

Marta Brunet, dramaturga: lectura de *El Árbol Solo*¹

Juan Pablo Amaya*

Universidad del Bío-Bío

Ignacio Astudillo Mora**

Universidad Austral de Chile

FECHA DE RECEPCIÓN: 27-02-2023 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 11-05-2023

RESUMEN

Marta Brunet ha sido estudiada y reconocida como novelista y cuentista, pese a una crítica restringida. El artículo aporta en la reconfiguración de su función de escritora con la valorización de la dimensión de su labor dramática tras la lectura y análisis de la obra dramática *El Árbol Solo* (1962). Se afirma que corresponde a una obra literaria y teatral de escritura cuidada sobre la naturaleza y el lenguaje, para lectores y espectadores niños y niñas, a partir del reconocimiento del mundo mágico de las infancias.

PALABRAS CLAVE

Marta Brunet; *El Árbol Solo*; teatro chileno; teatro para infancias

Marta Brunet, playwright: reading of El Árbol Solo (The Lonely Tree)

ABSTRACT

Marta Brunet has been studied and acknowledged as a novelist and story teller, despite a restricted criticism. The article gives a reconfiguration of her function as a writer with the appreciation of the dimension of her dramaturgical work after reading and analyzing the dramatic work *El Árbol Solo* (1962, *The Lonely Tree*). It is stated that it corresponds to a literary and theatrical work of cautious writing about nature and language, for readers and viewers that are boys and girls, grounded in the recognition of the magical world of childhood.

KEYWORDS

Marta Brunet; *El Árbol Solo*; Chilean theatre; theater for children

¹ El artículo se origina en el marco del proyecto de investigación Fondecyt Postdoctorado N°3190586 “Geografías teatrales: el país de las mujeres. (Dramaturgas chilenas del periodo 1941 a 1973)”.

La obra de Marta Brunet Cáraves (1897-1967) y, por consiguiente, su nombre, ha sido marcado por el mismo sino que el de otras escritoras chilenas. Gabriela Mistral, Violeta Parra, Isidora Aguirre, por nombrar algunas, han sido cuestionadas por una crítica literaria ejercida por hombres que han puesto en duda su calidad literaria y hasta su autoría.

Brunet se enfrentó a una crítica sorprendida por su primera obra *Montaña Adentro* (1923) y a la posterior clasificación estrecha, carente aún de categorías o reticente a nuevos marcos de comprensión de la obra literaria.

Como reconoce Lorena Amaro, “el suyo es un trabajo normativo (in)comprendido y juzgado por décadas desde la exclusiva (aparente) matriz estética e ideológica del criollismo a pesar de sus búsquedas literarias de la madurez” (2014: 22–23). Por último, junto a sus obras subanalizadas, también hay otras silenciadas, lo que oculta una dimensión de la escritura.

El curriculum nacional, en concordancia con los procesos de canonización y exclusión de la literatura chilena, ha promovido sus obras narrativas (cuentos), escritas para las infancias. Muy parecido al caso de Mistral, porque se ha exaltado la función escritora con la figura de la madre preocupada por los niños y niñas que nunca tuvo; es decir, “se escribía porque no se era madre, se era madre y no se escribía” (Carreño 2002. 45).

Es cierto, Brunet no fue una escritora típica o quien la crítica esperaba. Para Amaro, ella “no produjo las escrituras íntimas que ellas sí cultivaron (diarios, cartas, memorias de viajes), textos paraliterarios, considerados entonces de menor valor o interés por la emergente crítica” (2014: 25). Es así como se ha soslayado la vinculación de Brunet con el teatro y la dramaturgia.

Participó, junto a María Luis Bombal, en algunos montajes; lo que se puede afirmar por las anécdotas que guarda la historia literaria y teatral. Sin embargo, el presente artículo ahonda en la escritura dramática de Brunet. Es un corpus breve, pero no deja de ser significativo, en tanto fue parte de montajes e itinerancias de compañías teatrales universitarias y aficionadas².

En concreto, se analiza aquí su obra de 1962, que Alfonso Escudero (1966) consigna con el título de *El árbol solo*. Sin embargo, la copia disponible publicada registra el título *Carolita, Chumingo y el Árbol Solo*³. Se trata de una obra dramática dividida en tres cuadros, según la tradicional división espacial de la acción: la casa de la familia y el entorno del árbol solo. En ella, el reparto es numeroso, lo componen 18 personajes entre humanos y animales personificados.

