
JULIO DURAN CERDA

Instituto de Literatura Chilena de la Universidad de Chile

Marta Brunet, puente de plata hacia el sur

No menos de una veintena de mujeres chilenas publicaron obra narrativa en lo que va corrido del siglo, hasta el aparecimiento de Marta Brunet (1901), con *Montaña adentro* (1923). Pero todas ellas se han mantenido dentro de la inercia romántico-modernista y contemplativa, con una visión periférica de su realidad, apenas entrevista, y con un lenguaje imitado del decadentismo finisecular. Es sintomático la abundancia de diarios íntimos, fragmentos autobiográficos y remembranzas, que no adelantaban más allá de la expresión de un caprichoso estado sentimental, de débil vibración, como resultado de un intento lírico caído irremediablemente en la frustración.

Tal vez pudiera escaparse de este amaramiento de literatura para el hogar, Laura Jorquera, con *Tierras rojas*, volumen publicado en 1917, en el que hace recuerdos del mineral de Chuquicamata, sin ahondar mayormente, pero con un claro afán de renovar la temática manida. También puede destacarse Adela Edwards de Salas, autora de unas *Historias vividas*, libro publicado en 1920, de cuentos que apuntan hacia asuntos de estirpe naturalista, como es la prostitución y sus causas; ahí aparecen los relatos *Flor de pantano*, *Una bailarina de circo*, *Las víctimas*, *La hija de Ña Juana*, *Una redimida*, *La historia de muchas*.

La guerra de 1914-18 es uno de los factores que vino a cambiar las cosas. Consecuencia notable de ese acontecimiento mundial

fué que obligó a la mujer europea a abandonar su actitud pasiva, de puertas adentro, y a enfrentar la conflagración, en el trabajo en la oficina, en la fábrica, en las labores agrícolas —en reemplazo del hombre—. Esta forma de guerra, que por algo se llama mundial, movilizó a varones y mujeres, y todos compartieron sacrificios y experiencias.

De allí surgió, pues, una mujer liberada del complejo hogareño. Chile, raza sensible, que acusa íntimamente toda mutación del proceso cultural del mundo, recibió ese eco, manifestado en un nuevo tipo de mujer; y, junto a eso, en una nueva concepción jurídica y en una generación de escritores que miraron más detenida y conscientemente sus objetivos. El criollismo de principios de siglo fué una etapa necesaria, la primera invitación para asomarse a la realidad nacional, campesina y urbana; pero ahora se advertía que era menester escarbar más allá del mero sensualismo provocado por el paisaje ameno, por el colorido y gracia del traje, por el regodeo amoroso del huaso y la "china" o por la melancolía del peón. Detrás de este pintoresquismo costumbrista, hay problemas humanos de hondas raíces, entroncadas con el superproblema social. La guerra acabó de determinar que las cuestiones locales no son islotes independientes, sino solidarios del sistema universal.

El planteamiento de tal actitud fué, en su esencia, la misión atribuible a la generación del 20, en nuestro país. En este laboreo de

armazón, justo es reconocer en sus verdaderos términos la parte que se le debe al dramaturgo nacional Antonio Acevedo Hernández (1887).

En ese clima aparece Marta Brunet, distinta a todas las mujeres anteriores —excepción hecha de Gabriela Mistral, que operaba en otro plano—, marchando junto al hombre, con natural desenfado, sin la cursilería que ya se había asociado al espíritu femenino de las décadas precedentes, como uno de sus atributos menos galanos. De aquí proviene la alarmada observación de Pedro N. Cruz, en 1926, con motivo de la publicación de *Bestia Dañina*, de Marta Brunet, al afirmar que “en nuestra literatura, la mujer está compitiendo ventajosamente con el hombre”.

La propia autora parece desconocer el natural encaje con su momento; cuando se le hacía notar que escribía como un hombre, protesta, en una entrevista concedida a la argentina Rosa Franco, en 1960: “A mí no me halaga eso, ni entiendo que tal cosa pueda ser un elogio. Decir que una mujer escribe como un hombre parecería querer significar que el talento literario es cosa privativa, exclusiva del sexo fuerte y que lo contrario es la excepción... Y dígame usted si eso no es exagerada petulancia por parte del hombre...”

Marta Brunet escribía sencillamente como debía hacerlo, sin prejuicios, según lo exigían los nuevos tiempos, como un producto típico del instante. Es el secreto que explica su triunfo inmediato. Así va a ocurrir andando los años, en la segunda etapa de su desenvolvimiento literario.

