



PEDRO PRADO Y MARTA BRUNET: DOS VISIONES HUMANISTAS DEL MUNDO

Carmen Balart Carmona
Irma Céspedes Benítez

RESUMEN:

Entre los hombres que durante este siglo han nacido y vivido en Chile, enfrentado la crisis y dando sendas respuestas a su problemática, hemos elegido dos nombres, Pedro Prado y Marta Brunet y dos obras, respectivamente, Alsino y Soledad de la sangre. Ambos creadores representan dos sensibilidades que se manifiestan tanto en su vida personal, como en su creación literaria. Queremos acercarnos a los dos para que nos enseñen qué les significó la crisis, cómo afectó a sus vidas y cómo se reflejó en sus obras. "Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía" (Paz, Octavio, 1971, p. 103). Conjugaremos, en consecuencia, la vida y la creación. El hombre es un ser que necesita interpretar su entorno para crear poéticamente su existir en el aquí-ahora. Toda obra narrativa se escribe sobre un espacio en blanco en que se despliega el lenguaje según un ritmo, que tiene un inicio, un desarrollo y un término. Se trata de un mundo sostenido en la palabra, en el cual cada personaje refleja un aspecto existencial de su creador.

No podemos dejar de ver, analógicamente, a Pedro Prado, en ese hombre joven de nombre Alsino, que ansía lo imposible, atado por el peso físico y social de su joroba que lo inclina a lo telúrico; mas su sueño es tornarse ingrátido, ascender hasta los cielos para observar, en su simultaneidad, el día y la noche, el adentro y el afuera; o a Marta Brunet en la protagonista de Soledad de la sangre, quien, con su fonógrafo trae música a sus sueños, la parte espiritual que no tiene cabida en su vida rutinaria, minimizada en gestos repetidos de servir al esposo. ¡Cómo podría un hombre egoísta entender la grandeza y sensibilidad de la mujer, trascendida en el recuerdo de unos ojos que iluminan el amor que soñó, supeditada a la realidad que existe!

ABSTRACT:

PEDRO PRADO AND MARTA BRUNET: TWO
HUMANISTIC VIEWS OF THE WORLD

Among all those native-born twentieth-century Chileans to face a crisis and contribute to its solution, we have chosen Pedro Prado and Marta Brunet, and two of their works, 'Alsino' and 'Soledad de la sangre' respectively, because these two writers represent two different sensibilities in terms of life-style and literary creation. Our aim is to approach them in order to learn their perception of a crisis and become aware of how this phenomenon affected their lives, and to what extent it was reflected in their work. "Poets have no biography. Their work is their biography" (Paz, Octavio, 1971, p. 103). We shall therefore blend life with creation. Man is a being who needs to interpret his environment so as to poetically create his existence as a human being. All narrative is written on a blank space where language is deployed according to a given rhythm that has a beginning, a plot and an end. It relates to a world based on language and words, in which each character is a reflection of an existential feature of its creator.

We cannot help but see the analogy between Pedro Prado and young Alsino, who wants the impossible, and is constrained by the physical and social burden of a hump, which renders him earth-bound, although he dreams of being airborne and fly up to heaven and have a simultaneous view of day and night, of within and without. Similarly, we have the analogy between Marta Brunet and the young protagonist of 'Soledad de la sangre', who uses her phonograph to bring music into her dreams and to give a spiritual dimension to a never-ending domestic routine, which is minimalised in repeated gestures of subservience to her husband. How could an egotistical man understand the greatness and sensitivity of this woman, who is conditioned to her life, although her eyes are alight with the memory of the love of her dreams!

1. INTRODUCCIÓN

La Universidad frente a la crisis del hombre contemporáneo, se siente llamada a generar una instancia de reflexión para preguntarnos: ¿quiénes somos?, ¿hacia dónde vamos?, ¿qué queremos? No en plural, sino en singular: Yo, Tú, Él, hombres y mujeres concretos que enfrentan una crisis. ¿Qué significa **crisis**? Vocablo introducido en la lengua castellana hacia 1705. Etimológicamente, proviene del griego *krisis*: *decisión*, derivado del verbo *krino* “yo decido, separo, juzgo”. La Real Academia Española señala que, en primera acepción, denota “*mutación grave que sobreviene en una enfermedad para mejoría o empeoramiento*”. Y, en segunda instancia, “*momento decisivo en un asunto de importancia*”. Aunque podríamos considerar que la crisis se debe a la grave enfermedad que vive el mundo actual, preferimos basar nuestras consideraciones en el significado original. Si etimológicamente significa “yo decido”, la crisis humana se remontaría míticamente a aquella decisión que implicó la expulsión del Paraíso. Fue el momento crucial para la humanidad; y, por eso, Yo, Tú, Pedro, Marta y muchos otros, por no decir todos, estamos en crisis... Y, dentro de la crisis, éste es el momento que nos toca vivir.

La literatura no debe copiar lo externo: debe crear el espacio interior que da sentido al exterior. El texto es un reflejo del adentro, no una copia del afuera. El afuera tiene el sentido que nosotros queramos darle; la lectura del mundo va de lo personal a lo social, del ritmo propio al del universo, desde el sí mismo a la otredad que, fugazmente, se torna comprensible. La literatura representa un modo de conocernos, una posibilidad de encuentro con los sueños. Nos revela una interioridad, le da forma, la hace comprensible y permite entenderla, proyectada como en un espejo, al espacio de la página. Intenta dar vida el escritor a ese ámbito poético propio, nacido de la imaginación, del ensueño, de la fantasía, de las ilusiones, de la intuición, de las visiones del hombre, limitado siempre a una forma de existencia, pero ilimitado e indefinido en su imaginación.

Pedro Prado y Marta Brunet enfrentaron las situaciones personales desde su propia libertad y de acuerdo con sus condiciones psicológicas. Sus opciones se reflejan en sus obras. Ser libre significa ser distinto y apreciarse en su diversidad, asumir el riesgo de ser diferente. Durante el segundo milenio, se forjó una cultura cuyo aporte ha sido descubrir y afirmar la propia individualidad. Magnífico regalo que se nos da, entregar a cada ser humano la responsabilidad de su evolución, del propio crecimiento interior: la posibilidad de llegar a ser **lo que uno puede ser**, dentro de sus circunstancias; y no comportarse **como debe ser** obligado por los cánones imperantes. Esto requiere la capacidad de enfrentarnos con nosotros mismos, con nuestros ángeles y demonios, fortalezas y debilidades, virtudes y vicios, recursos y carencias, no para enorgullecernos de unos y suprimir otros, sino para realizar un verdadero viaje al interior del espíritu, que permita asumimos con valentía y autenticidad.