² Esta información es transmitida por Sergio Hernández, quien comenta que en “1931 una nueva inquietud artística, tal vez siempre latente en ella, encuentra su realización; pasó a formar parte de la Compañía Teatral de Aficionados, dirigida por el dramaturgo Luis Pizarro Espoz e integrada, entre otras, por María Luisa Bombal, Vera Zoureff, Mercedes Orrego y Mariano Casanova. El conjunto, según crónicas, realizó varias representaciones en el teatro “Carrera” y en la “Comedia”” (1995: 116).

³ La copia encontrada corresponde a una versión impresa empastada, disponible en la Biblioteca Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile. No consigna lugar ni editorial.

El argumento es muy simple, sin dejar de ofrecer una rica lectura/representación de personajes bien caracterizados, con gracia y recursos literarios al hablar. La Perrita y el Gato han sido autorizados por la abuelita (personaje latente, que no aparece en escena), para pasar un día con los niños Carolita y Chumingo, en una jornada de excursión y picnic. La madre les advierte que eviten acercarse al Árbol Solo; obviamente, niños y animales transgreden la norma.

El Árbol Solo es un personaje solitario por dormir a quienes se acercan. Solo con ayuda de los animales (conejos, chuncho, zorro), el viento y el eco son despertados. Superan el rencor gracias a las palabras de Carolita, quien sin resentimiento y mucho agradecimiento, decide ayudar al árbol e invitarlo a cambiar.

Por ello, interesa el comentario dramatológico de la obra, para reconocer y valorar la escritura dramática de Marta Brunet y que, a futuro, participe en la valoración de su obra dentro de la literatura y el teatro nacional.

Se afirma que la escritura dramática de Brunet se caracteriza por una atención cuidada en las estructuras y temáticas del drama, para un lector/espectador que co-construye el sentido e interpretación de la obra, además de ser interpelado a la consideración performativa del lenguaje.

1. Marta Brunet: narradora y dramaturga

Pese a las someras menciones de la participación de Brunet en el teatro, fue un género al que prestó atención cuidada en la escritura, así como las posibilidades de representación en espacios no tradicionales no capitalinos⁴.

La obra fue montada por el Teatro Teknos en 1966. La compañía de teatro Teknos fue fundada por estudiantes de la Universidad Técnica del Estado (UTE); llegó a ser reconocido como el elenco más viajero por sus largas giras que abarcaron el norte y sur del país (Saldaña et al 2018). Como parte del ideario de los teatros universitarios desde 1941, debía ser misión de la Universidad la extensión del trabajo creativo desarrollado al interior por la comunidad. Junto con la formación/creación de un teatro contemporáneo, los elencos universitarios apostaron por públicos variados, como aquel que asistía regularmente a espacios teatrales tradicionales y aquellos distantes de los centros culturales.

Así, no es de extrañar que el teatro Teknos haya hecho giras, como atestigua la noticias publicadas en los medios locales, para informar de las presentaciones de *El árbol solo* y *Los grillos sordos* (Jaime Silva) en las escuelas de Canela, Huentelauquén y Mincha, en el interior de la región de Coquimbo (“Actuación de teatro universitario” 1964; “El TEKNOS nos visita”

⁴ Para Brunet, el teatro formó parte de su infancia, no sólo como un juego, sino como un ejercicio de escritura y representación. Así lo confesó en una entrevista cuando señaló: “A los siete años comencé a escribir teatro para muñecas, gatos y perros, que eran mi único auditorio” (Hernández 1995: 112).

1964). Una obra aplaudida en Santiago (Teatro Bulnes) llegó a los espacios de la provincia sin cobrar por función.

Es relevante mencionar que el trabajo de los elencos universitarios no fue sólo entorno a los dramas del teatro contemporáneo europeo, estadounidense y chileno, sino que tuvo siempre una principal atención por las infancias. Junto a las temporadas regulares consignadas ampliamente por la crítica y la historiografía, hubo escenas paralelas en las que participaron los elencos y dramaturgos oficiales.

Brunet no ha sido reconocida en la escritura teatral con la justicia que merece el hecho, tampoco fue una escritora vinculada fuertemente a los teatros universitarios, lo que no le impidió participar. Su figura es parte de un grupo de escritoras chilenas, reconocidas en la escritura de otros géneros, narrativa principalmente, pero que también escriben obras dramáticas. Tradicionalmente, esta condición las deja fuera de los marcos nominales del teatro chileno y de la categoría dramaturgas. Posición compartida con Magdalena Petit, con quien también coincide en haber escrito para un público históricamente desatendido por la crítica: niños, niñas y adolescentes.