La trayectoria de Marta Brunet, desde *Montaña adentro* hasta *María Nadie* (1957), es clara y ejemplar, siempre briosa, con un entusiasmo espontáneo, sin crearse problemas de estilo y de búsquedas previas en los modos de narrar. Se dejó llevar libremente por la *temperatura* del ambiente, sin teorizaciones, y siempre ha acertado con los recursos adecuados y eficaces. Narra derecho a su objetivo, con ingenua valentía, con un

buen gusto innato, que prestigia hasta el empleo de frases banales, porque las dice “de veras”. Nos imaginamos que su actitud creadora es la misma que llena de encanto a su *Francina* niña, cuya vitalidad no le da tiempo para detenerse a “maquinar” formas expresivas rebuscadas.

En sus primeros libros (*Montaña adentro*, 1923; *Bestia dañina*, 1926; *Don Florisondo*, 1926; *María Rosa, flor del Quillén*, 1927; *Bienvenido*, 1929; *Reloj de sol*, 1930) se mantiene Marta Brunet dentro de la narración tradicional, con dominio del espacio y del suceder plástico, siguiendo la técnica maupassaniana, del desarrollo lógico de los acontecimientos. Todo ello expuesto en un ritmo avasallador, breve, conciso, a brochazos. Ninguno de estos libros excede de las doscientas páginas; sin embargo, hay tiempo para presentar personajes de recias hechuras, como Juan Osses, la Cata y Pedro Pereira, de su primera obra; difícil es olvidarse del carpintero Santos Flores, de la Meche Flores, su hija, de la Chabela Rojas, de *Bestia dañina*; sobre todo aquella María del Tránsito —la Tatito— “un pobre ser de timidez, que vivía en perpetuo sobresalto de desagradar, un ser de recogimiento que únicamente se encontraba tranquila al estar sola”. Es éste el tipo de personajes desvalidos, con cuya larga progenie en obras posteriores Marta Brunet siempre nos deja transidos; esa virtud tienen Juancho y Lucho el Mudo, de *Reloj de sol*; Conejo, de *María Nadie*; Solita, de *Humo hacia el Sur*, que aunque con gran personalidad para vivir de los recursos inagotables de su mundo, era un ser postergado y marginado en un medio que no la entendía.

El año 1939 es altamente significativo en la vida de la autora, especialmente para su carrera literaria, que va a tomar otros rumbos. Pedro Aguirre Cerda, hombre público al que se halla asociada la suerte de Gabriela Mistral, siempre atento al reconocimiento de los valores efectivos de nuestras letras, como lo prueba su iniciativa de la creación del Premio Nacional de Literatura, designó a

Marta Brunet cónsul honorario en La Plata, República Argentina.

La autora llega al ambiente transandino en un interesante momento del desenvolvimiento de las letras rioplatenses, que no está de más reseñar para explicarnos el cambio de la actitud creadora de la chillaneja.

Agotado el criollismo pampeano y orillero, se inaugura un movimiento centrípeto, de examen interior, formulado ya, en 1933, por Exequiel Martínez Estrada, en su *Radiografía de la Pampa*, ensayo que encauzó la atención, con un sentido crítico inmisericorde, hacia una valoración substancial del alma argentina, con un método que no había sido empleado con verdadera tensión en esa República hermana, desde Sarmiento, en 1845. En otros países de este lado del continente ya se habían practicado autopsias valientes; en el Perú, Manuel González Prada; en Bolivia, Alcides Arguedas; en Chile, Alejandro Venegas.

Síntomas reveladores de este afán de captar la esencia argentina por su nervio más genuino, fué el hecho de rehabilitar la pristinidad de las rutas del gaucho, mediante sucesivas ediciones críticas de algunas obras gauchescas clásicas. Además de *Martín Fierro* (Santiago M. Lugones, Eleuterio Tiscornia, Ezequiel Martínez Estrada, Carlos Alberto Leumann), además de *El Santos Vega de Obligado*, por María Antonia Oyuela (1937), de *La Guerra Gaucha*, de Leopoldo Lugones (1954), revisada y anotada por el hijo del autor (la primera edición es de 1905); además de la reimpresión de las obras completas de Sarmiento, en Buenos Aires (1948), de ediciones críticas de *Facundo* (Universidad Nacional de La Plata, 1938, y Estrada, 1940), además de todo esto y mucho más, se publica y se representa teatro gauchesco; el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, de Buenos Aires recoge abundante material de textos y estudios, primero en sus Cuadernos de Cultura Teatral y luego en su Boletín de Estudios de Teatro. El cine llevó a la pantalla, en films impresionantes, la vida de Sarmiento (*Su mejor alumno*,

1944, con Enrique Muiño), y *La Guerra Gaucha*, con Francisco Petrone. Este último actor remozó, en 1958, en el circo Teatro-Arena de la capital argentina, *La leyenda de Juan Moreira*, etc.

