

LA MAMPARA (1946) DE MARTA BRUNET: REPRESENTACIONES FEMENINAS EN CONSTRUCCIÓN¹

Pablo Concha Ferreccio
Universidad de Chile
pabloconchas@gmail.com

MOTIVACIONES DE UNA RELECTURA

La mampara (1946) se mantiene hasta hoy como una de las novelas de Marta Brunet que menor atención crítica ha recibido. Con la importante excepción de un artículo que publicó Natalia Cisterna en 2010,² solo se hallarán menciones sumarias en el conjunto de estudios sobre la autora; ninguna otra monografía se le ha dedicado. La situación se explica, en buena medida, por el hecho de que *La mampara* vio las prensas el mismo año que *Humo hacia el sur*, narración extensa y ambiciosa esta, aclamada en forma unánime a uno y otro lado de la cordillera.³ Ya desde su nacimiento fue eclipsada la melliza menor del par de novelas concebidas por Brunet en Buenos Aires, aparecida en febrero, un mes después que su hermana. El cuentista uruguayo Augusto Mario Delfino, colaborador de *La Nación*, la omitió en su homenaje de 1946 a Brunet; con todo, afirmó que la autora había alcanzado en Argentina “su hasta ahora más alta etapa literaria” (2). El poeta argentino Roberto Ledesma dio una clave complementaria: celebró *Humo hacia el sur* por su “carácter de epopeya” (7) americanista, ambientada en el sur fiero. La interpretación cercana al criollismo o a un conocimiento de su

¹ Agradezco sentidamente a Antonia Viu su invitación a participar de esta sección, así como a Osvaldo Carvajal su valiosa asistencia en asuntos de archivo y su diálogo permanente y generoso en torno a estas páginas. El presente escrito se inserta en mi investigación doctoral, financiada por la beca CONICYT-PFCHA/DoctoradoNacional/2019-21192077.

² Una versión extendida y parcialmente refundida del artículo fue publicada en 2016, en su libro *Entre la casa y la ciudad: la representación de los espacios público y privado en novelas de narradoras latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX*.

³ En Chile ganó el Premio del Pen Club al mejor libro del mes; en Argentina, el del Club del Libro de Buenos Aires. Cabe recordar que antes, en 1943, Brunet había ganado el Premio Atenea con su volumen de cuentos *Agua abajo* (publicado en Chile).

sociedad de origen, rural, también se encuentra en Delfino. El tema y la ambientación plenamente modernos de *La mampara* parecen huir de la expectativa que el público argentino y también el chileno mantienen sobre la escritura de Brunet.⁴

Sin embargo, tres motivos otorgan a esta pieza un carácter singular y especialmente valioso en el marco del corpus ficcional brunetiano. Para comenzar, se puede interpretar su período de producción bonaerense como una oportunidad para escapar del tutelaje interpretativo androcéntrico y vernacularizante mencionado, sobre todo gracias a su vinculación con el grupo Sur.⁵ Ya Milton Rossel observó que la novedad técnica y estilística de *Aguas abajo* (1943) “alcanza la plenitud” (10) en *La mampara*. El evidente viraje hacia una estética vanguardista implicaba el fin de la negociación con el criollismo (Melón de Díaz 29) que, como ha mostrado Cisterna (117-118), Brunet efectuó con el medio literario chileno para garantizar la visibilidad de su obra.

En segundo término, está la circunstancia de publicación de *La mampara*, incluida en la prestigiosa colección Cuadernos de la Quimera que dirigía Eduardo Mallea.⁶ Brunet fue la única pluma chilena, y su inclusión habla de una consagración en un canon occidental contemporáneo muy selecto. Difícilmente la autora podría haber desconocido la peculiaridad de formato narrativo que daba coherencia a los Cuadernos, la *nouvelle*. Se trataba, además, de un voto de confianza, pues ella sería la primera mujer y la primera no argentina en publicar en la serie (le seguirían las argentinas Carmen Gándara, Marta Mosquera y Margarita Bunge). Si Carvajal ha dicho que el principal acicate para la escritura en la primera etapa de Brunet es la necesidad

⁴ La novela tuvo una recepción exigua en Chile, pero se valoró su novedad estilística (López 20). En Argentina, un reseñista de *La Nación* celebró el planteamiento temático y la construcción de personajes, pero la juzgó como bosquejo de una novela que no acabó de escribirse y que, por tanto, defraudaba.

⁵ Como apunta Rossel: “El ambiente bonaerense y los medios literarios en los cuales ella fue asidua contertulia, suscitaron en su espíritu nuevas vivencias que, al ser noveladas, técnica y estilo expresan su cambio psíquico. Sabemos que en Argentina, en particular en Buenos Aires, se da con frecuencia un tipo de novela psicológica, de análisis introspectivo, de gran lentitud, pues lo objetivo está en función de las reacciones íntimas de los actores. Una arquitectura más perfeccionada y una rebusca expresiva son las características de estas novelas que tan bien se avienen con la idiosincrasia femenina” (10). Fuera de esta última y muy cuestionable observación, el juicio de Rossel nota ciertos cambios fundamentales en la forma literaria de la novela.

