

ZONAS DE CONTACTO Y CUERPOS ENFERMOS EN UNA RELECTURA DE *RELOJ DE SOL*, DE MARTA BRUNET¹

Lorena Amaro Castro

Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile

lamaro@uc.cl

Tal vez el crítico Juanario Espinoza tenía mala memoria, o no leyó con mucha atención los cuentos contenidos en *Reloj de sol* (1930), primer volumen de relatos de Marta Brunet. No se explica de otro modo —¿no los leyó?— que haya escrito, en 1940, que se trataba de “cuentos para niños”, cuando rápidamente hallamos en su lectura temas como la muerte, la enfermedad, la locura, el suicidio e incluso la violación, abordados, por lo demás, con cierta crudeza². Su comentario se suma a varios otros que revelan

¹ El siguiente artículo ha sido escrito en el marco del proyecto PIA ANILLOS SOC180023 “The Production of the Gender Norm”, dirigido por la Dra. Claudia Matus (PUC). Agradezco especialmente a Osvaldo Carvajal, quien no solo me facilitó sus materiales de archivo para poder hacer una revisión de los textos críticos sobre *Reloj de sol*, sino que también aportó valiosos datos biográficos de la escritora.

² Esta lectura comporta un juicio estético, ya que en esa época la literatura “para niños” era considerada secundaria o inferior, una mirada que lamentablemente persiste en algunas lecturas contemporáneas. Marta Brunet efectivamente escribió abundante y excelente literatura para niños, pero no es éste el caso. La confusión puede darse sobre todo por el uso de diminutivos en algunos títulos, “Juancho”, “Lucho el mudo”, “Tía Lita”, “Misiá Marianita”, “Doña Santitos”, etc. Cabe mencionar que en Argentina la recepción de estos mismos cuentos, publicados en su mayoría por la revista *Caras y Caretas*, parece haber sido mucho más acuciosa, como analiza Antonia Viu desde su misma presentación gráfica. Mientras en Chile priman ilustraciones (varias anónimas) del campo y la naturaleza, “en Argentina sus relatos aparecen acompañados con dibujos de importantes ilustradores y con una gráfica moderna y vistosa, catalizando una recepción muy distinta a la que Brunet tuvo en Chile” (Viu 2019, 78). En su texto, esta crítica comenta por ejemplo la ilustración que acompaña al cuento “Juancho”, que lejos de dirigirse a un público infantil bajo las convenciones de esa época, muestra “solo una sala con cirios y un fragmento del cajón de madera, un espacio del que deliberadamente se aíslan los personajes y la violencia de la escena del cuento, generando una tensión que parece reproducir el mutismo y el abandono a los que ha sido expuesto el niño del relato, sin tener que explicitarlo textualmente” (Viu 2019, 82).

la conflictiva relación de Brunet con la crítica de su tiempo, si bien ya por entonces, como subraya Osvaldo Carvajal, la escritora era indiscutiblemente “parte activa del campo cultural chileno”, con un prestigio que le conferían “sus cuatro primera novelas, que fueron aplaudidas por la crítica y encerradas en el marco estético del criollismo” (Carvajal 869). Este encasillamiento, sumado a otros prejuicios de la prensa cultural de entonces, dificultaron o relativizaron esa instalación en el panorama literario, en que ella se movió inquieta, buscando ganarse la vida en Santiago, a partir de 1925. Sus cartas revelan su búsqueda de vínculos editoriales y literarios, como también las dificultades económicas y simbólicas de su instalación autoral en una escena de escasa apertura a las escritoras (Cisterna 2016; Carvajal 2017; Viu 2021).

Los cuentos —que habían sido publicados anteriormente en su totalidad³—, tuvieron una recepción dispareja. Divididos en tres secciones, “Alba”, “Mediodía” y “Ocaso”, se vinculan con tres momentos de la existencia humana: infancia, madurez y ancianidad. Los títulos de los relatos, todos nombres propios, seudónimos o tratos de cariño (en “Alba”: “Juancho”, “Francina”, “Lucho el mudo”; en “Mediodía”: “Niú”, “Gabriela”, “Ana María”, “Ruth Werner”, “Romelia Romani”, “Enrique Navarro” y en “Ocaso”: “Tía Lita”, “Doña Tato”, “Don Cosme de la Bariega”, “Misiá Marianita”, “Doña Santitos” y “Don Florisondo”), marcan, según Osvaldo Carvajal, cierto protagonismo humano por sobre la subyugante presencia de los elementos del paisaje de sus primeras publicaciones, si bien la naturaleza sigue siendo fundamental:

... 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 (Carvajal 872).

