La importancia del cuento en la entrada y consolidación de Marta Brunet en el campo literario chileno: del *periodo chillanejo* a *Reloj de sol* (1918-1930)

Oswaldo Carvajal M.

Introducción

Uno de los lugares comunes entre los contemporáneos de Marta Brunet, a la hora de referirse a su figura y obra, es considerar su aparición en el campo cultural chileno de la primera mitad del siglo XX una irrupción desde la nada, generación espontánea de una joven escritora provinciana que ya venía formada, que no había necesitado pasar por los tranques del escritor novel¹. A menudo, es presentada como el gran descubrimiento de Hernán Díaz Arrieta (Alone), quien operó como un padrino literario que, no solo la presentó en sociedad haciendo uso de su prestigio como crítico, sino que la asesoró en cuestiones estéticas e, incluso, se involucró en aspectos de edición y circulación de su primera obra, *Montaña adentro* (1923).

Las reflexiones que se ofrecen en el presente artículo surgen a partir de diversos hallazgos que se dieron en el contexto del trabajo de archivo que significó la investigación en torno a esta *Obra narrativa completa*. El objetivo es esclarecer las estrategias y gestos autoriales que Brunet realizó en los primeros años de su carrera con el fin de insertarse y consolidarse en el campo cultural chileno de la primera mitad del siglo XX. Se pretende, específicamente, visibilizar la importancia de los cuentos inéditos y las versiones previas de cuentos conocidos de la autora que fueron publicados durante la primera etapa de su carrera (1922-1930) y analizar la relación entre los criterios de recolección utilizados para concebir su primera compilación de relatos breves, *Reloj de sol* (1930), y el horizonte de expectativas con que la crítica la esperaba.

¹ Dice al respecto Hernán Díaz Arrieta (Alone): “sorpresa inicial del primer libro, espontánea como un fruto de la naturaleza, inconsciente, inocentemente audaz, de mirar claro, directo, franco, lleno de luz, con una gotita de malicia gozosa y el sentimiento entrañable del drama” (*Pretérito imperfecto* 232).

I. El *bautismo literario*: la importancia del *habitus* de Brunet en su entrada al campo literario chileno

En una entrevista de 1966, frente a la pregunta de cómo se explicaba que una “niñita de provincia” hubiera escrito una obra “tan recia” como *Montaña adentro*, Brunet respondía:

Primero, por venir de una familia muy culta, que me dio toda clase de libertad cuando me juzgó suficientemente madura para leer. Me hicieron viajar durante cuatro años por Europa, donde pude conocer gran parte de la riqueza cultural de esos países. Vi ballet, teatro, visité museos, asistí a los conciertos. Todo esto permitió que, cuando mi vocación se hizo presente, yo tuviera una base sólida (“Marta Brunet: La niña terrible”).

La autora, lúcidamente, reconoce que la base para que se condensara su vocación literaria radica en el capital cultural que le fue entregado en un hogar en que la apreciación estética y la alimentación de una determinada enciclopedia de conocimientos fue estimulada desde la infancia. Es importante destacar que Brunet no conoció la educación formal: no acudió a escuelas ni liceos. Su formación estuvo en manos de institutrices europeas y profesores particulares que guiaron sus primeras lecturas y aprendizajes. Ello le permitió, a muy corta edad, convertirse en el núcleo de un grupo intelectual de su ciudad natal².

Ángel Rama, en un artículo-entrevista publicado en *Marcha* en 1962, señala que “Allí publicaban su revista ‘Ratos ilustrados’ (horror), hacían recitales, y hasta editaban algunos libros porque habían conseguido un Mecenaz” (“Marta Brunet: Premio Nacional” 21). La publicación aludida fue fundada por dos alumnos del Liceo de Hombres de Chillán que, como decía Brunet, habrían de jugar papeles bastante honrosos en la arena cultural chilena. Quizás, lo más interesante del caso es que, como ya se ha dicho, la autora no asistió a ninguna institución educativa formal; no obstante, se las arregló para terminar participando en un proyecto nacido en el contexto de un liceo y fue, además, capaz de trasladar el epicentro del grupo al *living* de su casa.

Para lograr ese posicionamiento en el campo, Brunet ensaya, aplica y replica los códigos que había visto en Europa y en los contextos letrados a los que había tenido acceso en el ambiente cultural de su ciudad natal. Años más tarde, los utilizará para instalarse en el campo

² Véanse sus declaraciones al respecto en la entrevista “Marta Brunet fue calificada como inmoral y hereje”, publicada en *Zig-Zag* el 1 de diciembre de 1961.

cultural de la capital. Es por ello que se preocupa, especialmente, de establecer redes de contactos con intelectuales y asegurar la publicación de sus producciones literarias.

Para Pierre Bourdieu, el *habitus* de un autor permite entender cómo, dadas su procedencia social y las propiedades socialmente constituidas de las que era tributario, pudo ocupar o, en algunos casos, producir las posiciones ya creadas o por crear que un estado determinado del campo literario le ofrecía (319). Según Natalia Cisterna, Brunet adaptó el *habitus* que le correspondía asumir de acuerdo a la formación que había recibido: aquel que la destinaba a ser una señorita de sociedad, educada para ejercer de ama de casa, comportarse como una buena esposa y criar hijos. En vez de ello, escogió ser escritora. Sin embargo, no pudo abandonar del todo la tutela masculina asignada por la relación tradicional complementaria de los géneros, pues fue el apadrinamiento de Alone el que le permitió, en primera instancia, publicar su primera novela e integrarse a los espacios de producción y circulación literarios (116).

La bendición de *Montaña adentro* y, por tanto, de su autora, si bien está limitada por parámetros androcéntricos que la marginalizan al tiempo que la incorporan, opera a favor de Brunet, pues no solo representa su “bienvenida” a la ciudad letrada sino que es un puente que la comunica, directamente, con la capital, la urbe, el centro moderno de una nación en plena construcción.

II. El *periodo chillanejo* (1918-1923): laboratorio fundamental para el nacimiento de una escritora

En una entrevista realizada para la revista *Letras*, en 1929, Salvador Reyes le preguntó a Brunet qué fue lo primero que escribió. La autora respondió: “*Montaña adentro*”, fue mi primer trabajo de importancia. Antes había escrito impresiones, pequeños cuadros y versos, muchos versos” (13).

En otras declaraciones sobre sus primeras publicaciones, la autora señala: “Mi carrera de escritora nace en algunos versos que hiciera desde niña. No sabía, entonces, que pudiera escribir en prosa ... Eran aquellos poemas pequeños, unas viñetas: panoramas de mi tierra, algunos estados de ánimo; nada de amor, nada de pasión desesperada” (“Aquellos terribles versos”). No es este momento para hablar de la poesía escrita por la autora, pero sí se puede decir con certeza que varios de esos poemas y estados de ánimo fueron publicados, y no solo

en Chile: también en el extranjero. Interesa analizar aquí aquella porción de esos primeros textos que Brunet, al parecer, no quería recordar: sus cuentos e impresiones narrativas, por llamar de alguna manera a algunas publicaciones que se revisarán a continuación.

En los primeros relatos que escribió para *La Discusión* y *El Día* (ambos periódicos de Chillán), Brunet firmaba como Miriam. Un contemporáneo suyo que publicaba con el seudónimo Merle Blanc, el 4 de abril de 1920 en *La Discusión*, reveló su identidad a través de un artículo que llevaba el siguiente epígrafe: “A la señorita Marta Brunet C. (MIRIAM)”³. En un primer acercamiento, resulta extraño el uso del seudónimo en una autora que fue incluida en el grupo de las *modernas* por Darcie Doll. Ello, pues es una estrategia más común en la generación anterior, las *precursoras*, pertenecientes a la oligarquía o aristocracia, nacidas entre 1870 y 1890, y que publicaron a partir de 1905. Señala Doll que, a diferencia de ellas, las escritoras *modernas*

inician sus carreras especialmente a partir de los años veinte ... Algunas provienen de las capas medias e inician un trayecto hacia la profesionalización dentro del campo cultural ... El reconocimiento y legitimación correrá por la vía de la escritura “literaria” y sus actividades culturales o de gestión se orientarán, en forma creciente aunque no exclusiva, hacia actividades más formalizadas y en pos de la inserción en el campo literario como “escritoras”, “poetas” y/o “intelectuales” (34).

Si se considera como punto de partida de la carrera de Brunet la aparición de su primera novela, esta periodización calza de manera casi exacta. Sin embargo, si se considera como su inicio su primer cuento publicado, “Tríptico” (1918), habría un cierto adelantamiento a su “generación”. Quizás, tanto este adelantamiento como el uso del seudónimo puedan ser explicados a partir del *habitus* de la autora: ya se ha dicho que había sido criada en un hogar bien provisto, donde recibió una formación cultural digna de la élite de la época, que incluyó viajes y maestros particulares. No obstante su condición de familia burguesa acomodada formada por inmigrantes (la madre, gallega; el padre, descendiente directo de catalán), los Brunet eran una familia apegada a los valores tradicionales. Puede que esos primeros años, 1918 y 1919, por las expectativas y presiones de sus padres, la autora no haya querido exponerse llevando el revuelo de su vocación de escritora al ámbito público. En este sentido, firmar como Miriam parece tener que ver más con cuestiones sociales y morales que con

³ El nombre de Brunet ya había aparecido, en algunos medios locales, asociado al seudónimo Miriam, por lo que su identidad no era exactamente un misterio. Sin embargo, lo que hizo Merle Blanc es relevante debido a que, exactamente a continuación de su artículo, apareció una especie de poema en prosa titulado “Resurrección”, que fue la primera publicación que la autora firmó con su verdadero nombre: Marta Brunet Cáraves.

opciones estéticas. Como se verá más adelante, no hay ninguna diferencia entre los textos producidos durante el periodo chillanejo (1918-1923) firmados con su nombre real y los que firmó con el seudónimo. Más bien, pareciera que al convertirse en el núcleo del grupo intelectual de Chillán y su casa en el centro de operaciones, se dio un proceso de resignación en sus padres. Ello, sumado a lo que llamaremos la incitación de Merle Blanc a transparentar su identidad de escritora públicamente, pareciera propiciar un punto de quiebre en su carrera.