⁶ *La mampara* fue la entrega número quince de esta colección de la editorial argentina Emecé. Fundada y dirigida por Eduardo Mallea (a quien Brunet dedica el libro) entre 1943 y 1956, los Cuadernos publicaban *nouvelles* contemporáneas escritas por autores estadounidenses o europeos de cuidada prosa. En esta verdadera pléyade se encuentran Kafka, Melville, Chaucer, Pushkin y Hawthorne, pero también los nombres argentinos que integraban Sur: Bianco, Martínez Estrada y Bioy Casares, entre otros.

económica (877), la escritura de *La mampara*, ya con el aspecto económico cubierto y un sólido prestigio literario, puede pensarse como la necesidad de internacionalizar su escritura.

En tercer lugar, se trata de la única novela de Brunet dedicada a figuras femeninas que está ambientada en un espacio no chileno; la acción transcurre en Buenos Aires, en el año 1942.⁷ Así, los parámetros de género que rigen este mundo ficcional se debaten no solo entre dos marcos culturales (el argentino y el chileno), sino además entre dos experiencias de emancipación femenina. Es preciso hacerse cargo de este lugar de enunciación dividido que Marta Brunet habita conscientemente desde su escritura. Una lectura cercana de la novela relacionada con el material de archivo pesquizado, que involucra la circunstancia de Brunet en Buenos Aires, muestra que las formas de representación de la mujer en *La mampara* son fruto de una negociación entre estos dos medios culturales. En aquel proceso de negociación se problematiza especialmente la función maternal, como se analizará más adelante.

La novela ha sido interpretada como “diversas formas de encarar la incorporación a la vida pública por parte del sujeto femenino” (180), pues narra un día común en la vida de una familia de tres mujeres: la madre, quien se identifica con ese rol; Ignacia Teresa, joven asalariada que aporta el dinero al sistema familiar, y Carmen, chica de veinte años superficial y caprichosa. De igual modo, tres son los colores –rojo, amarillo y azul– de la mampara que sirve de límite entre el adentro y el afuera del mundo de estas mujeres. La estructura del relato sigue la misma división tripartita: la voz narrativa, en estilo indirecto libre, narra el periplo diario de cada una de las mujeres, yendo y viniendo entre un bloque narrativo y otro, pero siempre marcando claramente dónde termina y dónde inicia el de cada personaje con un asterisco al centro de la página, cual rosetón, cuarto elemento de la mampara. Como el hermoso efecto que produce el mosaico vidriado a la luz solar, así los tres relatos van de alguna forma superponiéndose. A nivel de medio literario, *La mampara* viene a simbolizar la nueva personalidad escrituraria de Brunet, de visos cosmopolitas y universalizantes, mientras que a nivel narrativo implica su aupamiento técnico no solo por la hondura psicológica

⁷ En la escena de oficina que protagoniza Ignacia Teresa, se le solicita buscar archivos “del año anterior” (Brunet 25) y entrega los de 1941 (26). Empleo la primera edición de *La mampara*, editada en la colección ya caracterizada en 1946 (la segunda edición, impresa en 1949 por la misma editorial, presenta solo dos cambios con respecto a aquella). Brunet volvió a corregir la novela de manera más significativa recién en 1963, para la publicación de sus *Obras completas* en Zig-Zag, y esta es la que ha tomado Natalia Cisterna como texto base de su monumental edición crítica. Sin embargo, me interesa la primera edición por un motivo filológico: contiene variantes léxicas importantes para estudiar la novela en relación con sus condiciones histórico-culturales de producción.

de los personajes, como se ha dicho, sino además por la cambiante relación cromática que establece su montaje narrativo.⁸

EXPOSICIÓN Y CONTRAPONOGRAFÍA

La representación de las mujeres en *La mampara* está determinada por el fenómeno de la exhibición que se presenta ya en las primeras páginas del texto, en una escena cuya marca permanece sobre los cuerpos femeninos a lo largo del relato. Esta es la descripción de la “casa” –el altillo de la bodega de un antiguo palacete– donde vive la familia:

El altillo constaba de dos cuartos, una cocina pequeñita y un pequeño baño, todo ello incómodo, oscurecido de sombras de muros, en una atmósfera de verde pozo, con las ventanas del palacete descaradamente siempre curioseando, subidas las persianas, abiertas las maderas, no solo dejando salir la curiosidad, sino que con una especie de desvergüenza mostrando un baño, el aburrimiento de las salas de espera, un escritorio en que un hombre lucía la nariz ganchuda (609-610).

Se nos dice que, con el pasar del tiempo, el palacete (decimonónico, infero, por la lujosa mampara que le sirve de acceso) se había “convertido en consultorios médicos y de abogados” (12). Son estos hombres profesionales los que lucen “la nariz ganchuda” (13), con la que husmean por la ventana la intimidad de las mujeres. Volveré sobre la cualidad garfia de los hombres más adelante.