Son todos pasos conducentes a la reinteriorización, que surge como una necesidad, después del brillante plasticismo gauchesco, en que tuvo importancia decisiva la sainetería ubérrima. No es de extrañar que en este festival gauchesco crítico, a pesar de su lenguaje ultraísta, se haya rezagado el caballesco *Don Segunda Sombra*, para dar sitio al paisano más auténtico de Benito Lynch.

Y surge la generación de los ex ultraístas que traen sales europeas al material vernáculo, con lo que han de conseguir la síntesis del examen interior colectivo y el nuevo elemento existencialista y kafkiano, del meditar angustiado, del soliloquio, tendiente a desentrañar al hombre condicionado por su circunstancia. Se instaura, pues, la estrategia de Jorge Luis Borges (1899) y su nuevo poder en el lenguaje, su "sintaxis clásica y las frases complejas como ejércitos"; y la actitud de Eduardo Mallea, con una nueva concepción en el planteamiento temático. Ambos maestros configuran las normas de un modo de narrar enteramente distinto del precedente, modo en plena vigencia actual en escritores rioplatenses y de otros países americanos. Traen una nueva concepción de las relaciones hombre-naturaleza, una fusión más íntima —y por ello más dolorosa— de los términos del tópico fecundo y genuino de América hispana, *civilización y barbarie*, como un procedimiento de mayor alcance para salir al encuentro de la raigambre americana.

El espíritu más pertinaz, mejor dotado para esta aventura y con una obra de recia unidad estética, es el blancobahiano Eduardo Mallea (1903), que va a cubrir poderosamente el campo novelístico local, en el momento en que nuestra Marta Brunet se incorpora a los círculos literarios de Buenos Aires.

Hay una manera *borgiana* de construir el lenguaje literario —de alcurnia ultraísta—,

como hay una técnica *malleana* en el tratamiento de la novela. Esta técnica fué, incuestionablemente, asimilada por Marta Brunet, con una claridad y comprensión admirables. Se pueden reconocer algunas contribuciones valiosas del sistema del maestro en la autora chilena, ya desde el tomo de cuentos *Agua abajo* (1943), el punto de partida de su segunda etapa, y luego se evidencia que toda la obra posterior de la chillaneja está construída conforme a estos cánones. Así se ve en *La mampara* (1946), en *Humo hacia el Sur* (1946), sin duda su producción más lograda; en *Ratiz del sueño, cuentos* (1949), y en *María Nadie* (1957), esta última escrita de nuevo al calor de la patria (había regresado en 1952), con un visible dejo nostálgico por el antiguo estilo, con lo que también la autora acusa sutilmente los más recientes atisbos de una reacción contra el subjetivismo imperante, observada en algunos escritores del norte, como O'Hara (*From the terrace*) y Minchener (*Hawaii*).

Ha quedado lejos el criollismo de anécdota, la fórmula naturalista, de su primer momento; Marta Brunet se ha recogido en sí misma, en un decir soliloquial, aunque no con el hermetismo sensual y desgarrador que caracteriza la obra de María Luisa Bombal (1910), con personajes —los personajes de primer plano son, como en Mallea, femeninos— que viven solos, siempre frustrados en el amor, mordidos por la angustia, dentro de una atmósfera de sueño y ensueño, más real y presente que el medio físico, pero fundidos ambos elementos —hombre-naturaleza— en una síntesis osmótica que confiere los núdulos arquitectónicos a toda la narración. No es tampoco novela psicológica lo que hace Marta Brunet, de introspección y análisis de los diversos grados de un proceso anímico, que eso no sería otra cosa que descripción naturalista. La presentación de la peripecia, recurso tan grato al sistema narrativo pasado, pierde aquí todo su tradicional prestigio épico, y ahora sólo funciona como *indicio* de un intenso acontecer interior. El acto de amor, el incendio catastrófico, la sequía cal-

cinante, el asesinato alevoso con una *pedra callada*, el suicidio, son percances de valor contingencial, y no absoluto, en el debatirse del vasto y tumultuoso mundo del yo, requerido por la ingeniería social cada vez más cargada y compleja. Es otra la escala de valores estéticos y morales que está en juego. Vidas solas, corriendo paralelas, por sus cauces de unicidad, de incomunicabilidad, sin desbordarse hacia el vecino en generoso ademán de comprensión humana. Es desolador, pero es real. Ya el dramaturgo argentino Samuel Eichelbaum (1894) plantea el tema de la soledad en varias de sus obras, informadas de un intelectualismo demasiado acentuado, que le restó fortuna en las tablas. En *El gato y su selva* (1936), pieza en tres actos, por ejemplo, dice Eufrasia, aludiendo a su hermana Merceditas, solterona como ella, y al sobrino de ambas, Eleuterio, igualmente solterón: "No quiero negar que nos queremos mucho, y que cada uno representamos mucho para los otros dos. Lo que quiero decir es que somos tres personas que, aún viviendo en compañía, vivimos cada una en una soledad completa, perfecta, porque no tenemos vida confidencial". Más adelante, Merceditas sostiene que para establecer verdadera comunicabilidad "deberíamos conversar más". Entonces Eufrasia responde: "Podríamos agotar todos los temas de conversación imaginables, y seguiríamos padeciendo nuestra invencible soledad". Y luego el amor, entre la recién separada Ana Rosa y Eleuterio, íntegro, promisor, a punto de obtener su maravilloso triunfo, sucumbe, ganado por la soledad que ya se había metido en los tuétanos del cuarentón Eleuterio.

En uno de los primeros ensayos malleanos de Marta Brunet, en el cuento *Soledad de la sangre*, el marido hace, los sábados, sus "solitarios", después de haber trabajado toda la semana, y su mujer, la Patrona, vive, por su lado, su vida, entregada al único vals de su fonógrafo, única compañía y consuelo, de un yo que se defiende de la soledad esterilizante. Los personajes ni siquiera tienen nombre. Igual esquema impera en Carmen frente a

su madre, a sus amigas y a su posible y frustrado amante, Hans, en *La mampara*, así sucede con doña Batilde, ascéptica de amor, sola, única, junto a su marido, y en medio de un pueblo del sur que ha creado y que domina, en *Humo hacia el Sur*; así con aquella solitaria irremediable que es María López, de *María Nadie*. Vidas exclusivas, de mujeres solas; pero no la soledad vulgar y sórdida de la soltería, sino la soledad profunda de la gente de nuestro tiempo, más acusada en la sensibilidad fina e hiperestesiada de la mujer insatisfecha, y en donde precisamente existe la única potencialidad de salvación de la raza humana en esta caída a la desolación.

Mallea abrió el ancho cauce a la narrativa americana con su galería de mujeres angustiadas por inmensos vacíos, postergaciones y frustraciones, por ejemplo, con sus Eugenia y Marta Rague, la primera de la mirada de águila, como doña Batilde, de *Fiesta en noviembre* (1938); con Gloria, la de "los ojos grandes y preocupados, como "esbozo a lápiz de Modigliani", de *La bahía de silencio* (1940); con Agata Reba, la huraña, primero, e inútilmente abierta después, mujer de Nicanor Cruz ("El, resentido; ella, herida. Y los dos lanzados a la vida como apastados del tiempo, mutuamente desnudados de caricias"), la misma atmósfera de *Piedra callada* y de *Soledad de la sangre*, de *Todo verdor perecerá* (1941); con la estática, pálida y tensa Mona Vardiner, de *Los Rembrandts* (1946), semejante a la delicada y sufrida telefonista María López.

Otras contribuciones de Mallea han fecundado la obra de Marta Brunet. Puesto el yo en el centro de la narración, el medio circundante o el de la reminiscencia suelen presentarse golpeando violenta y despiadadamente la conciencia, en un detalle o en un encuadre de primer plano, detalle aparentemente nimio, pero que, a menudo, adquiere la presencia monstruosa de un *close-up* cinematográfico o la inminencia de un *bo degón* pictórico, aplastante, que anonada como una alucinación. Es el yo deformado por