Si la publicación de *Montaña adentro*, con el consabido apadrinamiento de Alone, se considera un bautismo, una bienvenida a determinada comunidad de elegidos, en este caso el campo literario, la publicación de este primer texto firmado con su nombre se puede equiparar a la *presentación*, rito católico que se lleva a cabo una semana antes de la ceremonia antes nombrada con el fin de que la comunidad conozca a su futuro nuevo integrante antes de que se haga la unción. Es curioso que en este evento “prebautismal” también haya un mediador. Es de suponerse que la autora estaba enterada de que se publicaría el artículo de Merle Blanc, pues su escritura está datada al final con el indicativo de composición “Chillán-21-III-1920”, es decir, más de diez días antes de su publicación⁴. Hay aquí un gesto planeado, una *performance* en que simbólicamente muere Miriam para que surja Marta Brunet y la autora eligió llevarla a cabo, quién sabe si por casualidad o no, en un domingo de resurrección.

A partir de ese momento, entre el 7 de marzo de 1920 y el 25 de febrero de 1923, aparecieron en *La Discusión* 10 escritos firmados casi todos por Marta Brunet Cáraves; la única variante se da en la fábula “El águila y la víbora”, que está firmada con sus iniciales: “MB”. Como ya se ha dicho, el cambio de firma no influye en los modos de construcción de los textos ni las temáticas abordadas. Es por ello que se entienden aquí los diecisiete textos publicados durante el periodo chillanejo (1918-1923), los catorce aparecidos en *La Discusión* y los tres de *El Día*, como parte de una misma etapa cuyo hito cúlmine es la publicación de *Montaña adentro* en 1923. El criterio que se ha usado para su clasificación en este artículo tiene que ver, en primera instancia, con una cuestión formal: en un grupo, se han seleccionado tres escritos que cumplen con las características estructurales que se le exigen a una narración en

⁴ La gran mayoría de los textos que se citarán a partir de este punto aparecieron en periódicos de la época. Algunos de esos medios no tenían número de página y, cuando lo tenían, resultaba irrelevante ya que el texto completo aparecía en una misma plana. Es por ello que, para homogeneizar las citas, se prescindirá de la referencia parentética que habría de señalar el número de página y se dará la mayor cantidad de información posible en el cuerpo del texto principal, quedando la información completa y detallada relegada a la constatación bibliográfica. Lo mismo se hará, más adelante, cuando se citen cartas íntimas.

prosa para ser considerada cuento: la existencia de un nudo en torno al cual personajes ubicados espacio-temporalmente lleven a cabo sus acciones.

Los restantes diez textos han sido llamados *bocetos*, pues corresponden a narraciones en que son las descripciones (de personajes, sentimientos, estados de ánimo y, sobre todo, paisajes) lo que ocupa la mayoría del espacio. Se trata, en algunos casos, de prosas poéticas y estampas que parecieran operar como apuntes para la creación de una obra futura, pero que por sí solas no tienen una estructura que se adecúe al concepto tradicional de cuento.

1. Cuentos

En esta categoría, escogí tres relatos que resultan de interés para el presente estudio. No solo demuestran un acabado trabajo, sino que además fueron publicados, con modificaciones, más de una vez por Brunet y terminaron estando contenidos en *Reloj de sol* (1930). Los cuentos son “En la sombra de la casona (Por tierras de Asturias)”, “Ana María” y “Juancho”.

Probablemente, a quien haya leído alguna de las compilaciones de cuentos de la autora el nombre del primero no le resulte familiar. Ello es porque en el libro en que está contenido se llama “Don Cosme de la Bariega”. Hay un elemento curioso al respecto: aun después de haber aparecido en *Reloj de sol* con este último título, la versión publicada en 1931, en *Caras y Caretas* de Buenos Aires, figura como “En la sombra de la casona. Por tierras de Asturias”. En este cuento en particular, resulta mucho más apropiado el título de la versión primera. Ello, pues el gran protagonista de la narración es el ambiente. En los primeros párrafos del relato, la narradora-personaje se pasea por la casona asturiana en que se enmarca el relato escudriñando sus rincones lúgubres. Es después de muchas líneas de descripciones impresionistas que recién se presenta al personaje principal: “Hundido en las profundidades de un sillón, don Cosme de la Bariega medita mirando fijamente el diabólico bailotear de las llamas”. Después de esa línea, pasarán muchos más párrafos de descripciones del lugar y de su impacto en las sensaciones de la narradora hasta que la aparición de la que parece ser una anciana desvalida que cae al suelo desata una airada reacción por parte de don Cosme. Para explicar las razones de su repentina ira, el anciano narra en un párrafo la historia que da vida al cuento:

una rapaza conocí que a la cueva de esa bruja acudió en busca de filtros que le dieran el querer de un hombre. Habíanlos de tomar mitad a mitad, ordenó la vieja, y mitad a mitad

los tomaron: ella sabedora, él ignorante en vaso de espumosa sidra que ella le sirviera. La rapaza murió... de mal de amores, dijeron, mas él supo a qué atenerse, pues la satánica hizo luz en su espíritu. Vengaba en el hijo desdenes del padre... Hacen de esto años... Desde que bebí aquella pócima tengo aquí dentro fuego que me consume, odios, rencores, pavuras...

Después de esta narración, Pepa la Bruja (así se llamaba la anciana) se levanta y se pierde en la lejanía, don Cosme vuelve a su posición extática, puesta la mirada en el fuego. Como se ha dicho, las acciones están concentradas en estas pocas líneas citadas; la mayoría del texto está ocupado por la descripción de espacios y las sensaciones que estos generan en la narradora: el mismo don Cosme, en su primera aparición, es descrito como un mueble más de la estancia, un adorno que no cobra relevancia hasta que la ira lo lleva a contar su historia. Por eso consideramos que el título “En la sombra de la casona (Por tierras de Asturias)” es más apropiado que “Don Cosme de la Bariega”: el personaje que en *Reloj de sol* da nombre al relato no tiene relevancia hasta avanzados tres cuartos de la narración. Por otro lado, el título original establece el contexto: al sacarlo, la frase “Estos invernales crepúsculos asturianos” y la referencia a la calle de la Fuentina resultan un tanto gratuitas e inconexas: sobre todo si se pone el cuento en el marco de los demás de *Reloj de sol*.

Al año siguiente, apareció en *La Discusión* “Ana María”. El texto narra la historia de una joven provinciana que llega a la ciudad, a casa de sus tíos, escapando de las tuberculosis, enfermedad que había matado a su hermano. Es allí donde Ana María, quien hablaba “con ese modito suave de las jentes [sic] del sur”, tendrá acceso a eventos sociales, personajes frívolos y excéntricos, contextos extraños y emociones nuevas: “se puso a recordar gozosa los dos meses que llevaba allí. Paseos, bailes, teatros, días de recibo y siempre junto a ella a Darío Rozas sonriendo un tanto desconcertadoramente de sus estupefacciones de provincianita”. Darío Rozas representa el amor, la conquista. Sin embargo, desde el momento en que el joven conoce a Ana María, el lector puede advertir que sus intenciones no son buenas, lo que acabará por confirmarse cuando la protagonista lo vea besándose con otra, Lolo.

Tras enterarse del romance, con el corazón roto y desengañada, Ana María decide volver a su pueblo con sus padres. El final del cuento pone en evidencia el trasfondo del relato y el mensaje que Brunet intenta transmitir con este texto. Es noviembre y en casa del tío Pedro y Eliana se celebra una festiva reunión con invitados en el jardín. Afligido, el marido llama a la esposa para darle una mala noticia:

—Qué... ¿Ana María?
—Sí ... Murió esta mañana al amanecer.
—Pobrecita —murmuró Eliana.
—Y todo por culpa de esos obstinados, llevarla en pleno invierno...
—No grites. No hay para qué enterar a nadie. No la recuerdan y como tú comprenderás no voy a ponerme luto por ella.
—¿Qué pasa? —inquirió la rubia Lolo, acercándose del brazo de Darío.
—A ustedes se les puede decir. Murió Ana María.
—Pobrecita —dijo Lolo, repentinamente seria.
—Tan lindos ojos que tenía —observó Darío—, y si no es por mí, se va al otro mundo sin saberlo.

Se quedaron un rato meditativos. La orquesta perdida entre follaje dejó oír los primeros compases de un vals cadencioso. Llegaban visitas. Don Pedro y Eliana se alejaron.

—¿Bailamos? —preguntó Lolo.
—Encantado —dijo Darío, enlazando el cuerpo que se abandonaba.

Este final, que recuerda a la imagen de la familia Samsa saliendo a pasear y vislumbrando un brillante futuro tras la muerte del protagonista de *La Metamorfosis*, pone énfasis en una de las características que, sutilmente, Brunet había ido asociando al polo urbano en la oposición campo/ciudad: la frivolidad. Dado el misterio con que se manejan las intenciones de Darío Rozas y su relación con Lolo durante el relato, es en la mujer del tío Pedro en quien recaen las descripciones que apuntan en ese sentido: “Eliana ya no la intimidaba: había acabado por tomar cariño a esa frivolidad que sólo vivía para sus propios placeres, libre de trabas en el hogar, ya que la falta de hijos y la bondad del marido la hacían soberana de su marido”. Su preocupación por las fiestas, la vida social y la decoración de la casa la convierten en un emblema de la indiferencia y frialdad. Es posible notar que Lolo, en el cierre del relato, se convierte en un espejo, una versión más joven de Eliana; todo lo que en ellas suscita la noticia de la muerte de Ana María es una breve exclamación de falsa compasión. Por otro lado, quien se descubre hacia el final como el verdadero emblema de la frivolidad, compensando con creces la diferencia sexo-genérica que hasta el momento atribuía a las mujeres del relato ese comportamiento, es el falso galán: en primera instancia, porque su lamento por la pérdida está vinculado a una característica física de Ana María, la belleza de sus ojos; por otro lado, debido al egoísmo de encontrar consuelo en el hecho de haber sido él quien la había ayudado a tomar conciencia de esa belleza.

El cierre de la escena con baile y música festiva ofrece la imagen de un mundo inalterado, donde la protagonista no tuvo trascendencia alguna y fue “devorada” por la urbe.