Al descaro de la permanente curiosidad masculina por aquello que las mujeres ocultan le corresponde la exhibición despreocupada y absoluta de un espacio amplio. Esa luz es justamente lo que falta en la estrecha, oscura y húmeda (diríase incluso enmohecida) estancia de las mujeres. Si podemos convenir en que, a estas alturas, las alusiones sexuales son bastante claras –gancho-falo/casa-vagina–, entonces cabe

⁸ La crítica ha interpretado la figura de la mampara como símbolo del “mundo de las apariencias” (López 60) que la familia querría mantener (Melón de Díaz 76). Además, se ha afirmado que la novela “no hace referencia localista específica ni ofrece datos temporales concretos puesto que éstos no tienen interés alguno para el tipo de relato que contiene” (75). Como vemos, sí se ubica temporalmente la acción, y aunque en efecto no abundan referencias localistas, gracias a la edición crítica de Cisterna podemos apreciar un par de índices léxicos que delatan el destinatario argentino considerado por el texto –“manteca” por “mantequilla”, “bife” por “bistec”–. Lo mismo ocurre con el tratamiento de la figura femenina, que desarrollaré más adelante. Por otro lado, es problemático afirmar que la familia busca aparentar una posición social que no tiene: el único personaje llevado por esa idea es Carmen, cuyo superficial anhelo será compadecido por el narrador.

preguntarse cuál es la lógica que subyace entre una y otra. La presencia de la vista nos conduce, claro está, al voyerismo, pero aquí la mirada no está velada sino expuesta. Las mujeres saben que están siendo vistas y la propia mirada no se esconde; bien podemos asumir que ellas son las que se esconden. Este voyerismo es complementado con su par opuesto, el exhibicionismo (Freud). La lógica voyeur parece invertirse y transformarse entonces en un exhibicionismo del mismo espacio de poder masculino, que se muestra completo. Ahora bien, por ser los personajes femeninos los que más se desarrollan y por interesarme más esa perspectiva que la masculina, propongo sopesar los límites de una lógica pornográfica en la relación entre el género masculino y el femenino en la novela.

De acuerdo con Alejandra Castillo, la lógica del archivo pornográfico supone que el cuerpo de la mujer es ocultado y expuesto: la representación del cuerpo femenino se jugaría en aquel ir y venir por el cual ocultación y exposición se coimplican de manera directamente proporcional.⁹ La pornografía, en tanto “escritura pública de actos privados” (*Ars disyecta* 53), devela el “secreto” que constituye a la mujer; por tanto: “De algún modo, la mujer sólo existe en la exposición de ese ‘objeto’ que es ella misma” (54). Temáticamente, *La mampara* representa las condiciones sociales de las vidas de las mujeres sometidas a la lógica de la pornografía (mostrar lo que debe permanecer oculto, disponer de los cuerpos femeninos sin reservas). Con todo, en cuanto dispositivo estético que produce significación, la novela insiste en figuras y semas que podríamos llamar contrapornográficos. Con esto me refiero a un haz de verbos y elementos retóricos que buscan resarcir a los cuerpos femeninos su seguridad y comodidad en el mundo moderno. Estas insistencias se relacionan con la capacidad de ocultar de manera creativa aquello que el patriarcado ha pensado como “su secreto” (cuya tensa develación precisamente alimenta la fantasía pornográfica).¹⁰

⁹ Aquí la argumentación de Castillo: “Es en esta doble lógica de ocultación y exposición donde debemos situar la representación del cuerpo femenino. La propia etimología de la palabra “pornografía” nos habla de ello: *porne* nos remite a la palabra “prostituta”; *porneia* a la palabra “prostitución”. La pornografía [...] dice, entonces, de la escritura sobre prostitutas; de la escritura de las acciones asociadas a la prostitución. Es interesante destacar que allí ya podemos ver la contigüidad, el lazo que une lo femenino, el intercambio y la exposición. [...] De algún modo, podríamos decir que a la exposición le es consustancial el ocultamiento; a mayor exposición, mayor también es la ocultación del cuerpo femenino. Precisamente, allí, reside el juego de lo obscuro en traer a escena, a la luz, lo que debiera estar oculto, en la oscuridad” (*Ars disyecta* 53).

¹⁰ Afirmar que en 1946 Marta Brunet estaba pensando en algo como lo que hoy se comprende por pospornografía sería, me temo, forzado y voluntarista. La pospornografía como práctica artística surge en un escenario filosófico-cultural que muy poco tiene que ver con el de

Esta clave se expresa a través del lenguaje sensorial y puede darnos una idea de la disputa por la representación de la mujer que sintomatiza *La mampara*. La experiencia de la familia de tres mujeres en la ciudad es siempre tensa e incluso traumática. La relación de la madre con la ciudad se da por la incomodidad física que siente en ella. Su atavío para dejar el hogar le deja “desbordadas las carnes por sobre la faja, oprimida por las ballenas, ahogada” (15). Al llegar a la calle no puede caminar bien, va “equilibrándose en los tacones, oprimida, siempre temerosa de perder un paquete” (16). Ignacia Teresa sufre una humillación de otro tipo: es tratada como un objeto en su mismo lugar de trabajo. Por su parte, Carmen es violada simbólicamente justo cuando se dispone a abrir la mampara para entrar a su hogar. En los tres casos se trata de que el cuerpo femenino debe estar disponible para la satisfacción masculina, sea esta de índole sexual o no (la madre se viste como una “buena mujer” porque Carmen así se lo exige, lo que vuelve un poco más perverso el problema).