Pero poco de esto fue valorado por sus contemporáneos. Con el pseudónimo “El Bachiller Audaz” un crítico⁴ comenta, a raíz del título, que el volumen bien podría haberse llamado “‘Luna de estaño’, ‘Río de oro’, etc. etc.” y con verdadera “audacia”

³ Así se puede constatar en el acucioso trabajo realizado por Natalia Cisterna para la edición crítica de la *Obra narrativa* de Brunet. El más antiguo de estos relatos es “Don Cosme de la Bariega” (1920), en que una joven Brunet escoge como paisaje el de las tierras asturianas originarias de su madre, y el último de ellos, “Misiá Marianita” (1929), en que la presencia del barrio urbano de Lastarria, en Santiago, es fundamental.

⁴ Fernando Morales Godoy, crítico literario de *El Sur* de Concepción, de acuerdo con información recogida por Osvaldo Carvajal.

remata: “es un conjunto de cuentos que no tiene nada que ver con el título del libro. ¿Que por qué lo llamó ‘Reloj de sol’? ¡Vaya usted a saberlo!”. En la revista *Índice*, “L.” (¿quizá Ricardo Latcham, miembro del comité editorial?⁵) cambia el título por “Reloj de oro” y comenta, defraudado, que “sus personajes rurales—Don Florisondo y Doña Santitos— se mezclan aquí con damas alcorniadas, que visten Lanvin y Poiret, con interiores donde se exhiben bronce de Bujados y bicocas de Lalique, esto es para usar una frase de la autora”. La conclusión es tajante: “Marta Brunet desde *Montaña adentro* no ha producido nada más ameno; pero es indudable que estas pequeñas narraciones y estampas no tienen el hondor y la reciedumbre de su primer libro”. Enrique Espinoza (el editor argentino Samuel Glusberg) alaba dos de las tres secciones que lo integran, “Amanecer” y “Ocaso”, para rechazar tajantemente sobre todo a los personajes femeninos que predominan en el apartado “Mediodía”⁶: “Naturalmente, al abordar estos tipos de mujeres artificiales y literaturizadas, Marta Brunet hace también literatura en el peor sentido de la palabra”. Lo ejemplifica con el cuento “Ruth Werner” y da a entender que, además de abundar en cierta cursilería, la escritora comete el error de romper con la estética que la consagrara: su inscripción criollista. “En ese ‘Mediodía’ poco feliz se diría que la fuerte novelista de ‘Montaña adentro’ cambia los frutos auténticos de su tierra por unas flores de papel”. Echa de menos a la Brunet que se ha hecho famosa por la “estampa chilénísima”, aquella que “ha aplicado siempre sus dotes genuinas a la interpretación vívida y fresca de las cosas de su tierra” y no ésta que sale, dice, ahora, “haciendo literatura elegante...”.

“L.” parece coincidir con Enrique Espinoza respecto de las debilidades de “Mediodía”: “domina cierto convencionalismo y el relleno aparece a menudo. La

⁵ Según se puede ver en el índice de la revista del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDinCI) se trata de este crítico “20. L. [Ricardo A. Latcham], “Novela” [Sobre *Reloj de sol* de Marta Brunet, con fotografía de Brunet]” (12). El dato lo aporta Osvaldo Carvajal, quien ha revisado esos archivos. Por otra parte, Antonia Viu alude en su lectura del epistolario entre Brunet y Samuel Glusberg a la existencia de dos bandos estéticos en que Latcham estaría del lado de Latorre. No obstante, la propia Brunet, que menciona el tema en una carta a Glusberg, le aclara también al argentino, sin dramatismos y con humor, que “Latcham, defensor de Mariano, es muy amigo mío” (en Viu 2021, 75).

⁶ La correspondencia sostenida entre Marta Brunet y Glusberg, según comenta Viu (2021), fue intensa a fines de la década del 20. En el epistolario entrevé algo más que un vínculo profesional y especula sobre el distanciamiento de estas dos figuras, visible en una última carta, de 1935. La reseña que aquí comento pudiera ser otro capítulo de este alejamiento, como lo muestra una carta fechada el 15 de julio, sin año, en que Brunet escribe: “Mi querido amigo: Su última carta me llegó hace seis meses, su penúltima hace dos años y medio. En aquella me habla usted de un enojo mío que usted achaca a una crítica suya. No hay tal. Lo que hay es una terrible, invencible pereza para escribir cartas” (referencia del archivo de Osvaldo Carvajal).

escritora trata de exhibir hembras pasionales y algo vampiresas [. . .] Esa Niú es convencional y quien conoce a nuestras literatas no se imagina algo tan peligroso para los nervios de nuestros mansurrones críticos”. Lejos de estas vampiresas modernas⁷, “L” prefiere, en la literatura brunetiana, “sus evocaciones de viejas casonas, sus deleitosas búsquedas de tías y de criadas rezongadoras. Nos agrada su tibia pintura de interiores coloniales que barniza un estilo apretado y rico” (“L”). El volumen es “una cosa lograda a medias” (“L”), quizás si porque en el texto opera un interesante laboratorio escritural que estos críticos no apreciaron y sobre el que conviene detenerse.

