

## MARTA BRUNET: LOS CAMINOS DE LA CRÍTICA PARA LEER A UNA AUTORA PROFESIONAL

*Natalia Cisterna*  
Universidad de Chile  
natacisterna@gmail.com

### 1.- La autorización letrada a *Montaña adentro* en la torre de Los Diez

El episodio ha sido tantas veces relatado, que ya se ha hecho parte del anecdotario de la historia literaria chilena: a inicios de la década del veinte, una joven y desconocida provinciana, llamada Marta Brunet, escribe una carta al reputado crítico chileno Hernán Díaz Arrieta, más conocido con el seudónimo de Alone. La novata escritora adjunta a la misiva un cuaderno con poemas de su autoría. La respuesta de Alone es breve y categórica: los poemas son malos, pero la carta es buena, muy buena. Inmediatamente le consulta si tiene prosa literaria. Brunet manda nuevamente otra carta pero esta vez junto a un manuscrito de una novela inédita titulada *Montaña adentro*. A vuelta de correo, Brunet recibe la siguiente respuesta de Alone: “¡Dan ganas de echar a vuelo las campanas cuando nace un escritor de la talla de Marta Brunet!” (Cit. en “Marta Brunet fue calificada inmoral y hereje”, s/p).

Hasta ahí llega la parte más conocida del “nacimiento literario de Marta Brunet”. Sin embargo, esa primera lectura de *Montaña adentro*, protagonizada por un extasiado Alone, tiene un segundo momento, menos conocido y menos ventilado en los distintos recuerdos de Alone y Brunet, como asimismo en los distintos ecos que cierta crítica chilena hizo del mencionado episodio. Este segundo momento dice relación con un Alone ya no tan eufórico y asaltado por las dudas. En el prólogo a las *Obras completas* de Marta Brunet de 1963, Alone hace una breve referencia a ese instante de desconfianza que ensombreció su primer encuentro con la prosa de la escritora chilena:

¿Por qué otros reciben justo el talento que uno desearía poseer, el nervio fino, la gracia distante, el gusto preciso por cuya conquista lo daría todo? Líbrenos Dios de tan mal pensamiento, pero al ocurrir con el manuscrito de la desconocida a la torre donde Pedro Prado tenía su observatorio, acaso, allá, en el fondo, nos guió la esperanza de ver si las piedras halladas en el monte, puestas en manos de tal conocedor, sometidas a sus artes de orfebre, no resultaran piedras falsas. ¿Quién sabe? (...) Sin embargo, *Montaña adentro* lo cautivo inmediatamente (12-13).

No deja de ser interesante imaginar a un Alone en silencio y esperando ansioso la respuesta de Pedro Prado, mientras éste hojeaba pausadamente las páginas de la novela, consciente de su rol de oráculo, de que su palabra podía ser el inicio o el fin de la carrera literaria de la entonces desconocida Marta Brunet. Por suerte para la literatura chilena, Prado habló con sabiduría: las “piedras” eran “auténticas”. Así, situados en la torre de Los Diez, en una concurrida calle santiaguina, Alone y Prado, después de la atenta lectura del segundo, terminaron “autorizando” el manuscrito de la escritora.

En el prólogo de *Alone* no queda totalmente claro si las dudas que despertaron en él el manuscrito de la joven chillaneja se debieron a un abrupto aterrizaje de modestia que lo llevó a creer que, en su excesivo entusiasmo, sus habilidades críticas habían disminuido, sobredimensionando el real aporte literario de la novela o bien a la repentina sospecha de ser víctima de una posible falsificación. Me inclino a pensar que ambos razonamientos se cruzaron por su cabeza después de leer *Montaña adentro*. El hecho que *Alone* destaque el entusiasmo que despertó en Prado la novela de Brunet da cuenta de la necesidad de ver avalados sus criterios ante una figura relevante para el campo cultural chileno como lo era el autor de *Alsino* (1920). Pedro Prado no era muy proclive a la escuela criollista, por lo que su aprobación a una novela que parecía corresponder a dicha escuela, era mucho más significativa. *Alone* y Prado coincidirán, también, en que el manuscrito superaba en muchos aspectos los productos anteriores de la literatura regionalista nacional, como leemos en el prólogo anteriormente citado: “Síntesis fulgurantes, breves fórmulas acuñadas al pasar, rompían con la escuela campesina, lenta y somnolienta, rica en minuciosas descripciones” (13).