La historia de Carmen, que cierra la novela, es la más elocuente en este sentido. Un joven alemán¹¹ que frecuenta los mismos círculos sociales que ella le insiste en la idea de que gane experiencia amorosa con otro hombre, pues así él podrá gozarla mejor: “‘Ten una aventura’. Que sea otro el ‘primero’. Que las responsabilidades las arriesgue otro. Pero yo no te pierdo de vista, estoy ahí en la sombra, como lo tremendo instintivo, como dentro de ti misma te trabaja el deseo. El justificativo de esa aventura soy yo” (68). Al despedirse de ella en la puerta de su casa, la viola simbólicamente. La versión de 1946 dice que sus labios “van abriéndose como saeta al sol hasta que el hombre halla la semilla dura de los dientes y la enervante pulpa de la lengua” (72). La perturbadora escena que abre *La mampara* se consuma finalmente sobre el cuerpo que se ha presentado como más vigoroso – “cuerpo de firme goma, un soberbio cuerpo de veinte años, cuyos músculos se extienden y distienden flexiblemente” (20-21)– e, incluso, amenazador: “Bajo el raso lo punzante” (21). Es entonces que se descubre el “secreto” de la mujer. Este consiste no solo en la “pulpa” física, sino además en la “confesión” que esa crisis precipita en Carmen: la figuración social es una actividad asumida como un trabajo. Carmen no se siente menos presionada que las demás.

Brunet, y difícilmente se hallen sus estrategias de composición o interrupción en *La mampara*. De ahí que prefiera llamar a la retórica novelesca, simplemente, contrapornográfica.

¹¹ No es casualidad que este ultrajante personaje sea alemán, si consideramos que la novela se escribió durante la Segunda Guerra Mundial y el nazismo era visto como una amenaza totalitaria en América Latina.

La edición de 1963 cambia “saeta” por “fruta” (645; paginación de Cisterna). La lengua afilada con que Carmen martiriza a su madre¹² troca en elemento a ser penetrado, inversión de activo en pasivo que recuerda la lógica de exhibición-voyeurismo antes propuesta. Es notable cómo en esta edición Brunet reemplaza el significante quizá demasiado fálico –“nariz ganchuda”– por otro menos evidente, pero más coherente con el sometimiento al hombre que viven las mujeres: en 1963 leemos que en la oficina que mira al altillo, “un hombre atendía un teléfono” (610; paginación de Cisterna). El teléfono es el preciado medio moderno del que depende Carmen para instalarse en la clase alta, y pagar esa cuenta implica quedarse sin los “bifes” que comen sus amigos. La relación entre modernidad y supervivencia es inversamente proporcional en Ignacia Teresa, quien evita a toda costa usar el aparato de su empresa para asuntos personales, para que no piensen que está haciendo uso indebido de él.¹³ Con todo, es por esa vía que recibe la orden de su jefe que luego la dejará vagando con hambre y casi sin dinero ni tiempo para almorzar. El deseo de Hans también es expresado como una orden: “Ten una aventura” (66). Tanto Carmen como Ignacia Teresa están obligadas a “responder”, asidas a un deseo masculino que se expresa como un imperativo y por el que deben “pagar”.

MATERNIDAD Y FEMINISMO

En el mundo exterior que acontece fuera de la mampara, en la ciudad, las tres mujeres son ultrajadas: la madre sufre una humillación personal; Ignacia Teresa, un trato subhumano en su lugar de trabajo; Carmen, la violación simbólica de un hombre. Berta López planteó que la madre presenta en *La mampara* una “función uterina prolongada más allá del acto de parir” (61); a la luz del acápite anterior, propongo que la insistencia en la figura y en la función materna se presenta como una especie de reacción de las personajes y de la voz narrativa ante la violencia de género. Además, la madre se liga fuertemente con la figura de la cama: ambas son refugios. Ante la violencia del mundo,

¹² El habla de Carmen es una amenaza velada para la madre: “La voz sigue siendo cariciosa, raso, vaina para lo duro metálico, punzante y cuyo filo se adivina que de pronto puede surgir y herir” (21). De ahí la “saeta”.

¹³ Graciela Queirolo explica que se esperaba un desempeño perfecto de las empleadas de oficina, fueran secretarias o dactilógrafas-taquígrafas, ambas ocupaciones feminizadas en los años cuarenta (“*Dactilógrafas y secretarias...*” 130-134). Solo de esta forma las mujeres podían incrementar su salario. La secretaria era “la cima de la carrera laboral y, por lo tanto, era merecedora de una importante cuota de prestigio social” (133), prestigio que consistía en una prolongación de las cualidades femeninas al ámbito del trabajo: “En definitiva, la secretaria era la “mujer doméstica” en versión de escritorio” (133). Acorde con este modelo, Ignacia Teresa “[c]onoce su archivo y a ojos cerrados puede hallar cualquier papel” (Brunet 25).

la novela plantea un regreso problemático a dos formas matrices. Es interesante que la cama-madre resuma una clara tendencia al cuidado¹⁴ expresada en un lenguaje que apela a lo sensorial y, por tanto, a lo que afecta en primer término a los cuerpos.

La imagen de la cama aparece o es sugerida varias veces más en la narración. Estructuralmente, corresponde a una duplicación de la mampara: es como si esta y las sábanas del lecho fueran las dos membranas que contienen la novela, al abrir y cerrarla. El espacio que configura la madre-cama ofrece comodidad y seguridad para el descanso. La primera cualidad está asociada a lo blando, lo suave y lo ancho, mientras que la segunda se manifiesta en el ocultamiento a la visión del cuerpo femenino. Que estos sentidos giren alrededor de la cama y de la madre es bastante revelador acerca de la imaginación política de la novela.