INTERCAMBIO EN ZONAS DE CONTACTO

Como ocurre con gran parte del bagaje literario nacional, desde hace unas décadas se hace preciso, a la luz de una renovación teórica impulsada en gran medida por el feminismo, efectuar relecturas de las obras que han quedado en un margen del canon literario. Si bien Brunet obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1961, su recepción durante muchos años se vio mediada por una concepción parcial de su literatura, su relación con el criollismo y sus creaciones para la infancia (López 1997; Oyarzún 2000; Carreño 2002; Cisterna 2014; Amaro 2014). Los críticos de su tiempo la encasillan, no entienden, se desconciertan. Sin embargo, son precisamente las diferencias en el estilo y atmósfera de estos cuentos las que producen un efecto de relieve: se dan cita aquí, como los críticos de su tiempo apuntaron muy poco entusiastas, el criollismo y aspectos del cosmopolitismo modernista. El volumen funciona como un lugar de encuentro de materiales elaborados en un lapso de 10 años, donde se puede leer un momento de importante transición cultural como asimismo el proceso literario de Brunet: “el cuento opera en su carrera como laboratorio de ensayo, como espacio de elaboración y reelaboración y, por supuesto, como sustento económico” (879), escribe muy acertadamente Osvaldo Carvajal, relevando a un mismo tiempo los aspectos estéticos y también materiales de su trabajo autoral. Advierte sobre el lugar común que crearon los contemporáneos de la escritora, que quisieron hacer de “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

⁷ Natalia Cisterna advierte, respecto de esta narración, que efectivamente “nada es más distante a la posición de las autoras dentro del campo cultural de aquellos años, que una femme fatal extravagante, ajena a las dificultades materiales de su contexto y abiertamente insolente con las críticas del mundo letrado” (152). La observación de Cisterna, de todas formas, dista mucho del comentario crítico de “L”, quien se burla de las escritoras de antaño y tampoco parece percibir una posible ironía de Brunet, que complejizaría la lectura del cuento.

ya venía formada” (847), cuyo “descubrimiento” se adjudicó Alone, autoasignándose el “rol de padre cultural de Brunet” (Cisterna “Marta Brunet...” 108). Este mito repercute en la recepción de un libro como *Reloj de sol* y, para contrarrestarlo, Carvajal reconstruye el camino recorrido por la autora desde 1918, año en que publica su primer texto, “Tríptico”, explorando especialmente su “período chillanejo” (1918 – 1923). Así demuestra que los logros de su primera novela, *Montaña adentro* (1923), no son accidentales ni producto de una pura “intuición” novelesca, sino que para entonces ya había un potente trabajo de escritura y depuración de los materiales brunetianos. Carvajal vincula, de hecho, “Tríptico”, publicado bajo el seudónimo “Miriam” en tres entregas en *La Discusión*, “tres estampas cada una de ellas con un subtítulo dedicado a la etapa de la vida de una misma persona: ‘Niña’, ‘Mujer’ y ‘Madre’” (867) con el planteamiento cíclico de *Reloj de sol*:

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 [. . .] 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 (Carvajal 868).

La concepción cíclica de la vida es fundamental en la estructura del volumen. Si bien comienza con un grupo de relatos bajo el título “Alba” y en que los protagonistas serán niños (Juancho, Francina y Lucho el mudo), la primera escena descrita es un velorio: “Habían colocado el ataúd en una mesa cubierta por un paño negro” (113). El oxímoron se produce nuevamente en el último cuento del volumen, “Don Florisondo”, que abre con la íntima escena de un niño recién nacido en un hogar humilde y apartado, “montaña adentro”, donde agoniza la madre. El nombre de ella, “Pascuala”, evoca la Pascua, un momento de transformación, la resurrección de Cristo. Una palabra con que popularmente se nombra también la Navidad. Pero en esta “Pascua” y en esta tríada familiar que evoca a la del pesebre, el niño milagroso que provoca la ternura de Don Florisondo no es de origen divino. Tampoco es su hijo y se descubre que ha sido gestado en una violación, como revela, agónica, Pascuala.

Vida y muerte, nacimiento y declinación van configurando una isotopía; al ciclo del día marcado por las horas del reloj se van sumando otros detalles que hablan de esta concepción no lineal, conectada con las estaciones, la germinación y las cosechas, como también con la experiencia de la corporalidad. Así, por ejemplo, tanto en “Juancho” como en “Don Florisondo”, alfa y omega de *Reloj de sol*, se “oye” indistintamente una misma canción de cuna: el niño Juancho le canta “Hace tuto, guagua...” (Brunet 118) a su madre moribunda, canto inocente que en este caso preludia la muerte, mientras que don Florisondo acoge en sus brazos a quien ha decidido hacer su hijo y le canta, también, “hace tuto, guagua...” (236), palabras con que Brunet cierra el volumen de cuentos.