Este público lector/espectador ideal de las obras de Brunet y Petit, así como de tantas otras mujeres escritoras y dramaturgas, ha significado su exclusión del canon y los repertorios, por razones de oposición al teatro serio, formal, para adultos en espacios teatrales convencionales. La consideración, a veces no tan explícita, de ser teatro infantil parece disminuir su calidad literaria y teatral, como si se tratara de una literatura menor, que no alcanza para ser analizada y valorada.

El Árbol solo de Brunet, así como también Petit, evidencia una construcción dramática elaborada, con niveles de lectura/interpretación que involucra a públicos de diferentes edades, para la reflexión individual de valores universales para la convivencia armónica y cívica.

2. Teatro para las infancias: *El Árbol solo*

Como recuerda José Luis García Barrientos (2012), el personaje es “alguien que actúa, y que lo hace sobre todo hablando” (182). Es aquí en que surge la principal característica de los personajes. Seres humanos (la madre, Carlotita, Chumingo y la abuela) interactúan y hablan con los animales, mascotas y aquellos del campo. Funciona así al interior de la escena, pero también es parte del pacto de verosimilitud que acuerda al público espectador (niños y niñas, principalmente).

Para Brunet, niños y niñas son el recuerdo más cercano del hombre primitivo, para el que los animales tienen una importancia fundamental. “El niño que juega con su perro o su gato, no digamos nada con su corderito guacho, ve en él al mejor de sus amigos, al más digno, por su reserva y resignación, de sus confidencias y sus pellejerías” (1959: 275). Por ello, le es natural su participación en el relato y la escena.

Agrega la autora en su tratado sobre “El mundo mágico del niño”, que “cuando más se asemeja a los humanos las costumbres de los animales, más le encantarán los relatos” (275). Así, el Gato y la Perrita conforman una pareja que une los extremos, ya conocida en la literatura como la de Sancho y el caballero andante de La Mancha. La suma de ambos permite el logro de la hibris aristotélica, ese punto intermedio entre los extremos. Como dice Edith Hall, “ejercitar la razón para Vivir Bien implica cultivar las virtudes y evitar los vicios” (2022: 43).

La Perrita, quien no discute su origen quiltro, es el personaje del orden, el control, la moral. Permanentemente está regulando el actuar del gato y de los niños. Por ejemplo, le dice al Gato: “No, no te sientes, por favor... Sigue andando, otro pasito, otro; ahí tienes sombra, en la casa tendrás sombra y leche...” (Brunet 1981: 144); o más adelante: “Lo que tú eres es un gran flojo, que no le gusta molestar por nada ni por nadie” (145). Su rol de guardiana y cuidadora intentará cumplirlo en coherencia a la fama de lealtad de su especie. Por eso, promete que no permitirá que se acerquen al Árbol Solo e incluso dará la advertencia para Chumingo y el Gato: “-Están locos... Hay que detenerlos... Gato, por favor... ¡Qué par de locos!... Chumingo... Gato...” (136).

Perrita y Gato se llevan como perros y gatos. En concreto, el Gato es su opuesto y actúa displicente, es decir, como “una persona que muestra falta de interés, entusiasmo o afecto por las cosas o las personas” (Moliner 2012). Sus acciones de acicalamiento, su negativa a moverse, a pensar y exigir su pronta comida (leche y golosinas), pero por sobre todo su lengua mordaz, con ingenio y humor lo convierten en la antítesis de la Perrita.

Sus palabras denuncian sus propios vicios, todos cercanos a la pereza, la gula, el egoísmo y la pretensión. Dice el Gato: “Yo lo que soy es un Gato caballero, que no gusta andar como los perros, vagando por los caminos” (145); “-¿Cómo me encuentras? ¿No hallas que estoy con el pelo precioso?; -Pero oyen ustedes lo que dice esta infeliz” (155).

El conjunto de los personajes del drama es numeroso, pero esto no se evidencia hasta avanzado el cuadro segundo, en que comienzan a aparecer personajes del bosque: ocho conejos, el Chunchu, el Señor Zorro y el Eco, Los Malos Sueños, La voz del Árbol. Es interesante esta configuración porque literariamente dinamiza la escena y ofrece momentos tiernos y divertidos con los conejitos; posteriormente, ocurre el desenlace feliz luego de la suma de voluntades de los distintos personajes para solucionar la terrible escena.