Por otra parte, la definición que hace *Alone* de *Montaña adentro* como posibles “piedras falsas”, manifiesta el temor del crítico de estar siendo objeto de un fraude. Las razones por las cuales *Alone* llega a esta idea se pueden desprender de sus propias palabras expuestas en la cita de más arriba, en la que se plantea la siguiente pregunta: “¿Por qué otros reciben justo el talento que uno desearía poseer?” (12). El comentario no sería más que la muestra de la sana envidia del crítico que es capaz de reconocer las habilidades artísticas en el resto, de las cuales él carece, sino fuera porque inmediatamente revela que ha llevado el texto con Pedro Prado para su autenticación. En este marco, la pregunta que se hace *Alone* sobre las capacidades literarias de “otros” puede ser leída como una interrogante sobre las reales capacidades artísticas de esa “otra”, mujer, provinciana, joven, sin estudios formales, ni orientación literaria. Después de todo el conjunto de tales características inducía a la desconfianza en un contexto cultural centralista y androcéntrico. Perfectamente *Alone* podía estar siendo víctima de un engaño, un plagio muy bien montado a una obra que él desconocía. Otro aspecto que consigna *Alone* en el prólogo de 1963, imagino que lo hizo sospechar de la real autoría del texto. Me refiero a lo que él describe como un lenguaje “no muy femenino, demasiado lógico” (13). En definitiva, Marta Brunet escribía como un hombre.

Las dudas sobre la legitimidad de la novela serían despejadas por Pedro Prado. Para el autor, el libro no era un plagio, no podía serlo. Las referencias, el lenguaje y la construcción de mundo expuestas en *Montaña adentro* revelaban que la autora conocía el sur de Chile y no había otra obra nacional que relatara en términos tan vivos y a la vez innovadores el mundo campesino local. En suma, *Alone* y Pedro Prado estaban en presencia de un caso poco usual de una autora joven con notables capacidades literarias.

Me he detenido en este episodio de recepción de una novela de Marta Brunet porque encierra ciertas constantes que presentará la crítica en relación a la obra de la escritora a lo largo de la historia. Me refiero, por un lado, a una lectura entusiasta, que no deja de reconocer el valor literario de la prosa de Brunet, la que si bien es rápidamente enmarcada en los moldes del criollismo local, también es capaz de advertir en ella rasgos que la separan de los otros autores que se dedicaron a relatar la vida rural chilena. Su narrativa era una narrativa de personajes, se dijo, en donde la minuciosa descripción de los paisajes y las costumbres del campesinado, cedía espacio a la elaborada configuración de las subjetividades. Paralelo a esta lectura, la crítica se presentaba asombrada de que una mujer estuviera detrás de tal trabajo creativo, de ahí la insistencia en travestir su escritura: una literatura articulada en imágenes precisas,

lenguajes “castizos” y “firmes”, y despojada de excesos retóricos no era propiamente femenina. En definitiva, esta mujer sabía escribir, por tanto, no escribía como mujer. Es por ello que en la primera operación de recepción de la que fue objeto la prosa de Brunet, Alone y Pedro Prado vieron satisfechas plenamente sus expectativas cuando pudieron reconocerse en el contenido del cuaderno que había llegado desde Chillán. Así lo afirma Alone en el mismo prólogo:

En cuanto una mujer sabe encadenar las ideas, no se desmide en las imágenes y dirige sin vacilación su pensamiento, el hombre la mira extrañado y la encuentra parecida a él. A veces algunos hallazgos de frases nos hacían suspender la lectura y Prado movía la cabeza sonriendo, con un vago ademán de saludo (13).

En relación a lo expuesto, me interesa abordar en este trabajo la operación de recepción y de validación de la que fue objeto la escritura de Marta Brunet por parte de la crítica especializada, tomando como ejemplo este episodio protagonizado por Alone y Pedro Prado. Desde mi perspectiva, la valoración de su narrativa obedeció, en gran medida, a la capacidad de Brunet de confeccionar relatos que, desplegados en los códigos literarios vigentes, introducían ciertas transformaciones a los mismos. Esto en un contexto cultural que, por un lado, ya exigía la renovación de la escuela criollista y, por otro, veía emerger la figura de la escritora profesional.