2. PEDRO PRADO

2.1 EL CREADOR

Los últimos decenios del siglo XX se han caracterizado por la conciencia de un cambio vertiginoso en el que el hombre, especialmente el de gran sensibilidad, se siente, muchas veces, desadaptado. Tempranamente, un escritor como Pedro Prado descubre que su vida se construye junto a la muerte: “*Al lado de un hospital vecino a un cementerio, viví mi niñez y juventud, solo con mi padre*” (Prado, Pedro, 1949, p. 18). El temprano fallecimiento de su

madre, en 1888, cuando el niño, que quedó como hijo único, contaba con dos años de edad, lo obliga a un permanente soñarla: “*Sería yo el hijo quien debería crear a mi madre*” (Ibídem, p. 18).

El más elemental de los vínculos naturales es el que une al niño con la figura materna. En los primeros años de vida no hay separación completa: físicamente se es un desvalido y psicológicamente se está unido a la madre. De ella depende su necesidad vital de calor y afecto; la madre sigue dándole la existencia. Es fuente de vida, solicitud incondicionada, ternura, protección, alimento, amor, calor, hogar. El nacimiento y paulatino crecimiento significa el rompimiento de esos vínculos naturales. Pero, si pierde sus raíces antes de tiempo, antes de estar debidamente preparado, entonces se siente perdido: ¿quién es?, ¿qué es?, ¿dónde está?:

*“Yo soy aquél a quien no modelara
caricia de mujer en tierna infancia (...)
Callado, solitario y pensativo,
gestando estoy la madre que yo añoro”.*

(*Camino de las horas*, p. 27).

Pedro Prado contesta, poéticamente, las tres interrogantes. En su primera infancia, sin haber tenido tiempo de aprender a hacerse cada vez más independiente hasta no necesitar el apoyo de la madre, se encontró, abrupta y tempranamente, sin raíces, aislado, sin el amparo materno. Perdido ese arraigo natural, debía encontrar nuevos vínculos humanos y sólo después de haber dado con ellos, podía sentirse a gusto en el mundo. La imaginación viene en su ayuda y siente el impulso de trascender el papel de criatura pasiva y hacerse **creador**: inventa a su madre “*toda hecha de carencias constantes, y la terminaría de modelar con mis goces sin eco, mis dolores sin apoyo y mis caricias imposibles... Y fue así cómo, sin yo saberlo, pasó mi madre a ser como mi hija y, a mi vez, llegué a ser como el hijo de mi propia y primigenia creación.*” (Prado, Pedro, 1949, pp. 19-20). Gracias a esta actividad creadora, el poeta se supera a sí mismo, se eleva por encima de la accidentalidad de su existencia hasta la esfera de la iniciativa, la libertad y el amor: “*La creé con toda la gracia que siempre me será ignorada y con toda la ternura que siempre me será desconocida*” (Ibídem, p. 20). Crear presupone para el poeta actividad, amor a lo que se genera, acceso al milagro de la vida, revelación de lo inexplicable.

No recuerda experiencias en común con la madre, ni juegos ni cariños: “*¿Cómo podría en verdad recordarla?*” Mas, “*¿cómo podría en verdad olvidarla?*” (Ibídem, p. 18), ya que su origen y esa necesidad lo impulsan a imaginarla para que termine su obra. Es un vacío irre recuperable, una nostalgia infinita, una carencia sin límites que requiere llenar con inventiva, con sueños, con sugerencias, y no con vivencias concretas: “*Y continué así hasta que ella concluyó por rodearme completamente, y todo lo vi teñido de su absoluta transparencia.*” (Ibídem, p. 20). En Prado, siempre habrá esa nostalgia de la madre, ese anhelo de generar la vida que pudo ser y no fue:

*“¿Y aquel destino que alcancé a entrever;
aquel absorto e inmenso panorama (...)
Nada de ese milagro es ya posible;
y el alma absorta el estupor conserva
de lo que viera, y pudo, y supo, y fue!”*

(*Esta bella ciudad envenenada*, p. 71).

Cuando el niño crece, aprende a desligarse de su matriz; lo cual no pudo ser en este caso por la muerte prematura de la madre que cortó abruptamente la relación. De aquí la necesidad de **imaginar** lo que “*pudo, y supo, y fue*”; la iniciativa de **crear** poéticamente la vida: “*Como un hijo que se gesta en las entrañas carnales, mi madre alimentó su esencia en lo mejor de mi espíritu y toda se resintió de ese esfuerzo gigantesco en el cual parecía engendrar mi propio origen.*” (Prado, Pedro, 1949, p. 21). Desaparecida la madre, le corresponde a la figura paterna ocupar el lugar central como objeto de amor y protección. Suple el ámbito que, en realidad, es de aquélla. La protección viene, ahora, del padre; pero carece de la intensidad que alcanza la relación soñada con la madre. La figura paterna representa la conciencia, el deber, el derecho, la jerarquía. En la noche, en la oscuridad del dormitorio que comparten, conversan: “*No eran conversaciones entre el padre y el hijo. Eran voces alucinantes nacidas de la sombra y que a la sombra volvían.*” (Ibídem, p. 21). El padre es el confidente, el consejero, el guía, la conciencia ética: “*Yo, allí, de cama a cama, a mi padre se lo contaba todo... Intimidaciones con los amigos, tentaciones, curiosidades, deseos y a cada cosa puso su atajo, a veces, para mi edad, con una franqueza verdaderamente brutal.*” (Fray Apena, 1916, p. 129).

El padre lo impulsa a desarrollar su razón, a levantar un mundo de ideas, principios y cosas que le den fundamento a su existencia y seguridad en la vida. Lo prepara para cumplir con las obligaciones y funciones mundanas, le entrega los moldes de lo correcto y con su ejemplo lo motiva a la acción. Pero, la oscuridad difumina la concreta figura paterna y las palabras que ponen atajo, brutales en su franqueza, se liberan de todo lo opresivo y se borra la línea definida de demarcación que rige con la razón y surge o se crea el espacio de la conciencia interior, de los sueños, de las sombras, del misterio donde todo es indivisible, ilimitado, imaginativo, intuitivo y unificado. Así aprendió a conocer “*esa voz desconocida y olvidada que brota en nosotros cuando la oscuridad nos penetra y libera ... esas partes ignoradas de la conciencia que sólo se iluminan si actuamos en la atmósfera que las sombras alimentan.*” (Prado, Pedro, 1949, pp. 23-24).