Los personajes humanos patentes en los cuadros se caracterizan por su actuar sin extrañamiento de la personificación de los animales. Esta participación simbiótica es parte del mundo mágico del niño y del que suelen alejarse los adultos. Por eso, destaca la figura de la madre, quien interactúa también con los animales. Brunet afirmó que “una de las primeras condiciones que debe cumplir el relato que quiere captar la atención del niño, es el de esa “lógica mágica”, dentro de la cual un lobo puede hablar” (1959: 266) y trasladará esto también a la dramaturgia y el teatro.

Sin duda, es una obra para las infancias. Sus lectores/espectadores son los niños y niñas de amplia imaginación, antes que prime la dura realidad racional de los adultos, porque todo este mundo mágico de coexistencia y colaboración entre los protagonistas y la naturaleza más amplia “le parece al niño normal y lógico, aceptable, y por tanto “cierto” (275).

Su finalidad didáctico-moral es clara, pero renuncia a la moraleja explícita del neoclasicismo o de otras literaturas para infancias (fines del XIX y principios del XX), que se caracterizan por no considerar a niños y niñas como sujetos de autonomía progresiva capaces de construir sentidos y aprendizajes según sus grados de madurez.

Brunet, así como Aristóteles, “creía que la manera en que educamos a los futuros ciudadanos es crucial para que puedan realizar su potencial como individuos y como miembros de la comunidad” (Hall 2022: 42). Su creación artística literaria/teatral apuesta por escenificar escenas en que niños y animales deben deliberar sobre sus actos y su entorno. Hay una intención por explorar y sopesar la importancia de quienes conforman el mundo, en particular, la naturaleza. Importa evidenciar el proceso en que cada persona va descubriendo en qué consiste la vida buena; es decir, la dramaturga construye la acción para evidenciar “esa capacidad de saber equilibrar los distintos bienes que anhelamos y los males que deseamos evitar en relación con la totalidad de una vida, esa capacidad, pues, que es la *phrónesis*” (Pereda 2002: 185), traducida como prudencia, pero que Carlos Pereda sugiere traducir más adecuadamente como “capacidad de juzgar”. Virtud muy presente en Carolita y la Perrita, pero ausente en la impulsividad de Chumingo y el Gato.

No se piense que esta obra es exclusiva para las infancias. También es una obra para los mayores, como una invitación a ese mundo mágico de los niños. Así fue en las presentaciones que realizó el Teatro Teknos en Santiago y las comunidades del norte, pues para ellos también hay mensajes: el más importante es sobre la inutilidad del castigo físico y, por consiguiente, el beneficio de cuidar con amor a través de refuerzos positivos, como lo hace Carolita con el Árbol Solo y obra su transformación. Esta escena final restituye la armonía rota e invita a los padres/madres a educar en una nueva pedagogía, que no considera la violencia para el trato entre los adultos, hacia los niños y la naturaleza.

3. Cambio estético y lenguaje en la lectura interpretativa de la obra dramática

Las categorías estéticas de belleza delimitadas por el lenguaje utilizado se presentan como fuerte base en la composición e imaginario de la obra. A saber, al comparar lo enunciado, con especial énfasis en el cuadro tercero, se observa una construcción estética que transita desde la apariencia de fealdad, epíteto con que el Gato se refiere al árbol: “Este tiene que ser el Árbol Solo... Yo lo llamaría el Árbol Feo” (Brunet 1981: 163), concretada explícitamente en el lenguaje de las acotaciones de la siguiente manera:

Planicie árida. Al fondo, un poco a la derecha, el Árbol Solo, tronco negruzco de ramas atormentadas que se pierden en lo alto. Alrededor, grupos de quiscos. Luz rojiza de puesta de sol que se va descolorando a medida que avanza el desarrollo del cuadro, hasta hacerse azulosa, de prima noche. Conjunto en el cual debe haber en todo momento perfecta visibilidad (163).