## **2.- La Ciudad Letrada y su cartografía a la escritura de Marta Brunet**

El ejercicio de validación letrada que experimentó el manuscrito de Marta Brunet en la década del veinte, por parte de Alone y Pedro Prado, no fue un hecho anómalo y meramente anecdótico. En efecto, tal episodio se enmarcó dentro de un proceso de recepción mayor, destinado a evaluar y normar los discursos provenientes de sectores tradicionalmente marginados del uso de la palabra escrita. Ángel Rama en su clásico estudio *La ciudad letrada*, señala que en Latinoamérica, desde la segunda mitad del siglo XIX, tiene lugar un significativo aumento en los niveles de alfabetización, producto de los planes de educación pública que elaboran los distintos Estados. Esta democratización en el uso de la letra tendrá, entre otras consecuencias, la reacción de los grupos de poder que habían, hasta entonces, hegemonizado la escritura. Estos grupos, denominados por Rama como la Ciudad Letrada, en principio, rechazaron las producciones discursivas de los nuevos sectores, pero con el pasar del tiempo tuvieron que aceptar una realidad evidente: la escritura ya no era de su exclusiva propiedad. Los límites de la Ciudad Letrada se volvían permeables, nuevos autores y textos aparecían cada día dejando muy atrás ese escenario simbólico dominado por un pequeño grupo de “hombres sabios”.

El estudio de Ángel Rama destaca la impresionante capacidad de adaptación de la Ciudad Letrada frente a los cambios históricos que amenazaban su supervivencia, como por ejemplo, los procesos de modernidad cultural que abrían las puertas del poder simbólico a grupos tradicionalmente excluidos de él. Así, si en una primera etapa la elite intelectual se constituyó como un centro inexpugnable, en una segunda instancia, las fronteras de la Ciudad Letrada se mostraron abiertas a incorporar las voces advenedizas que se hacían cargo de una nueva manera de representar la nación desde sus propios lenguajes y experiencias.

Lo anterior, sin embargo, no significó que la Ciudad Letrada renunciara a su rol de normar las producciones escriturales. En efecto, bajo su estricta mirada las nuevas obras fueron seleccionadas, revisadas y ordenadas según criterios específicos. La especialización intelectual, que desde fines del siglo XIX marcaba la escena discursiva chilena y latinoamericana, ayudó a establecer límites de lo que “merecía” ser valorado o no, dependiendo de cada disciplina. En el caso de la literatura, en un primer momento, se promovieron aquellas obras interesadas en dar cuenta de una identidad patria en ambientes rurales. Con la representación de la nación desde una suerte de esencia provinciana, la Ciudad Letrada encontraba una forma de rearticular, bajo el proyecto de una elite urbana, aquello que en los hechos carecía de sentido y unidad. En otros términos, la vida rural, compleja, ambigua, anclada en valores y hábitos que muchas veces contradecían los principios del proyecto ilustrado, y articulada fundamentalmente en formas de representación orales, se presentaba en las obras como un todo homogéneo, poseedor de valores y saberes enraizados en lo más profundo del corazón nacional.

A principios de la década del veinte, cuando Alone recibe el manuscrito de Brunet, la literatura criollista estaba en apogeo. Sin embargo, en medio de la renovación de la poesía que acusaba el impacto modernizador de las vanguardias, la narrativa, para muchos autores y críticos, se estaba quedando atrás. Esta era la opinión de Alone y de Prado que, al decir del mismo Alone, estaba tan “lleno de sí”, que no se interesaba por un tipo de prosa en donde la representación de la subjetividad quedaba relegada a un segundo plano, por la minuciosa descripción de paisajes y culturas rurales. Pocos años después, el descontento con el carácter documental de la literatura regionalista estallaría en una serie de polémicas en Latinoamérica, la que tendrá como contraparte a autores y obras que ya incorporaban imágenes y lenguajes vanguardistas<sup>1</sup>. En Chile, en 1928, la querrela entre criollistas e imaginistas enfrentó a aquellos que entendían la literatura como una forma de representar la identidad nacional, a través de la vida campesina, y los que postulaban que el autor no debía aspirar a documentar la realidad sino a construir estéticamente mundos literarios autónomos.

De acuerdo a lo anterior, 1923, año en que tiene lugar la lectura del manuscrito de Brunet, se presenta como un momento de transición para las letras nacionales, en el que ya muchos vislumbran nuevos aires en la narrativa chilena, puesto que, si bien el criollismo no estaba precisamente en retirada, tampoco eran escasos los autores y críticos que anhelaban una prosa literaria que apuntara a representar en toda su complejidad y ambigüedad las subjetividades características de una sociedad moderna. Es en este contexto en el que hay que entender la operación de recepción de Alone y Prado sobre *Montaña adentro*. La novela de Brunet no aparecía como un cambio radical a la escena literaria criollista, pero tampoco pertenecía del todo a dicha escena. Así, para la Ciudad Letrada, representada en estos dos intelectuales chilenos, *Montaña adentro* venía convenientemente a significar necesarios aires de renovación dentro de los moldes de una escuela literaria algo anquilosada. En palabras de Alone, en *Montaña adentro* “otro ritmo nacía y otro arte, una visión nueva” pero enmarcado en una habla “genuinamente castellana”, arrebatada desde lo más profundo de nuestro ser nacional arraigado en el espacio rural. En definitiva, la Ciudad Letrada hacía bien su tarea, como lo venía haciendo desde el siglo XIX: reconocer y acoger las rupturas sin promover una modificación abrupta el campo literario local. *Montaña adentro* fue leída, así, como un puente necesario para la historia literaria nacional, un puente que venía a unir de modo efectivo la tradición y el cambio. El excelente estudio de Berta López sobre la recepción

---

<sup>1</sup> Cfr. Ángel Rama. “Literatura y cultura”.

crítica a la obra de Brunet da cuenta, precisamente, de este tipo de lecturas en donde la obra de la chillaneja es asociada a un criollismo de carácter subjetivo y, por lo mismo, superior al criollismo especular de autores como Mariano Latorre:

Como era de esperar, los privilegios están acaparados por la norma literaria en vigencia y la fidelidad de las obras en la ejecución de las reglas del código. En esta perspectiva la crítica destacó los elementos que en la obra de Marta Brunet tendían a la creación de una literatura nacional, tales como el habla popular del campo, la idiosincrasia del campesino, el énfasis en el paisaje, advirtiendo la originalidad de una obra impregnada ‘de un criollismo personalísimo, de un paisaje humanizado’ (48).

En 1954, cuando ya habían pasado prácticamente tres décadas de la querrela entre criollistas e imaginistas, y en medio de un discurso ya instalado contra la narrativa mundonovista, Alone, en su artículo “La querrela del criollismo”, se detendrá precisamente en *Montaña adentro*, la que, a diferencia de otras novelas criollistas, mantenía para él una vigencia poco común, gracias, fundamentalmente, a sus cualidades que la diferenciaban de la escuela regionalista tradicional, convirtiéndola en una novela universal:

Los accesorios locales, el paisaje chileno, las costumbres de los ‘huasos’, su manera de hablar, de vestir, de caminar, esa decoración que enciende el amor propio y hace hablar de patriotismo, sólo merecen subir a la primera categorías si acaso toman elementos universales, permanentes, si ahondan en el espíritu (29).

### **3.- La operación de masculinizar la escritura de mujeres o el silencio a la profesionalización literaria femenina**

Así como la elite letrada santiaguina clasificó a Brunet, y a su primera novela, en una etapa de la historia literaria chilena que correspondía a lo que se entendía como la necesaria transformación de las letras criollistas, también se preocupó de dar cuenta y explicar lo que, en el marco de una cultura letrada androcéntrica, aparecía como una contradicción: una mujer no sólo posicionándose con soltura de un género canónico, sino también innovando las normas literarias vigentes en su época. Al respecto, y como ya señalé, la crítica rápidamente identificó en la narrativa de Brunet rasgos masculinos. Su lenguaje sucinto, lógico, sobrio, su dominio del arte narrativo, que no caía en divagaciones, que atrapaba al lector desde la primera línea, la convertía en una autora que escapaba a la caracterización típica de la “mujer que escribe”. Berta López se encargará de rescatar una de las primeras reseñas críticas que leyó *Montaña adentro* acentuando supuestos rasgo masculinos en su escritura. La crítica en cuestión pertenece a Carlos Silva Vildósola y apareció en 1923 en el diario *El Mercurio*:

Comencé a leer con el ánimo preparado para varias impresiones desagradables: lo artificial del tema, la carencia de observación y conocimiento de la vida, la pobreza del lenguaje, lo amanerado y dulzón del estilo. Me imaginaba un libro de señorita inteligente que tiene medios para hacer una edición” A pesar de estos temores, la lectura será para el crítico plenamente satisfactoria, lo que lo hará

afirmar que “éste es un escritor; no una escritura, aunque sea una dama (Cit. en López 43)

Berta López asocia la tendencia de la crítica a identificar la escritura de Brunet con una escritura masculina con el escaso número de autoras en el campo cultural chileno. En otros, términos, a falta de referentes importantes en las letras femeninas, los críticos de Marta Brunet recurrieron a la literatura imperante, la de varones, para poder así dar cuenta de lo que ellos consideraron aportes estéticos de su prosa. Sin duda alguna, en comparación a los hombres, las mujeres en la década del veinte todavía no se posicionaban mayoritariamente en el ámbito público. Sin embargo, a diferencia de épocas pasadas, durante los primeros años del siglo XX la escena ciudadana vio aumentar considerablemente el número de mujeres. Al igual que la clase media y los sectores populares, que asumían un rol más protagónico en el ámbito público y tomaban conciencia de su propia importancia en dicho ámbito, las mujeres desde las primeras décadas del siglo XX alcanzaban una importante figuración en labores remuneradas, actividades intelectuales, educativas, políticas, creativas y culturales. Los procesos modernizadores, que venían desde fines del siglo XIX afectando a las ciudades latinoamericanas, fueron los grandes impulsores de este fenómeno social. En efecto, la incorporación masiva de la mujer al trabajo asalariado y a los sistemas de educación pública, secundaria, técnica y universitaria, se debió a la necesidad de aumentar la productividad en las pujantes economías nacionales<sup>2</sup> y poder hacer frente a los desafíos que presentaban ciudades cada vez más complejas y que requerían funciones especializadas.

La incorporación masiva del sujeto femenino en tareas hasta ese entonces reservadas a los varones también significó su mayor presencia en actividades de carácter intelectual y cultural. Asunción Lavrín sostiene que es precisamente la educación la que entrega las herramientas necesarias para que las mujeres latinoamericanas del periodo logran poner en circulación sus propias experiencias y visiones de mundo: “Desde el momento en que la educación hizo posible la propia expresión, las mujeres naturalmente se dirigieron hacia la discusión de su posición en la sociedad y de sus propios problemas” (375).

Es en este contexto en el que tiene lugar la emergencia de las autoras profesionales. En efecto, un número importante de creadoras empezaron a observar su actividad letrada como una labor significativa para su desarrollo individual. Atrás quedaban los días de una escritura femenina ocasional, surgida en las horas de ocio, producto de una inquietud momentánea que no contaba con mayores estímulos para

---

<sup>2</sup> En relación al trabajo femenino en el Cono Sur, Asunción Lavrín señala: “Un Censo argentino en 1914 mostró que Buenos Aires las mujeres constituían el 15,9% de la totalidad de la fuerza del trabajo industrial, empleadas principalmente (93,1%) en el procesamiento de alimentos, vestuario e industrias químicas y empaquetadoras. Un *pattern* similar se repite en las principales ciudades de provincia. (...) En 1925, las mujeres formaban el 25 por ciento de los trabajadores categorizados en Chile como ‘obreros’. Las industrias del vestuario, textiles y de la alimentación empleaban a la mayoría de esas mujeres. (...) En el Uruguay, entre 1884 y 1908, las mujeres se hallaban empleadas principalmente en ocupaciones artesanales relacionadas con la industria del vestuario. Tales mujeres constituían el 29 por ciento de la población femenina activa. En 1913 las mujeres trabajaban sobre todo en las industrias de cuero (el 23 por ciento de las mujeres empleadas); 16 por ciento en las industrias químicas y 11 por ciento en la industria del tabaco. (...) Hacia 1923 las mujeres constituían el 10 por ciento de la fuerza industrial de ese país. (...) En los tres países el número de mujeres empleadas en el trabajo doméstico varía. Era de mas del 50 por ciento del total de la fuerza de trabajo femenina a comienzos de siglo, y declinó en la medida en que se fueron abriendo empleos en oficina, restaurantes, en suma en el sector de servicios de la economía.” (Cit. en Rojo *Dirán que está en la gloria...* 451-452)



que se transformara en una obligación de tiempo completo. Las escritoras de las primeras décadas del siglo XX entienden que su escritura literaria podía perfeccionarse y para ello le dedican horas importantes de trabajo. Asimismo crece su participación en todo tipo de instancias que benefician su desarrollo creativo y les permite una notoriedad pública, nos referimos a la asistencia a concursos literarios, envío de originales a revistas, diarios y semanarios, y el establecimiento de contacto con figuras prominentes de los campos culturales locales.

En este nuevo escenario cultural, la crítica tuvo que hacerse cargo de la activa presencia de las autoras profesionales. Sin embargo, esto no significó el reconocimiento inmediato de la profesionalización de la actividad literaria llevada cabo por mujeres. Generalmente cuando se estaba frente a productos que cumplían las expectativas de la recepción especializada, como lo fue *Montaña adentro*, se apuntaba al carácter excepcional de los mismos<sup>3</sup>. Autoras como Gabriela Mistral, María Luisa Bombal y Marta Brunet, entre otras, se presentaban como talentos inusuales y extraños, obviando con ello el arduo y sistemático trabajo creativo e intelectual que estaba detrás del producto literario final de cada una de ellas. Reconocer la profesionalización de las escritoras significaba asumir que el género femenino no sólo podía elaborar representaciones simbólicas, sino que también podía instalarse en la esfera pública de manera autónoma con sus propios discursos estéticos. Lo excepcional, en cambio, aparecía como una especie de fenómeno, un desvío a las directrices naturales y que, por tanto, no tenía porqué convertirse en una norma. En definitiva, lo excepcional confirmaba la regla: las mujeres no estaban naturalmente capacitadas para llevar a cabo tareas intelectuales y creativas y, por lo mismo, no podían instalarse con propiedad en la esfera pública.

El carácter excepcional que tuvo para cierta crítica la literatura de mujeres se leyó en términos de una suerte de masculinización de su escritura. Al respecto Raúl Silva Castro dirá en 1935 sobre Gabriela Mistral “Escribe con rudeza masculina y, más aún, [que] se muestra en la descripción de sus amores animada de un carácter de hombre” (Cit. en Rojo “Summa mistraliana” 95). La crítica entendía, así, que una autora excepcional era aquella que tenía capacidades estéticas reservadas al género masculino, entiéndase por éstas habilidades intelectuales que se traduciría en discursos coherentes y con propuestas estéticas claras, alejadas de la escritura femenina que Carlos Silva Vildósola definía como “amanerada”, “dulzona” y carente de observaciones precisas. Es decir, una retórica inclinada a la divagación emocional y a la abundancia de detalles inútiles que la acercan más a la expresión oral que a la escrita.

De acuerdo a lo anterior, identificar en la escritura de Marta Brunet rasgos propiamente masculinos se enmarca en una lectura crítica destinada a posicionar la obra de la autora chilena como una excepción. Brunet no fue leída en códigos viriles porque la literatura de varones era la que primaba, sino porque ideológicamente era más conveniente obviar la profesionalización del trabajo literario femenino y atribuir los productos sobresalientes de dicho trabajo a un raro caso de masculinización escritural, asumiendo con ello que toda renovación estética femenina pasaba por curiosos atributos de adopción de habilidades estéticas masculinas y no a los cambios culturales que habían obligado a las mujeres a posicionarse en el campo letrado a través de un trabajo sistemático.

---

<sup>3</sup> En relación a la recepción crítica de autoras latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX, me baso en el Informe Final del Proyecto de Investigación Fondecyt de las Académicas Alicia Salomone y Gilda Luongo, “Recepción de escritoras latinoamericanas 1920-1950”.

#### 4.- Marta Brunet, una escritora profesional

En el marco de la elaboración de la primera edición crítica de la obra narrativa completa de Marta Brunet, hace una semana tuve en mis manos el manuscrito original de *Montaña adentro*, facilitado por Pablo Concha, nieto de Mario Ferreccio, quien en los últimos años de su vida intentó llevar a cabo una edición filológica de la mencionada novela, proyecto que lamentablemente no alcanzó a concretar. Revisé el viejo cuaderno, escrito a mano por Marta Brunet, sin dejar de pensar en los ochenta años que separaban mi lectura de la evaluación que llevaron a cabo Alone y Prado. Me fijé en aspectos en los que ellos no repararon, y no tenían porque hacerlo, eran aspectos demasiado superficiales y menores frente a la necesidad más importante de resolver la autenticidad y el real valor literario del escrito. Me llamó la atención, por ejemplo, la cubierta floreada con la que se habían forrado las tapas, cubierta desgastada por los años, pero que evidenciaba el cuidado trato que Marta Brunet daba a su material escritural. Reparé también en la regularidad de su letra, que Alone, para el caso de los poemas, ya había definido como “patas de mosca” y que a mi me pareció extremadamente uniforme y ordenada, con una inclinación a alargar la barra horizontal de la “t”, como si fuera una pincelada. Cada página estaba numerada y en cada número se evidenciaba el mismo pulso regular que se destacaba en el resto del texto. En cuanto a las correcciones, éstas eran pocas y prolijas<sup>4</sup>. Salvo en un momento en donde la reescritura se trasladaba a otra página por razones de espacio, en general la tachadura y la corrección de una palabra o frase no quebraba el geométrico modelado del conjunto de su escritura. Tales detalles formales me llevaron a pensar que estaba frente a una escritora cuidadosa, profundamente disciplinada y, en ocasiones, obsesiva con su trabajo literario.

Esta impresión que me causó la observación del manuscrito de *Montaña adentro*, de alguna manera ya se había ido fraguando en mi revisión a las distintas ediciones que en vida se publicaron sobre su obra narrativa. Por no contar con los manuscritos originales del resto de su narrativa, mi atención no pudo detenerse en los detalles caligráficos y materiales que ofrecen los mismos. Sin embargo, al comparar las diversas versiones de sus textos, pude constatar que Marta Brunet nunca estuvo del todo conforme con sus obras una vez impresas. La autora volvió sobre sus relatos, eliminando párrafos, corrigiendo otros, cambiando verbos y sustantivos, agregando epígrafes. La revisión del manuscrito de 1922 de *Montaña adentro* no hacía más que confirmarme que estaba frente a una autora que entendía profesionalmente su trabajo literario. El cuaderno de 1922 me aportaba, además, un dato importante: el profesionalismo de Marta Brunet era una cualidad presente desde sus inicios. Así, cuando Alone y Pedro Prado revisaban con lupa *Montaña adentro* para descubrir un posible fraude o bien los rípidos escriturales de una joven algo adelantada en las letras, pero novata al fin en el oficio literario, no estaban sino frente a la primera obra de una autora con plena conciencia que la literatura es producto de la creatividad pero sobre todo del trabajo metódico. La entrevista que Marta Brunet concedió a *Zig-zag* en 1961, en donde recuerda su actividad cultural en Chillán, al momento de escribirle por primera vez a Alone, revela que la joven provinciana no era ninguna principiante en el mundo de las letras:

<sup>4</sup> Mario Ferreccio consigna, en un trabajo inédito, que el manuscrito debió ser la cristalización de una serie de apuntes y borradores previos. Esto explicaría que el cuaderno no se presente con una maraña de correcciones propias del proceso creativo. Sin embargo, también señala que éste no es el manuscrito final que se lleva a imprenta el año 1923. Es entonces un texto todavía intermedio que está en pleno proceso de reelaboración. Mario Ferreccio: “Introducción”. Edición crítica de *Montaña adentro* (texto sin editar): 1-2.



Periodista: ¿Cómo empezó a escribir, Marta?

M.B: Fue muy divertido. Teníamos en Chillán una especie de Ateneo, sumamente local, pero en el cual militaban muchachos que habrían de jugar, más tarde, papeles bastante honrosos en diversas faenas (...).

Periodista: ¿Consiguieron publicar algo en Chillán?

M.B:Naturalmente. Éramos tan entusiastas, que fundamos una editorial, cuyo primer volumen fue un librito de versos de un amigo mío, llamado Absalón Baltasar (s/p).

La entrevista evidencia cómo Marta Brunet entiende su escritura en el marco de un espacio cultural estimulante, en el que ella ocupa un rol activo. El “Ateneo local” que formó con un grupo de amigos en Chillán se desplegaba como una instancia de lectura, discusión literaria y gestión para efectos de lograr la publicación de sus obras. En tal sentido, Marta Brunet, aunque en 1923 todavía no editaba ningún libro de su autoría, ya estaba inmersa en un círculo de producción escritural que incluso había dado como fruto la formación de una editorial. De algún modo, Marta Brunet había constituido, junto a sus pares masculinos, una pequeña Ciudad Letrada que aspiraba al reconocimiento de esa otra Ciudad Letrada situada en la capital.

En este punto vuelvo sobre el episodio con el que abría este trabajo, me refiero al contacto epistolar entre una desconocida Marta Brunet y Alone. Al respecto, agrego una nueva información, suprimida intencionalmente al comenzar este escrito por simple economía retórica. La primera carta que envía la escritora chilena va acompañada no por un conjunto de versos propios, sino por el libro de poemas de su amigo Absalón Baltasar publicados por ella y su Ateneo en Chillán. Estos poemas serán rechazados inmediatamente por Alone, quien le solicita algo de su propia autoría en vista que la carta le habría parecido más amena e intensa que los versos del poeta. En la segunda carta Brunet enviará sus poemas, ante la nueva negativa de Alone y su insistencia en la prosa epistolar de Brunet, ésta terminará mandándole *Montaña adentro*. Cómo explicar que Marta Brunet, una gran lectora, organizadora de las reuniones de su grupo letrado, y que a esas alturas ya llevaba al menos una novela completa, decidiera no sólo enviar a Alone los poemas de un autor menor, sino también publicar a dicho autor con los escasos recursos que contaban el Ateneo chillanejo. Dos aspectos pueden, al menos a mi entender, aclarar esta decisión. La Ciudad Letrada de Chillán, como bien indica Marta Brunet en la citada entrevista, estaba compuesta, a excepción de ella, solo por jóvenes poetas y narradores varones. No es extraño, entonces, que al interior del grupo se reprodujera la misma jerarquía de género sexual tradicional que primaba en la sociedad y en el resto de los campos culturales latinoamericanos. Sin obviar esto, es necesario también consignar que Marta Brunet, según se desprende de la entrevista, entendió su actividad literaria inicial como una experiencia colectiva, en tal sentido no es extraño que después de una decisión grupal en donde primaban las voces masculinas, y en donde posiblemente ella no se atrevió a mostrar su propio manuscrito, se privilegiara editar el libro del hasta ahora desconocido poeta Absalón Baltasar. La entrega de Brunet a este proyecto editorial era sincera, la efusiva carta que envía a Alone promoviendo los versos de su amigo da cuenta de ello. Sin embargo, con los años, Brunet entendió que su trabajo estaba por sobre el de sus pares provincianos. Tal conocimiento se desprende de la misma entrevista, cuando al consignar el grupo de nombres que componían el grupo señala, diplomáticamente, que todos ellos eran “muchachos” que en su actualidad tenían “papeles bastantes honrosos en diversas

faenas”. Con ello Brunet destaca, implícitamente, que ninguno de sus amigos de entonces, ni siquiera el “promisorio” Absalón Baltasar, habían hecho una verdadera carrera literaria y que, en definitiva, la única autora profesional y, por tanto, realmente comprometida con su trabajo escritural era ella.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alone. “La querrela del criollismo. Montaña adentro”. *Revista Zig-zag*. 2572 (1954): 29.
- Alone. “Prólogo”. Marta Brunet. *Obras Completas*, Santiago: Zig-zag, 1963. 11-16.
- Anónimo. “Marta Brunet fue calificada inmoral y hereje”. Entrevista a Marta Brunet. *Revista Zig-zag*. 2956 (1961): s/p.
- Brunet, Marta. *Obras Completas*. Santiago: Zig-zag, 1963.
- Ferreccio, Mario. “Introducción”. Edición crítica a *Montaña adentro* (texto sin editar).
- Lavrin, Asunción. “Algunas consideraciones finales sobre las tendencias y los temas en la historia de las mujeres latinoamericanas”. *Las mujeres latinoamericanas. Perspectivas históricas*. México: F.C.E., 1985.
- López Morales, Berta. “Recepción crítica de la obra de Marta Brunet”. *Acta literaria*. 24 (1999): 41-53.
- Rama, Ángel. “Literatura y cultura”. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Arca Editorial, 1989.
- \_\_\_\_\_ *La ciudad letrada*, Santiago: Tajamar Editores, 2004.
- Rojo, Grínor. *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*. Santiago: F.C.E, 1997.
- \_\_\_\_\_ “Summa mistraliana”. *Nomadías* 3 (1998): 94-108.
- Salomone, Alicia y Gilda Luongo. “Recepción de escritoras latinoamericanas 1920-1950. Análisis del discurso crítico y de su relación con los discursos sociales que construyen identidades sexo-genéricas”. Proyecto Fondecyt N° 1040702/2004. Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.