El padre, el guía, el confidente, muere en 1905. Pedro Prado tenía 19 años. Este hecho le produjo una crisis que duró dos años, durante la cual su inquietud espiritual lo llevó al Norte y al Sur donde atravesó varias veces las cordilleras australes. En su desesperación, comenzó a ejercitarse entre las fronteras de la vida y la muerte, borrando los límites insoslayables entre una y otra: “*Y principié un amplísimo juego como si yo pudiese ir de uno a otro extremo sin cambiar; como si fuese participando, poco a poco (...) de una dimensión inexpresable, como si estuviese muerto en vida, y como si mi vida fuese capaz de vivificar la misma muerte.*” (Ibídem, p. 34).

La **muerte del padre** unida a la prematura **desaparición de la madre** son dos situaciones que marcan a Pedro Prado. Fue así como descubrió que debía vivir en el borde mismo del límite y mantener vitales dos formas de existencia: la del hombre exitoso en lo material, latifundista, esposo fiel, feliz padre de nueve hijos, juez que dictamina el bien y el mal, más allá de sus propias inseguridades y temores; y la del desadaptado, incomprendido, siempre extraño en el mundo, amante desdichado y pobre vagabundo que sabe leer el llamado del mundo. Es obsesión permanente de Prado la tragedia del límite que lo impulsa, con ansia, a ir más allá, a traspasar barreras y lanzarse en una insondable búsqueda. Esta preocupación se acentúa con su **propia experiencia**: en 1913 sufrió el primer derrame cerebral, que lo sumió en un período de semi-catalepsia. Recoge esta experiencia en su poema *Lázaro*, personaje que se identifica con su retorno a la vida: “*ese hilo ininterrumpido que mantiene al hombre*

existiendo, a la vez que otro dedo invisible lo desaloja del existir" (Durán, Fernando, 1977, p. C). Las tres experiencias vividas, terribles y misteriosas, le dieron a Prado la dimensión del límite de lo humano y lo dejaron con la sensación de algo trunco que era preciso completar; insatisfecho y dubitativo con la vida que no puede comprender y menos aprehender en sus designios enigmáticos. Como un vidente, un iniciado, un hombre que debe tocar los niveles suprasensoriales, se propone ir más allá de lo real, positivo y material. Busca esa revelación intensa que le permitirá intuir una verdad misteriosa, descifrar un enigma, que él debe expresar, volcar en palabras, reproducir en imágenes.

Dos años después de la muerte del padre, en 1907, a los 21 años, cuando más apoyo necesitaba, conoce a su futura esposa, Adriana Jaramillo, prácticamente la única mujer concreta en su vida. Este hombre sencillo, tranquilo, solitario, de quien no se puede contar aventura alguna en su juventud que haya influido profundamente en su vida, en 1910, se casa con ella. Su esposa fue la estabilidad, el refugio, la seguridad, la compañera, la familia y la madre de sus nueve hijos. Un segundo amor, súbito, atormentado, alucinante, lo deslumbró, en 1935, cuando viajó a la pampa salitrera. Esta otra mujer de la que se enamoró "*para siempre*", "*para toda la vida*" (Durand, Luis, 1981, p. 96), fue un encuentro fugaz, pasajero, casual, que le permitió a este hombre hipersensible imaginar en el campo del amor, realidades que excedían toda concreción. En la poesía encontrará no un sustituto de la realidad, sino una planificación de la misma, otorgándole esos anhelos y esos afanes que la vida no le niega, pero no puede darle:

*"Tú fuiste la belleza revelada,
mujer apenas que te vi imprecisa (...)
tu grande y pura ausencia simboliza
al ensueño mejor lo fecundiza
mujer que huye, para ser la amada."*

(*No más que una rosa*, p. 41).

Prado vive el amor con su propio sello original, aunando los sentidos y la imaginación. Los sentidos requieren proximidad, tacto, presencia inmediata; la imaginación funciona libremente en la lejanía, en la distancia, en el sueño que libera todos los obstáculos; puesto que la otra persona está ausente, lejana, en silencio, pero se puede aprehenderla, figurarla, poseerla, como si estuviera allí. Se la siente en su hálito, se percibe su transparencia, casi se podría alargar la mano y tocarla: está próxima y distante, es presencia y ausencia, simultáneamente:

*"Para mejor amarte no te amara;
renuncié yo a tu amor, mas nunca al mío(...)
huí el amor para escoger la pena;
y en honda soledad mejor te he amado."*

(*Esta bella ciudad envenenada*, p. 32).

2.2 LA CREACIÓN LITERARIA Y "ALSINO"

El amor por la tierra chilena tiene su origen en los dilatados viajes de Prado por el territorio nacional, que comienzan tras el fallecimiento del padre. Viajero incansable, recorre el país, entusiasmándose con la idea de valorización de lo propio: conoce la flora, la fauna, los personajes característicos y los ambientes. Se constituye en uno de los primeros que habló en literatura del espacio propio, de la naturaleza autóctona y del hombre campesino. Canta las regiones que recorre y también las dunas, las flores y la multiplicidad de aspectos que

configuran el paisaje nacional. De los canales australes brotan *Los Pájaros Errantes*; del campo de la zona central de mar a cordillera, *Alsino*; de Viña del Mar, *Esta bella ciudad envenenada*; de la Isla de Pascua, *La reina de Rapa Nui*. En 1916, en su ensayo *Orientación de la arquitectura*, insiste en su idea por una identidad nacional, que debe ofrecer “*el espejo de lo que somos y de lo que nos rodea*” (Prado, Pedro, 1981, p. 56). La actitud literaria de Prado es chilena, no extranjerizante. Mostró escasa curiosidad por lo foráneo. Amó el campo, la tierra, y los conoció a fondo. En 1920, nace su novela *Alsino*, que representa “*el valle, la montaña, el panorama agreste, vividos palmo a palmo, gustado en sus olores, sus yerbas, sus árboles, colinas, vientos y quebradas.*” (Durán, Fernando, 1976, p. 24). El sentimiento local se transforma hasta “*incorporarse al símbolo de Ícaro, en una nacionalización eminentemente campesina del admirable mito griego*” (Ibídem, p. 24).

Alsino, uno de los personajes más singulares de Prado, es una criatura única, diferente a todos, que, en su medio rural, resalta aún más en su diversidad, una excepción que rompe la cadena del naturalismo biológico y de medio y se dedica a soñar, que es un modo de optar por su libertad interior; ya que exteriormente es apresado, violentado y subyugado por los otros que desean impedir su vuelo, lo quieren atado a la tierra. Mientras pueda soñar, el mundo será más humano y, al humanizarse, la realidad dejará de ser rígida en sus estratificaciones y se volverá permeable y lo imposible de encarnar en la realidad, se tornará real: le crecen alas de su joroba, se torna ingrátido y puede, con toda ligereza, volar; en la tierra, cuando por ella camina, se torna torpe, sus alas asustan a los demás y debe cubrir las con un gran poncho, que lo hace deforme.

