de Solita, como se deja ver en esta reflexión en que una vez más el estilo indirecto libre filtra un comentario interesante: “¡Prohibido! Nunca entenderá cómo pudo haber un hombre tan odioso que inventara esa palabra. *Aunque día llegará en que comprenda que debe agradecerle esa agridulce felicidad sostenida por pequeños terrores*, con que ahora va a su escondrijo, saca el libro, se desliza por los patios hasta la biblioteca, cambia un libro por otro, torna a su escondrijo y allí lo deja asegurado” (O.C.: 617. La cursiva es mía). Siempre huyendo del padre, quien “en esto de la puntualidad es tan mecánico e inflexible como los propios relojes” (O.C.: 617), Solita construye su mundo personal con estos retazos, quedando suspendida su infancia luminosa en un paréntesis inusual, rodeada de sombras de niñas y adultas que cruzan los caminos de la narrativa brunetiana resignadas a la soledad de la sangre, del cuerpo y la letra.

María niña

Para cerrar la reflexión en torno a la infancia como un modo de encarnación de las reflexiones brunetianas sobre identidad y escritura, me referiré brevemente a uno de los personajes que más repercusiones halló en el ámbito literario: María López, de *María Nadie*. Es ella una mujer de unos treinta años, que llega a trabajar como telefonista a Colloco —otro pueblo fronterizo de la modernización, creado por intereses económicos—, el que en las primeras páginas se presenta engañosamente como un “pueblo como de juguete para gentes felices”:

Varios hacendados se unieron a la poderosa Compañía Maderera de Colloco para que se creara un paradero en la línea de ferrocarril ya existente, no tanto para ir y venir de pasajeros, como para llevar hacia el norte los productos de la zona [...] El pueblo se hizo necesario de inmediato. Y nació, no como nacen los pueblos generalmente, poco a poco, sino simultáneamente: porque mientras un terrateniente edificaba sus galpones, las casas necesarias a su administración y a sus obreros, los otros no le iban en zaga, y todo crecía a la vez, como brote de yemas en una primavera sin atraso... (O.C.: 712).

¹²⁰ Esa biblioteca que en la novela opera como un reducto y confesionario de las “anomalías” masculinas: la impotencia del señor De la Riestra, las infidelidades de Ernesto Pérez, padre de la niña.

Algo muy distinto de la felicidad aguarda en este lugar a María López, como se encarga de advertir el mismo narrador, en tercera persona: “No, no era un pueblo de juguete, ni sus gentes tenían la vida plácida” (O.C.: 712). La novela, estructurada en dos partes, *El pueblo* y *La mujer*, pareciera poner hincapié en la conflictiva relación entre individuo y colectivo social, tanto uno como otro tensionados por soterradas corrientes que estancan los discursos del progreso y ponen en evidencia los arcaísmos que aún gobiernan esta frontera económica, social y cultural. Así, al final de la primera parte, todos los habitantes de Colloco, al unísono, rechazan a María: “Mala pájara. Que se vaya del pueblo... María Nadie... Habría que echarla... Fuera... Fuera...” (O.C.: 763). Sin embargo, Brunet no presenta una confrontación real. En un análisis muy preciso y certero, incluido en esta edición de *Obras completas*, Grínor Rojo comenta la articulación dialéctica expuesta en la novela, la que adopta la figura “de una tesis y una antítesis respecto de las cuales el choque y sus consecuencias se mantienen, se mantendrán, en suspenso *sine die*”¹²¹. Plantea que se trata de dos partes, las de la novela, que no llegan a entrar realmente en conflicto, dado que, mientras en la primera se presenta a cada uno de los habitantes de Colloco atento a la figura de la recién llegada, en la segunda escuchamos la voz de María, quien revela la historia que la ha llevado hasta ese lugar, remontándose a su infancia. Aunque hace partícipe al pueblo de su relato (si bien no la escuchan, ella les destina, fantasmagóricamente, la primera parte del mismo), en la historia narrada el pueblo no tiene absolutamente ninguna relevancia y, así como ellos no pueden ni quieren escucharla, ella tampoco necesita que ellos lo hagan, pues su queja, profunda y existencial, se remonta mucho más atrás, a la figura de la madre trepadora, a la del padre pelele, a su amante, Gabriel Arcángel, quien protagoniza con María la cruel parodia de la anunciación. De este modo, escribe Rojo, pueblo y mujer son “los centros implícitos de una estructura novelesca dual y paralela, enemigos que se confrontan así en una forma ingrávida, como globos que chocan sin hacerse mayor daño”¹²².

Brunet plantea una escena recurrente en varios de sus relatos. Después de haber sufrido el rechazo general del pueblo, incluso el de Cacho y Conejo, otrora sus compañeros de juego que la adoraban como “la niña de los cabellos de oro” (O.C.: 741), la protagonista, quien ha sufrido el abandono del amante e incluso ha perdido un hijo de él (un aborto “natural” aunque provocado por una escena de sexo, con la que Brunet pareciera haber querido morigerar la situación, hacerla más digerible para los lectores de su época), busca consuelo en el diálogo con una gata preñada, a quien le relata su historia. Expone, así, una confesión, según Raúl Silva Castro una “gran confesión”, “personal, bellísima, llena de sugerencias”¹²³. Cabe preguntarse por qué lo confesional se encuentra tan presente en el tramado narrativo brunetiano. Lo oral y la búsqueda del otro, del oído del otro, se encuentra desde los diálogos íntimos entre la Cata y su madre en *Montaña adentro*, hasta la confesión de matices psicoanalíticos de *Amasijo*, pasando por varios otros relatos de la autora: “Enrique Navarro”, “Niu”, “Tía Lita”, “Don Cosme