La escena que se presenta en el cuadro hace alusión a un paisaje seco costero, que evoca la zona central de Chile, pues las características de planicie y aridez, sumada la vegetación de cactáceas endémicas de la zona, configuran lo que se exhibe como el hábitat natural de costumbre de este Árbol Solo, cuya imagen se proyecta en escena entrada en la oscuridad de la noche, con una insinuada luna menguante. Elementos que sitúan un ambiente aún más oscuro y desolado, en compañía del tormento en la puesta en escena del árbol. La descripción se complementa con lo expuesto por Chumingo en el cuadro primero:

Es un árbol que está allá, detrás de la loma, donde sólo hay piedras y quiscos. Feo, seco, triste, no tiene hojas, ni flores, ni nidos, ni nada. Y es malo. Si te acercas a él amenaza con sus ramas. Y si te acercas más te adormece con un olor raro que despide, un olor que dicen que no es desagradable, pero que da sueño, y te quedas dormido, dormido, y tienes unas tremendas pesadillas y entonces (151)

Esta atmósfera cuasi desértica se combina con un aspecto amenazante, con la oscuridad e incertidumbre de la noche y el aditivo posterior del ballet de los malos sueños, que son los que llevan a los personajes a un ambiente de peligro e incertidumbre, *ad portas* de sueños terroríficos, dado que la configuración del paisaje elaborado con características de connotación negativa así lo muestra.

Hacia el final de la obra dicho ambiente sufre un cambio abrupto producto de la señal lingüística construida por Carolita, quien en defensa del árbol y ante la posibilidad de ajusticiamiento por su maldad, expone lo siguiente:

¿Por qué desearle la muerte? Puede ser que no se dé cuenta del mal que hace. Devolvamos bien por mal... Antes de irnos le vamos a decir al Árbol Solo que es lindo (*se va acercando lentamente al Árbol*), que los pájaros lo llenan con sus cantos, y le vamos a decir también que a los niños nos agrada venir a jugar a su sombra. Y al volver a casa, si la Mamá nos pregunta por qué tenemos tan rico perfumen en los cabellos, le contestaremos "Porque hemos jugado a la sombra del Árbol Bueno, besamos su tronco rugoso como cara de viejo abuelo". (*Besa el tronco del Árbol*) (173).

De acuerdo con lo anterior, Carolita se opone al grupo, insertando la incertidumbre fundada en la idea de por qué devolver lo malo con más maldad, por ello, plantea trocar la maldad aparente mediante las palabras empleadas, herramienta propia de Carolita como humana, a la vez

compartida por su grupo de animales antropomórficos, pero que presenta diferencias en la figura del árbol. A saber, al observar la puesta en escena de lo planteado, se entiende que tanto Carolita como los animales son sujetos de cambio, dada sus características móviles, son susceptibles al fallo, a la acción del aprendizaje. Además, al tener un lenguaje humano, están presentes y conscientes en el mundo, empero, el árbol es una figura inserta en la tierra, que solo se nutre de su medio ambiente, sin posibilidad de mayor vínculo con el mundo, que su ahí presente.

Lo anterior es mucho más profundo de lo que parece, pues las acciones se pueden releer filosóficamente mediante lo expuesto por Martin Heidegger en *Ser y Tiempo*⁵, en el párrafo 34 que hace alusión al ser y lenguaje. Con esto, el acto de Carolita cobra mayor sentido, pues ella defiende una no-consciencia-del-ser en el árbol, al ser un organismo inmóvil, pues su maldad no proviene de la intencionalidad misma del actuar, sino de su condición en el mundo.

La caracterización que se ha hecho del árbol es fundamental, debido a que se ha prefigurado una imagen del árbol como el origen de la maldad en el mundo de Carolita, y tanto él como su alrededor; es decir, la mundanidad del árbol, no son más que elementos fijos, predispuestos a esta mencionada maldad.

El mismo lenguaje que ha rotulado de perversidad al árbol, cambia las categorías de referencia a la realidad aparente, pues: “El discurso es existencialmente cooriginario con la disposición afectiva y el comprender” (Heidegger 2019: 186), imponiendo nuevas categorías a este ente situado fijo en la tierra, quién por su estado de inmovilidad, no ha tenido en un momento anterior la posibilidad de modificar por sí mismo su actuar, salvo cuando se ha producido el encuentro con otros seres. De este modo, las palabras de Carolita surgen efecto tanto en la percepción de sus acompañantes, y también en las cualidades estéticas del árbol mismo y de su entorno:

(A medida que Carolita habla, el Árbol se ha ido transformando. Le aparecen ramas cargadas de hojas y de flores, con nidos en que pían pajaritos. Al besar la niña el tronco, todo el escenario está lleno con la copa del árbol. Los quiscos se convierten en rosales floridos. Cesa el Viento. Luna cada vez más clara.)
(173)