La circunstancia en que se desenvuelve Alsino es la de un mundo áspero, difícil, brutal, donde se falta el respeto al ser humano y su situación existencial, un lugar en el cual la pobreza, el analfabetismo, consumen el sueño de los hombres y de las mujeres. Alsino trasciende esto y supera el determinismo físico (joroba) y de medio (ignorancia, alcoholismo), y alcanza una forma peculiar de libertad: sus alas anuncian la diferencia entre él y los otros. Esta forma de libertad implica un alto precio: Alsino queda definitivamente solo y su mundo se hace incompatiblemente diferente. Por lo mismo, la dificultad de comunicación se acentúa; incluso no se atreve a confesar su amor a Abigail, la muchacha que ama. Tras la muerte de ella, la soledad, el desamparo lo cercan aún más.

La ruptura del límite, el afán de libertad, está en relación con la encarnación de un **sueño**. El mundo onírico le revela a Alsino el secreto de su anhelo vital: volar, penetrar en una dimensión diferente a la conocida, en la realidad mítica, donde se vive la experiencia de hombre-pájaro: “*sueña que volar es un hecho fácil para todo aquél que deje su peso en tierra. Se asombra de no haber tenido antes tal ocurrencia, y una y otra vez, sólo con la fuerza de su propia voluntad, se desprende suavemente del suelo, poco a poco se eleva, y va y viene, con rapidez, por el aire.*” (p. 10). La realización del sueño traslada el nivel mítico a la realidad cotidiana donde el hombre, despierto, vive acicateado por la mentira, la desidia, el aprovechamiento de los otros, el oportunismo. Ante el pragmatismo, la lógica convencional, Alsino aprehende la realidad de manera intuitiva, capta las relaciones por analogía y, como se siente integrado a la naturaleza, no advierte la diferencia entre él y el pájaro. Si el ave vuela, ¿por qué no puede él? Tiene que aprender a imitarla: “*un buitro, a gran altura, describiendo un enorme círculo, avanza con rapidez, abiertas las grandes alas (...) lo sigue con los ojos, anhelantes, fascinado. Cuando la sombra que arroja el buitro, no lejos de ellos, corre por sobre la ondulada y suave superficie de las dunas, salta gritando: —¡Ya sé! ¡Ya sé!*” (p. 13).

Encarna, metafóricamente Alsino, las ansias, los ideales de todo hombre, el anhelo de ser diferente de aquello que predetermina, de salir y cambiar, de querer ser como los pájaros: “*Sueña que volar es un hecho fácil para todo aquél que deje su peso en tierra*” (p. 10). El vuelo es un salto al vacío, representa el riesgo, la posibilidad de ir más allá de lo conocido, de vencer la distancia que separa la realidad de la idealidad, superando la limitada condición individual y social. La encarnación del ensueño, que impulsa al joven a diferenciarse de los demás y a ser como los pájaros, **hombre-pájaro**, libre de toda atadura humana, abierto a horizontes insondables, se traduce para los otros en la **monstruosidad** de atreverse a ser diferente. La dialéctica se genera a nivel interno en Alsino, entre su ser hombre arraigado en la tierra y sus ensueños que lo impulsan al aire; y a nivel externo, entre la naturaleza de la cual se siente parte integrante y la cultura de los hombres, que experimenta como amenazante y perturbadora. El **vuelo** manifiesta la íntima apetencia de cada uno por crecer, evolucionar, desarrollarse creadoramente; y la **palabra** que nace con el vuelo, encarna la posibilidad de transmutar e inmortalizar el mundo a través del verbo creador, así como de conocerlo y, sobre todo, de autocomprenderse, autovalorarse y autoevaluarse.

3. MARTA BRUNET

3.1 LA CREADORA

Nació en Chillán, el 9 de agosto de 1897: “*hija única, mimada, soñadora, propensa a las lecturas literarias (...), las lecturas hechas al azar, las lecturas íntimas y secretas, incluso prohibidas, las que realmente valen, sólo ellas sacan a la superficie el ángel, o el demonio, que algunos privilegiados ocultan.*” (Alone, 1962, p. 12). A diferencia de Pedro Prado, cuenta con un sólido apoyo familiar de sus progenitores: Ambrosio Brunet, chileno, y Presentación Cáraves, española. Pasó su infancia en Victoria (Malleco), en el fundo Pailahueque, de propiedad paterna. Allí aprendió a convivir con la gente y el espacio rural, que se convertirán en elementos centrales de su obra. Entre 1911 y 1914, viajó con sus padres por Europa y leyó obras de autores franceses, españoles e italianos, como Marcel Proust, Miguel de Unamuno, Luigi Pirandello, que le aportaron una nueva perspectiva narrativa, desde la cual abordar la relación entre realidad y ficción.

De regreso en Chile, la familia se radicó en Chillán. Por ese entonces, “*yo quería ser médico (...) pero mi familia se escandalizaba ante la sola mención de la idea (...) Los padres eran empapados a la antigua y no divisaban otro porvenir para sus hijas que el de preparar dulce de membrillo y leer a Fernán Caballero (...) Cambié mis ambiciones médicas por el propósito de hacerme bailarina (...) Mientras tanto escribía sin que nadie en mi casa lo barruntara.*” (Oyarzún Leiva, Luis, 1989, p. 3). Cuando conoció a Hernán Díaz Arrieta – Alone – era “*una moza alta, blanca, derecha, lozana, de grandes ojos celestes un poco velados por la miopía (...) Era el único punto débil en la firme anatomía de la escritora, por lo demás, visionaria penetrante*” (Alone, 1962, p. 14). Éste la orientó tanto en la elección de sus lecturas: Maupassant, D’Aurevilly, Eça de Queiroz, Dostoiewski, Gorki, Zola, Andreiev, como en el género en que debía escribir sus obras, señalándole que sus poemas: **El cantar de los cantares**, 1921, **La vida inquieta**, 1922, estaban bien, pero eran los versos de un prosista. A Marta Brunet, no le quedó duda, seguiría el camino de la prosa: “*Pese a una voccecita clara y mimosa, musicalmente femenina, la voluntad de Marta ignoraba la timidez, y lo que se había propuesto realizar, lo realizaba.*” (Ibidem, p. 14).

En 1923, publicó su novela *Montaña adentro*, cuyo manuscrito había deslumbrado a Alone y cautivado a Pedro Prado: “*eso se llamaba escribir, esas eran las historias que debían contarse, en esa prosa, con ese brío, sin desperdicio.*” (Ibíd., p. 12). Marta Brunet rompía con esta novela, ya desde el título mismo, mediante el adjetivo “*adentro*”, con la visión de la perspectiva criollista, para interiorizarse en la realidad del áspero paisaje y en la de personajes que viven y sufren intensamente. Escandalizó a la sociedad chillaneja por el lenguaje y por la trama de la novela: aventuras de una madre soltera en un pueblo perdido del Sur; con personajes extrovertidos, a veces, casi viscerales, que mostraban sus pasiones, sus alegrías y sus dolores. La acusaron de inmoral y de hereje, pero la crítica —Omer Emeth, Alone, Armando Donoso, Raúl Silva Castro— recibió muy bien la obra, reconociéndola como una pionera de la literatura femenina y una excelente exponente del verdadero Criollismo por el lenguaje popular campesino, por la atmósfera de olores, sonidos y colores, por las acciones concretas que diseñan una novela directa en su trama. Marta no pudo sustraerse a su tendencia innovadora que la impulsaba a crear una forma diferente al Criollismo de Mariano Latorre o de Luis Durand. Su interés iba por la novela introspectiva, profundamente enraizada en la existencia rural chilena. En 1954, al releer *Montaña adentro*, Alone escribió: “*Aunque hace treinta años que los originales de esta novela nos llegaron milagrosamente desde Chillán, y treinta, menos un día, que volvimos con Pedro Prado a leerlos, desde la primera página hasta la última, hoy, como entonces, su relato tenso, vibrante, impetuoso, nos ha retenido irresistiblemente.*” (Leiva Oyarzún, Luis, 1989, p. 3).

Con el fallecimiento del padre en 1924, desapareció la fortuna familiar. Marta debió asumir diversos trabajos: publicó un libro de cocina, instaló un consultorio de quiromancia, se dedicó al periodismo, enviando notas a *El Sur* de Concepción y escribió cuentos en *La Nación* de Santiago y en *Caras y Caretas* de Buenos Aires. Su novela *Tierra bravía*, 1929, le significó el Primer Premio en el Concurso de Cuentos organizado por el diario *El Mercurio*. En 1933, obtuvo el Premio Novela, otorgado por la Sociedad de Escritores de Chile. Desde su niñez, Marta se había sentido atraída por el teatro; en 1931, ingresó a una compañía teatral, a la que también pertenecía María Luisa Bombal, participando en representaciones en los teatros Carrera y Comedia.

El gobierno de Pedro Aguirre Cerda, en 1939, la designó Cónsul Honorario adscrita al Consulado de Chile en Buenos Aires; el de Juan Antonio Ríos, en 1943, Cónsul de Profesión. En estas funciones, permaneció hasta 1952. Durante este tiempo, escribió y publicó novelas y cuentos. En 1947, fue designada vicepresidenta de la Comisión organizadora del Congreso Americano de Escritores que se efectuó en Buenos Aires. Al año siguiente, 1948, el gobierno de Gabriel González Videla la nombró Tercer Secretario de la Embajada de Chile en Buenos Aires, a cargo de Asuntos Culturales. Por su buen desempeño, en 1950, ascendió a Segundo Secretario. En 1952, sin explicación alguna, Carlos Ibáñez del Campo le solicitó que abandonara el cargo. Regresó a Chile en 1953, y se radicó en Santiago. Dictó cursos y conferencias sobre literatura chilena e hispanoamericana, programados por el Departamento de Extensión de la Universidad de Chile.

Su preocupación por el mundo infantil la llevó, en 1958, a participar, con la conferencia “*El mundo mágico del niño*” y con un trabajo acerca de su labor de creadora: “*Experiencias de mi vida literaria*”, en el Segundo Encuentro de Escritores, organizado por la Universidad de Concepción, en Chillán. En 1960, en Barcelona, España, se sometió a una operación a la vista; y, en 1961, mientras viajaba por Europa, obtuvo el Premio Nacional de Literatura,

otorgado por el siguiente jurado: Juan Gómez Millas, Eduardo Barrios, Pedro Lira Urquieta, Manuel Rojas y Hernán del Solar. En 1962, es nombrada Hija Ilustre de Chillán.

Como reconocimiento a su labor diplomática y de creación literaria, el Ministerio de Relaciones Exteriores la nombró Adicto Cultural en la Embajada de Chile en Río de Janeiro. En 1963, la nombró en el mismo cargo en Montevideo, donde se la incorporó a la Academia Uruguaya de Letras. En la ceremonia del 27 de octubre de 1967, al agradecer tal honor murió repentinamente, víctima de un ataque cerebral fulminante: *"De pronto sus dedos, sus manos, sus bellas manos, se crispan ... 'esto es todo', murmura, y calla definitivamente."* (Rojas, Luis Emilio, 1995, p. 196). A través de su vida, Marta Brunet supo conquistar con decisión y energía un lugar destacado, haciendo que sus méritos fueran reconocidos por el público, por la crítica, y por los gobiernos. También supo abrirse caminos tanto en el quehacer literario, como en la literatura femenina escrita con sello y voz de mujer.

3.2 LA CREACIÓN LITERARIA Y SOLEDAD DE LA SANGRE

Marta Brunet debió sentirse inmersa en un universo en el que su sensibilidad parecía no tener cabida; miró el mundo desde su perspectiva de mujer y en sus cuentos impuso una nueva actitud, profundamente humana, que despertó admiración y respeto en quienes los leyeron. Al negarse a seguir los cánones tradicionales de una sociedad delineada por hombres, buscó en lo más profundo de su experiencia humana y, desde su soledad esencial, dio voz a la visión femenina que había sido desconocida, olvidada por una cultura que sólo parecía valorar el enfoque masculino: *"No había duda de que era una mujer la que miraba al mundo desde esas páginas. Lo miraba desde el ángulo de unas mujeres nuevas que entonces estaban apareciendo en América Latina rehusándose a vestir el traje convencional que unos hombres también convencionales les habían cortado, y hasta rehusándose a ser mujeres ya que aspiraban a convertirse en seres humanos, o sea plenos copartícipes creadores de esa calidad humana que hasta la fecha habían expresado y teorizado, en la literatura, sólo los hombres. La cultura dejaba de ser exclusivamente masculina, apuntó alguien, y comenzaba a ser verdaderamente humana"* (Rama, Ángel, 1967, p. 7). Así, alcanzaba mayoría de edad la conciencia de una parte de la humanidad que había sido postergada y la mujer logró sentirse protagonista de un mundo complementario al generado por los hombres.

¿Cómo y dónde se aprecia esta sensibilidad femenina? No se trata de un problema de género: masculino o femenino, problema gramatical que ha tratado de imponerse como categoría existencial. Se trata de **algo más**, y ese algo más no es añadido a una terminación: -o, -a. En el caso de Marta Brunet, se traduce en la cosmovisión que expresa el mundo narrativo, y que, de preferencia, se manifiesta en la caracterización de personajes. Lo femenino es una actitud, una sensibilidad ante el mundo, una forma psicológica de apreciar el cosmos, de descubrirlo e interpretarlo. Dicha sensibilidad puede vivirse creativamente estimulada por un medio externo que la favorece en su desarrollo, o angustiosamente subyugada por una exterioridad que le impide existir. No obstante, de un modo u otro, consigue ser y en soledad, marca su hábitat con su propia sangre, ya sea real o metafóricamente, y crea un espacio propio, íntimo, circular, que aparece rodeado y acosado por un círculo mayor que amenaza con su brutalidad, materialismo, indiferencia y egoísmo; pero, que resulta incapaz de penetrar y violentar ese ámbito personal de conciencia.

Reconocemos en Marta Brunet, su maestría para crear espacios internos y externos, que describe mediante detalles que generan una atmósfera profundamente realista, nacida de la

observación minuciosa de la realidad. En estos ámbitos contextualizados en circunstancias concretas, participan seres precarios como sus mujeres y niños. Entre los otros y estas mujeres y niños hay una diferencia radical en el modo de asumir y resolver su precariedad. Las acciones se desarrollan en situaciones particulares que configuran el marco en el cual se despliegan los personajes en su contingencia diaria, desempeñando su quehacer cotidiano. Los hombres actúan similar a lo que se espera de ellos, de manera repetitiva, estereotipada, siempre igual. El actuar de las protagonistas contrasta profundamente con el de otros personajes, ya sean hombres y mujeres semejantes en su condición social, mas irrevocablemente diferentes en su personalidad. Frente al hecho puntual de la situación narrada, la protagonista reacciona de manera personal, insólita para los otros que no comprenden el porqué ni qué la hace definitivamente distinta.

Con dramatismo profundo, Marta Brunet visualiza a sus niños, desde la perspectiva de la incomprensión del mundo de los adultos; y a sus mujeres, jóvenes y adultas, desde lo sórdido de un destino fatal que no impacta por su miseria, sino por el modo cómo la mujer lo asume. De aquí que sus protagonistas causan extrañeza en su singularidad. Cuán fácil sería adaptarse al patrón seleccionado previamente por el grupo social; pero, en su fuero interno, dentro de la rusticidad que las caracteriza, hay un anhelo, consciente o inconsciente, de defender un ámbito propio, en el que nadie ni nada podrá penetrar. Es el centro del laberinto, donde se guarda el tesoro de la intimidad.

Gabriela Mistral valora el hecho de que la escritora se ha formado “*en la provincia*”, donde “*se ha amamantado de chilenidad. Chilenidad de paisaje, de acento, de costumbre, de carácter. (...) En la lectura de Marta no se ve nunca mano conocida de maestro que aúpe y auxilie.*” (Mistral, Gabriela, 1957, p. 41). Su lenguaje revela la observación del decir campesino. Así, crea neologismos de vertiente campesina del Chillán Viejo: por caso, el vocablo “*precaucioso*”: “*Vigilando atentamente el paso precaucioso de la cabalgadura*” (p. 240).

Impulsada por su espíritu de observación de la realidad circundante, Marta Brunet recrea la atmósfera que envuelve los ambientes campesinos y de ciudad pueblerina. En esos ámbitos, ubica a sus personajes —especialmente, a sus mujeres— quienes dan vida a los problemas agobiantes y trágicos de una existencia inhóspita, hostil, que el ser humano no puede comprender. Es un espacio donde se incuban turbias pasiones, resentimientos, soledades. De aquí que cada relato sea un verdadero documento social que muestra, desde la perspectiva femenina, la relación hombre-mujer, en su desencuentro e incomprensión, mostrando una educación que no toma en consideración la idiosincracia del niño o de la niña que se hace hombre o mujer, sino que los amolda a un mundo de estructura masculina, fija en sus respuestas y sujeta a una rutina conforme las exigencias de una sociedad de sello masculino, intransigente con los que difieren de la norma.

Los cuentos de Marta Brunet apuntan a una situación singular y son un intento de mostrar y analizar la sensibilidad del niño, de la niña y, sobre todo, de la mujer, ante una sociedad que se caracteriza por ser egoísta, dominante y manipuladora. Las figuras femeninas deben enfrentarse con valentía a un mundo de estructura masculina —encarnada en un esposo o en un familiar— con el fin de crear el espacio propio, donde el espíritu pueda, real y verdaderamente, liberarse y ser. En *Soledad de la sangre*, el ámbito del fonógrafo le permite a la protagonista explayarse más allá del cuarto hacia los sueños donde no hay límite y donde la conciencia fluye en un ritual de armonía personal que conjuga el afuera y el adentro. Esos minutos le dan sentido a su vida: a ese amor que nunca fue, pero que pudo haber sido: “*Una vez, levantó ella la cara, (...) y así en escorzo, las pupilas hallaron la mirada de unos ojos*

verdes, de verde pasto nuevo (...) Un instante tan solo. Pero un instante para llevárselo a casa y atesorarlo y meterlo en lo hondo del corazón (...) Volverlo a ver. Sentir de nuevo la impresión de que la vida se le paraba en las venas.” (p. 112). Ese amor que no llegó a gastarse ni a hacerse rutina se conserva en el espacio de la imaginación y puede tener todas las formas posibles, aunque ninguna en concreto lo limita: “*¿Su nombre? ... No importaba. Ella lo querría siempre, con cualquier nombre...*” (p. 113).

El mundo masculino de este relato, representado por el padre, el esposo y un comprador, es brutal, enérgico, jerárquico, movido por apetencias inmediatas. Lo humano está encarnado en la mujer que, con valentía, resguarda su humanidad y lucha, como leona, defendiendo su mundo particular, su espíritu, su alma, y, aunque vencida físicamente, se mantiene íntegra en su personalidad. La estructura social impuesta por el marido es la del aprovechamiento del más débil por el más fuerte: la mujer es la que debe ahorrar, economizar, rendir cuantitativamente: “*-Bueno es que me devuelva los diez pesos que le presté para empezar sus tejidos. Y que no se gaste toda la plata que gana en cosas para usted no más. Claro es que no voy a decirle que me dé esa plata a mí, es suya, sí (...) pero ya ve, ahora hay que comprar una olla grande y arreglar la puerta de la bodega. Bien podía hacerse cargo*” (p. 109). Al mundo estratificado con estas cualidades socioeconómicas, se opondrá la mujer. Ella busca la belleza en sí: le agrada oír la música del fonógrafo, que hace sonar, sola, por la noche, y que crea el espacio de lo bello, de los recuerdos.

Mientras la mujer rememora a su primer y único amor, a sus padres, a sus hermanas, a su noviazgo y casamiento con un hombre mayor, avaro y egoísta, escucha, seducida, la música que, cual un puente de sonido, la lleva a su adolescencia y juventud. La posesión de algo propio le **revela** el ámbito privado de su libertad en cuanto ser humano. No significa la oposición mundo material-mundo espiritual, sino la necesidad de proteger esa zona única, intransferible, exclusiva, a través de la cual se accede a lo humano; y esa tarea la desarrolla oponiéndose a la estructura de realidad sustentada por el marido (hombre). Pero, la libertad tiene un alto precio y un sabor amargo; alcanzarla, significa separarse del orden impuesto: aprovechar el tiempo, rendir al máximo. Implica asumir íntegramente la autonomía de una conciencia: aceptar que se es distinto.

La protagonista se visualiza ajena al sistema impuesto por los hombres: padre-marido. Cada uno la usa, la manipula y la subordina a sus necesidades: el padre concierne el matrimonio; el marido usufructa, egoísta y egocéntricamente, los resultados económicos del trabajo de ella: “*Bueno sería que también se ocupara de ver si me puede comprar una manta a mí, que la de castilla está raleando (...) y como usted está ganando tanto...*” (p. 110). La mujer no se siente copartícipe en la empresa familiar; siempre permanece ajena al hogar del hombre, se la ve como algo superfluo, de la que se podría prescindir y reemplazar por alguien en su funcionalidad rentable. La mujer compra con el producto de su trabajo, el derecho de continuar allí.

El cuento presenta al esposo: el hombre-tierra, “*hecho de elementos telúricos*”, que, cada sábado, sin faltar extiende sus naipes sobre la mesa y juega solitarios, hasta la misma hora, las diez de la noche. Su trabajo, en contacto con la tierra, lo ha tallado como si fuera una madera “*trabajada por la intemperie sin piedad*” (p. 107). A éste se opone la mujer-conciencia, la protagonista, que ha logrado realizarse como una persona llena de sensibilidad auditiva: “*Oyó sus trancos por la galería. Luego lo sintió salir al patio, hablar algo al perro, volver, ir y venir por el dormitorio, crujir la cama, caer uno tras otro los pesados zapatos, crujir de nuevo la cama*” (p. 108). No obstante, esta mujer, en sus dieciocho años de matrimonio, no

ha logrado construirse como persona: *"Se volvió al fonógrafo. Hubiera querido repetir el sortilegio. De nuevo tender el lienzo melódico para allí proyectar una vez más las imágenes. Pero no. El reloj dio una campanada. Las diez y media. No fuera a despertar..."* (p. 114).

Sus horas de **ocio**, las dedica la mujer al tejido, quehacer funcional, pragmático, que se transforma en el texto y contexto de su vida. Al mismo tiempo, la convierte en una versión proyectada de Penélope, quien teje mientras aguarda el retorno del esposo amante, el heroico y mítico Ulises. La protagonista de *Soledad de la sangre* a nadie aguarda, ningún hombre distinto llegará a su existencia, *"nadie para su ternura, para mirarla (...) Sola"* (p. 114). No obstante, esta labor manual le posibilita tejer, gradual y paulatinamente, una existencia propia, personal, interior, llena de recuerdos; y, gracias a esta actividad, puede dar una textura diferente a su existir. Con el dinero reunido, compra muchas cosas para hacer más cómoda su casa y, entre sus adquisiciones, consigue un fonógrafo. Sólo tiene derecho a dos discos y *"nunca insistió"* (p. 110) en otro más.

Extraña a sí misma, sin derechos personales, paulatinamente, percibe el rechazo a sus gustos; aunque se le concede, con tono conciliador: *"cuando me vaya a acostar, usted se queda otro ratito y toca su fonógrafo. Sí, lo toca, pero cuando yo me quede dormido."* (p. 111). Se revela una forma de educación jerárquica, acorde con el rol femenino subordinado al varón. Ya sabemos que la jovencita que, una vez fue, amó el amor y lo encarnó en ese joven desconocido, de ojos verdes, con el cual aprendió a soñar. Presintió que siempre lo querría *"como quiere una mujer, porque ella ya lo era y sus quince años le maduraban en los pequeños pezones (...) Quererlo siempre..."* (p. 113). Su padre la casó, presentándole un día al futuro marido. Era un hombre mayor, aunque *"no veterano"*, que tenía tierras en el sur, lo cual lo convertía, desde la perspectiva paterna, en un *"buen partido"*. Dejó que la casaran: éste u otro daba lo mismo. *"Había que casarse"* (p. 114), le había dicho la madre; y el padre no le dejó derecho a réplica; tampoco ella trató de rebelarse. Había sido educada para obedecer al hombre, entidad superior: padre-marido.

En cierta ocasión, un huésped del esposo y el negocio de la compra de un chanco, despierta en la mujer un deseo: que se vaya el afuerino. Sin embargo, el huésped quiere escuchar el fonógrafo. Fácil habría sido para la mujer que lo había aceptado todo sin replicar, acatar ese deseo; pero el resentimiento acumulado durante años, estalló fuerte en su interior, intentando destruir todo lo que ella no amaba y que intentaba reprimirla: *"Lo odió con una violencia que lo hubiera destruido al hacerse tangible. Todas las malas palabras que oyera en su existencia, y que jamás dijo, se le vinieron de pronto a la memoria"* (p. 117). En su vida nada había defendido, ni su virginidad física ni su dignidad de persona ni el producto de su trabajo, como perro castigado todo lo había aceptado. Ahora tenía claro que el extraño *"no pondría las manos en el fonógrafo. Eso nunca"*. Con fiereza insospechada, la mujer defiende la parte más sublime, espiritual de ella y lucha contra ese mundo materialista en que se desenvuelven el huésped y su marido, quien consideraba *"su negocio, su trato ya casi hecho"*. Nada importa a los hombres: ni las negativas ni los sentimientos de la mujer. Ella reacciona animalizada, furiosa, verdadera en su lucha, como la hembra defiende a sus retoños, como la puma protege a sus crías. Los hombres no entendían por qué recibían puñetazos, rodaban por el suelo, por qué la mesa se tambaleaba y oscilaba la luz de la lámpara, por qué *"ella les daba patadas y dentelladas"* (p. 118).

Ya fuera de casa, en medio del campo, la sangre, restañada amorosamente por su perro, le abrió la posibilidad de morir *"desangrándose. Estarse así, quieta en la noche ... hasta que la sangre se fuera escurriendo y con ella la vida, esa vida aborrecible que no quería conservar"*

para provecho de otro. Eliminándola, vengaba su constante estado de humillación, rencores acumulados sordamente, resentimiento de existencia frustrada. Quitarse de en medio para que la soledad fuera el castigo del que no tendría quien trabajara, rindiera y diera cuenta de hechos y pensamientos, máquina para su regalo desaparecida y que le costaría hallar otra tan perfecta” (pp. 120-121). Sin embargo, peor era morir, puesto que también, era dejar morir los recuerdos, la ternura, lo íntimo y propio: su mundo de niña, sus hermanas, sus amigas y su amor, al cual sólo conoció en silencio cuando aún tenía ilusiones, juventud; ese amor tan suyo que era como un pichón tierno en el pecho y que la hacía sentir que todavía estaba viva. De pronto reaccionó: “quería la vida, quería su sangre, la ramazón de su sangre cargada de recuerdos” (p. 121). Es su decisión: acepta vivir y no solamente acata la vida que los otros habían construido para ella.

De ahora en adelante, deducimos, la mujer sabrá qué aceptar y qué rechazar; asume como vida propia, auténtica, un espacio íntimo, donde nadie ni nada podrá hurtarle la vida sutil, tierna, evocativa, sugerente de su amor imposible en la realidad, pero posible en la imaginación. Ya no sería más solamente un, arquetipo de respuesta unívoca, que, como el animal amaestrado, se le había enseñado a dar, siempre la misma, sin equivocarse, como debía ser. La mujer, finalmente, se había atrevido a convertirse en persona, y, si no podía, por causas ajenas, superar la marginalidad social, había logrado, por su esfuerzo, superar la marginalidad existencial.

4. CONCLUSIÓN

Alsino y la protagonista de *Soledad de la sangre* más que personajes son personalidades que buscan, consciente o inconscientemente, alcanzar su propio espacio. Los dos se atreven a cruzar el umbral de la otredad e instalarse en un ámbito propio; pero no se desvinculan del mundo, siguen viviendo insertos en él. Estos personajes muestran la crisis y la necesidad de atender a lo singular, diverso, único. Sugieren una sensibilidad nueva que transgrede los valores positivistas de la época, que se atreve a ser, que se crea y se autoafirma, y que desea ser copartícipe del mundo y no aceptar el lugar suplerfluo, marginal donde los otros, los que detentan el poder: padre, marido, hacendado, yanqui, los ubican. Dos sensibilidades, dos obras, dos personajes, dos modos de enfrentar y recrear el mundo: Prado aunó lo masculino y lo femenino en esa dolorida búsqueda de la madre y de él podemos decir que es **Pedro el realizado, el pleno; Marta es la entera, la íntegra**, que supo, más allá de la frustración, de la incompreensión, optar por la vida y los sueños.

BIBLIOGRAFÍA

- Alone** (1962): "Prólogo" a *Obras completas de Marta Brunet*, Zig-Zag, pp. 11-16, Santiago.
- Apenta, Fray** –pseudónimo de Alejandro Bacza– (1916): "Pedro Prado", en *Repiques*, Universitaria, pp. 128-130 y 132, Santiago.
- Arriagada, Julio y Goldsack, Hugo** (1952): *Pedro Prado, un clásico de América*, Nascimento, Santiago.
- Balart, Carmen y Céspedes, Irma** (1997): "Pedro Prado: de la ruptura al límite y del límite a la ruptura", en *Revista de Literatura Hispanoamericana* N° 34, Universidad del Zulia, pp. 111-127, Venezuela.
- Brunet, Marta** (1963): "Soledad de la sangre", en *Obras completas de Marta Brunet*, Zig-Zag, pp. 107-121, Santiago.
- Durán, Fernando** (1976): "Los Diez y la literatura chilena", en *Los Diez en el arte chileno del siglo XX*, Universitaria, pp. 17-27, Santiago.
- Durán, Fernando** (1977): "Pedro Prado, 25 años después", en *El Mercurio* de Valparaíso, 27 de febrero.
- Durán, Luis** (1981): *Gente de mi tiempo*, Nascimento, Santiago.
- Leiva Oyarzún, Luis** (1989): "Marta Brunet", en *La Prensa* de Curicó, 16 de agosto, p. 3.
- López Morales, Berta** (1997): "Órbita de Marta Brunet", en *Cuaderno del Bío-Bío* N°14, Municipalidad de Chillán - Universidad de Concepción, Chile.
- Mistral, Gabriela** (1957): "Sobre Marta Brunet", en *Recados contando a Chile*, Editorial del Pacífico, pp. 40-45. También en "Pedro, Prado, escritor chileno", pp. 91-99. Santiago.
- Molina, Paz** (1996): *Vigor, pasión y sutileza de Marta Brunet*, El Atenco, pp. 5-24, Santiago.
- Montes, Hugo** (1978): "Prólogo" a *Montaña adentro y otros cuentos de Marta Brunet*, Andrés Bello, pp. 7-15, Santiago.
- Paz, Octavio** (1971): "El desconocido de sí mismo", en *Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza, pp. 103-126, Madrid.
- Prado, Pedro** (1945): *Esta bella ciudad envenenada*, Universitaria, Santiago.
- Prado, Pedro** (1946): *No más que una rosa*, Losada, Buenos Aires.
- Prado, Pedro** (1949): "Discurso pronunciado al agradecer el Premio Nacional de Literatura", en *Viejos poemas inéditos*, Escuela Nacional de Artes Gráficas, pp. 9-42, Santiago.
- Prado, Pedro** (1965): *Camino de las horas*, Nascimento, Santiago.
- Prado, Pedro** (1974): *Alsino*, Nascimento, Santiago.
- Prado, Pedro** (1981): "Orientación de la arquitectura", en *Ensayos sobre la arquitectura y la poesía*, Nascimento, pp. 27-57, Santiago.
- Rama, Ángel** (1967): "La condición humana de la mujer", en *Soledad de la sangre*, Arca, pp. 7-14, Montevideo.
- Rojas, Luis Emilio** (1995): "Marta Brunet", en *Biografía cultural de Chile*, Gong, pp. 195-196, Santiago.
- Rubio, Cecilia** (1995): "La inversión del final feliz en la cuentística de Marta Brunet", en *Acta literaria* N° 20, pp. 89-112, Concepción.