El caso de Ignacia Teresa es el más interesante al respecto. Su apresurado despertar es visto como un jalón que la lleva desde la cama a la “realidad” a través de un “boquerón, trabajosamente” (9). En la calle la espera un sol “dorado y ralo, apenas tibio y resbalando por las hojas y por los trinos, sedosa malla en que ella hubiera querido arrebosarse, revolcarse, acurrucarse” (13), en vez de coger el tranvía que la llevará al trabajo. Apenas sale al mundo, cual recién nacida, el primer deseo de Ignacia Teresa es ser arropada por las sábanas de un lecho de sol. Es también una cama adonde le gustaría llevar a su madre cuando se despide de ella por la mañana: “hubiera querido alzarla y volverla a lo tibio de la cama y decirle palabras sin sentido y darle a beber como a una criatura el café con leche, sopeado, sí, sopeado, como a ella le gustaba [...] y seguirle diciendo palabras sin sentido, con son de nana, hasta que se durmiera” (10). Ignacia Teresa también se refugia en las cortinas del vestíbulo de su trabajo: “cortinas, polleras de madre para susto de niño” (28), complementa el narrador.

Luego, vagando fatigada por la ciudad en busca de algo que comer, no es en un café ni en un bar donde sacia su hambre, sino en una lechería... los signos que indican la maternidad se van acumulando en la novela.¹⁵ Allí se encuentra en un lugar que le

¹⁴ Sin duda, lo que describo podría comprenderse en el marco de lo que se conoce como “políticas del cuidado”. Alejandra Castillo (“Políticas del cuidado”) ha analizado el modo en que aquellas, incluso en sus versiones contemporáneas, perpetúan una comprensión de la mujer que la ubica preferentemente en la esfera de lo privado y de lo doméstico, el hogar, el amor romántico y el servicio. Es cierto que en *La mampara* la figura de la madre (ya sea en términos de personaje ficcional o de disposición narrativa) juega un rol clave porque precisamente es el centro de y asegura la reproducción de la fuerza de trabajo que es Ignacia Teresa: “Todo el trabajo que hace la madre en el espacio privado está destinado a ser productivizado en el ámbito público por sus hijas” (Cisterna, “Entre el presente esperanzador...” 154), pero asumir una interpretación global de la novela desde las políticas del cuidado sería escamotear su complejidad.

¹⁵ Imposible no asociar esta escena con “El vaso de leche” de Manuel Rojas, en que un joven pobre y desempleado encuentra alivio a su hambre en una lechería, donde es atendido

resulta familiar, en que puede relajarse y donde incluso encuentra a un bello obrero cuya mano dispara una fantasía amorosa. La información sensorial que informa este sueño diurno vuelve sobre los mismos valores que he apuntado: el descanso en una superficie que recuerda la de las zapatillas de la madre —“se miró los pies, aun en las zapatillas, anchas, felpudas, amorosas al cansancio, envolviéndolos en lo holgado y lo mullido” (14)—. Se trata de una “mano fuerte, tranquila [...] de piel sana de hombre joven” (46), bajo la cual ella siente la “imperiosa necesidad de poner la mano suya [...] Mano de hombre para la suya de mujer. Mano de fuerza en reposo, para otra mano indecisa y cansada” (46). Como la pantufla de la madre, la mano del hombre podría cubrir la de Ignacia Teresa. En este sentido, recordar la reacción de la madre al inicio de la novela es fundamental: “la madre hurta los ojos del cuerpo desnudo” (21) de Carmen, recién salida de la ducha.

¿Cómo explicarnos esta insistencia en la maternidad desde una figura como Brunet, intelectual que poseía una visión progresista y crítica sobre la circunstancia de la mujer en sociedad?¹⁶ Como se sabe, el MEMCH, cuyo apoyo la escritora suscribió públicamente, combinaba posturas más progresistas con otras más conservadoras (Kirkwood 108-109); lo mismo ocurría con las reivindicaciones feministas en Buenos Aires en la década del treinta (Queirolo, “La década...”). Entre las posiciones progresistas se encuentra la preocupación por la habilitación laboral de la mujer en el espacio público, mientras que entre las tradicionalistas se cuenta la referida a la maternidad y la infancia. A lo largo de su carrera, Brunet produjo una variedad de textos afincados en ambas. Respecto de la segunda, cabe mencionar *La hermanita hormiga* (1931), tratado de arte culinario; su desempeño como redactora de la revista *Familia*, medio de élite dedicado a asuntos de belleza, amor, etiqueta e infancia, que dirigió de 1937 a 1939, así como su primera colección de relatos para niños, *Cuentos para Mari-Sol* (1938).

En su poema “Romance de la madre pobre” (1933), la hablante lírica es una madre que desea un conjunto de dones para el cuidado de su hijo (el lavado, el peinado, el sueño, la crianza y la vestimenta). Pronto se revela que todos estos elementos de la naturaleza o de corte fantástico —“agua de cielo”, lino “de una princesa encantada” (224), etc.— no los posee la madre, por lo que ella misma los suplirá con su cuerpo.

por una mujer-madre. En ambos casos el personaje se redime. Brunet debe haber intencionado el intertexto, pues hay un detalle decidor: la señora que sirve en la lechería tiene “un dejo de acento español” (215), mientras que el hombre que conversa con Ignacia Teresa “era español, refugiado” (48).