¹²¹ Grínor Rojo. *Op. cit.* Artículo incluido en el Dossier de este volumen.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Silva Castro. *Op. cit.*

de la Bariega”, “El Zarco”. La confesión, género que para María Zambrano revela tiempos de crisis espiritual¹²⁴ y para Foucault funciona como “tecnología del yo”, dirigida no solo al conocimiento y cuidado de uno mismo, sino también proyección del poder normativo de las sexualidades¹²⁵, aparece en los textos de esta escritora como instancia reveladora del miedo, la culpa o, en el mejor de los casos, el secreto, la instalación de un mundo paralelo, especie de burbuja que permite a los personajes la libertad de ser ellos mismos, aunque sea en condiciones muy precarias¹²⁶. Solita se dirige a sus animales, con los que siente puede sentirse libre; lo propio hace María, cuando le habla a la gata preñada (ella, la que no pudo ser madre), y pone en perspectiva su relación con sus padres y su decepcionante despertar sexual. No escoge a un interlocutor adulto; como Solita, prefiere entenderse con una mascota, quizás si porque, como la niña, María no ha logrado consolidar su autonomía en una conducta adulta. Así se deja ver en el cierre de la novela. María no decide defender nada frente al pueblo. No les dará la cara. No intentará imponer su diferencia de mujer sola frente a las otras mujeres del pueblo, escandalizadas por una “modernidad” que exteriormente se traduce en el uso de pantalones, en el color “choclo” de su pelo, en su soltería, o incluso en lo que doña Melecia, la vieja fisgona a cargo del correo, ve como su mayor vulgaridad: la “anonimia” mesocrática de María (López: lo mismo que llamarse nadie, dice la vieja). La protagonista decide simplemente largarse de ahí, “tomar el tren”; el lector abandona, pues, a María, en una espera algo decepcionante.

Grínor Rojo proyecta este final en un contexto más amplio; como Kemy Oyarzún, alude al momento vivido por los movimientos emancipatorios feministas hacia la década del 50, tomando como punto de partida la periodización efectuada por Julieta Kirkwood en *Ser política en Chile*. En tanto el grueso de la producción de Brunet se inscribe en el período entre 1913 y 1949, de ascenso y culminación en el establecimiento del voto político para la mujer, *María Nadie* es publicada durante los años posteriores, la “larga era de silenciamiento”, un ¿y luego qué?, de estas luchas que parecían coronadas con logros políticos muy concretos, pero bajo los cuales seguían bombeando sin fin la discriminación, el disimulo, la hipocresía política y social. De ahí la perplejidad que Rojo percibe inscrita en el texto brunetiano, en que la protagonista se desempeña como empleada pública en un medio que le permite desenvolverse en el mundo del trabajo y procurarse un espacio propio, pero cuyo reclamo insistente dice relación con el problema de no poder vivir su vida acorde con sus expectativas más modestas, agobiada siempre por un vital desacomodo, su falta de paz:

¹²⁴ V. en María Zambrano. *La confesión: género literario*. Madrid: Mondadori, 1988.

¹²⁵ V. en Michel Foucault. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1990.

¹²⁶ Es muy interesante, por citar solo un ejemplo, la articulación del diálogo confesional en el cuento “Enrique Navarro”, en que el personaje masculino revela a la narradora, en una noche oscura y tormentosa, los detalles de una vida dedicada a cuidar a esposas moribundas. Él le pide perdón por contarle la historia (después de haber justificado suficientemente las razones de una conducta aparentemente anómala). Ella le responde, comprensiva: “No hay por qué pedirlos. Ese perdón suyo me lo da usted a mí. Es decir, su cuerpo al mío; usted, hombre, a mí, mujer. Pero la voz que habló en las sombras nada tiene que decir ni explicar a la otra voz que encontró en la sombra...”. (*O.C.*, p. 55).

Percibe Brunet en su novela las ambigüedades del nuevo panorama nacional, en particular en lo que toca a su dimensión sexogenérica, las aprovecha con perspicacia y hasta podríamos admitir que borronea a propósito de ellas un proyecto (no por su falta de formulación programática, el de María López deja de ser, como lo dije al principio de estas notas, un “proyecto”), pero lo que no entrega son los medios para convertir a ese proyecto en realidad. El resultado es el descontento, pero un descontento acallado, encubierto por una mudez que se niega a darle el pase a la discrepancia abierta, por un silencio que disiente sin confesar que disiente (sin confesárselo María López a sí misma tampoco, probablemente porque ni ella ni su creadora saben cómo), y la fuga perpetua¹²⁷.

María López no constituye, ni con mucho, una figura “emancipada”, no hay propuesta política, ni siquiera hay deseo. Infantilizada, más niña que Solita, incluso más dependiente que ella del juego con otros niños, los finalmente reticentes Cacho y Conejo, María encarna cierta rebeldía estéril; lejos de presentarse a sí misma como heroína, muestra los aspectos maquínicos de su rutina de mujer supuestamente emancipada (“ese estar horas de horas quieta con el aro de los auriculares que termina por pesar sobre la cabeza como un suplicio y oír números, números, docenas, cientos de números, y conectar y desconectar y hacer las mismas preguntas con igual tono y no equivocarse, y seguir indefinidamente, en indiferenciado tiempo, que se suma en semanas, meses, años...”. *O.C.*: 771), pero al fin y al cabo, mujer sin agencia, permanente espectadora, lectora entre las lectoras niñas de Brunet (“vivía también en los hechos que la lectura entrega [...] Nada me era extraño. Todo podía vivir en mi comprensión, pero al propio tiempo quedaba al margen de todo, a un costado [...] sin perder jamás mi noción de ser una simple lectora”. *O.C.*: 773)¹²⁸. Se trata de un sujeto

¹²⁷ Rojo. *Op. cit.* (Artículo incluido en el dossier de este volumen).

¹²⁸ Pienso que las escenas de lectura en la narrativa brunetiana ameritarían un estudio más detallado ya que la lectura, como recuerda Susana Zanetti, “no es una invariante histórica” y “depende de realidades sociales de clase, raza y género, de su capital cultural y de las posibilidades de acceso a la cultura, cuestiones todas atravesadas por conflictos, privilegios y carencias en la distribución de bienes, entre ellos los culturales; depende también de las representaciones del saber o del ocio de las concepciones de la subjetividad, que contextualizan apropiaciones singulares”. (Susana Zanetti. *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002, p. 63), como ocurre en el caso del tramado propuesto por Brunet, en que leer adquiere múltiples connotaciones, algunas previsible, por ejemplo, la libertad que el acto permite a las protagonistas femeninas cuando logran eludir las prohibiciones patriarcales, como es el caso de Solita (para quien leer a Buffon es encontrarse con lecturas “de veras”, no como “aquellas sosas y desabridas que le da la mamá, cuentos que ya se sabe de memoria, o los otros libros que le da el papá, odiosamente instructivos, o los que le presta la Mademoiselle, de tapas rojas con grabados en oro, siempre historias de niñas tan atolondradas como tontas, escritas por una señora que debió nacer con una papalina en la cabeza, como la de la coronela, y otra papalina en el alma momificada” (*O.C.*: 616); otras, más intrincadas, como en *María Nadie*, en que la lectura constituye una forma atrofiada de evasión, que en poco o nada ayuda al personaje a consolidarse

pasivo que, como mucho, sabe que quiere diferenciarse de una figura materna vergonzosa, pero revela en todo momento su falta de voluntad: “Nunca sentí el deseo. Eso que se llama ‘deseo’. Esa vaga e imperiosa urgencia que hace presente el sexo...” (O.C.: 774), otro rasgo que la infantiliza, al punto de volver, nuevamente y desde esta perspectiva, a la lectura que en su tiempo hizo Ángel Rama, ya aludida, para quien la narrativa de la autora tenía como eje “la presencia de la mujer y su *aprendizaje de un mundo adulto*”¹²⁹. Indudablemente, hay algo *infantil* no solo en los *niños* brunetianos, sino también en María López, incluso en doña Batilde, algo *infantil* en el sentido más elusivo e intrincado, con las subversiones y también las necesarias sumisiones que el concepto entraña. La infancia, en su obra, exige ser leída “como diferencia” significadora, del modo en que la infancia ha sido leída en su relación con ciertos textos de la modernidad. “Pequeña”, como le dice su amante, que no puede gobernar su propia y excesiva sensualidad, María está condenada a carecer de ciudadanía, trasladándose como su padre de pueblo en pueblo en un final que, si bien es abierto, parece sombrío, como sombría resulta, a través de la escritura de Brunet —desde los textos “neocriollistas” hasta la novela *Amasijo*— la tiranía de la trama enunciada como destino o, para ser más precisos, como fatalidad.

Fatalidad y libertad

La fatalidad fue, sin lugar a dudas, una idea matriz en muchos de los textos regionalistas, en que las figuras del narrador y los personajes aparecen disociados en su aproximación al mundo narrado; particularmente en lo que respecta al mundonovismo, Eugenia Brito plantea que estos textos dejaban en el narrador “la capacidad de resolver los conflictos que plantea, visibilizando de esta manera su propia ideología”; un narrador eximido de la familiaridad con el paisaje narrado, en tanto los personajes “sobrellevan el mundo desde el cual emanan”¹³⁰. El determinismo del relato naturalista europeo, ambientado en la urbe, encuentra aquí su correlato en la relación agonística con el paisaje, el que, advierte Gabriel Castillo, “se trata de un paisaje explotado productivamente”¹³¹. Los personajes, como plantean Brito, Castillo y otros críticos, aparecen plegados a ese paisaje, produciéndose relaciones no solo de sometimiento, sino también identificatorias, a veces muy devastadoras. Escribe Castillo: “No hay razones sociales sino naturales para la degradación humana. No hay clase opresora ni patrones explotadores entre los hombres pues dicho papel lo representa el medio natural mismo [...] No hay una personificación del paisaje, sino una naturalización del sujeto”¹³². Esto conduciría a la fatalidad,

en su tensa relación con el mundo. Así ocurre también con Julián, en *Amasijo*, o, desplazando la escena de placer estético a la recepción musical, con la desdichada protagonista de “Soledad de la sangre”.

¹²⁹ Rama. *Op. cit.*, p. 10. La cursiva es mía.

¹³⁰ Brito. *Op. cit.* 2004

¹³¹ Castillo. *Op. cit.*, p. 32.

¹³² *Ibid.*, p.33.

situación intermedia entre predestinación y libre albedrío [...] El destino determina el transcurso de las vidas humanas, éste se hace en la medida de la existencia. No está escrito de antemano, pero lo que ocurre se acepta como obra del destino. Se elige el futuro pero se asume el pasado como territorio de lo que no podría haber sido distinto. Sobre lo pasado nada se pudo hacer porque nada se podía hacer. La fatalidad (la *fataliá*) no es predestinación a lo nefasto porque ésta exigiría un agente condenador externo, un *deus ex machina*, sino impotencia, incapacidad de optar y ejercer un libre albedrío demasiado histórico como para ser alcanzado desde un territorio tan ajeno, tan distinto, tan infinitamente ajeno y distinto¹³³.

Ahora bien, mientras Castillo se refiere específicamente a la obra de Brunet en el contexto de una lucha dialéctica entre sujeto y geografía, en que el territorio mediador es el paisaje y los personajes aparecen carentes de toda psicología –carencia que explicaría, por sí misma, su falta de voluntad y su imposibilidad de autodeterminarse-, pienso que es necesario matizar y proyectar el problema en la narrativa de la autora, como una cuestión que se resuelve de modo disparejo y que aparece, probablemente, como uno de los aspectos más tensos de su propuesta¹³⁴, la que, como ya se ha dicho, desde un primer momento aparece enriquecida por la presentación psicológica de sus personajes.

La proyección fatal, la asunción de un pasado que impide la realización de las potencialidades y la actualización de los deseos, es una cuestión que se encuentra tanto en los relatos de ambientación rural como en aquellos escritos a partir de los años cuarenta, en que Brunet desplaza la mirada a la intimidad del hogar urbano, como ocurre en *La mampara*, *Amasijo* y en varios de los relatos de *Raíz del sueño*. La fatalidad se presenta como un rasgo de los personajes, imposibilitados para hacerse cargo de sus vidas y sus decisiones. En este sentido, la aparición de los niños se homologa con la de algunos de los personajes adultos que simulan, confiesan y huyen

¹³³ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁴ “Cuando la naturaleza adquiere funciones humanas –cuando el río habla en Marta Brunet por ejemplo– estas actúan solo para el lector y no para sus personajes. No es que estos no oigan hablar al río para afirmar un principio básico de realismo, de distancia no fantástica entre sujeto y objeto. No lo oyen, más bien, porque aun sin elementos fantásticos tal distancia no existe o es muy precaria. El personaje no está poblado por los recovecos psicológicos de un sujeto, ni construido en la edificación individual de una personalidad. Está más bien despoblado, desertificado por la soledad de una geografía infinita que lo abarca y que lo llena. El factor literario de esta creación viene dado por la puesta en tensión de este principio dialéctico entre sujeto y geografía, cuyo territorio mediador es el paisaje”, propone Castillo. *Ibid.*, en una lectura que iguala los textos brunetianos a los de Latorre, operación que, como se ha visto, homogeneiza, mistifica y a mi modo de ver también degrada, en cierto modo, la relevante producción de Marta Brunet.

de una realidad que los persigue, sean ellos hombres o mujeres. Por otra parte, hay un trabajo del tiempo, que difumina el trayecto de los seres individuales, consumando su desaparición; en *Humo hacia el sur*, una voz narrativa cargada de sugerencias, plantea al respecto: “Fue doña Batilde [...] quien alzó una mano precisa y dejó la casa sumada a la noche y la noche incluida en la infinita monotonía del tiempo, ese despiadado coleccionador de identidades” (*O.C.*: 557), bella y certera expresión, que abre la cuestión de las identidades, así, en plural, a la infinitud de un nocturno y de un tiempo, cronotopo del pueblo limítrofe en que los personajes viven sus anhelos, pero sobre todo sus pesadillas, en su intenso desfile a la disolución.

Así también, por ejemplo, lo que ocurre con el crítico que protagoniza el cuento de atmósfera modernista “Niú”, nombre o seudónimo que habla por sí solo y que lleva una poeta sensual y vanguardista, a la que el crítico, en una primera aproximación a sus creaciones, condena. Niú debe ser abordada a la nada corta galería de creadoras que proyectan las reflexiones metatextuales de Brunet. Su nombre indica la posición que la escritora (y *femme fatale*) ocupa en el campo literario, en el que su afán de experimentación verbal e interés por el erotismo son llevados por un crítico demasiado ufano a una (reductora) lectura freudiana. La poeta reacciona: incomprendida por el crítico, lo seduce y desecha. Él le relata a un amigo su cita con la escritora: “Fui... e inexorablemente, fatalmente, el Destino se cumplió” (*O.C.*: 33). “Tengo la fatalidad arraigada adentro como cosa viva: contra el Destino no se puede nada...” (*O.C.*: 34), concluye, a la espera de su aniquilación: “Pero tal vez, cualquier día, al ‘¡No!’ duro que es la respuesta de Niú, contestará el seco pistoletazo con que me mate” (*O.C.*: 34). Los personajes brunetianos, pues, se mueven como movidos instintivamente por la autodestrucción, como en “Gabriela”, en que la figura de la muerte irrumpe en la cotidianidad, sin explicación racional (la única la da un “médico”, cuando tilda de “histérica” a la protagonista de esta historia): “Quise volverme nuevamente, pero el cuerpo no me obedeció y atento a otra fuerza que lo impelía siguió camino adelante” (*O.C.*: 35). Mujeres sofisticadas y mundanas como Ruth Werner pueden volverse amantes sumisas de un joven machista porque “una ola poderosa”, instintiva e inexplicable, las arrastra “hacia atrás”, transformándose en “la mujer primitiva que fuera en el pasado hembra sumisa al macho en el rapto violento” (*O.C.*: 46). Julián, en *Amasijo*, un atormentado homosexual que evita asumir esta identidad, se deja arrastrar también por estas fuerzas hasta la aniquilación, hasta simular su muerte (y luego suicidarse realmente) en el teatro donde ha estrenado su última obra:

Muerte. La palabra se descompuso en sílabas y las sílabas en letras que alguien, tal vez él mismo, pronunció y de nuevo puntas dolorosas hurgaron en sus entrañas. Los ladrillos, las cuerdas, la amarillenta luz y lago, alguien, guiñapo, pelele, al pie del muro, caído, deshecho, sin goznes, alguien que unas manos, ¿dónde estaba el cuerpo correspondiente a esas manos?, ponían de pie, de espalda sobre el muro, lograban dejarlo allí, apoyado, inestable. Que se caía, que ya se caía, que caía en el instante en que

resonaba un tabletear de ametralladora. Sin un grito. Sin un ¡ay! Estaba ahí, caído, ahora sí, guiñapo, peleme definitivo (O.C.: 858).

En textos como este, ambientados en escenarios modernos, la fatalidad campesina, resignada y teñida de religiosidad, se transforma en latencia; traslapadas en la conducta moderna de los personajes, subyacen la culpa y el temor; en última instancia, la resignación.

Ahora bien, no todos los relatos brunetianos consuman mandatos fatales; rescatables son varios de los personajes que persiguen, a conciencia, su autonomía, voces que plantean proyectos de vida distintos, autónomos, erigidos a pesar del paisaje ominoso, a pesar de la urbe que comienza a verse fragmentada y desgarrada por principios económicos. Sobre la protagonista de *Soledad de la sangre*, escribe Ángel Rama: “el *ersatz* de la naturaleza será el orden de la sociedad burguesa, sus principios de ahorro, de economía, de rendimiento, su aprovechamiento del ser humano hasta que se lo traga la maquinaria de las prestaciones socioeconómicas. A ello opone la mujer, en ‘Soledad de la sangre’, la pura gratuidad de la belleza”¹³⁵, en un planteamiento que, desatada la violencia contra la mujer y su huida y reflexión en mitad de la noche, el relato deja abierto. Particularmente, son las mujeres brunetianas las que exhiben dualidades, caracterizando una de ellas el sometimiento y la resignación, y la otra, la búsqueda de autonomía y la resolución; así, como se ha dicho anteriormente, se articulan relatos como “La casa iluminada” o “La mujer y ésa”. Particularmente nutrida es, además, la galería de “brujas” o “meicas” que transitan por los cuentos brunetianos (doña Bernarda en “Ave negra”, la vieja de “Ojo feroz”, “La Machi de Hualqui”), personajes que, en la cultura latinoamericana, como plantea Lucía Guerra Cunningham, resisten e invierten las relaciones de poder entre hombre y mujer¹³⁶ y, por cierto, son independientes, libres, amenazantes. Por lo general solitarias, desmarcadas del orden familiar, incluso cuando se trata de “meicas” como la de Doña Santitos, que atiende en su escritorio y que en tantos aspectos puede ser vista como un alter ego de la propia Brunet (quien por un tiempo, si seguimos a Alone, se dedicó a la quiromancia), estas mujeres, lejos de resignarse a la “fatalidad”, aparecen como figuras residuales en el tramado racionalista que proyecta la nación, provocando o desafiando las normas de sus comunidades de origen y planteando alternativas radicales a la pasividad femenina encarnada por otros personajes brunetianos.

En un plano distinto, Natalia Cisterna advierte sobre otras posibilidades o búsquedas de los personajes brunetianos en pos de su autonomía. Así, por ejemplo, en *La mampara*, novela que Cisterna analiza detenidamente y en que a través de la historia de una madre y sus hijas, Ignacia Teresa y Carmen —las que han perdido su dinero y posición social y deben hacerse un lugar en la ciudad de Montevideo—, Brunet pone en escena diversas opciones de inserción femenina en el mundo urbano. En tanto una de

¹³⁵ Rama. *Op. cit.*, p. 11.

¹³⁶ Lucía Guerra Cunningham. *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2008, pp. 108-109.

ellas se incorpora al trabajo y asume la pesada carga laboral en un medio machista y desconsiderado, la hermana pretende continuar con la vida que llevaba antes y asiste a los eventos de sociedad intentando disimular no solo su situación desmedrada, sino su fuerte tensión anímica. Nina, hermana de Tel, la mejor amiga de Carmen, encarna una opción muy distinta; gracias a su posición económica, ella ha logrado estudiar en la universidad y refleja una mayor conciencia social que todos los demás personajes. En un detallado análisis de esta novela sorprendente por la articulación espacial que propone y el laborioso registro de estas vidas en cierto modo mínimas, Cisterna concluye que Brunet

no está sugiriendo el retorno a un orden valórico tradicional y el regreso de la mujer a roles domésticos. Por el contrario [...] a través de la desgraciada inserción laboral y urbana de sus protagonistas, evidencia la imposibilidad de que la mujer se incorpore plenamente en cuanto sujeto moderno a lo público si éste no ofrece esferas de interacción ciudadana que potencien la autonomía y la igualdad de los individuos¹³⁷.

Lejos de presentar en su narración “un mundo regido por leyes deterministas”, la autora pondría de relieve la posibilidad de que surjan la conciencia y autonomía en personajes como Nina, aquellos que han podido acceder a ciertas condiciones en las cuales poder desplegar sus potencialidades. La complejidad brunetiana asoma en el relato, en que, como en otros textos suyos, es posible observar los obstáculos por los que deben atravesar los personajes en la construcción de su yo, búsqueda que en algunos casos se resuelve en un fracaso —el *amasijo* doliente de su última novela— y que en muchos otros, parece abrir una brecha: “nada está más lejana a María López que la voluntad contestataria y aguerrida de Nina, pero nada estará más cercana a ella que la amargura y la desilusión de Ignacia Teresa”, concluye Cisterna, en una reflexión que, a mi modo de ver, revela la complejidad de la mirada brunetiana sobre la autodeterminación, la libertad de sus personajes en un entorno social por lo general mezquino y vigilante.

Un país de silencio en un silencioso país

¹³⁷ Natalia Cisterna. “Entre el presente utópico y un futuro de desencanto: el sujeto femenino y la urbe moderna en *La mampara* de Marta Brunet”. En Alicia Salomone, Lorena Amaro y Ángela Pérez. *Caminos y desvíos: lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010, pp. 149–169, p. 162.

Los personajes creados por Marta Brunet, en su tensa relación con un mundo que perciben normativo y homogeneizador, son de una calidad palpable; enfrentan al lector con los dilemas de la vida moderna y sus desfases latinoamericanos, con las malversaciones del progreso y sus heridas más íntimas, todo ello mirado como en escorzo y dicho con sutileza argumental. La determinación de muchos de ellos, de vivir historias juzgadas por la mirada de los otros como anómalas, sus opciones por lo general malcomprendidas, revisten formas de silencio o engañoso mimetismo, que contribuyen a espesar su estética literaria. El silencio, caballo de batalla de la literatura minoritaria en la búsqueda de un decir apropiado para la experiencia de dominación, resulta particularmente cargado de significaciones en la narrativa brunetiana. El mutismo es gesto, mirada, pero también creación, mundo, campo de fuerza que contiene la violencia del otro, como ocurre en la historia *Soledad de la sangre*, de la cual tomamos el título y el epígrafe que abren este prólogo: “Tenía que guardar su recuerdo, cuidar su ensueño y tan solo en un país de silencio podía hacerlo...” (O.C.: 113). Son países de silencio también los que habitan Solita y Margarita, Batilde y María, Julián y la fantasmagórica Teresita Carreño, países por los que transitan los personajes bajo la mirada tutelar de un retrato de Alessandri (en “Tierra bravía”) o respetando los códigos igualmente silenciosos, personales, del *flâneur* (“Amasijo”). Países donde el orden simbólico es aparentemente acatado, pero una turbulencia gestual, anímica, deseante, se pliega y despliega en sus habitantes. Así fue como creó Brunet su particular narrativa y como hoy he querido leerla, una escritura disidente que afirma el silencio como opción, pero a la vez sabe apuntar a silencios de otro orden, mucho más vastos, silencios sociales, vacíos de voz y presencia en que sus personajes, medio huérfanos, hijos de madres enfermas o locas o varados en el rancho de un padre abusador, se debaten y juegan, casi siempre, sus últimas cartas.

Marjorie Agosín escribía, hace ya casi treinta años, que “con una justicia retrasada y el constante ‘culto a la animita’, retórica típica de la actual crítica literaria chilena, la obra de la Bombal comienza a ser desenterrada y revisada bajo nuevos cánones literarios e ideológicos. Sin embargo, la rica y abundante obra de Marta Brunet continúa siendo inexplorada por la crítica y por el lector”¹³⁸. La situación, como he planteado, ciertamente no es la misma hoy, pero continúa siendo acusado e injusto el silencio que el mundo literario chileno devolvió a la autora de una de las narrativas más importantes y mejor trabadas del siglo XX en el país. Entender ese silencio, muchas veces anclado solo en la mojigatería, probablemente también en la incomprensión, la envidia o la haraganería de la que hablaba Rama, quizás sea en parte la tarea de los nuevos lectores de esta escritora, que descubrirán en estas páginas que la sangre está sola, sí, pero no solo como condición existencial —cuestión que duele pero es, en suma, irremediable—, sino también a consecuencia de un implacable y devorador hacer social, respecto del

¹³⁸ Marjorie Agosín. “La casa iluminada en la penumbra: un cuento de Marta Brunet”. *Silencio e imaginación (Metáforas de la escritura femenina)*. México: Editorial Katún, 1986, pp. 49-60. Web. Marzo 2011. http://www.brunet.uchile.cl/estudios/marjorie_agosin_casa_iluminada.htm

cual siempre es posible tomar conciencia y actuar. Brunet opuso y propuso, a través de sus personajes, un país de silencio frente a esa realidad del vasto, silencioso país, que ella bien conoció y, seguramente, deseó cambiar.

Agradecimientos

Una parte de este prólogo fue escrita durante un minisabático que me fue concedido por la Pontificia Universidad Católica, en la Universidad de California, Irvine, donde pude conversar sobre él con Lucía Guerra-Cunningham, a quien agradezco sus ideas y, por supuesto, su generosidad y apoyo. Debo también mucho a quienes me acogieron allá durante esa estadía, en que pude consultar parte de la bibliografía aquí citada, y también a las personas que, desde Chile (y luego durante mi regreso), me ayudaron, de las maneras más diversas, a sostener cierto ritmo de lectura y de escritura. Gracias en particular a Natalia Cisterna, que me entusiasmó a escribir y me aportó información y documentos. Por supuesto, vaya también un especial agradecimiento a Antonio Barral y sobre todo a Carmen, a quien, como siempre, le robé una parte importante, irrecuperable, de nuestro tiempo.

LORENA AMARO CASTRO
INSTITUTO DE ESTÉTICA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Reseña biográfica

Lorena Amaro

Profesora de Literatura en el Instituto de Estética de la P. Universidad Católica de Chile. Doctora en Filosofía (U. Complutense de Madrid) y Magíster en Teoría Literaria (U. de Chile), entre sus publicaciones se encuentran el libro *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía* (Santiago: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009), la edición de *Estéticas de la intimidad* (Santiago: Instituto de Estética PUC, 2009) y la coedición de *Caminos y desvíos. Lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina* (Santiago, Cuarto Propio, 2010), con Alicia Salomone y Ángela

Pérez. Es autora, además, de varios artículos publicados en revistas especializadas de Chile y el extranjero, sobre Jorge Luis Borges, Roberto Bolaño y otros autores y autoras latinoamericanos.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003.

Agosín, Marjorie. “La casa iluminada en la penumbra: un cuento de Marta Brunet”. *Silencio e imaginación (Metáforas de la escritura femenina)*. México: Editorial Katún, 1986. Web. Marzo 2011.
http://www.brunet.uchile.cl/estudios/marjorie_agosin_casa_iluminada.htm

Alone. “La querrela del criollismo. *Montaña adentro*”. *Revista Zig-Zag*. 2572 (1954): 29.

_____. “Prólogo”. Marta Brunet. *Obras completas*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1963.

_____. “Muerte de Marta Brunet”. *Pretérito Imperfecto*. Santiago de Chile: Nascimento, 1976.

_____. “Prólogo”. María Carolina Geel. *Cárcel de mujeres*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

Amaro, Lorena, Ghislaine Arecheta, Esteban Castro y María José Delpiano. “Los saberes ocultos: La infancia en los textos autobiográficos chilenos”. *Acta Sociológica*. 53 (2010): 123-146.

Balderston, Daniel. *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

Bhabha, Homi K. "El mimetismo y el hombre. La ambivalencia del discurso colonial". *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

Brito, Eugenia. "La pertenencia histórica de Marta Brunet". *Revista de Teoría del Arte*. 6 (2004). Web. Nov. 2010. http://www.brunet.uchile.cl/estudios/brito_pertenencia_historica.htm.

Brito, Eugenia. "Territorialidades Nómades (sobre *Humo hacia el Sur*, de Marta Brunet)", en *Revista de Teoría del Arte* N° 3, del Departamento de Historia y Teoría de las Artes, Universidad de Chile. Santiago: 2000. pp. 132-145. Web. Marzo 2011. http://www.brunet.uchile.cl/estudios/brito_territorialidades_nomades.htm

Brunet, Marta. *La hermanita hormiga: tratado de arte culinario: recetas de guisos, dulces, menús, etc.: instrucciones para la buena disposición de la mesa con ilustraciones*. Santiago: Nascimento, 1931.

_____. "Experiencias de mi vida literaria". *Atenea*, 380-381 (1958). Web. Nov. 2010. http://www.brunet.uchile.cl/estudios/marta_brunet_esperiencias.htm.

_____. *Obras completas*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1963.

Cabo Aseguiolaza, Fernando. *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

Cánovas, Rodrigo. *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana: la alegoría del prostíbulo*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2003.

Carrasco, Iván. "Pluralidad y ambivalencia en la metatextualidad literaria chilena". *Revista Estudios Filológicos*, Valdivia, 36 (2001). Web. Marzo 2011. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132001003600001&lng=es&nrm=iso

Carreño, Rubí. "Violencia y erotismo en 'Aguas abajo' de Marta Brunet". *Anales de Literatura Chilena*. 2 (2001): 221-233.

_____. "Una escena crítica: estereotipos e ideologías de género en la recepción crítica de Marta Brunet y María Luisa Bombal". *Anales de Literatura Chilena*. 3 (2002): 43-51.

_____. *Leche amarga. Violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007.

Castillo F., Gabriel. *Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Santiago de Chile: Instituto de Estética PUC, 2003.

Cisterna, Natalia. "Marta Brunet: los caminos de la crítica para leer a una autora profesional". *Revista Chilena de Literatura*. Sección Miscelánea. Web. Nov. 2009. <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/issue/numEspecial>.

_____. "Entre el presente utópico y un futuro de desencanto: el sujeto femenino y la urbe moderna en *La mampara* de Marta Brunet". En Alicia Salomone, Lorena Amaro y Ángela Pérez. *Caminos y desvíos: lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010.

Donoso, José. "Un personaje al trasluz. Marta Brunet: en Europa se le hizo la luz". *Revista Ercilla*, Santiago de Chile, 29/11/1961, pp. 11 y 14

Fiol-Matta, Licia. *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

Freud, Sigmund. "El creador literario y el fantaseo". *Obras Completas*. Vol IX. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.

Foucault, Michel. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1990.

Geel, María Carolina. *Siete escritoras chilenas. Gabriela Mistral / María Luisa Bombal / Marta Brunet / Amanda Labarca / María Monvel / Chela Reyes / Luz de Viana*. Santiago de Chile: Rapa Nui, 1949.

Guerra Cunningham, Lucía. *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2008.

Goodenough, Elizabeth, Mark Heberle y Naomi Solokoff. *Infant tongues. The voice of the Child in Literature*. Detroit: Wayne State University Press, 1994.

Hutcheon, Linda. "Repensar el modelo nacional". En Romero, Dolores. (Ed.). *Naciones literarias*. Barcelona: Anthropos, 2006.

Koski, Linda Irene. *Women's experience in the novels of four modern Chilean writers: Marta Brunet, María Luisa Bombal, Mercedes Valdivieso, and Isabel Allende*. Dissertation, Stanford University. Michigan: Ann Arbor, 1989.

Larraín, Jorge. *Identidad Chilena*. Santiago de Chile: Lom, 2001.

López Morales, Berta. *Órbita de Marta Brunet*. Concepción-Chile: Ediciones U. de Concepción, Cuadernos de Bío-Bío, nº 14, 1997.

_____. "Recepción crítica de la obra de Marta Brunet". *Acta Literaria*. 24 (1999): 41-53. Web. Marzo 2011: http://www.brunet.uchile.cl/estudios/berta_lopez_recepcion_critic.htm

Llanos, Bernardita. "Transgresión y violencia sexual en Marta Brunet". *Revista Mapocho*. 48. (2000). Web. Nov. 2010. http://www.brunet.uchile.cl/estudios/bernardita_llan_transgresion.htm,

_____. *Passionate Subjects / Split Subjects in the Twentieth-Century Literature in Chile: Brunet, Bombal, and Eltit*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2009.

Luongo, Gilda. "La figura del exceso. Recepción crítica de Brunet y Mistral". En María Teresa Dalmasso y Adriana Boria (Eds.). *Discurso social y construcción de identidades: mujer y género*. Córdoba: Ediciones del Programa de Discurso Social y el Centro de Estudios Avanzados de la U. Nacional de Córdoba, 2006.

Melón Díaz, Ester. *La narrativa de Marta Brunet*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1975.

Merino Reyes, Luis. "La gracia narrativa de Marta Brunet (1897-1967)". *Occidente*. 323 (1987): 38 - 41.

Merino Reyes, Luis (firmado como Ulyses). "El criollismo de Marta Brunet", en *Atenea* Nº 363-364, Año XXXII, Tomo CXXX. 1955. Web. Marzo 2011: http://www.brunet.uchile.cl/estudios/luis_merino_criollismo.htm.

Mistral, Gabriela. "Sobre Marta Brunet". *Repertorio Americano*. 6 (1928): 89 - 90.

_____. *Niña errante. Cartas a Doris Dana*. Pedro Pablo Zegers (Ed.). Santiago de Chile: Lumen, 2009.

Monsiváis, Carlos. "De las versiones de lo popular". *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Montes, Hugo. "Poesía de Marta Brunet", publicado en la *Revista Chilena de Literatura*. 20 (1982). Web. Nov. 2010. http://www.brunet.uchile.cl/estudios/montes_hugo_poesia.htm.

Montes, Hugo y Julio Orlandi. *Historia y antología de la literatura chilena*. Santiago de Chile: Zigzag, 1969.

Oelker, Dieter. "El imaginismo en Chile". *Acta literaria*. 9 (1984): 75-91.

Oviedo, José Miguel. "Reflexiones sobre el criollismo y su desarrollo en Chile". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 27 (1998): 25-34.

Oyarzún, Kemy. "Género y canon: la escritura de Marta Brunet". *Cyberhumanitatis*, 14 (2000). Web. Nov. 2010.
<http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx27koyarzun.html>

Oyarzún, Luis. "Despedida a Marta Brunet". 01/11/1967, publicado por la web *Memoria Chilena*:
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle2.asp?id=MC0013407. Última revisión: 16/03/2011.

Rama, Ángel. "La condición humana de la mujer". En Marta Brunet. *Soledad de la sangre*. Montevideo: Editorial Arca, 1967.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Ediciones Cuarto Propio/ Ediciones Callejón, 2003.

Rubio, Cecilia. "La inversión del final feliz en la cuentística de Marta Brunet". *Acta Literaria*. 20 (1995): 89-112. Web. Nov. 2010.
http://www.brunet.uchile.cl/estudios/cecilia_rub_inversion_final.htm.

Rojo, Grínor. "Martí y la identidad". *Las armas de las letras*. Santiago de Chile: LOM, 2008.

_____. "Apunte sobre *María Nadie*, de Marta Brunet". En Marta Brunet. *Obra narrativa completa. I. Novelas*. Natalia Cisterna (Ed.). Santiago de Chile: Editorial Alberto Hurtado, 2011.

Said, Edward. *Beginnings. Intention and Method*. New York : Columbia University Press, 1985.

Salazar, Gabriel. *Labradores, peones y proletarios. Formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX*. Santiago de Chile: Ediciones Sur, 1985.

Salomone, Alicia, Gilda Luongo, Natalia Cisterna, Darcie Doll y Graciela Queirolo. *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004.

Silva Castro, Raúl. "María Nadie, novela de Marta Brunet". *Atenea*. 378 (1957): 258-262.

Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo II: *Fin de siglo: La época de Balmaceda*. Santiago de Chile: Universitaria, 1997.

_____. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo III. *El centenario y las vanguardias*. Santiago de Chile: Universitaria, 2004.

Sutherland, Juan Pablo. *A corazón abierto. Geografía literaria de la homosexualidad en Chile*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2001.

Torre de, Guillermo. "Marta Brunet y su narrativa chilena". *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Losada, 1963.

Valdés, Ximena, Loreto Rebolledo y Angélica Willson. *Masculino y femenino en la hacienda chilena del siglo XX*. Santiago de Chile: CEDEM, 1995.

Weldt-Basson, Carol. *Subversive Silences. Nonverbal Expression and Implicit Narrative Strategies in the Works of Latin American Women Writers*. Madison-Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2009.

Zambrano, María. *La confesión: género literario*. Madrid: Mondadori, 1988.

Zamorano, Manuel. "Primitivismo y criminalidad". *Crimen y Literatura*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Educación, 1967. Web. Nov. 2010. http://www.brunet.uchile.cl/estudios/manuel_zamorano_primitivismo.htm

Zanetti, Susana. *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.