⁵ El texto citado refuerza lo expuesto de la relación de Brunet con la *hybris* aristotética por dos motivos, el primero dice relación con lo presentado por Franco Volpi (2012), quien a lo largo de su texto analiza el vínculo de este “primer Heidegger” con Aristóteles; el segundo, dice relación específica con el texto citado, *Ser y Tiempo*, dado que en el párrafo 34: *Da-sein y discurso. El lenguaje*, muestra cómo el lenguaje es un elemento fundamental del ser. Heidegger privilegia el término discurso, pues para él dicho término engloba tanto las disposiciones afectivas, como de comprensión, es decir, la capacidad de interpretación, el dar un sentido, y mediante el mismo las significaciones. Por lo mismo el lenguaje es absolutamente necesario para ser perteneciente al mundo. En tanto al lenguaje, este es la exteriorización del discurso. De ahí que el lenguaje sea la manera de estar-en-el-mundo (2019).

De esta manera, al presentarse el cambio en el árbol, este recupera una concordancia con el paisaje que antes no poseía: el verde retoma su curso e impide el avance del desierto, da la bienvenida nuevamente a la vida imponiéndose a la hostilidad inicial. Es por esto que la evolución del cuadro posibilita retomar el paisaje sureño antes expuesto en el cuadro segundo: “Fondo de cordillera. Prado de un verde intenso. Árboles en flor. A la izquierda un hilo de agua movable sobre el que pasa un puentecillo rústico.” (154); es decir, Carolita homogeneiza al árbol mediante el recurso del lenguaje, reconduciendo y reencauzando su realidad aparente.

Cabe destacar un cierre en las categorías estéticas que el mismo árbol otorga al adquirir su nueva forma, ya que, finalmente no acepta el rótulo de Árbol Bueno que le entrega Carolita, sino más bien, propone ante el comentario del Chunchu: “El Árbol Solo ya no está solo ni es feo. ¿Cómo lo llamaremos ahora?” (174), pregunta que es resuelta por el mismo árbol de la siguiente manera:

Desde ahora me llamarán el Árbol. El Árbol, que para ustedes será en todo momento: sombra, susurro, perfume y canción. Eso quiero que encuentren ustedes en mí, ya que las palabras de amor que nadie me decía rompieron la costra de mi egoísmo al ser pronunciadas por la boca amorosa de Carolita. Mis niños... mis niños bien amados... (174)

Así, tal como expone el texto, toda la atmósfera terrorífica que circunda al árbol es cambiada radicalmente por las palabras, por el acto perlocutivo que remueve la falta de cariño expuesta por El Árbol, generando también la actitud egoísta del mismo, que se propaga en su alrededor. Entonces, el acto perlocutivo traspasa al árbol mismo: “*La música irrumpe fortísimo. Alegría que aumenta trinos del árbol. Pasan mariposas nocturnas y luciérnagas. En la luna aparece un rostro sonriente*” (175). El cambio estético es radical, la luna antes menguante ahora alumbra, ilumina y alegra a los niños y animales presentes. La vida también se homogeneiza, ya no es cuestión solo del día, pues el que parecía ambiente desolado en la noche, es ahora escenario del canto y baile de humanos y animales.

En cuanto a los roles de género expuestos en la obra, un análisis comparativo permite evidenciar que, por un lado, las figuras de Chumingo y Gato adoptan un rol mucho más temperamental, lo que se muestra al final del segundo cuadro, pues ambos son quienes deciden contrariar la decisión antes acordada de no dirigirse hacia el árbol. Actitud similar es mostrada por el Señor Zorro y el Chunchu, el primero propone: “Amigo chunchu, usted que es tan sabio, ¿no halla manera de castigar de una vez por todas al Árbol Solo” (172), a lo que el segundo responde: “Hay que pedirle al Conejito más Chiquitito que le diga al Viento que sople fuerte, fuerte, fuerte hasta desarraigarlo” (172). Lo expuesto muestra una actitud mucho más confrontacional y castigadora, pues en vista de sus actos, ahora nuevamente los hombres buscan ajusticiar al árbol, incluso la figura del Chunchu (que evidentemente refleja la sabiduría) está a favor del acto de ajusticiamiento.

Por otro lado, las mujeres son quienes dan la cuota de medida y razón mediante el diálogo como vehículo de educación; por ejemplo, en el cuadro primero Carolita al advertir a sus animales que no cacen a otros animales, recuerda los consejos que la abuela da al Gato y a la Perrita, quienes “(a dúo, como quien repite una lección).-Porque todos los animales deben ser como hermanos y unos a otros no deben hacerse daño” (150).