Vida y muerte, inocencia infantil y violencia machista se encuentran en esta construcción que, como un uróboros, muerde la cola del tiempo en su dimensión humana, señalando una primera frontera transgredida, un primer deslizamiento de la niñez hacia el envejecimiento, del alba al ocaso, como si todo el libro fuera una zona franca de estilos, historias y metáforas literarias. Los cuentos ponen en un mismo espacio los binarismos, transgrediendo los opuestos, comunicándolos. Algunos de estos encuentros se producen en lo que Mary Louise Pratt ha llamado “zonas de contacto”, para abordar el colonialismo en la literatura de viajes del siglo XIX; ella parte del supuesto de que las transiciones históricas

alteran la manera en que la gente escribe porque alteran sus experiencias y, con ello también, su manera de imaginar, sentir y pensar el mundo en el que viven. Por lo tanto, las modificaciones de la escritura siempre nos dicen algo sobre la índole de los cambios. Tales modificaciones de la escritura, si son históricamente profundas, afectan a más de un género literario (Pratt 26).

Marta Brunet tuvo la experiencia de vivir en una zona agrícola a principios del siglo XX, un espacio que se vio fuertemente intervenido y transformado por la modernización económica y la introducción de tecnologías que produjeron grandes desplazamientos de población desde el campo a las ciudades. Pero también fue educada por institutrices y realizó un largo viaje por Europa, al cabo del cual retornó al campo, por lo que pudo tener una visión privilegiada de los procesos modernizadores. A partir de 1924/25 ella debió hacerse cargo de la manutención familiar y migró a la capital, donde desarrolló su carrera literaria. Este último tránsito lo vivió precisamente en los años en que escribía los cuentos incluidos en *Reloj de sol*, por lo que muy joven vivió la experiencia de las “zonas de contacto” que Pratt define como “espacios sociales donde culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo dentro de relaciones altamente asimétricas de dominación y subordinación” (31), en que se producen fenómenos transculturadores, esto es, relaciones asimétricas pero no pasivas, en que los sujetos implicados seleccionan y transforman contenidos simbólicos y enriquecen, como desarrolla Ángel Rama, el ámbito cultural y material que habitan. Pratt toma el término “contacto” de la lingüística, en que “la frase *lengua de contacto* se refiere a lenguajes improvisados que se desarrollan entre hablantes de distintas lenguas que necesitan comunicarse continuamente, por lo general dentro del contexto de las relaciones comerciales”. Releva el cruce de trayectorias vitales, culturales y económicas, con “dimensiones interactivas e imprevistas” (34), en que las subjetividades de los individuos que se encuentran se constituyen “a través de su relación mutua” (34), esto es, el tipo de experiencias que aborda Brunet, particularmente en estos cuentos, donde retoma la estética de producciones anteriores, como *Montaña adentro* (1923), *Bestia dañina* (1926), *María Rosa, flor del Quillen* (1927), pero anticipa también hallazgos urbanos

y espacios que irá explorando en publicaciones posteriores, sobre todo a partir de *La mampara* (1946) y *Raíz del sueño* (1949). En algunos de estos cuentos, ambos mundos/estéticas se encuentran, se tocan y presentan los intercambios descritos por Pratt, como es el caso de uno de los cuentos más populares de la autora: “Doña Santitos”, en que se encuentran la palabra letrada y el habla popular campesina. La protagonista irrumpe desde el primer párrafo, con una silueta inconfundible:

la cara rugosa, pequeñita, y el cuerpo endeble, de garfio tembloroso. Un pañuelo negro atado a la cabeza le ocultaba el pelo, formando visera a los ojos grandes, cuencos de agua clara inexpresiva. Por la hendidura de la boca asomaba un diente, un diente único, largo, torcido, amarillo de soledad. La nariz bajaba en busca del mentón. Arrebozada en un chal oscuro, iba delante de ella, tanteando, un bastoncillo de quila (216).

Este “garfio” que es el cuerpo de la anciana, el diente solitario, el bastoncillo, configuran la efigie de una bruja de cuento tradicional, que llega a la casa de la narradora para consultarle por una enfermedad. La narradora, sin nombre, de habla culta, es conocida en la zona y funge como moderna curandera —otra “bruja”, al fin— además de operar como muchos narradores criollistas porque folcloriza, se ríe de Doña Santitos y expone su habla a los lectores-cómplices: la mujer subalterna padece de un “gurto”, que lleva a la narradora a diagnosticar una “gurtitis”. Pero el efecto cómico va seguido de un giro, por el cual esa iletrada que no sabe hablar científicamente y a la que le recetan un placebo, sorprende a la narradora: el joven que la acompaña, Saldaña, no es su hijo, como creía la narradora, sino su “marío”, el último de una seguidilla de sufrimientos maritales:

...con el primero me casé por too lo que hay que casarse, y viera cómo me salió el condenao... Estaba seguro de qu’hiciera lo qu’hiciera, siempre sería mi marío, amparao por la ley y por l’iglesia. Su mercé sabrá que tengo una hijuelita que vale sus pesos. Por na no la embargaron pa’ pagar lo que debía. [. . .] Me trataba pior que a perro. Hasta que al cabo se murió. Entonces jui yo y me’ije: “No, pues, Santos, no habís de ser más lesa. No te volvai a casar. Si querís otro hombre, vivís así no más con él. Hombre necesitas, pa’ que cuide l’hijuela más que no sea, pero tenelo así, con el interés de ser agradoso pa’ gozar de tu bienestar y con el susto de que como no es tu marío, el día que te canse lo echái puerta ajuera”. Y así lo hice. Viví con otro que era bastante güeno, pero no tanto como Saldaña [. . .] Después viví con don Saldaña, un poco porfiao y otro poco aficionao al trago. Pero en fin: trabajador y honrao. Murió de una lipidia [. . .] así di con Saldaña, éste de agora, qu’es tan güenazo, tan trabajaor, y que me aprecea tanto. ¡Je!

—¿Y no tiene miedo de que, siendo como es mucho más joven que usted, se le enrede por ahí con alguna chiquilla?

—¡Je! Pior pa'él. Si s'enreda con alguna lo echo. Pior pa'él, güelvo a repetirlo, ya que con naiden tendrá la vía más descansá que conmigo.

—Pero entonces quiere decir que si vive con usted es sólo por interés.

—Y yo lo tengo también por el interés de que me cuide l'hijuela y me cuide a mí. Estamos pagaos (219-221).

Doña Santitos es dueña de una hijuela en el campo y también de sus determinaciones. Ha sabido crear las condiciones económicas para mantener su independencia y también las condiciones afectivas para garantizar una buena compañía. Sus dolorosas experiencias le han dejado un saber, de esos “saberes ocultos” a los que se refería José Martí apuntando a Latinoamérica. Es realmente el verdadero saber que se transa en este encuentro simbólico y económico de dos brujas en el espacio campesino, espacio en proceso de transformación y modernización:

Saldaña, anda esperarme en la reja --y luego continuó diciéndome misteriosamente--: Favor por favor: su mercé me mejoró de mi gurto. Yo le voy a dar a su mercé el secreto pa' ser feliz. Es mi verdá aprendía en tantos años de tantas euperiencias. A los hombres, pa' tenerlos seguros, hay qui'agarrarlos por el mieo a encontrarse cualquier día sin mujer. No hay que icirles nunca *sí* ni *no*. Hay que icirles siempre *quizá*. Créame, iñorita: la mujer que no tiene al hombre sobresaltao'e recelos, está perdía. Créame, se lo igo yo, que por decir una vez *sí* estuve cinco años penando, y por decir *quizá* hey pasao el resto de mi vía muy contenta (221-222).

La sabiduría de Doña Santitos radica en haber aprendido a dialogar (“quizá”) con el sistema patriarcal y llegar a una condición de independencia económica y afectiva. Es dueña de sus intercambios y ha descubierto en el matrimonio una trampa de la dominación masculina, con un discurso crítico de las instituciones equiparable al del feminismo contemporáneo. Todo esto ha acontecido en un espacio prácticamente pre-moderno, el del latifundio chileno, en que la singularidad de esta protagonista es una anomalía principalmente para la mujer letrada que la ve como a una subordinada, pero que descubre en ella independencia económica y estabilidad afectiva (que desmitifica el “amor romántico”). Cuando dijo “quizá” comenzó a gozar de un poder inédito, que es el que transmite a la narradora. A pesar de la construcción de poder asimétrica y de que el dominio del relato lo tiene la narradora, Santos no está atada a la “familia nuclear” de los discursos nacionales y eso le permite un margen de acción del que no dispone su interlocutora. La palabra “quizá” opera aquí como el “preferiría no hacerlo”,

de Bartleby: descoloca al poder. La “duda”, el “enigma”, está tatuado en el propio cuerpo que cojea —“con el bastoncito tembloroso que parecía decir: *quizá*”— y que dibuja un signo/garfio de pregunta, de indeterminación y libertad. El propio nombre que lleva —Santos, que bien podría ser el de un varón— permite *queerizar* la lectura y pensar una protagonista libre de las determinaciones y binarismos de la modernidad y de la institucionalidad legal, religiosa y social.⁸

Como plantea Cecilia Rubio acerca de los cuentos brunetianos, sus protagonistas “son personajes aislados, pueden ser huérfanos, y/o “estar a cargo” de una tía, una institutriz, una patrona, un marido, representaciones todas de un núcleo familiar pervertido (y perverso)”. Plantea que esta crítica de la familia va construyendo una interpretación de la cultura en la obra cuentística brunetiana, en que se producen incluso situaciones como el incesto (en este mismo cuento, Saldaña es sobrino de un marido anterior), con lo que Brunet descorre el velo de los discursos normalizadores para mostrar las fracturas en el relato homogeneizador de la patria.

CUERPOS DE FRONTERA

¿Algo tendrá que ver, efectivamente, la desaparición del “gurto” de doña Santitos con el encuentro y la conversación de estas dos mujeres? ¿No será la molestia física de la anciana, producto de años de malos ratos por causa del patriarcado? ¿Qué huellas simbólicas se imprimen en los cuerpos enfermos que abundan en estas narraciones: los “gurtos”, las fiebres repentinas, las agonías de sus protagonistas?

Durante la primera mitad del siglo XX fue muy elevada en Chile la tasa de mortalidad infantil, como también era temible el contagio de la tuberculosis, que sufren varios de sus personajes (junto con la insinuación de una sexualidad morbosa, éste es el núcleo del relato “Enrique Navarro”). Los personajes enfermos de Brunet son estigmatizados conforme con los discursos médicos de la época, que apoyándose en argumentos frenológicos y anatómicos sostenían la inferioridad biológica de las mujeres. Según comenta Ana Traverso, esto explicaba, para esos científicos, su “natural sensibilidad, irritabilidad, tendencia al agotamiento y al nerviosismo” (Traverso 159). Durante este período de la historia chilena, sostiene, el discurso médico cobró fuerza para sostener que estas características condicionaban a las mujeres “a las labores del hogar, a riesgo de enfermarse o enloquecer” (158): “la mujer” se convertía así en un objeto de la ciencia masculina. Lo que observa Traverso en contemporáneas de Brunet (Wilms Montt, Yáñez, Labarca y Echeverría) es que ellas cuestionan este ordenamiento del discurso para poner “en entredicho el saber

⁸ Aquí agradezco la lectura de Gabriela Contreras, activista y editora en FEA editorial, quien me sugirió la posibilidad de imaginar a una Santos Poblete trans.

médico-científico”, denunciando, ya entonces, “la patologización de la mujer como una forma de ocultar la violencia física y simbólica de las prácticas patriarcales que transforma el abuso (de la “violación”, por ejemplo) en enfermedad (o “locura”)” (Traverso 158). En *Reloj de sol* hay dolencias físicas que afectan principalmente a mujeres y niños, pero es sobre todo en un cuento, “Gabriela”, que Brunet plantea de manera más explícita su crítica a la histerización de las mujeres y la estigmatización patriarcal camuflada de discurso médico racional. En el cuento, una mujer de “cutis pálido, con una blancura viva que daba luz”, ojerosa y de “pupilas fijas, alucinadas, extrañas, desconcertantes bajo la onda de pelo rubio que le cubría la frente” (146), cuenta a una concurrencia lo que le ocurrió en un fundo de montaña, durante un caluroso verano. Como en otras narraciones suyas, Brunet recurre a la “fatalidad” (Amaro 2014) como motor que impulsa la narración; Gabriela narra su espeluznante y fantástico encuentro con la muerte, del que sale librada aunque no indemne. Lo más interesante se produce al final, cuando se describe el impacto de la historia en la audiencia, que eventualmente pudiera anticipar la de las y los lectores del cuento:

Callaban todos. Las mujeres se estremecían sintiendo en los nervios el cosquilleo del miedo. Los hombres... Uno preguntó a otro quedamente:

-¿Usted lo cree, doctor?

-¿Yo? No..., acaba de inventarlo. Es una histérica, pero tiene talento (149).

Brunet pone en escena directamente al “médico” y su discurso paternalista y prepotente, que histeriza el comportamiento femenino al mismo tiempo que le concede a la “enferma” la posesión de cierto talento narrativo, utilizado en una historia de suspenso y con elementos fantásticos. Es interesante la puesta en abismo que hace Brunet, ya que ella misma relata, como Gabriela, historias de estas características. Si bien su estética es fundamentalmente realista –Osvaldo Carvajal advierte, por ejemplo, que tal vez deliberadamente no incluyó en este volumen el cuento “Grafa, mujer de sombra”, por no romper “la ilusión realista del conjunto” (874)— hay numerosos desarrollos que se nutren de la fantasía y permiten lecturas ambiguas de los desenlaces, como ocurre por ejemplo en “Lucho el mudo”, cuyo protagonista establece un lazo fantástico con la “la mamita Virgen” que ve en la luna⁹. El misterio, la muerte y la locura fatal rodean también narraciones como “Romeo Romani” o “Niú”. ¿No será esta recepción de salón de mujeres aterrorizadas y

⁹ La madre del niño se llama “María”; Lucho el Mudo duplica la imagen materna en el espejo lunar, con el deseo de poseer a su madre (virgen) para él solo, frente a la amenaza del romance entre ella y el mayordomo recién llegado, Pedro.

hombres despectivos un comentario irónico de Brunet sobre la lectura (estereotipada) de sus propias historias?

Así como en “Gabriela” aparece el discurso médico de la época, la enfermedad atraviesa las caracterizaciones de casi todos estos personajes brunetianos, tanto sus relatos familiares como sus propios cuerpos: “La mamá siempre enferma, siempre tosiendo” (“Juancho” 116); “Hija de una madre enfermiza...” (“Francina” 124); “su madre, enferma del corazón, lánguida y soñadora” (“Ana María” 151); “El hombre de las cuatro mujeres, el Barba Azul de las tuberculosas” (“Enrique Navarro” 181); “Tu abuela, mi madre, murió siendo yo una niña” (“Tía Lita” 188); “La miraba perpleja, porque el “gurto viajero” no estaba en el catálogo de las enfermedades que conocía” (“Doña Santitos” 217); “La mujer tiritaba, castañeteando los dientes. Y de pronto pensó el viejo que podía calentar agua para ponerle una botella en los pies y darle infusión de natri que le bajara la fiebre” (“Don Florisondo” 231). Se describen también cuerpos trastornados, atravesados por pasiones que les cambian la fisonomía y dejan en los personajes tintes sombríos: “No sé qué embrujo me diera esa mujer. Desde entonces vivo como un obseso, siguiéndola, escribiéndole...” (“Niú” 145), confiesa el crítico Marcial Moreno, al borde del suicidio; en Ruth Werner “las facciones, bajo el tifón pasional, tenían un devastamiento de catástrofe”. Otros personajes, como “Misiá Marianita”, se encuentran al borde de la muerte, o sus cuerpos se revelan inestables (como el de “Doña Santitos”), en una frontera que los vuelve ambiguos y en este sentido, amenazantes, incontrolados: “Enjuto el cuerpo andrógino...” (139) son las primeras palabras para presentar a “Niú”. El expresionismo de Brunet coloca a sus personajes en un lugar de frontera, ya sea que estén viviendo la infancia o la ancianidad. Sus fiebres, arrebatos y experiencias límite trastornan la legibilidad corporal, desde el joven Saldaña, que en “Doña Santitos” figura como “un perrazo nuevo” (219) a Ruth Werner, que parece “un dibujo como pudiera hacerlo Bujados” (160), resultante de su esfuerzo de “no parecerse a nadie” (“Ruth Werner” 161).

Ana Traverso propone que la enfermedad en los textos del período suele ser “el origen y el síntoma de las mismas desigualdades que produce la modernidad” (158). En esa línea se ordenan estos textos, en que las enfermedades, fiebres y ataques repentinos expresan estados interiores de desacomodo o inadaptación a una realidad que excede a sus personajes, en espacios fronterizos, de temporalidades heterogéneas. Este cronotopo se evidencia en el cuento “Doña Tato”, en que una anciana cocinera de “dos viejecitas solteronas” ya fallecidas (197), dueña de un gato y muy adepta a usar el latín de las misas para los insultos, se “adueña” de la cocina de la narradora, una ama de casa joven, sin que esta ni el marido —abogado “aunque sin clientela”, como recalca su esposa (201)—, puedan impedir su absoluto empoderamiento. Doña Tato transgrede la verticalidad de las clases sociales y manda en la casa. El conflicto se resuelve con la llegada de la madre de la narradora, otra mujer de la “vieja escuela” hacendal, quien con “gran aire de imperatrice” (“Doña Tato” 203) enfrenta a la

empleada y logra echarla de la casa. Lo más inexplicable acontece al final del relato: la narradora estalla en llanto frente al desenlace. ¿Por qué llora? ¿Felicidad? ¿O, re-puesto el orden, por la triste evidencia, para ella, de que ya no tiene el poder que su madre sí tuvo, porque es parte de una casta en declive? Ni ella ni su marido tienen ya la autoridad que sustentó el orden familiar prácticamente feudal de la hacienda chilena; doña Tato y la madre/suegra entran en escena para evidenciar una transformación que es producto de los procesos modernizadores.

La mayoría de estos cuentos pone en el centro de su desarrollo escenas confesionales: Doña Santitos le confidencia a la narradora su vida conyugal; Marcial Moreno se confiesa con otro hombre en una fiesta; Pascuala revela, en su agonía, el drama de la violación; emplazada por un pretendiente, Romelia Romani cuenta sus penas amorosas; ante la insistencia de una sobrina, la tía Lita recuerda su desilusión amorosa y Misiá Marianita comparte su sabiduría con una desconocida en el cerro Santa Lucía. El cuento “Enrique Navarro” dramatiza aun más la confesión: “... Hablé [...] siguiendo mi pensamiento, como si usted no estuviera ahí, sin la cortedad que debiera inspirarme un desconocido, sin el prejuicio del ser dueño de la voz, hablando como si la voz dimanara de ella misma y sólo fuera una pura voz que habla en las sombras” (185). Insiste sobre la confesión como una instancia casi de anonimato, que permite el encuentro entre subjetividades y cuerpos tramados en territorios y tiempos diversos: “Ese perdón suyo me lo da usted a mí. Es decir, su cuerpo al mío; usted, hombre, a mí, mujer. Pero la voz que habló en las sombras nada tiene que decir ni explicar a la otra voz que encontró en la sombra” (185).

En suma, en *Reloj de sol* se agolpan figuras de enfermedad, fiebre, locura y muerte que revelan experiencias de encuentro entre dos o más mundos, articulados por las relaciones entre patrones y sirvientes, hombres y mujeres, adultos y niños, a través de una escritura que perfora estos binarismos, los recombina y descoloca para confrontar sus relaciones de poder e intercambio material y simbólico. Esto hace del libro algo más que una recopilación de cuentos; permite pensarlo como un laboratorio escritural que tuvo como foco, en un desarrollo pionero de nuestra tradición literaria, los procesos normalizadores que hacen legibles, socialmente, cuerpos y subjetividades, para levantar, desde allí, una propuesta estética y política que no deja de sorprendernos.

BIBLIOGRAFÍA

- Amaro, Lorena. “‘En un país de silencio’: Narrativa de Marta Brunet”. Prólogo a *Marta Brunet. Marta Brunet. Obra narrativa. Cuentos*. Tomo II. Ed. crítica de Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- Brunet, Marta. *Reloj de sol. Marta Brunet. Obra narrativa. Cuentos*. Tomo II. Ed. crítica de Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

- Carreño, Rubí. “Una escena crítica: estereotipos e ideologías de género en la recepción crítica de Marta Brunet y María Luisa Bombal”. *Anales de Literatura Chilena*. 3 (2002): 43-51.
- Carvajal, Osvaldo. “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). *Marta Brunet. Obra narrativa. Cuentos*. Tomo II. Ed. crítica de Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- 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* n° 59 (2016): 151-167.
- . “Marta Brunet y su campo cultural”. En: Alzate, Carolina y Darcie Doll: *Redes, alianzas y afinidades. Mujeres y escritura en América Latina*. Bogotá / Santiago: Universidad de Los Andes / Universidad de Chile, 2014: 105 – 120.
- “El Bachiller Audaz” [Fernando Morales Godoy]. “Crónica literaria”. Diario *El Sur*, 26 de diciembre de 1930.
- Espinoza, Juan. “Apariencia de Marta Brunet”. *El Mercurio* [Santiago], 11 de agosto de 1940.
- Espinoza, Enrique. “*Reloj de sol*”. Sección “Bibliografía”. *La vida literaria* [Buenos Aires], febrero de 1931.
- “L.” [Ricardo Latcham]. “*Reloj de sol*, por Marta Brunet”. *Índice*, [Santiago], Año 1, n° 9, diciembre de 1930.
- López Morales, Berta. “Recepción crítica de la obra de Marta Brunet”. *Acta Literaria*. 24 (1999): 41-53. Web. Marzo 2021: http://www.brunet.uchile.cl/estudios/berta_lopez_recepcion_critic.htm
- Oyarzún, Kemy. “Género y canon: la escritura de Marta Brunet”. *Cyberhumanitatis*, 14 (2000). Web. Nov. 2021. <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx27koyarzun.html>
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1982.
- Rubio, Cecilia. “La inversión del final feliz en la cuentística de Marta Brunet”, *Acta Literaria*, Concepción, N° 20 (1995): 89-112. Web. Agosto 2021: https://www.brunet.uchile.cl/estudios/cecilia_rub_inversion_final.htm
- Traverso, Ana. “Anomalía y enfermedad en escritoras de inicios del siglo XX”. *Estudios Filológicos* 54 (2014): 157-175.
- Viu, Antonia. “Cartas a un editor: la correspondencia de Marta Brunet a Samuel Glusberg en la década del veinte”. *Anales de Literatura Chilena*, 35 (2021): 67-81.
- . “Medio gráfico e ilustración literaria: *Caras y Caretas*”. *Materialidades de lo impreso. Revistas latinoamericanas 1910-1950*. Santiago: Metales Pesados, 2019.