la angustia que confiere su deformación a las circunstancias, sin que el autor anuncie objetivamente la situación al lector. Con ello se produce el entrevero naturaleza-sujeto, como un choque elemental y como una necesidad cósmica. En *Fiesta en noviembre*, del argentino, el condenado a muerte abre la puerta a los esbirros, como si abriera una ciclópea abertura al infierno, y las cosas que va viendo, ahora por última vez, y las caras y las gentes, mil veces vistas antes, y sus recuerdos, se presentan a su mente con relieves de visiones de pesadilla. En Marta Brunet, *la mampara* de la casa que habita Carmen y su madre también adquiere formas descomunales, porque —real y emblemáticamente— separa los dos mundos en que la protagonista se debate. Mientras sorbe su café, en el mostrador, al lado suyo, la mano abandonada de un hombre desconocido, "dejada allí como si estuviera sola, desprendida de todo, viva y tranquila, en espera de algo", y, como para dotarla de mayores proporciones y posibilidades (que, por cierto, no se han de cumplir), la suya, "chiquita, morena, endeble..." Luego, en otra página, "con un dedo en alto, Tel dibuja en el aire un nombre". Está tendida en una cama, sola. Diversos tipos de letra, distintas formas de escritura van caligrafiando un nombre, *Luis*, que crece, que llena el aire del cuarto, que cubre y llena la vida de la muchacha tumbada en su ensoñación. En *María Nadie* hay un pasaje montado conforme a todos los cánones escenográficos y lumínicos del espectáculo y con toda la densidad emocional de un clímax de la soledad; es la *escena del gato*, hacia el final de la novela, cuando María viene huyendo del escandaloso tumulto promovido en la puerta del teatro; pero es preferible transcribir la página clave:

"Había llegado al radio central del pueblo. La iluminación se hacía más intensa, con focos de un blanco espectral, pululantes de insectos. Unos esféricos focos encaperuzados de latón gris que echaban abajo una enorme moneda de luz, pista ideal para duendes y trasgos, o escenario para un monólogo

go desesperado o un truculento fin de gran guiñol. Más allá las sombras se adensaban, luego se adelgazaban en un intermedio breve, se espesaban de nuevo y otra moneda de luz ponía en evidencia la falta de personajes de fiebre. En una de las zonas intermedias, a la puerta de una casa, había un gato echado en el umbral, en una paciente actitud de espera.

María López se detuvo y lo miró, diciéndole:

—¿Te han dejado fuera? ¡Pobre michino...!

El gato levantó la cabeza a esa voz cordial y con cautela mayó una contestación, casi una queja.

María López se sentó a su lado. El gato no se hurtó a la vecindad. Se quedó quieto en la misma postura, echado sobre las cuatro patitas, como sumidas en el cuerpo, y la larga cola sinuosamente a su medio alrededor.

—Te han dejado solo... Pero ya llegarán y te abrirán la puerta... Hay puertas que se abren, puedes creerme. Puedes también creerme que otras puertas no se abren jamás” (pág. 130).

Y en todas las obras, el amor frustrado, el desquiciamiento erótico, sin la ola poderosa del instinto ennoblecido por una pasión encauzada hacia una esperanza cierta, hacia una salida, de luz, sin sangre, sin espiritualidad, vacío y mecánico, como una mera contingencia de un suceder ciego y aplastante. El motivo amoroso, como factor que organiza la vida, y que prestigiaba la obra artística tradicional, aparece ahora abatido, si no ausente, reflejo despiadado de una crisis humana en que la inminencia de una hipertrofia tecnológica se lleva buena parte de la responsabilidad.

Marta Brunet se dejó coger entusiastamente, desenfadadamente, por estos nuevos procedimientos narrativos de tan hondo arrastre, en donde desempeñan un papel decisivo las visiones retrospectivas de amplio vuelo, propicias a las más libres efusiones, estilo que ella intuyó eficaz y verdadero. No se equivocó, y así revitalizó, enriqueciéndola, su obra ejemplar.

De la generación neocriollista del 20 —González Vera, Luis Durand, Manuel Rojas, entre otros—, ha sido Marta Brunet la primera que se atrevió a enfrentar la nueva configuración que revestía el avance de los tiempos, y a cambiar, con su desenfado habitual y sin miramientos, su modo de crear, adaptándose adecuadamente a las exigencias más ceñidas de las recientes circunstancias por que atravesaba el arte de contar. Fué la primera en quien se dió la claridad mental y la serenidad suficientes para advertir que, otra vez, el criollismo y las técnicas tradicionales entraban en un estado de crisis que había que superar inteligentemente. Y se constituyó en el enlace —puente de plata— entre aquella generación y las nuevas promociones, provistas ya de otras miras. Además, aunque buena parte de nuestros prosistas nuevos se hayan nutrido directamente en venarios foráneos, Marta Brunet se presenta, para la historia de nuestras letras, si no como un puente de plata hacia el sur, al menos, sí como una precursora paradigmática de las nuevas formas narrativas en nuestra órbita. Dueña de una maestría cabal, ganada merced a una experiencia de más de veinte años de sostenida labor literaria, toda la producción de su segunda etapa exhibe los caracteres de modelo narrativo del nuevo estilo de novelar, hoy en plena floración en el ámbito nacional.