Lo mencionado se complementa con la actitud previsora de la madre de Carolita, quien antes de que su hija le pidiese alimentos, aparece en escena ya preparada comentando: “No tienes que decirme nada. Las mamás no necesitamos ser adivinas para saber lo que los niños quieren. Aquí está la once. Váyanse al prado y allá, bajo los árboles y junto al estero, cada uno toma su ración” (152). Su actitud previsora se muestra una vez más cuando la Perrita en figura femenina, pero de juventud, solicita a la Mamá de Carolita llevar el canasto, ella responde “Por ahora, que lo lleve Chumingo, cuando él se canse lo llevas tú, con mucho tino; pórtense bien y hasta luego” (153).

En cuanto a la perrita, ella es una voz de alerta, que se hace evidente al intentar detener a Gato y Chumingo, quienes se dirigían a enfrentar al árbol, pues junto a Carolita intentan detenerlos, aquí Carolita nuevamente recuerda lo dicho por la autoridad, esta vez materna. Su voz corresponde a la medida y al ejercicio permanente de la virtud.

Sobre la imagen que proyecta Carolita, destaca muchas veces como intérprete de su entorno, como ya fue mostrado cuando apela a favor del árbol; sin embargo, hay un momento más explícito en el que ella se muestra como voz de la racionalidad, al ser preguntada por Chumingo sobre qué dice el viento y una golondrina, ella responde: “Que quisiera tener largos dedos para hacernos caricias [...] Que se ha vestido de luto porque no hay paz en la tierra.” (161). De esta manera, Carolita no solo transmite un mensaje a los participantes del entorno, sino también busca remover al lector con las palabras y decisiones que ella misma dice y toma.

4. Cierre

La figura y escritura de Marta Brunet corresponde al de una escritora que exige nuevas y demandantes relecturas por parte de la crítica. Tempranamente su escritura fue puesta en entredicho, para cuestionar su calidad literaria y hasta su autoría. Ese ejercicio le ha significado, al igual que a Mistral, lecturas sesgadas y clasificaciones injustas, en tanto consideran sólo una parte de su obra, sobre todo sus cuentos para niños y niñas.

Parte de este olvido o no lectura de la totalidad de su obra ocurre con la desconsideración del vínculo que Brunet tuvo con el teatro y la dramaturgia. Participó de la escena como actriz de una compañía y también escribió dramaturgia. Por ello, el análisis realizado aquí a su obra *Carolita*, *Chumingo* y *el Árbol Solo* cobra tanta importancia, pues testimonia otro aspecto soslayado por la crítica: su labor como dramaturga y no sólo como escritora de novelas y cuentos, así como su inscripción en la historia de los

teatros universitarios. Su nombre pasa a formar parte del elenco de escritores de distintos géneros, que también desarrollaron la escritura dramática, como los nombres de Magdalena Petit, María Elena Gertner, durante la gestación y vigencia de los teatros universitarios chilenos entre 1941 y 1973.

El análisis realizado pone en sintonía esta obra dramática con la poética de Brunet, quien comprende el mundo mágico de los niños y niñas para la creación literaria/teatral. La obra está dotada de los elementos mágicos que no provocan extrañamiento en sus pequeños lectores/espectadores; por ello, conviven en un mismo espacio los seres humanos con los animales y dialogan fluidamente. Estos diálogos son fundamentales para la configuración de los personajes en ambos planos: literario y teatral.

Por último, respecto a su poética, la obra se aleja del mensaje directo a la audiencia. No realiza apelaciones para la entrega de una moraleja que invite al cambio conductual. Por el contrario, es la misma lectura/representación la que motiva mediante la catarsis a la emoción y reflexión.

En términos prácticos, la lectura de la obra en su plano general, da cuenta de una exposición en un plano espectador/lector; vale decir, la interpretación requiere una lectura profunda de la obra como texto literario que excede a una posible representación visual de la misma. Para esto, se deben considerar los elementos técnicos que muestra el texto.

En primer término, la cantidad de personajes y la atención que se debe prestar a la evolución de los mismos en torno a las decisiones que ellos toman en el transcurso de la obra. Dado que Carolita, al replantear desde los conceptos la fisonomía aparente del árbol, logra también una reformulación en la percepción que el resto de los personajes tienen respecto al árbol; de acuerdo con esto, hay un tránsito desde un miedo al árbol como elemento de hostilidad. La osadía del Gato, luego se transforma en elemento contra el que se debe tomar venganza, para finalmente ser un árbol bueno.