¹⁶ Una serie de artículos que hace pocos años ha obtenido mayor circulación así lo indica. Léanse, por ejemplo, “La mujer que trabaja” (1937), “MEMCH” (1939) o “Americanismo también es obra femenina” (1939), antologados por Karim Gálvez (véase la bibliografía).

Contrasta la sutileza de la fantasía de la primera parte con la ternura humilde y a ratos tosca de la segunda. Una imagen en particular se vincula con *La mampara*: “Para camita del niño / yo quiero un vellón de nubes / que escarmenaran los vientos / y perfumaran las flores” (224). En “El oficio de madre” (1935) afirma que el olvido de tal labor es “pura y sencillamente monstruoso e imperdonable” (73) y que consiste en una función “modeladora” (73), junto con abogar por una “maternidad consciente” (73).

Lo que se observa en *La mampara* es que las preocupaciones de los años treinta se reordenan y se alojan en dimensiones distintas. La madre, cuyo lugar ha perdido terreno en el pensamiento político de Brunet durante los años cuarenta,¹⁷ sigue funcionando en la instancia narrativa y en la construcción de personajes. El regreso al refugio materno se comprende como una reacción que amortigua la inclemente respuesta de la sociedad hacia las pretensiones modernizantes de la mujer. Los dones de la naturaleza y de la fantasía de “Romance...” son recreados/reemplazados por las cualidades corporales de una madre humilde, en *La mampara* aquellos dones se convierten en deseos de hijas jóvenes, infantilizadas (no en un sentido peyorativo) por la voz narrativa. En cuanto a la función instructiva de la maternidad, esta se ve sobre todo en el discurso emancipatorio de Nina, el personaje intelectual.¹⁸

En la misma entrevista, Brunet cuenta que distintas entidades argentinas le solicitan que dé su conferencia “Itinerario histórico de la mujer chilena”, la que “ha sido pronunciada ya varias veces en Buenos Aires y será pronto repetida en provincias” (15-52). El inusitado éxito es explicado por la propia escritora acudiendo a un análisis sociológico que vale la pena transcribir *in extenso*:

Y mi opinión –sigue diciendo– es que ello se debe a que el hombre chileno ha sabido comprender mejor el verdadero valor de su compañera. En Argentina influye demasiado la tradición de las distintas razas que formaron la nación. Gallegos, italianos y asturianos mantienen a sus mujeres tras las rejas hogareñas, lejos de la actividad de la calle.

¹⁷ En las cinco entrevistas revisadas para este artículo (véase la bibliografía) tan solo se encuentra una referencia al asunto, que comentaré más adelante.

¹⁸ Ahora bien, es posible que el personaje de la madre esté basado en la señora que cocinaba para Brunet en su casa porteña, la que es descrita en una entrevista de 1943 como “una vieja cocinera argentina, tipo de empleada antigua, sobreviviente de otras épocas” (J. N. M. 15). Recordemos que la madre de *La mampara* viene del interior, de la provincia, y es un elemento temporal y espacialmente anacrónico en la urbe moderna. Además, resulta revelador el hecho de que esta empleada haya establecido con Brunet un vínculo madre-hija, pues leemos que “interviene en su vida privada, mimándola y vigilándola celosamente, y [...] la llama ‘Niña Marta’” (15).

Y también hay que tener en cuenta que el argentino [...] es todavía el guardián celoso. Hasta hoy en día, el paso de una mujer sola por las calles de Buenos Aires provoca interés general y comentarios de muy diversas clases (52).

Desde este punto de vista, es posible pensar las figuraciones de la maternidad como una negociación que efectúa *La mampara* respecto de la forma de representación de la mujer, en el contexto argentino de producción. La idea de que Ignacia Teresa vislumbra una posible salida a su circunstancia vital junto a un hombre (o *bajo* él) parece una concesión que la novela hace a su lector inmediato, tal como los acomodados léxicos señalados en la nota a pie 8. En particular, la figura de la madre-cama parece adecuada al cuerpo femenino que se presenta como tal en la esfera pública y que acaba siendo castigado. La madre, que se expresa en una imaginación sensorial, sirve de contrapeso al discurso explícito y directo de Nina, el personaje ideológicamente más “afilado” o “punzante” de la novela (uso estos epítetos porque Nina es el doble invertido de Carmen: ambas son rebeldes que reniegan de su clase y son caracterizadas de manera cáustica), quien es representada físicamente como un hombre.

La única forma de que una conciencia crítica femenina haga uso del espacio público es imitando al hombre. La performance consiste en anular los indicios socialmente marcados como femeninos: Nina fuma y aparece “plantada en los zapatos deportivos, alta la cabeza peinada como la de un muchacho, atrás las manos y toda ella franca, honesta” (57). La vestimenta deportiva había sido destacada por Brunet en 1935, como opuesta a las modas pasajeras que ordenaban a las mujeres cómo vestirse para ser más femeninas (“Nada nuevo bajo el sol” 88). Nina es un personaje eminentemente discursivo: sabemos cómo piensa e inferimos qué siente, pero no sabemos *cómo* siente. La narración no abunda en los aspectos sensoriales que la configuran, como en el caso de las otras tres mujeres. Nina resulta un personaje ante todo racional y discursivo, cuya habla sintetiza en toda su radical vanguardia el programa de emancipación femenina de la época, que se encuentra en los escritos de Brunet de la década del treinta (véase nota a pie 16). Su delineamiento no pasa de tres líneas, y desaparece inmediatamente después de una escena en que sirve al narrador para emitir juicios contra la clase alta. En este sentido, es un personaje bastante funcional a la línea programática que desea instalar Brunet respecto del que debiera ser el lugar de la mujer en la sociedad, la respuesta a la miseria y la angustia que aqueja a los otros personajes femeninos. Sin embargo, hay una enorme distancia entre el mundo de Nina y el de Carmen e Ignacia Teresa, que no se comunican¹⁹.

¹⁹ La crítica ha señalado la masculinización de la figura autoral femenina y de su escritura como una estrategia de integración de la literatura escrita por mujeres en el medio literario. En

COROLARIO CORPORAL

Una salida que la novela plantea desde la conjugación sensorio-racional es el ámbito de la imaginación. La clave aquí es el personaje de Ignacia Teresa. Al inicio se da una muestra de su curiosidad e inventiva, que abre posibilidades de pensar a partir de lo sensible. Mientras atraviesa el pasillo que la llevará al exterior, repara en las formas que plasma la humedad en los muros: “geografías de extraños países emergiendo del verdín. / ¡Qué mundos serán! –se preguntaba Ignacia al mirarlos y quedarse a pesar de su prisa prendida de ellos, detenida, absorta” (10-11). Es elocuente que el pasillo se ubique “entre un palacete y un edificio moderno” (10), pues habla de la coyuntura sociocultural que habitan las mujeres, un espacio de tránsito. “Desde pequeña asocia ideas, busca símiles, piensa en imágenes” (41), nos cuenta el narrador. Ignacia Teresa posee como en sordina ciertas características de las niñas que pueblan los relatos de Brunet, representantes de “diversos estadios en la búsqueda de autonomía de la mujer creadora” (Amaro 45), pues tienden a producir mundos que escapan a las normas culturales, entre ellas, las del patriarcado (45-74).

El motivo geográfico es retomado en el hermoso final, en que la mampara se comienza a borrar bajo sucesivas oleadas de niebla, mientras las mujeres duermen:

Afuera, en el patio, se espesan capas de sombras que se suman a otras, hasta hacerse palpables, densificada la atmósfera por el relente que rezuman los mares desdibujados en los muros, envolviendo en su lenta insidia nocturna la tersura de los vidrios en los que insisten, tácitos, los abolidos colores que defienden la realidad del disgregador asalto de los sueños (650).

La cartografía de los muros acaba sofocando la angustiante realidad que se les ofrece a las mujeres. El pasaje, de impar magnificencia estilística, da cuenta de la imaginación política que propone la novela desde su materia estética. Los mares que fascinan a Ignacia Teresa, esos mundos de posibilidades nuevas para la mujer, son algo que se intuye pero que aún no se alcanza a leer. Como el lecho de sol del inicio, el paisaje del jardín en penumbras adquiere una cualidad sinestésica:²⁰ poder tocar la

tanto “dispositivo que funciona como mecanismo de control”, el mecanismo implica el borrado del sexo biológico y de la identidad de género (Pistacchio s/p). Es lo que precisamente ocurre en esta novela: la masculinización permite el ingreso de un discurso programático sobre la mujer, pero al precio de disimular *casi* del todo el cuerpo femenino. Traverso y Oyarzún han mostrado los problemas de la masculinización en el caso de *Montaña adentro* (1923), primera novela de Brunet. Lo notable de *La mampara* es que permite ver la negociación que la misma autora ejecuta, al volverla parte de la construcción de un posible femenino: es la niña terrible (niña = Nina) la que puede asumir de otro modo lo tenido socialmente por masculino.

²⁰ Silva Castro observó en *Montaña adentro* un “animismo antropomórfico” (190) en las descripciones de la naturaleza, el que estaría dado por la limitación visual que aquejaba a

niebla significa entender que el desafío para la mujer no es solo conquistar sus derechos, sino también repensar las formas de los cuerpos. La mujer ha conquistado su voz, y mientras conquista y cura las heridas de su cuerpo, las formas de la madre aparecen como el único refugio posible. El feminismo de la novela configura un cuerpo friccionado que participa al mismo tiempo de lo masculino y de lo femenino. Si el cuerpo de Nina ejecuta una performance que se basa en la mimesis subversiva de los rasgos tenidos socialmente como masculinos y su actuación es ante todo discursiva, el trío familiar se configurará sensorialmente y se reunirá en torno a los gestos hospitalarios que es posible identificar con el cuerpo marcado como femenino.

Las membranas que cubren los cuerpos femeninos en esta última escena son, sin embargo, perturbadoras también en otro sentido. El refugio-útero resulta paradójico: implica tanto descanso como asfixia. De ahí el estilo particularmente grávido del final, en que una “atmósfera densificada” hace parte de una “lenta insidia nocturna”, de un engaño. ¿Engaño ante el repliegue que motiva la incumplida promesa moderna de emancipación femenina?²¹ Resuena aquí otro asunto biográfico: la figura de la madre de Brunet, cuyo prolongado cuidado ella asumió sola, labor que acabó con la posibilidad de un viaje de desarrollo profesional y tal vez amoroso en los años veinte (cf. Viu). Es decidor que el párrafo lo enuncie directamente la voz narrativa, ahora desapegada de las conciencias de las mujeres. Parece como si, luego de sugerir aquí y allá las virtudes de la figura o de la función maternal en la novela, dicha voz diera un giro inquietante, que tiñe de ambigüedad la significación de la madre. Necesario para cobijar el lacerado cuerpo de las mujeres, la representación femenina que se atisba hacia el final reclama el reemplazo de estos gestos maternos por la sensibilidad imaginativa de Ignacia Teresa en alianza con la lucidez y fortaleza de Nina (*niña*, como lo indica su nombre, pero “niña terrible”).

BIBLIOGRAFÍA

Amaro, Lorena. “Introducción. En un país de silencio: narrativa de Marta Brunet”. *Obra narrativa*, tomo I. Ed. crítica Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2014: 15-87.

Anónimo. “Marta Brunet habla para *La Nación*”. *La Nación*, Buenos Aires, 14 de noviembre de 1943.

Brunet. La hipótesis es verosímil. Ahora bien, en *La mampara* ya no hay animismo antropomórfico auditivo y olfativo, sino que el lenguaje sensorial es encauzado mediante sinestias tacto-visuales.

²¹ Cisterna (“Entre el presente...”) ha indicado que en *La mampara* se muestran los problemas propios de una integración incompleta de las mujeres al ámbito público.

- Brito Letelier, Joaquín. “Cinco minutos con Marta Brunet”. *Las Últimas Noticias*, 23 de mayo de 1947.
- Brunet, Marta. “Americanismo también es obra femenina”. *La Nación*, 21 de marzo de 1939: 18.
- . “El oficio de madre”. *Marta Brunet. Crónicas, columnas y entrevistas*. Ed. Karim Gálvez. Santiago: La Pollera, 2019: 73-74.
- . “El romance en la poesía chilena”. *La Hora*, 12 de noviembre de 1944.
- . *La mampara*. Buenos Aires: Emecé, 1946.
- . *La mampara. Obra completa*, tomo I. Ed crítica Natalia Cisterna. Santiago: 2014.
- . “Nada nuevo bajo el sol”. *Marta Brunet. Crónicas, columnas y entrevistas*. Ed. Karim Gálvez. Santiago: La Pollera, 2019: 88-89.
- . “No hay mujer en nuestra América...”. *Zig-Zag* 1938 (14 de mayo de 1942). Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2014: 605-650.
- Castillo, Alejandra. *Ars disyecta. Figuras para una corpo-política*. Santiago: Palinodia, 2014.
- . “Políticas del cuidado”. *Disensos feministas*. Santiago: Palinodia, 2016: 35-58.
- 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)”. *Obra narrativa*. Ed. crítica Natalia Cisterna. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017: 845-880.
- Carvajal, Osvaldo y Natalia Cisterna. “Marta Brunet: su figura íntima y pública en algunos textos desconocidos”. *Hispanérica* 141 (2018): 65-75.
- Cisterna, Natalia. “Entre el presente esperanzador y un futuro de desencanto: el sujeto femenino y la urbe moderna en *La mampara* de Marta Brunet”. Alicia Salomone y Lorena Amaro et al., *Caminos y desvíos: lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio, 2010: 149-169.
- . “La mujer doméstica, la asalariada, la mundana y la sujeto crítica en *La mampara* de Marta Brunet”. *Entre la casa y la ciudad: la representación de los espacios público y privado en novelas de narradoras latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX*. Santiago: Cuarto Propio, 2016: 176-193.
- Delfino, Augusto Mario. “Marta Brunet”. 22 de diciembre de 1946. Biblioteca Nacional Digital de Chile. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/colecciones/BND/00/AE/AE0006772.pdf>
- Freud, Sigmund. “Tres ensayos de teoría sexual”. *Obras completas*, volumen VII. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 109-224.
- González Lanuza, Eduardo. “A Marta Brunet”. *Sur* 221-222 (marzo-abril 1953): 108-109.
- J. N. M. “Marta Brunet entre nosotros”. *Eva* (26 de noviembre de 1943): 15, 52-53.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago: LOM, 2010.

- Ledesma, Roberto. "Una novela de nuestra América". *La Hora*, 28 de julio de 1946: 3.
- López, Berta. *Órbita de Marta Brunet*. Concepción: Universidad de Concepción, 1997.
- Melón de Díaz, Esther. *La narrativa de Marta Brunet*. Barcelona: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1975.
- Queirolo, Graciela. "Dactilógrafas y secretarias perfectas: el proceso de feminización de los empleos administrativos (Buenos Aires, 1910-1950)". *Historia crítica* 57 (2014): 117-137.
- . "La década de 1930 a través de los escritos feministas de Victoria Ocampo". *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*. Alicia Salomone, Gilda Luongo, Natalia Cisterna, Darcie Doll y Graciela Queirolo. Santiago: Cuarto Propio, 2014: 219-239.
- Rojas, Manuel. "El vaso de leche". *Cuentos completos*. Ed. crítica Ignacio Álvarez. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2021: 209-217.
- Rossel, Milton. *Reencuentro con Marta Brunet*. Santiago: Ediciones Revista Atenea/ Editorial Universitaria, 1962. <https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/68024/2/272756.pdf>
- Silva Castro, Raúl. "Marta Brunet". *Retratos literarios*. Santiago: Ercilla, 1932: 187-198.
- 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.