En una inversión de los valores tradicionalmente asociados a la dicotomía campo/ciudad, es este último espacio donde la bondadosa muchacha campesina sucumbe ante la crueldad del medio.

Para finalizar, en cuanto a ediciones tempranas de cuentos célebres se refiere, el 7 de mayo de 1922 apareció la primera de muchas versiones que habría de tener el célebre “Juancho”. La narración, que se enmarca en un contexto rural, cuenta la trágica historia de un niño cuya madre ha muerto de tuberculosis. El relato se abre y cierra con la misma escena: Juancho parado frente al ataúd de la madre.

El inicio muestra a Juancho acercándose al salón donde se realiza el velorio: “Al niño, acurrucado en su escondite, una sola idea lo torturaba: ¿por qué habían acostado a su madrecita dormida en aquella caja negra y por qué, a pesar de las protestas enloquecidas de su padre, unos hombres la habían tapado, dejándola encerrada, cuando de un momento a otro podía despertar?”. Tras ver a su padre deshecho, el niño comienza a recordar los últimos meses: la enfermedad de la madre, la única vez que lo dejaron verla y su propio confinamiento a partir de esa visita. El desenlace de la narración retoma al protagonista mirando, ya desesperado, el cajón donde estaba su madre: “¡Sola, dejaban sola a la pobre madrecita encerrada en la estrechísima caja negra! ... Crujió un mueble y el niño salió tembloroso de su escondite... —Ya voy, mamacita —murmuró, extasiado. Tomó el martillo dejado en una consola por los obreros de la funeraria y en la quietud de la casa retumbó un golpe, otro, otro”.

El gran valor de este cuento está en la tragedia, en la intensidad de las imágenes que presenta. Más aún que este final en que el niño ha perdido la sanidad mental, las imágenes en que Juancho mira, desde su inocencia, la prohibición de ver a su madre, de abrazarla una vez que consigue visitarla y su tristeza al creer que ya nadie lo quiere porque no lo besan cuando se encuentra en cuarentena constituyen cuadros conmovedores. Es elocuente el hecho de que, a lo largo de los años, hayan sido mínimos los cambios que la autora fue haciéndole.

2. Bocetos

a) Bocetos campestres

Este conjunto de relatos se ambienta, obviamente, en un contexto rural. El primero de ellos, “Había una vez un rey”, apareció en *La Discusión* en 1919. Su título es engañoso, pues más de la mitad del breve cuento se dedica a describir el potrero del campo chileno en el cual

se ambientará una breve escena: cinco niñas, “todas lindas, todas risueñas, todas graciosas en sus movimientos ágiles, todas vestidas de colores claros”, se sientan a conversar a la sombra de cinco enormes castaños. Hasta ese punto, nada explica el título del texto. Sin embargo, tras acomodarse las niñas y cruzar un par de palabras, se desencadena el final del breve relato:

—Que Gabriela cuente un cuento —propone Rosita mirando a la rubia de ojos de esmeralda.

—¡Ya! ¡Que lo cuente! —asiente el coro de voces cristalinas ...

—Les contaré uno que no saben.

—¿Cuál? —preguntan incrédulas.

—La princesita Biti...

—¡A ver! Ya, pues. ¡Empieza!

Todas forman círculo junto a la narradora, levantando hacia ella las curiosas caritas en que los ojos inquietos parecen prontos a dilatarse ante la maravilla de un milagro. Los castaños cabecean lentamente, los pájaros revolotean en giros locos, musita el agua y la voz cristalina comienza:

—Había una vez un rey...

Este breve relato, que termina con el comienzo de una suerte de (no) narración (no) intercalada incompleta, tiene dos puntos de interés. El primero está relacionado con la forma en que Brunet lleva a cabo la descripción de la naturaleza, en la que se observa un carácter humano, animado: “A lo largo del canal el verde del trébol se va matizando con oscuros helechos, por blancos lirios que se yerguen hieráticos, por nomeolvides que tiemblan mirándose en el agua. Es una mañana de octubre clara y serena: ríe el sol besando cálidamente los campos húmedos de rocío y un airecito fresco hace murmurar los castaños”. En este boceto, donde prima la descripción, la autora ensaya un recurso que usará en sus obras futuras. Por otro lado, en “Había una vez un rey”, está presente una imagen germinal que habrá de ser fundamental para un trabajo posterior de Brunet.

Natalia Cisterna plantea que las novelistas latinoamericanas y caribeñas de la primera mitad del siglo XX se vieron en la necesidad de “ficcionalizar de manera oblicua el lugar de la mujer en el ámbito público y cultural, configurando mundos en los que no se visibilizan ni sus vivencias en los espacios ciudadanos y en los campos culturales, ni las distintas estrategias que usaron para alcanzar reconocimiento en ellos”. Revisando este tipo de representaciones, Cisterna identifica una imagen que se repite en el corpus con el que trabaja: la lectura colectiva. Según la crítica, dichas experiencias se representan en la obra de autoras como Brunet, María Flora Yáñez y Teresa de la Parr, a través de escenas que constituyen verdaderos rituales:

Cuando la actividad intelectual y artística se desarrolla de manera colectiva, los integrantes se comportan como si fueran parte de una ceremonia, que como tal requiere de ciertos acuerdos tácitos para constituirse y funcionar ... En estas comunidades culturales siempre hay un participante que debido a sus cualidades se eleva por sobre el resto como una suerte de guía, que dirige las lecturas, los juegos, las actividades del grupo.

El ejemplo con que Cisterna ilustra este recurso en la obra de Brunet es la relación que se crea entre tres personajes de la novela *María Nadie* (1957). Entre María López, la protagonista, y los niños Cacho y Conejo se forma una especie de grupo secreto en el cual las jerarquías y reglas del mundo exterior se anulan y los tres comparten en torno a historias que narran e imaginan. Si bien en esa escena no hay lectura propiamente tal, sí se encuentra la repetición oral de las lecturas e invenciones que cada uno aporta al grupo. En este sentido, vale la pena pensar en la escena que presenta “Había una vez un rey” como una prefiguración de esa importante imagen ritual tejida en torno a la narración oral de una historia.

Antes de que las niñas formaran “un círculo junto a la narradora” para escuchar el cuento, en breves líneas, Brunet las había hecho dialogar. A partir de dicha interacción, es posible deducir que el encuentro al que asiste el lector se da entre niñas, por una parte, que viven en un “aquí”, representado por el campo, y otras que pertenecen a un lugar otro, que puede ser la ciudad o, simplemente, un espacio que esté en contacto menos directo con la naturaleza. Sin embargo, independientemente de lugar del que provienen, las cuatro más pequeñas se rinden ante la inminente “maravilla de un milagro” que representa la narración de Gabriela, la mayor. Su edad, si tienen jardín o viven cerca del río son elementos que pasan a segundo plano: la comunidad se une, se articula y se iguala en torno al interés que suscita el comienzo del ritual. Si bien en “Había una vez un rey” la escena parece tierna e inocente, su peso simbólico se acrecentará significativamente cuando, en 1957, Brunet contraponga ese espacio íntimo, el círculo comunitario en torno a la imaginación, con la hostilidad social que ha marcado el devenir de la vida de María López en el espacio público.

Otro de los bocetos aparecidos en *La Discusión* durante esta época es “Nocturno”, publicado en 1919. Firmado por Miriam, el texto es la poética descripción de un paseo por el campo que la narradora da una noche de verano. Se abre diciendo: “En estas claras noches estivales, me agrada vagar por la única calle del pueblecito”. La narración se centra en las sensaciones que la sujeto va experimentando, el goce sensorial que viene de los estímulos de la

naturaleza. Hay, además, una interesante contraposición entre elementos de la cultura popular, pertenecientes a la tradición campesina, y de la alta cultura, asociados con la modernidad: música, leyendas y objetos representan ese diálogo mediatizado por quien narra. Tras la aparición fugaz de un ruidoso vehículo, la protagonista se topa con un crucifijo negro, instalado a la vera del camino: es un cenotafio que recuerda la tétrica historia de un jinete que, literalmente, perdió la cabeza tras caer de su caballo en ese lugar. A continuación, la referencia culta que da nombre al texto: suena en un piano un “doliente nocturno de Chopin”. Sin embargo, dicha imagen es contrapuesta de inmediato con la siguiente escena que parece sacada de una leyenda: “Dos viejas, que parecen brujas esperando que al conjuro de medianoche se las llame al aquelarre, se acurrucan frente a la pupila roja de un brasero, teniendo una en el regazo un minino escuálido de ojos fosforescentes, liando la otra un cigarro con dedos temblorosos”. Tras esta descripción, el final del texto ofrece una versión mucho más intensa de la misma idea de goce con que se abriera: “¡Oh, el encanto de las calles sinuosas, llenas de pavorosos recodos, en que las sombras crean fantasmas! ¡Oh, el encanto de las noches rumorosas!”.

Es evidente que su escritura corresponde a un ejercicio de narración y descripción distinto al llevado a cabo en los textos que se han revisado anteriormente. En este caso, la descripción no se centra en la naturaleza, sino en las sensaciones que ella produce en la sujeto. Quizás, una de las imágenes más valiosas es la de las “viejas brujas”, personajes de la mitología campesina que serán usados en múltiples ocasiones por Brunet en sus cuentos futuros⁵.

Contrasta con el tipo de descripción dinámica y sensorial de “Nocturno” la que utiliza la autora en “Esbozos”, aparecido en 1920. Este texto, que está dividido por dos subtítulos complementarios, “Estival” y “Otoñal”, ofrece descripciones de paisajes muy similares a las de “Había una vez un rey”. Desde el punto de vista de la acción, la narración es estática, meramente descriptiva. En la primera parte, tras un párrafo referido al caluroso ambiente del mediodía, se describe un almuerzo familiar en que se juntan “un hombre, una mujer y un niño” pertenecientes a la clase trabajadora campesina. Un perro acompaña a los comensales y se hace partícipe, hacia el final, de la merienda. En un párrafo comen; en otro, reposan y, en un tercero, regresan para continuar la jornada laboral. Todo, en un ritmo que queda elocuentemente expresado en el breve párrafo del reposo: “Pasa un largo rato en que la naturaleza parece muerta. El hombre ronca: el perro dormita”. Es interesante que, para cerrar

⁵ Ejemplos de ello son “La Chonchona” y “Ave negra”, que se recogen en la sección *Otros cuentos* de esta edición crítica.

la escena, la autora recurra a un género tradicional de la música popular: “canturreando una tonada en que llora sus tristezas nuestro pueblo, paso a paso, se encamina hacia las eras”.

Irónicamente, en contraposición, la imagen otoñal es más dinámica: un niño juega a montar un árbol acompañado de un perro que da “inverosímiles saltos”. En este caso, por la estación, el clima es más frío, la descripción es más oscura. Sin embargo, el carretero que pasa arreando su caballo “Canturrea una alegre cueca”. El valor de estas escenas que parecen pintadas por Brunet está en la desarticulación de la tradicional asociación verano/alegría y otoño/tristeza, la cual no solo tiene correlato en la abulia o dinamismo de la naturaleza y los demás seres vivos presentes, sino también en los referentes musicales con que la autora complementa el paisaje. Son estampas: breves, descriptivas, pero que buscan ser diferentes a través de mecanismos sencillos y experimentales.

De un estilo muy similar es el último de este tipo de textos aparecido en el periodo chillanejo: “Montaña adentro”, firmado por Marta Brunet Cáraves. Si bien el nombre podría ser prometedor, este boceto, aparecido en 1922 en *La Discusión*, no tiene nada que ver, en términos argumentales, con la primera novela de Brunet. Corresponde a un apunte en que se describen, más animizadamente que nunca, cuatro entidades de la naturaleza que le dan nombre a los cuatro apartados del texto: “El ciprés”, “El rosál”, “Las Cachañas” y “El puelche”. Se alcanza un grado máximo de animización en este texto pues el puelche, viento que sopla desde la Cordillera de los Andes hacia el poniente en la zona centro-sur de Chile, *asesina*, con las cachañas como *testigos*, al rosál y el puelche.

Si se busca alguna conexión entre este breve ensayo de estilo y *Montaña adentro*, habría que decir que pareciera ser una primera presentación de un personaje menor que aparecerá en el texto: el puelche. Pero no es un personaje privativo de la primera novela de la autora, sino que aparece a lo largo de su obra en varias ocasiones: en *Montaña adentro* (1923), “Afuera caía siempre una fina llovizna y grandes ráfagas de puelche sacudían los árboles” (*Obra narrativa* 143); en *María Rosa, flor del Quillen* (1927), “Afuera soplabo recio el puelche, amontonando sobre las montañas pesados nubarrones grises, negruzcos, cargados de lluvia” (*Obra narrativa* 217); en *Bienvenido* (1928), “Corría viento. Un puelche que venía de la cordillera refrescado de nieves” (*Obra narrativa* 315); y, finalmente, *Humo hacia el sur* (1946), “Cuando no había roces, transigía con el viento, el del sur, arriero de nubes, manadas dispersas e inofensivas; el de la cordillera, que soplabo desde el fondo de los siglos con insistencia indígena, puelche afilado sobre los glaciares” (*Obra narrativa* 381). Lo mismo pasa, coincidentemente en las mismas

obras, con las cachañas: aparecen en una o dos oraciones por texto como parte del escenario en que se da el relato.

b) Bocetos amorosos

“La mató el amor” se publicó en *La Discusión* en 1918 y estaba firmado por Miriam. Lo más curioso del texto es la ambigüedad con que se enuncia el mundo narrativo en el que se inserta el relato: “Hace muchos, pero muchos años, vivía allá en el sur, en un pueblecito apacible y risueño, un señor que **como** los reyes de cuento tenía tres hijas adorablemente bellas”⁶. La fórmula con que se abre la narración y la comparación con los reyes hace que, no obstante el uso del deíctico “allá” haciendo referencia al sur de Chile, el tono parezca de cuento de hadas. Por otro lado, el hecho de que sean tres hijas hace pensar en referentes de la tradición literaria como las tres hijas de *El rey Lear*, de Shakespeare. Sin embargo, se establece explícitamente en este relato que el padre de las jóvenes es un “viejo señor, ocupado en sus quehaceres agrícolas”. Pero, por otra parte, el que Brunet otorgue determinadas características arquetípicas a cada una de las hijas contribuye a crear la imagen fantástica. La primera de las muchachas, Ximena, representa la ciencia, el conocimiento. Es por ello que su muerte se da en una expedición en busca de una flor que solo crece al borde de un precipicio. La segunda, Casilda, representa la devoción religiosa: muere en un arranque místico de “éxtasis supremo”. Por último, está la inocente Juliana: “en ella no había ciencia como en la docta Ximena, ni había misticismo como en la pía Casilda, y el ignorarlo todo de esta vida la hacía amarla más y el ignorarlo todo de la otra la hacía no temerla”. Ella representa el amor, pues es quien le da el nombre al texto; es por la partida de un hombre “fuerino”, del norte, a quien conoció en la temporada de vacaciones, que la joven termina perdiendo la vida:

Una carta, otras, y tras mucho esperar ansiosamente, Juliana perdió la esperanza de saber más de su amado. Empezó a languidecer ... las flores sin nadie que las regara, se marchitaron y el viejo señor se preguntaba enloquecido: ¡Qué la mata, Dios mío, qué la mata! [sic]

La tragedia con que se cierra el relato hace pensar en un cuento que, años más tarde, publicaría en más de una ocasión la autora: “El rey avaricioso”, aparecido en *La Nación* el 17 de agosto de 1926, que fue republicado como “El rey avaricia” el 11 de diciembre de 1926 en

⁶ La negrita es mía.

Caras y Caretas. Ese relato sí se inserta de plano, de principio a fin, en un mundo fantástico, de cuentos de hadas: comienza anunciando “Hace muchos, pero muchos años, vivía un rey que, como todos los reyes de cuento, tenía tres hijas” y cierra recordando “Y ésta es la historia del rey avaricioso que, como todos los reyes de cuento, tenía tres hijas”. Nótese el enorme parecido entre ese inicio y el de “La mató el amor”: lo único que cambia es que ya no se trata de una historia que se compara con la de un rey, sino que *es* la historia de un rey y sus tres hijas (obviamente, cada una de ellas correspondiente a un determinado arquetipo). Es tremendamente interesante hacer el ejercicio de trazar una línea de continuidad entre estos dos relatos que están a ocho años de distancia en cuanto a su publicación: pareciera que en el primero Brunet no se atreve a entrar de lleno en la literatura fantástica; a través de su boceto, ensaya una manera de congeniar el mundo de los cuentos de hadas con su realidad más cercana que, como se sabe, en un inicio es la que mejor sabe describir. Hay un ejercicio de apropiación de un género de la tradición europea con el fin de reinterpretarlo desde lo local; desde ese criollismo renovado que será el primero de muchos aportes de la autora a la tradición literaria chilena.

Los tres siguientes bocetos relacionados con el amor son, en cierto modo, complementarios: se trata de “Fragmentos de un diario” (1919) con firma de Miriam en *El Día*, “Mientras la noche llega” (1920) y “Locura” (1921); los dos últimos, publicados en *La Discusión* y firmados por Marta Brunet.

El primero ofrece una incursión ficticia de la autora en un género discursivo que, por lo que se sabe hasta el día de hoy, ella misma nunca cultivó: el diario íntimo. El relato ofrece siete entradas escritas por una joven apodada Tita, quien narra en primera persona los pormenores de un idilio que se resuelve en ocho días de una manera que el primer párrafo ya anunciaba:

Es raro lo que me pasa desde hace algún tiempo con Fernando. Yo, la indómita, la audaz, la chiquilla frívola y sin corazón, me siento tímida a su lado y balbuceo y enrojezco bajo su mirada que no es dominante sino acariciadora. Fuera de su presencia el encanto se rompe y vuelvo a ser la que nadie domina, la que nada teme. Pero entonces ¿Por qué esa turbación cuando estoy con él y lo que es aún peor, esa angustia loca cuando no lo veo o lo creo enojado conmigo? No quiero, no, que él sea nada en mi vida. No quiero que me domine.

Si bien el texto acabará con la muchacha asumiendo el enamoramiento, es importante detenerse en los términos en que la subjetividad de la joven se expresa en un primer momento, identificando la figura masculina con la dominación. Tita se presenta como alguien a quien

“nadie domina”, por lo que ve en la construcción de una relación amorosa un posible ejercicio de control del sujeto masculino sobre su libertad. Ahora bien, más interesante aún es que en otra versión de este texto, titulada “Del diario de una ingenua” y aparecida en *El Sur* en 1927, Brunet cambie los términos en que Tita anuncia su temor: “No quiero, no, que él sea nada en mi vida. No quiero que tenga ninguna influencia en mi modo de ser. No quiero que me desconcierte”. En el mismo sentido, desaparece del final la entrega pasiva de la joven y se convierte en una manifestación de voluntad: “Será mejor que te lo diga ... Te quiero, sí te quiero mucho”. Después de esa respuesta más contenida, Brunet agrega un párrafo en que Tita habla de su noviazgo y un futuro matrimonio que la tienen emocionada. Cabe preguntarse, a la luz de estas modificaciones, por qué la autora disminuyó la intensidad de la crítica directa y explícita que hacía a las relaciones amorosas en la versión de 1919. ¿Hay, acaso, un cambio en su modo de pensar o es que toda la carga crítica la pone, de una manera más sutil, en la ironía del nuevo título? La “nueva” Tita puede ser considerada ingenua, pero la “original” no: ella es una joven lúcida con respecto al funcionamiento de las relaciones sociales que, no obstante ese conocimiento, sucumbe ante códigos que le han sido impuestos de manera inconsciente a través de su formación. Pareciera que, a diferencia de la versión de 1919, la nueva Tita es un contraejemplo que Brunet ofrece a sus lectores y lectoras.

Esta misma lucidez estará presente en las protagonistas de los otros dos bocetos. En “Mientras la noche llega”, se accede a la narración de una conversación entre dos hermanos. La menor, Mercedes, diagnóstica, asesora y termina resolviendo un dilema sentimental de su hermano mayor, Carlos, tras notar que se pasea nervioso por la casa:

—¡Bah! Esta crisis acabará como todas puesto que ha sido idéntica a otras. Primero sorpresa al saber que alguien pretende a Carmen, luego desaliento profundo al reflexionar que ningún derecho tienes sobre ella, después decisión firmísima de definir esta situación que a todos atormenta. La adoras.

Mercedes, desde la distancia, tiene total claridad del panorama que aqueja a los amantes. Ahora bien, más allá de la función de celestina que acabará cumpliendo la niña, hay una oración de la cita anterior que revela el conocimiento que tiene sobre las convenciones sociales: “ningún derecho tienes sobre ella”. Sin embargo, en este caso, no hay una postura díscola como la de Tita en el texto anterior, pues Mercedes evidencia que cree en los términos tradicionales en que se enmarcan las relaciones amorosas cuando le dice a Carlos las razones para no haberlo ayudado antes: “Porque quiero a Carmen más... no, más no, pero sí tanto

como a ti, y deseaba estar plenamente segura de tu cariño, de que este amor tuyo era sentimiento firme para la vida entera y que al casarte con ella la harías feliz en absoluto. Quería estar segura de que la quieres... tanto como ella te quiere a ti". Es el mismo concepto de matrimonio y felicidad eterna ante el cual termina sucumbiendo Tita. No obstante, el gran valor de Mercedes, como personaje femenino de Brunet de esta primera etapa, reside en la facilidad con que, a su corta edad, es capaz de resolver un problema "de adultos" y de decir qué hacer a su hermano mayor, quien supuestamente debiera ser quien la guiara a ella: Mercedes invierte las jerarquías a partir de un conocimiento que debiera estarle velado por su edad.

Por último, completa este trío de bocetos un relato muy breve que se enmarca en un baile de disfraces estudiantil. Desde el primer momento, se informa que el personaje principal tiene algo distinto: ante la disyuntiva de elegir un atuendo para asistir a la fiesta, Celia rechaza los tradicionales de Colombina y de gitana para quedarse con una idea propia, única, distinta: escoge "vestirse" de locura. De esta opción conceptual y crítica para el resto del mundo, se dice que "era como la continuación de su 'yo'". Luego, se describe desde una perspectiva interna del personaje un escenario ideal en que ella imagina que "él" la descubre, reconoce el motivo de su traje y le declara su amor en el baile. Más adelante, se sabrá que "él" es su profesor de Historia, a quien ve, disfrazado de Pierrot, con su novia, vestida consecuentemente como Colombina. Tras desilusionarse, su meditación triste es interrumpida por un chico vestido de Bufón con quien ya había bailado. El relato se cierra de la siguiente manera:

—Al fin la encontré. ¿Bailamos?

Era el bufón. Se abandonó laxa. El compás saltón del *one step* le martillaba las sienes. Reían en loco jolgorio los cascabeles de ambos.

—¡Qué bonito es su traje! Es de locura ¿no?

—Sí, de locura.

—Pero una locura debe ser alegre.

—Lo soy, ¿ve? río ¡Ja! ¡Ja! Soy como mis cascabeles: alegre, loca. ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!

Y la loca de ensueño reía a la par que los cascabeles de oro, sintiendo que en sus pupilas de misterio se desbordaba el ensueño en lágrimas que hicieron exclamar a su compañero:

—No rías tanto, locura, ¡que lloras!

Por inocente que el contexto festivo pueda hacer ver la historia, resulta tremendamente trágico el cierre. Celia es una joven distinta, que busca exteriorizar su diferencia a través del disfraz y tiene la esperanza de que exista un sujeto tan único como ella que la reconozca, que la

vea tal como ella se autoconcibe. La decepción final opera en dos sentidos. Por un lado, el sujeto real en que ella proyectaba a su “él” idealizado no ha correspondido, no está interesado; es más, ha elegido a una mujer que recurre a uno de los disfraces más comunes. Por otra parte, un segundo sujeto que sí la mira y la reconoce como una locura, que la ve como ella se ve a sí misma, no le sirve de consuelo. La joven no llora por el amor perdido o por la falta de romance: Celia llora porque ha tomado consciencia del sufrimiento y soledad que implican ser diferente, no ser como la mayoría de las mujeres.

En un plano totalmente distinto se da “Ojo por ojo”: un texto aparecido en *La Discusión* el 3 de septiembre de 1922 que corresponde, prácticamente, a un apunte para una futura novela. El conflicto que da vida al breve relato se produce en torno a los celos que siente Amapola, hija legítima del viejo Don Saladino, porque Pedro Reyes, capataz de fundo, se fijó en Peta, la hija adoptiva del anciano. Más que el valor estético que pueda tener el texto, es tremendamente relevante el hecho de que “Ojo por ojo” prefigura una de las primeras novelas de Brunet: *María Rosa, Flor de Quillen*. El personaje de Don Saladino, que en este boceto es un comerciante mayor, viudo, padre de las muchachas, aparecerá en la novela de 1927 como Don Saladino Pérez: encargado de un campo, “sesentón”, viudo y esposo de la joven María Rosa. La figura de Pedro Reyes, que en el boceto es un galán honrado que viene de otro pueblo, en *María Rosa* se transformará en Pancho Ocares, mozo fuerino, una suerte de Don Juan criollo.

Con respecto al conflicto, entre el boceto y la novela hay un giro argumental. En “Ojo por ojo”, es Amapola quien, acostumbrada por su belleza a llamar la atención de los hombres, se “estrella sorprendida” con la indiferencia de Pedro Reyes. Es por ello que termina enamorándose de él. Por otro lado, el encuentro entre Peta y el fuerino es casual: nada es forzado y ambos se enamoran a primera vista. En *María Rosa*, la protagonista, joven casada con un hombre mayor que ella y reconocida públicamente por su belleza y virtud, es cortejada por Pancho Ocares, quien pretende demostrarles a los demás peones que puede “hacer suya” a la mujer que quiera (*Obra narrativa* 215). Tanto es el ahínco del mozo en su afán de conquista, que la primera termina cediendo a Ocares creyendo en sus falsas promesas de amor.

Es en el final donde ambos relatos tienen otra semejanza: un desenlace mediado por la violencia. En “Ojo por ojo”, por celos y envidia, Amapola entierra una tijera en la mejilla de Peta tras descubrirla con Pedro Reyes y este, a su vez, para vengar a la amada le hace lo mismo a ella. Es por ello que su padre cierra el cuento diciéndole: “Ojo por ojo, diente por diente... ¡Tenís que conformarte!”. Por otro lado, después de darse cuenta María Rosa de que Ocares la

había burlado, lo golpea con un rebenque y manda sus perros a atacarlo mientras los amigos del mozo, que debían estar ahí para atestiguar la hazaña del galán, fueron testigos de la violenta escena y no creyeron la historia contada por el fuerino. Hay un espacio de siete años entre los dos relatos en que se observa un avance. El primero constituye la escenificación de un refrán, la comprobación de un elemento de la sabiduría popular. En cambio, en *María Rosa*, Brunet da una vuelta de tuerca al mito de don Juan, lo aterriza en lo local y lo burla: empodera a su protagonista, quien resulta vencedora del lance.

Para cerrar este apartado, se ha escogido “Tríptico” (1918) que, temporalmente, corresponde a la primera publicación de Brunet encontrada hasta el momento. Por supuesto, apareció firmada por Miriam y se publicó en tres entregas en *La Discusión*. Se trata de tres estampas, cada una de ellas con un subtítulo dedicado a la etapa de la vida de una misma persona: “Niña”, “Mujer” y “Madre”. El objetivo de la autora con este texto es graficar la vida humana; específicamente, la vida de la mujer como un ciclo.

La primera parte, la infancia, está determinada por recuerdos felices: las mañanas en que una niña se divierte jugando con su madre mientras espera a su padre para desayunar. Abundan las imágenes relacionadas con la aparición de los primeros rayos del sol, con el nacimiento del día. Se cierra la descripción con una escena enternecedora: “El padre la tomó en sus brazos, la madre llegóse a ellos y la niña rodeando con sus bracitos las dos cabezas empezó a besarlas, diciendo gozosa./ —Este para papá, este para mamá”.

En la segunda parte, la niña ya ha crecido y tiene novio: se va a casar con el doctor del pueblo. La madre la sigue con la vista mientras pasea con el mozo. El padre llega de la faena y se une a la nostalgia con que su esposa mira a la mujer en que se ha convertido la que algún día fue una niña. Esta escena transcurre en una “tarde magnífica”, en el momento en que el sol va a comenzar a ponerse, pues las montañas se ven “azulosas”.

Como es de esperarse, la tercera parte se ambienta en una cruda y lluviosa noche de invierno. La joven, ya madre, espera al marido que se encuentra trabajando. Cuando finalmente llega, tras intercambiar un par de palabras, el hombre sentencia: “¡Qué mujercita esta que no piensa nada más que en su hijo!”. Ella responde: “En él y en ti... y en los viejecitos también”. Al final se completa el círculo que se había abierto con ella siendo una niña dependiente de su padre y madre: “Sacó la guagua de la cama, la besó lentamente y puso la boquita de seda en el seno que le daba vida. La guagua, medio dormida, vaciló un momento, pero luego chupó ansiosa, meneando las manitas en capullo, entreabriendo los párpados en vaga contemplación”.

Brunet escenifica la vida de la mujer en torno al amor: específicamente, al amor de/hacia la madre. La escena final pareciera recalcar la ironía de cómo el cariño, por más grande que sea, va cambiando, así como las prioridades. En ese sentido, la última oración, esa declaración de amor absoluto reafirma el amor incondicional de sus padres hacia ella pero, a la vez, refleja la imposibilidad de retribuirlo en la misma medida.

Lo más importante de este texto es que constituye la primera vez en que Brunet utiliza la metáfora del avance del día para referirse a la vida humana. Del mismo modo en que en “Tríptico” identifica la infancia, madurez y maternidad con el alba, la tarde y la noche, en su primera compilación de cuentos la autora simbolizará la infancia, madurez y vejez con el alba, el mediodía y el ocaso. El recurso que le dará nombre a las tres partes de *Reloj de sol* ya estaba presente en la primera prosa publicada por la autora. Ello permitirá leer dicha obra como el cierre de una primera etapa en la carrera de Brunet.

III. *Reloj de sol*: una estratégica compilación

1. La posición de Brunet en el campo cultural chileno entre 1925 y 1930: expectativas de la crítica

La aparición de la primera compilación de cuentos de Brunet, *Reloj de sol* (1930), llega en un momento en que la autora ya era parte activa del campo cultural chileno. Al prestigio que le confirieron sus cuatro primeras novelas, que fueron aplaudidas por la crítica y encerradas en el marco estético del criollismo, se agrega el hecho de que sus cuentos habían comenzado a ser publicados en importantes revistas culturales y periódicos del país y del extranjero.

Esta copiosa colaboración haría pensar que la situación económica de la autora era sólida. Lamentablemente, esto está lejos de ser verdad. Es posible conocer los padecimientos económicos que atravesaba Brunet en esa época, específicamente en 1928, a través de sus cartas dirigidas al poeta Juan Guzmán Cruchaga⁷. En ellas la autora narra su cotidianidad y explicita los recursos y herramientas que utilizaba para sobrevivir en el campo cultural. Al respecto, Brunet se refiere a su relación con periódicos como *La Nación* y *El Sur*, las revistas

⁷ El año 2012, haciendo una pesquisa de archivo di con un conjunto de cartas escritas al poeta y diplomático Juan Guzmán Cruchaga, supuestamente, por su primera mujer, Consuelo Nogues Fletcher. Tras hacer una revisión del material, me di cuenta de que las cartas no estaban firmadas por Consuelo, sino por “Cuquita”, quien, tras examinar el contenido de las cartas, las alusiones a textos y determinadas circunstancias biográficas, resultó ser Marta Brunet. En total, son 22 de cartas, escritas entre el 9 de mayo y el 14 de noviembre de 1928.

Atenea y *Letras*, medios que, como se ha dicho, publicaban sus cuentos. También es posible observar de cerca la relación que la autora mantenía con editoriales como la fundamental Nascimento, que publicó sus primeros 5 libros. Es relevante que, en las cartas, los movimientos estratégicos que realiza Brunet son expresados de manera directa y transparente, pues responden a códigos que ambos interlocutores conocen y han puesto en juego más de una vez.

Obsérvese el siguiente fragmento de una carta del 29 de mayo de 1928: “he escrito bastante. Esto ha sido espléndido porque la Gata [Brunet], con tanta historia de doctores y remedios, anda muy mal de dineros y con dos cuentos se equilibró maravillosamente, hasta quedar muy firme en sus dos patas”. En esta cita, es posible apreciar cuán importante resulta para la autora publicar con frecuencia sus cuentos: ello explica la gran cantidad de textos enviados a diferentes medios independientemente, en algunos casos, de su calidad.

Una escena que permite comprender la forma en que Brunet gestionaba la publicación de sus cuentos es narrada en dos cartas escritas en junio de 1928. En ellas, la autora refiere los entretelones de la entrega y remuneración de un cuento:

El lunes tuve un disgusto mayúsculo en La Nación. El día anterior se publicó en el suplemento un trabajo mío ... Llego el lunes a La Nación a cobrarlo ... “Entiendo que la tarifa para los cuentos es 250 pesos”... Explicaciones... Yo le dije a Hugo [Silva] que eso de la tarifa y de los 250 pesos se lo había oído a él mismo una vez que te lo dijo a ti.

La historia continúa en la carta siguiente:

Este negó que hubiera dicho que la tarifa de los cuentos era de 250 pesos. Dijo que él solo podría haber dicho que la tarifa máxima era de 250 pesos, pero que los cuentos se valorizaban según el interés que tuvieran para el diario, no por valores literarios, y que podían pagarse desde 60 a 250 pesos Y se plantó en esto y se lo dijo a [Aníbal] Jara, dejándome en buenas cuentas a mí como una mentirosa, que todavía decía una mentira. Lloré de rabia. Y juré no volver a poner los pies en La Nación. No vale la pena pegarse estos malos ratos, cuando al fin en Buenos Aires me pagan mucho mejor y tienen conmigo toda clase de consideraciones. Ayer me llegó un recado de [Aníbal] Jara con 150 pesos que me mandaba para cancelar el cuento. Según esto, puedo calcular que a mí me tienen entre los escritores de interés mediocre para el público.

La autora es mal remunerada y su pago, supuestamente, está determinado por el “interés” que el periódico y, por tanto, el público lector tiene por ella. Hay, claramente, una combinación de dos tipos de discriminación en esta escena: por un lado, existe un sesgo de

género, a partir del cual el director del periódico asigna a la colaboración de un autor mayor valor monetario que a la de una escritora; por otra parte, es posible pensar que también tuvo que ver con la mayor antigüedad de Guzmán Cruchaga en las letras nacionales. Sin embargo, creemos que es la primera razón la que predomina. Cabe, también, subrayar lo dicho por la autora respecto a sus envíos a Buenos Aires: ya sabemos de su copiosa colaboración para la revista *Caras y Caretas*.

En una carta del 29 de mayo, Brunet escribe que don Carlos, fundador y dueño de la editorial Nascimento, “tiene en su poder la colección de cuentos y la novela”. La autora se refiere a *Bienvenido* (1929). Lo más interesante es cómo describe la negociación que hará del manuscrito:

Estuve también arreglando un poco *Bienvenido* para dárselo a la revista *Atenea*, de la Universidad de Concepción. Nascimento quiere que le agregue dos capítulos, haciéndole un idilio romántico—cursilón y como yo no me avengo a este tipo de imposición tonta, no hemos llegado a ningún acuerdo. Y como al fin es una tontera no sacar dinero por ese trabajo que está ahí dormido, resolví dárselo a Raúl Silva para la revista que te digo. Les voy a pedir mil pesos. Creo que me los darán, puesto que por *María Rosa, flor del Quillén*, me pagaron ocho cientos.

Como ya se ha dicho, la novela terminó siendo publicada por Nascimento, quien le pagó los mil pesos que le pediría a *Atenea* por el trabajo. Sin embargo, vale la pena considerar sus siguientes declaraciones en una entrevista de 1936:

—Cuando escribió “Bienvenido”, ¿tuvo la intención de presentar personajes simbólicos? Hace un gesto como rechazando algo de lo que no querría acordarse, y luego dice:
—“Bienvenido” lo escribí cuando era muy joven todavía. Yo era hija de una familia muy burguesa, muy católica y muy conocida en el pueblo donde vivíamos. De modo que la publicación de mis dos primeros libros fueron dos grandes escándalos que allí se armaron. Entonces mi madre me pidió que escribiera algo “bueno”, que pudiera ser leído por las jovencitas hijas de familia. Así fue como escribí “Bienvenido”, que considero lo más malo que tengo entre mis libros. Quizás si el paisaje tenga algún valor, es claro, que no tanto como en “montaña adentro” (“Marta Brunet entrevistada” 13).

Más tarde, en una entrevista de 1962, diría: “no comprendo cómo, aún, algunos críticos o comentaristas citan ‘Bienvenido’... y, en cambio, casi no hablan de ‘Humo hacia el sur’ y ‘La mampara’” (“Con Marta Brunet” 38). Brunet reniega, años después, de una obra que escribió por complacer al editor. Es relevante el hecho de que en 1963, cuando ordenó sus *Obras Completas*, la autora agregara un epígrafe a *Bienvenido*: “Para mi madre, que quería una novela

rosa” (485). Con ese gesto, intenta desmarcarse de una obra que tuvo que ver con algo más que sus preferencias estéticas.

Hasta el momento, queda claro que el capital simbólico acumulado por Brunet desde la publicación de su primera novela y desde su instalación en la capital en 1925 le es insuficiente para desempeñarse como escritora profesional con tranquilidad, por lo que debe pasar desvelos para mejorar su situación. En las cartas, la autora pide que le envíen dinero y habla de sus gestiones para conseguirse puestos ministeriales o diplomáticos. Ello habla muy mal del incipiente campo cultural chileno para los escritores, pero habla aún más mal sobre la situación de las escritoras.

2. Criterios de compilación

Reloj de sol debe su nombre, como se anunció en el segundo apartado de este artículo, a la representación del ciclo de vida humano. Se trata de una actualización del recurso utilizado en su breve boceto “Tríptico” (1918). En este caso, la autora escogió la imagen del reloj, símbolo del tiempo por excelencia; pero no de cualquier reloj. Tras el título del libro se esconde una reflexión que está muy vinculada a la concepción de la literatura que tiene Brunet: el componente humano que representa el artefacto tecnológico para medir/dominar el tiempo es inútil sin la participación de la naturaleza, sin la energía solar. Es por ello que es en función de la aparición, esplendor y despedida del astro mayor que Brunet divide los cuentos que componen la obra.

El primer apartado, “Alba”, contiene tres cuentos protagonizados por niños: “Juancho”, “Francina” y “Lucho el Mudo”. El comienzo del día opera como símbolo del nacimiento y de la infancia, la primera de las etapas de la vida humana. Aunque los tres personajes están dentro del rango etario señalado, hay una gran diferencia entre los cuentos. Por un lado, “Juancho” y “Lucho el Mudo” se parecen más de lo que, en apariencia, se podría pensar. En ambos, el gran conflicto de los niños es el miedo ante la inminente pérdida de la madre; emoción que los llevará a seguir un camino que acabará con sus vidas. Por otro lado, “Francina” es una narración más breve que se traza en torno a uno de los personajes que en el apartado anterior se identificaron como subjetividades femeninas distintas, disidentes de lo convencional. La protagonista es una niña asidua a la lectura, que vive en un mundo de fantasía. Lo distinto de la protagonista tiene su correlato en otro aspecto del cuento: Francina

no solo es la única de los tres niños que sobrevive, sino que es la única que logra transitar, a partir de su encuentro con un hombre que despierta en ella sentimientos amorosos y la conecta por primera vez con la realidad, a la siguiente etapa de la vida. Así lo deja ver el final del cuento, tras decir que la joven de 14 años ha cambiado su mameluco y su estilo desarreglado por un vestido, medias y un lazo: “Francina niña había encontrado a Francina mujer” (*Reloj de sol* 25).

El segundo apartado de *Reloj de sol* es “Mediodía”. En este caso, el subtítulo simboliza la plenitud del ser: un periodo que va entre la juventud y la adultez, dependiendo del cuento que se revise. Aquí se incluyen “Niú”, “Gabriela”, “Ana María”, “Ruth Werner”, “Romelia Romani” y “Enrique Navarro”. Uno de los aspectos relevantes de esta segunda parte es que es la que contiene más relatos que se alejan del ambiente campesino. Se revisarán aquí tres de ellos solamente en función del propósito del apartado: establecer los parámetros que rigieron la construcción del libro.

Para finalizar, los últimos seis cuentos del libro tienen como figuras centrales a ancianos y el subtítulo que los agrupa es “Ocaso”: imagen del final del día y, metafóricamente, de la vida. Aquí aparecen “Tía Lita”, “Doña Tato”, “Don Cosme de la Bariega”, “Misiá Marianita”, “Doña Santitos” y “Don Florisondo”.

A mi modo de ver, el proyecto diseñado por Brunet en su libro se basa en la representación simbólica de las etapas de la vida humana (infancia, adultez, vejez) reflejada en tres momentos del día (alba, mediodía y ocaso). A su vez, para reforzar el efecto, la autora decidió uniformar los títulos haciendo que cada uno de ellos fuera el nombre del personaje principal del relato. Cabe preguntarse si esta estrategia tuvo algo que ver con la crítica positiva que tuvieron “Don Florisondo” y “Doña Santitos” cuando fueron publicados en formato libro en *Lectura selecta* (1926)⁸. A partir de ese éxito, pareciera que la autora busca replicar la fórmula confiriéndole mayor importancia a sus personajes que al ambiente y los conflictos de sus narraciones.

Ahora bien, si se considera que ese fue el principal criterio usado por la autora para construir *Reloj de sol*, es lógico preguntarse cómo escogió los cuentos que dejaría en la

⁸ Para el crítico Alfonso Escudero, aquel que contenía los cuentos de Brunet “fue uno de los mejores números de *Lectura Selecta*” (455). En el mismo artículo, “La actividad literaria de 1926”, Escudero reproduce las palabras de Pedro Nolasco Cruz con respecto a la obra de la autora: “En el género más popular o más cultivado entre nosotros, el cuento o la novela corta, Marta Brunet, con dos o tres producciones, ha superado a todos nuestros cuentistas, en forma incontestable y tal que es preciso estar cegado o no entender para no verlo” (ctd. en Escudero 454).

compilación y los que no. Asumiendo que la idea era homogeneizar la compilación utilizando textos que se centraran en un solo personaje, hay una omisión que resulta relevante: “Grafa, mujer de sombra”, que apareció en *La Nación* en 1928. Más tarde, el 14 de febrero de 1931, publicaría, con el mismo título, una nueva versión del texto en *Caras y Caretas*⁹. El texto se enmarca en un mundo fantástico: los personajes son reyes, princesas y vasallos. Se trata de dos hermanos gemelos, herederos de un reino: Almancir, rey, y Almazor, príncipe. Ambos conocen a las mujeres que serán sus parejas en el contexto de sus viajes. Almancir se casó con la princesa Blondina, del país de la nieve: silente, bondadosa y amorosa. Por otro lado, el príncipe Almazor, en su viaje a las “tierras cálidas”, se enamoró de Grafa, “mujer cobriza, maravillosamente bella en la firmeza de sus líneas, cabeza hecha de noche, ojos azules extraños en la piel de sombra, boca de herida y dientes de albura. Así, Grafa, la vestida de tules y ajorcas tintineantes, la que trajera el príncipe Almandor, misterio de habla incomprensible, atractivo de ignoto, embrujo de amasadora de deseos” (88). La figura de la mujer, contrapuesta a Blondina, se presenta como una *femme fatal* que ni siquiera acepta casarse con el príncipe: simplemente, lo sigue de vuelta a su reino. Grafa es una figura orientalista, baila la danza del vientre y encanta a través de su cuerpo: su poder es manipular la voluntad de los hombres a su antojo.

La primera razón por la cual este relato no tuvo cabida en *Reloj de sol* es evidente. Como se ha dicho, no todos los cuentos de la compilación se ambientan en el campo. De los quince relatos, al menos cinco se enmarcan, explícitamente, en un contexto urbano. Ahora bien, por más que Brunet haya expandido en este libro los límites de los mundos representados en sus textos, es difícil pensar que dicha apertura hubiera incluido el mundo fantástico. Por otro lado, lo interesante de este cuento es que si tan solo se hubiera llamado “Grafa”, inmediatamente habría pasado a estar regido por los mismos criterios estructurales de los demás títulos de “Mediodía”. Junto a “Romelia Romani”, “Ruth Werner” y sobre todo “Niú”, no habría desentonado en absoluto. Sin embargo, el cronotopo de lo fantástico hubiera roto con la ilusión realista del conjunto. Basta considerar lo que se dijo sobre los retratos urbanos contenidos en el libro para imaginarse qué habría dicho la crítica al ver deshecho su horizonte de expectativas estilístico¹⁰. Brunet le da a sus lectores y a sus críticos material en un formato al

⁹ Esta es la versión de la que se han extraído las citas.

¹⁰ Para Domingo Melfi, por ejemplo, los cuentos de “Mediodía” “refieren sucesos o anotaciones de la vida de la ciudad, anécdotas de personajes refinados cuya psicología la autora aborda por primera vez, en esquemas breves, un tanto ‘magazinescos’. Son cuentos convencionales, hechos conforme a un dato o una medida determinados, pero que la vida precaria de que están alimentados, no logra mantenerlos

que ya estaban acostumbrados, pero el riesgo que toma está en la inclusión sutil de nuevos espacios de representación.

Hay, además, otra razón por la cual resultaba muy difícil que la exótica Grafa apareciera danzando en *Reloj de Sol*. En una carta del 23 de mayo de 1928, Brunet le dice a Guzmán Cruchaga lo siguiente: “El cuento de reyes que estaba empezado también ha adelantado bastante a tal punto que con dos días más de labor quedará listo. No se verdaderamente dónde lo voy a publicar, porque quedó bastante ‘sucio’”. Lo más curioso es que, casi un mes después, el texto se publicó en *La Nación*¹¹. Sin embargo, la versión que apareció era una muy distinta de la que Brunet le describía al poeta en su carta. Obsérvese el siguiente fragmento, tomado de la versión aparecida en *Caras y Caretas*, en que Grafa describe el ritual de su danza cuando estaba en su tierra:

llegada tal hora del atardecer en la plazoleta del pozo íbase agrupando la multitud. Un velo sobre mi *desnudez* y mis ajorcas tintineaban en el camino. La plazoleta del pozo. El silencio y mis ajorcas. Luego el hombre que me recogiera niña y su guzla. Entonces mi desnudez y un puñal. Luego la danza. ¿Quién me enseñó a danzar? Nací con ese saber, **pero saber de danza sensual, solamente**. Con alzar los brazos y entornar los párpados y un instante quedarme inmóvil, ya estaba en mí el deseo de todos los que ocultaba la sombra. Yo los presentía ahí, cerca, jadeantes, con las bocas en ascua, babeando, todos estremecidos. ¡Oh, mi cuerpo entonces, ardiendo y como una llama tembloroso! Una vez un hombre saltó sobre mí, **deseo que quería ser posesión**. Tengo certera la puñalada y ahí quedó. ¡Justicia del desierto! Terminada la danza, era el momento en que el hombre de la guzla recogiera las monedas ... Y en la tienda, en las pieles de mi lecho, **toda desnuda** en reposo de fatiga, era la lujuria del cerebro que sabía *todos los hombres de la tribu poseyéndome en el cuerpo de sus mujeres*. Todos míos y yo de nadie (89).¹²

Las frases que han sido marcadas con cursiva fueron cambiadas, en la versión aparecida en *La Nación*, por “cabeza” y “a todos los hombres de la tribu con el pensamiento fijo en mí”, respectivamente. Por otro lado, las que aparecen con negrita fueron omitidas. Hay en la versión publicada en Chile un ejercicio de censura consciente de la autora: adaptó su texto para no ser juzgada moralmente por cierta parte de la sociedad. En este sentido, es notable que haya enviado el cuento tal como lo concibió, con su carga de erotismo explícito, a la revista bonaerense. Ello habla, por un lado, del desarrollo de ese campo cultural y de un público lector

con la fuerza con que se sostienen DON FLORISONDO o DOÑA SANTITOS, relatos sumarios del campo, dignos de la autora de MONTAÑA ADENTRO”.

¹¹ “Grafa, mujer de sombra” es el cuento que causó la disputa, narrada más arriba, entre Brunet y el director de *La Nación*, Hugo Silva.

¹² Las cursivas y negritas son mías.

menos regido por parámetros morales conservadores y, por otro, del aprovechamiento de Brunet de la oportunidad de arriesgarse a incurrir, en un medio ajeno, en terrenos que le estaban velados en su propio campo.

IV. Automatismo e inspiración: la concepción brunetiana de la escritura y su choque con la realidad

No tengo ideas estéticas. Escribo porque sí, sin someterme a planes ni escuelas, si perseguir, ni siquiera, propósitos. Siento a veces un gran desosiego, una especie de ansiedad y zozobra; entonces me pongo a escribir, por lo general febrilmente, en un estado de trepidación espiritual (“15 minutos” 13).

Probablemente, lo más notable del epígrafe, tomado de una entrevista de 1929, es que Brunet se refiere por primera vez a sus técnicas de escritura. Esa noción de la escritora como médium será una imagen que, a lo largo de su carrera, la autora utilizará constantemente. Es una de las aristas desde las cuales entiende su oficio, el automatismo, que deriva de las razones que arguye para haberse dedicado a la literatura: “Yo escribo porque nací escritora. Doy novelas y cuentos como el manzano da manzanas. Ni más ni menos” (“Cómo, cuándo y por qué”). Llama la atención que esas declaraciones sean totalmente compatibles con aquella noción de la crítica a la que se hacía alusión en el primer apartado: la idea de que Brunet había aparecido de la nada, como una escritora ya formada, cuando publicó *Montaña adentro*. Ya se ha visto, a partir del recorrido hecho en el segundo apartado, que la mayor instancia formativa se dio en la publicación de sus primeros cuentos en los periódicos de Chillán: el tiempo de ensayos y borradores duró, al menos, cuatro años. Sin embargo, pareciera que la autora dialoga con la crítica alimentando la noción del talento que se revela sorpresivamente.

Resulta difícil creer en la generación espontánea de la escritura si se contraponen declaraciones públicas de Brunet con los anuncios, de esa misma época, que hace en algunas de sus cartas; como en esta, fechada el 11 de julio de 1927:

Creo que este mes voy a tener algunos apuros de dineros por una cuenta del dentista que veo llegar muy grande. Esta historia del viaje al sur también me ha desequilibrado el presupuesto, pero esto pienso **enderezarlo** con un cuento que escribiré en Chillán destinado a *Atenea*. Es la cuenta del dentista la que me parece un problema.¹³

¹³ La negrita es mía.

El verbo “enderezar” es continuamente usado por Brunet para referirse a la compensación monetaria que recibe por sus cuentos y que la ayuda a mantener el estatus y las comodidades con que vive. Se puede notar que el origen de los textos está relacionado con motivos ajenos a la inspiración. Es, más bien, la necesidad la que lleva a la autora a echar mano de la escritura: ello muestra claramente que se está en presencia de una escritora profesional. Sin embargo, al mismo tiempo, se evidencia un estado precario de la sujeto en el campo literario: su obra es subvalorada por los medios locales. Por esta razón Brunet complementaba su trabajo como escritora con labores paraliterarias: hacía entrevistas y traducía textos.

De acuerdo a lo anterior, es posible sostener que parte de las decisiones que toma desde que llega a Santiago la autora tiene que ver con cuestiones económicas: el campo literario no está lo suficientemente desarrollado como para permitirle a un autor o autora crear tranquilamente. La respuesta de Brunet ante dicho escenario está basada en su vasto conocimiento de las *reglas del arte*: es su conocimiento del funcionamiento del campo, y su cercanía a sujetos bien posicionados en él, lo que le permite llevar a cabo sus operaciones estratégicas. La primera, ponerse en contacto con Alone. Posteriormente, negociará la publicación de sus novelas y cuentos con editoriales, revistas y periódicos. Durante ese mismo periodo, se entiende ahora que publique y republique sus textos. Notable es, en este sentido, que la valoración que se tiene por la autora en Buenos Aires, en torno a la revista *Caras y Caretas*, resulta tener un correlato monetario mucho mayor al que tiene en Chile. De ahí, la enorme cantidad de textos que envía al medio trasandino. Además, la publicación de sus textos en Argentina le permite escaparse del marco de lectura y del horizonte de expectativas de la crítica local: por ello publica poemas, cuentos fantásticos, bocetos, prosas poéticas. En *Caras y Caretas*, no esperan colaboraciones de Marta Brunet, escritora criollista; esperan los textos de *la escritora* Marta Brunet, sin moldes genéricos ni estilísticos preconcebidos.

Se puede apreciar otro gesto de adecuación de la autora a la demanda de la esfera crítica, y por tanto del público lector, en los criterios de compilación de *Reloj de sol* que se revisaron más arriba. La estructuración del libro se da en torno a una fórmula que ya había sido probada cuando se publicaron en *Lectura selecta* “Don Florisondo” y “Doña Santitos”. Ahora es posible afirmar, también, que la visibilidad que esos dos textos tuvieron ante la crítica sí se debió, en parte, al formato en que se publicó. Sin embargo, fue aún más importante que los relatos se dieran en el marco del criollismo, del género que Brunet había renovado y que incluso los opositores a él, como Alone, aplaudían cuando venía de su pluma. Es por ello que

Reloj de sol representa un gesto ambivalente: es, por un lado, una apuesta arriesgada, pues incluye algunos relatos urbanos y subjetividades femeninas excéntricas que transgreden las coordenadas dentro de las cuales se habían dado sus producciones anteriores. Sin embargo, por otro, estos elementos nuevos aparecen maquillados, tienen la apariencia de los relatos criollistas anteriores, más cercanos a *Montaña adentro* y *María Rosa, Flor del Quillen*; Brunet les aplica, forzosamente, la fórmula que tanto había gustado a la crítica en “Doña Santitos” y “Don Florisondo”.

En una entrevista publicada en 1966 en *Algo nuevo*, Brunet respondía una pregunta que, entre líneas, recorre todos los cuestionamientos que han aparecido en este artículo: “—¿Hasta qué punto su calidad de mujer le ayudó o dificultó su carrera literaria?/ —El hecho de ser mujer nunca me dificultó en mi labor. Creo que siempre tuve una absoluta libertad para afrontar mi trabajo literario” (“Marta Brunet: la niña terrible”). Haciendo abstracción de que probablemente la respuesta de Brunet tiene mucho de corrección política, se podría llegar a creer en sus palabras si y solo si se considera que fue gracias a su *habitus* y al capital cultural al que este le permitió acceder que la autora fue capaz de sobreponerse a las limitaciones y trabas que la sociedad patriarcal fue poniendo en su camino. Escenas como la reacción de la crítica ante sus primeras obras que asociaron a su escritura características masculinas, la subvaloración monetaria de sus textos en *La Nación* y la manipulación del contenido de su novela por parte de Nascimento son relevantes para comprender hasta qué punto la autora tuvo que luchar con un sistema hostil. En este sentido, el *habitus* por sí solo no bastaba. Es el talento sumado a la práctica y habilidades de Brunet para conducirse en el campo lo que le permitió hacerse un nombre: mirado así, el cuento opera en su carrera como laboratorio de ensayo, como espacio de elaboración y reelaboración y, por supuesto, como sustento económico. Pareciera que la gran lucha, la de las novelas, está sostenida, financiada, por una lucha más pequeña, la de los cuentos. A partir de la escritura, reescritura y republicación de sus relatos breves Brunet se comienza a construir como autora, ahora lo sabemos: no en 1923, sino a partir 1918.

Bibliografía

Alone. *Preterito imperfecto. Memorias*. Santiago: Nascimento, 1976.

- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.
- Blanc, Merle. “El ‘gusto’ en la literatura”. *La Discusión* [Chillán] 4 abril 1920.
- Brunet, Marta. “Ana María”. *La Discusión* [Chillán] 24 Jul 1921.
- . “Aquellos Terribles Versos Impublicables de Marta Brunet”. Entrevista por E. Georgi Neira. *La Discusión* [Chillán] 8 Jun 1962.
- . Carta a Juan Guzmán Cruchaga. 23 mayo 1928. Archivo del escritor. Biblioteca Nacional de Chile, Santiago.
- . Carta a Juan Guzmán Cruchaga. 29 de mayo 1928. Archivo del escritor. Biblioteca Nacional de Chile, Santiago.
- . Carta a Juan Guzmán Cruchaga. 20 de jun. 1928. Archivo del escritor. Biblioteca Nacional de Chile, Santiago.
- . Carta a Juan Guzmán Cruchaga. 27 de jun. 1928. Archivo del escritor. Biblioteca Nacional de Chile, Santiago.
- . Carta a Juan Guzmán Cruchaga. 14 de jul. 1928. Archivo del escritor. Biblioteca Nacional de Chile, Santiago.
- . “¿Cómo, cuándo y por qué se hizo escritora?”. Entrevista por Pedro Sienna. *Zig-Zag* 16 Ago 1935.
- . “Con Marta Brunet, Premio Nacional de Literatura”. Entrevista por Olga Arratia. *En Viaje* Jul 1962.
- . “En la sombra se la casona (por tierras de Asturias)”. *La Discusión* [Chillán] 21 Mar. 1920.
- . “Esbozos”. *La Discusión* [Chillán] 7 Mar 1920.
- . “Fragmentos de un diario”. *El Día* [Chillán] 5 Oct 1919.
- . “Grafa, mujer de sombra”. *Caras y Caretas* 14 Feb 1931.
- . “Había una vez un rey”. *La Discusión* [Chillán] 9 Mar 1919.
- . “Juancho”. *La Discusión* [Chillán] 7 May 1922.
- . “La mató el amor”. *La Discusión* [Chillán] 21 Jul 1918.
- . “Locura”. *La Discusión* [Chillán] 23 Oct 1921.
- . “Marta Brunet entrevistada por un alumno”. Entrevista por Pedro Orthus. *Boletín Del Instituto Nacional* Ago 1936.
- . “Marta Brunet: La niña terrible de hace 40 años es la canosa diplomática de hoy”. Entrevista. *Algo Nuevo* 21 Oct 1976.
- . “Marta Brunet: Premio Nacional de Literatura”. Entrevista por Ángel Rama. *Marcha* [Montevideo] 18 Feb. 1962.
- . “Mientras la noche llega”. *La Discusión* [Chillán] 7 Mar 1920.
- . “Montaña adentro”. *La Discusión* [Chillán] 2 Jul 1922.
- . “Nocturno”. *La Discusión* [Chillán] 9 Nov 1919.
- . “Ojo por ojo”. *La Discusión* [Chillán] 3 Sep 1922.
- . *Obras completas*. Santiago: Zig-Zag, 1963.
- . *Obra narrativa. Novelas-Tomo I*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2014.
- . *Reloj de sol*. Santiago, Chile: Nascimento, 1930.

--- . “Tríptico I. Niña” *La Discusión* [Chillán] 16 Jun 1918.

--- . “Tríptico II. Mujer”. *La Discusión* [Chillán] 19 Jun 1918.

--- . “Tríptico III. Madre”. *La Discusión* [Chillán] 23 Jun 1918. Impreso.

--- . “15 minutos con Marta Brunet”. Entrevista por Salvador Reyes. *Letras* Sep 1929.

Cisterna, Natalia. “Ceremonias letradas: representaciones del campo cultural en la narrativa de autoras latinoamericanas y caribeñas de la primera mitad del siglo XX”. *Taller de Letras* 12 2016. Aceptado.

Doll, Darcie. “Escritoras chilenas de la primera mitad del Siglo XX: Trayectorias en el campo cultural y literarios como criterios para su periodización”. *Taller de Letras* 54 (2014): 23-38.

Escudero, Alfonso. “La actividad literaria en 1926”. *Atenea* 1927: 447-79.

Melfi, Domingo. “Reloj de sol”. *El Mercurio* [Santiago] 28 Dic 1930.