En segundo término, la obra presenta un ambiente muy superior a lo que es posible de concretar. Es por esto por lo que la lectura requiere de una participación activa del lector, dado que se debe hacer un tránsito entre los cambios estéticos de los cuadros presentes en el lenguaje de acotaciones. Dichos cambios son factibles de transitar a partir de la imagen mental de la obra, puesto que el traslado de locaciones y la apariencia del árbol y del ambiente que lo circunda sufre una cantidad de modificaciones mayor a lo visualmente concreto.

Debido a los aspectos analizados, la obra pareciera no ser dirigida solo a una audiencia infantil, dado que los elementos que entrega al lector (metáforas encarnadas en los animales, en los personajes tanto humanos como antropomorfos, y el árbol) dan señales de mensajes que no solo van dirigidos a niños, sino que también hacia adultos. El planteamiento temático de carencia de paz en el mundo, o bien, las repercusiones de las palabras y de la falta de afecto requieren de un lector con una madurez intelectual

mayor a la de un infante que está en proceso de formación de criterios respecto a lo que se puede inferir en esta obra.

Finalmente, no solo es la figura y obra de Brunet la que debe ser reubicada en las historias de la literatura y el teatro. También es urgente la reconsideración de la historia de los teatros universitarios, que en su oficialidad narra el desarrollo de tres elencos (TEUCH, TEUC, TUC). Hay un olvido del trabajo realizado por el TEKNOS, bajo el amparo de la Universidad Técnica del Estado, sede Santiago. Este correspondió a un elenco fundamental para la promoción de un teatro nacional, fuera de los espacios metropolitanos, y en el que participaron dramaturgas importantes como María Asunción Requena. Además, realizaron actividades de extensión para un público olvidado por la crítica: niños, niñas y adolescentes, con la participación de Marta Brunet, dramaturga.

* **Juan Pablo Amaya** es Doctor en Literatura Latinoamericana (Universidad de Concepción) y académico de la Facultad de Educación y Humanidades, Universidad del Bío-Bío, sede Concepción, Chile. Ha sido investigador responsable del proyecto Fondecyt Posdoctorado 3190586 sobre dramaturgas chilenas entre 1941 y 1973. Publica artículos y capítulos de libros de libros sobre teatro y literatura chilena, producto de sus proyectos de investigación y creación artística.

** **Ignacio Astudillo Mora** es Profesor de Castellano y Comunicación, estudiante de Magister en Pensamiento Contemporáneo en la Universidad Austral de Chile. Su investigación actual se centra en la filosofía del lenguaje y estética, con especial énfasis en el desarrollo histórico del estatuto del lenguaje natural y poético, además, de la inter relación de lenguaje, filosofía e historia.

Bibliografía

- Actuación de teatro universitario. (1964). *La Voz del Choapa*.
- Amaro, Lorena. (2014). "En un país de silencio": Narrativa de Marta Brunet. En N. Cisterna (Ed.), *Marta Brunet. Obra narrativa. Novelas. Tomo I*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Universidad de Chile.
- Brunet, Marta. (1959). "El mundo mágico del niño". *Atenea*, 380–381, 265–276.
- Brunet, Marta. (1981). *Carolita, Chumingo y el Árbol Solo*.
- Carreño, Rubí. (2002). "Una escena crítica: estereotipos e ideologías de género en la recepción crítica de Marta Brunet y María Luisa Bombal". *Anales de Literatura Chilena*, 3, 43–51.
- El TEKNOS nos visita. (1964). *Diario La Opinión del Norte*.
- Escudero, Alfonso. (1966). "Apuntes sobre el teatro en Chile". *Aisthesis*, 1, 17–66.
- García-Barrientos, José Luis. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Paso de Gato.
- Hall, Edith. (2022). *La senda de Aristóteles. De cómo la sabiduría antigua puede cambiar nuestra vida*. Anagrama.
- Heidegger, Martín. (2019). *Ser y Tiempo*. Editorial Universitaria.

- Hernández, Sergio. (1995). "Notas biográficas de Marta Brunet". *Theoria*, 4, 111–121.
- Moliner, María. (2012). *Diccionario de uso del español*. Gredos.
- Pereda, Carlos (2002). "Sobre el concepto de Phrónesis". *Thémata. Revista de Filosofía*, 28, 175–186.
- Saldaña, Catalina, Araya, Constanza, & González, Ana. (2018). *TEKNOS. El teatro de la UTE. 1958-1977*. Editorial USACH.
- Volpi, Franco. (2012). *Heidegger y Aristóteles*. Fondo de Cultura Económica.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons